

d i s k

časopis pro studium dramatického umění

22 prosinec 2007

Obsah

ÚVODEM | 3

NÁRODNÍ DIVADLO: SOUVISLOSTI A PŘESAHY JAN CÍSAŘ | 7

JE DNES JEŠTĚ MOŽNÉ VELKÉ (ČINOHERNÍ) DIVADLO? Z BERLÍNSKÉ DRAMATURGIE 2
JAROSLAV VOSTRÝ A ZUZANA SÍLOVÁ | 17

OD POJETÍ HERECTVÍ VE STUDIOVÝCH DIVADLECH K DNEŠNÍM OTÁZKÁM JAN HYNAR | 39

PŘEKLADATELOVY CESTY K SHAKESPEAROVI JIŘÍ JOSEK | 54

NĚMECKÁ KLASIKA NA ŘECKÝ ZPŮSOB: ODVÁŽIT SE INSCENOVAT GOETHOVU IFIGENII
V EURIPIDOVĚ MĚSTĚ! JITKA PELECHOVÁ | 64

WEB 2.0 MEZI SOCIALIZACÍ A SEBE-INSTALACÍ JÚLIUS GAJDOŠ | 79

VLASTIMIL BRODSKÝ A GENERACE 1945 ZUZANA SÍLOVÁ | 86

OPERA V OTEVŘENÉM PROSTORU JIŘÍ ŠESTÁK | 100

GDAŇSKÉ SCENERIE RADOVAN LIPUS | 111

NA STŘEDOMOŘSKÉ SCÉNĚ: CAGNES SUR MER V LÉTĚ 2007 DENISA VOSTRÁ | 127

PSANÍ O HRANÍ JOSEF HERMAN | 132

OD ZAUJETÍ K FANDOVSTVÍ – PLZEŇSKÝ MEZINÁRODNÍ FESTIVAL DIVADLO 2007
JÚLIUS GAJDOŠ | 135

INSCENOVÁNÍ PŘELOŽENÝCH HER – PŘEKLAD, ADAPTACE A MULTIMEDIALITA:
ZPRÁVA O KONFERENCI V NORWICHU MARTINA SCHLEGELOVÁ | 140

DIVADLO NA POKROVCE ALENA MORÁVKOVÁ | 143

DÁVNÍKOVÉ (HRA) MICHAL LANG | 145

SUMMARY | 171 — RÉSUMÉ | 173

Fotografie: Berliner Ensemble (s. 18–24, 27–29, 31–35, 37), archiv Jiřího Joska (Radovan Štastný: s. 55, Archiv ND Praha: s. 56, DFX Saldy Liberec: s. 57, MD Brno: s. 58, TD Český Těšín: s. 59, 60, Tomáš Ruta: s. 62), Marie-Noëlle Semet (s. 67–71), Jiří Šesták (s. 108, 109), Renata Putzlacher (s. 113, 115, 117, 119, 123, 125), Tomasz Kamiński (s. 120, 121), Denisa Vostrá (s. 129, 131), MF Divadlo (s. 136–138), Divadlo v Dlouhé (s. 139).

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 Hynar, Ivan Kurz, Zuzana Sílová (zástupkyně šéfredaktora), Václav Syrový, Miroslav Vojtěchovský; tajemnice redakce Lucie Krůtová, manažerka Eliška Hulcová. 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 Akademií múzických umění v Praze. Tisk Protisk, s. r. o., České Budějovice. V každém roce vycházejí 4 čísla, cena jednoho z nich činí 115 Kč, pro předplatitele 90 Kč (tj. 360 za všechna čtyři) včetně poštovního. Objednávky vyřizuje Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, 160 00 Praha 6, e-mail kant@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 978-80-86970-54-7 (KANT)

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

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Značná část tohoto čísla *Disku* se věnuje problematice ‘velkého divadla’ v konfrontaci s těmi tendencemi, které směřují nejdřív k jeho zkomornění a intimizaci a nakonec k pojetí divadla jako společné účasti aktérů i diváků v prostoru svérázné komunity. V rámci měšťanské kultury je ‘velké divadlo’ spojené s problematikou veřejného zájmu i (v příslušné době) samotného formování moderní veřejnosti ve smyslu národního společenství. Proto v té době a konkrétně ve středoevropském prostoru vzniká koncepce ‘národního divadla’, jíž a jejímuž vývoji u nás se věnuje stať Jana Císaře.

Císařova stať „Národní divadlo: souvislosti a přesahy“ vychází z preambule současného návrhu statutu pražského Národního divadla a klade si především otázku vzniku samotné ideje ‘národního divadla’ (s malým *n*) a jejích osudů. V německém prostředí, kde tato idea vznikla, znamenala v 18. století program pro činohru jako divadelní druh, který stojí na mluveném slově a především z něho buduje systém svého jazyka jako prostředku zobrazení přirozeného člověka v přirozeném prostředí. Tak měla právě činohra naplnit představu německého osvícenského divadla jako nástroje, jímž lze zasahovat do života a vývoje společnosti a učit této aktivitě i každého jednotlivce. V tomto smyslu představovala idea ‘národního divadla’ v Německu široký, později vysoce modifikovaný proud, jenž ovlivnil vývoj divadelního umění. Naproti tomu v českém divadle se idea Národního divadla soustředila na jedinou budovu, která se stala symbolem národního českého života, a právě vzhledem k tomu byly na soubory s ní spojené kladeny v mnoha ohledech nesplnitelné požadavky, které přinášely a vlastně dodnes přinášejí četné problémy pražskému Národnímu divadlu jako instituci pracující v dnešních podmínkách.

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová pokračují v tomto čísle v úvaze o berlínské dramaturgii a věnují se v článku „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“ tentokrát zejména inscenacím Schillera v repertoáru Berliner Ensemblu. Konfrontace Schillerových textů s Peymanovou inscenací *Panny Orleánské* a Steinovou inscenací *Valdštejna* vede autory k úvaze o dnešních tradicích ‘deklamačního’ a v původním smyslu ‘iluzivního’ divadla, které jako by byly zvlášť u nás pohřbeny vývojem od realismu k televiznímu civilismu. Tento stále pokračující vývoj od veřejného k intimnímu a ‘od poezie k próze’ měl a má za následek i ztrátu schopnosti využívat všech prostředků působení nejen na vizuální a akustické, ale i vnitřně hmatové vnímání diváků: na ně velké klasické divadlo apeluje, pokud jde o samotné slovo, nejenom rytmem, ale i všemi dalšími prozodickými (tj. mimosémantickými) vlastnostmi. Čelit tomuto ochuzení mohlo a může divadlo při uvádění velké klasiky. Chová-li se k ní s úctou, může se její pomocí i v době televizního civilismu snažit zabránit totálnímu rozbujení pouhého

hereckého sebepředvádění. A samozřejmě – z obecnějšího hlediska – rozvíjet krajně důležitý dialog s tradicí, bez kterého není možná další existence různými způsoby ohrožené a ohrožované evropské kultury.

Svrázáný případ polemiky s ‘velkým divadlem’, tentokrát v jeho opravdu ‘zkamenělé’ podobě, znamenala za tzv. normalizace v Československu 70. a 80. let studiová divadla, jimž se věnuje Jan Hyvnar ve studii „Od pojetí herectví ve studiových divadlech k dnešním otázkám“. Tato divadla tvořila živou alternativu k oficiální kultuře tzv. reálného socialismu a čerpala inspiraci u tzv. druhé divadelní reformy. Zaváděla ‘nepravidelnou dramaturgii’ (inscenace scénářů místo hotových her), odmítla identitu herce s postavou dramatu a usilovala naopak o co nejpřímější kontakt s diváky. Studie dokládá vlastnosti jejich ‘autorského herectví’ na příkladu tří divadel: Studia Y, Divadla na provázku a Ha-divadla. V druhé části studie se Hyvnar věnuje obecnějšímu zamyšlení nad povahou autorství v herectví a odlišuje dva důležité pojmy: ‘diference’, která je určující pro dramatické herectví jako vztah ideálnější postavy a konkrétního herce, a ‘distance’, zakládající hru herce s postavou. Tento druhý způsob hry takříkajíc z odstupů, zdůrazňující a zveřejňující hravost a v jistém slova smyslu komediantský, byl pro herectví studiových divadel určující, ale jeho nedostatečná reflexe se může podílet i na obecnější tendenci k sebescénování a podceňování ‘klasické’ herecké techniky.

K obecnější otázce vztahu současného divadla ke klasické tradici má samozřejmě vztah i stať (původně habilitační přednáška) Jiřího Joska „Překladaťelovy cesty k Shakespearovi“. Překlad her Williama Shakespeara je podle něho tvůrčí reprodukci, která by měla udržet rovnováhu mezi třemi složkami: originálem, překladatelem a čtenářem či divákem. Shakespeareův originál je bohatá struktura významů vyjádřených specifickými jazykovými prostředky a odrážející specifický kontext. Překladatel hledá cesty, jak respektovat danosti originálu a převést je tak, aby neztratily své funkce (estetické, dramatické apod.) a působily tedy v novém kontextu na diváka co nejvíce jako originál. Mnohdy se tak musí odchýlit od litery originálu a hledat funkční ekvivalenty z výrazových prostředků češtiny. Ovlivňují ho přitom objektivní hlediska (systémové rozdíly mezi jazyky, překladaťelská tradice, proměna kontextů aj.) i hlediska subjektivní (osobitá interpretace i individuální stylistické schopnosti). Autor na příkladech ukazuje svá řešení daných problémů: překlad Shakespeareovy metafory, kdy se střetá abstraktnější angličtina s konkrétnější češtinou, řešení střetu kontextů cestou zobecnění, explikace, substituce, překlad slovních hříček a jazykových deformací. Zvláštní pozornost je věnována překladu pro dabing, kdy je překladatel nejen nucený respektovat hláskosled originálu, ale pomocí kondenzace, redukce, substituce musí překonávat rozdíly mezi významově hutnější angličtinou a rozvolněnější češtinou.

Stať Jitky Pelechové „Německá klasika na řecký způsob: odvážit se inscenovat Goethovu *Ifigenii* v Euripidově městě!“ se věnuje recepci antiky v samotném Řecku, ale na příkladu inscenace *Ifigenie v Tauridě*

od Johanna Wolfganga Goetha; k její přípravě pozval autorku průbojný řecký režisér Vasilis Papavasiliou a jeho dramaturg Sotiri Haviaras. Základem stati (její druhé části) je shrnutí hlavních poznatků z bádání, které vedla během přípravy inscenace: jedná se o resumé uvádění Goethova *Ifigenie v Tauridě* na německých scénách v průběhu 20. století. Tento historický úhel pohledu je v první části článku doplněn jak vytyčením hlavních inscenačních záměrů Vasilise Papavasiliou, zaznamenaných během zkoušek této *Ifigenie* a rekapitulujících jeho smýšlení o současném inscenování her spjatých s řeckou antikou, tak úvahami a zkušenostmi, které autorce přinesla možnost podílet se na tomto počínu, jehož ambicí bylo dokázat modernost Goethova díla a potažmo pertinenci jeho uvádění v dnešním Řecku.

Július Gajdoš pokračuje v tomto čísle ve svých úvahách o fenoménu nazývaném Web 2.0. Jestliže minule v článku „Web 2.0 aneb lehké šimrání počítačovou gramotností pro neregistrované“ spíše vzdvihoval nové možnosti, než by podpořil svou kritikou nevstřícnost k médiím, tentokrát poukazuje na některé sporné projevy provázající tzv. revoluční proměnu internetu. Pro autora jsou to okamžiky, jejichž analogii najdeme především v dějinách umění při obratu ‘od vyprávění ke scénování’; pokud jde o web, můžeme dnes mluvit o proměně lineárního webu ve web semiotický. Často zdůrazňovaný proces virtuální socializace na Webu 2.0 se mu zdá poněkud pochybný: Július Gajdoš ho vidí v souvislosti se simulací, snahou eliminovat vše, co protirečí vytvářenému líbivému uživatelskému obrazu sebe sama, a s tendencí tento obraz virtuálně instalovat. Stejně tak virtuální veřejný prostor má podle něho až příliš mnoho znaků uzavřené skupiny a inkorporativního chování. Na to vše poukazuje autor článku nikoliv kvůli tomu, aby zmnožil nepřátele Webu 2.0, ale aby upozornil, jak snadno lze zaměnit prostředky za cíl a co to přináší, když samotná technologie převáží smyslem její využití.

Zuzana Sílová pokračuje v tomto čísle ve zkoumání odkazu české herecké generace 1945. Zabývá se tentokrát hereckým vývojem Vlastimila Brodského, který je pro příslušníky této generace typický, i (logicky) ne vždy úspěšným překonáváním překážek, jimiž rozvinutí hercových možností bránily dobové podmínky a ideologické meze dobové herecké dramaturgie. Jako vrcholná ukázka zralé hercovy tvorby tak může sloužit nikoli nějaká jeho role v Divadle na Vinohradech, kde působil tolik let, ale postava z filmu, navíc natočeného nikoli v Česku, ale v NDR: jde o titulní postavu filmu *Jakub lhář*, který natočil režisér Frank Beyer podle scénáře Jurka Beckera v polovině 70. let. Na základě brilantně napsaného scénáře mohl Vlastimil Brodský zahrát roli, jejíž spektrum sahá od klaunství k tragédii, a poprvé ve své herecké kariéře – ve svých čtyřiapadesáti letech – vytvořit velkou postavu obyčejného člověka, středoevropského everymana, pro jehož osud je konstituující událostí situace druhé světové války. Jakubův příběh končí tragicky, ale jeho traktování se odvíjí v komediální poloze, s příslovečnou ironií malého národa, který si dávno zvykl na to, že o jeho osudu rozhoduje ten větší a silnější.

Jiří Šesták se v tomto čísle *Disku* věnuje opeře v otevřeném prostoru a Július Gajdoš také těm představením letošního plzeňského festivalu Divadlo, která ho nejvíc zaujala, zatímco za předmět studia nespécifické scénologie slouží tentokrát Radovanu Lipusovi scenerie polského Gdaňsku a Denise Vostré francouzské městečko Cagnes sur Mer. Pokud jde o původní dramatickou tvorbu, přinášíme hru *Dávníkové* Michala Langa, autora, jehož prvotinu *Hadí klubko* otiskl *Disk* v červnu 2002 ve svém prvním čísle.

red.

Národní divadlo: souvislosti a přesahy

Jan Císař

Národní divadlo je reprezentativní scéna České republiky. Je jedním ze symbolů národní identity a součástí evropského kulturního prostoru. Je nositelem národního kulturního dědictví, které rozvíjí v duchu současného umění. Je živým uměleckým organizmem, který chápe tradici jako úkol ke stále novému řešení a jako úsilí o nejvyšší uměleckou kvalitu.

Národní divadlo je otevřeno novým interpretacím klasických děl i současné tvorbě a je svobodným prostorem pro uplatnění různorodých uměleckých názorů a uspokojení různých kulturních zájmů.

Návrh preambule statutu Národního divadla

Tyto dva odstavce dokonale koncentrují všechny rozhodující ústřední principy, jež Národnímu divadlu zaručují jeho postavení především v českém divadle, ale i v české společnosti. Jestliže je po 124 letech možné tak stručně a přitom jasně formulovat smysl a funkci Národního divadla, tak je to svým způsobem přesvědčivé svědectví o trvanlivé síle tohoto divadelního organismu a tím i o síle jeho působení.

Jenže jak přesvědčuje historie Národního divadla od jeho otevření, realizovat tyto zásady není jednoduché. Ty rozhodující fundamentální principy se dostávají přecho - skoro by se dalo říci trvale - do konfrontace s konkrétní dobou a vznikají menší či větší problémy. Kdysi jsem to formuloval tak, že naše Národní divadlo bylo otevřeno příliš pozdě; že idea 'národního' divadla - 'národního' s malým *n* - vznikla více než o sto let dříve a že musela už narazit na změněný 'dnešek'

světa konce 19. století a potom stále důrazněji na svět století 20. Důkazy pro toto tvrzení jsou po ruce, psali o nich mnozí; i já na stránkách tohoto časopisu (*Disk* 8, červen 2004) v článku „Národní divadlo pořád hoří“. Na počátku bylo nadšení, já - sající, okouzlené a dojaté divadelní vlaky a Národní divadlo jako cíl 'národního putování', vskutku celonárodní zážitek. Ale už o rok později se v hudebním listu *Dalibor* objeví tento názor: „Ten nápis Národ sobě ve vlysu zlatého domu měl by se při operách sejmouti a nahraditi dedikací Český národ opeře vlašské a francouzské.“¹ A pak už se výtky hrnuly ze všech stran, z nejrůznějších příčin a kvůli rozmanitým požadavkům, které chtěly, aby jim Národní divadlo poskytovalo buď něco úplně jiného, nebo se dožadovaly nápravy všelijakých, pro Národní divadlo nedůstojných, nedostatků. Otokar Fischer napsal, že „[...] je v bojích, které se rozpoutaly hned na začátku Národního divadla, předobraz kampaní, jež se pak v intervalu několika let obnovovaly s pravidelností až zarážející a ukončeny nejsou arci dodnes“.² Tato slova jsou z roku 1933, následující roky na nich nic nezměnily; koneckonců nedávná aféra kolem odvolání

1 *Dalibor* 1884: 307, in: *Čtení o Národním divadle*, Praha 1984: 31.

2 Fischer, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1983: 132.

ředitelé Národního divadla patří také do této řady. Zajisté bychom mohli shledávat různé konkrétní příčiny, podoby a cíle těchto bojů, zkoumat jejich variace a modifikace. Ale jsem přesvědčený o tom, že přes jejich odlišnosti existují společné hlubinné důvody spočívající v tom, že Národní divadlo se prostě od počátků rozcházel s ideou, jež stála u jeho zrodu.

Tato idea dostala pevné obrisy v Německu poloviny 18. století. I když nelze pominout, že první národní divadlo měli díky reformním pokusům Stanislava Augusta Poniatowského ve Varšavě v roce 1765 Poláci a už v roce 1747 Němec Johann Elias Schlegel napíše *Myšlenky k zavádění dánského divadla* (*Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters*), kde nabídne představu stálého, státem podporovaného a spravovaného divadla, které by neřídil herec, ale literární osobnost s velkým přehledem. V zásadě už v těchto dvou případech zřetelně vystupují hlavní rysy 'národních divadel'. Varšavské divadlo je národní, protože se hraje v národním jazyku – polštině, a Schlegelova koncepce je přímo napojena na prvotní principiální elementární příčiny německé snahy o národní divadlo. J. E. Schlegel byl nejvýznamnějším dramatikem Gottschedova okruhu, jeho názory o podobě dánského národního divadla se nepochybně rodí pod Gottschedovým vlivem. Gottsched patří dodnes k nedoceněným osobnostem německého divadla i německé literatury raného osvícenství; bez jeho aktivit je nemyslitelné německé novodobé drama ani by nevznikla představa divadelní instituce, která by přejala funkci a označení 'národní divadlo'.

Německé divadlo Gottschedovy doby tvořila dvorská opera jako reprezentační divadlo knížecího absolutismu (dvorní divadlo, Hoftheater) a kočovné společnosti hrající „Haupt- und Staatsaktionen rozředěné zábavnými kousky Harlekýna“, jak to stručně vyjádřil sám Gottsched. Osvícenství poskytló příležitost pro analýzu

rozpoznávající v literatuře a divadle předstupy politicky fungující veřejnosti, kdy se město stává kulturně-politickým protikladem dvora a je schopné na komunální úrovni vytvářet pro tento proces i jakýsi politický rámec. Ekonomická slabost a nedostatečnost německého měšťanstva je však nutí politické projevy přesouvat do sféry morální a estetické, což je šance pro umění. To je podhoubí a zázemí, z něhož vzklíčí v Německu představa 'národního divadla'. Naprosto logicky se první pokus o založení měšťanského Národního divadla odehrál v Hamburku, který se řadil mezi ona kulturně-politická centra; navíc v něm od roku 1678 byla opera provozovaná měšťany.

Lessing, jenž je spojený s tímto hamburským pokusem, už v 17. dopise o literatuře z roku 1759 podrobil Gottscheda ničující kritice a čin, jehož byl v Lipsku Gottsched iniciátorem a aktivním účastníkem, slavné vyhnání Hanswursta z divadla, označil za „největší harlekýnádu, která byla kdy sehrána“. Německá literární historie tuto kritiku Gottscheda – stejně jako kritiku Goethovu, podmíněnou dynamikou doby, jež od normativní estetiky francouzského klasicismu spěla k Shakespearovi – drtivou většinou přijala a až v polovině 20. století dochází k přehodnocení, jež Gottschedovi přizná postavení „prvního německého autora s celonárodní platností“.³ Ten pojem *celonárodní* je pro působení a pozici Gottscheda v německém divadle nejpodstatnější. Pochopil totiž v dalším komunálním centru německého veřejného života – Lipsku – význam divadla jako měšťanské instituce s širokou veřejnou působností a koncipoval je jako nástroj měšťanského osvícení. Diváci měli být na bázi raného osvícenství „napraveni“ a divadlo mělo v duchu morálního a estetického zaměření, nahrazujícího politickou

3 „Westberliner Projekt: Grundlage des 18. Jahrhunderts. Analysen“, Kronberg/Ts. 1974: s. 75.

činnost, být „morální institucí“. To se později stane ve fázi pozdního osvícenství východiskem a základem Schillerovy koncepce divadla jako „morální instituce“, která nakonec vstoupila i do ideje českého Národního divadla.⁴ V duchu tohoto pojetí se Gottsched nevzdával ani myšlenky, že by divadlo mohlo nastavovat zrcadlo knížecímu absolutismu.

Gottsched začíná realizovat tuto koncepci v 'bodů nula'. Jeho usilování o vytvoření národní německé dramatické literatury a o reformu německého divadla se muselo opřít o vzory. Nebylo nic samozřejmějšího a jednoduššího než využít francouzský klasicismus. Představoval v polovině 18. století vrchol toho druhu divadla, které v češtině nazýváme činohrou a jehož konstitutivním prvkem je slovo – v textu psané, na jevišti mluvené. Gottsched podnikal v německém prostředí složitou cestu k německé činohře stojící na literatuře – tedy na psaném a mluveném slovu, cestu obtížnější než vždycky hojně citované příklady Goldoniho a Gozziho. Gottsched totiž musel při prosazování 'literárního' divadla a při odstraňování improvizace vytvořit němčinu schopnou přijmout a unést tuto úlohu. Vydával např. antologie německé dramatické literatury od roku 1450 a v šesti svazcích (1741–1745) sborníky současných dramatických textů pod názvem *Německá scéna (Die Deutsche Schaubühne)*.

Ale: Toto činoherní divadlo se dalo hrát na úrovni odpovídající požadavkům literární předlohy jen za podmínek, které nemohly poskytnout kočovné společnosti. Proto se také v řadě německých pojed-

nání o funkci a smyslu činoherního divadla objevují ona adjektiva *dauernde* či *stehende* – stálý, setrvávající na jednom místě, v českém divadelním žargonu 'kamenné divadlo'. A proto i ten původní název Schillerovy mantheimské řeči: „Wie kann eine gute stehende Bühne eigentlich wirken?“ – Jak vlastně může působit dobré a stálé divadlo. Čtyři divadla vycházející z psané němčiny a v němčině mluvená, která se po jistou dobu pyšnila titulem Národní divadlo, se pohybovala na této půdě – usilovala o činohru realizovanou na trvalé provozní bázi. Hamburské divadlo se o to pokusilo na půdě měšťanského divadla – a ztroskotalo. Neboť v Německu té doby nešlo učinit takový pokus mimo dvorní divadla, jako byla Národní divadla v Gotě, Mannheimu a Vídni. V Hamburku se však konstituuje *dramaturgie* jako onen Schlegelův projev *řídícího* a *vůdčího* tvůrčího 'nehereckého', 'neprincipálského' komponentu. Lessing byl přímo předurčen a povolán, aby se takovým prvním dramaturgem stal. Jeho činností dramaturgickou si vrcholné osvícenství, které objevilo poetiku citu a soucitu a místo normativní kritiky nastolilo poetiku účinku, otevřelo dveře k mravnímu jednání jednotlivce a jeho ctnostným dovednostem. Hamburské národní divadlo však ztroskotalo na celkové nepřipravenosti německého prostředí vytvářet a přijímat takovou činohru. Lessing odmítal model činohry francouzského klasicismu i jeho obhájce a zastávce Gottscheda. Mezi oběma velikány je však možné hledat jistá spojení spočívající v jejich zájmu o činohru v německém jazyku jako o podobu německého národního divadla.⁵

4 Příkladím se v tomto kontextu k názoru, který vidí Sturm und Drang jednak jako zintenzivnění a radikalizaci jistých tendencí osvícenství, jednak jako kritiku jeho některých skutečně negativních nebo jen negativně vnímaných aspektů, v jejímž rámci např. sentimentalismus zdůraznil význam citu a afektů. Kromě toho se Sturm und Drang otevřeně a rázně deklaroval jako hnutí národní obnovy, které se více nebo méně opíralo i o fiktivní prameny mytologické. Což všechno odkrývá vrstvy, které na německé půdě utvářely kořeny národního divadla, které měly a mají i v českém divadle svou trvalou platnost.

5 V roce 1730 vydal Gottsched *Pokus o kritickou poetiku pro Němce (Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Duetschen)*, v němž byla „básnickému umění přisouzena jedinečná úloha zprostředkovávat měšťanskému člověku hodnoty a normy raného osvícenství prostřednictvím racionálního napodobování přírody“. Těžištěm tohoto pojetí byla Aristotelova definice mimesis, již Gottsched chápal jako nápodobu lidských jednání a básníka jako obratného napodobovatele veškerých přirozených věcí.

Základní a rozhodující důvod vzniku ideje, koncepce 'národního divadla' na německé půdě, byla snaha dát činohře důstojné a rovnoprávné místo s ostatními druhy divadla a zajistit pro ni dostatečné možnosti, které jí dovolí začlenit se do doby, o níž napsal Jan Patočka, že „V druhé polovině 18. věku se již v západní Evropě všeobecné signum měšťácké epochy nedá ničím zastřít ani zadržet.“ „Cesta měšťanstva 18. věku“ jde „k odůvodnění vlastního zásahu do skutečnosti [...] Německá krásná literatura od Lessinga po Schillera má ústředním tématem 'od rezignace k revoltě'. Smysl imanentizace teologických představ, odporu proti transcendentní prozřetelnosti, které pozorujeme hlavně v německém duchovním životě 18. věku od Lessinga po německý idealismus, je právě v tom, dát člověku odvahu, aby ve svém vezdejší životě se cítil odpovědným za světový a společenský řád, aby do něho mohl a chtěl zasahovat.“⁶ Těmto názorům a požadavkům z divadelních druhů optimálně odpovídala činohra. Je mluveným divadlem stojícím na komunikačním prostředku, jenž charakterizuje naprosto určitě jedinečnost člověka a spolutvoří jeho přirozený svět. Odtud roste i předmět sdělení činohry, její divadelní funkce jako zpráva o bytí přirozeného člověka v přirozeném světě. Taxonomicky vzato: Materiálem herectví činohry je lidské tělo ve své přirozené biologické podobě, a technologie, jež z tohoto přirozeného lidského materiálu vyplývá a je mu naprosto adekvátní, je pohyb, opět daný biologicky, ale fungující také v rámci jistých konvencí a vazeb vzniklých mezi lidmi jako chování. K tomu činohra udržuje těsný – pro některé své poddruhy dokonce existenčně naprosto nutný – kontakt s literaturou, jež je „umění jazyka, umění v materiálu

6 Patočka, J. „Hegelův filosofický a estetický vývoj“, in: Hegel, G. F. *Estetika*, Praha 1966: 9–10.

jazyka, umění vyjádřené v jazyce“. To ještě více podtrhuje východisko přirozenosti, které tvoří pro činohru mluvená řeč. Navíc: literatura poskytuje činohře referenční aspekty, které materiály jevištních komponentů nejsou schopné poskytnout buď vůbec, nebo jen v menší míře. Především v tomto směru doprovázelo činohru drama jako literární druh dodávající mu kategorie dramatické postavy a dramatický děj a kategorii fundamentální: **jednání** jako konstituující prvek dramatickosti, jehož smyslem je tvořit dramatické situace, v nichž postavy – a tím i lidé – prověřují a realizují své možnosti a schopnosti působit na své okolí. „Takovou názornou akcí osoby, jež má působiti a působí na osobu jinou, nazveme *jednáním*.“⁷

Všechna tato fakta ukazují, že pro zasahování lidí do společenského řádu 18. století divadlem měla činohra vlastnosti, jež ji činily pro tento účel velice přitažlivou. V německy mluveném divadle to znamenalo vytvořit podmínky pro to, aby činohra tyto vlastnosti mohla uplatnit. Bylo zapotřebí vytvořit jazyk, jenž by se mohl stát zázemím a operativním výrazovým prostředkem, vyprostit činohru z područí opery jako dvorského reprezentačního divadla a zbavit se biče kočovných společností. A tak se zrodí koncepce stacionární nekočovní divadelní instituce, která svým stálým divákům střídavě předvádí nová představení různých dramatických textů. Je to představa činoherního repertoárového divadla, jež takto usiluje kultivovat své diváky a trvalým působením na ně jim dodávat odvahu aktivně vstupovat do společenského dění. Zákonitě vznikne v tomto typu divadla dramaturgie jako funkce, která vybírá texty, jež budou v nějaké míře a intenzitě uskutečňovat programové estetické i společenské působení. Už Gottsched s Neuberovou úsilím o žán-

7 Zich, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986: 38.

rovou a druhovou čistotu na bázi francouzského klasicismu a o zvýšení literární úrovně repertoáru dodržováním pravidel v jisté rovině tuto dramaturgickou funkci uskutečňovali. Konstituovala se definitivně prací a tvorbou G. E. Lessinga, který ji obdařil schopností stát se vůdčím a inspirujícím komponentem reformního úsilí, směřujícím v Národním divadle v Hamburku k ustavení německy mluveného činoherního divadla, jež bude jedním z nástrojů přechodu starého Německa do nové doby.

‘Gründerská’ doba ‘národních divadel’ v Německu pokračovala od roku 1774 v Gotě, kde dvorní scéna převzala Ekhofovu společnost, učinila z jejich herců úředníky a zbavila je tím existenčních starostí. Na scéně tak mohly vstupovat do praxe některé reformy, jež zamýšlel realizovat v Hamburku Lessing. Tato etapa se uzavře v Národním divadle v Mannheimu. Nikoliv náhodou měla v tomto Národním mannheimském divadle premiéru první tři dramata Schillerova, naplněná tehdy naprosto novými odkazy na současnost, neboť usilovala předvést lidské osudy jednáním. Je celkem přirozené a logické, že v tomto prostředí najde tato koncepce ‘národního divadla’ i své teoretické vyjádření ve slavné Schillerově mannheimské řeči. Vyslovil v ní hluboké přesvědčení, že etická síla divadla je silnější než kterákoliv jiná, neboť „názorné předvedení působí více než mrtvá litera a chladné vyprávění a jisté jeviště působí hlubším a trvalejším způsobem než morálka a zákon“. Hovořil v ní o době, která neučí žádné morálce ani žádné víře a nemá k dispozici žádný zákon. Ale ještě stále lze názorně vidět postavy jako je Medea či Lady Macbeth, skrze něž prostoupí všechny diváky podivná hrůza, jež se naplní lidskostí.

Národním divadlem v Mannheimu vyvrcholila a také skončila velká epocha, v níž ‘národní divadlo’ znamenalo zásadní reformu – ne-li revoluci – v po-

jetí funkce a smyslu divadla a ustavila v německy mluveném divadle činohru jako určité a zřetelně definovaný divadelní druh s neméně určité a důrazně hlásaným požadavkem mít odvahu aktivně vstupovat na půdu současného dění. Duch tohoto revolučního a reformátorského ‘národního divadla’ se projevoval v klíčovém a dominantním proudu celého německy mluveného divadla 19. století. Roste z něho výmarská klasika, která je po epoše ‘národních divadel’ nejzávažnějším krokem této reformy, i jeho velkolepý závěr, který představují meiningenští, jejichž realistická věrohodnost a ansámblovost spočívala na pojetí divadla jako svátečního mimořádného zážitku. Poprvé se tímto směrem vydal Immermann svým systémem zkoušek a ‘vzorových představení’, v nichž hledal ‘dobového ducha divadla’, po něm se o něco podobného pokoušel v Mnichově Dingelstedt svými ‘příkladnými hrami’. Na poli opery nelze v tomto kontextu nepochybně minout bayreuthský festival Richarda Wagnera. Představu takového ‘národního divadla’ rozvíjel Wagner ostatně už v „Návrhu na organizaci německého Národního divadla v Království saském“ v roce 1849. Německé ‘národní divadlo’ je vskutku velmi široký proud, jenž formuje ‘velké divadlo’ své doby jako divadelně kvalitní a průbojný nástroj ve společenském dění své doby. Šlo o budování konkrétně chápaného a konkrétním způsobem i směrem působícího divadla, jež kromě jiného vyžadovalo i neustálou snahu o zdokonalující reformy – ve všech směrech. V době romantismu 20. let 19. století se například dostalo německému divadlu zásadních podnětů od intendanta Moritze von Brühla, jenž dal po Immermannově smrti (1814) provozně-řídícímu systému berlínského divadla nový pořádek. V této souvislosti se zároveň potvrzuje, že dvorní divadla ustupovala tlaku ‘národního německého divadla’ a přijímala jeho podněty a také

činohru pojímala jako reprezentační druh divadla.

Tento vývoj první poloviny 19. století se s maximální silou projevil v prvních desetiletích poloviny druhé, kdy do něho vstoupil vídeňský Burgtheater pod vedením Heinricha Lauba. Když Josef II. proměnil v roce 1776 vídeňské dvorní divadlo v Národní divadlo, byl to smělý čin, ale jak se za Lauba ukázalo, mohl v rámci habsburské říše a jejího složitého postavení v německém prostředí i vzhledem k jejímu mnohonárodnostnímu složení přinést politicky i divadelně pozitivní výsledky. V proslaveném podání hraběti Dietrichsteinovi Laube napsal: „Císařské dvorní divadlo má povinnost být prvním divadlem v německé vlasti a tím podporovat a prosazovat samo umění stejně jako politickou vážnost Rakouska. Kde Německo nachází své nejskvostnější Národní divadlo, tam vyhledává také svou nejvnitřnější, nejpevnější oporu.“⁸ Toto tvrzení se opírá o názor, že v některých oblastech umění a vědy lze těžko takového svrchovaného postavení dosáhnout; částečně proto, že politika svými kroky v posledních desetiletích Rakouska často izolovala od Německa, částečně proto, že Rakousko jako centrum státu různých národů nemůže v řadě směrů hrát čistě německou roli. Ale pomocí divadla, jež se vědomě pohybuje ve státní sféře a působí tak politicky, může tato supremace být obstarána okamžitě.

Laube přesně pochopil a koncipoval význam a funkci dvou předpon *Burg* a *Hof*: *Burgtheater* jako zámecké, hradní divadlo je zálibou a zábavou habsburské rodiny (František Josef byl za časů jeho ředitelování častým návštěvníkem představení ve starém Burgtheatru a na mnoha z nich se výborně bavil), která je ovšem zároveň rodinou císařskou a její *Hoftheater* jako dvorní divadlo stvrzuje

tuto vladařskou pozici. Obě tyto funkce splývají s ideou 'národního divadla', jež je v tomto případě nesena státní politikou, která se na divadle uskutečňuje v duchu reformní podstaty 'národního divadla' kvalitou, jež dovoluje působit na soudobé obecnost, veřejnost, společnost. Tak se v této fázi uskutečňovala podoba německého 'národního divadla' jako souboru většího počtu dvorních divadel (od jisté doby k tomu přistupoval v nějaké rovině a míře vliv soukromých divadel), v nichž různí divadelní tvůrci různými způsoby hledali a uskutečňovali především na půdě činohry takové postupy scénování, které by jim dovolovaly v měnících se společenských, kulturních a uměleckých podmínkách úspěšně udržovat základní cíl programu 'národního divadla' – zasahovat do světového a společenského řádu. Což – jak dokazuje příklad Laubeho – znamená i vstup na půdu politiky. Tady zřejmě vzniká jeden proud německého divadla, jenž se prosadí v expresionismu jako jeho politická odnož, projeví se razantně a nekompromisně politickým divadlem Piscatorovým, epickým divadlem Brechtovým a nezapře se ani v současné německé činohře. Tak se německé divadlo zejména v prvních dvou třetinách 19. století k pojmu 'národní divadlo' vracelo a občas toto pojmenování chtělo i vtisknout některé budově a souboru v ní účinkujícímu, ale nikdy se tak nestalo natrvalo, pokud se tak stalo vůbec. Spíše usilovalo o to, aby kvalitou svého scénování dosáhlo takové úrovně, která by mu při realizaci ideje 'národního divadla' poskytl uznávané a vůdčí postavení mezi ostatními divadly, což platilo od okamžiku, kdy vznikala první Národní divadla v 18. století. I Burgtheater za Laubeho si nárokoval „být prvním divadlem Německa“ v tomto smyslu.

Laube pro to 'reformně' udělal všechno, co mohl: repertoár byl sestavován tak, aby „každý vzdělaný člověk“ jej mohl

⁸ Citováno podle Gregor, J. *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933: 642.

chápat jako komplexní přehled kvalitních domácích i světových titulů minulosti a přítomnosti. Představa diváka, jenž posuzuje a hodnotí repertoár divadla jako vzdělanec, jenž ví, jaké hodnotné texty chce na jevišti očekávat, nabízí pojem *Bildungstheater* – divadlo vzdělanců či vzdělávajících, které tvořilo jednu z vysoce oceňovaných a vážených podob velkého měšťanského divadla 19. století. Tyto texty komunikovaly s divákem především slovem; Laube dokonce vždycky mluvil o prostém slově jako hlavní zbrani herectví, jímž se obrací k rozumu diváků. Podstata činohry se tak povznesla na nejvyšší princip scénování. „Hlavní váhu kladl Laube ve svých inscenacích vždycky na slovo. Považuje se proto za paradigma režiséra slova.“⁹ Je to z jistého hlediska završení postavení činohry jako rozhodujícího faktoru německého ‘národního divadla’. K tomu budoval Laube herecký soubor, jenž „znamenal důležitou část historie vývoje německého hereckého umění“ a jeho členové ještě dlouho po Laubeho éře určovali ráz Burgtheatru a v „základech i celého německy mluveného divadla“.¹⁰

Hned na první stránce knihy *Činohra národního divadla do roku 1900* připomíná její autor Otokar Fischer dva vzory, jež ovlivňovaly představy o podobách a možnostech „dramatiky slovní“, které by „snesly soutěž s vyspělými ukázkami výpravnosti, vybroušenosti a vypěstovaného vkusu.“¹¹ Na prvním místě uvádí Fischer Théâtre française, aby potom konstatoval: „Blíží ještě předlohou, byť v táboře národních odpůrců, bylo dvorní divadlo vídeňské, které se v druhé půlce devatenáctého století zásluhou ředitele Laubeho a skvělé jeho herecké družiny

9 Kindermann, H. *Theatergeschichte Europas VII. Realismus*, Salzburg 1965: 137.

10 Tamtéž.

11 Fischer, O. *Činohra Národního divadla do roku 1900*, Praha 1983: 7.

stalo vůdčí scénou německého jazyka [...] Je vůbec dbáti toho, že se začátky samostatného divadla rozvíjely v rámci rakousko-uherské monarchie [...]“¹² O této blízkosti a leckdy i závislosti a odvozenosti novodobého českého divadla se vždycky vědělo; jenže se o ní buď mlčelo, nebo se bagatelizovala, byť v historii českého divadla platí totéž, co napsal Vladimír Macura o celku české kultury: „V řadě kulturních oblastí můžeme sledovat, jak kulturotvorná aktivita česká bezprostředně souvisí s dobovým stavem německé kultury a jak se ‘negativní vazbou’ utváří jako programově neněmecká. [...] Přitom není v zásadě žádný rozpor mezi ‘negativní vazbou’, tvorbou kultury negací, tj. utvářením české (slovanské) kultury jako ‘kultury ne-německé’, a tvorbou české kultury cestou počesťování a poslovanšťování německých kulturních jevů, jinými slovy cestou budování české (slovanské) kultury analogií na základě podnětů z německého kulturního prostředí. Nelze vidět v ‘negativní’ vazbě prostě úsilí o národní původnost a v ‘analogické vazbě’ nic než ‘podléhání’ vlivu silného německého prostředí. Celá situace je mnohem složitější.“¹³ V divadle byla možná v jistých ohledech nejsložitější, protože – stručně řečeno – bez přímých podnětů německého divadla, které měly často podobu bezprostřední inspirace a vzoru pro provozování divadla v českém jazyku, by se toto divadlo daleko obtížněji dostávalo k nejlustnějšímu principu tohoto druhu umění, opírajícího se – řečeno se Zichem – o jednoduchou pravdu, že divadlo je to, co divák vnímá během představení. I představa ‘národního divadla’ je rozhodujícím způsobem spjatá s koncepcí vrcholného německého osvícenství a Schillerovou mannheimskou řečí. Předložil ji ostatně české veřejnosti překlad Prokopa Šedivého: *Krátké*

12 Tamtéž: 7–8.

13 Macura, V. *Znamení zrodu*, Praha 1983: 44–45.

pojedenání o užitku, který ustavičně stojící a dobře spořádané divadlo poskytnouti může. Je to překlad hodně věrný, s několika úpravami, z nichž jedna, jak to formulují akademické *Dějiny českého divadla*, je podstatná a dotýká se principiálně osudů ideje 'národního divadla' a její realizace v českém prostředí: „V odstavci o národním významu divadelního umění provádí pak Šedivý malou sice, ale významnou změnu, a to právě ve stěžejní formulaci Schillerově: '[...] kdybychom se dožili, abychom měli národní divadlo, stali bychom se i národem'.“¹⁴ Šedivý tu místo národní divadlo používá termínu „ustavičně stojící divadlo“. U Schillera nešlo o existenci 'národního divadla' jako stacionární scény, spojenou s hraním v jednom místě. To byl pouze předpoklad pro řešení komplexní problematiky divadla a zásadně činohry jako divadelního druhu, jemuž bylo určeno podílet se výrazně na zásazích do společenského života.

Tato celistvost se v našem divadle dostane na pořad dne v 30. letech 19. století, s nástupem romantické generace, kdy díky Tylovi je divadlo v české řeči chápáno jako instituce národní, jako škola celého národa, a vzdává se dosavadního „vlastenectví“, které svou pozornost zaměřovalo především k tomu, že se hraje a hovoří česky. Proto se na rozvoji 'národního divadla' měla účastnit celá česká společnost. Z toho také vycházejí podněty pro vznik ochotnických spolků, z nichž leckteré už prosazovaly národní cíle. Sama idea založení stálého českého divadla v Praze ovšem v provolání, jímž se v roce 1845 obrátilo z podnětu Riegrova a Tylova 140 pražských občanů ke stavovskému výboru, opět vyzdvihla Šedivého „ustavičně stojící divadlo“, zdůrazňujíc, že Čechové zaostávají ve svém divadelním (respektive uměleckém) snažení, neboť doposud nemají stálé diva-

dlo. Tohoto cíle bylo dosaženo stavbou Prozatímního divadla, jež v únoru 1864 změnilo název – za velkých protestů části české veřejnosti – na Královské zemské české divadlo v Praze. Což jen prokazuje, že spor o to, zda mít malou prozatímní, nebo velkou reprezentační budovu pro české divadlo v Praze, byl 'zřeštěním' problematiky 'národního divadla'. Nešlo o celek divadelnictví, ale o jednu budovu, jíž je předurčeno koncentrovat v sobě všechny vlastnosti a kvality, které ji učiní první národní scénou.

Dimenzi – opět ryze českou –, která se blížila schillerovskému 'národnímu divadlu', dala budově pro divadlo v češtině okolnost spojená nikoliv s rozvojem divadelního umění, ale s celonárodním hnutím, kterým se stala po výzvě Sboru pro zřízení Národního divadla v Praze z března 1851 sbírka na jeho stavbu. Karel Havlíček Borovský to formuloval pádně a důrazně: „Tato dobrovolná sbírka, zvláště když se jedná o velikou sumu, jest věc důležitá: jakmile se počne, musí se také podařiti, nemá-li v lehkosti padnouti celá naše strana, celý náš národ. Jak se jednou počne sbírat, přestane se již jednat o divadlo, nýbrž jedná se o všechno.“¹⁵ Od tohoto okamžiku se idea 'národního divadla' jako projev určité koncepce činoherního divadla, jež z jeviště komunikuje s hledištěm o závažných společenských otázkách, stává ideou Národního divadla jako instituce ztělesňující emblematicky v jedné budově a divadelní činnosti v ní provozované jistou představu o českém národě, ať je tato představa reálná či nereálná, případně až iracionální. Proto třeba položení základního kamene Národního divadla v květnu 1868 mohlo být tak ohromnou celonárodní událostí. Jan Neruda napsal ve svém fejetonu v *Národních listech*, že to byl jeden z velkých okamžiků v dějinách českých, kdy každý byl šťasten. O 15 let později, týden po ote-

14 *Dějiny českého divadla II*: 66.

15 Havlíček Borovský, K. ve *Slovanu* 1851: 4.

vření Národního divadla, pak toto své stanovisko potvrdí. Napíše – on, jenž nikdy do Národního divadla nevstoupil, zřejmě zcela znechucený poměry společenskými i divadelními – že Národní divadlo bylo podstatnou částí veškerého života, do něhož sice hned při prvním představení nevejde, ale: „Hlavní věc je *mít je*, to Národní divadlo, *a my už je máme*.“¹⁶ Neruda přitom označí Národní divadlo za „velechrám“. Tento termín jako by vracel dobu počátků obrození, kdy zrod české kultury dostával mytickou příchutí sakrálního charakteru – jak píše Macura ve *Znamení zrodu* – a kdy i označení chrám pro divadlo, jež bylo tehdy hojně v Evropě používáno, se takto u nás sakralizuje. Takže nazve-li Neruda, jeden z nejkritičtějších duchů českého 19. století, u něhož Šalda oceňoval jeho zápas o dokonalé, věčné umění, Národní divadlo „velechrámem“ (českého lidu), je to jen nad jiné výmluvný důkaz, že tato instituce v jisté rovině, již bychom mohli nazvat mytologickou, přesahuje sféru divadelní a dotýká se dalších oblastí života národního kolektivu. Vytváří konotace, které vytyčují směr určité významové orientace a sám jev (Národní divadlo) obdařuje smyslem, jehož podstata je dána ideologií, univerzalistickými představami a přáními, dokonce i vírou. A věcná podstata jevu je tím zakryta; ztrácí se.

Odtud se rodily četné různorodé až protikladné naděje a názory, jak by mělo Národní divadlo vypadat a pracovat. Ty Národní divadlo samozřejmě nemohlo realizovat; a když, tak jen částečně, neúplně. Zvláště to platí pro činohru, neboť byla-li idea ‘národního divadla’ německého spojena a vlastně doslova vyvolána v život koncepcí, jež v činohře nacházela optimální nástroj společenského působení divadla, pak nic takového neplatí pro české divadlo. Od počátků svého vzniku je hluboce spojeno s hudebními žánry

a druhy: s operou a singspielem; v pražském prostředí má nejen obecenstvo pro tyto žánry a druhy velké pochopení, ale i jejich provádění je kvalitní. J. N. Štěpánek nedal v době svého působení ve Stavovském divadle česky mluvenému divadlu, tj. činohře, nic více než česky psaný repertoár provozního charakteru, zato opera měla v jeho době dobrou úroveň. Pro české obecenstvo bylo v tomto čase, ve 20. letech 19. století, největší událostí uvedení první české opery. Od toho okamžiku se téma existence a podoby české opery posouvá na první místo při úvahách o tom, jaké má být české divadlo. Jistě i v souvislosti s dalším mýtem: o české hudebnosti, v němž – jak opět píše Macura – se také zračila péče a starost o český jazyk. Macura v této souvislosti připomíná dopis Palackého Janu Kollárovi: „Operami a zpěvem vůbec tuším nejlépe se nám podaří materštinu naši u vyšších v oblíbení uvést; i sami zajisté Němci pocítují přednost zpěvu českého nad německým.“¹⁷ Problém české opery se stane i v druhé polovině 19. století klíčovým tématem našeho divadelního umění – samozřejmě i díky Smetanovi, jenž nepochybně byl v této době největší osobností českého divadla. A také první zásadní kritika Národního divadla přišla především ze strany kritiky hudební – V. V. Zelený, redaktor hudebního listu *Dalibor* a oddaný příznivec Smetanův, vystoupil pod pseudonymem E. Pursimuove se svou brožurou za 10 krejcarů *Nestranné slovo o Národním divadle*. Za těchto okolností se samozřejmě muselo vedení Národního divadla starat stejně – ne-li více – o kvalitu opery, a řešení činohry jako jistého typu ‘národního divadla’ nemohlo dostat prostor, jež by si zasloužilo. Činohra Národního divadla rozhodně nemohla dosáhnout a vlastně ani usilovat o to postavení a tu funkci, jaká pod vedením Laubeho – případně jeho

16 Neruda, J. v *Národních listech* 25. 11. 1883.

17 Macura 1983: 65.

nástupců – připadla Burgtheatru. Což platí i obráceně: vedle činohry se těžko mohlo opěře dostat takové péče, aby důstojně stanula v pozici, která jí v novodobém českém divadelnictví náležela.

Spory o to, zda více peněz dostává opera, nebo činohra, patřily za ředitelství Šubertova tak říkajíc k 'folkloru' Národního divadla. Existovalo ještě mnoho jiných příčin, které bránily Národnímu divadlu, aby svou divadelní kvalitou vždycky bez potíží zaujímalo místo, které mu vzhledem k jeho hrdému predikátu náleželo. Přesto však toto místo mělo. Z řady důvodů, mezi nimiž mnohé – z příčin 'mimodivadelních' – trvale působily jako zhmotnění národních snah, předstáv, snů. Dokonce jako by symbolika těchto vlastností, které měly často podobu mýtu a v rovině akcí nabývaly povahy rituálu, posléze utvářela sémantiku, v níž se jistým způsobem přímo skrze budovu Národního konkretizoval národ. Je-li naše národní identita také faktem kulturním, pak Národní divadlo jako instituce tak výrazně kulturní, jež se ustavila historicky v našich, tj. českých podmínkách 19. století, je takovým faktem. Jednou pro vždy je v tomto směru začleněno do sítě mnoha souvislostí, které mu nelze upřít.

Na toto své postavení se může odvolávat i dnes, jak to kategoricky prohlašuje první odstavec „Návrhu preambule Národního divadla“. Jenže se píše rok 2007,

žijeme v době, kdy nás např. Dušan Třeštík vyzýval, abychom se jako národ znovu a lépe vymysleli. A kdy také národ i kultura byly definovány jako „nedědičná paměť kolektivu“; jako cosi, co se přirozenou cestou spontánně a automaticky nezískává. Což znamená, že místo, které si Národní divadlo získalo, když transformovalo pro české divadlo ideu 'národního divadla' německého osvícenství, je přece jen otřeseno. Asi už nelze naprosto jistě počítat s tím, že postavení i úvahy o Národním divadle lze nadále udržovat a rozvíjet plně na této tradici.

Možná však přišel čas zkoumat podobu této tradice jinak. V 21. čísle *Disku* se Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová v závěru článku o současných inscenacích antiky v berlínských divadlech vracejí k některým pojmům, jež jsou součástí původní ideje 'národního divadla'; ptají se například, zda to vyrovnávání se s antikou nepředstavuje nový *Bildungstheater*. Je to přirozené, neboť tento pojem patří k tématu, jež obsahuje titul jejich článku: „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?“ Což je do jisté míry a v jisté podobě i téma této úvahy. A tady někde – možná – je pro činohru Národního divadla jedna z velkých možností objevovat a realizovat v dnešním, současném smyslu tradici 'národního divadla' jako divadla, jež usiluje o to, ze svých původních kořenů zasahovat divadelní kvalitou svého scénování do řádů a dějů přítomnosti.

Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo?

Z berlínské dramaturgie

Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová

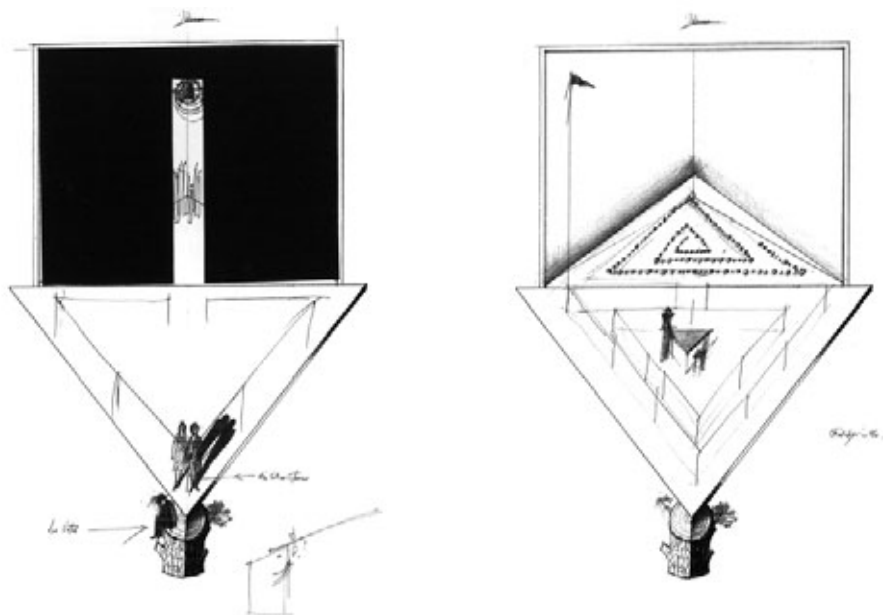
2. Od Schillera k Brechtovi, od Brechta k Schillerovi

Když tři roky po svém návratu z exilu ve Spojených státech inscenoval roku 1950 Fritz Kortner (1892–1970) – z těch, o kterých bude v tomto článku ještě řeč, u něho později asistoval Peter Stein a hrál také Klaus Maria Brandauer – pro západoberlínský Hebbeltheater Schillerova *Dona Carlöse*, ukazoval Schillerovo Španělsko jako vězení s mřížemi, železnými schody i stěnami a drátěným plektivem a v nehistorických kostýmech (Alba jako ‘Panzergeneral’!).¹ To nebylo u režiséra, který se před svou emigrací proslavil jako herec expresionistických inscenací a filmů nic tak divného, ale pro poválečné obecenstvo, kterému prý šla na nervy zejména ohlušující střelba, cosi přinejmenším neobvyklého. Dnes je naopak neobvyklé vidět Schillerovy hrdiny ve víceméně dobových kostýmech a dokonce v brnění, jak je ukazuje Berliner Ensemble v Peymannově inscenaci *Panny Orleánské* (i když právě brnění se v nějaké podobě sem tam přece jen vyskytne, jako například v inscenaci téže hry, jak ji pro Kammerspiele des Deutschen Theaters nastudoval v Berlíně roku 1998 Jürgen Gosch).

V Peymannově inscenaci² je takové kostýmování válečníků (autorkou kostýmních návrhů je Maria-Elena Amos) v souladu s divadelním hromem a dalšími málem barokními efekty, ve kterých si v této „romantické tragédii“, kde se ‘romantickým’ rozumí pohádkové, Schiller libuje. Někteří recenzenti pokládají tyto efekty za podstatnou součást toho, co podle nich tvoří tak trochu ironický nádech inscenace. Může být ovšem řeč opravdu jen o jistém nádechu či odstínění jevištního dění, jehož základem není aktualizace, ale stará dobrá divadelní *iluze*. Vlastně bychom měli psát kurzivou i adjektivum *divadelní*, protože scénografie

1 Viz Immer, T. „Was machen die Bühnen bloß mit Friedrich Schiller?“, *Das Parlament*, 2005, Nr. 18–19; přetisk článků z tohoto časopisu může čtenář najít na adrese <http://www.das-parlament.de>. Přehled schillerovských inscenací mu ovšem může poskytnout zejména kniha Luserke-Jaqui, M. (Hg.) *Schiller-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar 2005, event. katalog výmarské výstavy „Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute“ rovněž z jubilejního roku 2005.

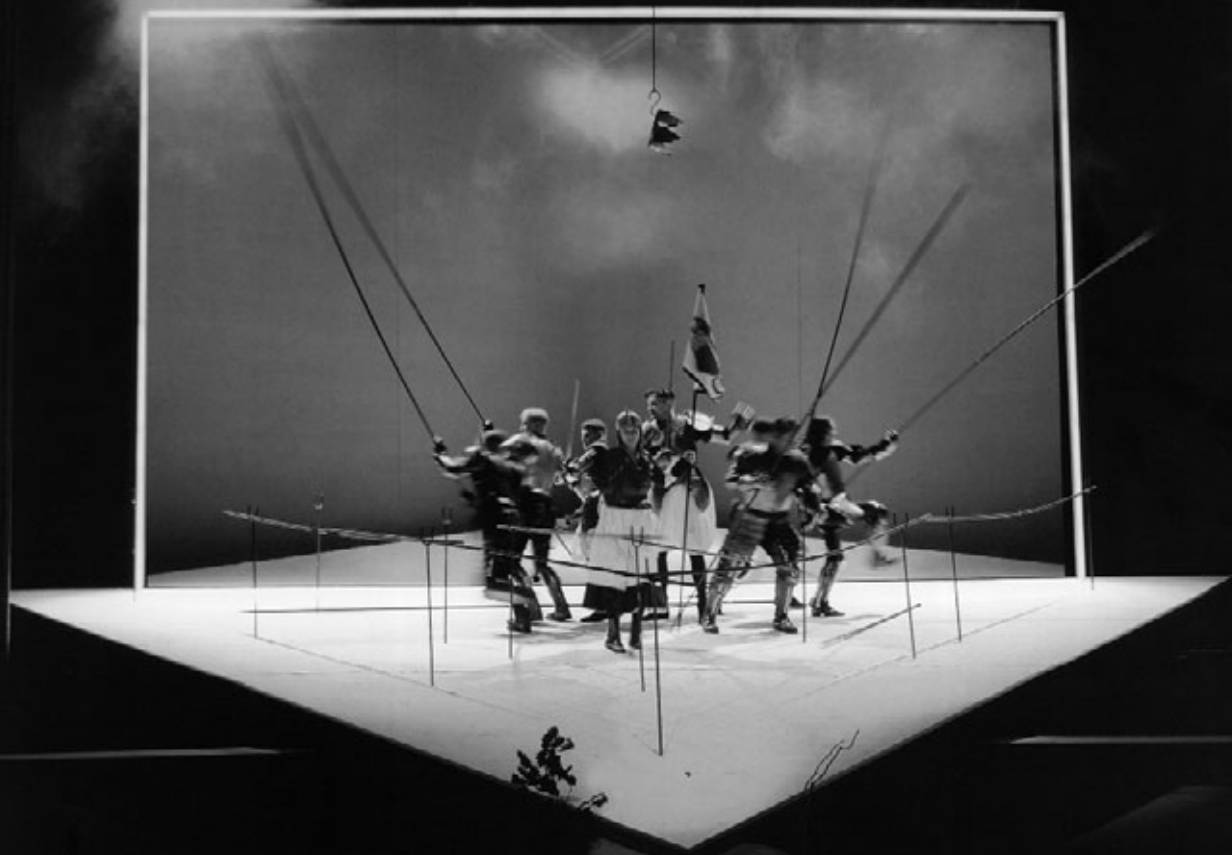
2 Měla premiéru na začátku sezóny 2006/07, přesně 15. září 2006, a my jsme ji viděli na začátku června 2007; stojí za to dodat, že tehdejší horka obecenstvo od návštěvy této inscenace neodradila a vyprodané představení bylo diváky, mezi kterými bylo hodně mladých lidí, přijato s neobyčejně (možná bychom měli psát ‘berlínsky’) vřelým ohlasem.



▲ ► Friedrich Schiller: Panna Orleánská. Berliner Ensemble 2006. Režie Claus Peymann, scéna Karl-Ernst Herrmann

svým vtipným řešením (viz obrázky) nenechává nikoho na pochybách, že jsme v divadle, naopak prezentuje předváděné dění tak, abychom si stále uvědomovali, že se odehrává na scéně. Mluvíme-li o *iluzi*, máme samozřejmě na mysli iluzi právě v barokním smyslu, tj. spojenou spíš s divadelními efekty než s 'pravděpodobností' a jí odpovídajícím úsilím o odstranění diváckého odstupu. Tedy s tím, k čemu čím dál víc směřovalo měšťanské divadlo ve svém převažujícím 'středním proudu' a proti čemu se pak v rámci zápasu s divadelním iluzionismem vymezovali jeho avantgardní odpůrci. Jestli scénografie (je pod ní podepsaný proslulý Karl-Ernst Herrmann, kterému se světelným řešením pomáhal Ulrich Eh) umožňuje scénovat děj v optimální míře efektně, tj. opravdu divadelně, divadelní iluzi (iluzi v původním 'barokním' pojetí) to neruší, ale upevňuje na bázi přesvědčení, že svět = scéna. To přirovnání je ostatně dnes, tj. v době všeobecné scénovanosti, rozhodně aktuálnější než v době počátků měšťanské kultury.

Brnění válečníků mohou i z hlediska dnešních konvencí dodávat inscenačnímu pojetí opravdu mírně ironický nádech. Tato spíš dobromyslná ironie, uplatněná mimochodem ne náhodou u válečníků, nám ovšem jen pomáhá si v příslušných chvílích opět uvědomit, že jsme v divadle a že je předváděné dění jenom *možné*, a nikoli neodvolatelně *dané*, tj. že o něm má smysl ještě přemýšlet. Řínicivé brnění odstiňuje tedy v zásadě (a zejména také herecky) zachovávanou iluzi tak, že jsme jí díky ostatním vlastnostem inscenace ochotní – oprávněnější by možná bylo říct 'ještě vůbec schopní' – nakonec v příslušné míře podlehnout. Jinak řečeno, že jsme schopní brát i dnes to, co se nám v divadle předvádí, vážně. Za to jsme byli Peymannovi a jeho souboru o to víc vděční, že současné české di-



vadlo o něco podobného příliš neusiluje. Mimochodem, takové pojetí, podle kterého *divadelní* či *dramatické* = (pouze) možné, se může opřít nejen o Aristotela, ale zejména také o Schillera, který přestože se zabýval odborně historií, o nějakou 'historickou pravdu' ve své *Panně Orleánské* neusiluje, dokonce Janu nechává zemřít nikoli na hranici, ale v boji. Právě s tímto pojetím souvisí Schillerovo uvědomělé odlišování divadla od reality, kterému se dostalo tak lapidárního vyjádření v prologu k *Valdštejnovu táboru* závěrečným veršem „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“. Zde je německý výraz *heiter* asi nejadekvátněji přeložitelný českým slovem *zábavný*, i když tento výraz může v souvislosti s Schillerem překvapit aspoň ty, kdo si nedokážou představit, že zábavné může být i přemýšlet.³

Mimochodem, když už byla řeč o barokních efektech a barokní iluzi: Schiller má k baroku opravdu blízko a např. Bengt Algot Sørensen jistě právem uvádí tento jeho vztah k pozdně barokní kultuře do souvislosti se studiem na Hohe Karlsschule, kde už se Schiller – v souladu s tamními požadavky – také

³ Český překlad Vladimíra Šrámka, uveřejněný ve 2. svazku *Spisů Friedricha Schillera* (vydaných v Knižně klasiků SNKLHU 1958), zní „vážný život jasné umění“; současný překladatel by jistě uvažoval i o možnosti „život je vážný, umění je hra“.



◀ Friedrich Schiller: Panna Orleánská. Berliner Ensemble 2006. Peter Finz (Thibaut D'Arc) a Charlotte Müller (Jana)

▶ Friedrich Schiller: Panna Orleánská. Berliner Ensemble 2006. Vlevo Axel Werner (Talbot)

prezentoval skvělými rétorickými výkony.⁴ Škola ovšem může úspěšně rozvíjet jenom to, co má student v sobě. Schillerův přirozený sklon k rétorice a deklamaci neodmyslitelně souvisí s jeho vztahem k divadlu, a to nejen díky tomu, že jistý způsob divadla je od rétoriky (historicky) neodmyslitelný. Směřuje-li řeč a mluva v rétorice a deklamačním umění k dokonalému využití jistých svých možností – dokonce k využití, které jako by mělo účel samo v sobě, protože v každodenní komunikaci je s nástupem měšťanstva čím dál méně obvyklé (viz dále) – má to pochopitelně co dělat se scéničností a scénovaností; přinejmenším se scéničností a scénovaností jistého druhu. V jejím rámci se řeč (neoddělitelná samozřejmě od mluvy) stává scénickou právě díky využití jak rétorických či rétoricko-poetických figur, tak potenciálních vlastností hlasového projevu a jeho formování, jaké je přímo nutné uplatnit ve veřejném prostoru příslušné velikosti a v souvislosti s adresovaností takového projevu jistému množství naslouchajících diváků.

4 Bengt Algot Sørensen (Hg.) *Geschichte der deutschen Literatur*, Band I (Vom Mittelalter bis zur Romantik), München 1997: 243; Sørensen je nejenom editorem této publikace, ale i autorem části věnované výmarské klasice.



Nejde jistě jen o samu zmíněnou velikost a sám počet diváků, ale o to, co vlastně tuto velikost a tento počet vyžaduje, resp. o to, co je s nimi opravdu v souladu a co je opravňuje: To je předvádění něčeho, co aspoň na základě dodatečné interpretace může být uznáno za záležitost nikoli soukromou, ale veřejnou a co opravňuje činit součástí takové veřejné záležitosti i to, co je spojené s porušováním intimity. Ne náhodou právě v podobném kontextu bývá i v běžném hovoru řeč nejenom o *scéně* a *scéničnosti*, ale přímo o *divadelnosti* a *divadle*: Divadlo jako by bylo aspoň do jisté doby (a velké divadlo stále) osudově spojeno s projevem adresovanými veřejnosti a nezbytně vystavenými veřejnému soudu, a ne pouze přátelskému přijetí v intimním okruhu apriorních příznivců. Odtud i význam typických divadelních skandálů a soutěžení diváků, co bude víc slyšet, jestli potlesk a obdivné volání bravo, nebo nespokojené bučení. A odtud i stesky nejdřív konzervativních a potom i avantgardních divadelníků a přívrženců ‘skutečného’ divadla na divadelní trendy směřující k respektování čtvrté stěny a nejdřív ke ‘komornímu’ a pak dokonce ‘intimnímu’ divadlu – to na přelomu 19. a 20. století – a nakonec – v 2. polovině 20. století a zejména také u nás⁵ – k proměně divadelního prostoru založeného na oddělení jeviště a hlediště v prostor postrádající i pomyslnou rampu; je lhostejné, byla-li rampa zrušena v důsledku proměny diváků v intimní svědky, nebo dokonce v účastníky společně sdílené události, v jejímž rámci se toto sdílení realizuje na úrovni společného prostoru hospody

5 Viz o tom i studii Jana Hyvnara uveřejněnou rovněž v tomto čísle.



◀ Friedrich Schiller: Panna Orleánská. Berliner Ensemble 2006. Thomas Niehaus (Lionel) a Charlotte Müller

▶ Friedrich Schiller: Panna Orleánská. Berliner Ensemble 2006. Charlotte Müller a Thomas Wittmann (Karel Sedmý)



nebo klubu, případně je spojeno s různě vynucovaným zapojením do hospodského společného zpěvu či rvačky, nebo do klubové debaty.

Kdybychom měli z tohoto hlediska rozlišit divadelnost od scéničnosti jako její speciální případ, museli bychom divadelnost definovat právě s ohledem na její *dvousměrnost*, tj. na okolnost, že herecký projev je v divadle už sám o sobě a právě sám o sobě (tj. bez zprostředkování pomocí příslušné technologie) přímo adresovaný jak jevištnímu partnerovi, tak divákům – a to i těm, kteří sedí v 16. řadě nebo vzadu na 2. balkoně. Takový projev vyňatý z příslušného kontextu by nám mohl připadat na první pohled nepřirozený, ale zaslouží-li si to, co herec (a nejenom ústy) říká, opravdu veřejný zájem, nejenže nám podobná ‘nepřirozenost’ nebude vadit, ale budeme dokonce (a právem) považovat jeho projev za přirozený. Samozřejmě jen v případě, půjde-li o projev, který si zaslouží být předmětem veřejného zájmu jak z hlediska svého myšlenkového obsahu, tak i své celkové realizace. V jejím rámci jde na předním místě o mluvní výraz, ve kterém je ‘sémantická’ rovina neodmyslitelná od (samozřejmě herecky realizované či dokonce vytvořené) ‘prozodické’ roviny. Mluvíme tedy o veřejném projevu, ve



Friedrich Schiller: Panna Orleánská. Berliner Ensemble 2006. Norman Schenk (La Hire), Boris Jacoby (Hrabě Dunois), Franciska Junge (Anežka Sorelová), Charlotte Müller, Thomas Wittmann, Veit Schubert (Filip Dobrý), Michael Rothmann (Arcibiskup remešský)

kterém není oddělitelná (slovní) ‘rétorika’ a ‘deklamace’, ale kde se obojí mění v poezii neomezenou na sama slova v souhlasu s tím, jak se tu veřejný projev rozvíjený obvykle právě ze slov, díky jejich specifické scénické intenci, stává *obrazem*; rozumí se *živým* obrazem rozvíjejícím v příslušně vymezeném prostoru (tedy scénujícím) nějaký *příběh*.

Použití slova *obraz* tu samozřejmě souvisí s faktem, že scénované dění, které sledujeme, je pouze hrané, tj. jen *možné*, a právě jako takové – tj. jako pouhou možnost – je můžeme spoluprožívat. To samozřejmě zahrnuje i možnost o něm bez ohledu na vlastní bezprostřední zainteresovanost – a třeba i dodatečně – přemýšlet; samo přemýšlení pak může být – viz komentář k poslednímu verši Prologu hry *Valdštejnův tábor*, související se Schillerovým rozlišováním reality a umění – dokonce zábavné. A nebylo by vlastně možné označit slovem *obraz* to, co jsme vyjádřili slovem *iluze*, které jsme použili při úvodní charakteristice Peymannovy inscenace? Toto slovo (*iluze*) má ovšem i zvláštní významový odstín a používá se ve specifickém smyslu, který slovo *obraz* nezahrnuje. Z faktu, že obraz představuje vždycky něco pouze možného, vyplývá ale také asi to nej-

závažnější: že scénický obraz – ostatně jako každé ‘obrazné’ vyjádření – poukazuje k něčemu dalšímu, co není totožné s předpokladatelnou reálnou obdobou předvedeného, ba může být od něčeho *podobného* velmi vzdálené: co zkrátka má nějakou symbolickou potenci. Právě to je jaksi *in statu nascendi* obsaženo ve způsobu, jímž předváděné na základě příslušných vizuálních a akustických podnětů působí na naše vnitřně hmatové vnímání a jeho prostřednictvím na naši psychickou dynamiku. V tomto kontextu také přestává být slovo pomocí svých ‘prozodických’ vlastností, které jako by najednou získávaly účel samy o sobě, pouhým znakem a stává se součástí scénického obrazu.

K oživení těchto vlastností slova přispívá přeměna ‘normálního’ či ‘civilního’ projevu v divadelní pomocí deklamace, tj. projevem, jímž nemusíme myslet jen realizaci možnosti veršované předlohy a který vyplývá už z adresovanosti divadelního projevu divákům přítomným v prostoru příslušné velikosti. Veršování jako takové, resp. veršovaný text může být při této přeměně ovšem velmi vhodnou pomocí a Schiller se ve druhé (‘klasicistní’) fázi své dramatické tvorby obrací od prózy k verši nikoli náhodou: je to v souvislosti s odvratem od měšťanské truchlohry s jejími rodinnými dramaty k pokusům o tragédii v klasickém duchu pochopitelné.⁶ Odhlédneme-li od samotného Schillera, je možné dokonce konstatovat, že i když možnosti komediálního projevu s jeho apriorní adresovaností divákům jako by činily verš v komedii na první pohled nadbytečný, může užití verše i v tomto případě znamenat nejen zařazení takové komedie do ‘literatury’, tj. na jistou kulturní úroveň, ale zejména obohacení prostředků činících divadelními (v daném případě tedy komediálními) i nuance. I zde může být verš totiž především prostředníkem nového vztahu mezi apelem na diváky (včetně apelu na jejich vnitřně hmatové vnímání) a zajišťováním diváckého odstupu. Vzpomeňme například na Brechtovu hru *Zadržitelný vzestup Arthura Uie*, v níž je prostředí titulního hrdiny, jemuž byl prototypem Hitler, na jedné straně jakoby sníženo, a na druhé straně povýšeno právě veršem, jímž hra poukazuje na závažnost předváděných dějů a jejich nárok na veřejný zájem. Veršová forma této hry se také považuje za ‘klasický’ případ *zcizovacího efektu*.⁷

Není ale veršování něčím podobným už u Schillera? A nevymyslel si Schiller do *Nevěsty messinské* dokonce chór, který byl už nejednou právem označený za cosi velmi podobného Brechtovu *zcizování*? Není divu, že byl tedy, pokud jde o takové zcizování, Schiller už víckrát označený za Brechtova předchůdce, jako je Brecht na druhé straně v mnohém a právem označován za Schillerova následovníka.⁸ Ale není takové *zcizení* či (řečeno s ruskými formalisty, kteří tu byli Brechtovými předchůdci) *ozvláštnění* vůbec charakteristickým rysem každého divadla a koneckonců každého umění? – Vždyť přece všechny ‘readymady’ a dokonce

6 Tento příklon ohlašuje Schiller právě v Prologu k *Valdštejnovu táboru* a celé trilogii (podle Šrámka „[...] a jestliže Musa / [...] dnes bude pláše chtít po starém právu / s rýmy si hrát – nu, nehaňte ji, prosím!“ Po dalších pěti verších následuje už citovaná pointa).

7 Podobné je to ostatně s využitím verše v Brechtově *Svaté Johance z jatek*, jejíž východisko se často spojuje s parodií *Panny Orleánské*, ačkoli je nejméně do stejné míry tvoří fascinace Schillerovou hrou.

8 Snad právě blízkost k Schillerovi vedla Brechta k tomu, že hry tohoto německého klasika, který přece nic nevěděl o skutečných mechanismech pohánějících člověka objevených Marxem, nenašly místo v jeho divadle: v rámci velkého schillerovského jubilea roku 1955 navrhl, aby Berliner Ensemble uvedl *Parazita*, tj. žádného ‘velkého’ Schillera, ale adaptaci Picardovy komedie, když jinak by podle něho připadaly v úvahu jen *Úklady a láska*, které ovšem už předtím zařadil na repertoár Deutsches Theater.

sebevystavení pouze sedících výtvarníků ve výkladní skříni se mohou pokládat za *uměleckou* provokaci, ale jen díky tomu, jak se taková provokace vyjímá na pozadí tradičního umění, vůči němuž, stejně jako vůči 'normálnímu' zařazení a fungování příslušného předmětu či druhu chování, představují jistý případ zcizení... nebo *scénovanosti*. Není ostatně z podobného důvodu možné pokládat za málem umělecký projev i to, co *není* hrané (hrané ve smyslu tvorby a ne přetvářky), je-li to umístěno aspoň na nějakým způsobem deklarovaném jevišti? A nespočívá vlastně podstata toho, co je (v popsaném smyslu) hrané, právě v takovém zcizování, není-li obojí (totiž hraní a zcizování či ozvlášťňování) vlastně totéž? Není z tohoto hlediska i to, co se nazývá zcizením, jen specifickým případem vytváření *obrazu*, v zásadě totožným se scénováním, jehož je obraz vždycky výsledkem?

Podobné zcizení představují v každém případě různé *efekty*, ve kterých si Schiller libuje a které jsou v *Panně Orleánské* zvláště hojné. Právě u Schillera se lze ostatně poučit, co divadelní efekty nesmějí postrádat, aby byly nejenom přijatelné, ale i zdrojem žádoucího ('uměleckého') prožitku. Roztrhne-li zajatá Jana najednou řetěz, kterými ji angličtí zbrojnoši spoutali, je to především scénický *obraz* nikoli nepodobný básnickým tropům (které jsou z 'fyzického' citění ostatně často odvozené). Slabost, která Janu přepadne, pramení z jejího náhlého vzplanutí k Lionelovi, k němuž – rovněž vyjádřeno obrazem budovaným na fyzickém pocitu, i když dnes už poněkud zprofanovaným – vzplane vášní. V okamžiku, kdy tuto vášň k nepříteli Jana přemůže, kdy se od ní osvobodí, nabude znovu zázračnou sílu. Schiller tu zcela 'staromódně', tj. v duchu svého idealismu, staví proti sobě pouhou přírodu a ducha, spoutanost individuální žádostí a vnitřní svobodu, osobní chtění a službu nadosobní ideji – ovšem nikoli s úplně jednoznačně danými znaménky minus na první a plus na druhé straně. To souvisí s tím, jak Schiller formuje Janin příběh po svém a dokonce ve frapantním rozporu s tradicí: o tom už byla a ještě bude řeč, ale i na tomto místě stojí za to se zmínit o protikladu 'normálního' a jakoby přírodně daného ženského údělu na jedné straně a na druhé straně údělu Jany jako ženy válečnice, která u Schillera – právě proti příslušné tradici – nejenom drží prapor, ale také sama (a bezohledně!) zabíjí.

Mluvili jsme na začátku o iluzivnosti Peymannovy inscenace, o níž můžeme také – po všem, co už bylo řečeno – prohlásit, že je 'schillerovská'. Také proto, že tato iluzivnost (ve smyslu specifické obraznosti) po svém a sama v sobě směšuje uvěřitelné s neuvěřitelným, známé, a tedy očekávatelné s neočekávaným i apel na ztotožnění nebo aspoň vcítění se zjednáváním odstupu. Pokud jde o první předpoklad ze dvou uvedených v poslední dvojici, můžeme říct, že tato iluzivnost Peymannovy inscenace, apelující takříkajíc na 'naivní' divadelní vnímání, je vlastně v minimálně nutném souladu s naivní *vírou* titulní hrdinky; té jako by byli ovšem dnes schopni spíš přívrženci islámského fundamentalismu. Takovou víru jsme většinou sotva s to plně sdílet, ale v daném případě nám to nejen nebrání prožívat předváděný příběh s hlavní hrdinkou, ale brát i samotnou tuto její víru a z ní vyplývající nadšení a jeho důsledky – zrovna tak jako důsledky absence takové víry a takového nadšení – jako nepominutelný problém a otázku adresovanou veřejnosti. I v tomto punktu je významné scénografické řešení. Napomáhá totiž tomu, že bereme dvojí směřování každého projevu (tj. směřování k partnerovi i k obecenstvu – a k němu vlastně ještě důrazněji) jako přirozené. Nejdůležitější ovšem je, že Charlotte Müller nehraje Janu jako svatou, ale jako obyčejné, přímé a přímočaré selské děvče plné upřímného odhodlání a čistého nadšení:

► **Bertolt Brecht: Matka Kuráž. Berliner Ensemble 2005. Režie Claus Peymann. Christina Drechsler (Katrín), Carmen-Maja Antoni (Kuráž), Martin Seifert (Feldkurát) a Michael Rothmann (Švejcar)**

toho idealistického nadšení, jaké Schiller ve své době polemicky stavěl proti skepticismu až cynismu Voltairovy *Panny* a ve hře samé pak proti frustraci, ba zhnusení umírajícího vojevůdce anglických 'okupačních vojsk' Talbota.⁹

Janino nadšení podložil ale Peymann ve své inscenaci – opět v Schillerově duchu – podivně jímavým smutkem nad vším, co se kolem této panny děje a co tak snadno vyústí v to, že se jí zřeknou právě ti, jejichž při vzala za svou, a dokonce jako posláním, které jí svěřila Panna Maria.¹⁰ Nejhlubším pramenem tohoto smutku je ale pochybnost, kterou dnes můžeme mít o každém nadšení pro nějakou ideu. Tato pochybnost je vlastně už ve hře naznačena otázkou, je-li Janino nadšení, tak imponující zejména ve srovnání s estetizovaně změkčilou rezignovaností samotného krále, nakonec opravdu svaté, nebo souvisí s čarodějnictvím. Zatímco při obvyklém způsobu vyprávění o Janě kladou tuto otázku soudci v historicky doloženém procesu a její odsouzení se přičítá institucionálnímu (a zejména ovšem církevnímu) tmářství, u Schillera má pochybnosti o původu jejího nadšení sám její otec, „zámožný rolník“ spojený

⁹ „Buď proklet ten, kdo zasvětil svůj život / velikým věcem a kdo důmyslně / osnuje moudré plány! Králi bláznů / svět náleží –“, říká v 6. výstupu 3. jednání. V tomto případě můžeme samozřejmě mluvit nejen o nepřímé polemice Janina postoje s Talbotovým, ale i Talbotova s Janiným.

¹⁰ Právě v této scéně, v níž je Jana vlastně na příkaz krále vyhnána z města a kdy ji nakonec opustí opravdu všichni příslušníci královského dvora včetně Dunoise, jako by byl podaný doklad pravdivosti shora citovaných Talbotových slov. Příznačné je, že ten, kdo se jí ujme, není nikdo z těch, kdo se pohybují na quasi-historické scéně, ale venkovan Raimond, který ji vždycky (marně) miloval a měl si ji na začátku hry podle přání Janina otce také vzít.





takříkajíc s původním určením lidstva obdělávajícího zemi a pěstujícího zvířata bez ohledu na státy a jejich hranice. I tato pochybnost vyslovená už na začátku a zopakovaná v okamžiku Janina triumfu nám zjednává při veškerých mocných sympatiích k titulní hrdince možnost zachovat si jistý odstup od jejího počínání; jednoduše řečeno, nejenom je s příslušnou mírou vcítění sledovat, ale také o něm (třeba i dodatečně) přemýšlet. U Schillera je Janin příběh ovšem v zásadě výzvou k angažovanosti a jako výzvu k idealistické angažovanosti tuto hru její doboví posuzovatelé také nadšeně přijali.¹¹ Můžeme za takovou výzvu k angažovanosti pokládat – už vzhledem k permanentní angažovanosti samotného Peymanna od 60. let do dneška – i jeho inscenaci? Jestli ano, je přece jen doplněna jistou výhradou, a bereme-li představení jako krásný obraz idealistického zápalu, odstiňuje ho smutek nad tolika důvody k pochybnostem o jeho ‘svatosti’.

Už u Schillera mohl mít tento stín pochybnosti a s ním spojený smutek co dělat s vystřízlivěním, a to s vystřízlivěním z nadšení vzbuzeného francouzskou revolucí. *Pannu Orleánskou* dokončil Schiller 1801, už 9 let poté, co mu francouzské Národní shromáždění propůjčilo čestné občanství Francouzské republiky a po všech krvavých událostech spojených s jakobínskou diktaturou a tvář v tvář Napoleonovi. Nebylo tedy právě vzhledem k těmto zkušenostem – potvrzeným všemi dalšími zkušenostmi lidstva – na místě vyslovit nikoli až na konci, ale hned na začátku příběhu, a nikoli ústy nějakého inkvizitora, ale samotného

¹¹ Také o dobových ohlasech Schillerových her se píše v jednom z paperbacků řady „Erläuterungen und Dokumenten“ (*Friedrich Schiller, Die Jungfrau von Orleans*), který sestavil Ulrich Karthaus a vydalo nakl. Philipp Reclam jun. Stuttgart v roce 2006. Stejně nakladatelství vydalo také 2006 ve známé řadě „Interpretationen“ nové vydání svazku *Schillers Dramen*, jehož editorem je Walter Hinderer a který poprvé vyšel 1996.

◀ Bertolt Brecht: Matka Kuráž. Berliner Ensemble 2005. Carmen-Maja Antoni

▶ Bertolt Brecht: Matka Kuráž. Berliner Ensemble 2005. Christina Drechsler



Janina otce podezření, že jí toto nadšení vnuká ďábel a ne Bůh? Právě to je také důvod, proč se Schiller nejenom nedržel historicky doloženého závěru Janina příběhu, ale proč proti všem jeho jiným verzím nechává také ji samotnou bojovat s nepřáteli se zakrvaveným mečem v ruce a vyložit si lásku, kterou pocítí k Lionelovi a která jí zabrání vzít i jemu život (jako ho vzala bezbrannému a vlastně nevinnému Montgomerymu), zcela nekřesťansky jako slabost a zradu vlastního poslání. Copak jde v případě Janiny shovívavosti k Lionelovi opravdu jenom o pouhou vášeň, a ne o lásku nebo aspoň o příležitost k lásce?

Jako by se tedy za Schillerovou *Pannou Orleánskou* rýsovaly už Sartrovy *Špinavé ruce* a otázky umožňující diskutovat o nevinných vinících a vinných nevinných. Nejde nakonec v případě hlavních postav Schillerových her vesměs spíš o hrdiny, kteří mají nejenom daleko k ideálu, ale kteří jsou často bezpochyby opravdu velice vinni před tváří božské, ale i lidské spravedlnosti? A co si můžeme představit za vyšší mocí, která řídí Janu a která jí dává schopnost přijmout napřed vlastní smrt, ale také se zatvrdit tak, že nechce být nazývána ženou, když Jana Charlotty Müllerové je velmi ženská, jenom si své ženství do setkání s Lionelem sama neuvědomuje? Pokud jde o srdce, Schillerova Jana dokonce

prohlašuje, že ho nemá, ačkoli je jasné, že právě hloubka citu – aspoň v případě takto (v souladu se Schillerem) hrané Jany – činí pochopitelným Janino jednání; přitom ji právě zapíraný cit přepadne s takovou silou, až to (tj. něco tak lidsky přirozeného) při své posedlosti svěřeným posláním musí pokládat za nejhorší zradu. Nemůžeme mít ale dokonce i jako diváci Peymannovy inscenace s její tak sympatickou Janou – a to nejen v souhlasu s otcem, který mluví o ďábelských kouzlech, ale zejména jako očití svědkové scény, v níž Jana vlastně popravuje nevinného Montgomeryho – pochybnosti, jestli to byl opravdu Duch svatý, který ji učinil svým nástrojem, nebo jestli se v ní nakonec nemísí obojí? Nesešle na ni síla, která ji řídí, vzplanutí k Lionelovi jako oprávněný trest? Může nám pomoci od všech pochybností o Janině svatosti argument, že věc, za kterou bojovala, aniž šetrila sebe i jiné, byla přece opravdu spravedlivá? Ovšem při vědomí toho, že to tak pokaždé nemusí být a že by se tak imponující nadšení mělo raději uplatňovat někde jinde než tam, kde se vždycky vyskytují krvavé oběti.

Peymannova inscenace také záměrně rezignuje na to, co se někdy teprve považuje za *interpretaci*: máme tu samozřejmě na mysli interpretaci ve smyslu návodu divákovi, jakým způsobem si to, čeho byl v divadle zainteresovaným svědkem, 'srovnat v hlavě'. Po větším či menším šoku, který divákovi náraz s uměleckým dílem způsobí, má mu přece toto dílo samo nakonec pomoci nabýt opět duševní rovnováhu; tato rovnováha už by se ale měla konstituovat na nové úrovni. Povrchně chápaná interpretace jako by divákovi měla pomoci nabýt duševní rovnováhu bez nezbytné vlastní námahy. Položíme-li důraz na závěr předchozí věty, nebudeme v pokušení pokládat takový inscenační přístup za odporující brechtovské tradici, jejíž udržování má Berliner Ensemble i z Peymannovy vlastní vůle v popisu práce:¹² pokud jde o nejlepší Brechtovy hry, dělají z nich 'stranické školení' přece spíše postranní výklady (a to včetně Brechtových), zatímco ony samy se takovému chápání víceméně vzpírají. Ve všech se také nějakým způsobem prezentuje rozpor mezi nikoli necitovým idealismem a pragmaticky kalkulujícím rozumem. Ve specificky divadelní rovině jde pak o rozpor mezi vždycky aspoň do jisté míry iluzivním hraním – a to přes všechno občasné ať domnělé či skutečné 'vystupování z role' – a někdy až surovou věcností. Tento rozpor ostatně obráží věčně nedořešený problém či vnitřní konflikt, který si celý život řešil sám Brecht.

Z tohoto hlediska bylo samozřejmě velmi zajímavé vidět Peymannovu inscenaci Brechtovy *Matky Kuráže* (premiéra 26. 11. 2005). Zde nás kromě představitelky titulní postavy (Carmen-Maja Antoni) velmi zaujala Katrin Christiny Drechsler. Hereččina naprostá oddanost osudu postavy vytváří velmi účinný protipól takovému uchopení, které spolu s režisérem a zejména díky svému komediálnímu daru zvolila Carmen-Maja Antoni (kvůli komediálnímu daru ji také Peymann zřejmě do této role obsadil). Ve shodě s poněkud nezávazným režisérským pohledem na Brechtův příběh – který zbavil historických souvislostí, takže se jeho aktéři volně pohybují v jakémsi časoprostorovém vzduchoprázdnu – volí paní Antoni

¹² Kromě dvou večerů Brechtovy lyriky, pořadu o vzniku *Krejcarové opery* s Weillovými songy (uváděného mimochoodem od dubna 2001) a Taboriho scénické úpravy Brechtovy adaptace Sofoklovy *Antigony* má dnes Berliner Ensemble na repertoáru 8 Brechtových her: vedle legendární Müllerovy inscenace *Zadržitého vzetupu Arthura Uie* (přes 300 repríz) jsou to – v pořadí, ve kterém byly od roku 2000 uvedeny – *Maloměšťákova svatba*, *Matka*, *Svatá Johanka z jatek*, *Matka Kuráž a její děti*, *Muž jako muž*, *Bubny v noci* a *Krejcarová opera* (poslední dvě byly uvedeny na začátku této sezony). Peymann z nich kromě *Matky Kuráže* (2005) inscenoval *Matku* a *Svatou Johanku z jatek* (obě v roce 2003), na *Krejcarovou operu* si pozval Roberta Wilsona (premiéra 27. 9. 2007).



Friedrich Schiller: Valdštejn. Berliner Ensemble 2007. Režie Peter Stein

komediantský přístup: Její Kuráž je plebejský klaun, obratně a mazaně šaškující v nejslavnějších scénách 'utkání s mocí', který se ovšem stará – na rozdíl od němé Katrin, své vlastní dcery – jen o svůj prospěch; nakonec také sama nezahyne, ale ztratí ve válce vše včetně dětí. Ona totiž ani 'malému člověku' – taky tak lze formulovat dojem z představení – nakonec nebývá všechna mazanost koneckonců nic platná. Proti této mazanosti malého člověka měla Helene Weigel, která v téže budově hrála Matku Kuráž před půlstoletím v Brechtově a Engelově režii (a starší z nás nemůže na tuto inscenaci a tento výkon zapomenout), imponující, i když odstrašující velikost: spočívala v tom, že její jednání se řídilo (o)bludnou ideou, že i válce je třeba se přizpůsobit, protože i na ní lze vydělat. Šlo tedy v 'původní' inscenaci o svéráznou ideologii, za níž si ovšem bylo možné představit vlastně každou ideologii, která oč důsledněji je zastávána, o to strašnější má následky.¹³

¹³ Brechtovu a Engelovu inscenaci *Matky Kuráže* a vůbec hru tehdejšího skvělého hereckého souboru vyznačovalo především vášnivě zaujetí. Peymannově *Matce Kuráží* schází vlastně hlavně podobná vášeň, kterou můžeme při dobré vůli vnímat z *Oresteií* v Deutsches Theater a kterou – i když režiséra Thalheimera můžeme podezírat z kalkulu a pouze rutinovaného opakování jednou nalezeného klíče – cítíme aspoň z hereckého projevu.



Můžeme ovšem na základě obou Peymannových představení prohlásit, že jeho režisérský přístup je postavený na herecké dramaturgii; tj. na interpretaci, která nemá nic společného s povrchní aktualizací, protože aktualizace pouze ztotožňuje 'klasické' s dnešním, místo aby umožňovala srovnání – a tedy i nahlédla dnešní problémy či pseudoproblémy z jiného úhlu.

Takový přístup vyznačoval i Steinovu inscenaci celé Schillerovy trilogie o Valdštejnovi v prostorách neukölnského pivovaru. Hrál se na obrovském jevišti s mimořádně početným komparzem a pro 1200 diváků a představení, které i se čtyřmi přestávkami (třemi dvacetiminutovými a hlavní hodinovou na večeri) a vřelými ovacemi na konci trvalo málem 10 hodin. Inscenace (premiéra 19. května 2007) s předem plánovaným počtem repríz konaných o sobotách a o nedělích vždy od dvou hodin odpoledne (poslední proběhla 7. října) byla umožněna sponzory, jimiž byly Kulturstiftung des Bundes, Deutsche Bank a DaimlerChrysler, i opravdu nezanedbatelným vkladem z peněz akciové společnosti samotného Petera Steina, ustavené kdysi k provozování *Fausta* v rámci hannoverské světové výstavy. Inscenace nazvaná prostě *Wallenstein* se hrála v rámci repertoáru Berliner Ensemble i s jeho herci, když v titulní roli vystupoval jako host Klaus Maria Brandauer. Zatímco Peymannovo tříhodinové představení *Panny Orleánské* vycházelo z Schillerova textu seškrtného málem na polovinu, i když velmi citlivě (dramaturgie Jutta Ferbers), Steinova inscenace se opírala o text, kterého byla škrtnuta tak desetina.

Jestliže se tedy nezbytné přizpůsobení litery předlohy současným divadelním konvencím mohlo u Peymanna opřít o dramaturgický zásah, ve Steinově inscenaci bylo hlavně na hercích, jejichž projev vycházel natolik z dnešního pojetí přirozenosti, nakolik využíval všech – stručně řečeno – básnických vlastností textu: To umožňovala hlasová vybavenost herců a hereček (ta byla stejně jako jejich obecná fyzická připravenost při délce představení podrobena skutečně zatěžkávací zkoušce) a zejména i jejich dokonalá mluvní technika, vycházející

◀ Friedrich Schiller: *Valdštejn*.
Berliner Ensemble 2007. Klaus
Maria Brandauer v titulní roli

▶ Friedrich Schiller: *Valdštejn*.
Berliner Ensemble 2007. Jürgen
Holtz (Buttler)



z nepřerušené deklamační tradice pěstované na hereckých školách. O skvělé úrovni (aspoň nejlepších) absolventů těchto škol vydávaly svědectví výkony všech mladých herců a hereček, které jsme v berlínských inscenacích viděli. I ve Steinově nastudování Schillerovy valdštejnské trilogie jsme mohli sledovat čerstvé absolventy, kteří v Berliner Ensemble zahajují svou kariéru. Nejen co se týká technického vybavení, ale i imponující jistoty, zralosti, s níž se Friederike Becht a Alexander Fehling ujali postav Tekly a Maxe Piccolominiho (představitel Maxe odehrál zhlédnutou reprízu desetihodinové inscenace s nohou v sádře, o berlích), nelišily se jejich výkony od toho, co jsme mohli vidět od zkušených a zralých hvězd v čele s hostujícím Klausem Mariou Brandauerem v roli Valdštejna.

Samotný Brandauer prokázal mimochodem obdivuhodný smysl pro partnerskou a ansámblovou souhru: v průběhu představení i při děkovačce cítíme, jak si zcela samozřejmě podmaňuje partnery na jevišti i diváky v hledišti, i to, jaký prostor umí poskytnout například právě mladým protihráčům, aby vedle něho i 'proti němu' mohli uplatnit a rozvinout všechny své schopnosti. Brandauerův charismatický zjev stylizovaný tak trochu do podoby zestárlého rockera se v průběhu představení stává i marnivě marným charismatem postavy, kterou hraje: jako by právě tento herec, s nímž Peter Stein původně nepočítal (Gert Voss, kterého si kdysi přivedl Peymann do Vídně, kde působí dodnes, nakonec odmítl),¹⁴ byl opravdu předurčený zahrát Schillerova (anti)hrdinu. Tento Valdštejn,

14 V prosinci (19.) má mít Voss, režirovaný Thomase Langhoffem, premiéru Valdštejna v Burgtheatru, kde s ním začala Schillerovu dramatickou báseň zkoušet (ale nedozkoušela) Andrea Breth; představení se bude hrát od 17 hodin, konec se (na rozdíl od ostatních titulů v hracím plánu) neuvádí. Mimochodem, v Lipsku, kde měl *Valdštejn* (inscenovaný bez *Valdštejnova tábora*) v režii intendanty Wolfganga Engela premiéru ještě před Berlínem, trvá představení osm hodin a hraje se na třech místech. U berlínského a lipského představení tak mají inscenace využívající původně 'nedivadelní' prostory charakter 'události' ve smyslu *eventu* chápáného jako zvláštní žánr, v současné době a v sousedství ostatních scénických 'eventů' velmi oblíbený, protože je vzhledem k možnosti komplexnějšího zážitku schopný získat i ty vrstvy diváků, kteří by na 'normální' divadlo třeba nepřišli. Pokud jde o divadelní zážitky tohoto druhu, nabízí se úvaha o vztahu divadla k slavnosti (a jeho s tím souvisejícího slavnostního rázu), ze které se vymanilo (osvobodilo?) vzhledem k moderní organizaci a změněnému pojetí volného času.



◀ Friedrich Schiller: Valdštejn.
Berliner Ensemble 2007.
Friederike Becht (Tekla)
a Klaus Maria Brandauer

▶ Friedrich Schiller: Valdštejn.
Berliner Ensemble 2007.
Alexander Fehling (Max)

vzhledem k minulosti i ve vlastní představě pořád ještě socha na podstavci, si totiž zachovává pověst velkého vojevůdce spíš díky svému scénickému umění. V tuto chvíli totiž nic nedobývá, ale se svými rádci, sledujícími ovšem vlastní zájmy, tak trochu chtě nechtě spřádá intriky, do jejichž sítě nakonec sám upadne. On, který je přesvědčený o svém umění manipulovat lidmi, se mýlí zejména v těch, na které spoléhá, a hvězdami, na které věří, se nakonec neodvážá řídit. Jako by věděl, že nějaký jeho čin v tomto světě, poháněném spíš mechanismem moci než podřízeném působení hvězd, už moc neznamena: hrdinovo místo na scéně totiž zaujal politik. Scénicky rozsochatý Valdštejn má přitom v Brandaue-rově podání při zachování všech rysů autoritativního kondotiéra, při veškeré balvanovitosti a hlučnosti, při velkých gestech v rozevlátém plášti v sobě cosi lidsky měkkého a zranitelného...

Inscenace tří dramát, spojených příběhem hrdiny nebo taky scénického umělce za zenitem, ze které i mimořádný zájem Berlíňanů o původní klasický text udělal skutečnou událost, se před námi začíná odvíjet jako na širokouhlém plátně: Už při poslechu Prologu, čteném na pozadí scény určené pro první část trilogie, si prohlížíme vojenský tábor s mohutnými zasněženými stany, rozkládající se do šířky jistě třiceti metrů. Jevištní prostranství je pak s prvními verši zabydleno hloučky hrajících si dětí, markytánkami obsluhujícími popíjející vojáky, z nichž jedni hlídkují, druzí si na otevřeném ohni cosi vaří... Prostor s dostatečnou šíří záběrů a odpovídající hloubkou je tedy to, co Steinova inscenace vyžaduje především. Přitom druhá a třetí část trilogie není rozehrávána



realistickým popisem prostředí: stany po první přestávce zmizí, scénografie (Ferdinand Wögerbauer) pracuje nadále s mohutnými, zato však lehce a neslyšně se pohybujícími panely členícími prostor tak, aby se podle potřeby vytvořila diagonála sevřené cesty či chodby, rozlehlá hodovní síň, kasárenské nádvoří nebo intimní kout v pracovně či ložnici. Atmosféře pomáhá i dokonalé svícení (Joaquim Bart), proměňující podle potřeby i barevně plochy vysokých a širokých stěn od neutrální šedi do ostře rudé nebo svítivé žluté. Rytmické členění prostoru při přesném 'zakotvení' každé scény určuje dynamiku jednotlivých situací i plynulý a přehledný tok děje.

Herecký projev je určovaný vždy základním postojem, nerozpadajícím se do drobnokresby, ale sevřeným i s pomocí výrazných siluet kostýmů v široké barevné škále (Moidele Bickel) do výrazné, vlastně typové charakterizace, vzájemně vždy velmi konkrétně odlišené držením těla, rytmem chůze, výraznou barvou nosných hlasů. (Až na výjimky při výstupech ve čtvrtém dějství *Piccolominiů*, kdy se odehrávají během rušné hostiny i velmi vzadu důležité spiklenecké dialogy, pro něž se na tu chvíli technicky ozvučí příslušná část jeviště, zvládají herci mimořádně rozlehlý prostor bez pomocných technických prostředků: dokonalá výslovnost, a tedy srozumitelnost je samozřejmostí.) Odevzdanost herce osudu postavy, kterou vytváří 'tady a teď', je imponující, postava od herce je neoddelitelná zejména v případě takových výkonů, jaké podává Peter Fitz jako Octavio Piccolomini, hlavní protihráč Valdštejnův – nenápadný stratég a bezohledný politik ocelových nervů a železné vůle pod maskou uhlazeného dvořana, nebo

Jürgen Holtz coby dragounský komandant Buttler: oddaný Cerberus obracející jagovsky primitivní a zuřivý temperament proti Valdštejnovi poté, co zjistí, že ho jeho pán klamal; ten okamžik bezmocného zhroucení podvedené bytosti, věrného sluhu, který vsadil vše na Valdštejna, a následné vzpruhy podnícené právě vzniklou nenávistí, patřil k nejsilnějším – ale byla jich celá řada. A právě z takových, do nichž se promítla momentální a současně obecná situace postavy, dokázal režisér Peter Stein budovat velmi konkrétní lidské příběhy schopné poupat divákovu pozornost do konce tak mimořádně dlouhého představení.

Byla-li Steinova inscenace *Valdštejna* ukázkou jaksi i doslovně velkého divadla, představovala Peymannova inscenace *Panny Orleánské* svérázný manifest velkého divadla vzhledem ke svému polemicky zaměřenému společenskému postoji. Šlo tu v Schillerově (a vlastně i v Brechtově) duchu o polemiku s defetisticky reálným uvažováním, tj. také s dnešním tzv. zdravým skepticismem a cynismem jako jeho odvrácenou stránkou, s tím skepticismem a cynismem, který je nejenom dědictvím osvícenství, ale i (a zejména) vývoje ve 20. století: díky tomuto vývoji si lidstvo (a Němci jakoby obzvlášť) rozhodně nemohou činit o sobě žádné iluze. Právě v tomto kontextu, byť s příslušnou dávkou ironie, obnovuje Peymann ve své inscenaci *Panny Orleánské* (patrně nikoli zcela v Brechtově duchu) velké *iluzivní divadlo* s hromy a blesky a včetně tajemných znamení. Ironie, obsažená v rachotícím brnění vojevůdců, jen osvobozuje zodpovědní základní otázku, kterou klade, z přílišné vázanosti na (Brechttem tak kritizované) schopnosti takového divadla vytvářet i *falešné* iluze. Není ostatně existence ‘velkého (činoherního) divadla’ nakonec spjatá – spíš než s odvratem od konverzace k rétorice a od divadla umožňujícího nahlédnout do intimního prostoru měšťanského pokoje i (temných) zákoutí lidské duše – s návratem k divadlu jako veřejnému prostoru a dokonce k veřejné tribuně? A nemůžeme ten dostatečně zprofanovaný výraz tribuna nahradit přesnějším výrazem *scéna* chápaným v původním smyslu, tj. nikoli ve smyslu prostoru k pouhému řečnění, ale k vytváření *obrazu*?

Takový ‘návrat’ připadá v podmínkách divadla pro 700 diváků i s jevištěm ne zas tak velkých rozměrů dokonce přirozený. Jaksi z druhé strany dokazují tu přirozenost potíže, které má dnešní (a výborný) režisér – v daném případě Thomas Langhoff – se Strindbergovou intimní hrou *Tanec smrti*. Ta si v těchto podmínkách – soudě podle představení téhož souboru Berliner Ensemble v témže divadle am Schiffbauerdamm a s výborným obsazením – vynucuje vlastně ne úplně adekvátní způsob rozehrávání: Má-li opravdu vyplnit tento divadelní prostor tvořený tímto jevištěm a hledištěm, rozehrává se vlastně proti svým opravdu intimním předpokladům (a proti své přináležitosti programově intimnímu divadlu), dokonce *chtě nechtě* s příslušnou dávkou ironického odstupu. Tento odstup samozřejmě souvisí s přirozenou – i když možná poněkud staromódní – obranou proti totální vystavenosti intimních emocionálních pochodů jejich bezohlednému projednávání před širší veřejností. Nespělo vlastně divadlo vyznačující se touto intimizací dramatického (tj. ideového) prostoru zcela přirozeně nejen ke komornímu a intimnímu (fyzickému) prostoru, jaké představovalo i Strindbergovo divadlo pro 100 diváků ve Stockholmu, ale přímo k filmovému detailu a nakonec ‘divadlu’ či spíš specifickému scénování pro televizní obrazovku? Nezachraňují se Strindbergovy hry před nezbytností tohoto zmenšení divadelního prostoru zesílenou metaforičností obnovující divadelní iluzi jiným způsobem a neumožňuje Čechov prezentaci svých her i na velkém



Friedrich Schiller: Valdštejn. Berliner Ensemble 2007. V popředí Rainer Philippi (Illo), Jürgen Holtz a Uli Plessmann (Isolani)

nebo aspoň větším jevišti s větším hledištěm stálou pozorností k nepominutelné scénovanosti jednání svých postav, která nakonec dělá z jeho her opravdu (byť v jistých místech srdcervoucí) komedie?

Je jasné, jaké z tohoto vývoje k 'televiznímu' způsobu, který stále pokračuje, plynou důsledky. U nás, v podmínkách takřikajíc přirozeného sklonu české povahy k civilismu i televizního angažmá všech herců, kteří také potřebují peníze, se tato tendence uplatňuje zvláště agresivním způsobem. Mluvíme-li pak v této souvislosti – tj. v souvislosti s možnou existencí velkého činoherního divadla – o deklamačním umění, nesmí se to chápat zjednodušeně. Rétorika bývá od jisté doby považovaná dokonce za neštěstí evropského divadla nebo aspoň za nepřijemnou zátěž, která vyznačuje jeho klasiku, protože činí příslušné zážitky sdělitelnými jakoby pouze pomocí slov a ze samotného divadla pak – v souvislosti se ztotožňováním kulturního vyjadřování s psaným a dramatu s literaturou – dělá pouhou ilustraci dramatikova textu. Takové hodnocení rétoriky by bylo oprávněně ovšem jen tehdy, kdyby tato rétorika neochraňovala a nerozvíjela možnou

působivost slovního vyjádření i jeho potenciální performativity neustálým ohledem na mluvní projev a nevytvářela i jako teoretická disciplína svým pojetím figurativnosti slovního projevu předpoklady k jeho básnickému rozvinutí; samozřejmě, že jen toto rozvinutí slovního projevu – a to nejenom pomocí tzv. obrazného vyjadřování (tj. vyjadřování pomocí tropů), ale zejména svou intencí k využívání všech schopností mluvního vyjadřování – se stává překážkou jeho totálnímu zliterárnění. Tak jako zejména ve veršovaných útvarech s jejich využíváním všech potenciálních vlastností slovního projevu zápasí poezie s redukcí slova na jeho znakovou povahu, stává se i v divadle často nejenom prostředkem pozdvižení divadla na úroveň ‘vysoké’ kultury, ale také zbraní v zápasu s nebezpečím totálního zracionalnění, které psaná kultura přináší.

Vpád realismu (včetně svérázného realismu společenské komedie v polovině 19. století s jeho ‘světapány v županu’) znamenal na jedné straně osvobození od patetické teatrálnosti divadla hraného pro šlechtu a v souvislosti s naturalistickou revolucí odvrát od pragmatického racionalismu, který tento realismus obsahoval jako svou zápornou stránku, a obnovu divadelního emocionalismu (ten ostatně nikdy nepřestal působit v rámci melodramatu). Na druhé straně znamenal ale obrát ‘od poezie k próze’ v divadle i ztrátu schopnosti takového divadla využívat všech prostředků působení nejen na vizuální a akustické, ale i vnitřně hmatové vnímání: na ně velké klasické divadlo apeluje, pokud jde o samotné slovo, nejenom rytmem, ale i všemi dalšími prozodickými (tj. mimo-sémantickými) vlastnostmi. Je v tomto kontextu jistě zbytečné opakovat, čím takovému vývoji čelil symbolismus a expresionismus a různé školy, směry a tendence od nich odvoditelné. Nejdůležitějším prostředkem tohoto úsilí je v divadle soustavné uvádění velké klasiky. Toto uvádění totiž i v době televizního civilismu zabraňuje totálnímu rozbujení pouhého hereckého sebedpřevádění soustavným pěstováním jistých nároků souvisejících s využíváním všech možností mluvního projevu. A samozřejmě – z obecnějšího hlediska – představuje krajně důležitý dialog s jistou tradicí. Dialog, bez kterého není možná další existence různými způsoby ohrožené a ohrožované evropské kultury. Vyprodaná představení, která jsme v Berlíně zhlédli, ukázala, že je v rámci takového rozvíjení tradic možné zažít leccos pěkného, ba povznášejícího. I proto se ho berlínské divadelní občanstvo – a jako velmi důležitý činitel – účastní.

Od pojetí herectví ve studiových divadlech k dnešním otázkám

(s úvahou o vztahu herectví a autorství)

Jan Hyvnar

Při vzpomínce na hnutí studiových divadel 70.–80. let 20. století se mnohým asi okamžitě vybaví představa expanze různorodých divadelních aktivit i stálé překračování hranic s permanentní snahou být svůj, být jiný, být autorem. Nejprve zcela pochopitelně překračování hranic dramatického divadla, které bylo ještě v 60. letech divadlem umělecky živým, ale v době normalizace bylo nazýváno 'kamenným' neboli – v terminologii P. Brooka, jehož kniha *Prázdný prostor* patří mezi divadelníky studiových divadel k uctívaným – 'mrtvolným'. Byla to zvláštní a nová situace, protože české dramatické divadlo mělo za sebou již dvě století existence od dob národního obrození a již dvakrát – v době meziválečné avantgardy a divadel malých forem od konce 50. let – bylo poměřováno, konfrontováno, ožívováno a inspirováno alternativami. Ale ty se braly ještě jako přirozené. Dvě generace divadelníků si tu vytvářely své netradiční, avantgardní a ne-institucionalizované divadlo s vlastním pojetím transgrese, s vlastními autory a vlastním pojetím režie i herectví, takže zásluhou obou těchto minulých alternativ bylo také rozšíření terénu divadelnosti, obohacení novými metodami a technikami nebo novou 'věcností'. Ale tradice a existence dramatického divadla přitom nebyla zpochybňována, proto také soubory a inscenace herců K. H. Hilara a E. F. Buriana nebo O. Krejčí

a Divadla Na zábradlí, mohly koexistovat, vzájemně se inspirovat a sblížovat se. Také přechod herců z avantgard nebo malých scén do tradičních souborů se většinou bral evolučně a jako přirozený.

V době normalizace 70. a 80. let byl ovšem příkop mezi divadly kamennými a alternativou studiových, netradičních, malých, otevřených nebo autorských divadel již daleko hlubší. Vykopala jej ideologie a kulturní politika normalizátorů tak hluboko, že tu proti sobě stála nezázivná a nudná divadla kamenná s netvořivým provozem pod bičem cenzury i autocenzury, katastrofickým zvláště pokud jde o dramaturgii – a živé, vitální a hravé soubory studiových divadel, které nedělaly rozdíly mezi divadlem profesionálním a amatérským, stejně jako rušily hranice mezi různými uměními, mezi dramatickým textem a poezií, hercem i nehercem nebo mezi jevištěm a hledištěm.¹ Skutečně, expanze předtím jakoby potlačované divadelnosti, která vedla jednak k překračování hranic druhů, žánrů i umění, ale která pramenila snad ještě více v tom, že

¹ Studiová divadla vznikala také v jiných zemích a vzorem pro nás bylo v té době polské hnutí alternativ. Jenže zde nebyl příkop tak hluboký, protože v tradičních divadlech působily významné osobnosti – K. Swinarski, A. Wajda, J. Jarocki, J. Grzegorzewski – a vznikaly významné inscenace s dramatickým uměleckým herectvím. Nám naopak chyběl A. Radok, O. Krejča, původní Činoherní klub a například za J. Grossmanem se muselo jezdit do Chebu.

umělci i neumělci, divadelníci i nedivadelníci, herci a jejich diváci se vzájemně hledali jako členové rodiny nebo komuny se stejným názorem i stejným prožíváním světa. Co bylo obsaženo již na počátku Reduty nebo Divadla Na zábradlí jako zárodek, tady explodovalo a prožívalo se daleko hlouběji. Herec studiového divadla měl proto daleko blíže ke svým divákům než jeho kolegové z kamenných divadel. Stačí si připomenout tehdejší 'studenou' atmosféru návštěvy např. Divadla na Vinohradech a naproti tomu nějakou 'horkou' inscenaci studiového divadla Provázku nebo Hanáků Na Chmelnici.

Studiová divadla tedy vyrůstala z opozice vůči kamenným divadlům, ale nejen vůči nim. Nasávala také vlivy 'nové levice' i hnutí mládeže z roku 1968, které se promítly do tzv. 'druhé divadelní reformy' a zasáhly všechna umění, jež se pak díky tomu cítila a chovala jako 'spřízněná volbou'. Vzpoura a opozice tu vyrostly z vědomí krize euroamerické civilizace a kultury a staly se tehdy počátkem toho, co dnes pokračuje – hledáním alternativ ve společnosti, kultuře, gastronomii, v medicíně, ekologii nebo divadle. Připomeňme si některé znaky této krize, protože jsou obsaženy v programových proklamacích divadelníků našich studiových nebo autorských divadel. Nejdříve tu byl odpor vůči pseudoracionálnosti davového člověka (takéž herce kamenného divadla) s průmyslově konzumním postojem, pseudoracionálností, která se přitom vyznačovala iracionalitou, protože to, čím byl tento člověk 'kultivován' za dob normalizace, vymykalo se díky ideologii a masovým médiím kontrole a začalo fungovat jako 'druhá příroda' se sobě vlastní iracionalitou a eskapismem; davový člověk pak prožíval osudy herců televizních seriálů a rád podléhal na ulici při náhodném setkání s hercem L. Chudíkem dojmů, že se setkává s primářem Sovou. Za druhé se v tomto prostředí ovládaném ideologií normalizace slévala ekonomie, politika, prostředky masové komunikace a zábavný průmysl v mocný systém, který pohlcovал všechny možné alternativy v ekologii, medicíně, energetice či umění.

Lidská identita a existence měla být formována pseudonormami produkce a konzumu, které vytvořili a hlásali kulturtrégři, představitelé Svazu divadelních umělců i mnozí umělci samotní. Za třetí – studiová divadla vedla útok ve jménu étosu a morálních hodnot, ale v samém základu měla tato volba utopický charakter, protože morální sankce závisely jen na subjektivní volbě a použití racionálních důvodů, aniž by tu existovalo jasné odvolání k relativně ustáleným hodnotám; nahrazovaly je v té době křehké a nejisté hodnoty jako je lidská slušnost a solidarita. Mezi další znaky tohoto hnutí patřil také přímo genetický amatérismus s odporem k institucionalizaci a profesionalizaci, neboli divadlo se nebralo jako instituce, ale společenství blízkých. Kreativita byla simulována metodami dramatické hry s osobními tématy, postavou, situací, textem, a tím se zvýrazňovala hravost a divadelnost na úkor dramatickosti. Přitom ale problémy nemohly a nebyly pojmenovány přímo, nýbrž nepřímou, pocitově, asociativně, a v tomto smyslu existoval v tomto hnutí i určitý rozpor a paradox, neboť tito většinou mladí divadelníci byli intelektuálně na výši, sčetlí, znali psychologie, sociologie apod., ale současně museli sázet na tuto iracionalitu a asociativnost.

Divadelní představení těchto souborů se tak stávala jakousi rezervací, která poskytovala možnost seberealizace a její manifestaci. Ve hře toho bylo daleko více než hraní divadla.² Herci i diváci zde mohli uskutečňovat po čas představení vlastní a společnou utopii, která se v dobách moderních společností může uskutečnit opravdu jen v izolaci rezervace. Tato utopie se zakládala na víře, že společnost se dá vylepšit nejdříve proměnou individua a jemu blízké komuny. A to mělo svá nebezpečí, která se plně projevila v 90. letech, neboť jakmile si někdo, herec či režisér z těchto utopických falang, začal osobovat právo vstoupit do kamenného a tradič-

² Tak pojímá hnutí studiových polských divadel i socioložka A. Jawlowska v knize, kterou nazvala *Víc než divadlo*, Warszawa 1987.

ního divadla, profesionalizovat se, přestával a ztrácel právo myslet utopicky. A to mnozí divadelníci, herci i režiséři, domnívám se, nepochopili a měli s tím pak značné problémy oni sami i divadla.

Je přirozené, že veškeré toto úsilí o vytvoření utopické rezervace značně ovlivnilo uměleckou podobu studiových divadel, která ze zásady směřovala k překročení tradičních divadelních konvencí. Tato divadla především odmítala vše, co má v divadle zprostředkující funkci média a povahu nutné i závazné estetické distance. Schematicky se to dá shrnout do tří základních principů, na které se tato divadla soustředila. Ve vztahu dramatický text a představení rezignovala na tradiční postavení dramatika a začala prosazovat tzv. nepravidelnou dramaturgii, která v duchu avantgardy v podstatě vytěsnila roli a postavení dramatika jako autora. Ve vztahu herec a postava se odmítalo herectví prožívání (hodně zprofanované ještě v době falešné aplikace systému Stanislavského v 50. letech) a vtělování se do postavy, kterou vytvořil dramatik předem. Po režii měl být nyní i herec autorem, a protože má v divadle jiné postavení, jeho základní postoj na jevišti měl vycházet z toho, aby nehrál tradičně tvořenou postavu, ale byl vždy sám sebou. Spolu s režisérem pro tento účel rozvíjeli metodu tzv. kolektivní autorské kreace. A pokud jde o vztah reality jeviště a hlediště, tradiční a esteticky funkční distance se měla zmenšovat s cílem obě skutečnosti přiblížit k sobě co nejvíce a mnohdy je i promíchat až k úplné ztrátě této distance např. v různých aktivizacích diváka, v pouličním divadle apod.

Autorství, kolektivní tvorba a techniky předních studiových divadel

Hnutí netradičních nebo studiových divadel, bereme-li v úvahu i amatérské soubory, bylo jednak nezvykle široké a bohaté, jednak byl každý soubor osobitý a neopakovatelný.

Divadla vznikala jako houby po dešti, stejně rychle zanikala, z předchozí generace tu stále působil I. Vyskočil se svým autorským Nedivadlem, ale i Suchého Semafor, mnohá studia, např. Beseda v Hradci Králové, vznikala i při kamenných divadlech, k hnutí se hlásila i dynamicky se vyvíjející loutková divadla jako např. hradecký Drak, formovala se pohybová divadla atd. Přesto se za přední studiová divadla již v té době považovaly zejména tři soubory – Studio Ypsilon, Divadlo na provázku a Hanácké divadlo, případně se k nim ještě přidávají dva soubory – Divadlo na okraji a Činoherní studio, první pro inscenace snažící se o jevištní ekvivalent poezie a prózy, druhý pro programovou antiiluzivnost, ironii a groteskně panoptikální styl jeho osobitých herců. My zůstaneme pouze u jmenovaných tří souborů, které vznikaly a formovaly se od poloviny 60. let a věděly o své programové spřízněnosti i odlišnosti ve způsobech divadelní i herecké tvorby. Ostatně spolu s dalšími soubory také prováděly různé společné projekty – *Cesty*, *Setkání*, scénický časopis *Rozrazil* nebo dílny a workshopy, které měly pěstovat onen barter, čili výměnu představení, metod a technik, díky kterému prý – podle antropologů – vznikla kultura vůbec.

Tyto soubory byly tak osobité v té době také proto, že jejich poetiky se právě formovaly, byly ve stadiu zrodu čili formování nebo studia, kdy všichni hráli s přirozeným nasazením, ne za peníze nebo pro kariéru, a kdy ještě herci nemuseli zápasit s negativními aspekty ovládnutého mistrovství. Nejstarším studiovým divadlem byla liberecká Ypsilonka pod vedením J. Schmida. Už v roce 1963 zde vznikla inscenace *Encyklopedické heslo 20. století*, kde principál se svými herci uplatňoval až poetisticky spontánní hravost, kolektivní improvizaci na dané téma a princip montáže jednotlivých situací jako způsob 'konstruktivního myšlení', tak charakteristický už pro meziválečnou avantgardu a ovlivněný také filmem, který umožňoval pluralitu a simultánnost různých pohledů. Hrál se tu skoro všechno – opery i operety, texty

dramatiků, ke zpracování scénářů posloužila poezie, próza, noviny i odborná literatura – a ještě bez programových tezí (či přednámí) o tzv. nepravidelné dramaturgii, se kterými přišli až tvůrci Divadla na provázku.

I u tohoto brněnského souboru byly počátkem amatérské, mladistvé happeningy a postupná profesionalizace, ale razantnější a více manifestovaná. Proto tu najdeme mnoho různých programových prohlášení. *Práce kolektivu má laboratorní charakter [...] Východiskem je nepravidelná-otevřená dramaturgie [...] Autorský charakter divadla, syntetičnost režijních postupů i zvláštní prostor také hledání netradičního, otevřeného a autentického herectví* (viz *České divadlo* 8: 414–416). Jazykem to místy připomínalo stranická usnesení: *Herci v Divadle na provázku se plně ztotožňují s programem divadla, jeho metodou a tvůrčími postupy [...] Herec jako jediný živý činitel, stojící uvnitř syntézy, veden režisérem, ozřejmuje svou hrou novou funkci složek v této syntéze a použití všech scénických prostředků. Základním předpokladem hereckého projevu je vnitřní souznění se sdělovaným tématem, jeho improvizací rozvíjení [...] Herec Divadla na provázku by měl být výrazově všestranný a svou všestrannost neustále individuálním i kolektivním cvičením rozvíjet* (Program Divadla na provázku/Divadlo v pohybu II, 1982). Programová otevřenost souboru, sdružování s jinými, laboratorní charakter tvorby, snaha o to, co není pravidelné a neopakuje se – to vše se zde formulovalo nejradikálněji jakoby se vzpomínkou na meziválečné manifesty. Přitom tu byla ale vnitřní demokracie umožňující vykrystalizování čtyř poetik: dynamického a syntetického divadla P. Scherhaufera, lidově poetického divadla E. Tálské, hudebního gesamtkunstwerku Z. Pospíšila a pantomimických klauniád B. Polívky.

Nejmladší 'Hanáci' vznikali od roku 1974 v Prostějově a začali dobývat Brno a Prahu ještě silnějším důrazem na svá vlastní a osobní témata, na potřebu být blízko k druhému a sdílet s ním ono skryté pozadí, které tvoří

atmosféru setkání, čili na souznění a ladění, které je vlastní básníkům. Proto se tu hovoří o paradoxním jevu 'divadla poetické emoce' nebo o asociativnosti inscenačních obrazů, a je pravda, že herci Hanáckého divadla měli v těchto počátcích i za cenu ne-umění největší odvahu být sebou a sebeodhalovat se bez distance nebo jistoty a ochrany ironií, jako tomu bylo u hravého herce Ypsilonky nebo rétorického herce Provázku. Jako by se někde v Prostějově prostě sešli mladí kluci a holky a povídali si nejprve o tom, co cítí a o čem přemýšlejí, aby pak řekli ano, to je téma našeho budoucího představení. *První fázi představuje určitá společná aktivita členů souboru, během níž se formuje základní společné téma spojené s potřebou jeho sdělení a vyjádření. V druhé fázi potom probíhá hledání, vytváření a rozvíjení slovního i neverbálního materiálu a ověřování jeho nosnosti. Teprve v další fázi je takto získaný materiál formován do podoby scénáře – posloupnosti divadelních situací a textů* (Společný projekt 1984).

Tři soubory, každý s osobitou poetikou, demonstrovaly tehdy společné úsilí být autory, tvořit spontánně jako dlouhovlasé máničky tehdejšího undergroundu, kolektivně a metodou improvizace, sdělovat svá osobní témata a kritické postoje vůči mrtvolné realitě té doby, ale nepřímou, ne politicky, nýbrž eticky, rozvíjením fantazie a tvořením všech možných i těch nejnemožnějších divadelních světů. Nedůvěra k tradičnímu dramatickému herci, který se podle nich skrýval za postavu dramatika, vedla vlastně nepřímou k odmítání nebo přijetí dramatu minulosti i současnosti podle toho, zda v těchto hrách lze najít jejich osobní témata či nikoli. A to bylo skutečně charakteristickým rysem všech těchto souborů. *Utváření a výchova hereckého souboru DNP [Divadla na provázku] směřuje k vyhraňování hereckých individualit jako nositelů osobních témat, kteří také vstupují do autorského procesu tvorby inscenace. Na počátku realizační fáze každého projektu stojí pracovní scénář, který je otevřen autorským podnětům a přínosům*

hereckého souboru. *Míra tohoto přínosu je samozřejmě individuální a může nabývat nejrůznější formy (účast na hudebním dotvoření inscenace, pohybová spolupráce, spoluautorství scénáře apod.), až po samostatnou autorskou práci, jak to předpokládají Programová východiska DNP v pasáži o podněcování tvorby nových autorů a herectví jako autorství (České divadlo 8: 442–443). Potřeba vyslovit životní postoj herců byla zásadním podnětem a je přirozené, že tento podnět neměl ani tak funkci estetickou nebo uměleckou, ale byl především impulzem občansky etickým.*

V Hanáckém divadle, ale nejen v něm, přicházeli herci s návrhem, co se bude hrát, aby vyjádřili své problémy a svá osobní témata. Kladli tento požadavek na první místo před schopnost toto téma zahrát a techniku se učili až následně hraním. *Nad veškerou techniku je však pro mne prvořadá jednota osobnosti herce a člověka a její schopnost rozvíjení osobnostního tématu. Je to určité reakce na herectví převtělovací, které má často velmi blízko k předstírání a přetvářce. Jestliže je herec ochoten zahrát cokoliv, stává se zhoubou divadla (Kovalčuk 1989: 11).*

Na začátku tedy musela být nejen chuť si zahrát, ale především onen postoj k životu; k tomu se pak daly využít všechny osobnostní danosti, schopnosti či dovednosti. Herec tu mohl uplatnit vše, ovládání bublifuku nebo schopnost se přehříkávat, měl využít svých schopností hudebních, tanečních, pantomimických atd. Skutečně, je to v podstatě herec-komediant, který vypadl z běžného životního normálu a náš všední život ozvláštňuje. Všimněme si, že v souvislosti s tímto autorským herectvím se neustále mluvilo o takových figurách jako je ironie, parodie, travestie, perzifláž, mystifikace, karikatura, gag, čili o všech těch inverzních *à rebours*, která více méně utvářela ne-realistický styl studiových divadel, jejich klauniády, grotesky, pohádková vyprávění, poetické non-sensy apod.

Ale na počátku nebyli nikdy herci jako jedinci, kteří po škole šli hrát do divadla,

ale parta kamarádů, kteří si rozuměli a věděli toho o sobě hodně a možná i vše. Být sebou na jevišti pak znamenalo současně být spolu s jinými v blízkém a těsném kontaktu, kde se dalo mluvit o osobních problémech a manifestovaly se emocionálně laděné názory a postoje. Tato parta se sobě danou vnitřní hierarchií pak utvářela osobitě prostředím k tvorbě, které je elementárním základem a pozadím každého skutečného dialogu, v němž se ani tak neuplatní to, co sami chceme, ale co je nám společně dané. *Ypsilon je prostředí, v němž je přirozená hierarchie a kde je všeobecným předpokladem vzájemné komunikace smysl pro humor. Mám rád kolem sebe lidi, kteří něco umějí a kteří se navzájem potřebují (Schmid 2003: 8).* Herci se tu pouštěli do divadla s tou vzácnou apriorní daností a vědomím, že všichni jsou společně zrození ke hře o sobě samých a divadlem je možné to společné objevit a kultivovat.

Základem tvorby těchto studiových divadel byla metoda kolektivní kreace a metoda improvizace. V podstatě mělo jít o autorské strukturování chaosu s pomocí etud na zkouškách, kde předem nebylo nic určeno, naaranžováno, a od herců se žádaly nejprve podněty, názory a impulzy. Co si myslíš o Máchovi a jak ho vidíš? Scénář inscenace tak vznikal postupně a spontánně, neboť tato autorská improvizace měla mít charakter dialogu, který je vždy ve své podstatě odkrýváním něčeho skrytého. Ideálním modelem je tedy hra, hra s tématem, hra s postavou, hra se situací, s druhým, kde nedominují pouze já sám, ale dominuje pozadí nebo podloží nás obou a právě ono mi pomáhá sdělovat vše osobní a autentické. Hra, kterou si často spojujeme s hrou dítěte, protože oči dítěte neumějí klamat a jeho tvář má ještě povahu bezprostřednosti a je bez budoucích nánosů. Pokud uznáváme společná pravidla, tak hře – podle E. Finka – už předem rozumíme, máme společné pozadí i horizont, můžeme se vymanit z pragmatického světa účelů a nacházet důvod hry jen v ní samé. Touto hrou se vyznačovala

všechna studiová divadla a na rozdíl od dramatického herectví ji veřejně obnažovala a zdůrazňovala. Ypsilonka na nás působila hrou naivní, dětskou a optimistickou sebehrou, Provázek groteskní, poetickou, hudební i klaunskou a Hanáci tou nejobtížnější hrou s vlastními stíny, kde se sebhra často proměňovala v druh freudovské či jungovské psychoanalýzy.

Zveřejňovaný panludismus herců těchto souborů byl jedním z charakteristických znaků, a měl proto tendenci ovládnout i hlediště a vtáhnout tyto 'laiky ve věcech hraní' do magického kruhu hry. Být sebou a spolu v intimním divadelním prostoru, tváří v tvář, to platilo i o vztahu herců k divákům. *Diváci vzdálení pouze na dotek ruky jsou téměř, a někdy doslova, ve fyzickém kontaktu s herci. Často jsou přizváni ke spolupráci, ne pouze k duševní a významotvorné, to je samozřejmost a nutnost, ale přímo k herecké, k společné hře* (Oslzly in Program Divadla na provázku 1982: 6). Že tu divadlo i herectví plnilo spíše kompenzační než uměleckou funkci, bylo jasné. Být upřímným a nehrát stereotypní role se v běžném životě nebo v kamenném divadle nedalo, a tak se tato potřeba kompenzovala ve špinavém sálku Na Chmelnici, kde se všichni cítili svobodně, říkali, co si myslí, třebaže nepřímo hrou. Docházelo tak k sjednocování jeviště, kde se smažila i ryba, a hlediště, kde se na ní pochutnávalo. Jak řekl I. Vyskočil, divadlo se stalo podnikem, klubem, hospodou, kam chodíváme na pivo a bridž. Ale pozor – podnikem, klubem či hospodou čtvrté kategorie, neboť exkluzivní restaurace u nás ještě nebyly nebo patřily těm nahoře.

Přirovnání k hospodě a klubu platí, ale musíme k tomu něco dodat. Ano, v hospodě a klubu se každý může projevit svými osobnostními vlastnostmi, schopnostmi a dovednostmi, návyky i zlovyky, ale pro divadelní tvorbu to nestačí: aby byla úspěšná, kolektivní kreace musí mít své principály, čili musí být vždy režii řízenou improvizací na zadané téma, které má souvislost s tématem samotného herce. Ne všichni herci

tohle dokázali a metody práce se proto měnily podle okolností, např. v Ypsilonce měl zpočátku hlavní a rozhodující slovo při tvorbě scénáře J. Schmid, neboť žádat v té době od herců sebereflexi a sebhru bylo obtížné. Teprve po několika letech se v souboru vžila typická metoda řízené improvizace jako způsob myšlení a otevřeného přístupu k tématu. *Metodu řízené improvizace musíte mít pevně v rukou. Obrazně řečeno, jako na otěžích. I na otěžích se však musíte cítit naprosto svobodně. A mít trochu pocit kouzelníka, který se nestačí divit* (Schmid 2003: 9).

Hru můžeme chápat podvojně: jako otevírání osobnostního pozadí či podloží – otevírání diference, o němž bude ještě řeč –, nebo jako vytváření a demonstraci distance mezi hráčem a postavou či postavami, které hraje. V tomto druhém pojetí nebo chápání hry a improvizace se pak u těchto herců studiových divadel mluví o neustálé proměně, zdvojení, binárních kontrastech, ambivalencích nebo inverzích, o travestiích, parodiích, parafrázích, hraní si na divadlo i na sebe, hrát si na hru, prostě meta, meta, meta. Je to distance pro hru nutná a – jak tvrdil už Brecht – zdravá i veselá, neboť: *že spadla při představení kulisa? Nevadí, jede se dál. Publikum se beztak domnívá, že to bylo v plánu, že jde o slohotvorný nápad, to aby bylo vidět, „jak se to dělá“, vidět do vnitřnosti onoho „hraní si“* (kolektivní publikace věnovaná J. Schmidovi 2006: 33). Různé soubory i herci tuto distanci zveřejňovali různým způsobem, v různě stylizovaném projevu, např. klauniádě. Jan Schmid popisuje kolektivní tvorbu v Ypsilonce tak, že vedl herce k tomu, aby různým způsobem sděloval své téma jakoby na přímce mezi sebou a rolí, s níž si hrál, sebedovědomě zkracoval nebo naopak zvětšoval distanci vůči ní, mluvil vážně a hned ironicky, používal různou stylizaci hlasu i pohybu od přirozeného po loutkový, prostě vše byla „hra na... Máchu či Michelangela“, při které měla distance celou řadu modalit od ironie po parafrázi, komentování, parodii apod.

Ambivalence, kontrasty, montážnost, paralelismus, a tedy i pluralismus, to jsou i dnes všechno velmi atraktivní pojmy a témata, která v souvislosti s tímto typem herectví používá často Z. Hořínek a mluví dokonce při této příležitosti o herecké dekonstrukci.³ Montuje se proto, aby se našly nové možnosti a směry, děraví se to, co se jeví na povrchu až příliš 'imperialisticky' integrované, hrou se tvoří koláže s kontrasty, odbočkami a konfrontacemi, herec opouští naše setrvačné myšlení jedním směrem a rozvíjí jej směrem jiným. V životě nechceme být trapní, ale na jevišti to zkusme a uvidíme, kam až to půjde. Opět se tu operuje opozicí vůči tradičnímu psychologizujícímu nebo dramatickému herectví, kde se využívá také kontrastů a proměny rytmu, ale nikdy s pomocí zveřejňované hravosti, neboť hra tu slouží k rozkrývání difference mezi hercem a postavou nebo – slovy K. Krause – k „nahlédnutí jejího smyslu“. Zatímco *technika montážního herectví souvisí v Ypsilonce s novým pojetím dramatické postavy, s novým vztahem herce k roli. Jestliže cílem iluzivního psychologizujícího herectví je zrušit vzdálenost mezi danou hereckou osobností (s určitým zevnějškem, temperamentem, psychikou) a rolí (tj. dramatickou postavou narýsovanou dramatickým textem) – herec se ztotožňuje s rolí, pak specifická herectví Ypsilonky je v tom, že vzdálenost mezi hercem a rolí se nejen neruší, ale činí právě z prostoru mezi hercem a rolí doménu herecké aktivity – herec si hraje s rolí* (Hořínek, viz Společný projekt 1984: 11–12).

Technika improvizace při kolektivní autorské tvorbě byla v té době velmi populární a používaly ji známé zahraniční soubory, např. mezinárodní soubor P. Brooka nebo francouzský soubor Théâtre du Soleil, kde všichni členové sháněli materiály např. o velké francouzské revoluci nebo o válce ve Vietnamu, aby pak skrze kolektivní tvorbu a představení dali „odpověď“ tomuto světu“.

3 Hořínek, Z. „Herectví a dekonstrukce“, in: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha 1998.

Proto šlo o jakési širší projekty, kde se prováděl výzkum a studia různých materiálů, z nichž se pak vybíraly scény a situace, následně kolektivně herecky prozkoušené. Když vznikala v Divadle na provázku inscenace *Commedia dell'arte*, absolvoval soubor čtyřměsíční čtení a studium tohoto tradičního divadelního žánru. *Další práce na projektu byla vedena směrem ke studiu „panelových situací“ commedie dell'arte. Šlo o to, aby každá postava zvládla základní situace pravidelně ve všech scénářích se opakující [...]. Tento způsob studia také vedl k pěstování schopnosti improvizace [...]. V konečné fázi projektu se výběr scénářů zúžil na šest „hratelných“, tj. těch, o kterých jsme předpokládali, že jsou technicky nejperfektnější a schopny silné asociativní radiace* (České divadlo 8: 424–425). Na projektu *Mysteria buffo* si herci Provázku vybírali vždy pět žonglérií, které odpovídaly jejich osobní dovednosti i tématu apod. A když Ypsilonka zkoušela *Carmen podle Bizeta*, museli herci znát nejen román P. Merimée, ale z příruček se dovidat, jak se krotí býci nebo jak se tehdy milovalo apod. Inscenace také vznikaly na základě různých podnětů, často nedivadelních. Tak např. scénář *Bylo nás pět a půl* v Hanáckém divadle vznikl na základě dojmů při čtení herců deníků K. Poláčka a prózy F. Kafky a R. Walsera, čili i samotná dramaturgie tu byla autorská a v celku jakýmsi 'způsobem života' celého souboru.

Postavy v inscenacích studiových divadel, které tvořili herci s odstupem, mohly se stát jen náznaky, zkratkami, náčrty nebo neúplnými fragmenty, v kompozici pak byly skládané montážně jako u koláží. Musely být stále otevřené pro různé a improvizované možnosti hry. V *Kováři Stelzigovi* v Ypsilonce měl hlavní představitel hrát selskost, v *Michelangelovi* postavy poskytovaly informace o italské renesanci a pak nám předvedly známý obraz atd. Jevištní světy tu nabízely mnohost, fragmentárnost, různost pohledů a funkcí umění bylo rozkládat a poté montážně skládat, tvořit koláže s konfrontacemi, kontrasty a možnými asociacemi. Hrál se

ve střížích jako s filmovou kamerou. Neúplnost, částečnost, fragmentárnost a nečekaná spojení poukazují na to, oč tu vlastně šlo: o potřebu najít smysl a vyjít z chaosu a nescynosti. Ve scénickém projektu studiových souborů *Cesty* si všichni herci kladli otázku: „Jací jsme? Jaký smysl má naše výpověď? A reagovalo se různými nápady, provedly se jejich kritické analýzy, a tak se postupně utvářela struktura tématu *Cesta a Setkání*. Herec pak měl skutečně pocit, že je autorem toho, co dělá na jevišti.

Všechny tyto soubory bohatě využívaly nonverbálních jevištních prostředků. Ve východisku to byla už dlouho známá nedůvěra ve slovo a potřeba názorného obrazného vyjádření, protože se hledala témata s naléhavou bezprostředností, která měla připomínat to, co herci prožívají spíše obraznými asociacemi a atmosférou než přímo slovy. A tak se hodně zpívalo, výtvarně seskupovalo, hrálo na nástroje, žonglovalo, mimovalo, křičelo až k extázi, pak dlouze mlčelo atd., jen aby byl adekvátně a obrazně vyjádřen prožitek hry. Nejen Hanácké divadlo vynikalo v tom, že se tu zpočátku prakticky nepoužíval dialog, ale paralelní výpovědi byly časté také v Ypsilonce a Provázku. V paměti tak po těchto inscenacích zůstávají výtvarné obrazy, vtahující nás do prostoru hry, nebo hudba, tento živel, který nás diváky dokázal odpoutat od života mimo a dal impuls k tomu, aby chom vstoupili s herci do času hry.

Technika montáže a s tím spojená asociativní metoda měla ovšem svá nebezpečí, především zhoršenou sdělnost a dokonce její absenci, neboť za tím, co nám herec říká tak náruživě a s osobním zaujetím, může být jen jeho osobní problém nebo něco, čemu divák nerozumí. Bylo to herectví soustředěné do sebe a na své kamarády, a tak záleželo především na tom, zda tu vládlo společné naladění i s diváky, kteří byli přece jen i v těchto divadlech tou poslední instancí. Bylo nádherné komunikovat s divákem přes poezii, imaginaci, básnění s přáteli, kteří nechtějí mít nic společného s politikou. Hanáci vytvářeli sugestivní jevištní obrazy, kde nebylo

možné operovat s logikou, a jejich hra vyžadovala vedle vstupního naladění i uvolněnou fantazii a vnímavost. Tím si jednak vymezovali okruh svých diváků, jednak riskovali nerosrozumitelnost a k té se divák sám málokdy přizná. A už tu máme počátek další 'hry'.

Mnohé se nedařilo i proto, že se autorské začalo zaměřovat za autobiografické. Když uváděli Provázci inscenaci *Kamara-zovci* podle Dostojevského, volně seřadili motivy a témata podle toho, jak je sami prožívali při čtení, a román byl pro ně jen inspirací k přemýšlení o jejich tehdejší situaci. Pozvali nás diváky do jakési hospody čtvrté kategorie s odřenými židlemi a stoly, chtěli, abychom byli účastníky, ale bohužel z Dostojevského příběhu, který má přece jen hlubší a vertikální rozměr, toho mnoho nezůstalo a k onomu předpokládanému prolnutí ideálního tématu osobního a tématu z románu, což už je výchozí situace pro dramatického herce, nemohlo dojít. Tento typ autorského divadla a herectví jej totiž při veškeré své snaze vyjádřit už nedokázal, protože autorem tu stále a od počátku zůstával Dostojevskij a ten si žádal re-produkci tématu. To cítila i většina diváků, kteří měli už román přečtený. Nerosrozumitelnosti a určité zjednodušující laicizace témat si všimla i tehdejší kritika. *Vlastně až v divákově vědomí vzniká mnohdy z těchto rozptýlených motivů a aspektů jistá interpretace, která má tento jakoby (a leckdy vskutku) neztvárněný materiál přehlédnout a utřídit v celek. Divák s takto pojatou výpovědí se může buď míjet, nebo s ní naopak souznít. V kladném případě pak objevuje stvrzení svého vnitřního pocitu a je spolutvůrci jakoby uzavřen do kruhu této výpovědi. Souzní s ní svou zkušeností, svým viděním jevové stránky zkušenosti* (Königsmark 1990: 3). Je to řečeno kulantně, ale dost často to byly tehdy i hádanky nebo rébusy, kterými se soubory hermeticky uzavíraly do sebe, do svých společných projektů a svého okruhu diváků.

Pohyb hercovy subjektivitu a obnažování jeho sociální citlivosti vedly také k mnohým vadám, diletantství a neuměleckým jevům.

Jednání tu často vyústilo až v jakousi hyperexpresi a představení se stávala druhem psychodramatu nebo odreagováním od běžného života. To vedlo také k tomu, že na jevišti bylo hodně obrazů násilí, ponížení, groteskního šílenství, grimas a bláznovství. Herec musel být na jevišti obdařený zvláštní intenzitou výrazu, jeho výkon se často atomizoval a významy se rozmývaly emocemi. Byla porušována rovnováha tělesné, citové a duševní stránky hercova projevu, exprese pak končila v křečích nebo hrané extázi a v nedomyšlenosti bez hlubší reflexe. Programem se mělo stát i antiherectví, např. dramaturga Divadla na provázku P. Oslzlého v oné inscenaci *Karamazovců*, kde nešlo jen o rušení hranic mezi amatéry a profesionály, ale z neumění mluvit a z tělesných křečí, prostě z nedostatku řemesla, se dělala ctnost hercovy autentičnosti. Co si mohli dovolit v té době Cimrmanovci, kde komediantská hra má za účel být naivním amatérstvím, nemohlo vyjít u dramatizace Dostojevského, která si žádala odlišnou techniku a styl herectví dramatického.

Obecnější zamyšlení nad vztahem autorství a herectví

Pojem autorského divadla a autorského herectví se stal v té době mezi studiovými soubory velmi populární a už na počátku 70. let si mnozí, hlavně v amatérském divadle, byli vědomi, že osobní zkušenost a zážitek je pro ně určující, a podle toho si také vybírali text, aby vynikla hercova autenticita. Zde pramení i Kovalčukova definice, ihned akceptovaná kritikou i teorií, podle níž se autorským divadlem myslí to, které si k vyjádření osobitého názoru nebo pohledu na svět vytváří vlastní pojetí divadelnosti, které je syntézou osobního názoru, tématu i divadelních prostředků. Na jevišti měl tedy hrát živý herec s osobním postojem vůči světu, vnášející do hry společná témata, která trápí je, kolegy i diváky a která vyjádří adekvátní formou čili

zveřejňováním hravosti s tendencí k sebehře v nejrůznějších stylových polohách. Názor, téma a prostředky, tato často citovaná triáda byla také ale u studiových divadel použita jako protest proti herectví v kamenných divadlech, kde názor herce byl velkou neznámou, téma předurčené a prostředky osvědčené. V podstatě je to triáda hodně romantická, neboť nepřímo doporučuje, aby herec odhodil vše, co má povahu zprostředkování (instituce, dramatik a jeho hra s postavami, jeho jazyk apod.), a aby účelně zvolenými prostředky (hlavně tělesnými, hudebními, výtvarnými) vyjádřil osobní postoje vlastního i kolektivně prožitého já na společně zvoleném tématu.

Všichni v té době chtěli a měli být autory. J. Schmid z Ypsilonky hlásal, že *herec, výtvarník i hudebník má v našem divadle autorské postavení. Každý z nich obohacuje uváděný titul o vlastní téma* (Schmid 1977: 3). Vliv měly také analogie s dobovým autorským filmem a svoboda mluvit za sebe, zbavit se všech zprostředkujících médií a být na jevišti jen sebou. *Herectví uskutečňované v takových podmínkách a vztazích nedovoluje schovávat se za masku, postavu či líčení. Zde herec, ať hraje cokoli, musí to nalézt v sobě, třeba v antagonistické poloze, jinak jeho projev není účasten na společné autorské výpovědi. Je to pokus o jakési autentické herectví, ne však ve smyslu hodnověrného popisu skutečnosti, ale ve významu původnosti a osobnostní pečeti neopakovatelnosti lidského subjektu, obsaženého v hereckém projevu, který se může přesto svobodně pohybovat ve škále od volné improvizace po přesnou stylizaci* (Program Divadla na provázku 1982: 6). Ale podobná slova padala proti kamenným divadlům nejen u nás, ale všude ve světě. Byl to přece P. Brook, který řekl, že je mu bližší autorská hudba Pygmejů než neautorská hudba W. A. Mozarta, protože ta první prý nikoho neomezuje a soubor Pygmejů se tak může stát tvůrčím souborem, kde každý nese odpovědnost za sebe i celek, zatímco Mozart předurčil muzikantům přesnou partituru jako dramatik v divadle,

kteřá je omezuje a svobodně ji může prožívat pouze dirigent. Ve stejném duchu hovořil i J. Schmid: *Misanthrop je tak dokonalá hra, že už se k ní nedá nic přidat. A to mě nebaví* (České divadlo 2: 25). Proto jeho divadlo uvedlo raději 'otevřenějšího' Macbetha.

Z tohoto neustálého opakování a proklamování autorství se stala málem ideologie zaměřená proti herectví reprodukčnímu neboli – podle dobové terminologie – interpretačnímu, kterému byla vlastně paradoxně vzata i možnost být také uměleckým. A tak se proti této absolutizaci autorství ozvali divadelníci z druhého tábora, kteří si mysleli opak – O. Krejča a K. Kraus – a od 80. let polemizovali s hnutím studiových divadel z pozice dramatického uměleckého divadla a jeho tradice. K. Kraus vydal v samizdatu obsáhlé studie *Herec a postava* nebo *Nejisté umění*, kde kriticky zhodnotil tento typ studiového divadla i herectví, který byl z jedné strany živelnou a živou obrodou 'mrtvolných' inscenací kamenných divadel, ale za cenu dosti podstatného rozrušování základních předpokladů uměleckého divadla, kterými jsou účast dramatického básníka na tvorbě inscenace, vztah ideálnější dramatikovy postavy a osobnostního projevu konkrétního herce a uchovávaní estetické distance mezi jevištěm a hledištěm. Podle Krejčie a Krause, kteří se tu inspirují E. Finkem a H. Gadamerem, je umělecké divadlo i herectví jednou z možností, kdy prostřednictvím hry, ale ne samoúčelně zveřejňované v sebehře, usilujeme o porozumění světu, vztahování se k němu čili i k sobě, jiným a přírodě, prostě o hledání smyslu a pravdy lidské existence. Studiová divadla podle nich k takové umělecké tvorbě nedozrávají, protože jim chybí hlubší reflexe a neformální patos. Jsou pouze hravá a kritická, ale málokdy hermeneutická, jejich základním postojem a přístupem je komediantství jako účinný způsob přímého oslovení diváka. Pak samozřejmě *Divadlo je hra (jako i život je vlastně hra). Nepřísluší mu vážnost, snaha dovršovat, vidina dokonalosti. Nechce tvořit dílo, cení si improvizace, která slibuje nové a překva-*

pivé, uvolňuje tvořivé schopnosti, umožňuje subjektu, aby se projevil spontánně a svobodně, ve shodě se sebou samým, ve své autenticitě (Kraus 2001: 106). Hra herce studiového není tedy hrou dramatického herce, určenou k *nahlédnutí smyslu*, ale těší se zdivadelňováním, komediantstvím, důrazem na tělesnost, gestičností, groteskností, asociativní montáží, aleatoričností, používáním kontrastů místo konfliktů atd. A to vše vede k tomu, co Kraus nazývá *herectvím posunutého smyslu*, které je postaveno na půdě subjektivního názoru, a nikoliv reflexivního porozumění. Herectví nevztahné a přímé komunikace s divákem, které někdy diváka použije i jako nástroj manipulací, herectví, které svévolně zachází s textem, je sebestředné, na svém terénu účastenství sebejisté, ale na terénu umění nejisté. Vyjadřovalo a odráželo tak nepochybně přímo a bezprostředně nálady a pocity v hledišti, podávalo o nich zprávu a svědectví, ale bez uměleckého zformování a *nahlédnutí, které by ve skutečnosti otevřelo možnost jiného přístupu* (Kraus 2001: 102).

Krejča i Kraus mapovali terén naší divadelní kultury a přitom zjistili, že studiová divadla, která chtěla být nejprve jen alternativou, se pomalu stávala všemocným hnutím, a tedy paradoxně ne-alternativou, neboť afirmovala celý kulturní prostor divadla a pohřbívala tak i tradici uměleckých divadel. Tehdejší kamenná divadla k tomu jistě poskytovala důvod a argumenty, ale zastánci studiových divadel přitom pozapomněli, že v kultuře, která má svou tradici, se i dříve živá divadla mohou na čas a z různých důvodů stát jen virtuálními čili kamenými, ale přesto tu stále zůstávají přítomná a pohotová k obnově. Z různých důvodů mohou ztratit v dané chvíli význam nebo brát na sebe mimoumělecké funkce, ale tím nemizí jejich smysl. Nejsou to pet-láhve, které spotřebujeme a zahodíme, tak, jak se to později stalo právě Krejčovi a Krausovi s Divadlem Za branou II. A ačkoliv Kraus podává také recept, jak vyjít z této živelné a komediantské obrody divadla směrem ke

skutečné umělecké tvorbě – divadelníci by měli nejprve vrátit dramatu poslání při této obnově a poté přehodnotit pojem aktuality – v závěru je přece jen skeptický, neboť dnešní umění je nejisté, protože samo o sobě pochybuje, zda má smysl – a zda vůbec je. Umění je nejisté, protože se hlásí k mnohému z toho, co uměním není. Umění je nejisté, protože se chce prosadit i tam, kde nemá co pohledávat (Kraus 2001: 113).

Všichni tedy chtěli být autory, a tak na chvíli zauvažujeme o autorství jako takovém. Pro herce studiového divadla bylo autorství spojené s tím, že má vlastní názor, postoj protestu, revolty, veselého či smutného hráče. Tím si tito divadelníci určili Archimedův bod, který jim otevřel horizont osobního autentického prožívání světa a autobiografického sdělování vlastního názoru a prožitku. Ale autorství může znamenat ještě něco jiného, a sice 'být na samém počátku', obracet se zpět a hledat reflexí a sebereflexí tento počátek. A to je vlastně cesta skutečného uměleckého a dramatického herectví, protože lidská existence je zde pojata jako dramatická, a nikoliv jako hravá a kritická. V minulosti, v antice stoikové nebo v době baroka např. Calderón ještě věděli, že u pramene a na počátku je pouze autor jediný, tj. Bůh, a je-li svět divadlem, které stvořil, je také jeho jediným režisérem a jediným divákem, zatímco my ostatní jsme pouze herci. Podle stoiků 'interpretační', protože nám nezbyvá nic jiného než hrát své určené role dobře. My totiž nejen hrajeme, ale jsme i hraní; pouze Bůh není hraný a hraje si s námi. Něco však nám hercům Bůh dal do vínku a ze sebe, tj. že vedle jediné a jím určené role máme i vědomí, že hrajeme, které už se vymyká božskému předurčení pouze hrát. Získali jsme tak onu charakteristickou podvojnost, kdy jsme Bohem určeni k hraní a sami svobodně a podle vlastní vůle hrajeme. Podvojnost, která je tajemstvím života a jeho smyslu a kterou tak nádherně vystihl Calderón ve *Velkém divadle světa*, kde postava Svět, sloužící autorovi čili Bohu, dává a bere alegorickým postavám role

a kostýmy a ony jsou nejen nuceny hrát, ale dovolí si také zveřejňovat svou hravost, vypadnout z rolí a uvažovat o tom, jak hrají apod. Existují v oné charakteristické identitě neidentity, představujícího a představovaného, která má ale dvě pukliny či místa zdvojení. Tou první je diference mezi autorem a hercem, Bohem a člověkem, bytostí ideálnější a konkrétně uskutečněnou, v dramatickém divadle tedy diference mezi postavou, která je tu rolí – a hercem. A tou druhou je distance mezi hrajícím hercem a postavou či postavami, které on sám nyní už jako autor produkuje vlastní a spontánní hrou. Ta první diference je nepochybně metafyzická a vyjadřuje, jak bylo řečeno, dramatickost lidské existence, ono nahlédnutí k/na ni, ta druhá distance naopak pramení v prostoru života jako sebevědomé komediantské hry, která vyjadřuje náš lidský smích i smutek, ale chybí jí většinou ona hlubší reflexe.

Ale jak víme z dějin, postupně se z počátku a od pramene začal autor čili Bůh vytrácet, uvolnil nám prostor k tomu, abychom jeho autorství přejali my sami. Někteří dramatici – L. Pirandello v známé hře, kde postavy hledají autora, nebo S. Beckett ve hře, kde na něj čekají – nás na tuto ztrátu původního autora, který vždy přesahoval naše každodenní zájmy a programy, začali upozorňovat a reflektovat to jako kritický stav, vlastně provinění nebo profanaci. Neboť ve chvíli, kdy se považujeme sami za autory, vymizí nebo se zakrývá ona diference, vědomí podvojnosti či identické neidentity a zůstává jen různě zdůvodňovaná a sebevědomá distance herce vůči světu ve hře. Např. v dodnes atraktivní Mejercholdově definici biomechaniky je určena 'inženýrsky' takto: Herec = A1 (konstruktér) + A2 (tělo, vykonavatel příkazu konstruktéra). Vyjadřovala autorské sebevědomí řídicího nebo myslícího subjektu herce, který učinil z části sebe aktivní subjekt a z druhé části pasivní a poslušný objekt. A od Mejercholdova herce-inženýra není zase tak daleko k herci-komediantovi studiových divadel, alespoň ne k tomu, kterého kritizovali Krejča a Kraus.

Tuto podvojnost difference a distance najdeme i v slavném Diderotově *Hereckém paradoxu* a dalších jeho studiích. Distanci můžeme odvodit ze slavné věty, že „slzy herce kanou z mozku“, kterou pronese první mluvčí, podle něhož se tento ‘herec představování’ chová jako rozumný dirigent, který řídí provedení své postavy při každém představení s pomocí dokonale technicky zpracovaného těla a hlasu. Pojem difference se tu objeví ale také, a to u vlastní hercovy tvorby, kde ji Diderot naznačil vztahem „malé Claironové a velké Agrippiny“, čili vztahem konkrétního herce a ideální postavy dramatika, kdy herec nejen hraje s distancí, ale při tvorbě je jakoby hraný postavou dramatického básníka a uvědomuje si tuto diferenci. Tento příklad s Claironovou a Agrippinou uvedl přesně a názorně ve své studii i K. Kraus, a tady jsme skutečně v samém jádru dramatického umění herce, neboť nalézt a vyjádřit onu diferenci, být podle L. Jouveta „nepřevtěleným hercem“, je vždy tajemstvím a vlastně hledáním tvaru i centra oné ideálnější Agrippiny. V *Dopisu o hluchých a němých* Diderot uvádí příklad dvouhlavé bytosti: první hlava řídí chování těla – jistě již jen osvěcujícím rozumem – a druhá je součástí těla. Na první pohled by to bylo o inženýrské distanci jako u biomechaniky Mejercholda, kdyby se tu neobjevila i otázka a s ní pochybnosti – a kdo řídí tu první hlavu? V té chvíli se mezi první a druhou hlavou otevírá difference, a pokud dnes už neuznáváme ani tuto ‘rozumnou hlavu’ osvícenců, která to všechno řídí, tak je to otázka jako šitá pro nás i pro dnešní herce, neboť zdvojení není jen naší základní antropologickou konstantou, ale může také vést ke schizofrennímu množení hlav *ad finitum*. Měli bychom tu potom herce, který by bloudil jako tanečník v Kleistově esaji *Tanečník a loutka*, protože se vytratilo z jeho pohybu prolnutí subjektivního a absolutního, čili rozpoznání oné difference.

Tento exkurz o mizení původního Autora a ztrátě nebo utajování původní difference identické neidentity, nahrazované naopak výraznou řídící – inženýrskou či komediant-

skou – distancí, chtěl naznačit složitost proklamací autorského herectví studiových divadel, kde se objevovaly jeho různé verze, od optimistického herce divadla Y nebo groteskně laděného herce-komedianta z Provázku až k lyricky bezbranné herecké bytosti Hanáků. Absolutizace autorství tu totiž často znamenala pro tyto divadelníky studiových divadel, že kladou až příliš velký akcent na vlastní a kolektivní kreativitu, na mluvení osobně a jen za sebe. Jenomže autorské nebo osobnostní herectví jako umění nelze ztotožnit s uměním autobiografickým. Psal jsem o tom již ve studii o herectví E. Vojana nebo Hilarových herců, kde subjektivní muselo vždy nějak participovat na něčem absolutním, čili ve smyslu duchovní genealogie zobrazovat duchovní rozměr osobního příběhu, ale až do takové hloubky, kde se herec hrou dotýká pramene nebo dna lidské existence a kde existují prascémata našich všedních osobních či osobnostních příběhů, které jsou jen jejich re-produkcí a individuací. Autorská tvorba herce by v takovém případě znamenala sestup na takové dno bez jakékoli vědomé či záměrné distance, jen s tímto pouhým vědomím difference identické neidentity čili hry v hlubším slova smyslu jako nahlédnutí. Proto se možná mnohým hercům i nehercům takové umění jeví jako nemožné či aporetické, neboť tady herec není jen sebevědomým kritikem společenských jevů nebo veselým komediantem, ale provádí sondu do něčeho ještě bezejmenného. Jistě, na rozdíl od autorského herce studiových divadel, jehož živlem je kolektivní kreace, je tento herec logicky sám a opuštěný jako Vojan na svých dlouhých procházkách. Ale když hrál ve stáří Hamleta, nešlo mu o názorovou a prožitkovou identitu s publikem, byla tu přece veliká distance daná věkem, a přesto byli diváci i kritika doslova omámeni sugescí jeho hry, založené na diferenci, na snaze proměny ne ‘na něco’ a ‘před sebou’, ale ‘někým’ a ‘za sebou’, někým ideálnějším. Překročil tak diferenci času a s pomocí role se mohl alespoň na jevišti stát podruhé mladým, provést onu duchovní re-produkci sebe sama.

Můžeme to krátce shrnout: autorství v herckém umění může mít dvě polohy: hercova tvorba je v té první poloze dramaticky uměleckou sondou do beztvareho života se snahou o nahlédnutí k smyslu, což souvisí vždy i s pohledem zpátky, s tradicí a hledáním kořenů při neustálém vědomí diference mezi hercovým já a ideálnítou postavou; v té druhé je hercova tvorba určována sebevědomým názorem a postojem, výraznou distancí k postavě nebo postavám a intencí vyjádřit moderními prostředky osobní téma své, kolegů i diváků. I to se přirozeně děje při tvorbě formou strukturování chaosu na tzv. kolektivních kracích, ale jejich cíl a funkce je už jiná. Sem patřil i herec studiového divadla, který se neměl přetvářet do dramatické postavy jako v kamenných divadlech a stále zůstával jedním z členů herecké party, která se pustila do kolektivní hry mezi sebou a s diváky, protože *jednotlivým prvkem inscenace se stává nikoli to, co je ideální: dramatická postava, ale to, co je ve hře nejreálnější: hercova osobnost* (Václav Kohnsmark v Českém divadle 4: 26). Dalo by se to vyjádřit ještě i takto: pokud se v dramatickém divadle měl herec hrou postavy odtělesnit a stát se bytostí ideálnější, o autorském herectví studiových scén se naopak dá říci, že se postava nebo postavy či spíše jejich charakterizační zkratky ztělesňovaly v herci samém.⁴

Co s autorstvím, končí-li protest? Všichni herci i diváci studiových divadel byli postiženi politikou normalizace, seriály v televizi, ničením životního prostředí, rozkladem v rodinách atd. Materiálem jejich hry a setkání byly společné životní zážitky, vykreslující společné pozadí i horizont, v jehož rámci se objevovaly typické situace konfliktů se spo-

4 J. P. Sartre v knize *L'imaginaire*, Paris 1940, vyvrací běžný názor o herci, že ztělesňuje postavu: podle něj je postavou naopak odtělesňován. Využil jsem tuto paralelu pro herce dramatického, který je skutečně odtělesňován, a herce autorského, který naopak postavu ztělesňuje. To má základ v tom, že první herec nás diváky vtahuje do dramatické fikce, zatímco druhý nás zve k účastenství ve světě hry, zde a nyní, ve světě paralelním k životu.

lečností, rozčarování a mezi nejčastější motivy patřily rozpor mezi slovem, myšlenkou a činem, obnažení prázdných hesel, ohlupující drezúra, ohrožení svobody, porážka při snaze o kontakt s blízkými atd. Vše provázel pocit nemožné existence ve světě beze smyslu, a proto ta silná potřeba se definovat nejprve vůči tomuto světu nesmyslu protestem, kritikou, klauniádou, groteskou, šklebem, prohrou, blázněním apod. Účastníci z obou stran toužili po nějaké utopické alternativě a herci i sympatizanti, divadelní kritici i studenti byli spříznění volbou nebo – slovy K. Krause – komplici. Sami si organizovali pod hlavičkou SČDU své festivaly, setkání, workshopy a jeden kritik začal referát o představení Ypsilonky v Liberci tím, že popisoval, jak herci sedí těsně před představením v bufetu spolu s diváky, hrají na klavír nebo si zazpívají. Ano, nešlo o běžnou návštěvu divadla, ale o účast, účastenství na večeru, na společném čase, čili na něčem, jak bylo řečeno, co divadlo přesahuje.

Ale co po roce 1989, kdy se herci významně podíleli na sametové revoluci a jejich permanentní protest ztratil smysl? Být sebou a zbavit se všech petrifikovaných funkcí a rolí, utopicky hlásat osobitost jako kult, který šlo uskutečnit a rozvinout svobodně mezi sobě blízkými, to vše nyní ztratilo společensko-politický smysl. Vnější slupka odpadla a hledání dalšího autorství, další kolektivity, dalšího bytí sebou se stalo plně otazníků a gnozeologických pastí, protože neexistuje žádná neměnná lidská přirozenost a hercova autenticita.

Existuje pouze její hledání a usilování o ni, po roce 1989 dokonce i v těch nejkamennějších divadlech. Pořádně 'vyviklaná' česká divadla, nyní autorská i kamenná, se dostala do turbulence, kde se znovu smíchalo to, co bylo a co by mělo být. Vyrojili se talentovaní režiséři jako P. Lébl nebo J. A. Pitínský, jejichž kořeny byly v autorských divadlech, ale opouštěli je a cudně, se zděděnou dávkou ironie a vědomím ambivalencí se 'vraceli' k divadlu a herectví dramatickému. Hravost Ypsilonky převzala radikálnější Pražská

pětka, ale ambice aktérů tohoto společného podnikání byly od začátku křtěny expanzí nebo extenzí: začneme divadlem a naší bezbřehou hravostí učiníme divadlo z celého života a světa. Začalo tak diderotovské 'množení hlav dozadu', které je nyní tak příznačné pro celou naši společnost, kde už pomalu nerozpoznáváme herce v divadlech a herce v parlamentu nebo ve válkách.

Studiovým divadlům i jejich autorskému herectví můžeme děkovat za jejich různorodost, která je vždy ochranou možného a pojistkou pro budoucnost, také za otevřenost ke všemu společnému, k dialogu a barteru. Ale nemůžeme jim děkovat za vztah k dědictví, k jednosměrnému protestování, které také dnes uplatňují jejich žáci a nové generace v nesmyslném děláním pyré ze Shakespeara nebo z Dostojevského. Z opakování se tu již stává stereotyp, který tvrdí, už bez kamenných divadel, že přece vše je pořád jenom hra a my zůstáváme stejnými blázný nebo klauny, kteří ovšem prožívají to své komediantství jen tak, pro potěšení a jako samozřejmost. Příklad množení hlav a doklad paradoxu, že to, co se tváří jako autorské, je vlastně jenom herecké či hráčské.

A na závěr ještě poznámku k autorskému herectví I. Vyskočila, které svým trváním, evolucí i proměnami jako by bylo přímo modelem herectví, o kterém zde byla řeč, ačkoli je tak originální spojením herectví s vypravěčstvím, což se v zobecňujících úvahách vycházejících z praxe studiových divadel zhusta nebere žádoucím způsobem na vědomí. Proto se také na jeho příkladu spíš zdůrazňuje obecná snaha být osobitým, vyjádřit vlastní i divákům společné téma, improvizovat, rozvíjet možnosti dramatické hry a stále se víc vnořovat do jejího tajemství, přičemž to vše už není jen věcí herců, ale i bezdomovců. Po vzpomínce na dříve zhlédnutá skvělá představení Vyskočilova Nedivadla a občas i po čtení článků a studií o něm a o jím pojaté improvizaci, sebehře jako hře s vnitřním dvojníkem nebo o dialogickém jednání, se ale kupodivu vždy ocitám ve zvláštní nejistotě a rozumně s otazníkem. Se slovy Vyskočila

o hře a dialogu souhlasím, jen jedině mi tu není jasné: má v sobě touto hrou jeho hypotetický herec najít Archimedův bod, nebo se v něm ty hrající hlavy množí *ad finitum*? Vyskočil jako hrající vypravěč a vyprávějící herec patřil vždy a ještě dříve než herci studiových divadel k autorským divadelníkům v pravém smyslu a na rozdíl od mnohých měl a má jeho protest proti kamenným divadlům a institucionalizaci vůbec také fázi hermeneutickou, založenou na principu dialogu zvláštního druhu. Ale jak je to v případě dialogu s vnitřním partnerem jako Vyskočilem doporučovanou a pěstovanou přípravou pro herce? Mohu vést trojí dialog: vůči přírodě a věcem, vůči tomu nebo s tím – jak říká polský teolog J. Tischner –, co mám pod nohama, dále vůči nebo s jinými čili partnery a konečně vůči tomu, co mne přesahuje, čili vůči Bohu. Analogií toho u herce dramatického je vést dialog vůči postavě dramatika, Hamletovi nebo Misanthropovi. Jakou má ale povahu dialog s vnitřním partnerem? S ideálnějším alter ego nebo komediantským ego alter? Je to můj vnitřní komediant, který mi v koupelně říká: Ty ale dneska vypadáš! Nebo ten, který nade mnou drží ochrannou ruku a doslova mi stírá pot z čela, když jsem po infarktu nebo na vozíčku? Jinak řečeno, je to dialog s někým, s nímž jsem a vůči němuž jsem v diferenci, nebo dialog s někým v distanci?

Možná si na to musí odpovědět (a vždy znovu odpovídat) každý sám. Sám se necítím povolán v tom někomu radit, a tak na závěr raději ocituji, co k tématu autorského herectví říkají autority. Tou první je známější T. W. Adorno: *Hra v umění je odjakživa věcí disciplíny, tabu, které se vztahuje k výrazu a uskutečňuje se v rituálním napodobení. Kde si umění jen a pouze hraje, z výrazu nezůstává nic. Ve skrytosti je hra společníkem osudu a reprezentuje mytickou tíhu, kterou by umění chtělo ze sebe setřást, ale ve vzorech jako je rytmus krve, v tanci používaných formou hry, je represivnost zřejmá. Hravější je pak část z projevu nositele Nobelovy ceny Maxe Delbrucka: *Pravdou jest, mé**

děti, že všichni hrajeme v představení loutek. A i v takovém divadle loutek je důležitější než cokoli jiného mít jasně uvědomovanou ideu autora.⁵

Literatura:

CÍSAŘ, J. *Proměny divadelního jazyka*, Praha 1986
CÍSAŘ, J. „Skutečnost na jevišti“, in: *Dramatické umění* 1982, 2
České divadlo 2. *Divadla studiového typu*, DÚ 1980
České divadlo 4. *Nad současným českým herectvím*, DÚ 1981
České divadlo 6. *O současné české režii I*, DÚ 1981
České divadlo 8. *O současné české režii II*, DÚ 1983
DVOŘÁK, J. *Divadlo v akci*, Praha 1988
HaDivadlo. Red. J. Kovalčuk, Praha 1996
HOŘÍNEK Z. „Autorská dílna HaDivadla“, in: *Divadelní revue* 1992, 4

5 Citováno z knihy Eigen, M. / Winkler, N. *Gra*, Warszawa 1983.

HOŘÍNEK, Z. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha 1998
JAWLOWSKA, A. *Wiecej niż teatr*, Warszawa 1987
J. Schmid, režisér, principál, tvůrce slohu, Praha 2006
KOVALČUK, J. *Autorské divadlo 70. let*, Praha 1982
KOVALČUK, J. „Dramaturgie jako způsob života“, *Scéna* 1989, 6–7
KÖNIGSMARK, V. „Kudy jelen uteče“, *Scéna* 1990, 19
KRAUS, K. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001
NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty*, Praha 1991
Program Divadla na provázku – 15 let, SD v Brně 1982
Program Divadla na provázku – Divadlo v pohybu II, SD v Brně 1982
ROUBAL, J. „Problemy tzw. Aktorstwa autorskiego we współczesnej czeskiej teatrologii“, in: *Aktor w kulturze współczesnej*, Warszawa 1994
SCHMID, J. „Náhoda přeje připraveným“, *Scéna* 1977, 14–15
SCHMID, J. „Improvizace je způsob myšlení“, *Divadelní noviny* 2003, 9
Společný projekt Cesty Divadla na okraji, Divadla na provázku, Hanáckého divadla a Studia Y, Praha 1982

Překladaťelovy cesty k Shakespeareovi

Jiří Jousek

První otázkou je, co je vlastně Shakespeare, Shakespeareova hra. V pravé podobě existovala snad jen v jakémsi prenatalním stavu v mysli autora. Už když ji napsal a předal pánskému hereckému souboru, začala se nutně proměňovat. Každé její zprostředkování, a že jich už bylo, hru o mnohé ochuzuje, ale také ji může lecčím obohatit. (Už jen to, že ženské postavy hrají ženy, hrám jistě výrazně prospělo.) Je pak legitimní se ptát, kdy je hra, označená značkou Shakespeare, ještě Shakespeare. Pod tímto jménem se totiž objevuje mnohé. Nahý Hamlet mezi obrazovkami, Othello přeložený do záplavy německých vulgarismů a tak dále. Je to ještě Shakespeare? Jak se zdá, Shakespeare je natolik silný, že unese mnohá svá znásilnění, i když zdaleka ne vždy, a provokuje k dalším možným ztvárněním, jak si je vyžaduje duch doby a inscenační invence.

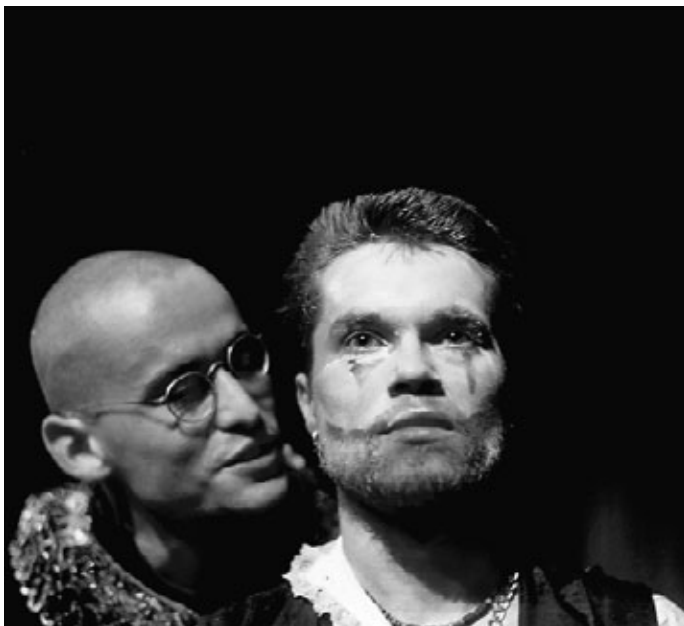
Možná bychom takového Shakespeara, který je nejvíc věrný sám sobě, mohli nejprve hledat v jeho zemi. Shakespeareova angličtina je už tzv. moderní angličtina, a přestože se jazyk hodně proměnil, z velké části, údajně ze 70 %, zůstává anglicky mluvícím divákům srozumitelná. Jenže je tu těch zbylých třicet procent, kterým zčásti rozumějí jen ti vzdělání, ti, kteří si v Shakespeareovi na základní a střední škole sami zahráli, a stejně zbývá řada míst, která není s to dešif-

rovat ani celá armáda shakespearologů. Autor se ovšem stal klasikem a jeho text nebývá z piety upravován, pouze se vyškrtnou nesrozumitelné pasáže. A tak je široká škála výraziva originálu – která sahá od pokleslých klišé, oplzlostí až k výsostné poezii – na jedné straně buď překryta mázdrou starobylosti, nebo se škrtem vytratí.

Shakespeare-národní bard a básník často překrývá Shakespeara dramatika. Autor širokého publika od chudiny po aristokracii se buď stává výsadou vzdělanců, nebo se pro lidové publikum musí osekát na kost, jako je tomu např. v Zeffirelliho *Romeovi a Julii*. Modernost a divadelnost se pak mnohdy zachraňuje vnějšími inscenačními prostředky – dekorací a kostýmy. Možná se i tady chystá změna, protože i v Anglii jako u nás děti méně čtou a je tam stále méně lidí, kteří jsou ochotní se Shakespeareem prokoušávat. Už vychází edice upravených a do modernějšího jazyka převedených her (Shakespeare2000.com) a třeba časem dojde i k jejich inscenování.

Jak je tomu s překladem? Překladatel interpretuje a po svém převádí originál do nové podoby, která by měla originálu co nejvíc odpovídat, stejně působit, obsahovat stejné funkce. Teoretik překladu Jiří Levý nazývá překlad tzv. tvůrčí reprodukcí. V tom smyslu je překlad činností podobnou herectví nebo režii. I u pře-

William Shakespeare: Hamlet.
Divadlo Petra Bezruče Ostrava
1999. Režie Jiří Josek. Kajetán
Písařovic a Richard Krajčo



kladu je legitimní se ptát, jak daleko překladatel může jít, aby se překlad mohl prezentovat pod značkou Shakespeare, aby to nebyla pouhá parafráze, dílo pouze inspirované originálem apod. Jak překladatel, tak i herec a režisér by podle mého soudu měl usilovat o rovnováhu mezi originálem, vlastním procesem tvůrčí reprodukce a divákem, publikem, čtenářem. Když převáží jakákoli složka, mění to výsledek. Když režisér a překladatel pouze mechanicky převádějí hru, je to pro diváky i čtenáře mnohdy nudné, často nesrozumitelné; když režisér chce hlavně vyjádřit své téma a překladatel své tvůrčí schopnosti, je to exhibice i zpronevěra hlavnímu poslání překladatele, jímž je služba autorovi; když je hlavním zřetelem divák, je inscenace klišovitá, plytká, podbízivá, překlad nadměru aktualizuje a autor rovněž dostává na frak.

Princip tvůrčí interpretace u překladu hezky vyjádřil už v roce 1906 Otokar Fischer v předmluvě ke svému překladu *Macbetha*: „Být věrným překladatelem, to nejenom nevyžaduje překladu doslov-

ného, nýbrž naopak vylučuje jej. Být věrn duchu a ne literě, celku a ne vždy detailu, přiznávat barvu i na místech nejasných a takřka nesrozumitelných, mít na paměti, že běží o divadlo a ne o pouhou báseň, zůstati blízek shakespearovskému pojetí i tam, kde slovo vyžaduje od slova se vzdálit.“

Zkusme si odpovědět na otázku, proč neexistuje v češtině jeden překlad, který by jednou a provždy převedl Shakespeara tak, jak to má být správně? Brání tomu podle mého soudu řada věcí.

Především je tu vývoj jazyka. Čeština stárne, vyvíjí se. Proměňuje se kontext – dobový, literární, vzdělanostní apod. Ukazuje se, že každá doba cítí potřebu si Shakespeara přeložit svým jazykem a pro sebe. V češtině existuje několik etap překladů, v nichž je Shakespeare pokaždé jiný. Od prozaických překladů z němčiny, kdy byl Shakespeare především zajímavým dramaturgickým objevem, přes obrození, kdy byl zejména básníkem, na kterém zkoušela své síly obrozená čeština (Sládek), k překladům Fischera, Saudka,



William Shakespeare: Coriolanus.
Národní divadlo Praha 2004. Režie Ivan
Rajmont. V titulní roli David Prachař

kdy se Shakespeare překládá jako klasik pro velká divadla, ozvláštňně, někdy možná trochu moc komplikovaně, přes divadla 60. let a studiové scény, kdy je Shakespeare hlavně divadelníkem, který má co říct současnosti, až po 70. léta, kdy se ustaluje idea zrcadlového překladu, vedená snahou po co největší korespondenci obsahových a formálních prvků. Je možné, že další etapy překladu přinesou podobné úlety, jako je tomu v inscenační praxi – příkladem může být zmíněný německý vulgární překlad.

Kromě proměn překladu daných vývojem jazyka a kontextu existují samozřejmě rozdíly i v synchronním pohledu. Protože je překlad tvůrčí interpretací, překlady se liší i tím, jak který překladatel dokáže na základě svých individuál-

ních zkušeností, svého vidění světa, své tvůrčí metody apod. dílo přečíst, interpretovat a přetlumočit.

Já osobně se hlásím k onomu tzv. *zrcadlovému přístupu*, a pokud se odchyluji od litery originálu, je to vždy vedeno snahou být věrný smyslu originálu. V následujícím se soustředím právě na ty důvody a na ta místa, kde, jak říká Fischer, „slovo vyžaduje od slova se vzdálit.“ Příklady budu uvádět hlavně ze svého překladu *Tita Andronika*.

Důvod odklonu od originálu může být dán už rozdíly mezi dvěma jazykovými systémy. Čeština má oproti angličtině tzv. nižší sémantickou hustotu – české slovo má v průměru 2,4 slabiky, zatímco v angličtině má průměrně jen 1,4 slabiky. Překladatel, aby naplnil předepsané metrum pěti stop, mnohdy musí redukovat, koncentrovat text, překládat ne slova, ale smysl. Kromě toho je angličtina výrazně abstraktnější než čeština.

Soustředím se zde na rozdíl mezi angličtinou a češtinou z hlediska abstraktnosti a konkrétnosti. Rozdílnost v abstraktnosti či konkrétnosti jazyků se ukazuje zejména při překladu shakespearovské metafory. Při spíše doslovném převodu hrozí, že sdělení bude nerosozumitelné. Zobecnění, vysvětlování metafory (třeba podle komentáře) může zase vést k zjednodušení a oslabení básnické působnosti.

Dnes je ovšem někdy obtížné určit, které kolokace a vazby byly pocítovány současníky jako příznakové, nezvyklé. Troufám si tvrdit, že mnohé tak pocítovány nebyly a že je třeba s ohledem na kontext a intenci autora jejich smysl najít a obraznými výrazovými prostředky ho interpretovat. Je jistě troufalost domýšlet se intencí velkého autora, ale je to podle mého názoru poctivější přístup než ve jménu ‘věrnosti’ originálu danou pasáž pouze mechanicky převést. Zvláště u divadelní hry, kdy každá nejasná či nerosozumitelná replika jako by neexisto-



**William Shakespeare: Hamlet. Divadlo F. X. Šaldy Liberec 2005. Režie Petr Palouš.
Nahoře Tomáš Impseil, Markéta Tallerová, v popředí Ladislav Dušek a Jaromír Tlalka**

vala, stává se šumem, který divák nemá šanci pochopit a vstřebat.

Příkladem může být spojení „handmaid to his desires, a loving nurse, a mother to his youth“ v promluvě Tamory

z *Tita Andronika*. Budu-li překládat doslovně: „matka jeho mládí“, dodržím sice literu originálu, ale je zde jisté nebezpečí zmateční formulace. Tamora používá slov „matka jeho mládí“ abstraktně,



◀ **William Shakespeare:**
Bouře. Městské
divadlo Brno 2005.
Režie Zdeněk Černín.
Ján Jackuliak,
Martin Havelka
a Michal Nevěčný

▶ **William Shakespeare:**
Veselé paničky
windsorské. Těšínské
divadlo Český Těšín
2006. Režie Jiří Josek.
V popředí Vítězslav
Kryške, Petr Pěnkava,
Petr Sutový

chce vyjádřit, že je starší než Saturninus, ale že o něj bude po všech stránkách pečovat, že mu bude vším, o čem se mu sní. Při doslovném překladu si divák, obávám se, může dosadit konkrétní, ale oproti originálu zcela posunutý význam, a sice že se Tamora stane matkou Saturninových dětí. Abych se tomuto nebezpečí vyhnul, překládám raději po smyslu: „Bude mu [mluví o sobě ve třetí osobě] služkou, chůvou, matkou, milenkou, jež mu splní všechny tužby.“

Když v *Bouři* Prospero mluví o „hercích“ po zásunbní masce či maškarádě duchů (*Bouře* IV/1/148), hovoří současně jak o tomto konkrétním výstupu, tak metaforicky o divadle vůbec, navíc mluví o svém umění, a protože jde o výrazně autorskou postavu, mluví tedy i o Shakespeareově umění a rovněž obecně o pomíjivosti lidské existence. Na tomto místě jde skutečně o metaforu nebývale komplexní a zploštit její vyznění na jediný význam by byl prohřešek proti autorovi. Proto výrazy použité v překladu by přes veškerou svou konkrétnost měly fungovat i na jiných úrovních a jako konkrétní reference, obecný soud i osobní vyznání.

Velice působivá je metafora „our little life [...] rounded with a sleep“ na konci tohoto monologu. Ukazuje život jako krátký moment existence obklopený ze všech stran ‘neexistencí’, spánkem. Abstraktní angličtina tento obraz obsahuje. České ekvivalenty výrazu „rounded“ „život obkroužený spánkem“ (Lukeš), „žití obklopeno spánkem“ (Sládek) podle mého názoru nevyjadřují zmíněnou metaforu dostatečně zřetelně. Bejblíkovo řešení „náš život věncí spánek“ je myslím posunuté, může se interpretovat jako „korunuje“ spánek. Štěpánkovu řešení „náš život zde je semknut spánkem“ nerozumím. Domnívám se, že zde má překladatel právo konkretizovat v intencích celé hry, v níž ostrov je základním obrazem a společným jmenovatelem metaforiky.

Prospero:

Všechno pomine
 jak tahle naše *bezvýznamná hříčka*
 a nezůstane nic. Jsme z *těže látky*,
 z *jaké se tkají sny*, a *chvilka žití*
 je ostrov v moři spánku.

Velkým problémem je střet a mísení kontextů. Shakespeare psal pro obecnost



vzdělané v antické mytologii a historii, která byla tehdy běžnou školní látkou, jeho text obsahuje množství narážek, politických, literárních, někdy i čistě interních, o kterých asi nemáme ponětí, psal navíc pro jinou divadelní a inscenační konvenci. Navíc sám byl de facto překladatel, adaptoval pro své současníky starší cizí látky a nedbal na historickou přesnost.

Proto je v jeho hrách tolik anachronismů. V jeho době herci hráli *Julia Caesara* v kloboucích a kalhotách a sledovali čas podle hodin. Byla by jistě chyba anachronismy vymycovat a Shakespeara opravovat, takže v *Caesarovi* jistě hodiny zůstanou. S ohledem na současnou divadelní konvenci ale neponechávám v překladu klobouky a kalhoty. Nevnučuji tak inscenátorům buď škrt, nebo neobvyklé scénické řešení a jdu cestou neutralizace. Zatímco v originále stojí doslova „Mají klobouky natažené přes uši / a půlku obličeje schovanou pod kabátem“ (*Julius Caesar* II/1/73), překládám:

„Jsou všichni zahaleni do plášťů / a obličeje mají zakryté.“

Ze stejného důvodu u Hamleta nepřekládám slovo „fat“ jako tlustý, ale podle kontextu „určitený“. Jde možná o interní vtip, jehož naplnění v překladu by nutilo inscenátory hledat pouze obézního herce. Nezdá se mi, že by Hamletovu tloušťku ve hře něco jiného ospravedlňovalo.

Jindy cítím potřebu raději vysvětlit dobovou narážku než ji mechanicky převzít bez interpretace. Čteme-li v originále *Tita Andronika*, že císař „nosí Vulkanův odznak“, raději uvedu, že „bude korunován parohy“, neboť smyslem je obrazně, pomocí antické aluze, vyjádřit nevěru. Chce-li Titus v originále psát ostrým hrotem do měděné destičky, je alžbětinskému publiku jasné, že se chce mstít, proto přeložím obměněnou metaforou po smyslu „budu psát ostrým hrotem do srdcí z žuly“. Ve *Zkrocení zlé ženy* čte Bianka z Ovidia, v mém překladu ji Hortensio vyučuje na textu *Gaudeamus*



William Shakespeare:
Veselé paničky
windsorské. Těšínské
divadlo Český Těšín
2006. Režie Jiří Josek,
Jaromíra Brettová,
Miloslav Čížek,
Lenka Waclawiecová

igitur, je to text rovněž latinský, ale českému divákovi jako učební látka neskonale bližší.

Někdy je třeba číst i mezi řádky a doplnit narážku tam, kde ji autor jen naznačil. Říká-li Esperanto v komedii *Konec dobrý, všechno dobré* zbaběle a oportunisticky: „I'll take the sacrament on it, how and which form you will,“ (Budu

na to přísahat, jakým způsobem si budete přát), v době náboženských rozepří šlo o poměrně odvážnou větu. Doslovný překlad by nezprostředkoval tento dodatečný, ale podstatný význam, navíc by nekorespondoval s pobouřenou reakcí postav ve hře. Proto jsem doplnil: „Klidně to odpřísáhnu, na koho chcete, *at' je to Pánbůh nebo Alláh.*“

Speciálním problémem je problém překladu slovních hříček a různých deformačních jazyka. U Shakespeara je řada vtipů a slovních hříček založených na homonymitě angličtiny, někdy se až trochu únavně opakují. Tady si myslím, že překlad má oproti originálu výhodu, protože může hledat objektivní řešení. I v *Titovi Andronikovi*, což je hra raná a tak trochu poplatná dikci senekovské tragédie, se kupodivu slovní hříčky vyskytují. Šílený Titus, který má pocit, že spravedlnost zmizela ze světa, nechává své blízké střilet k nebi šípy se vzkazy bohům, aby zjednali spravedlnost, když vtom se objeví prostý vesničan. Titus ho vítá jako posla z nebe, který nese odpověď na jeho výzvu. Ptá se ho v originále: „What says Jupiter?“ (Co odpověděl Jupiter?) Vesničan si slovo Jupiter mylně vyloží jako „gibbet maker“, tedy kat, a dosti nekoherentně a zmateně opáčí, že kat vzkazuje, že toho chlapa ještě nepověsil, ale že ho pověsí za týden. Snažil jsem se zachovat smysl originálu podobnými prostředky. Titus tedy říká:

Nebeský posel! Bohové nám píšou.
My pro vás poslali, vy povězte,
koho trest nemine, když kát se nestačí.

A Vesničan odpovídá:

Vy jste mi poslali provaz, a já že mám pověsit,
koho trest nemine, páč to kat nestačí? Ale stačí!
Kat říkal, že to do tejdne stihne.

Shakespeare ve svých hrách poměrně často používá z různých důvodů deformovanou, komolenou řeč. Nejčastěji pak u postav spíše lidových, které používají slov, jimž nerozumí, různě je překrucují nebo jim přiřítají zcela nesprávný význam.

Zvláštním případem komolení jazyka je mluva cizinců. Ve *Veselých paničkách windsorských*, které se jako jediná Shakespeareova hra odehrává ve více či méně

soudobé Anglii, má prakticky každá postava svůj výrazný idiolekt. Jedna z předních postav, pastor a učitel Hugo Evans, je Velšan, který mluví deformovanou angličtinou. Tento překladatelský oříšek řešili překladatelé různými způsoby. Buď komolí jazyk na základě jazyka jiného (Jakub Malý použil slovenštinu, Sládek a Štěpánek použili shodně hanáčtinu, Saudek a Nevrla němčinu), nebo vytvářejí vlastní umělý komolený jazyk bez jiného jazykového základu (Martin Hilský). Mé řešení se opírá o angličtinu. Jednak jde o jazyk, který může stát v protikladu k francouzštině druhého cizince ve hře, doktora Cajuse, jednak po roce 1989 u nás přibývá domestikovaných anglických mluvčích, kteří se učí česky, takže čeština komolená přes angličtinu již vstoupila do českého jazykového povědomí do té míry, že jí lze pro tento účel použít.

Evans: William. Jak ty říháš po latinsky tentou, tatou, totou.

William: Latinsky tento, tato, toto se řekne, prosím: Hic, haec, hoc.

Evans: To byla pervna pata. Jaká je druhá pata? Nevíš? Chuius. A čertva pata?

William: É!

Evans: Ty kluku, muzíš pomotat si, že čertva pata je chunc, chanc, choc. Jako když bič se mrouská. A jaký je páta pata, William?

William: Pátý pád je – é.

Evans: Páta pata neny, William. Neny vokál, je až lokál. Jaká je druhá pata od rotu ženskyho množného?

William: Druhý pád ženského rodu množného je harum.

Kviková: Harém? To je hrozně! On ho učí i o těch kurvách machometánských?

Evans: Ženska, tady se říhá slušně!

Kviková: A já s tím snad začala? Kdo učí to nebohé dítě o množení a ženských pádech, a lokálech, a čertech a harémech?

Evans: Ta šenska je cwok. Ona nezna šacowany, sklodowany, paty a rotu, žaden mluvici. Ona je nejvic welky ignorant.



William Shakespeare: *Macbeth*. Divadlo Petra Bezruče Ostrava 2007. Režie Martin Františák. Norbert Lichý, Petra Bučková a Viktor Dvořák

Specifické problémy nastávají, pokud překládáme pro film, televizi, a to buď pro dabované, nebo titulkované verze Shakespearových her. Cílem překladu pro dabing je přeložit text originálu se všemi funkcemi a navíc ho frázoval tak, aby odpovídal herecké akci: s gesty, pomlkami a synchronizovanou artikulací.

Řada řešení, která mohl překladatel použít pro divadelní užití překladu, jsou v překladu pro dabing nepoužitelná. Ve scéně sluhů z *Romea a Julie* si jeden z nich kouše palec, což je dobové urážlivé gesto a počátek sporu, na jehož konci je smrt obou milenců. V překladu pro divadlo nahrazují kousání palce urážlivým odplivnutím, v překladu pro dabing musím ale jako překladatel a úpravce respektovat obraz. Zachovám kousání palce, ale stylizuji řeč tak, aby v ní urážka zazněla.

Kromě vázanosti dialogu na hereckou akci se musí úpravce potýkat s problémem rozdílné sémantické hustoty češtiny a angličtiny. Jako příklad uvedu situaci z *Romea a Julie*, kdy se Benvolio setkává s Romeem.

Benvolio: [...] What sadness lengthens Romeo's hours?

Romeo: Not having that, which, having, makes them short.

Benvolio: In love?

Romeo: Out –

Benvolio: Of love?

Romeo: Out of her favour, where I am in love.

Třetí verš ukázky tvoří tři velice rychlé repliky. První replika obsahuje otevřené *a*, druhé výraznou dvojhlásku *au*, třetí má opět otevřené *a*. Romeova replika „Out –“ je nedořečená.

V překladu pro divadlo, kde není třeba zcela respektovat hláskosled, zní pasáž takto:

Benvolio: [...] Jaký smutek čas ti natahuje?

Romeo: Že nemám nic, co by ho ukrátilo.

Benvolio: Jsi zamilovaný?

Romeo: Ne, jsem...

Benvolio: Že nejsi?

Romeo: Jsem. Do té, která nemiluje mne.

A v dabingu:

Benvolio: [...] Jaký smutek čas ti natahuje?

Romeo: Že nemám nic, co by ho ukrátilo.

Benvolio: Zkus lásku.

Romeo: Zkouším.

Benvolio: Lásku?

Romeo: Láskou zkouším. K té, co mě nemiluje.

Překlad tak obsahuje nezbytný sled samohlásek *a - ou - a*, a pro českého dabéra není problém text v dané rychlosti vyslovit. Lexikální řešení je sice jiné, ale podle mého názoru vyjadřuje 'smysl' originálu. Obsahuje navíc dvojnásobné slovo („zkoušet“), což je prvek u Shakespeara častý.

Domnívám se, že zkušenost s dabingem může překladateli do jisté míry prospět. Nutí ho všimnout si více zvukové stránky textu, rytmizace, mluvnosti a v neposlední řadě úspornosti. To je obzvláště důležité v prozaických pasážích, kdy bez knuty metra se překladatel může někdy 'rozespat' nad rámec originálu. Já osobně jsem v několika případech korigoval divadelní verzi překladu podle dabingové verze.

Velice dobře si uvědomuji, že pokoušet se překládat dramata Williama Shakespeara je práce obtížná, zodpovědná a navíc velice troufalá. Tím spíše, že z podstaty věci se k autorovi někdy paradoxně nelze přiblížit jinak než tím způsobem, že se mu překladatel musí vzdálit a pak ho hledat sám v sobě, ve vlastním jazyce, vlastní invenci. William Shakespeare už není zodpovědný za osud svých her, které se dodnes pod jeho jménem v různých překladech, inscenacích, filmech a jiných podobách objevují po celém světě. Má ale jednu nepopiratelnou útěchu. Každá cesta, kterou se k němu lze přiblížit, je pouze jednou z mnoha. On sám je nedostižným cílem a metou, která bude lákat a vzrušovat překladatele i inscenátory navěky.

Německá klasika na řecký způsob:

odvážit se inscenovat Goethovu Ifigenii v Euripidově městě!

Jitka Pelechová

1. Tradice a modernost v současném řeckém divadle

Německý režisér Thomas Ostermeier, ředitel berlínské Schaubühne am Lehniner Platz, byl jedním z významných evropských divadelníků, kteří přijeli do řecké metropole na pozvání prestižního Athénské festivalu, jenž začátkem léta 2006 zahajoval novou éru své existence pod vedením Jorga Loukose.¹ Schaubühne přivezla Ostermeierovy inscenace *Nory* a *Snu noci svatojánské*.² Dlouho jsem si kladla otázku, proč Schaubühne neuvádí jednu z premiér sezony 2005/06, *Smutek sluší Elektře* Eugena O’Neilla: hru, která má, byť jen vzdálenou, spojitost s řeckou mytologií. Aniž by mi byly známy skutečné důvody rozhodnutí (pravděpodobně spjaté s organizací četných letních turné této velké berlínské instituce), našla jsem jednu z možných odpovědí na tuto otázku během své práce po boku Vasilise Papavasiliou a Sotiri Haviarase, jeho dramaturga: tradice interpretace antických mýtů je v Řecku natolik silná a publikum je s touto dramatikou natolik obeznámené, že jeho hodnoty jsou tím strnulé, jaksi ‘zkonstatované’, jeho sklony předpokladatelné a avantgardní práce Thomase Ostermeiera by jej asi příliš ‘rozrušila’. Dozvuky Euripidových *Bakchantek* v režii Matthiase Langhoffa v divadle v Epidauru v roce 1997 jsou pravděpodobně ještě příliš silné na to, aby se podobná zkušenost mohla opakovat.³

Tím, že se rozhodl inscenovat *Ifigenii v Tauridě* od Johanna Wolfganga Goetha, a ne od Euripida, se Vasilis Papavasiliou otevřeně přihlásil k novému způsobu

1 Jako nový ředitel festivalu (funkce, kterou přibral k vedení Baletu lyonské Opery) při této příležitosti pozval též osobnosti jako je Pina Bausch, Sasha Waltz, Ariane Mnouchkine, Eric Lacascade, Maguy Marin, Sylvie Guillem, Josef Nadj, Montalvo – Hervieux, La Fura dels Baus a další.

2 Až do dubna stálo ve festivalovém programu, že Ostermeier v Athénách uvede svůj ibsenovský dyptich, *Noru a Heddu Gablerovou*, a teprve nedlouho před vlastním zahájením oznámil režisér své rozhodnutí premiérovat v Sofoklově městě svou první shakespearovskou inscenaci.

3 Mnohem méně provokativní inscenace této hry v režii Luky Ronconiho v roce 2004, stejně jako *Medea* Petera Steina (který v Epidauru uvedl už svou památnou *Oresteiu*), byly přijaty relativně kladně (a klidně).

uvažování o antické mytologii.⁴ V Řecku, kde je každý pokus o obnovu, každá snaha, byť sebeospravedlněnější, hledět na antickou dramaturgiu novým způsobem považována téměř za vlastizradu, nebyla tato hra nikdy uvedena.⁵ Titulky řeckého tisku (všech politických směrů) během třech letních měsíců, po které trvá Athénský festival, o tom svědčí: většina Řeků považuje antické divadlo nejenom za součást svého kulturního dědictví, ale také za své intelektuální vlastnictví, které je třeba ochraňovat před cizími usurpátory. Chránit... i za cenu zadušení!

Není náhodou, že jsou to Vasilis Papavasiliou a Sotiri Haviaras, kteří stáli u zrodu 'skandálu Langhoff'. Právě oni jej pozvali v době, kdy řídili Národní divadlo severního Řecka. Sami už v předchozím roce (1996) uvedli v Epidauru svou inscenaci *Aiáse*, která se odehrávala v řeckých horách během občanské války, jež proti sobě v letech 1944–1949 postavila komunisty a nacionalisty. Padlý hrdina této tragédie převzal podobu Arise Velouchiotise, partyzána, jenž se dopustil *hybris* tím, že se odvážil kritizovat Stalinovu politiku na Balkáně, za což ostatně zaplatil svým životem. Tato inscenace byla z pochopitelných důvodů relativně špatně přijata a tisk v ní dokonce *a posteriori* viděl předzvěst ikonoklastu, kterým se o rok později vyznačovala inscenace Matthiase Langhoffa.⁶

Po shrnutí těchto několika úvodních bodů je tedy jasné, že Vasilis Papavasiliou, znalec německého a francouzského divadla, se ztotožňuje s hodnotami velkých evropských režisérů a jejich pohledem na antickou dramaturgiu (viz například Antoina Viteze s třikrát inscenovanou *Elektrou*, Petera Steina s jeho *Oresteiou*, Klause Michaela Grübera s jeho *Bakchantkami*). Jeho hlavní umělecké i intelektuální reference jsou francouzské a německé a jeho nejbližší spolupracovníci působí ve Francii: výpravu a kostýmy už počtvrté vytvořila Marie-Noëlle Semet; Sotiri Haviaras pak pracuje po boku režiséra pravidelně od roku 1994. Oba přednášejí na francouzských univerzitách, kde jsem se s nimi seznámila a navázala obohacující a plodnou spolupráci.

Základem tohoto článku (jeho druhou částí) je shrnutí hlavních poznatků z bádání, které jsem vedla během přípravy inscenace: jedná se o resumé uvádění Goetheho *Ifigenie v Tauridě* na německých scénách v průběhu 20. století. Tento historický úhel pohledu je v první části článku doplněn jak vytyčením hlavních inscenačních záměrů Vasilise Papavasiliou, zaznamenaných během zkoušek této

4 Tento způsob uvažování o antice má ostatně svůj původ v německém divadle, od Lessingovy *Hamburské dramaturgie* po dnešní dny, což stručně vyjadřují též Jaroslav Vostrý a Zuzana Síllová ve svém článku „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 1“, in *Disk 21* (září 2007): „[Němci si antiku] opravdu přisvojili.“ Tvrzením, že antická dramata hrají v současném německém divadle roli přírovnatelnou k „domácím klasickým textům“ (tamtéž), pak vrhají na dnešní místo antického divadla pohled, se kterým se každý znalec otázky nemůže než ztotožnit.

5 V tomto faktu však není třeba hledat řeckou výjimku. Jak tvrdí Erika Fischer-Lichte („*Iphigenie als Modell*“, in *Organon 85 – Goethe et les Arts du spectacle*, sborník pod vedením Michela Corvina, CERTC, Bron, 1985, str. 203), i v Německu „se divadlo dlouho ke hře chovalo zdrženlivě a [Goethova] *Ifigenie v Tauridě* byla uváděna jen zřídkka“. Ve Francii byla hra mimořádně uvedena jen jednou, a to za nacistické okupace v roce 1942, v Comédie-Française, s Mary Marguet v hlavní roli.

6 Sbor *Bakchantek* pod vedením tohoto režiséra vtrhl do Théb, znázorněných prostranstvím před veřejnými jatkami. Tam předtím vstoupil také Dionýsos, proplétaje se mezi obrovskými čtvrtkami hovězího, které kroužily po dobré polovině jeviště, zavěšeny na železných hácích připevněných k otáčejícímu se řetězu. Dionýsos, stejně jako Pentheus a Kadmos, měl hlavu netvora. Agáve, ztělesněná Evelyné Didi, „vzácně velkou francouzskou herečkou“ (přebírám zde výraz francouzské divadelní kritičky Mathilde la Bardonnie z jejího článku „Euripide hurra... Les *Bacchantes* de Matthias Langhoff à Epidaure“, in *Libération* 5. září 1997) – ostatní herci byli Řekové –, na sobě měla jasně rudé šaty ve stylu Marilyn Monroe, zatímco sbor osmi žen oblečených do moderních oděvů zpíval a tančil do rytmu africké hudby z pera senegalského hudebníka Moustafy Cissé; choreografii podepsala Irene Tassemedo z Burkiny Faso.

Ifigenie a rekapitulujících jeho smýšlení o současném inscenování her spjatých s řeckou antikou, tak úvahami a zkušenostmi, které mi přinesla možnost podílet se na počínu těchto rozměrů, jehož ambicemi bylo dokázat modernost Goethova díla a potažmo pertinenci jeho uvádění v dnešním Řecku. Konečně, šťastná náhoda chtěla tomu, že v následujícím akademickém roce pořádala badatelská skupina „Antické divadlo a modernost“, která působí při Institutu divadelních studií na Universitě Paris III pod vedením Evelyne Ertel, mezinárodní kolokvium o postavě *Ifigenie*.⁷ Dva nejbližší spolupracovníci Vasilise Papavasiliou, dramaturg Sotiri Haviaras a scénografka Marie-Noëlle Semet, se této akce samozřejmě účastnili a založili své příspěvky právě na zmíněné inscenaci. I jejich úvahy pro mne byly při přípravě tohoto článku velmi přínosné.

Vasilis Papavasiliou a Goethe

Má podrobná znalost tří evropských divadelních kultur a pěti jazyků se ukázala přínosnou pro tvorbu inscenace: například – během prvních přípravných prací – zpracování informací a dokumentů o hře, autorovi a jeho době, ale také o tradici uvádění Goethovy *Ifigenie* v moderních dějinách divadla. Dramaturgické materiály, které jsem za tímto účelem shromáždila, byly oporou nejen pro úvahy režiséra a dramaturga, ale také pro práci scénografky a herců, a posloužily jako základ k přípravě programu inscenace.

V průběhu zkoušek jsem asistovala dramaturgovi (který měl dvojí roli, jelikož režisér byl též představitelem postavy Thoase a potřeboval tudíž být sám ‘dirigován’), vedla jsem jeho zápisky a předkládala dle jeho instrukcí hercům písemné i obrazové materiály, fotografie a hudební či jiné nahrávky. Zároveň jsem pravidelně vypracovávala protokol ze zkoušek, které jsem také filmovala.

Hned na první zkoušce vznesl Vasilis Papavasiliou na své herce provokativní, ale zároveň ospravedlnitelný požadavek: zapomenout na vše, co kdy slyšeli či viděli o antickém divadle, a tím překonat symbolickou váhu jmen mytologických hrdinů, jejichž měli být představiteli. Žádal po nich, aby dělali „to, co Goethe: divadlo a ne filologii“. Režisér po celou dobu trvání zkoušek brojil proti zastaralé divadelní tradici, podle níž jsou řečtí herci strážci chrámu, zatímco ve skutečnosti jsou to chrámoví trhovci a starožitníci. „Starý řecký svět,“ prohlašoval, „se stal fantomatickou součástí nás samých.“

„Lpěním na věrnosti se stáváme sterilními, neproduktivními. Měli bychom být vděční Goethemu za to, že nám svými texty dává možnost vykládat tuto tematiku bez posvátných slov našich předků. Vykládat jevištním jazykem a ne řečí filologů či teologů, jak to činí Izraelité s talmudem. Nesmíme znázorňovat antický svět tak, jak si jej představujeme, ale najít pro něj skrze svou práci nové a mladé obrazy. Ani diskuse, ani problematika nesmí být považovány za uzavřené, naopak! Svou prací bychom měli přidat alespoň malou cihlu ke stavbě, alespoň jednu větu do knihy, která má navždy zůstat otevřena. Divadelní tradicionalisté se v mých očích podobají fanatickým konzervativcům a dnešní svět nám přináší

⁷ Toto kolokvium se konalo 31. března 2007 v pařížském Národním institutu dějin umění (INHA).



1 Dva jevištní prostory: „chrámová kuchyně“ Ifigenie v orchestře a snový prostor na vyvýšeném logeion.

nejeden důkaz toho, do jaké míry je konzervatismus všeho druhu nebezpečný. Je třeba ukázat ministrantům tradicionalistické divadelní církve, že řečtí bozi nás vyzývají hrát, interpretovat a jednat *v přítomném čase*. Copak sám Goethe ve svém *Faustovi* neříká, že štěstí existuje toliko v přítomnosti?

Goethe nebyl ochromený obdivem k předkům; bral v potaz jak úspěchy, tak pády a před ničím necouval. My si dnes musíme uvědomit a přiznat, že uzurpujeme ducha řecké antiky. Chceme-li to převést na metaforu z naší hry: socha Artemis pro nás může znázorňovat starý řecký svět. A my se jí musíme chopit se svědomím uzurpátora, zloděje, kupčíka a dotýkat se jí, hladit ji, promlouvat na ni. Přiznat si svou svatokrádež, jak to na začátku devatenáctého století udělal Yannis Makriyannis, hrdina války za nezávislost proti Turkům, kterého ostatně všichni znáte. Byl analfabet, neznal ani slovo z Aischyla či ze Sofokla, ale ke konci svého života se naučil číst a psát. V jeho *Pamětech* se dočteme o „kouzelné sošce s malými jemnými žilkami“, kterou vyrval z rukou Turkům, nebo jednoduše někde vyhrabal, možná i za tím účelem, aby ji za malý peníz prodal nějakému sběrateli či starožitníkovi... Na tom nesejde. Chopil se předmětu, protože jako válečník-analfabet, jako obchodník se



▲ 2 Pylades utěšuje šíleného Oresta.

► 3 Ifigenie v rouše kněžky promlouvá s Orestem.

uměl chopit antického světa a se svými předky se stýkat na úrovni trhu, tudíž na úrovni výměny. Všichni jste se ve škole učili, že v době, kdy obléhal Turky opevněné na Akropoli, kteří lámali antické sloupy, aby z olova v jejich středu vyráběli dělové koule, jim sám kýžený materiál poskytl, aby takové svatokrádeži zabránil.“

Tato úvaha, kterou načas Vasilis Papavasiliou a rozvedl Sotiri Haviaras, dle mého názoru jasně shrnuje jejich menšinový, ale plně obhajitelný pohled na dnešní přístup k inscenování antické dramatiky. Omezím zde popis a analýzu jejich práce na několik prvků, které považuji za zásadní.

Nejprve se budu zabývat druhým a třetím dějstvím, která vytvářela jeden celek, odehrávající se na vyvýšeném jevišti, *logeion*. Základní premisou režie Vasilise Papavasiliou je chápat tyto dva akty jako sen či noční můru Ifigenie, Oresta a Pylada. Z tohoto důvodu umístil jejich děj na *logeion*, které je vzdálenější, a tudíž distancovanější od *koilon*, zatímco zbylá tři dějství se odehrávala v *orchestře* (viz obr. 1). Opakoval: „Druhý a třetí akt jsou z fenomenologického hlediska diónýským snem apollinského textu.“

Na začátku druhého dějství vylézají Orestes a Pylades z truhly, která jako by spadla z nebe do moře, na *logeion*. Jsou připoutáni jeden k druhému a ovinuti jediným rubášem, jako dvouhlavá mumie. Valí se po modře vypořstrovaném jevišti a pomalu a těžkopádně se osvobozují ze sevření ob vazů (obr. 2).

V druhé scéně se na levé straně jeviště objevuje Ifigenie, zahalená do lodní plachty. Jen její hlava ční z kuželu bílé látky. Paže, vztažené k nebi, jsou prodlou-



ženy světelnými tyčinkami. Vstupuje na scénu pomalu, jako by se vznášela, zatímco rukama kreslí v prostoru geometrické obrazce (obr. 3). Během rozhovoru s Pyladem nechá své paže klesnout tak, že světelné tyčinky spočívají na zemi a vytváří jakýsi trojúhelník s hlavou Ifigenie jako vrcholem. V následující scéně (s Orestem) se vynořuje ze svého úkrytu (roucha kněžky) a svůj bílý plášť za sebou nechává stát jako krunýř (obr. 4). Z prvního obrazu ve stylu Boba Wilsona se náhle ocitáme v estetice Yvese Kleina..., jelikož Ifigenie opustila jako motýl svou kuklu, aby se zrodila pro svého bratra. Objevuje se s odhaleným trupem natřeným ultramarínovou modří (*bleu outre-mer*) a oděna toliko do dlouhé zlaté sukně, kterou ostatně brzy ztratí během prudkého zápasu s Orestem, jenž ji považuje za menádu.

Vasilis Papavasiliou vychází z následujícího poznatku: podíváme-li se na hru zblízka, zjistíme, že Goethe se drží pravidla tří jednot jen zdánlivě a ve skutečnosti je nerespektuje. Právě ve faktu, že druhé a třetí dějství porušují zmíněné pravidlo, spočívá podle Vasilise Papavasiliou modernost hry. Po snové sekvenci se ve čtvrtém aktu opět vracíme k problémům a požadavkům Thoase, které byly formulovány v dějství prvním; jedná se tedy o skutečné přerušování. Na hře se samozřejmě 'projevují' potřeby spjaté s divadelní praxí osmnáctého století (trvání dějství a scén omezené nutností měnit svíce; monology; umístění herců,



▲ 4 Ifigenie vystupuje ze svého krunýře s trupem natřeným kleinovskou *bleu outre-mer*.

► 5 Arkas káže Ifigenii, dočasně usazené na březích Tauridy, v její 'chrámové kuchyni'.

kteří se téměř nepohybují, v přední části jeviště atd.). Dnešní scéna je ovšem od těchto potřeb a nutností osvobozena, a tudíž může a musí najít pro *Ifigenii* nové rozměry. Tím, že odlišuje snový prostor druhého a třetího aktu (na *logeion*) od černobílých dlaždic *orchestry*, 'chrámové kuchyně' Ifigenie-kněžky (obr. 5), klade Papavasiliou důraz na tento poznatek, ke kterému došel při pozorném studiu hry a Goethovy dramatiky vůbec. *Logeion*, to je snová „nadčasovost“, *orchestra* je tauridské „ted' a tady“.⁸

Vasilis Papavasiliou pokračuje ve své úvaze: v současné dramatice je scénický čas, tedy doba, která je zapotřebí herci, aby reagoval na stimuly svých kolegů, mnohem delší než ve starších dílech. V moderním divadle, od konce 19. století, je herec nucený číst v očích svého partnera, prožít psychologické očekávání. V dřívějších dobách tryskaly reakce silné, intenzivní, tělesné – a ne psychologické. Tento fakt nebyl spjatý pouze s užíváním masek či kódů, které jsou nám dnes cizí; celý dramatický i scénický systém nutily herce k tomu, aby jednal rozhodně, zřetelně a okázale. „Jak blahodárné, jak ulevující je nemuset se dívat druhému do očí! Prožijeme tento objev na scéně jako velkou osvobozující revoluci!“ říká Papavasiliou.

„Žádná jiná Goethova hra není takto úzce spjatá s řeckým antickým světem. A způsob, kterým autor, 'patriarcha evropského ducha', zachází s mýtem Ifigenie, je ikonoklastický, a tím pádem osvobozující.

⁸ I antická tragédie obsahuje, díky sboru, přerušení děje; dá se říct, že se jedná o montáž ve filmovém smyslu slova; v komedii pak tato funkce připadá samozřejmě parabázi.



Divadlo vypovídá o přítomnosti skrze archeologii minulosti. Tématem *Ifigenie* je konflikt – protagonisty hry jsou témata; nesmíme se nechat ohromit jmény hrdinů a zapomenout, že jsou to toliko nositelé konfliktů, které je přesahují.

Čtvrté dějství je zpráva o zrození Ifigenie do skutečného světa. Do té doby byla obětí mýtu; od této chvíle začíná vést svůj život obětující kněžky, protože žít znamená zabíjet. Lež je metaforická verze vraždy; Ifigenie neumí ani lhát, ani zabít. Ve čtvrtém aktu jedná jako vnější pozorovatel sebe sama. Zkoumá, jak jedná ten, kdo lže. A protože žádná postava není čistě komická či tragická, působí přítomnost 'druhého' jako zesilovač slova, kterým lže a pozoruje se zároveň. Za Goethových časů musela Ifigenie jednat jako loutka manipulovaná Pyladem. Pro moderní interpretaci je zajímavější předpokládat, že Ifigenie nejedná pod vlivem nikoho jiného a že ji Arkas zastihne nepřipravenou. Potrápit herce je pro divadlo vždy přínosné, plodné a produktivní. Právě díky odporu se jeho hra stane inteligentní. A nezapomínejme, že v současném divadle vychází nesnáze a tíseň z těla, především z nohou, a ne z hlavy, mozku, slova. Stranit rozumu je chyba. Musíme dát přednost nohám. Právě ony vedou k pohledu. A ke všemu, co ústí v proměnu herce, což je jeho hlavní funkce. V dnešním světě máme oči, ale nemáme pohled. Naše oči pasivně podstupují ostřelování obrazy.“

2. Goethova *Ifigenie v Tauridě* na německých scénách během 20. století

Do šedesátých let

V roce 1892 byla budova Theater am Schiffbauerdamm, pozdější Berliner Ensemble, slavnostně otevřena inscenací Goethovy *Ifigenie v Tauridě*. Bylo tak uděláno vše pro „přilákání konkrétního publika: berlínské buržoazie milující divadlo“.⁹

Stejně tomu bylo i v případě divadelního domu v Hamburku. Toto divadlo, které je mimochodem největší v celém Německu, si „v reakci na nadvládu špatného vkusu“¹⁰ postavila hamburská buržoazie, která se ostatně v bývalém hanovním městě těšila velkému vlivu (ještě dnes je vztah, který váže obyvatele Hamburku k ‘jejich’ divadlu, velmi citový). Fakt, že volba padla zrovna na Goethovo *Ifigenii v Tauridě*, je příznačný nejen proto, že Goethe je pro německé divadlo to, co Shakespeare pro anglické či Racine pro francouzské, ale především proto, že se jedná o dramatika, jenž v době prvopočátků německé sjednocenosti nejlépe představoval hodnoty rodící se buržoazie – hodnoty, které vyznávala i o století později. Konečně, *Ifigenie v Tauridě* je též považována za jedno z vrcholných děl německé veršované dramatiky.¹¹

V moderní historii německého divadla byla hra znovu objevena až v 60. letech: během posledního roku (1963) svého úřadování v čele berlínského Deutsches Theater ji inscenoval Wolfgang Langhoff, který také ztvárnil postavu Thoase.

Performance Josepha Beuyse

Joseph Beuys uvedl svou performance *Titus / Iphigenie* v roce 1969 ve frankfurtském Theater am Turm, jednom z ‘nejbojovnějších’ divadel tehdejší BRD, v rámci divadelního festivalu Experimenta 3 organizovaného Německou akademií dramatického umění. Během druhého provedení, které následovalo den po premiéře (30. května), byla ‘akce’ narušena (a přerušena) divákem, jenž znenadání vystoupil na jeviště.

Beuys se nechal inspirovat dvěma klasickými díly: Goetheho *Ifigenii* a Shakespeareovým *Titem Andronikem*. Výchozím bodem mu byla jak příbuznost jejich témat (vražda, oběť, pomsta atd.), tak rozdíly v jejich rozvedení: zatímco Shakespeare popisuje obludný kruh, který může uvést do pohybu pomsta, Goethe ukazuje chováním svých hrdinů možnost z tohoto kruhu vystoupit.

Na začátku performance pozorovali diváci bílého koně, kterak vestoje na kovové desce přežvykuje slámu, obehnaný symbolickou ohradou. Chvilí poté vstoupil na scénu Beuys zahalený do velkého kabátu z bílé kožešiny, se svým neodmyslitelným plstěným kloboukem na hlavě. Zastavil se na předscéně před mikrofonem a recitoval věty z *Ifigenie*. Doprovodem mu byla zvuková nahrávka hlasů Wolfganga Wiense a Clause Peymana, respektive intendanta a ředitele Theater am Turm, kteří četli montáž úryvků z obou her, do které zazníval dusot

⁹ Berliner Ensemble – Theater am Schiffbauerdamm, režie Christian Frey, v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF, 2002.

¹⁰ Deutsches Schauspielhaus Hamburg, režie Niels Nengendank, v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF, 2003.

¹¹ Je jistě zajímavé poznamenat, že hamburský Schauspielhaus byl útočištěm tradičního buržoazního divadla až do chvíle, kdy se jeho vedení ujal Gustav Gründgens. Tato ideologicky sporná, ale neopominutelná osobnost německých divadelních dějin otevřela v roce 1960 hamburské divadlo moderním myšlenkám jinou Goetheho hrou – *Faustem*.

kopyt hřebce na kovové desce, zesílený mikrofonom. Na tomto zvukovém pozadí předváděl Beuys všelijaká gesta a činnosti. Nakreslil například křídou na zem prapodivné diagramy, do kterých umístil kostky cukru, na nichž si později pochutnal kůň. Postupně se na scéně začaly vykreslovat dva odlišné prostory: prostor Titův, který zůstal po celou dobu trvání performance prázdný, do něhož Beuys nevstupoval, ale kam na dálku plival margarín, zatímco neviditelné hlasy opakovaly slova „smrt“ a „zemřít“; a prostor Ifigenie, kde stál Beuys a kůň, oba dva „v bílém“.

Přítomnost koně měla symbolickou hodnotu; spolu s umělcovým bílým pláštěm odkazovala na šamanské extatické seance: „Kůň, bytost zároveň pozemská i nebeská, je šamanovým průvodcem na pouti z nebes do pekel.“¹²

Iphigénie als Modell Clause Peymanna, „model dějin civilizace“¹³

Claus Peymann, který v době Beuysovy performance řídil frankfurtské Theater am Turm, režíroval hru o osm let později, v roce 1977, ve Württembergisches Staatstheater ve Stuttgartu. Tato inscenace mu vysloužila pozvání na Berliner Theatertreffen 1978.

Jako základ pro svůj přístup zvolil Peymann jakousi směsici kultur a náboženství; tehdejší „novou módu“.¹⁴ Král Thoas se objevil jako „europoidní náčelník afrického kmene“:¹⁵ bosý, ale s cylindrem a kyticí, jako „evropský Kecal“.¹⁶ Později, když byl konfrontovaný s Orestem, se jeho vzezření podobalo „zvláštní směsici japonského samuraje, náčelníka afrického kmene a šamana“.¹⁷ Proti tomuto různorodému světu sestávajícímu z několika kultur a náboženství stál svět Řeků, odkazující na současnou euro-americkou civilizaci. Orestes a Pylades vstoupili na jeviště v moderním oblečení, jako turisté na návštěvě u barbarů. Ifigénie, napůl cesty mezi oběma světy, byla oděna jako šamanka, ale používala zároveň moderní předměty jako psací stroj, fotografie nebo školní tabuli, na kterou křídou psala jména členů Tantalova pokolení. Stejný účinek měla i scénografie Ilony Freyer: monumentální chrám s totemy na místě sloupů, jemuž vévodila obrovská socha Diany, „torzo panenky v nadživotní velikosti, bez vlasů a s dětským výrazem“.¹⁸

Teatralizovaná Ifigénie Hanse Neuenfelse

O tři roky později (1980) si na Goethovu *Ifigénii v Tauridě* troufl Hans Neuenfels ve Frankfurtu; tentokrát v místním Schauspielhaus, statutárním divadle,

12 [FM], „Titus / Iphigénie“, in *Joseph Beuys*, nakl. Centre Georges Pompidou, Paříž, 1994, str. 311. Připomeňme (i když se jednalo o naprosto odlišný koncept), že Jannis Kounellis vystavil o několik měsíců dříve v jedné římské galerii dvanáct živých koní. Tyto dvě instalace možná našly ohlas v *Bakchantkách* Klause Michaela Grübera v Schaubühne v roce 1974, kdy režisér umístil na scénu dva koně, z nichž jeden později vezl Penthea k jeho tragickému konci. Matthias Langhoff převzal tento prvek v roce 1997, když inscenoval stejnou hru v antickém divadle v Epidauru.

13 Přebírám zde výraz, kterým Peymannovu inscenaci charakterizuje Erika Fischer-Lichte v „*Iphigénie als Modell*“, *op. cit.*, str. 205.

14 Hans Meyer, „Zwischen Mythos und Aufklärung“, in *Theater Heute*, prosinec 1977.

15 Tamtéž.

16 Tamtéž.

17 Tamtéž.

18 Peter von Becker, „Utopie als Restauration?“, in *Theater Heute*, prosinec 1977.

protipólu neklidného Theater am Turm. I on byl se svou inscenací pozvaný na Berliner Theatertreffen, v roce 1981.

Zatímco Peymannova inscenace byla protkána přesnými narážkami na konkrétní skutečnosti, ta Neuenfelsova byla plná „překvapivých, často náhodných či triviálních vizí z jiného, fantastického a teatrálního světa“.¹⁹ Stěny hlediště frankfurtského divadla byly potaženy bílou látkou, která je prodlužovala až do zadní části jeviště. Scénografické řešení, jehož autorem byl sám Neuenfels, rozdělovalo scénický prostor na dvě oddělené hrací plochy: jednu v pozadí, která „mohla znázorňovat interiér i exteriér zároveň“²⁰ a kde se nacházela pohovka, dvě křesla a stůl z Goetheho doby; a druhou téměř na předscéně: ostrůvek písku obklopený vodou, se dvěma obrovskými borovicemi a prosklenou svatyní, ve které stála bezhlavá socha Diany.²¹ Ve zkouškovém protokolu se dočteme, že Neuenfels označil prostor na předscéně za „přímý a konkrétní“,²² ten v pozadí za „iluzi“.²³ Režisér se také odvolává na „konkrétní architekturu, která vzdáleně vyvolává klasicistní prostor“,²⁴ ale jež v žádném případě neměla „připomínat řecké prostředí“.²⁵

Kostýmy svědčily o stejné teatralitě: Ifigenie byla oděna do jednoduché bílé tuniky sahající až k bosým nohám, která byla v kontrastu s Thoasovým černým kabátem. Tauridský král na začátku inscenace seděl v křesle, v moderním obleku, s brýlemi, a četl knihu, což mělo znázorňovat jeho „zvýšenou míru civilizovanosti“.²⁶ Ale ve chvíli, kdy přikázal znovu zavést tradici obětí, svlékl si elegantní černý kabát, pod kterým se objevila potetovaná záda, a jal se extaticky tančit okolo sochy bohyně, pokládaje jí přitom k nohám lebky. Kostýmy Oresta a Pylada se vyznačovaly „nadčasovou konkrétností“:²⁷ šílený Orestes byl bosý a choulil se do koňské deky; po svém uzdravení si oblékl elegantní oblek barvy šatů Ifigenie, zatímco pragmatický Pylades na sobě po celou dobu měl kalhoty a košili neutrálních barev.

Dvě burleskní inscenace Alexandra Langa

Ifigenie v Tauridě se poté vrátila do Deutsches Theater, v režii Alexandra Langa v roce 1984. Lang se jako Beuys rozhodl dát hru do spojitosti s jiným dramatem, které zachází s podobnými tématy, a projekt se tak odehrával dva večery za sebou. Jeho volba padla na Grabbeho hru *Herzog Theodor von Gothland*.

Lang pojal Goetheho dílo burleskním, až zesměšňujícím způsobem. Ifigenie se podobala „obtloustlé matroně s vráskami v obličeji“²⁸ (velký německý

19 Günther Rühle, „Das Lehrstück und das Lernstück“, in *Theater Heute*, srpen 1980.

20 Tamtéž.

21 Ifigenie tuto sochu později zabalila do balicího papíru a černě na ni napsala adresu: „Delfy“.

22 Zkouškový protokol č. 8 z 9. dubna 1980, zaznamenaný Antje Lenkeit, in *Theater Heute*, srpen 1980.

23 Tamtéž.

24 Zkouškový protokol č. 26 z 1. května 1980, zaznamenaný Antje Lenkeit, in *Theater Heute*, srpen 1980.

25 Tamtéž.

26 Günther Rühle, „Das Lehrstück und das Lernstück“, *op. cit.*

27 Zkouškový protokol č. 26 z 1. května 1980, *op. cit.*

28 Günther Rühle, „Grabbe et Goethe gegeneinander“, in *Theater Heute*, únor 1985.

kritik Gerhart Ebert ji dokonce nazval „škaredou“²⁹), což v očích diváka diskreditovalo lásku, kterou k ní měl pocítovat Thoas. Orestes a Pylades byli pojeti ve stejném tónu: jako dva žoviální muži při těle, elegantně oblečení podle poslední módy, kteří se chovali nadmíru arrogantně, jako „dva obchodní cestující s pochybným zbožím“,³⁰ kteří „přijeli z Řecka jenom na skok, aby ukradli barbarům sochu své bohyně“.³¹

Alexander Lang se ke hře vrátil v roce 1991 v západoberlínském Schiller Theater (dva roky před jeho definitivním zavřením v roce 1993). *Ifigenie v Tauridě* se tak stala jakýmsi překlenutím dvou epoch, mostem mezi dvěma zeměmi, dvěma 'národními' divadly. Lang pokračoval ve svém burleskním chápání hry, které už rozvinul o sedm let dříve. Výprava navržená Catherine Neven du Mont proměnila starobylá obětní místa ve tmavou, červeno-hnědou kaširovanou jeskyni; na zemi se válely kosti obětí. Ifigenie byla naivní, drobná a něžné stvoření, „prostoduché dítě“.³² Po zuby ozbrojený Thoas přišel žádonit o její lásku se šňůrkou perel v rukou, „nervózní jako na první schůzce“.³³ Chování Oresta a Pylada vůči publiku bylo nenucené až povýšené; mezi sebou pak nešetřili homosexuálně milostnými dotyky. Na konci inscenace odvedl Pylades Arkasovu pozornost pomocí transistoru a ukradl sochu bohyně.

Klaus Michael Grüber, „přístup archeologa“³⁴

Klaus Michael Grüber inscenoval *Ifigenii* ve výpravě Gillese Aillauda v berlínské Schaubühne v roce 1998, tudíž na konci vedení divadla Andreou Breth, rok před tím, než se instituce ujal tandem Thomas Ostermeier / Sasha Waltz. Tato inscenace byla následně uvedena v pařížském divadle MC 93 Bobigny v rámci Festivalu d'Automne.

Scéna byla pokryta směsí zeminy a písku, na které sem a tam spočívaly různé přírodní prvky (části stromů, kameny, vyplavené dřevo, mušle) a zlomky starodávné architektury (torza sloupů, chrámový portikus zasazený do skály s několika schody), a v pozadí uzavřena obloukovitým horizontem. Předscénu omývalo moře, jehož vlny „bily do rytmu Goetheho veršů a propůjčovaly jim svěžest a plynulost“.³⁵ Herci byli oblečení do vlněných tunik na řecký způsob, které sahaly až na zem, na „vše, co odjakživa spočívá na březích Tauridy“.³⁶ Den a noc se rychle střídaly.

Hercům (Ifigenii hrála Angela Winkler a Oresta Martin Wuttke) bylo zakázáno dotýkat se jeden druhého, či na sebe vzájemně jen pohlédnout. Jejich hra byla úmorná, těžká a pomalá. Inscenace se odehrávala v poklidnosti, která

29 Gerhart Ebert, „Theatralisches Bekenntnis zum aktiven Humanismus“, in *Neues Deutschland* 1. října 1984.

30 Günther Rühle, „Grabbe et Goethe gegeneinander“, *op. cit.*

31 Gerhart Ebert, „Theatralisches Bekenntnis zum aktiven Humanismus“, *op. cit.*

32 Gerhart Ebert, „Ein naives Geschöpf“, in *Neues Deutschland* 3. června 1991.

33 Tamtéž.

34 Přebírám zde výraz, který použila Brigitte Salino v „Iphigenie auf Tauris de Johann Wolfgang Goethe, mise en scène Klaus Michael Grüber“, in *Le Monde* 18. listopadu 1998.

35 Irene Bazinger, „Passionsspiele am Kudamm“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12. února 1998.

36 Brigitte Salino, „Iphigenie auf Tauris ...“, *op. cit.*

se stávala vyčerpávající: „Z každého zakašlání v publiku se stává barbarský čin, každé vrznutí stroje na vlny bortí vyrovnanost představení.“³⁷

Feministická Ifigenie a spletení věků

O několik měsíců později přivítala Schaubühne ve svých zdech další verzi *Ifigenie*, v koprodukcii s divadlem ve Výmaru: společný projekt Edith Clever a Dietera Sturma, dvou stěžejních osobností této legendární instituce. Ve své inscenaci *Am Ort: Frauengestalten von G.* shromáždili čtyři ženské postavy Goetheho dramatiky: Ifigenii, Leonoru d'Este, Kláru a Markétku. Ženy „oděné do hadrů“³⁸ recitovaly na prázdném jevišti úryvky z *Ifigenie v Tauridě*, *Torquata Tassa*, *Egmonta* a *Fausta* a čas od času psaly heslovité výrazy křídou na školní tabuli. Kritika tuto inscenaci označila za „příliš feministickou a výchovnou“.³⁹

Ve stejném roce 1999 uvedl hru též drážďanský Schlosstheater v režii Klause Dietera Kirsta. Režisér vsadil na spletení věků: roli Thoase svěřil „mimořádně mladému“⁴⁰ herci, což propůjčovalo jeho lásce k Ifigenii romantický nádech; Oresta hrál ovšem herec mnohem starší než představitelka Ifigenie, takže bylo „přinejmenším podivné“⁴¹ když Ifigenie mluvila o svém mladším bratru.

Dvakrát Thomas Langhoff a další dvě 'překroucené' Ifigenie

Thomas Langhoff⁴² navázal na počín svého otce, když inscenoval *Ifigenii v Tauridě* během své poslední sezony v čele Deutsches Theater v roce 2000. Rozhodl se použít první, neveršovanou verzi hry z roku 1779. Scéně dominovala obrovská zeď, vedle které se herci zdáli velmi malí, „jako hračky v rukou bohů“.⁴³ Insce-nace vděčila za mnohé výkonu Jutty Wachowiak v hlavní roli, jež přiměla diváka „zamyslet se nad možnostmi nenásilí v čím dál tím brutálnější společnosti“.⁴⁴

Thomas Langhoff se ke hře vrátil o dva roky později (2002) v berlínském Maxim Gorki Theater a vsadil tentokrát na odvážnou aktualizaci. Jevištní prostor se táhl hluboko do zadní části jeviště, výprava připomínala „něco mezi říšským kancléřstvím a führerovým bunkrem“⁴⁵ včetně nouzových světel, která se na konci večera rozblíkala. Socha Diany byla nahrazena „negroidní matronou“⁴⁶ z umělé hmoty. Ifigenie byla oděna do kněžského roucha, Thoas do kostýmu

37 Roland Koeberg, „Der elektrische Blick“, in *Berliner Zeitung* 12. února 1998.

38 Reinhard Wengierek, „Iphigenie ist jetzt Lehrerin in der Gesamtschule“, in *Die Welt* 15. února 1999.

39 Tamtéž.

40 „Iphigenie auf Tauris“, kritika zveřejněná na internetových stránkách divadla, schlosstheater-dresden.de, bez dalších referencí.

41 Tamtéž.

42 Tento režisér se hře věnoval poprvé již v roce 1976, kdy ji studoval s posluchači posledního ročníku herectví na Staatliche Schauspielschule v Berlíně.

43 Reinhard Wengierek, „Spielball der Götter“, in *Die Welt* 23. června 2000.

44 Tamtéž.

45 Ernst Schumacher, „Das Land der Seele blieb geschlossen“, in *Berliner Zeitung* 25. února 2002.

46 Tamtéž.

šejka (ale s lakýrkami na nohou), Arkas připomínal po zuby ozbrojeného beduína a Orestes a Pylades pouštní válečníky.

Claus Peymann navázal jako ředitel Berliner Ensemble také na tradici, když v roce 2002, ke stodesátému výročí založení Theater am Schiffbauerdamm, zahájil divadelní sezónu čtením úryvků z *Ifigenie v Tauridě*. Mladá herečka v lehkém řeckém oděvu, „bičovaná ledovým větrem“,⁴⁷ deklamovala Goetheho verše před několika desítkami diváků shromážděných na malém prostranství před divadlem. Později ji na praktikáblu vystřídal sám Peymann v černém obleku a s cylindrem (pod kterým schovával pár čertovských rohů), i on s Goethem na jazyku.

Konečně, v roce 2005 inscenoval hru Laurent Chétouane v Münchner Kammerspiele. Tento mladý režisér svěřil roli Ifigenie herci, „nemotornému, kostnatému, váhavému a rozčuchanému muži“,⁴⁸ který se pohyboval na prázdném jevišti, na kterém se nacházely toliko obrovské větráky zabalené do ocelových schránek.⁴⁹

3. (Otevřený) závěr

Ifigenie v Tauridě Johanna Wolfganga Goetha, klasické dílo, které všichni Němci znají nazpaměť ze školních lavic, si během dvacátého století postupně znovu nacházelo svou cestu na německá jeviště. Tato hra jistě vděčí za zájem, který vzbudila a vzbouzí u velkých režisérů, své modernosti. Autor ve svém díle dokázal spojit velké množství estetických rejstříků (od klasicistního divadla po divadlo loutkové, od divadla stínového po romantismus, od teorie barev po hudbu...), které současným režisérům umožňují rozvíjet nejrozličnější formy hermeneutiky. Goethe zároveň propojil dvě epochy (řeckou antiku a německé osvícenství) a formuloval ve své hře kulturní a politické teorie, které jsou dnes stále aktuální.

Francouzská spisovatelka Madame de Staël píše, že píseň Ifigenie, jež uzavírá čtvrté dějství, jí zní jako německá národní hymna; mladí Řekové se ve škole učí o tragédiích Ifigenie a Antigony jako o ódách na svobodu.

Není třeba připomínat, že v době, kdy Goethe psal svou *Ifigenii v Tauridě*, Německo ani Řecko jako jednotné a nezávislé státy neexistovaly. Postava krále Thoase, emblém politické moci, tak nabývá nových dimenzí. 6. června 2006 jej v antickém divadle Heroda Atického na úpatí athénské Akropole v řecké premiéře ztvárnil Vasilis Papavasiliou. Od diváků se jemu i jeho spolupracovníkům dostalo ovací. Kritika inscenaci přijala téměř výlučně kladně; ono 'téměř', zvláště pokud se jedná o počín tohoto rozsahu, však svědčí o tom, že předložit Řekům německý pohled na 'jejich' antiku je stále ještě ožehavé.

47 Reinhard Wengierek, „Gehörnter Peymann“, in *Die Welt* 26. listopadu 2002.

48 Wieland Freund, „Ich bin's, Iphigenie!“, in *Die Welt* 21. prosince 2005.

49 Navzdory (nebo právě z důvodu) své neobvyklosti svědčí tato volba možná o nové tendenci, jejíž rozměry, význam či oprávněnost dnes ještě nemůžeme posoudit. Tato myšlenka byla každopádně přejata (a provedena ještě důsledněji) německou režisérkou a choreografkou Wandou Golonky, když hru inscenovala v roce 2007 ve frankfurtském Bockenheimer Depot, posledním sídle Theater am Turm před tím, než v roce 2004 definitivně uzavřelo svou existenci. V inscenaci Golonky hrál roli Ifigenie muž afrického původu, zatímco Thoas a Arkas byli ztvárněni mladými herečkami. (Esther Bold, „Die Liebe, ein Ringkampf“, in *Theater der Zeit*, říjen 2007.)

Literatura:

1. Podklady ke studiu hry a jejích inscenací

- ADORNO, T. W. „Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie“, in *Noten zur Literatur IV*, Frankfurt 1974: 7–33
- ANGST, J. / HACKERT, F. *Johann Wolfgang Goethe, Iphigenie auf Tauris, Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1969
- BRINCKSCHULTE, E. *Erläuterungen zu Johann Wolfgang Goethe Iphigenie auf Tauris*, Hollfeld: Bange 1979
- FISCHER-LICHTE, E. „Iphigenie als Modell“, in *Organon 85 – Goethe et Les Arts du spectacle*, sborník textů pod vedením Michela Corvina, Bron: CERTC 1985: 203–223
- GLIKSOHN, J.-M. *Iphigénie de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paříž: PUF 1985
- SCHOELLER, G. (dir.) *Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays*, Paříž: Robert Lafont (éd.) 1960
- VERNANT, J.-P. *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paříž: Maspero 1971
- VERNANT, J.-P. / VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paříž: Maspero 1972
- VERNANT, J.-P. / VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et société en Grèce ancienne*, Paříž: Maspero 1974
- [FM], „Titus / Iphigénie“, in *Joseph Beuys*, Paříž: Éditions du Centre Pompidou 1994: 308–311

2. Kritiky inscenací

- LA BARDONNIE, M. „Euripide hourra... Les Bacchantes de Matthias Langhoff à Épidaure“, in *Libération* 5. září 1997
- BAZINGER, I. „Passionsspiele am Kudamm“, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12. února 1998
- BECKER, P. von. „Utopie als Restauration?“, in *Theater Heute*, prosinec 1977
- EBERT, G. „Theatralisches Bekenntnis zu aktivem Humanismus“, in *Neues Deutschland* 1. října 1984
- EBERT, G. „Ein naives Geschöpf“, in *Neues Deutschland* 3. června 1991
- FREUND, W. „Ich bin's, Iphigenie!“, in *Die Welt* 21. prosince 2005
- KOBERG, R. „Der elektrische Blick“, in *Berliner Zeitung* 12. února 1998
- MAYER, H. „Zwischen Mythos und Aufklärung“, in *Theater Heute*, prosinec 1977
- RÜHLE, G. „Das Lehrstück und das Lernstück“, in *Theater Heute*, srpen 1980
- RÜHLE, G. „Grabbe und Goethe gegeneinander“, in *Theater Heute*, únor 1985
- SALINO, B. „Iphigenie auf Tauris de Johann Wolfgang Goethe, mise en scène de Klaus Michael Grüber“, in *Le Monde* 18. listopadu 1998
- SCHUMACHER, E. „Das Land der Seele blieb verschlossen“, in *Berliner Zeitung* 25. února 2002
- WENGIEREK, R. „Iphigenie ist jetzt Lehrerin in der Gesamtschule“, in *Die Welt* 15. února 1999
- WENGIEREK, R. „Spielball der Götter“, in *Die Welt* 23. června 2000
- WENGIEREK, R. „Gehörnter Peymann“, in *Die Welt* 26. listopadu 2002
- „Iphigenie auf Tauris“: kritika zveřejněná na internetových stránkách drážďanského Schlosstheater, www.schlosstheater-dresden.de

3. Videodokumenty

- GLUCK, Ch. W. *Iphigénie en Tauride*, režie GUTH, C., dirigent CHRISTIE, W., televizní režie GRIMM, T., Opernhaus Zürich, © RM Associates, 2001
- L'Homme de passage – Le metteur en scène Klaus Michael Grüber*, režie RÜTER, Ch., © ARTE, 1999
- Berliner Ensemble – Théâtre am Schiffbauerdamm*, režie FREY, Ch., v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF 2002
- Deutsches Schauspielhaus Hamburg*, režie NEGENDANK, N., v cyklu *Theaterlandschaften*, © ZDF 2003

K desítkám článků v řečtině, které se týkají tvorby Vasilise Papavasiliou, je třeba přičíst též přibližně třicet divadelních programů, jež vydalo KÖBE (Národní divadlo severního Řecka) pod vedením Sotiri Haviarase a které obsahují nejenom bohatou dokumentaci k inscenacím, ale také četné rozhovory a rozhovory mezi režisérem a jeho dramaturgem.

Web 2.0 mezi socializací a sebe-instalací

Július Gajdoš

Vlivem rozvoje teorie informací a kybernetiky v kombinaci se sociální psychologií a tendencí uměnovědných oborů vyrovnat se s tehdejšími novými vlivy byly takřka od šedesátých let minulého století mnohé umělecké projevy definované právě z pohledu zmiňovaných oborů. Úsilí o jejich aplikaci a také pokusy o nové vymezení divadla snad dostatečně vystihuje tehdejší frekventovaný výrok 'divadlo je komunikace'. Tato věta zaznívala na konferencích, najdeme ji v odborných publikacích včetně nákrešů, jak taková komunikace mezi hledištěm a jevištěm probíhá a jak jednotlivé komunikační kanály protékají od vysílatele k příjemci a zase zpátky. Pokud se i dnes ještě setkáváme s pracemi posluchačů teatrologie pod souhrnným názvem 'divadlo jako komunikace', svědčí to o svůdnosti doznívajícího vlivu. V oblasti vědy a techniky jsou výsledky příslušných výzkumů obdivuhodné, zatímco u aplikací na umění tak uspokojivé rozhodně nejsou. S aplikacemi je vždycky potíž, zvláště když se pod záštitou vědy přenáší jak předmět, tak prostředky jednoho oboru do druhého (což vypovídá o nedostatečném vědomí samotného předmětu výzkumu) a skutečný předmět daného oboru se nahrazuje nějakým jiným, snad s dobrým, ale odborně nepřilíživým podloženým úmyslem objevit ten skutečný. Například i na hledání divadelnosti u cambridgeských

psychologů (pracujících pod vlivem Hui-zingy, Goffmanna aj.) měla svůj vliv tehdejší představa komunikace jako základního lidského projevu, včetně úsilí najít společného jmenovatele pro běžné a divadelní chování (komunikaci), dodnes zahrnované pod pojem teatralita. Jurij M. Lotman¹ se již v sedmdesátých letech minulého století zmiňuje o tom, že podstatou komunikace je nejasnost zprávy a v okamžiku, kdy se tato zpráva stává jasnou a srozumitelnou, mizí důvod pokračovat v komunikaci. V rámci scéničnosti a dramatičnosti se to projevuje v nejasném postoji, vztahu, situaci a v potřebě nebo přímo donucení zúčastněných zamlženě prosvětlit, nejasné vyjasnit. 'Řešení' tak souvisí s vývojem nerovnovážné situace, vede od zobrazování a předstávání k jednání, ve kterém je tato 'nekompletnost' dramatickou podstatou takové situace. Pro scénické a dramatické umění tak nejasné a problematické není nedostatkem, ale podmínkou, protože vyvolat zájem diváka o běžnou situaci je mnohem těžší, než když se taková situace mění ve scénický/dramatický výstup. Příklad Maxe Benseho s telegramem (viz Bense 1967) a s rozdílem mezi obsahovou a významovou rovinou posílané zprávy, v jehož rámci pracovník pošty počítá slova, zatímco adresát očekává obsah (Příjedu

¹ Více viz Lotman, J. M. *Text a kultura*, Bratislava 1994.

v pět!), je pro nás zcela příhodný. Je tomu tak proto, že zatímco z pohledu běžné komunikace jde o specifickou odlišnost různých kontextů, které volají spíše po analýze než po sjednocení, scénické umění ze vzájemné konfrontace takových (významových) kontextů vychází: mohou totiž být obrazem nerovnovážných stavů a potenciálním zdrojem dramatické kolize. Dramatický dialog je vždy komplexnější i specifitější než sebesložitější komunikace. Síť komunikačních kanálů nelze obsáhnout scénický prostor. Vztah herce k postavě nelze postihnout symetrickými nebo komplementárními či meta-komplementárními komunikačními vztahy.

Když jsem v minulém čísle *Disku* psal o webové generaci 2.0, kladl jsem si několik otázek v kontextu výše zmíněných souvislostí a proměn, které se udály v průběhu několika desetiletí. Internet a s ním související nové technologie, které zasáhly i chování generací, přinesly neočekávané změny i v oblasti komunikace. Mladá generace novým technologiím víceméně propadla, zatímco u starších generací se vyskytují různé postoje, od aktivního využívání internetu a pochopení přes skepsi až po projevy hostility. Jak už jsem zmínil, v oblasti uměnovědných oborů je nevstřícnost snad nejcitelnější; přitom starší generace se účastnila právě začátků těchto komunikačních teorií a pedagogové teatrologie k nim v literatuře doporučované posluchačům také často odkazují. Proto je otázka, nakolik lze o účastnících operujících v prostorech Web 2.0 mluvit jako o generaci informací, pořád aktuální. A také jestli jsou informace skutečně cílem celého podnikání v internetovém prostoru. Jde vždy o úměrný vztah mezi komunikací a informací? Není často samotná informace záměrně (vědomě nebo podvědomě) zamlžována, což se stává záminkou k tomu, aby tato komunikace mohla pokračovat?

Ernst Hans Gombrich v knize *The Uses of Images* (Způsoby zobrazení) zkoumá vztah funkce a formy ve výtvarném umění

čili otázku, jak prostředky sledují cíl. V této souvislosti uvádí Leonardovu kritiku Ghirlandaiovy nástěnné malby *Život Jana Křtitele* (1490) v Santa Maria Novella ve Florencii. Leonardo odmítá kompoziční řešení obrazu založené na jednotlivých oddělených scénách, umístěných na obrazy nad sebou, a navrhuje vlastní řešení:

„Ptáte se mě, jak bych namaloval na stěnu život svatého rozdělený do několika epizod? Odpovídám: plocha má být umístěna na úrovni očí diváka, protože tato plocha představuje první scénu velkých rozměrů a až potom lze zmenšovat postavy a budovy na různých kopcích a rovinách a umístit tak celý příběh“ (viz Gombrich 2000: 17).

Gombrich kvůli vysvětlení srovnává Ghirlandaiovu fresku s Leonardovou *Poslední večeří* (1495) v Santa Maria delle Grazie v Miláně a dospívá k názoru, že jde vlastně o něco podobného, co známe z teorie dramatu v 'aristotelovském' pojetí tří jednot. Podle něho u Leonarda jde „o jednu stěnu, jeden prostor, jednu scénu“ (ibid.) a přirovnává ho ke kritikům kárajícím Shakespeara za to, že tuto jednotu nedodržel. Mohli bychom namítnout, že s Aristotelovou jednotou času, místa a děje je to přece jen poněkud složitější, že nelze srovnávat obraz totožný s jednou scénou s obrazem s několika výjevy, a také, že Leonardova kritika se týká umístění několika scén na jednu plochu, nikoliv jedné scény na jednu plochu. Proto také navrhuje doplnění tohoto prostoru „*velkými stromy ve vztahu k postavám nebo andělům, případně ptáky nebo oblaky, jestliže se hodí k příběhu*“ (ibid). Domnívám se, že Gombrich si byl toho všeho vědom a svým srovnáním, kromě jiného, ukazuje i posuny v myšlení renesančních malířů. Co nám však tímto příkladem nabízí a také na co Leonardo ve své kritice poukazuje, je rozdíl v zobrazování. Zatímco u Ghirlandaia jde o sedm od sebe oddělených výjevů, seřazených v lineární posloupnosti tak, jak se udály v životě Jana Křtitele, Leonardova *Poslední večeře* představuje jednu scénu.

Je to ale skutečně jedna scéna? Nevyžaduje tento způsob zobrazování také jiný pohled? Neodkazují nás skupinky apoštolů nebo i jednotlivci k dalším scénám/výjevům týkajícím se Ježíše uprostřed (za předpokladu, že jsou tyto příběhy renesančním divákům dobře známé)? Není pochyb o tom, že jde o jinou formu zobrazování. Několik od sebe oddělených výjevů/epizod nahrazuje scéna umístěná v jednom dominantním prostoru. To je také důvod, proč Leonardova nástěnná malba vyžaduje větší míru účasti diváka. Klade na něho požadavek, aby v prostorech své představivosti si dotvořil i to, co na obraze není. Leonardova nástěnná malba tak nejenom zobrazuje to, co na obraze je, ale odkazuje i k tomu, co se událo dříve a co se ještě v životě a s životem Ježíše udá, ale co na obraze chybí. K tomu všemu slouží jednotlivé prvky (prostředky) obrazu, tj. kompoziční řešení, umístění apoštolů, jejich postoj, výraz, gesta, perspektiva, v jaké je obraz namalován apod. S Gombrichem lze jenom souhlasit, že pro charakteristiku takového způsobu nemáme lepší slovo než *iluze* a ve své knize *Umění a iluze* (vydané česky 1985) o tom obsáhle pojednává. Za každým apoštolem nebo skupinkou a v jejich přímo scénickém rozmístění jsou skryté další příběhy a je jenom na divákovi, nakolik si je ve své imaginaci dotvoří. Gombrich to při interpretaci výtvarných postupů renesančních malířů nazývá „*dramatickou evokací*“ a podle něho to znamená říct nejenom to, „*co se podle Písma stalo*“, ale také „*jak se to stalo, jak podle očitých svědků musely události vypadat*“ (Gombrich 2000: 29). Tato terminologická spřízněnost se scénickým a dramatickým uměním jistě není náhodná. Jaroslav Vostrý v kontextu scénického umění to nazývá *scénickou fabulací*²

2 V této souvislosti Jaroslav Vostrý píše: „I když obojí (vyprávění a předvádění) skutečně splývá, má to, co se děje jakoby před našima očima, dvojitou stránku: nesledujeme jenom to, co se děje, ale i jak se to děje. To, co se děje (realizuje jedním), je fabule. Je-li děj předváděn, tj. splývá-li vyprávění

a odlišuje ji od *fabulace narativní*. Podmínkou 'jak' je tedy schopnost dívat se, vidět a dospět tak přes výrazy, gesta a postoje k takové iluzivnosti, kterou obraz jako fikce nabízí. Leonardovy požadavky na nástěnnou malbu jsou tak něčím, co se v dějinách umění opakuje a představuje cestu od vyprávění k představování a od příběhu ke scéně. Zdá se dokonce, že jsme v současnosti svědky něčeho podobného, ale dochází k tomu nikoliv v umění, nýbrž v internetovém prostoru, se všemi jeho odlišnostmi včetně neduhů, které s sebou přináší.

Na proměně Web 1.0 s lineární strukturou informací ve Web 2.0, tzv. sémiotický, se jistě podílí zahlcenost informacemi a s tím související komplikace spojené s úsilím uživatelů dostat se k těmto informacím. Proto *štítky*³ třídí informace do určitých tematických okruhů. Jenomže i štítků přibývá a kromě disciplíny uživatelů to vyžaduje také určitou ujasněnost, co vše lze pod daný štítek tematický zařadit. Ani to však nezabraňuje nadprodukcii a přebytku informací, které obsahují oba zmiňované webové systémy. Způsobují přesycenost, a ta mění způsoby uživatelů. Ochabuje dychtivost po informacích o tom, co vše se stalo, a narůstá potřeba být očitými svědky toho, jak se to stalo, a to nejen pokud jde o události, které se přihodily jiným, ale i o ty, jichž byli účastníky sami, a společně to ve webové komunitě opakovaně prožívat. Například mnohé videoprodukce na malých doménách nás často spíš lákají k tomu, abychom byli svědky určitých výstupů a projekcí, a to nikoliv se záměrem skutečně nás informovat. K čemu nás tedy zvou a diváky čeho se to vlastně máme stát?

skutečně s předváděním, mění se jak neustále v co: to, že osoba pronesla banální větu právě tímto způsobem, může znamenat útok na toho, komu ji adresovala. To je podstata scénické fabulace“ (Vostrý 1990: 40).

3 Štítky – tagy. Definice tagů podle del.icio.us: „Tagy jsou textové štítky, které našim uživatelům označují hudbu, aby se orientovali v jejím profilu. Tagy jsou aktivní způsob, jak prohlížet hudbu, kterou nabízíme.“

V kontextu lidské komunikace, říkáme-li *sdělit* informaci, znamená to také se o ni opravdu s někým podělit nebo ji *zprostředkovat*. Sloveso *zprostředkovat* lze chápat doslova ve významu prostředku, nástroje, metody, tedy že se snažíme najít způsob nebo formu, jak tuto informaci někomu zpřístupnit, a to včetně překonání různých předpokládaných i nepředpokládaných překážek. Na konci tohoto procesu se však nabízí otázka. Pokud vše proběhne podle plánu a k dotčenému se informace dostane, je tato informace cílem zprostředkování? Jestliže si chceme zařídit koupelnu, ložnici nebo koupit sako, potřebujeme získat informace, například o místě výhodného prodeje, o ceně a kvalitě výrobku. Takové informace nám poslouží k tomu, abychom dobře nakoupili. Nezařizujeme ale koupelnu pro koupelnu, ale kvůli vlastní hygieně, v ložnici chceme mít zdravý spánek a dobrým sakem se chráníme před zimou, včetně neopominutelné estetické složky, která je součástí naší spokojenosti. Bez zprostředkujících informací to nejde, nebo se musíme spoléhat jenom na náhodu. Se sakem, ve kterém se budeme cítit nepohodlně a navíc v něm nastydneme, kýženého cíle nedosáhneme, i když sako vlastníme. Znamená to tedy, že i v takové běžné životní situaci lze vystopovat okamžiky, kdy co (co to je, co to představuje) se mění v jak (jak nám to bude sloužit). Pokud budu pokračovat v této analogii, mohu konstatovat, že zatímco ve výtvarném a scénickém umění jde o scénickou fabulaci, pak tu formu socializace a kulturalizace, v jejímž rámci se *co* také mění v *jak*, bych mohl nazvat kulturní fabulací, která ale se scénou, scénicitou a scénovaností hodně souvisí. Jsme totiž běžně obklopeni reklamami, které nám slibují, jak výrazně zkvalitníme svůj život, když si koupíme nabízený výrobek. Při nabízení daného zboží nejde už jen o jeho účel, ale o reklamní trik postavený na kouzlu, jako součásti společného totemu, které souvisí s mytologickou přítomností

stojící za věcmi všedního života, jak o tom píše Roland Barthes (viz Harland 1987: 53). Důležitou roli tu hraje potřeba nejenom tyto výrobky mít, ale také se zařadit mezi ty, kteří je mají. Sigmund Freud ve své knize *Totem a tabu* uvádí příklad Darwinovy pratlupy, ve které synové zabijí svého despotického otce, protože jim nedovolí stýkat se s jeho ženami, pozřou ho, aby se v nich manifestovala jeho síla, a ta jim umožní vstoupit do styku s jeho ženami. Freud se domnívá, že akt „*totemické hostiny*“ by mohl být oslavou zločinu, kterým začalo „*sociální zřízení, mravní omezení a náboženství*“ (Freud 1991: 96–97). Snad je příhodné dodat, že samotná hostina je také výsostně scénický akt, a lze předpokládat, že socializace a kulturalizace člověka ve společnosti je doprovázena právě takovými scénickými akty. Ovšem bez víry v rituál převtělování duší prostřednictvím pozření fyzického těla k žádné kulturalizaci nemůže dojít. Může to být jenom protřelá otcovražda spáchaná syny s cílem dostat se k otcovým ženám. Domnívám se, že na tak tenkém ledě se pohybujeme v okamžiku, kdy procesu socializace a kulturalizace chybí duchovní rovina. Samotný scénický akt se také mění v pouhou scénovanost. V takovém případě nejde o to na základě příslušné scény evokovat něco dalšího, důvod k fabulaci se oslabuje a lidská činnost – prostředky, informace a sdělení – se redukuje na systém triků a záminek, jak naplnit své osobní touhy. V tom případě se opět nabízí otázka, jakou společenskou hodnotu má takové počínání, když vše je (vědomě či nevědomě) na takovém systému triků a záminek založeno už předem.

Již v predešlém článku jsem zmínil, že poměrně malý okruh přispěvatelů na domácích doménách je způsobený nižším počtem uživatelů v populaci. S tím zřejmě také souvisí nižší počet bloggerů, kteří v komentářích sdělují nějaký skutečný obsah ‘těm druhým’. Těch, kteří vrstvením komentářů nahrazujících sdělování informace vytvářejí obraz o sobě, naopak při-

bývá, a zdá se, že i celosvětově. Vzhledem k této situaci ale nezůstává než se pozastavit nad představou Tima O'Reillyho o *architektuře účasti a platformě socializace*, k níž má Web 2.0 svým uživatelům sloužit. Historické zdůvodnění, že velké myšlenky najdou nakonec uplatnění jenom u určitého okruhu zájemců, jistě nestačí. Tady jde o cíle proklamované pro širokou veřejnost. *Architektura účasti* a s ní související proces *socializace* vychází z ušlechtilé myšlenky potřeby osobní účasti na společném díle. V praktické rovině tak rozvíjí lacanovskou myšlenku, že *přes druhé* si vytváříme obraz o sobě. Jistě také včetně vnitřního pocitu, který je součástí takového obrazu, že v každém z nás je něco víc než to, co si o nás *ti druzí* myslí, a to třeba i proto, že někteří si to skutečně i myslí. Ovšemže platí i proces zcela opačný. V případě zmiňovaných domén dochází však k vytváření obrazu o sobě nikoliv tak, jak o tom mluví Lacan (1979), přes druhé, ale spíše přes sebe. *Těm druhým* se často předkládá hotový obraz a nežádá se od nich již žádné další dotváření, ale pouze příjem. Interaktivita, kterou se účastníci a členové webové komunity na 'vytváření' obrazu toho druhého jakoby podílí, je vlastně trik, jehož pomocí tuto účast simulují. Blogger tak představuje sebe, předem vytvořený obraz o sobě. Za normálních okolností by komunikace nepokračovala, ale tady se fingovaně přes tzv. interaktivitu vytváří dojem, že adresáti do tohoto procesu vzniku obrazu vstupují a mají na něm svůj podíl. Nejde tedy ani o jisté ověřování jednotlivých vnějších i vnitřních vlastností s cílem (spolu)vytvářet v určité harmonii integrální osobnost člověka a umožnit mu tak společenskou účast, ale o identifikaci s některými často povrchními vlastnostmi, které jsou 'in' - a 'in' jsou proto, že je to výhodné zboží. Nejde tedy o to, čeho by se snad mělo dosáhnout, neuvažuje se o cílech, a tedy o smyslu, ale o vhodnosti prostředku. To je jako být na koncertě dvoj-

níka Elvise Presleyho a namlouvat si, že šlo o skutečného Presleyho. Prezentované vlastnosti se pojmají předem jako skutečné, protože to virtuální prostor umožňuje. Takové sebe-scénování předstírá jejich opravdovost, protože přece pořád platí, že své schopnosti a dovednosti si ověřujeme na těch druhých. Jenomže *ti druzí* v daném případě jenom přijímají scénovanou představu, která se skutečnou osobností blogera nemá moc společného. Ale dá se říct, že *ti druzí* se přece jenom nějak podílejí. Kromě členů webové komunity tu působí imagemakeři populárních hvězd a osobností showbusinessu. Předlohou je tu image hvězd, které produkuje společnost jako představu o sobě. Blogeri se identifikují s těmi vlastnostmi prezentovanými ve veřejném prostoru, které jim imponují. Představují se takoví, jací chtějí být, a to bez ohledu na to, jestli takoví skutečně jsou. Jestliže jedna z blogerek řekne již známou větu, že *kdo není na MySpace, tak pro ni neexistuje*, vypovídá současně o tom, kdo má pro ni cenu. To jsou ti, kteří jsou účastníky tohoto procesu. Není nepodstatné, že toto sebescénování probíhá ve virtuálním prostoru bez fyzické účasti. Připomíná mi to sci-fi romány Isaaca Asimova, ve kterých lidé již nejsou schopni unést fyzickou přítomnost toho druhého, a tak v případě pozvání na večeri si jenom přisouvají panely velkých monitorů, a zatímco zdánlivě sedí u jednoho stolu a konverzují, každý z nich je ve skutečnosti doma. Věta jistého blogera, že *žádat o e-mail je něco příliš osobního*, má s tímto sci-fi pocitem také mnoho společného. Je totiž součástí neochoty, neschopnosti nebo ztráty odvahy překonat ostych a přijmout případné odmítnutí, tedy to, co je součástí socializace. Jestliže Marcel Proust ve svém *Hledání ztraceného času* dospěl k tomu, že chvíle strádání, zklamání a utrpení patřily v jeho životě k těm nejhodnotnějším, k jakým hodnotám dospějí účastníci těchto komunikačních aktů, když je předem určuje strach

ze skutečného, živého kontaktu a úzkost z odmítnutí? Na seznamkách jako jsou *match.com*, *matchnet.com* nebo *eharmony.org*. si může registrovaný účastník poskládat svůj vizuální představu partnera a dát tak systému základní impulzy k hledání. Posledním hitem je dokonce hledání partnera na základě vlastní podobnosti, protože podle některých teorií právě taková podobnost nejlépe zaručuje vzájemné porozumění. Zdá se, že adaptace jako schopnost přizpůsobení, která umožňuje také překonání svízelných situací, se nahrazuje eliminací. Předem se tak ruší to, co by mohlo potenciálně přinést nesnáze. Kohezi webové komunity tak často tvoří potvrzování povrchnosti a pomíjení těch vlastností a odlišností, které při setkání tváří v tvář by mohly způsobit nějaké potíže. Jako by se paradoxně metamorfovala situace historicky spojená s fotografií a realistickým uměním, založeným přece na podobnosti při nepodobnosti (jde o pouhou fotografii), v kontextu blogera prezentovaného v komunitě: *'nejsem takový, a ty to víš; buď v klidu, o nic nejde'*. S touto eliminací překážek souvisí upřednostňování narace (vyprávění o sobě formou sebe prezentace) před imaginací (na základě určitých projevů umožnit druhým, aby si o mně vytvořili obraz) a s tím související absence imaginativního myšlení spojeného přece s vytvářením iluzí. Ale bez určité iluze nelze vytvořit žádný vztah! Gilles Deleuze (1999) píše o tom, že *v lásce je vždy určitý rozpor; protože vstupujeme do světů, které vznikly bez našeho přispění*. Z tohoto rozporu vyplývá také potřeba přezkoumat tento svět a překonat případné nástrahy, ať na konci tohoto procesu čeká milujícího/milující cokoliv. Právě na posilování i ztracení iluzí a na schopnosti překonávat je stojí postupná proměna vztahů a tvorba obrazu o tom druhém při jeho vlastním proměňování, resp. proměňování jeho vlastního obrazu v důsledku životních peripetií. V běžném životě jde samozřejmě také o scénování

určitých vlastností, kterými chce jednotlivce zajmout, ale i o jejich od-scénování, když jsou vzhledem k jejich povrchnosti nebo nevhodnosti pro partnera nebo společnost nepřijatelné. Pokud však člen webové komunity nebo účastníci na různých doménách 'nasvěčují' určité vlastnosti tak, aby poukazovaly jenom k jejich (reklamní) představě o sobě, tj. nabízejí se jako zboží, které zaujme, jenom když je vhodně naaranžované ve výloze, není to něco, co by bylo dnes možné označit jako verbální instalace? To vše mě vede k názoru, že O'Reillyho představa virtuální socializace na Webu 2.0 je spíše novodobě utopistická idea než vize budoucnosti. Na rozdíl od předešlých utopistických představ O'Reilly nemusí hledat místo, kde by tuto utopii umístil. Má totiž k dispozici virtuální realitu. Ukazuje se však, že pokud se zaměřuje s realitou, jde jenom o její určitou simulaci, která se stává součástí životní reality podobně, jako je v současnosti její součástí prostor akustický nebo kybernetický. Ty nelze odmítat ani není třeba je zpochybňovat, ale stejně tak není možné doufat, že mohou životní realitu nahradit. Čím více se nás o tom jednotliví odborníci či vzdělaní laici pokoušejí přesvědčit, tím zřetelněji ukazují, jak jsou jejich domněnky nereálné.

To vše souvisí, domnívám se, se vztahem k prostoru a k záměně, ke které dnes dochází. Když se bloger (v úvodní citaci článku o Webu 2.0 z minulého čísla *Disku*) vzhledem k neporozumění rodičů obrací k internetu jako případu veřejného prostoru, naznačuje nám také svou představu o něm. Tato proměna veřejného prostoru od trhu v malé vesničky přes náměstí velkoměsta až k platformě Webu 2.0 je pozoruhodná především rozplynutím hranic. Zatímco u náměstí jsou hranice zřetelně určené a dokonce i v případě tisku lze vymezit prostor, který pokrývá a zasahuje, prostor internetu jako by byl bez hranic nebo se představě hranic aspoň v rámci své ireálnosti a virtuálnosti vymyká. To

není jistě nic nového. Akustickou analo-
gii takového prostoru vytváří i rozhlas.
Rozhlasoví režiséři využívají tuto mož-
nost a pracují s postavami poněkud vol-
něji. Postavy v takto pojatém akustickém
prostoru jaksi jsou i nejsou. Nemusí vždy
přijít a odejít. Důvodem této zamlženosti
je určitá prostorová 'rozhraňčenost'. Jistě
to také souvisí s naší představou vesmíru,
ale i samotné lidské imaginace. Když se
blogger obrací k veřejnému prostoru, pro-
tože nenachází pochopení u rodičů, vnu-
cuje se otázka, kdo tento 'jeho' veřejný
prostor vytváří a jestli tady opět nejde
o pouhou simulaci. Blogger se přece ob-
rací k okruhu dalších registrovaných blo-
gerů. Už akt samotné registrace, ve které
uživatel potvrzuje svůj souhlas s podmín-
kami, přece znamená, že přijímá pravidla,
která určuje určitá doména nebo webová
skupina. Stává se tak jejím členem nebo
uživatelem, který sdílí s ostatními členy
či uživateli společný zájem. Citovaný blo-
ger sice prohlašuje, že mu *nezbývá než ve-
řejný prostor*, ale v podstatě se obrací jen
k těm, u kterých nachází určité porozu-
mění. V prostoru internetu se tak sdru-
žují jednotlivci, kteří v rámci vzájemného
porozumění mají k sobě blíž, tj. sdílejí ur-
čité společné hodnoty. Tímto způsobem
se také vytvářejí tzv. registrované webové
komunity. Počet členů jednotlivých webo-
vých komunit může být tak velký, že je na
zvážení, jestli a nakolik lze mluvit o sku-
tečně veřejném nebo pouze soukromém
prostoru. Ale o to přece nejde jen v sou-
vislosti s počtem potenciálních adresátů,
ale také s vlastním obsahem sdělení! Na-
příklad při chatování jde o privátní zále-
žitosti, ze kterých se zcela běžně stávají
záležitosti veřejné. Vlastně jsme denně
svědky toho, jak se vlivem médií a ne-
kulturní politické reprezentace na jedné
straně zcela osobní stává veřejnou záleži-
tostí. Na druhé straně věci, které by měly
být ze své povahy veřejné (protože zájem
nejenom o ně, ale především na nich, je
ze své podstaty veřejný), se řeší s vylouče-

ním veřejnosti na úrovni inkorporativních
skupin. Z podobného úmyslu jistě nelze
citovaného blogera podezřívat. Spíše by-
chom měli slyšet jeho volání po vlastním
prostoru a rozpoznat v něm touhu po vět-
ším soukromí, které ovšem současně zna-
mená i eliminaci reálného prostoru jako
rušivého elementu. Takto pojatý 'veřejný'
prostor totiž umožňuje upřednostňování
vlastního způsobu komunikace založe-
ného na takových kontaktech, resp. je-
jich scénování, které může účastník sám
řídit. Máme tu pak co dělat s prostorem,
který může být v maximální míře pou-
hým dvojníkem veřejného prostoru, pro-
tože nejde o skutečnou veřejnost, ale ve-
řejnost víceméně iluzorní. Ne že by její
vytváření nebylo možné i dříve (máme
s tím bohatou zkušenost). Současné tech-
nologické prostředky je však umožňují
v daleko větší míře. Domnívám se zkrátka,
že vzhledem k dočasnému zamlžení pří-
slušných vizí i celkového smyslu interne-
tového podnikání získávají teď váhu pře-
devším prostředky. V dějinách umění to
vždycky znamenalo odklon od smyslu a in-
klinaci k manýrismu, v našem případě
vzhledem k možnostem, které nám stále
se zdokonalující technologie přímo vnu-
cují, jako by při veškerém upřednostňo-
vání reality před iluzemi šlo především
o prostředky, jak tuto realitu simulovat.

Literatura:

- BENSE, M. *Teorie textu*, Praha 1967
DELEUZE, G. *Proust a znaky*, Praha 1999
FREUD, S. *Totem a tabu*, Praha 1991
GOMBRICH, E. H. *Umění a iluze*, Praha 1985
GOMBRICH, E. H. *The Uses of Images*, London 2000
HARLAND, R. *Superstructuralism*, London & New
York 1987
LACAN, J. *The Four Concept of Psychoanalysis*,
London 1979
O'REILLY, T. *Web 2.0: Compact Definition?*
VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*, Praha 1990
[http://radar.oreilly.com/archives/2005/10/
web_20_compact_definition.html](http://radar.oreilly.com/archives/2005/10/web_20_compact_definition.html)

Vlastimil Brodský a generace 1945

Zuzana Sílová

Podobně jako řada dalších představitelů 'generace 1945', o kterých jsem už měla příležitost v *Disku* psát, Vlastimil Brodský (1920–2002) nachází vztah k herectví a k divadlu nejprve jako zanícený obdivovatel Voskovce s Werichem a Ježkovy hudby. A samozřejmě představení Burianova Děčka, která navštěvoval od patnácti let. Současně podle vlastních slov chce být tanečníkem jako Fred Astaire. V prosinci roku 1939 vykoná úspěšnou přijímací zkoušku do Burianovy herecké školy, kde ho, jak píše v monografii z roku 1967 Josef Balvín,¹ pohybová výchova u tanečnice a choreografky Niny Jirsíkové přitahuje zpočátku víc než získávání prvních hereckých zkušeností. Josef Balvín v té souvislosti také zmiňuje ostych mladého adepta herectví před veřejným vystupováním – byť to byl jen přednes básničky u školní tabule – v situacích, kdy se musel projevat *slo- vem*. Ostych ovšem „mizel u projevů *pohybových*“.² Podobně jako jeho kamarád Jaromír Pleskot, s nímž se setká v inscenaci Mahenovy klauniády ve Větrníku, projevuje se tedy Vlastimil Brodský od počátku jako mimořádně talentovaný *mim*. Když vystoupí v Burianově režii Zeyerovy *Staré historie* (14. srpna 1940), připomíná Josef Balvín, že jeho neobvyklé role – okno, zámek, muzikant, nosič, pohřební host, loggie apod. – souvisely s inscenačním řešením hry, v níž režisér přidělil těmto předmětům dramatickou funkci a pověřil Brodského jejich *scénic- kým 'zobrazením'* – svébytným *pohybem*, půvabným a vtipným tak, že recenzenti považovali za nutné se o něm zmínit (viz Balvín 1967: 9). Rovněž *tanečně-mimická* kreace Vlastimila Brodského v Přecechtělově *Pohádce o tanci* choreografky Niny Jirsíkové (premiéra 26. února 1941) patřila prý k tomu nejpozoruhodnějšímu, co poslední inscenace Burianova předválečného Děčka nabízela. Postava Dvořana byla stylizována do komediální masky „vousatého aristofanského dědka“ a dvacetiletý Vlastimil Brodský v ní projevoval pohybové nadání pro komedii a grotesku,³ které může plně rozvinout o půldruhého roku později v klaunérii podle Mahenova „filmového libreta“ *Trosečníci v manéži* v divadélku Větrník.⁴

1 Balvín, J. *Vlastimil Brodský*, Praha: Orbis (edice Proměny) 1967.

2 Balvín popisuje i Brodského schopnost odpozorovat a bez námahy opakovat i složité taneční projevy obdivovaného Freda Astaira, které ho provokují využít těchto dispozic prakticky – viz Balvín 1967: 8.

3 „Strhující potlesk na otevřené scéně zasloužili si dvořané Kozáka a Brodského, jejichž tanec při originálním jazzovém rytmu byl rovněž mimořádným projevem večera.“ – „Brodský a Kozák pochopili humor v tanci.“ – „Dvojice dvořanů – Kozák a Brodský – byla ve svém tanci kabinetním kouskem grotesky.“ Cituji z Balvína 1967: 10.

4 Premiéra 15. září 1942.

JAKUB HEYM

Jakub Ihář. DEFA 1974.
Scénář Jurek Becker,
režie Frank Beyer



Tam také spolu s Jaromírem Pleskotem poutá technickou dovedností a do krajnosti uvolněnou fantazií, jež jim velí pouštět se do nejztreštěnějších nápadů přinášejících kouzlo klukovské hry a bezbranné posmutnělosti šašků. A jsme-li u kluků a šašků – ještě u Buriana hraje Brodský v dramatinizaci *Robinsonky*⁵ Jarku Duchoně „se smyslem pro humornou kresbu výrostka, pohybovou ekvilibristikou a dobře odpozorovaným gestickopohybovým vystižením klackovského chování“ (Balvín 1967: 12).

Jak známo, krátce po premiéře *Pohádky o tanci*, v březnu roku 1941, gestapo zatkne Buriana i Jirsíkovou, Burian je deportován do koncentračního tábora, jeho divadlo zavřeno a škola zrušena. Ovšem „víra ve spasitelnost divadla“ povzbuzovala v takové situaci v mladých lidech tím větší potřebu vybudovat si uprostřed nesvobodného světa ostrůvek svobodné fantazie a energie, kterou nemohli uplatnit jinde než na malých pódiiích sálku U Topičů a v Mozarteu, kde Burianův žák Josef Šmída nazkouší během pěti let čtyřicet inscenací (!) legendárního divadla *Větrník*: Vlastimil Brodský účinkuje ve čtrnácti z nich a ještě stihne vystupovat v Pražském dětském divadle Míly Mellanové. Radost ze svobodného pohybu, uplatňovaná tu v postavách chlapců a mládenců ve variantách pohádkových, komediálních i zvířecích, se v případě větrníkovských „dědků“, odkazujících na masku pantalona z komedie dell' arte, promítá do mohutné charakterizační vášně, která se už neomezuje jen na pohybové prostředky, ale soustřeďuje se víc i na jazykovou stránku hereckého projevu. „Snaha vystihnout barvu, intonaci a svéráz dialogu tvořila hlavní umělecký prostředek, jímž Šmída a jeho herci přinášeli na jeviště autentickou vůni lidiček ze žižkovských pavláčů,“ čteme o inscenaci Němcových *Soudniček*, nazvané *Sentimentální romance*.⁶

5 Vaňátkova dramatinizace příběhu Marie Majerové měla premiéru 11. prosince 1940 s Janou Dítětovou v titulní roli.

6 Premiéra 2. dubna 1943.

Brodský nezapře burianovské školení a buduje postavu „otce“ Matuly, složenou ze střípků monologů, dialogů a scének, jako svéráznou *hudební formu*. Komediantskou bujností, nakažlivým a komickým projevem s groteskními rysy ovládne potom jeviště jako Raspljujev v Suchovo-Kobylinově *Smrti Tarelkinově*,⁷ kde komický typ policejního úředníka hraje v expresionistické masce blba s vypoulenými očima a odulými rty, na ostré hraně dobrácké bezelstnosti a živočišného vzteku, přihloupělé ušlápnutosti a brutální panovačnosti – a Jiří Kárnet v dobové kritice poznamenává, že „v Brodském roste cílevědomý herec velkého formátu, který zatím ovládl představení poněkud na úkor celku...“ (Kárnet 1945: 27). Naproti tomu ve Šmídově drammatizaci Haškova románu o *Dobřem vojáku Švejkovi*⁸ překvapí recenzenty tím, jak se vnější charakterizace v ladovské tradici – vzdává! „Vše je tomuto drobnému Švejkovi velké, nic mu nesedí, ani puška, ani čepice, ani zvarhanělé kalhoty, do nichž by se vešel dvakrát. Už kontrast tohoto bezmocného nevojáckého tělíčka a těžkého, hrubého rakouského munduru vypovídá významně o jeho postavení v militaristické mašinerii,“ líčí Balvín postavu, jejíž vnější statická charakterizace nezatlačuje *hercovu osobnost*. Brodského Švejka s kaširovaným pantalonovským bříškem a chlapeckým výrazem tváře pod štětinatou parukou působí prý navenek nenápadně, šedivě, běžně a *obyčejně*. Vlastně vážný člověk, bez vnějšího citového projevu, jakoby obrněný proti skutečnosti, kterou ovšem *ostře pozoruje*, přesvědčivý „*složitým vnitřním životem*, jenž se dá *spíš tušit*“ (Balvín 1967: 35–36). Antiiluzivní maska rezignující na tradiční realistický portrét a upomínající na chaplinovského everymana tím víc zdůrazňuje herecův postoj k postavě a k její svérázné filozofii lidového stoika.

Díky příležitostem, které dostal ve Šmídově *Větrníku*, vidíme u mladého Vlastimila Brodského značné rozpětí poloh, ve kterých se pohybují především ty jeho postavy, kterým je už v předloze dáno přerůst z pouhého typu do komplikovanějšího obrazu člověka. Po krátkém působení v Divadle satiry a letném návratu k Burianovi zakotví u Frejky na Vinohradech. Píše se rok 1948 a Frejkovu programu zbývají sotva dvě sezony, v nichž nejpozoruhodnější příležitostí je pro mladého herce převzetí postavy Dauphina v Shawově *Svaté Janě*. Jestliže Rudolf Hrušínský, jehož Vlastimil Brodský nahradil, zdůraznil rozpor mezi vnější směšností a ubohostí panovníka a jeho nitrem naplněným nadáním a komplexy, Brodský prý ve zdařilé studii „pajdavého, chorlavého ‘králíčka’ odhaluje pod nevábny a málo královským zevnějškem především trpícího člověka: ‘Kolik *lidskosti*, *soucitu* a porozumění je schopen vložit do svých rolí’ – podivil se nad výkonem herce kritik“ (Balvín 1967: 50). Stejně tak v postavičce Věchýtky ze Shakespearových *Veselých paniček windsorských*⁹ vnější groteskně komické rysy nezatlačují lidskou podstatu „zlatomládežnického typu roztomilého flákače“.

Ironií osudu v příštím desetiletí, věnovaném budování socialismu, pro zpodobování nezjednodušeného, nezvulgarizovaného obrazu člověka a nezbanalizovaného *lidství* či *lidskosti* najde se ve Vinohradském divadle, kde herec stále působí i po nuceném odchodu Frejky, jen minimum příležitostí. Zdejší scéna přejmenovaná na Ústřední divadlo československé armády slouží cílům vládnoucí politické ideologie. V rámci proklamovaného ‘socialistického’ realismu: tu bojovně rozjásaného, tu

7 Premiéra 11. září 1945.

8 Premiéra nejuspěšnější inscenace *Větrníku*, která se dočkala 215 repríz, se konala 27. listopadu 1945.

9 Premiéra v Městském komorním divadle 2. září 1949, režie Jiří Frejka.





zemitého, tu unyle a popisně psychologizujícího v podání Jiřího Valy, Oty Sklenčky či Stanislava Remundy, není pro komediantskou energii¹⁰ Vlastimila Brodského mnoho místa – musí se držet v mezích figurek švejkujících či laskavých dobráčků, anebo cynických, jindy pokryteckých či jinak karikovaných „nicek“, jak charakterizuje hercovy vinohradské příležitosti ve své studii z roku 1962 Jindřich Černý.

Z více než třiceti úloh všimla si kritika především výborné studie ustrašeného poutivce trpícího komplexem viny v Krapivově satirické komedii *Kdo se směje naposled*,¹¹ který se přece jen vzbouří svému údělu: Píše za neschopného šéfa vědeckou práci a nakonec ji napíše tak, že nikoho nenechá na pochybách o odborných kvalitách pana ředitele... „Na polaritě těchto dvou podob, na vnitřním sváru mezi strachem z činu a nutností jednat, na tomto napětí [...] vystavěl Brodský postavu [...] Rozcuchané, šedivé vlasy, kupředu trčící šedivá bradka, brýle, většinou pozvednuté na čelo, šmaňhavá nerozhodná chůze dávají postavě v bílém plášti komické rysy podivínského učence staré školy. Přesnými detaily pohybovými, hlasovými i gestovými vyjadřuje herec Tuljagovu občanskou i lidskou ustrašenost, která z něho dělá zpočátku mile směšnou figurku, aniž ovšem bere postavě lidskou důstojnost“ (Balvín 1967: 64). – Jak by asi osvědčený představitel čapkovských lidiček z filmových¹² a televizních povídek anebo divadelní

10 Najde v té době (píše se rok 1952) uplatnění jen v divadelně-cirkusovém pásmu *Pan Barnum přijímá*, které provozovalo v předválečném sídle V+W ve Vodičkově ulici divadlo Pražská estráda. Do „výpravně estrádní komedie s artisty“ napsal autor Vratislav Blažek role klaunů a Vlastimil Brodský tu po boku Josefa Hlinomaze alternoval s Vladimírem Dvořákem ve 470 představeních.

11 Premiéra v režii Hugo Domese 3. června 1955.

12 Inspirovaný osudem postavy z Krapivovy komedie napíše Vlastimil Brodský scénář anekdotického příběhu o „nule mezi nulami“ a v něm pro sebe postavu úředníka Nováčka: Film *Mezi nebem a zemí* s ním natočí v roce 1957 Zdeněk Podskalský.



◀ JAKUB s MÍŠOU
(v podání Henryho Hübchena)

dramatizace *Války s mloky*¹³ zahrál doktora Galéna, napadá nás nad takovou charakteristikou anebo nad recenzemi oceňujícími vedlejší postavu citlivého a plachého, sebeironického doktora Kozdery ve filmu *Tajemství krve*. Anebo, na druhé straně, Chlestakova – to když čteme staré záznamy o potulném komedian-tovi, tlachavém podvodníčkovi Lupinovi z Drdových *Dalskabátů*:¹⁴ „Mít správný kostýmek a dobrou výřečnost a můžete lidem namluvit cokoli na světě...“ V době, kdy jeho generační druzi Pleskot, Krejča, Lukavský dokážou vtisknout lidským osudům velikost způsobem, jak inscenují nebo hrají na Národním divadle nejen Dona Juana a Hamleta, ale i Malvolia či Vocílku a osudy řady ‘obyčejných lidí’, dostává se Vlastimil Brodský pořád jen k ‘postavičkám’ – například ševce v Lorcově poetické hříčce *Čarokrásná ševcová*¹⁵ či Maxmiliána Neomylného z Aškenazyho morality *C. k. státní ženich*.¹⁶ S režisérem Františkem Štěpánkem a s představitelkou krásné ševcové Vlastou Chramostovou si herec rozumí, ale víc než vytvořit společně půvabnou miniaturu o nerovném vztahu plachého dobráčka a rozmarné trapičky nemohou. V případě Aškenazyho Brodský „bohatými, bravurně ovládanými prostředky odkryl v honosném rouchu všemocného císaře malého, bojácného a bezmocného človíčka, neschopného vzepřít se mechanismu moci, kterou reprezentuje“, a kritikové si nad jeho výkonem shodně kladou otázku, co by se stalo, kdyby místo akcentovaných rysů duševní méněcennosti a senilní infantililty, místo půvabného sentimentu, do něhož postavu obalil, předvedl i „mrazivou krutost, s níž panovník neschopný vlády vykonává svou moc“.¹⁷ Právě poloha „mrazivé krutosti“ je podle Josefa Balvína Brodskému nedostupná

13 Kohoutovu jevištní adaptaci režíroval ve Vinohradském divadle Jaroslav Dudek v roce 1962, Vlastimil Brodský hrál dvojroli otce a syna Bondyho: zejména jako Bondy starší, bohatý židovský „obchodník s duší básníka“ zaujme dobovou kritiku bravurním uměním charakterizace, s nímž hraje mikrodrama klidného a sebevědomého ‘kapténa’ mocné obchodní firmy, jež uvízne v soukolí fašistické mašinerie a promění se v bezmocného, ztraceného a bezprávného ubožáka.

14 Premiéra 18. prosince 1959, režie Miloslav Stehlík.

15 Premiéra 11. června 1960, režie František Štěpánek.

16 Premiéra 22. prosince 1961, režie Miloslav Stehlík.

17 Jaroslav Opavský, *Rudé právo* 5. ledna 1963.

a jistě nesouvisí jen s neujasněným režijním záměrem, nýbrž s hercovou tendencí neodsuzovat, ale spíš „brát v ochranu své darebáky a příživníky“.

Radikální zlom přichází pro Vlastimila Brodského – alespoň z hlediska velikosti a důležitosti úloh, jimiž je pověřován – v průběhu následujících let šedesátých. Svědčí o tom nejen galerie postav ve Vinohradském divadle, ale i zvyšující se počet rolí ve filmu. (Ostatně filmové – posléze zejména televizní – příležitosti časem mnohonásobně převyšují ty divadelní, ale nemůžeme ani o těch nejpůvabnějších z nich z Menzelova *Rozmarného léta*, Škvoreckého a Schormovy frašky *Farářův konec* či z Podskalského *Světáků říci*, že by byly něčím víc než svébytnými variacemi na to, co se již několik let předtím objevilo u herce na divadle.) Po zmiňovaném Bondym ve *Válce s mloky* (1962) se Vlastimil Brodský stává jednou z hvězd hereckého souboru, na kterých vinohradská dramaturgie ředitele Františka Pavlíčka v letech 1965–1970 staví svůj repertoár: Stále bravurněji, s jemně odtažitou ironií zvládá polohu elegantně cynického glosátora okolního dění, jak ji předvádí v pirandellovských inscenacích v partnerství s Milošem Kopeckým¹⁸ – k takovým ostatně patří i filmová postava redaktora v Schormově snímku *Každý den odvalu* (1964). Po jeho boku tam vidíme Jiřinu Jiráskovou, která je i na vinohradském jevišti nejčastější protihráčkou Vlastimila Brodského. A je to právě partnerství s podobně založenými osobnostmi, které své herecké umění zakládají na bystré ironii a komediálním odstupu, co tvoří půvab a úspěch tehdejších inscenací moderní dramatiky vycházející z osvědčeného modelu konverzační hry s názvuky psychologie. Neméně úspěšné jsou bulvární komedie: Brodského předvádění obligátního ‘človíčka’ tu odkazuje k hravým variantám typů ze staré frašky. Hraje titulní postavu v Kohoutově hříčce *August August, august*¹⁹ a standardní představu cirkusového klauna ve schematických situacích proměňuje bohatým pohybově-gesticko-mimickým arzenálem v lyrickou bytost pohybující se „na houpačce naděje a zoufalství v krajních, primárních reakcích – smutek střídá radost, strach odvalu, pláč smích. Naivita a prostota těchto projevů zde roste v estetickou hodnotu skutečně herecké poezie“.²⁰ V případě Sokrata v komedii amerického dramatika Maxwella Andersona *Vím, že nic nevím*²¹ hraje slavného filozofa – nepraktického idealistu jako bosého, rozdrbaného lidového mudrlanta se stejnou vášní pro výraznou masku,²² která tady kontrastuje s cudným, „plachým“, jemně ironizujícím projevem ‘anti-hrdiny’ tvrdošíjně se nevzdávajícího vlastního přesvědčení. Nejinak je tomu u hypochondricky sebelibostivého Felixe v Simonově *Podivném páru*,²³ anebo ve dvojroli blazeovaného měšťana a popleteného sluhy

18 Hra *Člověk, zvíře a ctnost* v režii Františka Štěpánka měla premiéru 18. března 1966 a kritika si všímá mimořádně vyrovnaného partnerství Brodského (doktor Pueljo) a Kopeckého (Paollini) v „kabinetní ukázce“ detailně zpracovaného konverzačního dialogu naplněného situační komikou, který má „lehkost, přesnost, břitkost a spád“. Nejinak je tomu v *Jindřichu IV.* v režii Václava Hudečka, který má premiéru o necelý rok později, 6. ledna 1967 – Kopeckému v titulní roli přihrává Brodský jako baron Tito Belcredi.

19 Premiéra 12. května 1967, režie Jaroslav Dudek.

20 Josef Balvín: „Na houpačce naděje a zoufalství“, *Divadlo* 1967, 10.

21 Premiéra 22. prosince 1968 v režii Luboše Pistoria.

22 „Na tvářích se mu ježí řídké, neupravené vousy, vlasy kolem vysokého čela trčí v chomáčích do všech stran. Celá postava je pokrivená, nahrbená, záda zakulacená, rozježená hlava na hubeném krku trčí dopředu nebo sklesává bradou na hubená prsa. Ruce se při chůzi bezvládně klátí od ramínek svěšených dopředu.“ Pavel Grym: „Vinohradský Sokrates“, *Nová Praha* 1969, 2.

23 Premiéra v režii Jaroslava Dudka 13. prosince 1967.



ze slavného Feydeauova *Brouka v hlavě*:²⁴ „Jako bychom s ním nahlédli jaksi za kulisy mužskosti, chlapeckosti,“ píše Alena Urbanová na adresu simonovské postavy, kterou herec hraje jako velké pofňukávající dítě. Ostatně i Feydeauův sluha Bouton je v podání Brodského naivně bezelstný v natvrđlosti, s níž tento golemovitě zatvrzelý destruktivní chlapeček úporně a urputně brání rozmotání situace.

Umění jemné psychologizace, které se nevyučuje s komediální či expresivně groteskní zkratkou, patřilo kdysi k tomu nejcennějšímu, čím vinohradské herectví obohatilo vývoj českého divadla ve 20. století. Největším představitelům takové syntézy na tomto jevišti byl svého času Bohuš Zakopal (1874–1936, na Vinohradech působil v letech 1907 až 1930), slavný představitel sluhů i jejich pánů v klasickém repertoáru či v moderním dramatu světovém i českém: Byl Dykovým Sanchem Panzou i Ludvíkem XII. (*Ranní ropucha*), Molièrovým Sganarellem a Tartuffem i Harpagonem, Shakespearovým Malvoliem, Poloniem, Falstaffem, Pandarem i Shylockem... A vedle toho třeba zoufalým Marmeladovem v Dostojevského *Zločinu a trestu* a groteskně šíleným Soudcem z Langrovy *Periferie*... Porovnáme-li však výčet rolí Zakopalových s tím, co hrál svého času Vlastimil Brodský, zjistíme, že příležitost vytvořit opravdu velkou dramatickou postavu, příležitost, jež v činohře vychází z dramatikovy předlohy, která nahlíží osud člověka z poněkud jiné perspektivy než bulvární komedie či problémové drama, vlastně nedostal.²⁵ A v následujících letech normalizace, dodejme, bude ještě hůř! Vlivem okleštěné dramaturgie, ve které není místo pro to, aby herec pokračoval s vinohradskými režiséry²⁶ v objevených či naznačených tématech, může tedy jen znovu a znovu vytvářet „pastelově jemné“ obrázky obyčejných lidí či outsiderů, jejichž osudy v předlohách nutně utíkajících od společenské reality do nemocnic či protialkoholních léčeben jsou autory nahlíženy s vydíravým sentimentem. Vrcholem z tohoto hlediska je v 80. letech televizní film režiséra Františka Filipa *Tažní ptáci* na námět Jiřího Hubače – za postavu Fendrycha získává Vlastimil Brodský cenu na Mezinárodním televizním festivalu v Monte Carlu. Jiří Hubač také napíše scénář k filmu *Babí léto*, natočenému v roce 2001 režisérem Vladimírem Michálkem, a Vlastimil Brodský tu ve vzácném partnerství se Stanislavem Zindulkou, které je tím nejlepším, co film přináší, předvede naposledy věčné dítě, kterým zůstává i jako starý pán, zlobivé a koketující, především však nezdolně hravé a až za hranice života se snažící vymknout konečnému osudu...

„Vlastní lidské území [jeho] umění jsou ty podivné hlubiny lidského srdce, v nichž se spájí smutek se smíchem, smělost se steskem, drsnost s pláčem [...] Není pochyby, že [...] ztělesňuje jeden z velkých lidských a uměleckých typů českých: typ senzitivního humoristy, který často v koutku duše pláče.“²⁷ Tato slova napsala Joža Götzová kdysi o Bohuši Zakopalovi, ale platí také o umění Vlastimila Brodského,

24 Premiéra 21. května 1969, režie Václav Hudeček.

25 Na Vlastimila Brodského jako Molièrova *Zdravého nemocného* myslel v roce 1992 Jaromír Pleskot, kterého tehdy pozvala ředitelka Divadla na Vinohradech Jiřina Jirásková k režii slavné komedie. Po několikaleté pauze, kdy nestál na jevišti, se ovšem Pleskotův dávný partner z klauniády *Trosečníci v manéži* k návratu nedal zlákat...

26 Václava Hudečka angažovalo v roce 1970 Národní divadlo, zatímco Luboš Pistorius musel – tak jako ředitel František Pavlíček – z Vinohradského divadla z politických důvodů odejít. František Štěpánek směl za normalizace režírovat neškodné bulvární komedie a českou klasiku, Jaroslav Dudek se ve svých inscenacích zaměřil více na spolupráci se svými vrstevníky a na mladší hereckou generaci.

27 Joža Götzová: *Profily českých herců*, S. V. U. Mánes Praha, bez datace.



můžeme-li se znovu po letech podívat na komorní, neokázalý film německého režiséra Franka Beyera *Jakub lhář*, natočený v roce 1974: V okamžiku, kdy herec dostal příležitost vytvořit postavu Jakuba Heyma, v Čechách pro něho doba Augustů, Sokratů a Očenášů²⁸ díky postupující normalizaci skončila. Stále populární hvězda vinohradského souboru vystupuje s Josefem Bláhou v další hříčce Neilla Simona *Vstupte!* (*Sunny Shine Boys*) o dvojici vysloužilých komiků; se svou tehdejší manželkou Janou Brejchovou mají za sebou filmově-muzikálovou verzi *Noci na Karlštejně* a natáčejí nezávaznou filmovou komedii *Hodíme se k sobě, miláčku?*

Špinavý dvorek otlučeného pavlačového domu. Úzká veranda s vybitými tabulemi, místo skla drátěné pletivo, které na kousku šedého nebe rýsuje síť s pokřivenými oky. Kusy vylámané podlahy opřené o rozbitou zeď. Na konci pavlačové chodby oprýskané dveře se slepou mřížkou vycpanou špinavými záclonami a papundeklem. Mrtvé ticho, jen kus hadru se třepotá na drátě nad verandou.

Dveře na konci chodby se pootevrou. Z tmavé siluety zasvítí bledý obličej a žlutá židovská hvězda na ošumělém kabátku. Muž věcně, beze spěchu zamyká a ukládá klíč do puklé zdi výklenku vedle dveří. Otočí se: Hluboké oči, plesnivé strniště na tvářích rozrytých několika ostrými vráskami, pod černým kloboukem odstávají velké uši. Ubohá kravata s šedými pruhy vyčuhuje z odstávajících klop a svírá úzký límeček kdysi bílé košile.

Na půdě rozpadajícího se domu schovává nemocnou holčičku. Opatrně pečuje o spící, než se vydá bezcílně bloumat prázdnými uličkami židovského ghetta kdesi na východě Evropy. Nespěchá. Trochu ztěžka a zeširoka, s rukama v kapsách neforemného saka, kráčí po hrbolatých kostkách. Čas pro něj přestal existovat – gestapo mu už kdysi sebralo hodinky. Letmo pozvedne hlavu k zatlučeným

²⁸ V roce 1968 exceluje v Jasného filmu *Všichni dobří rodáci*.

oknům v plesnivých zdech, nepřítomně se otočí za ojedinělým spěchajícím káfanem a širokým kloboukem. Sní. Sní s otevřenýma očima. Úhledné bistro, kde ve sněhobílé čepičce servíruje svému příteli rozpálené placky... Pěkný pokoj, kde elegantně přisedá na pohovku k panince v růžovém kostýmku... Náhlé štěknutí rozkazu – Stát! – zruší vzpomínky.

Prekvapeně mžourá do oslnivého kuželu světla. Ze strážní věže míří na přešlapující postavičku ostré oko reflektoru a vyslýchá ho anonymní hlas strážce schovaného ve světle shůry. Muž se musí udat na policejní stanici, neboť ačkoli už se blíží policejní hodina, prochází se ještě po ulici... Trpně přijme rozkaz, snaživě pospíchá ke stanici – zaváhá před nápisem na dveřích „Židům vstup zakázán“, ale pak s hlavou skloněnou do schýlených ramen odevzdaně vstoupí.

Tak začíná příběh Jakuba Heyma, „lháře proti vlastní vůli“, který na policejní stanici náhodou vyslechne zprávu z německého rádia o blížící se ruské armádě, prozradí ji spoluvězni a od té chvíle se jeho život v ghettu změní. Jedni mu nevěří, druhým dal naději, že skončí jejich otrocké a beznadějně živoření.

Deset let trvalo, než se příběh *Jakuba lháře* dočkal premiéry: bylo to v dubnu 1975. Historiku o muži, který vlastnil v lodžském ghettu zakázané rádio a pod hrozbou trestu smrti předával lidem zprávy z venkovního světa i o postupu Rudé armády, slyšel od svého otce autor scénáře Jurek Becker: Německý spisovatel polského původu (1937–1994) se v Lodži narodil. Dětství prožil v ghettu, poté byl internován v koncentračním táboře v Ravensbrücku a Sachsenhausenu, kde byla zavražděna jeho matka. Na konci války byl převezen do Berlína, tady později vystudoval filozofii a věnoval se literatuře.

Ze skutečné události vytvořil Becker příběh o muži, který si rádio *vymyslel* – aby v ghettu šířil naději. V roce 1964 měl napsaný scénář s titulem *Jakub lhář*. Během dalšího roku s ním na scénáři spolupracoval Frank Beyer (1932–2006), který vystudoval v letech 1952–1957 filmovou režii na pražské FAMU a už na počátku 60. let patřil k významným režisérům DEFA. Pro natáčení autentické atmosféry ghetta byl nejprve vybrán Krakov, ale Poláci se postavili proti – antisemitismus a existence takových ghett jako v Krakově tam patřily v roce 1966 stále ještě mezi tabuizovaná témata. Projekt byl zastaven a uplynulo dalších osm let, než autoři příběh Jakuba prosadili. Mezitím Franku Beyerovi zakázali vůbec točit – kvůli filmu *Spur der Steine* (Stopa kamenů, 1966, veřejně byl uveden až po pádu berlínské zdi, v roce 1990) musel na několik let odejít z filmového studia a pracoval pro divadlo a televizi. Zatím Jurek Becker přepsal scénář *Jakuba lháře* do podoby novely: Její vydání, následované četnými překlady do cizích jazyků, vzbudilo v tehdejší NDR takový ohlas, že se filmové studio DEFA odhodlalo v roce 1974 v projektu pokračovat, dokonce se mohl vrátit i Frank Beyer. Otázku, kdo bude hrát titulní postavu, ovšem řešil sám tehdejší nejvyšší představitel NDR Honecker. Frank Beyer váhal mezi slavným Heinzem Rühmannem a o generaci mladším Vlastimilem Brodským, kamarádem, který mu kdysi ve školním filmu *Blázni mezi námi* hrál hlavní postavu. Honecker prý rozhodl o obsazení Brodského s odůvodněním, že je tak možné se vyhnout jakési univerzální či unifikované kulturní národnosti, kterou by připomínal německý herec... Příběh líčící život v židovském ghettu ke konci války, v roce 1944, se začal natáčet u nás, v opuštěném severočeském (kdysi sudetském) Mostě, jehož obyvatelé byli v první polovině 70. let čerstvě přesídlováni kvůli těžbě uhlí.

Jakub lhář, zařazený kritiky a historiky berlínské Deutsches Kinemathek mezi sto nejlepších německých filmů všech dob, byl v roce 1977 nominován jako



jediný film východoněmecké éry na Oscara poté, co obdržel i Zlatého medvěda na berlínském filmovém festivalu – Vlastimil Brodský tu získal Stříbrného medvěda za mužský herecký výkon. Ve stejném roce ovšem spisovatel Jurek Becker opouští NDR – podepsal petici na obranu politicky pronásledovaného zpěváka Wolfa Biermanna a za to byl vyloučen z komunistické strany. ‘Západní’ Němci poskytli nositeli řady literárních cen vízum a spisovatel přesídlil do Západního Berlína – ostatně pro svou práci tam v té době našel útočiště i Frank Beyer, který si ve východním Německu na pět let vysloužil další zákaz, tentokrát šlo o televizní film *Geschlossene Gesellschaft* (Uzavřená společnost).

„Hlavním tématem jsou mezilidské vztahy a vztahy lidí k pravdě a lži“, řekl Frank Beyer v jednom rozhovoru na adresu filmu, který je považovaný za jedno z nejlepších děl zabývajících se válečným osudem Židů. V podání Vlastimila Brodského se skutečně přehnaně nezdůrazňuje národnost či rasa Jakuba Heyma, kdysi – a jednou v budoucnu snad opět, jak Jakub sní – majitele malého pohostinství kdekoli v střední Evropě. Připomínat ji může jen protáhlá tvář rozrytá několika hlubokými vráskami, podobající se starozákonnímu dřevorytu, a věčně smutné oči jejího majitele. Na základě brilantně napsaného scénáře mohl Vlastimil Brodský vytvořit hereckou postavu, jejíž spektrum sahá od klaunství k tragédií, a poprvé ve své herecké kariéře – ve svých čtyřiapadesáti letech – vytvořit velkou postavu obyčejného člověka, středoevropského everymana, pro jehož osud je konstituující událostí situace druhé světové války. „Je tu všechno, napětí, nebezpečí i naděje,“ prohlásil herec v jednom rozhovoru o filmu. Příběh končí tragicky, ale jeho traktování se odvíjí v komediální poloze, s příslovečnou ironií malého národa, který si dávno zvykl na to, že o jeho osudu rozhoduje ten větší a silnější. Anekdotické situace se proměňují v hořké okamžiky poznání o lidské povaze v nelidských podmínkách: O trpné odevzdanosti. O falešných iluzích. O strachu. O vůli čelit totální pasivitě a zoufalství fantazií a odhodláním samozřejmě pečovat a starat se o druhé. To, co přitom poutá pozornost především, je *věcnost a úspornost*, s níž se v hercově podání projevuje Jakub Heym: Rozhlíží

se po chodbě policejní stanice, kam je posláný se udat, vtom za jedněmi dveřmi zaslechne rádio. Zcela samozřejmě se nakloní ke dveřím a chce poslouchat, dveře se rozletí a Jakub zmizí za jejich křídlem. Muž v šedém obleku spěchá do protější kanceláře. Jakubova hbitá ruka přitahuje dveře, za nimiž se schovává. Stříh, a sledujeme soustředěnou tvář: žádný strach z toho, že bude přistižen, nýbrž věčná potřeba zjistit, co se děje. Živé oči zatěkají – právě vyslechl zprávu o tom, že Rusové jsou dvacet kilometrů od Bezaniky. „Můj bože,“ konstatuje věčně, „Bezanika“ – po tváři přelétne sotva znatelný úsměv. Stříh – muž v šedém obleku kráčí zpět a prudce za sebou zavírá. Teď vidíme Jakuba dychtivě nalepeného uchem na dveřích. Narovná se, oči se radostně zablýsknou, mužik chce vykročit, ale zavravorá: dveře mu přiskříply šos a on nemůže dál. Zjistí, co se stalo, zabere celým tělem v naději, že se mu podaří sako vyprostit, ale dveře ho drží, tak se hbitě rozhlédne, vyklouzne ze saka a rozpráhnutý na celou šířku chodby snaží se vytáhnout uvězněný kabát. Vtom se dveře rozletí a Jakub se bezmocně svalí... Když potom odchází ze stanice, osvobozený od trestu díky benevolenci rozespaleho strážce, suně se nenápadně kolem zdi ulice, ale hlídkující reflektor si na něho znovu posvítí – pod dohledem jeho přísného oka se Jakub předkloní a příkrčí. Cukavým krokem, v němž cítíme nutkání k rychlému rozběhnutí, vyrazí temnou ulicí: ruce mu plandají kolem těla jako hadrovému panáčkoví, ohlíží se a poskakuje od domu k domu, kličkuje ode zdi ke zdi jako vyplašený zajíc...

Okamžiků, ve kterých sledujeme Jakubův osud s napětím a obavami a které přitom působí jemnou *situacní* komikou, neboť vycházejí z nenápadných detailů usvědčujících absurditu jeho životního postavení a vztahu ke skutečnosti, přibývá. Ze způsobu, jak je předvádí Vlastimil Brodský, cítíme bytostné – citlivé, ale nikoli rozcitlivující či sentimentální – zaujetí, které v nás vyvolává podobná hnutí, jakými je zasažena jeho postava. Jakubovo lhaní v hercově podání má podobu navenek skrývaného, ale stále trvajících *zápasu*, jakéhosi až mezkovitého vzpouzení se osudu: K historce s vyslechnutou zprávou si přisadí, že má rádio – ale ne proto, aby se jako správný pábítel a lhář pochlubil, nýbrž proto, aby odvedl pozornost hladového kamaráda Míši od úmyslu riskovat život a vloupat se do vagónu s bramborami – a nevině zrozená lež plodí další výmysly. Nejdřív se tomu Jakub brání, než pochopí, že lidem do mrtvého bezčasí naplněného zoufalou dřinou a čekáním na konec, kterému stejně nikdo nechce uvěřit, přináší naději. Vrchol představuje v tomto ohledu scéna, v níž uspořádá pro malou Linu rozhlasové vysílání. V rozvaleném sklepě na rozbité drátěnce postele poslouchá holčička za zídkou schovaného Jakuba, jak za pomoci plechové konve a kýblu, do něhož huhlá, tu jako sir Winston Churchill, tu jako zkušený Hajaja,²⁹ přenáší Linu i sebe do jiného světa – světa pohádkových snů a vzpomínek na šťastnější minulost. A taky na budoucnost, ve které potká Jakub svou milovanou provdanou za Američana, nebo jindy zas bude spolu s Linou v jejich malém bistru hostit vojáky spřátelených armád Varšavské smlouvy... Ironie se mísí se smutkem, který vyzařuje z nehybné frigovské tváře přitisknuté k otlučené konvi, na kterou Jakub ‘vyhrává’ jako na basu... Klaunské číslo bez vnějších efektů, maskování a charakterizace, hluboce soustředěné na vyjádření nejniternějších kotrmelců a pádů lidské duše. Čím neodvratněji se blíží konec – protože s postupující Rudou armádou

29 Proslulost této Brodského postavičky z rozhlasového vysílání, skřítkka vyprávějícího pohádky na dobrou noc, trvala od počátku 60. let.

přibývá transportů –, jako by se Brodského zdrženlivý, věcný Jakub, který musí zažít vše, i sebevraždu nejbližšího kamaráda, i pohrdání ostatních za to, že jim lhal a záchrana nepřišla – jako by se současně odpoutával od reality, a přitom se na ni *nepřestával dívat* živýma, legračně uhýbajícíma očima...

Skrytá dramaticčnost, často jen tušená v letmém pohledu či konkrétním gestu, v náhlé změně tempa, dodává postavě outsidera v podání Vlastimila Brodského přesvědčivost a plasticitu – díky ní i ty nejobyčejnější, nejběžnější úkony a pohyby získávají další rozměr. Jakub jemně stírá pot z čela nemocné holčičce, opatrně zavírá okénko nad její hlavou, aby nenastydla. Tahá pytle s cementem. Krájí si chleba a rovná na něm úhledně nasekanou cibuli. Myje si ruce. Jde prázdnou ulicí. Odstraňuje provaz, na kterém se oběsil nejbližší kamarád. Dívá se do tváře davu, který jím pohrdá za ztracenou naději, kterou lidem dal svými báchorkami. Stojí v kodrcajícím dobytčáku a dívá se zamřížovaným oknem ven na ubíhající krajinu a do nebe, které ho mívá... Právě tím, jak je jeho jednání soustředěné, neokázalé, obyčejné – chtělo by se říci nahé, obnažené ve své elementárnosti, má v sobě neuvěřitelné napětí a neproklamovanou hloubku.

O umění překvapovat *náhlými hloubkovými sondami do nitra postavy* píše v souvislosti s klaunským herectvím a konkrétně s Vlastimilem Brodským Adolf Scherl o několik let později ve studii zabývající se avangardními tradicemi v projevu moderních českých herců. Zdůrazňuje přitom, jak Brodského generace poučená na svých předchůdcích a vzorech z Osvobozeného divadla a Burianova Děčka usiluje i v případě klauniády „učinit z ní výrazový prostředek divadla s utajenou závažnou myšlenkou“ (Scherl 1981: 74–75). Klaunství obohacené o postupy psychologického herectví, které se pojilo s „komediantskou rozpoutaností pohybu“, bylo vždy základní platformou pro herectví Vlastimila Brodského – klaunství ve smyslu existence člověka ‘v’ a současně ‘mimo’ tento svět. Člověk, který své bytí intenzivně *prožívá* a současně se na tento svět, na jeho situaci *dívá* a po svém ji *komentuje*. Neboť jako každý klaun přichází odjinud, ze skutečnosti, kde platí jiné zákony. V případě postavy Jakuba Heyma se dostalo herci příležitosti spojit pohled klauna a komediální umění odstupu s výsostně *dramatickým principem* obsaženým v příběhu lidí, kteří, ač je jejich osud neodvratně určený, snaží se mu vymknout. Ze všeho nejvíc to pak platí o Jakubu Heymovi: v každém okamžiku filmu utíká před vlastním lhaním, které je současně jedinou nadějí a způsobem, jak přežít bezvýchodnou situaci. Jakub v podání Vlastimila Brodského ví, jak to dopadne – tu neodvratnost ztracence tušíme a cítíme z jeho bytostného projevu neustále – a přece s ní dokáže zápasit až do úplného konce. Hercova zdrženlivá, ale hluboká citová účast na příběhu postavy překonává pak depresi z neodvratného osudu. „To je dramatický prvek. Znějí v něm čisté ozvy lidského srdce.“

Že takovou roli Vlastimil Brodský ‘doma’ nedostal, vypovídá cosi o osudu celé herecké generace 1945.

Literatura:

BALVÍN, J. *Vlastimil Brodský*, Praha 1967

ČERNÝ, J. „Čas k syntéze“, *Divadlo* 1962, 2

KÁRNET, J. „Válka mezi generacemi“, *Generace* 1, listopad 1945

SCHERL, A. „Avangardní tradice a dnešní herectví“, in: *České divadlo 4. (Nad současným českým herectvím)*, Praha 1981

Opera v otevřeném prostoru

Jiří Šesták

Veronská Aréna 2007: Aida

Je velmi horký večer a na prohlídku Verony není ani pomyslení. Náměstí a přilehlé ulice se zaplňují diváky, kteří popíjejí kávu, dovolí-li to ta která restaurace, nebo večeří. Je to jeden velký piknik. Restaurace nabízejí rezervaci po představení. Nebe je typicky italské, zapadající slunce roztahuje nad arénou tmavomodrou kopuli s prvními hvězdami této noci.

Hlediště Arény se zaplňuje, a přesto, že se zdá vyprodáno, přicházejí další a další diváci. Usedají na vyhřátých kamenných schodech, tak jako před bezmála dvěma tisíci lety. Tribuny jsou plné turistů, kteří na poslední chvíli dojíždají a dopíjejí. Mnohatisícovým davem se proplétají prodavači zmrzlin, vína, limonád, programů a vějířů, balancují na hranách schodů, pokřikují, překřikují se a obchodují.

Do parteru, který oproti nepohodlným kamenným schodům je zaplněný židlemi a křesílky rozdělenými do tří sektorů, podle ceny od 80 do 200 eur, přicházejí diváci oblečení přece jenom méně 'turisticky'. V zadním sektoru se vyjímají světlé barvy letních košil a obleků. Čím blíže k jevišti, tím víc oblečení tmavne, tím víc převládají večerní toalety. Na bordó čalounění a bordó běhounech se pohybují diváci, kteří dnes přišli, aby nejen viděli, ale také aby byli vidět. Sedíte-li v parteru, jste jakoby uprostřed kotle, v centru pozornosti. Toto centrum je ale v současné době určeno divákům, kteří si zaplatili desetinásobek toho, co

museli zaplatit ostatní. Je paradoxní, že majetnější a možná i mocnější sestoupili z ochozů do míst, kde kdysi písek do sebe lačně sál rudou krev těch, kterým bylo souzeno stát se aktéry krutých podívaných. Bordó koberec působí jako memento.

Zbývá pár okamžiků do začátku představení a v hledišti se objevují světélka malých dortových svíček. Diváci si je zapalují jeden od druhého a hlediště se během pár minut rozzáří tisíce plaménky. Svíčky hoří ovšem jen v ochozech amfiteátru, nikoli v plyšovém parteru.

Aréna jako stavba je navýsost estetickým a dominantním urbanistickým prvkem. Coby součást scénologie města, kterou Lipus (2006: 17) nazývá „vizuální efektivností“, propůjčuje Veroně nezměnitelnost. Sama aréna ale vytváří naprosto odlišný svět, nezávislý na městě, jehož je součástí. Jste-li uvnitř, jste vytrženi z kontextu města a patříte univerzálnosti speciálního scénického prostoru, který vznikl pro navýsost dramatické scénování jako symbol politické koncepce zábavy celé jedné epochy.

Je-li kostel univerzálním prostorem pro spirituální zážitek z konfrontace s mravními archetypy lidské existence skrze slovo, prostor Arény představuje univerzální prostor pro emocionální zážitek, který přináší agón – zápas, ať už sportovní, usilující o vavřín, či skutečný, ve kterém jde o lidský život. Tento stadion starověku je však v posledních bezmála devadesáti letech transformovaný v místo usilující o komplexní estetický zá-



Veronská Aréna: Světélka tisíců svíček v publiku zahajují představení.

žitek, v němž se emocionální mísí s intelektuálním a dokonce snad i spirituálním díky scénování operních děl, a to především romantických.

Gladiátorské hry, manifestační průvody, představení... Aréna má v sobě geneticky zakódovaný a jakoby v každém kameni přítomný obrovský divadelní potenciál. Je to prostor estetický, dramatický, autentický, nezaměnitelný a univerzální. Je přitom natolik neutrální, abychom mohli vnímat a přijímat inscenaci, realizovanou v jeho dramatickém středu vytyčeném aktéry, pokaždé jinak... Před téměř dvěma tisíci lety vytvářelo tento střed samotné 'dno' arény vysypané pískem, který zpomaloval pohyb, tlumil údery kopyt a tak dobře vpíjel krev.

Dnešní jeviště je umístěno v kratší části oválu, kde je postavena spíše jednoduchá dekorace *Aidy* – schodiště, jakoby

navazující na kamenné stupně antické stavby, náznaky mohutných chrámových či palácových portálů, které scénický prostor člení a umožňují rychlé a někdy i překvapivé nástupy a odchody velkého množství postav. Barvy dekorace jsou barvami země: od žlutohnědé až po železitou, které při samotném představení a v tlumeném svícení 'přikryjí' desítky postav operního sboru (asi 150 členů) v kostýmech podobných barev. To umožní během večera několikrát nenápadné splynutí s prostředím i stejně tak neočekávané 'vkročení' do dramatické situace.

Ještě loni se hrála inscenace *Aidy*, kterou režíroval slavný Franco Zeffirelli. Letos se režie ujal Gianpiero Solari a podle všeho šel cestou méně efektní v dekoraci i v kostýmech (ty navrhl Sergio Tramínu, choreografem byl David Parsons).

Projekce plamenů, která se promítá na stoupající schodiště Arény za jevištěm, kmitá po kamenných stupních a působí jako kontrast proti potměnému jevišti, kde dostatek světla dostávají pouze hlavní postavy. Až na příchod Krále, Amnerise, Aidy a Radamise ve druhém aktu (děje se pomocí snad pětimetrových věží, na kterých postavy zpívají a vytvářejí tak mocenskou a společenskou nadřazenost) a trochu úsměvný 'pochod' slonů, kteří cestují zavěšeni jako opony na laně nataženém vysoko nad jevištěm, vyvolává tato inscenace spíše komorní dojem, bez snahy ohromit vnějšími prostředky. Snad i proto vnímám intenzivně zpěv sólistů, kterým vévodí Hui He jako Aida, Duccio dal Monte jako Král, Piero Giuliacci jako Radames. A mohutné sbory, jejichž hlas vychází jakoby ze stěn nejen 'egyptských staveb', ale celé Arény, a zvuk mohutného tělesa operního orchestru: ten, umístěný před jevištěm na úrovni diváků, velkou měrou přispívá ke krásnému zážitku večera. Samozřejmě i díky tomu, že ani zvuk orchestru, ani zpěv není zprostředkovaný technikou. V zásadě výborná akustika vnitřku Arény umožňuje působení přirozeného zvuku bez přizvучení, které by zatajilo skutečné kvality hlasu. Ve srovnání s operním představením na jezerní scéně v Bregenzi je možné akceptovat i trochu té nedokonalosti akustiky, kterou většinou způsobuje výrazné otočení zpěváka mimo osu jeviště-hlediště s následným rozbitím zvuku až do ozvěny. Naopak tento fakt potvrzoval onu přítomnost tvořivé chvíle, nedělitelnost prostoru a času tvůrců i diváků a neopakovatelnost tohoto zážitku.

Festival ve veronské Aréně vznikl v roce 1913: při příležitosti stého výročí narození Giuseppe Verdiho se rozhodli tenor Giovanni Zenatello a manažer divadla Ottone Rovato uspořádat a finančně podpořit velký operní svátek pod širým nebem, který se stal zanedlouho světoznámý. Po různých organizačních změnách

se stal festival předmětem činnosti soukromé nadace Arena di Verona.

Letošní osmdesátý pátý ročník dopadl podle pořadatelů velmi úspěšně. Představení navštívilo kolem 500 000 diváků, kteří zaplatili více než 28 milionů eur.

Bregenz: Tosca 2007

„Velká opera až do posledního okamžiku. Enormní technické nasazení, silné obrazy, mohutný zvuk: Hollywood na Bodamském jezeře“ (*Südwest Presse Ulm*).

Zatímco veronská Aréna nám nabízí scénický prostor pod otevřeným nebem (ve kterém jsme ale uprostřed živého města od tohoto města 'izolováni' a kde je nám dovoleno se oprostít od života 'tam venku'), divadlo na Bodamském jezeře je naopak součástí reálného života, který jeho prostor obtéká po vodě až k horizontu světly lodní dopravy, lemuje září měst na druhém břehu, či protkává hlučným železnicí, aut a nočního života na pevnině.

Samotná „Bühne am See“, má ale s veronskou Arénou více společného, než se zdá na první pohled. Hlediště jezerního divadla je tvarem příbuzné s antickým amfiteátre a samotné jeviště, vystavěné na pylonech v jezeře, evokuje antickou scénu včetně vodní hladiny za 'jevištěm' a otevřeného nebe. Oproti řeckému amfiteátru je hlediště orientované na sever, neboť technika nám umožňuje nahradit západní slunce, které v antice zezadu hlediště nasvěcovalo prostor děje.

Divákovi, sedícímu v horní části auditoria (jezerní divadlo pojme 7 tisíc diváků) se otvírá velmi zajímavý pohled nejen na jeviště, ale i na široké okolí, které je obklopuje. Chtělo by se říci, „přirozeně obklopuje“. Kdyby ovšem konstrukce jeviště nebyla tak vědomě deziluzivní vzhledem k traverzám a odhaleným pylonům: to z něj dělá spíš přístavní segment,



Giuseppe Verdi: *Trubadúr*. Jezerní divadlo v Bregenzu 2006

určitý univerzální prostor industriálního charakteru, který se má teprve proměňovat příslušnou scénografií. Proměňovat, ale nikoli proměnit. Konstrukce je v různých částech přiznaná. Že jde o vědomou snahu, dokazují poslední dvě inscenace – *Tosca* (2007) a *Trubadúr* (2006) – režijně-scénografickou koncepcí, která se vědomě brání ‘splýnutí’ s fenoménem jezera.

Letošní *Tosca* (režie Philips Himmelmann) ohromuje technickou dokonalostí, pohybem obrovských dekoračních prvků či dekorace jako celku (výprava Johannes Leiacker, kostýmy Horte Jara). Není náhodou, že se nový titul připravuje na dva roky. Stavba dekorace probíhá od zimních měsíců a stojí v přepočtu desítky milionů korun. Hned na začátku inscenace *Tosky* se z vody mezi jevištěm

a hledištěm vynořuje mohutná kovová konstrukce kříže, aby se do něho vzápětí opět ponořila. Divák v té chvíli však přemýšlí spíš nad vahou dekoračního prvku a silou hydrauliky než nad symbolem lásky a oběti.

Dekoraci dominuje obrovská oční duhovka, která se stala jedním z marketingových znaků letošní letní divadelní nabídky v Evropě. Duhovka o průměru asi osmi metrů se vysouvá z obrovské konstrukce stěny cca 20 m vysoké a 40 m široké. Stává se projekčním plátnem pro živě zprostředkovaný obraz zpívající Tosky a po vysunutí do prostoru k divákům a sklopení do vodorovné roviny se promění v Cavaradossiho vězení, ze kterého tělo popraveného hrdiny z mnohametrové výšky padá do vody jezera. Právě na tom je možné demonstrovat



**Giacomo Puccini:
Tosca, 1. akt.
Bregenz 2007**

nebezpečí, které přináší snaha o technickou velkolepost, dostane-li se do kontrastu s intimním či emotivně vypjatým okamžikem. Situace popravdy Cavara-dossiho (pomineme-li způsob, který je už ohraný a rušivý – popravčí četa to provede pomocí samopalů) je extrémní. Krásná hudba podporuje naši spoluúčast, umocňuje ji stejně jako zpěv. Když se ozve střelba ze samopalů a hrdina klouže ke kraji duhovky, která se stále více naklání, začne být divák zvědavý, kdy se naklánění zastaví, aby se zpěvák (teď už ne postava) nedostal ke kraji a nehrozil mu nebezpečný pád. Ale pohyb pokračuje a tělo padá. V této chvíli mě už nezajímá dramatická situace, ale reálné technické řešení: Je to zpěvák, nebo kaskadér? Neuhodí se o pylon? Neutopí se? Voda se zavře, děj pokračuje a já stále pozoruji vodní hladinu. Zaplať Bůh, vynořil se... kam plave... á, mají tam tunel, nevšiml jsem si... a zatím na jevišti se odehrává nová situace...

Velmi působivé je sklopení celé stěny dekorace bez zřítelnice, které odhalí věžeňské cely po celé šíři jeviště. Sugestivní svícení prostoru s desítkami vězňů, jejichž zpěv vychází až odněkud z útrob je-

zera, patří jistě k nejsilnějším místům inscenace. Bohužel, v řadě míst, v nichž zní krásná hudba a zpěv, opustím pohledem jeviště a dívám se kamsi k horizontu, kde se s různou rychlostí pohybují světélka loděk a lodí, na nebi se proplétají světla letadel mezi vzdálenými hvězdami, v nočním nekonečnu se chvěje svět promenád. Ale nikoli navzdory, naopak, v sounáležitosti s krásným hudebním zážitkem... Jistě, za těch padesát uplynulých let existence tohoto divadla byl prostor jezerní hladiny i se vzdálenými horizonty daleko víc součástí představení. Škoda že jsem u toho nemohl být. Škoda že jsem mohl navštívit toto divadlo až v období scénografického odmítnutí tohoto poetického, ale i dramatického prostoru ve jménu dominantní technické velkoleposti.

Kvalita interpretů je předností každé produkce na jezerním divadle v Bregenzu. Je tomu tak i v případě *Tosky*. Titulní roli zpívala Nadja Michael a působila silněji v dramatických okamžicích, které dominovaly nad intimitou lyrických scén. Zoran Todorovich svým mohutným a plným hlasem jako Cavara-dossi a Gidon Saks jako Scarpino velmi výrazně přispěli k velikému ohlasu insce-

**Giacomo Puccini:
Tosca, finále.
Bregenz 2007**



nace. Právě při poslechu těchto vynikajících interpretů jsem si uvědomil, že technické zprostředkování zpěvu nám vlastně utajuje skutečnou sílu jejich hlasů. Je to daň velikosti jeviště a vzdálenosti interpretů od hlediště, ale i prolínání divadelního prostoru s prostorem živého města. To vše nutí inscenátory pracovat spíše s monumentalitou jevištní dekorace a využívat technické možnosti zvukového zařízení, které musí napomáhat zkoncentrování divákovy pozornosti. Obrovský prostor divadla open air je zmenšený na scénický prostor umělého jeviště a na vodní hladinu mezi jevištěm a hledištěm. Do jisté míry se tím ztrácejí přednosti právě takového prostoru, aniž se jím umenšuje jeho přirozený handicap. A tím je právě vysoká hladina ruchů života města a okolí. Je pravda, že do nového zvukového zařízení byly investovány velké peníze, což ve výsledku divákovi zaručuje komfort velmi kvalitně vyvážené slyšitelnosti. Divák se ocitá uprostřed prostoru rozeznělého orchestrem. Výjimečného zážitku se docíluje umístěním reproduktorů do věnce obklopujícího hlediště zezadu a ze stran v třímetrové výšce, což umožňuje

kompaktnost zvuku, ale i případné zprostředkování jednotlivých zvuků z různých míst zvukového věnce (zvuky kostelních zvonů v I. a ve III. aktu). Zpěv se daří zprostředkovat divákovi tak, že jej slyšíme jakoby přímo od interpreta. Ale na druhé straně tato 'dokonalost' vlastně bere divákovi možnost vnímat hlas zpěváků takový, jaký ve skutečnosti je. A dokonalost zprostředkování v kontextu živého prostoru, vodní hladiny a nebeské klenby se nám vlastně stává až jakousi překážkou k plně emotivnímu spolužití scénované situace a osudu hrdinů: nikoli nepřekonatelnou, ale značnou. Myslím, že zde hrozí nebezpečí, že se z diváka stává vnější pozorovatel. Jako by stál v sále podmořského akvária, které umožňuje zajímavou a vzrušující podívanou, ale přece vzdálenou prožitku pramenícímu z fyzické přítomnosti pod mořskou hladinou.

Umístění sboru je řešeno stejně jako umístění orchestru (festivalový orchestr tvoří Vídeňští symfonikové s dirigentem Ulfem Schirmerem). Obě tělesa se nacházejí v budově Festspielhausu a můžeme je vidět na velikých obrazovkách instalovaných na bocích hlediště. Toto

řešení je vynuceno počasím, které je proměnlivější než ve Veroně, kde déšť není tak častý. V případě silného deště jsou diváci z nejvyšší cenové kategorie vstupenek přestěhováni do budovy divadla, kde je asi 1600 míst, a představení se dohrává koncertní formou. Protože orchestr je ukrytý a diváka několik hodin před představením předem upozorňují na blížící se nepříznivé počasí, ve kterém bude realizováno představení, jsou případy přesunutí velmi vzácné.

Festival v Bregenzu pořádá soukromá společnost (GmbH, tedy vlastně s. r. o.). Z ročního rozpočtu 20 milionů eur činí subvence 5,5 milionu, sponzoři přispívají ve výši 1,3 milionu, tržby dosahují 13,2 milionu eur. Subvence je rozdělena mezi tři subjekty: 40 procenty přispívá Rakouská republika, 35 procenty země Vorarlberg, 25 procenty město Bregenz. Diváckou obec tvoří (podle průzkumu Gallupova ústavu) z 61 procent Němci, z 25 procent Rakušané, z 10 procent Švýcaři, 4 procenta návštěvníci z jiných zemí.

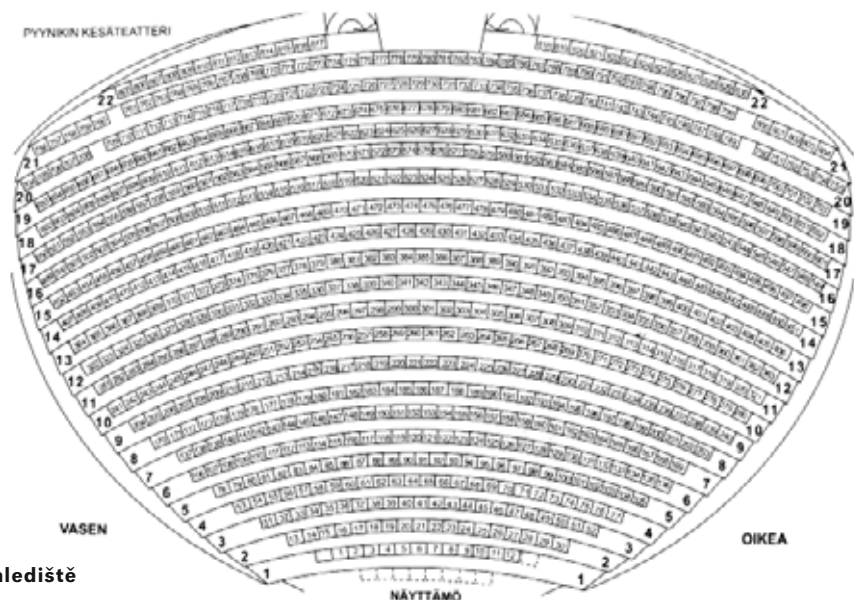
Ze závěrečné zprávy vyplývá, že 62. sezona byla nejúspěšnější. Představení *Tosky* vidělo 164 tisíce diváků, kteří zaplnili 94 procent z nabídnutých míst. Spolu s dalšími představeními a akcemi (vystoupil tu i Thalia Theater z Hamburku či Wiener Theater in der Josefstadt), při cenách vstupenek od 26 do 220 eur v šesti kategoriích, dosáhla návštěvnost festivalu v Bregenzu 199 tisíc diváků.

Jezerní divadlo v Bregenzu zahájilo svou činnost v roce 1946 Mozartovou operou *Bastien a Bastienka* před hledištěm pro 6500 diváků. Již od začátku se ujali role festivalového orchestru Vídeňští symfonikové. Jeden z největších ohlasů zaznamenal *Nabucco* v sezoně 1993/94, kterého vidělo na 300 tisíc diváků, a *Fidelio* (1995/96) s účastí 318 tisíc diváků. Je třeba zmínit, že festival v Bregenzu uvedl i *Řecké pašije* B. Martinů (1999) a Janáčkovu *Lišku Bystroušku* (2003): oba tituly v budově Festspielhausu.

Otáčivé hlediště v Tampere: Pelléas a Mélisande

Nejdříve je třeba říci, že jsem se na své cestě do Tampere setkal s příjemným překvapením. Různé propagační materiály přesvědčivě psaly o oblíbenosti divadla u Finů. Během letních měsíců dosahuje tato obliba vrcholu. Nejde přitom o divadlo jen jako objekt pasivního vnímání, ale i o divadlo jako způsob aktivní zábavy. Hraje se v různých podobách i prostorech, ale především v přírodě, tam kde jsou chaty a lidé na dovolené. A chat je opravdu velmi mnoho. Na pět milionů Finů připadá jeden a půl milionu chat. A údajně téměř všude se hraje divadlo. Nezmiňoval bych se o tom, kdy bych nestál na náměstí v Tampere mezi divadlem a radnicí. Obě budovy stojí proti sobě. Těžko říci, která je hezčí. Je to ale celkem jedno, neboť spolu vytvářejí základní osu města, které se podřizuje i hlavní bulvár. Ale mohu se mýlit. Tak jako se mohu mýlit i v důvodech, které vedou v Helsinkách k péči o muzeum V. I. Lenina.

Je obdivuhodné, že jediná dvě divadla, která pracují s fenoménem otáčivého hlediště, jsou nejen v otevřeném přírodním prostoru, ale vznikla téměř současně. Provizorní otáčivé hlediště v zámecké zahradě v Českém Krumlově, na počátku poháněné lidskou silou a disponující kapacitou 60 diváků, vzniká v létě 1958. Otáčivé hlediště ve finském Tampere se poprvé dává do pohybu v roce 1959. Nestavěl je stejný tým a vzhledem k informační izolaci a s ohledem na jistý nutný čas, potřebný k projektování a výrobě takového zařízení, lze předpokládat, že spíše než o převzatý nápad šlo o myšlenku, která 'visela ve vzduchu'. Zatímco v roce 1959 otáčeli v Českém Krumlově hlediště už pro 400 diváků ruce vojáků, otáčel v Tampere motor královským hřídelem hlediště s 800 místy. Lze tedy hořit o dvoubuněčných dvojčatech, která se přece jen liší. Krumlovské hlediště má



Plánek otáčivého hlediště v Tampere

kruhový půdorys základny i horní části (vykreslený zábradlím), zatímco otáčivé hlediště v Tampere má kruhový pouze spodní půdorys; horní část je trojúhelníková a zachovává geometrii antického amfiteátru: vytváří se takzvaný sférický trojúhelník, tedy trojúhelník jakoby vyříznutý z plochy koule.

Stavba v Tampere má základ v kovovém spodním rámu, ale nadzemní část je převážně dřevěná a váží cca 50 tun (krumlovská točna cca 800 tun). Před několika lety stavbu zastřešili, a to nejen na ochranu proti dešti, ale i proti slunci, neboť veškerá představení v padesátileté historii se hrála pro 'bílé noci' ve dne. Střecha (viz obr.) s pořizovací cenou 400 000 eur (!) vytváří z hlediště jakousi škebli, která je výtvarně velmi zajímavá, ale bohužel svou konstrukcí vizuálně vykrajuje scénický prostor a vytváří tak z divadla 'open air' obdobu kukátkového divadla v přírodě. Nevýhodu je možné vidět i v 'odstranění nebe' nad hlavami diváků.

Naopak předností zastřešení, jak se ukázalo během představení, o kterém bude ještě řeč, je osazení obvodu střešní

konstrukce reproduktory, což s perfektně vypnutou střechou z umělého materiálu chovající se jako membrána vytváří velmi kvalitní akustiku.

Celkový dojem ze stavby otáčivého divadla je velmi příznivý. Jistě k tomu přispívá vizuálně nenápadný otevřený velín, určený pouze pro točmistra, zvukaře a inspici. Hlediště tak na rozdíl od krumlovského 'dvojčete' nepůsobí příliš dominantně. A ještě jedno technické řešení je odlišné: kabely mezi velínem a jednotlivými zvuky a světly jsou volně spuštěny podél středové osy - královského hřídele. To limituje otáčení hlediště jedním směrem na 8 celkových otáček v jednom směru, aby nedošlo k poškození kabelů překroucením (ale tato krajní situace může jen těžko nastat). Na krumlovské točně je toto prosté řešení nahrazeno zranitelnými sběracími kroužky s omezenou kapacitou pro další zvukové a světelné vedení.

Během sezony se v Tampere odehraje na 60 představení, a to dvakrát denně od úterý do soboty, s kapacitou 840 míst. Představení jsou vyprodaná již v dubnu a při



◀ ▶ Otáčivé hlediště
v Tampere

jednotném vstupném 26 eur činí celkové tržby za letní sezonu cca 1 milion eur. Představení se hrají i v dešti a přes proklamovanou možnost zrušení představení a vrácení vstupného pro špatné počasí k této situaci v posledních deseti letech nedošlo.

Otáčivé hlediště je majetkem města Tampere, které je za symbolickou cenu pronajímá soukromé společnosti. Nachází se v příměstském parku Pyniki, který leží na břehu jezera, což je vzhledem k četnosti vodních ploch samozřejmým údělem. Samotný park má charakter nepříliš vzrostlého lesa složeného z bříz, lip, borovic a smrků. Není nijak zvlášť upravený a působí atmosférou výrazně odlišnou od zámeckého parku v Českém Krumlově. Ve srovnání s představením *Snu noci svatojánské*, které v roce 1984 v Tampere režíroval Jiří Menzel a jehož záznam jsem měl možnost vidět, režírovali inscenátoři nových představení na průhledy a umístění jednotlivých situací v dalších plánech scénického prostoru a omezují se pouze na nejbližší okolí. I břeh s velmi pěkným pohledem na jezero je evidentně scénicky 'zanedbáván'.

Po období první poloviny 80. let, kde se výjimečně na repertoáru objevil Shake-

speare (kromě zmíněného *Snu* tu Jiří Menzel inscenoval ještě roku 1986 *Zkrocení zlé ženy*), se dramaturgie omezuje na spíše komerčně laděné tituly, převážně s finskou tematikou. Jedním z nejpopulárnějších titulů je příběh finského zajatce z finsko-ruské války, kde se na scéně bojuje mezi zákopy, včetně účasti pohybujícího se tanku.

Vlastní produkce je ale významně odlišná od produkce v Českém Krumlově. V sezoně trvající jeden měsíc se hraje jeden titul. V posledních letech je to *Kuusniemeläisiä* (podle všeho jméno rodiny): hra vznikla divadelní úpravou populárního televizního seriálu (podle fotografií jisté obdoby českého seriálu *Ulice*). Pozvou populární herce z tohoto TV seriálu a v dubnu je 60 představení vyprodáno. Jako komerční subjekt je provozovatel limitovaný především ekonomicky. Uvádění opery, baletu či velkých náročnějších činoherních titulů je prakticky nemyslitelné. Není i tohle jedna z odpovědí na občas u nás vyslovované argumenty, že umění si má na sebe vydělat?

I současnému soukromému provozovateli otáčivého hlediště v Tampere je ale třeba přiznat úsilí o ambicióznější



projekty. Během léta provozuje asi čtyři hudební představení a letos se rozhodl uspořádat první hudební večer v historii otáčivého hlediště, kterého jsem se zúčastnil. Konal se až 8. září, kdy tma nastává kolem deváté hodiny našeho času. Na programu bylo dílo M. Maeterlincka a J. Sibelia *Pélleas a Mélisande*. Představení předcházela asi dvacetiminutový projev dramaturga: přiblížil nám autory, dílo i kontext, ve kterém se dílo uvádí, ale v podstatě šlo o výplň čekání na tmu, neboť toho večera bylo příliš jasné nebe. Čtrnáctičlenný orchestr byl umístěn na krytém jevišti, černě vypořstovaném, takže při setmění splývalo s přírodním prostředím. Samotný park byl nasvícený, hlediště se otáčelo a jednotlivé části skladby provázel mluvený text z playbacku. Velmi příjemná hudba ve spíše komorním prostředí spoluplytvářela pěkný večer.

Ovšem park nasvítily spíš nahodile a až na malé výjimky na okrajích, což

svědčilo o sbírání prvních zkušeností. Svícení stojí za malé zastavení. Osvětlení přírodního scénického prostředí je totiž velmi zajímavým scénografickým i čistě technickým problémem. Jedná se o osvětlení nejen jednotlivých stromů, jejich různých druhů i celých skupin, ale i keřů. Svícení může být plošné nebo individuálně zaměřené na jednotlivé solitérní keře a stromy. Svícení stromů může být přední, které popisuje strom jako celek; zadní, které vykresluje stavbu stromu či jednotlivých větví; zespodu po kmeni prosvětluje výšku stromu; seshora pak propojuje stromy s hracím prostorem. Způsob svícení výrazně zvyšuje dramatický účinek přírodního prostoru. Často se ale zapomíná na jednu věc, která byla velmi patrná i při produkci v Tampere. Důležitý je totiž nejenom způsob svícení, ale i druhy stromů, na které se svítí.

Listnaté stromy mají jiný odraz světla než jehličnaté, ale také jinou prostupnost. Svícením listnatého lesa se můžeme

dostat až do jeho hloubky. V dále umístěný zdroj vykresluje temné siluety kmenů mezi námi a zdrojem světla, což vytváří pocit nekonečného, velmi dramatického prostoru. Jehličnany se svými nízkými větvemi, které uzavírají kraje porostů, nám to neumožňují. Jemné jehličí navíc světlo jakoby rozpíjí, rozmazává do plochy, která snižuje jeho dramatický účinek. (Je to možné vidět z uvedených hodnot průměrných činitelů odrazu světla: listnaté stromy mají činitel odrazu 0,18 v létě – 0,35 na podzim /nejvíce akát, buk, bříza, javor/; jehličnaté stromy mají činitel odrazu 0,12 v létě – 0,05 na podzim /nejméně smrk, jedle/. Stejně se ukazuje pro noční produkci divadelních představení jako velmi nevhodný povrch tvořený písčivými cestami, neboť ty mají vysokou odrazovou schopnost světla a promění tak přirozený prostor okolní přírody. Proto je vhodné tento prvek co nejvíce potlačit. Odraz světla u suchého žlutého písku je 0,30 – 0,35, odraz světla louky 0,10 – 0,25.)¹

Na závěr

Co spojuje tyto tři prostory, o kterých pojednává tento článek, je scénologie prostoru přírodních divadel, respektive míst určených pro scénování pod širým nebem. Taková místa bývají značně odlišná, a přesto se propojují skrze prostorovou univerzálnost danou alespoň otevřeným nebem. Oproti uzavřeným divadelním budovám, kde se prostor stává dramatickým pouze po dobu představení a za přítomnosti herců i diváků, výše zmíněné prostory si zachovávají dramatickou i mimo bezprostřední scénické využívání. A to nejen svou zasazeností do přirozeného přírodního a ovšem i historického a architektonického kontextu, ale především propojením s ne-

konečnými tvořivými procesy a proměnami otevřeného prostoru Země. Každé z těchto míst má vlastní schopnost různou silou probouzet a rozvíjet cítění návštěvníka a zejména jeho scénický smysl, který umožňuje 'oživit' ve vlastní představivosti daný prostor, i když se v něm člověk ocitne sám. Myslím, že je to jeden z důvodů, který ovlivňoval v dávných dobách výběr místa k pořádání obřadů a bohoslužeb. Pro své 'kouzlo', 'energii', tedy 'cosi', co vytváří a podporuje kvalitní 'mentální a emocionální akustiku'. Mnohá obdobná místa jsou dnes využívána pro pořádání divadelních představení pravidelně.

Nemohu v této souvislosti znovu nevzpomenout otáčivé hlediště v Českém Krumlově jako asi nejznámější open air scénu v České republice. Oproti jiným místům, která jsem v tomto roce mohl vidět, disponuje krumlovské plenérové divadlo asi nejsilnějšími výše zmíněnými dispozicemi. Můžeme se právem domnívat, že je to právě pro jeho zasažení do 'staleté přírodní architektury', kde jsme uvnitř dramatického prostoru přírody intimními svědky jejích nekonečných událostí. Ale také pro dotek poznání křehké a pomíjivé sounáležitosti s Tím, kdo vše vytváří.

Literatura:

- LEHTONEN, R. / HAUUKKA, H. *Pyoriva Kansanhujhla*, Tampere 1997
- LIPUS, R. *Scénologie Ostravy*, Praha 2006
- MONZER, L. *Venkovní osvětlení architektury*, Praha 1980
- ŠESTÁK, J. „Plenérové divadlo – otáčivé hlediště v Č. Krumlově“, *Zprávy památkové péče* 4 (září 2007)
- ŠÍPEK, J. „Scéničnost, génus loci a psychologická distance“, *Disk* 18 (prosinec 2006)
- VALENTA, J. „Scénologie krajiny 2“, *Disk* 20 (červen 2007)
- VOSTRÝ, J. „Scénický smysl a dramatický cit“, *Disk* 19 (březen 2007)

¹ Viz Monzer 1980.

Gdaňské scenerie

(*Několik didaskalií od Baltu*)

Radovan Lipus

Město, které bylo

...a v neděli, kolem třetí odpoledne, šplhaly Walmannovy dcery, Eva a Marie, v bílých krajkových šatech, mávající složenými paraplíčky a přidržující si klobouky, jež převracel sláný vítr vanoucí ze zálivu, s matkou po písčité stezce s mnoha výmoly na travnaté svahy Bischofsbergu, odkud byl krásný výhled na město.

A město jim leželo u nohou, tmavě hnědé, vrhající prasátka otevřenými okny, sprádající jemnou pavučinku z dýmu vznášejícího se nad vysokými komíny ze zčernalých cihel. Buchar firmy Lehr z Drážďan těžce supěl v hloubi jámy starého vodního příkopu, nad Náhorní bránou přelétávalo hejno holubů, a když jsme přimhouřili oči a zahleděli se na vzdálený obzor protnutý věžemi svaté Kateřiny, malého a velkého Rathausu, kopulí synagogy se zubatým obrysem svaté Trojice, viděli jsme za mlžným oparem tmavý pruh moře táhnoucí se od kosy k orlovským útesům, a věděli jsme, že město tady bude navěky.¹

Krátký, leč sugestivní úryvek z působivého románu *Hanemann* od významného současného polského prozaika Stefana Chwina před námi plasticky předestřel předválečnou scenerii jednoho z pozoruhodných měst Evropy – Gdaňska. Města, s jehož dramatickými osudy a historickými převraty se může srovnávat vskutku jen málo jiných.

Původní kupecká osada nad soutokem řek Motlavy a tzv. Mrtvé Visly při jejím ústí do Baltského moře je po tisíc let spojena s mnoha rozmanitými kulturami, státy, panovníky, režimy a vládami. Od misionářského působení svatého Vojtěcha přes německou kolonizaci ve 12. století, která sem přinesla tzv. lübecká městská práva, nebývalý rozmach námořního obchodu a řemesel. Následné polsko-braniborské spory vedly později k téměř stopadesátiletému pobytu řádu německých rytířů. Od druhé poloviny 14. století se město stává členem mocné *Hansy*, jeho význam nadále roste až k pozici nejdůležitějšího přístavu na Baltu. Kosmopolitní charakter je posilován například také trvalým pobytem početné komunity holandských kupeckých rodin. Přítomnost německého a nizozemského patriciátu se posléze otiskuje i do manýristické podoby zdejších výstavných měšťanských domů. Od roku 1457 získává Gdaňsk nezávislý statut městské republiky pod svrchovaností polského krále. Dále posiluje svůj obchodní význam, stává se tzv. *vraty* či *bránou* polské šlechtické republiky. Z gdaňského přístavu proudí do celého tehdy známého světa zejména lodě plné obilí a dřeva. Roste však také vliv

¹ Chwin 2005: 27.

města jako nepřehlédnutelného centra polské i německé kultury a vzdělanosti. Vznikají významné školy – například latinská protestantská (1558) či polské Akademické gymnázium (1568), ale také důležité knihovny, tiskárny. V období třicetileté války, v roce 1627 bylo město blokováno a ostřelováno silnou švédskou flotilou admirála Stiemsjølda. Bez pomoci polského loďstva by se nedokázalo ubránit. V roce 1655 zůstalo osamoceno uprostřed švédské *potopy*, ale stále zachovávalo loajalitu polské koruně. V průběhu druhého dělení Polska se od roku 1793 až do první světové války stává součástí pruských území. Jen napoleonské války přinesly v letech 1807–1814 krátké období existence tzv. *Svobodného města*. Ani po roce 1918 nebylo snadné vyřešit politicko-právní postavení Gdaňska, nyní již s dominantním německým charakterem. Mírová konference ve Versailles mu tedy v roce 1920 přiřkla opět staronový statut *Svobodného města* pod formálním dohledem Společnosti národů. Polsku zůstává na území Gdaňska jen nevelký ostrůvek Westerplatte s limitovanou, spíše formální posádkou, dále sídlo Polské pošty a několik málo dalších budov. Je proto nuceno vybudovat si během meziválečného období na nedlouhém polském pobřeží Baltu nový obchodní a vojenský přístav, kterým se stává nedaleká Gdyně. Vedení Svobodného města Gdaňska (Freie Stadt Danzig) bylo převážně v německých rukou a od nástupu Adolfa Hitlera k moci v roce 1933 se začíná výrazně radikalizovat i zdejší větší nové německé obyvatelstvo.

Hitlerovy požadavky na stále těsnější spojení s Říší zde nacházejí velmi vřelou odezvu, ne nepodobnou situaci v našem pohraničí, tzv. Sudetech. Nebylo tedy přílišným překvapením, když právě zde 1. září 1939 ve 4.45 hod. zaútočil na nepočetnou polskou posádku na Westerplatte svou intenzivní palbou křižník Schleswig-Holstein. Druhá světová válka začala.

Scenerie září 1939

Jak je patrné z předchozího velmi stručného historického nástinu, byl Gdaňsk ve svých tisíciletých dějinách vždy nejen důležitým strategickým a ekonomickým ohniskem, ale jeho státoprávní příslušnost či statut *svobodného města* nesly s sebou také nepřehlédnutelný *symbolický potenciál*. Byl tedy častokrát jednou z významných *scén pro rozehrávání evropské mocenské politiky*. Napoleonova slova o klíčové roli ústí Visly při nadvládě nad Baltem se chmurně připomněla v září 1939. Daleko více než významnou vojenskou taktickou operací měl být pečlivě a dlouhodobě připravovaný německý útok na Westerplatte *efektní scénou*, v níž starý křižník z roku 1906, sloužící nyní jako školní loď, s posádkou osmi set padesáti mužů včetně vojenských kadetů na palubě během několika málo hodin hravě zlikviduje limitovanou polskou posádku. Mělo jít zkrátka o takové *malé školní cvičení*. Na 2. září byly již dokonce připraveny gramodesky s písněmi či zvláštní vydání některých německých novin, oslavující tak snadné a elegantní vítězství. Vědomě promyšlené *scénické parametry* připravované operace pro zvýšení účinnosti nacistické propagandy byly nepominutelné.

V důsledku diskriminačních mezinárodních smluv musela být po versailleské konferenci na poloostrově Westerplatte zbořena původní stará pobřežní



Artušův dvůr s Neptunovou kašnou. Historické společenské centrum gdaňského patriciátu – charakteristický typ budovy všech hanzovních měst

pevnůstka a platil zde přísný zákaz stavby nových opevnění, který systematicky kontrolovaly německé úřady Svobodného města. Ovšem ani polská strana nezahálela. Od roku 1925 si zejména díky dynamickému nárůstu pohybu zboží v gdaňském přístavu vynutilo Polsko povolení udržovat na Westerplatte malý strážní oddíl 88 mužů, určený oficiálně na ochranu Vojenského tranzitního skladu při překládání vojenského materiálu. Oddíl zde směl pobývat bez těžké výzbroje a bez práva budovat nová opevnění. Od Hitlerova nástupu k moci se však situace na polské základně pod vedením majora Henryka Sucharského nenápadně, avšak systematicky mění.

A pak znovu vyrostly domečky: tu byty poddůstojníků, tu strážnice, tu sklad dřeva – stavěli je chytře, po náramném měření, vymyšleně, až se vojáci divili: takové

cavyky s kůlnou na dříví – bůhví proč. A všechno to stavěli ze železobetonu zkoušeného v odolnosti proti střelám, úzká okna ve tvaru střilen, před nimi jakési železobetonové ploty. Jakmile přišla hláška, že přijde německá kontrola, obkládali celou noc ty betonové stěny cihlami. [...] S propustkami z tohoto „kláštera“ to bylo zlé. Jedna třetina byla nepřetržitě na stráž, druhá třetina měla ustavičnou pohotovost, tu zbývající třetinu do Gdańska nepouštěli, v Gdyni byla totiž příliš velká konkurence námořníků z celého světa. A tak jim udělali vlastní pláž, dovezli pro ně kajaky. Major Sucharski s radostí založil statek, jako kdyby to byl Greboszów.² obdělávalo se několik hektarů, tři dojně krávy, kůň, dvacet, třicet kusů prasátek, takže vepřové bylo v hrnci každý den.

Dne 22. března prožívá toto malé hnízdo odporu první bojový poplach. Byla obava, že německá flotila, vracející se z obsazené Klajpedy, obsadí i Gdaňsk. Tenkrát – poprvé – odhalil major Sucharski posádce podzemní patra, kulometná hnízda a ostatní porušení smlouvy. [...] Od onoho poplachu, v důsledku raportu majora Sucharského, zvyšuje se stav posádky všemi možnými způsoby. Místo schválených osmdesáti osmi vojáku jich má major dvě stě, včetně deseti civilních zaměstnanců, přepečlivě vybíraných, kteří rovněž ve chvíli německého úderu vytrvali. Od června nemá posádka dovolenou. Vyzbrojování Westerplatte pokračuje. Kolem se rozběhly zákopy s předprsněmi, stromy je maskují před letci. Proti bráně obrácené na Gdaňsk, kterou vjížděly vlaky jedoucí podél celé Westerplatte až do druhé brány u bazénu – sto padesát metrů zákopů a za nimi – trojnásobný plot z kalené šestimilimetrové oceli, který nebyl ničím jiným než náhražkou protitankového zátarasu. Mezi plotem a zákopy – široká síť betonových bloků zarostlých plevelem. V blízkosti obou bran, tam, kam nemohlo dohlédnout oko německých policistů Schuppo, hlídajících před branami – měli připraveny španělské jezdce. [...] „To je ale tuze krásný plot,“ chválil německý kontrolor ironicky tu takzvanou ohradu, na kterou byla obrácena okna – střílny všech údajných skladů. „Řádný plot, selský,“ přitakal major.

Dvě protitanková děla, čtyři hmoždíře, munice, trhaviný pašoval nápaditý železniční úředník Dabrowski – všechno jakoby pro toho koně a ty krávy. Vykládali to v noci, kdy sem Němci nemohli nahlížet z majáku.³

Jak vidno, na obou stranách se před střetnutím pracovalo metodami scénování jiné reality. Zatímco německá strana rozehrála svou partii s nenápadnou, ve skutečnosti však plně vyzbrojenou školní lodí, postupně v průběhu bojů posilovanou o další a další jednotky a techniku, polská posádka usilovně budovala zdánlivé účelové stavby, skladiště a hospodářské budovy na svém ‘statku’.⁴ Když došlo k německému útoku, který měl podle představ nacistických strategií skončit po několika hodinách jejich přehledným vítězstvím, ke všeobecnému překvapení a úžasu dokázala posádka tohoto ‘hospodářství majora Sucharského’ útok nejen bleskově odrazit, ale co víc – ubránit se několiknásobně palebné převaze ze země, z vody i ze vzduchu dlouhých sedm dní. Když se nakonec major rozhodl

2 Místo původu mjr. H. Sucharského.

3 Wańkowicz 1979: 58–59.

4 Z hlediska nespécifického scénologického výzkumu by bylo nesporně zajímavé věnovat bližší pozornost také obecně rozšířenému historickému fenoménu vojenské strategie a taktiky – klamným akcím a manévřům, falešnému maskování, cíleným dezinformacím, rozmísťování maket vojenské techniky a zbraní atd., jak jsou známy a popsány zejména od dob druhé světové války. Tyto postupy se uplatnily i na Westerplatte. Kromě výše zmíněných údajů se po kapitulaci zbytků posádky němečtí důstojníci při přebírání zpusťšené polské základny domáhali vydání pancéřových věží, které měli zaznačené ve svém špionážním leteckém snímkování. Ve skutečnosti se jednalo o důmyslné rozmísťené kupy sena.



Historická gdaňská radnice

přece jen kapitulovat, proběhl celý akt – zřejmě zejména s ohledem na skutečnost, že válka byla teprve v samotném počátku – nečekaně rytířsky. Polský reportér Melchior Wańkowicz, který se s Henrykem Sucharskim těsně po válce osobně setkal v Itálii, zaznamenal jeho následující vzpomínku na průběh kapitulace.

Za těmi zákopy stojí vítězové. Přibíhají zruční feldwéblové, prohmatávají uniformy. Na majorův protest – vyhrožuje mu pistolí bojem rozpálený mládeneček, německý oficírek. Poroučí jim svléknout pláště, odebírají jim dokumenty, náprsní tašky, kapesní nože, odvádějí je dál. O sto kroků dál se setkají se dvěma vyššími důstojníky, kteří sem přicházejí. Mládenec se staví do pozoru.

„Hlásím, že jsem zajal velitele Westerplatte,“ říká pateticky. Major zvedne hlavu. Ale starší německý důstojník sám uvede na pravou míru mládencův přehmat. Staví se do pozoru.

„Pane majore,“ řekne skřehotavým hlasem německého důstojníka z povolání, zvyklého rozkazovat, „jsem šťasten, že se mohu seznámit – přes tyto okolnosti – s tak udatným protivníkem. Jsem Oberstleutnant Hencke, velitel Pionierlehrbataillonu, který měl tu čest s vámi bojovat.“ Podplukovník Hencke nabízí cigaretu. Jeho pobočník přiskočí s ohněm k majoru Sucharskému. Mezitím se objeví skupina důstojníků, kteří k nim směřují. „Pane majore,“ šeptá podplukovník Hencke, „ten s červenou podšívkou je generál Eberhardt.“ Major Sucharski se precizně hlásí. Za generálem se utvořil půlkruh. Generál zářící červení výložek řekne: „Vyslovuji obdiv i soustrast tak důstojnému soupeři. Gratuluji vám a vyjadřuji své uznání. Na důkaz toho vám dávám právo nosit šavli ve vaší nové situaci.“ Major Sucharski mlčky salutuje.

„Řekněte mi,“ zeptal se generál Eberhardt, „co vás přimělo ke kapitulaci? Dnešní útok?“

„Útok jsme odrazili. Přiměl mě nedostatek munice, vyčerpání mužstva, stav raněných.“

„Očistit!“ ukázal generál na majorovy boty. Dva němečtí vojáci pokleknou a leští je. Už na nich není bláto z Westerplatte, prach z rozbitých bunkrů, už smetli z jejího obránce prach boje. [...] Přinesli šavli, kterou generál Eberhardt odevzdá majoru Sucharskému.

„Jaká máte osobní přání, pane majore?“

„Ranění...“

„To se přece rozumí samo sebou,“ ukazuje generál na odjíždějící sanitky.⁵

Nejen překvapivě vytrvalá sedmidenní obrana, ale také ono kapitulací finále vykazuje – kromě prokazatelného hrdinství osamělé a obklíčené posádky, také výrazný symbolický, scénický a dramatický potenciál. Pomineme-li kratičkou obranu Czajankových kasáren v Místku pod velením kapitána Karla Pavlíka 14. března 1939, byla obrana Westerplatte prvním skutečně výrazným organizovaným vojenským odporem proti agresi nacistické branné moci v Evropě. Stala se hojně připomínaným, citovaným a leckdy i – pozdějším komunistickým polským režimem – zneužívaným obrazem odhodlání bránit pozice proti vnějšmu nepříteli.⁶ Kromě nespočetných uměleckých ztvárnění⁷ této události existují samozřejmě i nejrůznější odborné historické studie a rekonstrukce.

Jedním z nejzajímavějších, nejkontroverznějších a zároveň nejbouřlivěji přijatých zpracování této válečné epizody z nedávné doby je komiks s názvem *Westerplatte. Posádka smrti*. V roce 2004 jej vydali malíř Krzysztof Wyrzykowski a autor scénáře Mariusz Wojtowicz-Podhorski. Na stovce bravurních černobílých kreseb ve svazku formátu A4, s úzkostlivou dokumentární pečlivostí (chronologie, personálie či vzhled dobových zbraní, budov, uniforem...) rekapituluji okamžik po okamžiku dny obrany. Kde je tedy důvod k bouřlivé polemice? Rovná stovka kreseb má záměrně symbolický charakter – komiks je holdem ke stému výročí narození kapitána Franciszka Dąbrowského. Právě on byl totiž zřejmě podle nejnovějších historických poznatků – a bytostného přesvědčení autorů

5 Wańkowicz 1979: 75–76.

6 Obraz *Obránců Westerplatte* jako dokonalé kolektivní národní ikony protinacistického odporu byl prezentován tím silněji, čím intenzivnější byla marná snaha komunistické vlády zaretušovat a vytěsnit z paměti a vědomí polského národa osudový dopad paktu Ribentrop – Molotov: sovětskou válečnou agresi do Polska započatou 17. 9. 1939.

7 Připomeňme na tomto místě za všechny alespoň celovečerní hraný film *Westerplatte*, který podle scénáře Jana Józefa Szczepańského natočil režisér Stanisław Różewicz v roce 1967.



Gdaňské pozůstatky války v roce 2007

komiksu – v oněch kritických dnech faktickým výkonným velitelem posádky na Westerplatte a skutečným hrdinou. Major Sucharski se podle nově zjištěných informací totiž již druhý den obléhání po ničivém náletu německých letadel psychicky zhroutl a nechal vyvěsit kapitulací bílou vlajku, která však byla na Dabrowského podnět po chvíli stažena a obrana pod jeho velením pokračovala až do onoho sedmého dne. Major byl dočasně izolován, nicméně nakonec – proti rezolutnímu odporu Dabrowského a některých dalších důstojníků – prosadil kapitulaci, aby zachránil životy posádky a těžce zraněných. Komiks dále boří řadu dalších půl století tradovaných mýtů o neochvějně statečnosti a bezbřehé neohroženosti *všech* přítomných vojáků. Nevyhýbá se doloženým případům pokusů o dezerci, které skončily popravou (údajně až 5 vojáků), či zbabělému neposkytnutí pomoci raněným spolubojovníkům. Je tedy dostatečně jasné, že nejen kvůli zrelativizování vůdčí role majora Henryka Sucharského,⁸ ale také kvůli pravděpodobně realistické korekci tradované a nedotknutelné ikony řadového

⁸ Major Henryk Sucharski zemřel 30. srpna 1946 po těžké nemoci v Neapoli. Jeho zdravotní stav byl však dosti pravděpodobně velmi vážný již v době útoku na Westerplatte, což by mohlo částečně vysvětlit jeho údajnou nervovou labilitu po ničivém leteckém útoku 47 německých bitevníků 2. 9. 1939, vedoucí až k majorovu psychickému zhroutilí.

polského vojáka, bezmezného patriota, který neví, co je strach a pochybnosti, a je vždy a všude solidární se svými druhy, vyvolala rozsáhlá publikace doplněná o řadu dokumentárních a mapových příloh v celém Polsku vskutku nesmírně emotivní debatu. Obrana poloostrova se náhle po více než šedesáti letech stala žhavým tématem na studentských internetových fórech, ve všech typech tradičních médií, na odborných vědeckých a akademických pracovištích, ale také mezi válečnými veterány a dosud žijícími účastníky bojů o Westerplatte či jejich potomky. Jak vidno, *dramatický a scénický potenciál* tohoto bojiště dosud nevyvanul. Ba právě naopak...

Vraťme se však k Wańkowiczem popisované situaci samotné kapitulace. Bez ohledu na skutečný historický podíl majora Henryka Sucharského na obraně polské základny to byl nakonec neoddiskutovatelně právě on, kdo se s důstojníky Piotrowskim a Bartoszakem v rolích parlamentářů vydal do nepřátelského tábora. Mezi polskými a německými důstojníky probíhá podle jeho svědectví skutečně takřka vzorový rituál korektní kapitulace, při níž si byli všichni zúčastnění dobře vědomi svých rolí a zcela přesně a bezchybně se v nich pohybovali. Byť na nás může představa vítězného německého podplukovníka nabízejícího poraženému nepříteli cigaretu, obraz německých vojáků čistících Sucharskému zablácené holinky, gesto generála Eberhardta vracejícího majorovi jeho šavli působit v kontextu nám dnes obecně známých válečných hrůz a zvěstev až neuvěřitelně, přízračně a surreálně, musíme si uvědomit, že se situace odehrává na samém počátku války. Ještě se neuskutečnily dnes obecně známé nacistické zločiny. Ještě nestojí pozdější koncentrační vyhlazovací tábory Majdanek, Treblinka, Auschwitz či Birkenau, ještě existují Lidice i za pár let totálně zničená Varšava atd.

Potřeba okázalého a ritualizovaného chování a vystupování zde tak může souviset nejen s onou ranou fází války – o níž se na německé straně v tuto chvíli předpokládalo, že bude nejen blesková, ale především vítězná. Souvisí také nepochybně s jakýmsi aristokratickým rezidui, na nichž důstojníci téměř všech tehdejších proti sobě bojujících armád vyrostli. Kromě toho je prokazatelné, že *ritualizované chování* dodává člověku i v mezních situacích mnohdy zcela mylný a záhubný, přesto však uklidňující a posilující pocit jakéhosi podprahového bezpečí. Utvrzuje jej v přesvědčení, že věci jsou na svých místech, že došlo pouze k dočasnému vybočení z řádu.⁹ Tak se může například jevit jako čiré bláznovství informace, že většina polských diplomatických pracovníků čekajících v samotném Gdaňsku odevzdaně na okamžik, až si pro ně Němci přijdou, využila čekání zcela 'nebojově'.

V jednu chvíli střelba utichla. Muži očekávající svůj osud na balkoně nevědí, zda posádka ještě žije, zda se vzdala. Jsou přesvědčeni, že Westerplatte padla.

Musí se oholit!¹⁰ To jediné, co mohou v danou chvíli udělat. Drásání bolestí a neklidem, potřebují se něčím zaměstnat. Díky bohu – děla znovu duní! Oholili se,

⁹ Melchior Wańkowicz na jiném místě své dokumentární rekonstrukce popisuje živelný pokus o obsazení polského Generálního komisařství německými bojůvkami. Členové polské diplomatické mise se prvnímu útoku běsnícího davu 'ubránili' důrazným požadavkem ministra Chodackého, aby se dostavil uniformovaný důstojník, což bylo kupodivu posléze respektováno. Jak vidno, alespoň zdánlivá snaha zachovávat vnější – veskrze formální – atributy a **společenské role** fungovala v prvních dnech války i v této sféře. To samozřejmě neznamená, že většina diplomatů, posléze zatčených uniformovanými příslušníky německé gdaňské policie, nebyla internována, mučena, ba později i zabita.

¹⁰ Zvýraznění textu R. L.



Żuraw (Jeřáb) – unikátní městská brána: stavba s kombinovanou funkcí sýpky a jeřábu pro nakládání obilí do lodí

*ale jejich čekání pořád ještě nikdo nepřeruší.¹¹ I tento obraz – ve válce zcela nepraktické činnosti jakou je holení – posiluje pocit kontrastu mezi řádem a jeho porušením. Mezi *řádým, normálním, slušným a mimořádným, nenormálním a neslušným*. Z všedního chování, ba spíše *pouhé činnosti*, jakou mužské holení bezesporu za normálních okolností je, se stává v této mimořádné situaci *jednání, gesto, symbolický akt*. Diplomaté přece nemohou připustit, aby padli do rukou barbarského agresora neupravení a poníženi, do posledního okamžiku přece reprezentují nejen sebe, ale především svou zemi a její důstojnost. Reprezentují vším, třeba i tímto banálním holením, které je na dlouho – a pro některé z nich dokonce navždy – posledním v jejich životě.*

Ostatně právě tyto běžné činnosti – velmi často představující například to, čemu jsme si zvykli říkat základní hygienické návyky – jsou většinou tím

¹¹ Zvýraznění textu R. L.



◀▶ **Günter Grass:**
Plechový bubínek.
Teatr Wybrzeze
Gdańsk 2007.
Režie Adam Nalepa

prvním, co je internovaným všech dob a režimů záměrně a cíleně odepřeno. Mytí, holení, toaleta, čisté prádlo jsou náhle nedostupným luxusem. Důstojná lidská bytost má být potupena, ponížena a zlomena vlastní špínou a zápachem. Metoda osvědčená a užívaná po staletí. Jako by nás tělesná čistota a hygiena poutala s pojmem *kultura* v nejširším slova smyslu. A ti, kteří ji nemohou nebo nesmějí provádět, jsou z této *kultury* vyčleněni.

Od scenerie Günthera Grasse ke Stefanu Chwinovi

Město v ústí Mrtvé Visly je také rodištěm mnoha významných tvůrců. K nejznámějším nepochybně patří nositel Nobelovy ceny za literaturu z roku 1999, spisovatel Günther Grass. Ten se v Gdaňsku/Danzigu narodil 16. 10. 1927. V sedmácti letech narukoval do armády, teprve v loňském rozhovoru pro *Frankfurter Allgemeine Zeitung* se však přiznal ke své několikaměsíční službě v elitních jednotkách Waffen SS v Drážďanech na sklonku války. Zde byl zraněn a pak putoval do amerického zajetí. Jeho nečekané a šokující přiznání předcházející vydání autobiografického textu *Když se loupe cibule* (*Beim Hauten der Zwiebel*) vyvolalo mezi intelektuály a politiky po celém světě vzrušenou diskusi na téma zodpovědnosti, morálky, viny a odpuštění. Po loňských bouřlivých reakcích veřejnosti, jakými byly například požadavek na vrácení Nobelovy ceny nebo rozhořčená



a důrazná výzva Lecha Wałęsy, aby byl Grass zbaven čestného občanství města Gdaňsku,¹² se situace přece jen hodně proměnila a od 4. do 6. října 2007 uskutečnily se v Grassově rodišti velkolepé oslavy spisovatelových 80. narozenin. Jejich součástí byla konference, vernisáž výstavy autorových kreseb a plastik i premiéra dramatinizace Grassova nejslavnějšího románu *Plechový bubínek* v divadle Wybrzeze.¹³ Netřeba snad zvlášť zdůrazňovat, že se slavnostní konference *Günther Grass. Literatura – Umění – Politika* v Artušově dvoře s řadou významných hostů, včetně bývalého německého prezidenta Richarda von Weizsäckera, zúčastnil také – ještě před rokem plamenně hřímající – Lech Wałęsa, jehož údajně usmířil Grassův kajicný a omluvný otevřený dopis polské veřejnosti...

Freie Stadt Danzig se tak Grassovi stává scénou nejen románovou, ale především životní, a to až do pozdního věku. Možná by bylo dobré nahlédnout v té souvislosti do symbolických slov z autorova nejslavnějšího románu, která se dají číst vzhledem k jeho právě probíhajícímu životnímu peripetii velmi obrazně.

Pomalou se ve mně uhnězdila myšlenka: tady vůbec nejde o Polsko, jde o můj zprohýbaný bicí nástroj. Jan mě vlákal na poštu, aby úředníkům, jimž coby maják už Polsko nestačí, poskytl planoucí bitevní znamení. V noci, zatímco já spal

12 O respektu, jakému se autor v rodném městě dlouhodobě těší a jak je vzpomínka na něj **scénována ve veřejném prostoru**, svědčí mimo jiné i skutečnost, že mu byla na rodném domě v roce 2000 odhalena pamětní deska a v roce 2002 byla na Wybického náměstí odhalena plastika chlapce na lavičce – postavy Oskara Mazeratha, hlavního hrdiny *Plechového bubínku*.

13 <http://www.teatrwybrzeze.pl/spektaki.xml?t=Blaszany%20b%C4%99benek&id=33>

v pojízdném dopisním koši, aniž jsem však pojížděl či snil, šeptali si poštovní úředníci na stráž jako heslo: Umírající dětský bubínek u nás hledal útočiště. Jsme Poláci, musíme jej chránit, zvláště když Anglie a Francie s námi podepsaly garanční smlouvu.¹⁴

Gdaňska se samozřejmě netýkají jen osudy hrdinů *Plechového bubínku* (*Die Blechtrommel*, 1959), jenž se po svém vydání stal senzací a byl i neméně úspěšně zfilmován.¹⁵ Dalšími částmi Grassovy volné tzv. gdaňské trilogie jsou *Kočka a myš* (*Katz und Maus*, 1961) a *Psí roky* (*Hundejahre*, 1963). Dá se však říci, že tušená scenerie autorova rodného města prochází podprahově celým jeho dílem. Po skončení druhé světové války byla Grassova rodina, stejně jako drtivá většina obyvatelstva německého původu, odsunuta. Město bylo takřka zcela zdevastováno v průběhu válečných operací a navíc ještě zcela nesmyslně divoce vyplněno a vypáleno vítěznou Rudou armádou.¹⁶ Do zbylých opuštěných domů se začaly stěhovat polské rodiny, v mnoha případech vyhnané sovětským zábořem z východních území. Jedněmi z nich byli i rodiče pozdějšího spisovatele Stefana Chwina, který se v Gdaňsku narodil 11. 4. 1949. Jeho otec pocházel z Vilniusu a matka z Varšavy. Právě o příchodu nových obyvatel do trosk starodávného města a o poněkud záhadném německém lékaři Hanemannovi pojednává stejnojmenný Chwinův román z roku 1995.¹⁷

Stefan Chwin patří k předním žijícím polským spisovatelům. Jeho tvorba zahrnuje romány, povídky, eseje, literární teorii i kritiku. S Gdaňskem je spjat od narození, dodnes v tomto městě žije a působí na institutu polské filologie na zdejší univerzitě.¹⁸ První knihu *Bez autority* vydal společně se Stanislavem Roškem, další dvě knihy *Lidé – škorpióni* a *Člověk – písmeno* vydal ještě v osmdesátých letech 20. století pod pseudonymem Max Lars. Některé další knihy, jichž je do této chvíle 13, napsal také společně se svou ženou a vydavatelkou Krystynou Lars.¹⁹ Jeho nejslavnějším a do češtiny také zatím bohužel jediným přeloženým románem však zůstává právě *Hanemann*. Zastavme se u této knihy na chvíli blíže, neboť je inspirativní i pro naše společné scénologické bádání.

Příběh, který však není pro působivost knihy rozhodující, je vcelku prostý. Popisuje osudy fiktivního německého patologa Hanemanna, pracujícího před válkou v anatomickém ústavu. Po nečekané tragické smrti své snoubenky se zcela uzavře do svého vnitřního světa a válka, útok Rudé armády, odsun (jemuž unikne), následný nástup polské komunistické moci kolem něj protéká jako sled scén, jež netečně pozoruje. A právě v onom *scénování* nejen lidí, ale i předmětů, je značná inspirativnost Chwinovy prózy. Nejedná se totiž o pouhou personifikaci, ale o vysoce *dramatické scénování věcí a objektů*, s jakým se setkáme například v loutkovém divadle či animovaném filmu. U Chwina jsou to právě věci a ne lidé, jež tuší blížící se katastrofu, válečnou zkázu města.

14 Grass 1969: 190.

15 Film z roku 1979 natočený režisérem Volkerem Schlöndorffem podle scénáře Jeana-Claude Carrièra získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film a Zlatou palmu na MFF v Cannes.

16 Uvádí se 70–80 % zcela zničených budov.

17 Česky ve výtečném překladu Petra Vidláka vyšla kniha v roce 2005 v nakladatelství Host.

18 http://www.fh.u.gda.pl/struktura_wydzialu/institut_filologii_polskiej/bio_pol.html#Chwin

19 http://pl.wikipedia.org/wiki/Stefan_Chwin



Pomník obránců Westerplatte

Už teď, v tichu naplňujícím město, probíhal poslední soud – obsazování nejlepších míst, měkké podplácení, aby se získal nejlepší výhled a všechno se stihlo včas. Věci, bez nichž nelze žít, se oddělovaly od těch, které budou obětovány. Bílé servisy ve tvaru labutí a pelikánů, něžné cukřenky ze stříbra vypadající jako divoké kachny s tyrkysovým očkem, mističky na hruškovou zavařeninu – všechny tyto tvary vyděšené svou rafinovanou a nepraktickou formou snily o dokonalé jednoduchosti plechů, jež se dají snadno zasunout pod podlahu nebo mezi trámy stodol a opuštěných mlýnů.

[...] Svícny připevněné vysoko na zdi v Artušově dvoře předstíraly radostné světlo, plameny štíhlých svící ještě hrdě zářily, ale v jejich pozlacených záhybech už doutnala jistota, že až přijde čas, roztaví se v ohni na tlusté rampouchy chladnoucí mědi. [...] Jen malé předměty na útěku snadno uchopitelné byly pohrdavě sebejisté. Štětka na holení, břitva v koženém pouzdře, kamenec, kulaté mýdlo, plechová krabička s práškem na zuby Vera, lahvička Amielsovy kolínské vody. Nadýchané ručníky, zabírající příliš mnoho místa, se ostýchavě krčily v koutech koupelen, jejich místo zabrala chladná prostota plátěných plachet, které se daly snadno roztrhat na pruhy, jimiž bylo možné zastavit krvácení. [...] Nejklidnější však byly zlaté mince,

prsteny, řetízky, křížky, zlaté dolary, ruble, polské stříbrňáky, gdaňské guldeny, medaile ražené městem u příležitosti královských návštěv. Věděly, že je zachránějí límec, do něhož budou zašity, že obalené vatou (aby necinkaly v okamžiku blížící se smrti) urazí stovky kilometrů ve vydlabaném podpatku. Bambusová hůl pana Rotkeho klidně dřímala ve stojanu u dveří na Jopengasse 4, protože si byla jistá, že přijde čas, zmizí v ní sloupec mincí zatlačený co nejdál špuntem z koudele. [...] Hlubokým bezezným spánkem odpočívaly na dnech zásuvek plechové lžice a vidličky, připravené bez odporu pochodovat mnoho mrazivých dnů a nocí v jakékoliv holince.²⁰

Předměty se zde stávají účinným znakem budoucích dramatických lidských osudů a cest, což je nepochybně inspirativní také pro scénická umění, kde se s putováním či **pohybem předmětu-znaku** pracuje velmi často. Netřeba na tomto místě připomínat předměty, jež zůstaveny na scéně či v detailu filmového záběru výmluvně zastupují svého držitele, stávají se jím a vztah ostatních jednajících postav k tomuto předmětu se rovná vztahu k jeho nepřítomnému majiteli. Také Stefan Chwin ve své pozoruhodné knize esejí a úvah *Lístky z deníku* pojednává o tomto tématu zcela explicitně.

*Předměty mají svou lyričnost, a to netoliko předměty stvořené lidmi – viditelné důkazy křehkosti naší pozemské existence. Každé naše gesto – pokud nejsme nazí a nemáme prázdné ruce – je možné si představit též jako samostatný pohyb předmětu. Stačí pouze vymazat z obrazu původce onoho pohybu, aby vyšly najevo celé toky předmětů, putujících v čase a prostoru. Přecházení předmětů z rukou do rukou, dědičně z pokolení na pokolení, cirkulující věci v dobách válek a katastrof, vyvážení, převážení, objevování se a mizení – z takového pohledu celá ta pohyblivá kosmologie předmětů se nepozorovaně vzdaluje od člověka.*²¹

Chwinovy úvahy a postřehy se dále dotýkají široké škály scéničnosti světa, například klasických Benettových ilustrací dobrodružných románů Julese Verna. Podmořský svět je zde představen jako fantaskní scéna pozorovaná kulatým oknem ponorky Nautilus. Scéna spisovatelem a malířem stvořená pro poznávání světa a projevenou moudrost, odvahu a dobrodružství. Autorovy poznámky se však nevyhýbají ani politice, zejména krvavým **výjevům** střetů opozice s totalitní mocí v Gdaňsku roce 1970 či bouřlivému vzniku nezávislého hnutí Solidarita právě ve zdejších loděnicích. Mocenské represe, jež následovaly, byly pro něj jedním z určujících životních zážitků. Opakovaně se například vrací k smrti mladého muže brutálně zabitého armádou při pouličních nepokojích. Zde byl bezprostředním svědkem a **bezmocným divákem**. Na jiném místě pětisetstránkového svazku například úsporně, leč analyticky přesně popíše svou milovanou a obdivovanou vysokoškolskou profesorku literatury, která ve svých studentech dokázala v nelehkých letech diktatury sjednocené dělnické strany vzbudit lásku k romantismu, literatuře, Polsku a vysokým mravním hodnotám, a to způsobem, jenž je evidentně **sebe-vědomým tvarováním a vznešeně ušlechtilým vystupováním** v pokleslé a nesvobodné době. Model a přístup ne nepodobný tomu, s jakým jsme se již setkali ve válečných ukázkách v souvislosti s Westerplatte.

Pátrala po lidech na své úrovni, ale kde je hledat? Občas bývala vzteklá, že hovoří „dolů“. Proto tak držela formu? Nesla sama sebe vysoko jako křehký poklad. Podbradek – vzhůru! Ten způsob chůze, majestátnost přednášející, gesta. Velmi se

20 Chwin 2005: 23–26.

21 Chwin 2004: 262.



Gdaňské siluety

snažila vypadat dobře v cizích očích. Skládala samu sebe přímo před námi ze všech těch Prometheů, Mickiewiczů a Hegelů – ve vlastní vzorec duchovní úrovně. Jaké ohromující představení! Upjatost vztyčené šíje, oči v nás zabodnuté, pomalý oční kontakt, žádné rychlejší pohyby, nikdy stín spěchu, svrchovanost nad časem, hřejivá intonace, protáhlé frázování, hlas vždy nadšený, klidná jistota intelektuální převahy – pak náhle brutální žert, smích varující, že se nežertuje. A pýcha – nejpřirozenější na světě. [...] Nejdůležitější bylo: zahrát samu sebe.²²

Toto sebescénování obávané, přesto však obdivované, oceňované a milované pedagožky má svou výmluvnou pointu v okamžiku Chwinovy soukromé návštěvy v jejím bytě. Na zdi spatří vedle antisovětského odznáčku, bajonetu z první světové války i pohlednici – je na ní mladý Napoleon na mostě v Arcole. Obraz úspěšného Napoleona nám bezděky připomene Julienu Sorela z klíčového Stendhalova románu *Červený a černý* a také krátké období svobody a nezávislosti Gdaňska v časech prvního Svobodného města, jež vzniklo právě z Bonapartovy iniciativy.

Dalšími a dalšími podobnými originálními příklady vztahujícími se ke zkoumanému tématu nespécifické scéničnosti v textech Stefana Chwina, stejně jako v ukázkách potenciálu gdaňských scenerií by bylo lze úspěšně pokračovat ještě dlouho. Je nepochybně škoda, že dílo tak inspirativního autora existuje

22 Chwin 2004: 206.

doposud v českých překladech pouze v podobě jediné beletristické knihy. Závírám tedy tyto nesoustavné baltské didaskalie jako dvojí výzvu – k cestám na sever do Freie Stadt Danzig a k překladům a šíření knih tohoto pozoruhodného současného prozaika. Gdaňsk i Stefan Chwin si naši pozornost zaslouží neméně než jubilující Günther Grass. Jsem přesvědčen, že budeme vítanými hosty.

Mravní půvab starých evropských měst! Jsou tak krásná, že na evropské rovině určitě vyrostla sama od sebe, bez podílu lidských rukou – jako stříbrný mech na kmeni smrku. Sladkost, jakou pociťujeme při cestách po starých městech Evropy, způsobuje, že zapomínáme, čím je město doopravdy. Neboť ve skutečnosti bylo město vždy budováno proti jiným lidem. Vznikalo ve chvíli, kdy bojovníci palisádou ze špičatých kůlů vyznačovali bezpečné místo, v němž „oni neublíží mně a mé rodině“. Počátkem města byl strach před cizími, jemuž jsme si zvykli říkat potřeba míru a bezpečí. Oddělení kuchyně a lože od světa. Teprve v onom ohraničeném prostoru, obklíčeném palisádou nebo kamennou zdí, bylo možné zplodit potomstvo, na jehož smrt číhali jiní.

Ale krásna starých měst, jež rádi navštěvujeme, způsobuje, že na to vše zapomínáme. [...] Skutečné město je labyrintem věcí, nedá se obsáhnout jedním pohledem. Proto milujeme výstupy na věže, abychom při pohledu z výšky zažili pocit blankytného nekonečna, v němž mizejí vzdálené čtvrti. [...] Skutečná města jsou neopakovatelná.²³

Literatura a prameny:

- BOGUČKA, M. *Skice gdańskie*, Warszawa 1955
DAVIES, N. *Polsko – Dějiny národa ve středu Evropy*, Praha 2003
GRASS, G. *Plechový bubínek*, Praha 1969
CHWIN, S. *Kartki z dziennika*, Gdaňsk 2004
CHWIN, S. *Hanemann*, Brno 2005
WAŃKOWICZ, M. *Westerplatte. Zpěv o Hubalovi*, Praha 1979
www.westerplatte.org.pl
www.gdansk.pl
www.teatrwybrzeze.pl

23 Chwin 2004: 206.

Na středomořské scéně: Cagnes sur Mer v létě 2007

Cagnes sur Mer je přímořské městečko na Azurovém pobřeží, vzdálené asi 15 kilometrů od Nice. V několika osobitých a zcela různorodých čtvrtích (v původně rybářské vesnici Cros de Cagnes, ve středověkém hradním městečku Haut de Cagnes, v modernizujícím se centru města či ve vilové čtvrti nad ním) tu žije necelých 45 tisíc obyvatel, kteří jsou podle všeho velmi hrdí na to, že v jejich městě strávil posledních jedenáct let svého života August Renoir – centrem prochází (jak jinak) Avenue August Renoir a malířovo jméno se objevuje i v názvech restaurací, kaváren či realitních kanceláří, nese je dokonce i místní autoškola (École de conduite Renoir). Do historie Cagnes se ovšem zapsala i další jména významných umělců (Derain, Cézanne, Ziem či Modigliani), což je tu rozhodně znát.

Červenec je dobou dovolených, takže o spokojené francouzské turisty vychutnávající si stále slunečné počasí, příjemnou kulturní atmosféru i středomořskou kuchyni není nouze. Spokojení jsou tu ale i místní: pro ně je léto obdobím mnoha kulturních událostí, jimiž si připomínají důležitost svého města, a letos se navíc mohou pyšnit i nově otevřenou (30. června) pobřežní promenádou, která se táhne podél celé 3,5 km dlouhé kamínkové pláže (ta začátkem 70. let 20. století definitivně nahradila někdejší rozlehlý rybářský přístav).

Už při prvním seznámení s městem výrazně převládá vizuální vjem, což způsobuje zřejmě velice zvláštní zářivé

světlo – je v něm něco jásavého a zároveň trochu magického, takže je snadné pochopit, proč by měl malíř chtít tvořit právě tady. Některá zákoutí tu ostatně ve hře barev kombinované s hrou světla a stínu působí sama jako prchavé obrazy, zvláště neopakovatelné spojení svěbytné architektury hradního města s jasnými barvami květů i zelení dřevin.

Příjemné vizuální scény, které chtě nechtě vnímáme všude kolem sebe a které snad sem tam lze s trochou šikovnosti fotograficky zachytit, dokreslují ovšem i zvuky. Ty mohou někdy spolu s obrazy tvořit harmonický celek, v němž do sebe všechno zapadá, avšak stejně dobře může jindy toto spojení působit kontrastně a přinášet na scénu napětí, nad nímž by jásal ne jeden režisér. A půjdeme-li ještě dále, můžeme se na letním jevišti přímořského města navíc bez rizika ocitnout i uprostřed scény důvěrnější, která prohlubuje vnitřní prožívání – totiž takové, kde dominují čichové, případně i chuťové vjemy. A pak si už jen překvapeně uvědomíme, kolik inspirace se tu jen tak mimochodem nabízí...

Bývalá rybářská vesnice Cros de Cagnes: Promenáda a pláž

Začátek července. Kamínková pláž prosvětlená pozdně odpoledním sluncem je přístupná přímo z promenády. Slunečnicků a ručníků je tu jen pár, ještě totiž nezačala hlavní sezona, barevně dominují modročervené plachty surfů a bílé plachty katamaranů prohánějících se

za žlutými bójkami. O skalní výběžek pokrytý hladkými prkny se tříští vlnky a hrdý nápis Veřejné solárium nenechá nikoho na pochybách, že město se o své občany dobře stará.

Opodál stojí vedle sebe dva rezavé navijáky na lodě. Kdyby u jednoho z nich nebyla uvázaná typická místní modrobílá bárka, působily by jen jako připomínka zapomenutých dob slavné rybářské éry (ve 20. letech 20. století bylo Cagnes sur Mer největším rybářským přístavem v departementu Alpes-Maritimes). Francouzská vlajka se ve větru neslyšně vlní sem a tam, zatímco modrá vlaječka ve tvaru trojúhelníku, která je hned vedle (označuje klidné moře), pravidelně klope svým upevněním o stožár.

Na dohled odtud je letiště v Nice. Letadla, která přilétají každých 50 vteřin, vypadají, jako by chtěla přistát přímo na hladině moře, a elegantní rackové kroužící důstojně kolem se jim vysmívají. Tlumeně sem zaznívá cajdák z rybí restaurace na druhé straně ulice, mísí se s přesýpáním kamínků a s výkřiky „Café!“ a „Nice matin!“, jimiž se trumfují prodavači na pláži, až nakonec zanikne ve zvuku projíždějících motorek, radostných dětských hlasů a útržků hovorů.

Vůně moře a slunce se střídá s pachem opalovacích krémů, občas sem zavane i vůně grilovaných ryb. Moře je chladivé a slané, dosud rozpálené kamínky příjemně nahřívají chodidla i záda...

Patron hojnosti Saint Pierre a svátek moře

Saint Pierre je patronem místních rybářů, kteří mu v roce 1866 zasvětili kapli se zvonící postavenou v blízkosti tehdejšího přístavu. Ta se stala zdejší dominantou a nechybí na žádném letáčku informujícím o dění v Cros de Cagnes. Kousek od kaple se rozkládá prostorné náměstí Place Saint-Pierre, kterému vévodí hřiště na pétanque (neboli *jeu de boules*, hru s koulemi). Tady je za pěkného počasí

vždy živo, zaujatým 'boulistům' (*des boulistes*) nevadí přímé slunce ani vítr.

Tradiční dvoudenní svátek rybářů (Fête de la Saint-Pierre et de la mer) se v Cagnes slaví první červencový víkend – letos jeho úvodní den připadl na sedmičkovou sobotu 7. 7. 07. Turistické centrum tu pro zájemce připravilo řadu (vždy nějak scénických) atrakcí, na něž je vesměs vstup volný: od ukázek vodního lyžování či potapěčského umění přes projížďky na motorových lodkách, přednášky a koncerty až po mši v kostele Notre-Dame de la Mer naproti náměstí Saint-Pierre a velkolepý ohňostroj. A nelze opomenout ani procesí v rybářských kostýmech a ovšem výstavy, které hojně přispívají k celkovému vizuálnímu dojmu oslav – výstava s názvem Le Galion (Lod') je určená zejména dětem a je instalovaná v plachtěnici umístěné na promenádě naproti kapli Saint Pierre, prodejní výstava obrazů s lokální tematikou vznikla přímo na pláži.

Nás však v tuto chvíli více zajímá jiná scéna, ač není tolik na očích. V prostorách místní radnice probíhá totiž už od 20. června výstava Le Cros d'Hier à Aujourd'hui (Cros od včerejška k dnešku), kterou společně pořádají společnosti Peintres du Cros (Malíři z Cros) a Expression Libre (Svobodný projev). Dvě desítky místních amatérských umělců tu vystavují obrazy zachycující Cros de Cagnes a každý návštěvník může dát svůj hlas tomu z nich, který považuje za 'nejkrásnější'. Slavnostní vyhlášení vítěze probíhá v sobotu večer v rámci oslav rybářského svátku a patří k nejvýznamnějším událostem víkendu.

Je 18 hodin. K budově radnice na rohu ulic Boulevard de la Plage a Avenue des Oliviers přicházejí poslední opozdilci. V nepřilíš velkém přízemním výstavním sále, jehož stěny jsou pokryté obrázky nedaleké kaple, pláže, přístavu i promenády, jsou dnes vedle několika řad červených polstrovaných židlí i dva velké



Promenáda a kaple Saint Pierre – pohled z moře

stoly, na něž tři slavnostně oblečené starší dámy rozmisťují občerstvení a skleničky na šampaňské. Čelní straně místnosti, kde se právě chystá k projevu představitelka jedné z pořadajících společností, vévodí tradiční loďka s rybářskou sítí, naleštěná a vyzdobená pestrobarevnými květy. Horkým vzduchem se nese vůně jemných parfémů a žlutých melounů.

Po poděkováních pořadajícím společnostem, sponzorům i malířům a po vyzdvižení významu této společenské události dochází k dlouho očekávanému vyhlášení nejkrásnějších obrazů. Vyhláší se autoři od čtvrtého místa, které zaostalo za třetím o pouhý jeden hlas, každé vyslovené jméno vzbudí vlnu nadšeného potlesku a uznání. Vítězí kresba zachycující náměstí s kašnou, za níž se hrdě tyčí kaple Saint Pierre. V popředí ob-

razu sedí malíř v klobouku – jeho obraz dámy u kašny s pozadím tvořeným kaplí a stromy ve větru září v kontrastu s černobílou kresbou sytými barvami.

Atmosféra se uvolňuje, všichni si připíjejí a veselá společnost se částečně přesouvá na chodník před radnicí. Šampaňské v horku rychle stoupá do hlavy a všichni jsou spokojeni, jak se jim večer pěkně vydařil – štěstím září vítězka soutěže, stařík rybář hrdě třímající diplom za čtvrté místo i dáma s košíkem přes rameno, z něhož vyčnívají dvě bagety a vyšívání s motivem kaple Saint Pierre.

Středověké hradní městečko Haut de Cagnes

Haut de Cagnes (doslova 'Vrchol Cagnes') je nejstarší částí dnešního Cagnes sur Mer: od původního hradu, který na kopci nad

mořem začátkem 14. století vybudoval francouzský admirál a vládce Monaca Raynier Grimaldi, se odvíjí celá zdejší historie.

Pitoreskní kamenné městečko se strmými uličkami prosvětlenými středozemním sluncem se stalo oblíbeným místem impresionistů a po první světové válce si vysloužilo přezdívku Montmartru Azurového pobřeží. Prostory hradu dnes slouží jako expozice: v přízemí se nachází muzeum olivovníků (Musée de l'Olivier) vystavující předměty spojené s výrobou a tradicí olivového oleje, v prvním patře nalezneme sbírku portrétů někdejší pařížské kabaretní hvězdy Suzy Solidor (Donation Suzy Solidor) a muzeum moderního středomořského umění (Musée d'Art Méditerranéen Moderne), a ve druhém patře se pořádají výstavy – od 22. června do 16. září jsme tu mohli vidět asi stovku prací Felixe Zieme.

Dojem muzea pod širým nebem však působí celé městečko. Kamenné zdi porostlé planým vínem, mosazná klepádla na dveřích, lité mříže, kamínkové mozaiky, třínohý kotlík zavěšený nad oknem s modrými okenicemi, široké dlážděné schody, miniaturní balkony, kamenné vázy, kovové lucerny – a mezi tím vším spousta koček, mourovatých, černých i třibarevných. Příjemný závan historie přitom nijak nenarušuje řada restaurací a kaváren, občůdky s uměním či s místními specialitami, nepostradatelné hřiště na pétanque ani improvizovaný koncertní sál před hradní bránou, kde každý červencový pátek vystupuje jazzová kapela v rámci projektu Jazz du château (Jazz na hradě). Letos jsme mohli slyšet například tradiční jazz v podání kapely Ad'Hoctet s propracovanými sóly na kytaru, basu, bicí i dechové nástroje, či osobitý styl skupiny Son Trinitario, která v rámci široké oblasti karibské hudby dosahuje až ke kubánskému jazzu.

Vstupme nyní na chvíli do útrob jedné z letitých staveb, do Domu umělců (Maison des Artistes) na náměstí Place

du Château, v níž se skrývají zajímavě uspořádané výstavní sály – s údivem zjistíme, že výstava moderního umění 4 Dimensions konaná od 4. července do 1. srpna, na níž prezentují své představy o světě současní tvůrci Julien Allegre, Sylvia Battisti, Jean-Raymond Meunier a Francis Puivif, zdejší starobydou atmosféru ještě podtrhuje. Na výběr je toho dost: harmonické kovové plastiky, rytmizované barevné geometrické tvary, hudební koláže či propracované modely města sestavené z použitých plechovek. Důmyslné propojení současnosti s minulostí nutí k zamyšlení...

Intermezzo na tržišti

Pro odlehčení se na okamžik zastavme v centru města. Je pátek, a tak je tu od rána velmi rušno. Jindy klidná a důstojná budova tržnice (Cité Marchande) je plná pohybu a zvuků, nabízejí tu ryby, sýry, pečivo, vejce i květiny a směs vůní se nese až na přilehlé náměstíčko, kde je umístěna většina stánků s ovocem a zeleninou. Letní pulty hrají všemi barvami právě dozrávajících plodů, a tak se můžeme do sytosti kochat pohledem na světlivě žluté citrony, oranžová rajčata, temně červené broskve, tmavofialové švestky či zelené fazole.

Sytý hlas trhovce vychvalující jedinečnou chuť s láskou vypěstovaných melounů přehlušuje šustění papírových sáčků a štěbetání ptáků, cinkají drobné, podpatky klapou po dláždění, tašky a košíky se plní vůněmi.

Krátký závan každodenních starostí o to, co budeme jíst, nemůže porušit kouzlo, které v sobě tahle červencová scéna skrývá.

Musée Renoir: Malířova vila a opera v olivovém háji

Muzeum Augusta Renoira (Domaine des Collettes), překrásná vila s vysokými stropy a okouzlujícím výhledem na moře, leží uprostřed rozlehlých citrusových

a olivových hájů, patřících k někdejší provensálské farmě (ta dnes slouží jako prodejna upomínkových předmětů). Ve vile najdeme Renoirovy obrazy, kresby i sochy, převládají však fotografie a další osobní věci, nastudovat si tu můžeme i mistrův rodokmen doplněný až do dnešních dnů. K vidění je tu impozantní ateliér s mistrovým stojanem i kolečkovým křeslem, ale můžeme beze studu nahlédnout i do elegantní koupelny prozářené denním světlem.

Je sobota 14. července. Na rozlehlé stráni lemované olivovníky, která se rozprostírá nedaleko vily, vrcholí přípravy na koncertní večery operních árií nazvané *Les Voix du Domaine Renoir* (Hlasy Renoirova panství) – jsou na programu dnes a zítra. Podtitul *Nuits italiennes* (Italské noci) zjevně ukazuje na výběr repertoáru: převládají árie z oper Giuseppe Verdiho a Giacoma Pucciniho, které pod vedením dirigenta Giulia Magnaniniho přednese filharmonický orchestr z Nice, sbor opery a filharmonický sbor z Nice a sólisté Chiara Taigi (soprán) a Aquiles Machado (tenor).

Diváci přicházejí s velkým předstihem, v očekávání silného hudebního zážitku si někteří z nich předem dopřávají procházku mezi palmami, olivovníky a citrusy. Pánové v kraťasech i v oblecích s motýlky doprovázejí dámy cupitající v lodičkách po drnech k židlím hustě rozestaveným na stupňovitém svahu. Ti, na které nezbylo místo k sezení, se uvelebují na přinesených dekách, rozprostřeli si je pod olivovníky nad improvizovaným hledištěm. Stébla trávy se lepí na šaty, dámy v tenkých halenkách se balí do širokých šálů, vůně parfémů se nese teplým vzduchem spolu s cvrkáním cikád.

Je devět hodin a na letní scénu se začíná pomalu snášet soumrak. Na jeviště s průhlednou zadní stěnou přichází orchestr a sbory. Konferenciér vítá občany Cagnes sur Mer a pohnutě vypráví čerstvý příběh dnešní sopranistky – háj oli-



Renoirovo muzeum

vovníků s koncertem cikád na ni v předvečer vystoupení zapůsobil natolik, že o něm napsala báseň, první v životě! „A tuto báseň teď věnuje vám, obyvatelům Cagnes sur Mer!“

V potlesku a uznalém mručení publika vstupuje na scénu dirigent, zvedá taktovku a ozývají se první tóny. Cikády zpočátku vesele přizvukují, avšak v okamžiku, kdy se zahradou poprvé rozezní sytý tenor, najednou ztichnou. Nad hlavami diváků svítí žluté hvězdy a blíká červená světélka letadel přistávajících v Nice.

Hudba je v plném proudu. Tosca právě zpívá: „Mario! Mario! Non la sospiri...“ a do jejího sopránu se ozývají první

tlumené rány. Průhlednou stěnou pódia zazáří ohňostroj z Antibes – pestrobarevné květy a listy připomínající palmy se snášejí za zády černobíle oděných sboristů. Po chvíli se přidává zvuk dalšího ohňostroje, který sem doléhá nejspíš z hradu, přes kopec ale není vidět. Koncert nicméně nerušeně pokračuje dál a závěrečné sborové „Va pensiero“ z Nabucca už se nese opět do ticha.

Zahradou zní potlesk a výkřiky „Bravo!“, sólisté se přicházejí uklonit, děti dosud pospávající na dekách se budí a spokojení diváci se ve světle luceren rozcházejí k jednotlivým východům.

Cagnes sur Mer dosud zůstává místem, v němž ještě nepřevládla scénovanost

orientovaná na zahraniční turisty. Ti sem totiž masově nejezdí. Veškerá scéničnost vyplývá z autentické atmosféry města, z jeho ‘ducha’, který se rozvíjí za přispění zdejších občanů s ohledem na ně i na návštěvníky z ostatních částí Francie – proto se tu nejspíš lidé cítí tak dobře. Zůstává ovšem otázkou, kam se tohle kulturní městečko bude ubírat v příštích letech – hrdě otevřená proměná s dokonalou pláží jasně naznačuje snahu radních přilákat do Cagnes sur Mer další zahraniční hosty, pro město jistě ‘finančně zajímavé’, a nám nezbývá než doufat, že tahle nádherná scéna nepřestane být vlivem jejich ať domnělých či skutečných požadavků sama sebou.

Denisa Vostrá

Psaní o hraní

Ze současného divadla se, mimo jiné, vytrácí povědomí o hercích. Pravda, mluví se o nich možná víc než kdy jindy, ale jako o celebritách, v této roli patří k nejvyhledávanějším. Mate to skutečné hodnoty, jakkoli se celebritou může stát i vynikající umělec, ovšem opačně ta úměra neplatí. Banalita, řeknete si, jenže nad knihou Zuzany Sílové *Disk a generace 1945* se onen zásadní rozdíl mezi jaksi spotřebním a podstatným pojetím všeho kolem divadla neustále připomíná. Sílová se věnuje dvěma velkým postavám divadla posledního skoro půlstoletí, Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi – Adamová se dokonce v polistopadových dobách stala celebritou a donedávna hrála divadlo, Pleskotovy největší chvíle v zásadě minuly právě proto, že polistopadovému divadlu začal být herec buď celebritou, nebo materiálem pro režisérské kreace, které se vesměs, zjednodušeně

řečeno, v postmoderním duchu vzdalují jednoznačné výpovědi, jednoznačnému pohledu na svět, natož aby měly zásadní společenskokritické ambice. Což konstatuji, nehodnotím už proto, že to s obavami lze snad vyslovit v obecné rovině tendencí, rozhodně ne o všech projevech polistopadového divadla. A potom, postmoderní nedůvěra v jednoznačnost a závaznost všeho je hodně dobře zdůvodněna zkušenostmi posledního století. Generace roku 1945 však uvažovala jinak, jak Sílová průkazně dokládá.

Ze silné generace, která neuvěřitelně dlouho diktovala podobu zdejšího divadla, se jistě nabízeli i jiní kandidáti, leč výběr těch dvou je dobrý. Sílová začíná svůj výklad stejnou otázkou, kterou od přelomu 30. a 40. let řešili především mladí divadelníci, sice inspirovaní avantgardisty, ale už odmítající avatgardní ‘hračičkaření’, které považovali za pře-

kážku angažované disputace o novém poválečném uspořádání světa. Proto nejen u nás, ale vlastně po celém evropském a americkém uměleckém světě se od konce války formulovaly nově nahlížené premisy realismu, který by co obecná umělecká metoda nesloužil jen otrockému popisu vnější reality, ale jímž by bylo možné spouštět do ní hloubkové sondy – a navíc by esteticky zůstal stejně vzrušující jako avatgardní stylizované obrazy. Mimochodem, mám dojem, že něco podobného očekává a začíná vyhledávat i dnešní divadlo, ba i hudba, vřdyť se i nejmladší generace skladatelů vracejí k postupům romantické a modernistické hudby ve snaze esteticky i významově se 'přirozeně domluvit' se svými posluchači. Ba dokonce si myslím, že se znovu začíná objevovat vize herce už nejen jako celebrity nebo dovedného baviče, ale osobnosti, od které společnost strpí, ba dokonce bude vyžadovat kritická stanoviska. Herci rádi znovu přicházejí na chuť pozici elity a svědomí národa, jen nevím, jak se to má a bude mít s rolemi v reklamách a seriálech, zkrátka s jejich dnešním životním stylem, v němž si libují neméně.

Leč teď se dopouštím volných úvah, které Zuzana Sílová naopak nepřipouští. Stojí pevně na zemi a hned zpočátku možná až příliš detailně cituje z Chalupického a Mukařovského, když na místě podle mne byla spíš právě nejobecnější definice východisek generace roku 1945. Zvláště když z úvah o postavení herce a režiséra jako dvou vrcholů trojúhelníku jménem divadlo (tím třetím úhlem je dramatik) Sílová ve své studii vychází. Vřak už volba herečky a režiséra je příznačná, těch, kteří svá umění nemohou náležitě rozvinout jeden bez druhého, ale realizují se ve vzájemném tvůrčím prolnutí, takřka jeden skrze druhého. A vlastně tomu vřbec ještě předchází obecnější volba psát o hercích a herectví v souvislosti s uměleckým programem divadla,

tedy nahlížet herectví v tradici strukturalistické školy v návaznosti na nejnovější (a vlastně už dlouho jediné) studie Jana Hyvnara, Jaroslava Vostrého a několika dalších. V tradiční faktuře knihu utvrzuje i souvislost s poučenými memoáry coby specifickou divadelní historiografií, jak je vydával v Odeonu Vladimír Justl. Ostatně do knihy autorka zařadila také věcně pozoruhodné rozhovory, čímž řečené podtrhla.

Sílová především vypráví příběhy lidí a institucí, které se vzájemně prolínají, odečítá z nich střízlivě až opatrně formulované argumenty, historiograficky cenné, ale v dnešních zvyklostech možná pro některé málo atraktivní. Uvažuje ve věcných podrobných kontextech, nedomýšlí, co by bylo kdyby, ani planě neteoretizuje, jak je dnes v módě. Při vyprávění inklinuje spíš k detailům nežli k celku, s výhodami i nevýhodami takového pohledu. Proto v úvodu knihy kromě teoretických strukturalistických úvah o situaci divadla připomíná tzv. diskusi o režisérismu v prvních poválečných letech, formování několika tvůrčích skupin oné generace, vliv Jiřího Frejky a hlavně E. F. Buriana (na J. Honzla se možná trochu pozapomnělo), vznik Divadla satiry a dalších, rozpad Větrníku, programové polemiky Otomara Krejčí i první úvahy Jana Grossmana. A samozřejmě zrod generačního divadla DISK, v čemž Sílová navazuje na své předchozí zkoumání profesionální školní výuky divadla a herectví na konzervatoři a na DAMU, mimochodem, myslím zatím nedoceneně.

Ony detaily profesního i občanského života Sílová ještě víc uplatnila ve dvou hlavních kapitolách knihy, tedy v pojednání o Jaroslavě Adamové, obsáhlejším, a Jaromíru Pleskotovi, stručnějším. A to podle osvědčeného vzoru: dětství, mládí, rodina, škola, přátelé, první role, první komplikace, vrcholné kreace, další komplikace, a tak dál až po konec vyprávění. Ten je u Adamové přirozeně

otevřenější nežli u Pleskota. Vyprávění čtivé, přestože po okraj naplněné prověřenými přesnými údaji, množstvím konkrétních poznatků, k nimž, opakuji, autorka inklinuje. Mimochodem, dobrý výběr pro výklad relevantních informací je nejlepším vysvědčením o autorčině erudici v dané oblasti. Jednou z výhod takového postupu práce je širší záběr, čtenář se dozví mnoho podstatného i o li-dech, s nimiž Adamová, potažmo Pleskot, spolupracovali, o divadlech, jimiž prošli, o větších i menších půtkách, které se jich dotkly. Hodně zajímavé pasáže tu jsou o Jiřím Frejkovi, o Werichově Divadle ABC, o způsobu režie Alfréda Radoka, a vůbec o poměrech v Městských divadlech pražských, pak také v Národním divadle. A o mnohém jiném. Výsledkem je precizně zkonstruovaná historická mozaika, uspořádaná do svazku v různé míře rozvedených příběhů ovíjejících příběh ústřední. Sílová prostě respektuje divadelní historiografii jako 'vyprávěcí' disciplínu, což se dnes v teatrologii buď bagatelizuje, nebo opouští ve jménu filozofujícího teoretizování. A to na rozdíl od obecné historiografie, která se v této epické metodě v posledních letech znovu etabluje, dokonce v podobě tzv. mikrohistoriografie, záměrně zkoumající detaily, jež jsou pod rozlišovací schopností smě-lých historiografických syntéz minulosti. Nakonec i na teoretické úvahy v knize dojde, ovšem opět jen věcné až strohé, nejsou deklarovány, ale vyvozeny často na okraj nějaké peripetie historiografického vyprávění. Dokonce třeba jen v poznámce pod čarou.

Sílová tedy po svém rozpracovala prověřenou historiografickou metodu. Jistě nepředstavuje jedinou možnost, jak

uchopit zvláště tak komplikovaný jev, jakým je herectví. Osobně bych asi víc tlačil na analýzu konkrétních hereckých prostředků než na stručné literární charakteristiky rolí, na formulování hereckých témat víc nežli na podrobné výčty hereckých událostí. Nejsem si jistý ani účel-ností některých citací z dobových kritik ve funkci vlastního výkladu, nebo alespoň argumentů, když je zřejmé, že recenzenti jen kroužili kolem přesného pochopení a vyjádření problému, neboť až na nejvzácnější výjimky nemohli (a nemo-hou nikdy!) jinak, navíc ve sledovaném období se různě vyrovnávali s cenzurními a autocenzurními tlaky.

Studie Zuzany Sílové je hutným výkladem posledního půlstoletí pražského divadla na konkrétním, ovšem velmi podstatném příkladu. Představuje ponor do precizně vykreslené reality a značné vylepšení dosud kusého historiografického obrazu divadla této doby. Je to cenné zvláště dnes, kdy vidím nové snahy vyložit období divadelní 'totality' víc ideologicky, nežli je podle mne záhodno. Mys-lím, že i proto kniha, pokud vím, zatím nenašla širší odezvu. Neprávem! Jsem ze staré školy, proto ctím v prvé řadě fakta a možnost je stále znovu a znovu promýšlet a různě interpretovat. Zuzana Sílová poskytla takovým interpretacím poctivý grunt a sama některé interpretace nabídla. Opakuji, nabídla, nevnucuje. Přidala výběrem snímků pozoruhodnou obrazovou přílohu, soupisy divadelních rolí a režii, dobře zpracovaný poznámkový aparát, nepřehuštený, ale bohatý, a světe div se – nechybí jmenný rejstřík!

Dobrá a užitečná kniha.

Josef Herman

Od zaujetí k fandovství – Plzeňský Mezinárodní festival Divadlo 2007

Výtvarné řešení, ze kterého vycházeli organizátoři letošního Mezinárodního festivalu Divadlo v Plzni, připomínající fandovství sportovních klubů a jejich snahu nebo možná jenom skrytou touhu zapálit u účastníků alespoň na několik dnů pocit fandovství, chápu. Divadlu se tím sice nepodaří dostat se do středu veřejného zájmu, ale možná mu to trochu pomůže překonat dobu domácího uměleckého sucha a nepřízně. Protože jsem si v průběhu festivalu ani jednou neoblékl kostým oblíbeného herce s číslem na zádech, dokonce ani darované tričko, a ani v okamžicích vhodné pauzy jsem nekřičel povzbuzující slova na herce, zmiňuji se teď, z pohnutek čistě osobních, takřkajíc v prostorách vlastní subjektivity, aspoň o tom, co mě zaujalo.

Začnu *Mnemoparkem*¹ především pro jeho autentičnost, kterou nám předvedlo pět modelářů železnic, důchodců, a jedna herečka – průvodkyně, přiznaně neautentická. Protagonisté na scéně rozvětvili makety železničních tratí (program uvádí 37 metrů) s modely lokomotiv a vagónů různých značek z vlastních sbírek, lemované modelovanými krajinkami představujícími některé části Švýcarska. Představení nebo spíše performanci tvořily jednotlivé životní peripetie, které střídavě vyprávěl vždy jeden z představitelů, vázané ke konkrétnímu zpodobení maketovému prostředí tak, aby mohl být ostatními tázán nebo pobízen k dalšímu fabulování. Na pro-

jekčním plátně, prostřednictvím minikamer umístěných na lokomotivách, a tak diváci mohli přímo 'vhlížet' do zobrazované ubíhající krajinky, ve které se odehrávaly životní epizody dotyčného představitele. Byly to stručné osudy běžných Švýcarů vyprávěné bez hrané účasti, možná s trochou nadsázky, umocněné věkem a schopností odstupu. Jistě se lze pozastavit nad tím, jestli takové performanční projevy nejsou součástí tzv. *dokumentárního divadla*, snad také proto, že jsem se tu o Švýcarsku dozvěděl víc než z několika příruček. Domnívám se, že už samotné uvedené slovní spojení se tomu vzpírá. Převažovalo především vyprávění, a to z pozice performerů, skloubené s natolik přesvědčivou autentičností, že zcela odpadla klasická otázka, co z vyprávění je skutečně autobiografické. Bylo to vlastně vše a jednotliví představitelé to ani neprosazovali, ani neskrývali. Životní osudy obyčejných Švýcarů rezonovaly v everymanovské podobě, včetně zápalu, s jakým oni sami pobíhali po scéně, a švýcarské preciznosti, s jakou ovládali technické zařízení. Bylo to klasické vyprávění, jako když si lidé posedají kolem stolu a vyprávějí si své životní příhody, s tím rozdílem, že tady se také předvádělo a netradičním způsobem ilustrovalo. Součástí této narace byla i odměna. Na malý okamžik se jednotliví představitelé mohli ponořit do virtuálního prostoru a přivodit si příjemný zážitek z minulosti. Vždy s mimořádnou opatrností a přísně vymezeným časem, protože immerze do vlastního prožitku může uchvátit a zabránit návratu. Tento originální nápad podporovalo přirozené chování představitelů, fungující tu jako projev kulturnosti, ale i promyšlená technologie.

1 Rimini Protokoll, Theater Basel, Švýcarsko: *Mnemopark*. Scénář a režie Stefan Kaegi, scéna Lex Vögtli, video Jeanne Rüfenacht a Marc Jungreithmeier, hudba a zvuk Niki Neecke, asistenti režie Agnese Cornelio a Anna K. Becker, dramaturgie Andrea Schwieter, světla Christopher Moos, účinkují Rahel Hubacher, Max Kurrus, Hermann Löhle, Heidy Louise Ludewig, René Mühlethaler, Niki Neecke, Jean Reithmeyer.



Takto prezentovanou formu má na svědomí režisérská trojice sdružení Rimini Protokoll: Helgard Haug, Stefan Kaegi a Daniel Wetz. Lze ale také mluvit o společném díle, o tom, čemu se v rámci internetu říká *creative commons* a co vychází z vize, že v každém člověku existuje určitá míra tvořivého potenciálu. V *Mnemoparku* byl tento potenciál působivě představen, včetně závěru, kdy 'kutílové' umožňují divákům podívat se na makety, tj. na scénu, kterou společně vytvořili. K performančnímu umění taková satisfakce jistě patří.

Zatímco v popsaném představení šlo o přirozenost a z toho pramenící autentičnost projevu, u norského představení

Ibsenovy *Divoké kachny*² v režii Eirika Stubø mě uchvacovala především neokázalá profesionalita. Podobně jako Švýcaři, vtáhli mě norští herci do představení svou nepodbízivostí. Čtu z ní vnitřní jistotu režijního pojetí a odvalu prezentovat je bez pocitu úzkosti, že nezapůsobí. Je tak ponecháno na mně, jak intenzivní bude

2 Nationaltheatret, Oslo, Norsko: Henrik Ibsen, *Divoká kachna*. Režie Eirik Stubø, scéna a kostýmy Kari Gravklev, světelný design Ellen Ruge, masky a líčení Birgit Haugå, úprava textu Eirik Stubø and Ole Skjelbred, dramaturgie Olav Torbjørn Skare, asistent režie Oda Radoor, osoby a obsazení: Továrnik Werle – Bjørn Skagestad, Gregers Werle – Eindride Eidsvold, Starý Ekdal – Kai Remlov, Hjalmar Ekdal – Gard Eidsvold, Gina – Laila Goody, Hedvika – Birgitte Larsen, Paní Sørbyová – Petronella Barker, MUDr. Relling – Kim Haugen, ThDr. Molvik – Anders T. Andersen.

◀ **Mnemopark. Rimini
Protokoll, Theater
Basel, Švýcarsko.
Mezinárodní festival
Divadlo, Plzeň 2007**

▶ **Henrik Ibsen:
Divoká kachna.
Nationaltheatret Oslo,
Norsko. MF Divadlo 2007.
Birgitte Larsen (Hedvika)
a Eindride Eidsvold
(Gregers Werle)**



má vnitřní účast na představení. Oceňuji tuto možnost, protože mi usnadňuje být shovívavý k případným nedostatkům. Těch jsem ale v představení mnoho neobjevil. Jenom to opakované přesouvání nábytku a rekvizit prováděné herci na scéně při změně obrazu mohlo iritovat. Považuji to ale za skandinávskou specialitu, protože jsem byl svědkem žongléřských kousků tamních herců při rozkládání skříní, židlí a stolů a jejich proměně v postele, zvláště u zájezdových představení. Tady mi to připadalo únosné, zvláště když se toho – dokonce mnohokrát – využílo pro vyjádření vztahu. Působivá byla především zdánlivá jednoduchost: Herectví se dostávalo až na úroveň kondenzovaného projevu, ve kterém to podstatné se ukrývalo uvnitř a projevovalo se spíš jakoby ‘přereknutím’ než záměrnou výpovědí. K tomu patřila i jednoduchost scény. Hrál se skoro až na proscénium, a to

nikoliv proto, aby se dění přiblížilo divákům. Umístění zadní stěny spíš bránilo se roztahovat a ‘tlačilo’ na prostor. Projevovat se tak psychický tlak minulosti na přítomnost, jehož součástí se mohou stávat nebo se z něho mohou vymaňovat jenom určití lidé. Domnívám se, že se tím režisér vyhnul zdůrazňování tradičního ibsenovského vzorce, podle něhož se malé hříchy z minulosti projevují jako přítomné zločiny. Tomu se u Ibsena přirozeně nelze vyhnout, dokonce to ani není žádoucí, ale v norském představení se nic z toho nemanifestovalo. Režisér dosáhl silného účinku už svícením: Scéna se v průběhu představení v mžiku proměňovala, když zadní stěna měnila barvu podle situace. Tím se měnil i můj úhel pohledu a zmnožovaly se významy.

Moc bych si přál, aby se ‘národním divadlům’ u nás začalo stýskat po takové profesionalitě.



Po první přestávce představení *Ivanova*³ ze Slovenského komorního divadla jsem přemýšlel o genui loci martinské scény. Už od dob totality zdejší soubor pravidelně 'vykuchávala' bratislavská divadla angažováním kvalitních herců. Martinské divadlo se vždycky ale nakonec znovu postavilo na nohy a daří se mu udržovat si stále dobrou úroveň. Představení Čechovovy hry *Ivanov* v režii Romana Poláka je součástí tohoto stan-

3 Slovenské komorné divadlo Martin, Slovensko: Anton Pavlovič Čechov, *Ivanov*. Režie Roman Polák, překlad Ján Štrasser, dramaturgie Monika Michnová, scéna Vladimír Čáp, kostýmy Peter Čanecký, světelný design Michal Vajdička, loutky Ludvík Pozníček, hudba Michal Novinski, pohybová spolupráce Peter Tabaček, osoby a obsazení: Nikolaj Ivanov – Milošlav Král, Sára – Renáta Rundová, Matěj Šabelskij – Ján Kožuch, Pavel Lebeděv – Michal Gazdík, Zinaida Lebeděvová – Jana Olhová, Sáša – Lucia Jašková, Jevgenij Lvov – Marek Geišberg, Marta Babakinová – Eva Gašparová, Dmitrij Kosych – Viliam Hriadel, Michail Borkin – František Výrostko, Avdoča – Petronela Valentová, vodiči loutek – Jana Eliášová, Bibiana Tarasovičová, Ján Abafi a Jozef Demko.

dardu. Formální pojetí, kterým mě režisér odkazuje k japonskému bunraku, je jistě nepřehlédnutelné. Kromě výtvarné stránky, kdy na scéně se přede mnou tvořily scénické obrazy, jsem tuto formální licenci vnímal jako součást inscenačního pojetí, s výrazným významovým podílem na interpretaci. Využití bunraku, jeho způsobu vedení loutek, představuje pro mě pojetí temných sil, které jsou (až na mistra) skryté a odkazují nás nejenom k Japonsku, ale i k evropské tradici německých pozdních romantiků, kdy hrdina má pocit, že je manipulován silami, které neovládá. Cítí je jak uvnitř sebe, tak v prostoru kolem sebe. Toto 'vně' a 'ven' znemožňuje pouhé soustředění postav na sebe a oslabuje interpretaci zdůrazňující psychologické motivy. Pro postavy jistě není snadné uniknout depresím, melancholii, neurastenickým či schizoidním tlakům, které v sobě nosí, které rozvíjejí

◀ Anton Pavlovič
Čechov: *Ivanov*.
Slovenské komorné
divadlo Martin.
MF Divadlo 2007.
Miloslav Kráľ (*Ivanov*),
Lucia Jašková (*Sáša*),
Jana Ol'ňová a Michal
Gazdík (*Lebeděvovi*)

▶ Seneca: *Faidra*.
Divadlo v Dlouhé Praha.
MF Divadlo 2007.
Helena Dvořáková
(*Faidra*)



a které se v dosti významné míře podílejí na jejich charakterizaci. Není to ale klíč, který mi usnadňuje porozumění hry. Skryté síly kolem nich, viditelné jenom z odstupu, z pozice diváka, tedy mimo jeviště, a naplňující tak poznání, že to podstatné je vždy skryté, aby si uchovalo své tajemství, je pro mě přijatelnější. K tomu patřila také vzácná vzájemná spoluphra všech herců, která vedla k tomu, že i banální scény s pitím byly rozehrané se vši bravurou, hodné herců velkého kalibru. Nezdržuji výkony hlavních představitelů nikoliv proto, abych se snad vyhnul kritice. Byly součástí skutečného kolektivního rozehrávání a zdůraznit je by znamenalo vyloupnout je z celku, který se nesl ve vzácné groteskní harmonii.

Na konec, nikoliv kvůli nějakému pomyslnému pořadí, jsem si nechal Senecovu *Faidru*⁴ v podání Divadla v Dlouhé. Tuto inscenaci spojuje s výše uvedenými

představeními několik znaků, díky nimž se od nich současně i liší. Navzdory velkému tématu a expresivním hereckým projevům vneslo toto představení do atmosféry festivalu – aspoň pro mě – jistou vnitřní intimitu, o které jsem se domníval, že již z našeho domácího prostředí vymizela. Napomohl tomu jistě také prostor spíše klubového nebo sklepního divadla, tj. umístění na jeviště Komorního divadla, který ale mohl být pro tento typ představení stejně tak zrádný. Nebyl. Domnívám se, že především kvůli zřetelnému patosu, s kterým herci do tohoto prostoru vstoupili a v průběhu představení ho svým nasazením důsledně naplňovali. Neuhnuli ani neochabli ve své energii a nelítostně se probíjeli k tomu, abych uvěřil a bral jejich projevy na vědomí. Byl to opak tiché profesionality Norů, hodný však stejného obdivu. Ten si zaslouží všichni herci z *Faidry* především za to, že přistoupili na nápad režisérky Hany Burešové a dramaturga Štěpána Otčenáška inscenovat takové dílo. Před výkonem hlavní představitelky Heleny Dvořákové se hluboce skláním. Fandím inscenátorům z Dlouhé proto, že jejich čin v této době sucha a nepřízně vyžaduje opravdovou odvahu.

Július Gajdoš

⁴ Divadlo v Dlouhé, Praha: Seneca, *Faidra*. Režie Hana Burešová, překlad Eva Stehlíková, úprava Eva Stehlíková, Hana Burešová a Štěpán Otčenášek, dramaturgie Štěpán Otčenášek, scéna David Marek, kostýmy Hana Fischeřová, hudba Petr Skoumal, pohybová spolupráce Hana Charvátová, osoby a obsazení: *Faidra* – Helena Dvořáková, Chůva – Emma Černá jh., Hippolytus – Vojtěch Dyk jh. nebo Miloslav König jh., Theseus – Miroslav Táborský, Posel – Miroslav Hanuš, Chór – Michaela Doležalová, Lenka Veliká a Magdalena Zimová.

Inscenování přeložených her – překlad, adaptace a multimedialita: zpráva o konferenci v Norwichi

Na přelomu června a července jsem se zúčastnila konference, kterou pořádala University of East Anglia v britské Norwichi na téma, jež je uvedeno jako nadpis tohoto článku. Nešlo však o typické akademické setkání, cílem bylo především rozproudřit debatu mezi dvěma tábory, které spolu (alespoň v Británii) moc často nekomunikují. Mám tím na mysli akademickou obec na straně jedné a praktické divadelníky na straně druhé. Proto se spoluorganizátory konference, nebo spíše setkání na akademické půdě, staly kromě dalších britských univerzit (London Metropolitan University, University of Warwick, Queen's University Belfast) i některá divadla, která se zaměřují na současnou dramaturgii – konkrétně Gate Theatre z Londýna a Traverse Theatre z Edinburghu.

Mezi účastníky ovšem i tak převládali zejména zástupci univerzit. Ti se do Norwiche sjeli téměř z celého světa. Hojně zastoupeny byly hlavně britské a americké ústavy, ale nechyběli ani zástupci poněkud exotických míst, jakým pro nás bezesporu jsou Institute of Technology Delhi (Indie) či Hong Kong Baptist University, dále pak několik zástupců dalších evropských zemí (Itálie, Španělsko, Polsko, Česká republika). V této souvislosti se jako velmi přínosný ukázal požadavek organizátorů konference, aby každý přednášející doplnil svůj referát cca čtvrthodinovou prezentací konkrétní umělecké produkce – ať už na DVD záznamu nebo naživo s pomocí herců, které s sebou mohl přivést. S akademiky tak přijela celá řada herců a performerů, kteří do diskusí vnášeli právě onen kýžený pohled 'z druhého břehu'. Kromě toho celá akce získala další rozměr, protože se kromě vědeckého setkání stala i zajímavou ochutnávkou řady různorodých inscenací z celého světa.

Hlavní referáty přednesli profesor David Johnston (Queen's University Belfast), známý britský režisér Mick Gordon a dlouholetý dramaturg National Theatre v Londýně Jack Bradley. Zejména posledně jmenovaní pak rozpoutali bouřlivou diskusi, jejíž téma bylo jakýmsi leitmotivem celé konference – a to odlišné postavení překladatele v různých divadelních tradicích.

Zatímco v kontinentálním kontextu je překladatel uměleckých textů považován za plnoprávného autora a umělce, je v anglosaském prostředí zvykem ho vnímat pouze jako šikovného řemeslníka, který vytvoří lineární převod textu, aby posléze režisérem vybraný dramatik text dotvořil v dílo, které má pro inscenátory kvalitu 'inscenovatelné' a 'hratelné' verze textu. Taková verze má být zejména blízká a srozumitelná cílovému publiku. Nakolik je věrná originálu je diskutabilní. Tento sekundární dramatik totiž vůbec nemusí ovládat výchozí jazyk ani blíže znát kulturu země a kontext, v němž text vznikl! Není proto divu, že takové překlady byly v bouřlivé diskusi zástupci kontinentální tradice označovány spíše jako autorské adaptace na motivy originálního díla. Nejkriklavější příklad takového přístupu uvedla v rámci svého referátu *Acting in Translation: the Notion of „Action“ and Six Times Chekhov's Three Sisters* Robin Levensonová, když četla varianty téže scény ze *Tří sester* v několika různých britských a amerických překladech a publikum dle osobitého stylu bezpečně odhadovalo, který současný dramatik je autorem toho kterého 'překlady'.¹

¹ Například americký dramatik David Mamet se nijak nerozpakoval čechovovský dialog osekát do svých typicky 'mametovský' strohých replik.

Diskuse, která následovala, přinesla zajímavé argumenty z obou táborů. Je třeba si uvědomit, jak důležité je pro britské tvůrce publikum, pro které inscenaci připravují. Překlad i inscenace totiž musí oslovit konkrétního diváka v konkrétním městě – a to znamená, že mu musí být blízka i jazykem. Takže zjednodušeně řečeno: ne každý americký překlad je možné hrát v Anglii a naopak. To je něco, o čem český inscenační tým přemýšlet moc nemusí – stejný překlad je možné použít v Ostravě i v Chebu, možná budeme zvažovat spíše užití některých inscenačních prostředků, hierarchizaci témat atd. – jenže tento rozdíl se patrně projeví už při volbě repertoáru a ne až při volbě překladu nebo nějakých inscenačních požadavků na překlad. Mám tím na mysli, že dramaturgie spíše uváží, zda je ten který titul v tom kterém městě možné nasadit, než aby řešila, že ho nasadit lze, ale je třeba zadat nějaký specifický překlad. Zatímco my úplně nedoceňujeme, jak složité je tvořit v prostředí, kdy miliony lidí sice mluví stejným jazykem, ale každý trochu jinak, byla pro Brity nepochopitelná naše tradice, která praví, že překlad by měl věrně vystihovat svůj originál a že hlavním úkolem překladatele je najít takové prostředky, které pomohou v cílovém jazyce vybudovat podobný umělecký dojem, jakým působí dílo na čtenáře originálu – a že toto vše může překladatel dělat, aniž by měl na mysli konkrétní publikum v konkrétním divadle (městě atd.). Prostě naše častá praxe překládání 'do šuplíku', kdy si divadla ve většině případů překlady nezadávají, ale vybírají si z již hotové nabídky, je pro britského tvůrce stejně nepřijatelná jako pro nás jejich volné adaptace vydávající se za překlad. Jak uvedl Mick Gordon – dobrý překladatel pro něj splňuje tři kritéria: 1. ví, co z originálu chce sdělit a má k tomuto sdělení osobní vztah (důvod, proč to chce sdělit); 2. ví, pro jaké publikum překládá;

3. ví, že jeho překlad je dočasný, funguje pouze tady a teď...²

V této souvislosti byl pro mě přínosný rozhovor s Katherine Mendelsohn, dramaturgyní Traverse Theatre. Ta popuzené kontinentální překladatele uklidňovala tvrzením, že na věrnost překladu originálu pečlivě dohlíží dramaturg a i v případě, že dramaturg není součástí inscenačního týmu (což je v Británii stále ještě běžné), prý nikdy nedojde k znásilnění originálu, protože je v Británii tradiční hluboká úcta k autorovi. Zejména pak, jedná-li se o první uvedení díla, tj. o britskou premiéru, je v Británii tradicí přistupovat k textu interpretačně a sloužit autorovi. Shodly jsme se však, že kromě této tradice divadla silných autorů se v Británii prosazuje i jiná tendence – divadla režiséřských osobností – a tam je pak přítomnost dramaturga zcela krucifiální... Bohužel mají někteří režiséři tendenci nahradit dramaturga oním sekundárním dramatikem a pak nastává skutečný problém: to, jak s překladem pracuje dramaturg, se totiž zásadně liší od způsobu, jakým s ním pracuje další dramatik.

Kromě tohoto hlavního tématu však konference přinesla i řadu dalších, neméně zajímavých. Některé referáty totiž přednesli dramaturgové a týkaly se složení repertoáru v různých částech světa. I to bylo zajímavým předmětem diskusí. Například Jack Bradley provedl ve svém příspěvku statistický rozbor repertoáru National Theatre (a došel k tomu, že za celou dobu své existence britské Národní divadlo uvedlo pouze jednu hru žijícího zahraničního autora³), dále rozebral repertoár westendských divadel v roce 2007 – v 55 divadlech se hrálo 25 muzikálů, 10 nových domácích

2 Na otázku, proč se naše tradice a vnímání postavení překladatele tak zásadně liší, se snažím odpovědět v článku „S akademiky nemá smysl ztrácet čas“, který vyjde v zimě 2007 v časopise SAD.

3 Byl to *Obraz Yasminy Rezy*.

her, 6 Shakespearových her, 8 revivalů, 5 adaptací a 1 zahraniční hra. Ze všech těchto údajů je patrná soběstačnost britské dramatiky na jedné straně a nedůvěra britských dramaturgů vůči cizím hrám (tj. přeloženým hrám) na straně druhé. Tento stav kontrastuje se situací ve střední Evropě, kde často minimálně 50 % repertoáru tvoří právě zahraniční hry. Vzhledem k tomu, že v těchto zemích neexistuje cenzura ani státní řízení kultury, je situace v obou oblastech evidentně dána 'požadavky trhu' a odlišnou úrovní domácí dramatiky. Británii se totiž zcela jistě vyplatila cílená podpora a práce s mladými dramatiky, která je u nás stále velmi nedostatečná.

Úplně jinou kapitolou je pak situace zemí, kde jakási státní objednávka stále existuje. A to nejenom v negativním slova smyslu nějaké cenzury, ale i ve smyslu pozitivní diskriminace – jak o tom ve svém referátu informoval Yotam Benshalom z Centra translatických a komparativních kulturních studií z University of Warwick.⁴ Na objednávku telavivské univerzity přeložil do hebrejštiny současnou hru *Impotent*⁵ arabského autora Riada Marshawa. Hra byla vybrána nejenom na základě svých kvalit, ale také proto, že se vláda snaží podporovat dialog mezi arabskou a židovskou kulturou, a cíleně proto objednáva arabské tituly. Lehce absurdním důsledkem této vládní politiky pak bylo, že byla hra posléze shledána málo arabskou a překladatel byl nucen překlad zpětně arabizovat, aby zněl exotičtěji – což v praxi vlastně znamenalo jazyk archaizovat, protože arabština zní podobně jako středověká hebrejšтина.

Velmi specifický pohled na překládání přinesli i kanadští účastníci, kteří pocházejí z provincií, kde je hlavním jazykem

francouzština.⁶ V této části Kanady již od 60. let probíhá jakési národní obrození, francouzští Kanadané se vymaňují z kulturního vlivu Francie a nacházejí svou vlastní identitu. Quebecká francouzština se totiž od evropské dost liší a zejména při překládání divadelních her jsou tyto rozdíly velmi podstatné, protože má-li znít jazyk postav přirozeně, není toho možné dosáhnout, použije-li se překladu z Francie. Od 60. let se buduje autonomní quebecká překladatelská škola. Nadšení je tak nebývalé, že dokonce není výjimkou, je-li hra v průběhu desetiletí přeložena hned několikrát po sobě, víceméně si tedy každá inscenace dopřeje luxus vlastního překladu. Specifikou této oblasti je i to, že většina režisérů texty nejprve čte či přímo vidí v anglické verzi a vytváří si tak velmi jasnou představu, jak by měl překlad vypadat. Překladatel je pak tedy pod stálým dohledem, ba někdy přímo i tlakem režiséra.

Já jsem ve svém referátu krátce představila český divadelní systém a potom jsem se podrobněji zabývala projektem Překladatelské dílny DILIA pro mladé překladatele, který jsem po dva roky organizovala. Během diskuse jsem pochopila, že český divadelní systém a přístup k divadelnímu překladu je pro mnohé účastníky konference (zejména z Británie) velmi exotický. Na jedné straně nám závidí naše kvalitní divadelní překladatele (kterých je prý v Británii nedostatek), na straně druhé jsme prý už pověstní tím, že naši autoři trvají na tom, aby jejich hry do angličtiny překládal člověk, který umí česky a nikoli slavný britský dramatik. Nejmenovaný dramaturg vrtěl hlavou nad požadavkem jistého českého dramatika, že by anglický překlad své hry rád autorizoval („...a přitom byl pod ním podepsaný Stoppard!“).

4 Yotam Benshalom: „*The Impotents*: politics imposed upon the creation and reception of an Arabic-to Hebrew translation for the stage“.

5 Hra je z roku 2001.

6 Zejména Bernard Lavoie (Collège Lionel-Groulx, Kanada) ve svém referátu „*Play Translation in Quebec: The 'other' at service of the 'self'“*“.

Myslím, že toto ojedinělé setkání a živá diskuse, kterou se v Norwichi podařilo rozpoutat, byly pro většinu účastníků, mě nevýjímaje, velkou inspirací. Bylo překvapivé nahlédnout do odlišných divadelních a překladatelských tradic a uvědomit si, s jak různorodými problémy se potýkají překladatelé, dramaturgové a režiséři v různých koutech světa, když se snaží inscenovat zahraniční hru. Bylo

také zajímavé sledovat, jak odlišná národní mentalita a historie hluboce ovlivňují postoj k překládání a divadlu jako takovému. Jednání byla často velmi bouřlivá a emocionální, nakonec ale vždy dospěla k základní premise a poslání překladu – že překládáme proto, abychom si přisvojili, co je cizí a co obdivujeme.

Martina Schlegelová

Počátkem června hostovalo na vinohradské scéně v Praze Divadlo na Pokrovce, jedno z nejpopulárnějších moskevských malých divadel. Vzniklo v roce 1991 z iniciativy jeho uměleckého šéfa, režiséra a herce Sergeje Arcibaševa. První inscenací uvedenou v Praze byla Gogolova *Ženitba*, i u nás často uváděná komedie, které v 60. letech minulého století vtiskl pozoruhodnou groteskní pečeť režisér Alfréd Radok. Ze zahraničních inscenací chci připomenout *Ženitbu* režiséra Anatolije Efrose v moskevském Ústředním divadle pro děti a mládež v polovině 60. let minulého století, která znamenala divadelní událost především ambivalentností postavy Agáty.

V inscenaci *Ženitby* nevyužil režisér Arcibašev dnes u nás i ve světě oblíbené aktualizace ani v kostýmech, ani ve scénografii, ani v textu. A přesto nelze o této inscenaci tvrdit, že byla muzeální. Režie stavěla na moderním herectví a zvýraznila tzv. věčné motivy. Touha po štěstí, vyjadřovaná někdy až komickými prostředky, je téma aktuální i v naší době. Právě tak jako zklamání z neúspěchu. Režisérovi se tak podařilo realizovat gogolovské heslo „smíchu skrze slzy“. Překvapením, bez něhož se žádná Arcibaševova režie neobejde, byl šestičlenný ženský sbor, vytvářející emotivní pozadí inscenace. Ve

selí i smutek nad promarněnými životy... Zajímavě byl využit prostor za zrcadlem, v němž se Agátě zjevují v jejích představách jednotliví nápadníci. Tento postup odkazoval k folklorním pramenům, jako bylo hádání, věštění z karet, z kávové sedliny apod. Z vyrovnaných hereckých výkonů připomeňme alespoň Podkolesina Alexandra Smirnova, rozpačitého, nesešlého, zabydleného ve svém pohodlí, který se na okamžik odváží, ale vzápětí se zalekne své rozhodnosti a zachraňuje se před ženitbou skandálním skokem z okna... Vedle něho agilní neúnavný Kočkarev Valerije Něnaševa. Agáta Natalji Grebenkinové byla naivně dojmavá, doufající a nakonec zoufalá – komedie končí skoro pohřebním obrazem svatebčanů ve tmě, kdy blikají jen svíčky v jejich rukách... Vděčnými komickými výstupy rozesmáli publikum tři neúspěšní Agátini nápadníci v podání Gennadije Čulkova, Alexandra Suchinina a Viktora Poljakova.

Zásady uplatňované při inscenování klasiky byly zachovány i v další inscenaci, v Gogolově *Revizorovi*. V textu byly provedeny škrty, především byla vypuštěna zdlouhavá scéna kupců, a to přispělo k větší dynamičnosti (vzpomněla jsem si ale na úspěšnou, rovněž klasickou, inscenaci *Revizora* v Klicperově divadle v Hradci

Králové režiséra Ivo Krobota, kde právě vtipně aranžovaná scéna kupců patřila k parádním čísly. Netradiční byla scénografie – herci vystačili na holé scéně s neutrálními krychlemi, které nahradily veškerý mobiliář. Chlestakov mladičkého Jevgenije Buldakova byl mladý hejsek, úplná nula, postrádající umění okouzlovat. A přesto mu naletí i mazaný Hejtman, který přežil tři gubernátory. Proč? Protože v myslí Hejtmana a jeho podřízených se zahrnul strach z trestu za úplatky i ostatní hříchy, včetně krádeže obnosu, určeného na stavbu kostela. V roli Hejtmana se představil režisér Sergej Arcibašev – dokázal být vychytralý, hrubý k podřízeným, patolízalský vůči domnělému revizorovi, ale i otcovsky starostlivý a mírný ke své dominantní ženě. Výmluvnou tečkou za inscenací *Revizora* byl živý obraz všech účastníků, odhalující jejich nahotu.

Rovněž v inscenaci Čechovových *Tři sestery* dokázal režisér Arcibašev, že umí přečíst klasický text očima současníka a přitom se vyhnout násilným aktualizacím. I v daném případě se opírá o moderní herectví svých aktérů a využívá důmyslných aranžmá. V úvodní scéně Iriiných narozenin sedí hosté u dlouhé slavnostní tabule a sklenka šampaňského je nabídnuta i divákům v předních řadách. Hlavní motiv inscenace – tragédie zničených nadějí a současně schopnost zůstat důstojným člověkem uprostřed krutého světa. Zase je důležitou složkou hudba a zpěv, navozující atmosféru, náladu. Dominují výkony tří sester, moudré, uvážlivé Olgy Valentiny Světlovové, životem okouzlené a postupně vystřízlivělé Iriny Natalji Fiščukové a atraktivní, vášnivě Máši Natalji Grebenkinové, toužící se vytrhnout z životního stereotypu. Veršinin Sergeje Arcibaševa je zbaven groteskních rysů, které se často objevují v současných našich i zahraničních inscenacích, je přirozeně lidský a přesvědčivý.

Jestliže porovnáváme režiséry ruské s jinými, domnívám se, že se nej-

víc blíží čechovovským inscenacím Otomara Krejčí, které bezesporu znamenaly vrcholnou interpretaci Čechova: inscenace Divadla na Pokrovce jsou samozřejmě komornější, ne tak oslnivé a bohaté na aranžmá jako Krejčovy, určené pro velké divadlo.

Poslední inscenací, kterou Divadlo na Pokrovce uvedlo v Praze, byl Shakespeareův *Hamlet*. Především připomínám, že se hrálo ve znamenitém básnickém překladu Borise Pasternaka. Zaujala i scénografie – závěs z průsvitného materiálu, tvořící pozadí scény. V jeho otvorech se objevovaly tváře jednotlivých postav. Za závěsem přecházeli strážci. V tomto státě dánském vládli strach a slidičství. Jako by tu probíhal stálý boj – prvek boje se např. objevil i ve scéně Ofélie a jejího bratra: bratr učí svou sestru zacházet s kordem. A královna Gertruda se cvičí se svým manželem Klauziem ve stejném zápolení. Režisér tentokrát připravil divákům opravdu velké překvapení tím, že zdvojl postavu Hamleta. Zpočátku pozorujeme mladičkého váhavého Hamleta Jevgenije Buldakova, kterého vystřídá filozofující věducí Hamlet Sergeje Arcibaševa. Po návratu z Anglie se setkáváme znovu s Hamletem Jevgenije Buldakova, připraveným k smrtelnému střetu a toužícím po pomstě. Kromě dvou zmíněných herců upoutal hadovitý Polonius Gennadije Čulkova.

Hostování moskevského Divadla na Pokrovce můžeme hodnotit jako velmi úspěšné. Soubor přesvědčil o životnosti ruské klasiky i o síle ruské současné režie a herectví a přispěl do naší i celoevropské diskuse o dnešním inscenování klasických textů. A na závěr ještě jedna připomínka: vysoká cena lístků přehodila možnosti nejen našich studentů, ale i mnohých divadelníků – škoda, že na ně organizátoři nemysleli a neposkytli jim určitou slevu. Takto se už po několikaleté hrálo převážně pro mohovité ruské publikum.

Alena Morávková

Osoby:

Jarmil

Emílie

Anna

Eva

Babina

Tadek

Jarda

1. scéna

Krematorium. Dvě rakve. Květiny a věnce. Jarmil nervózně chodí sem a tam. Vejde Emílie.

Emílie Už jsi tu?

Jarmil Nemohl jsem to doma vydržet.

Pauza. Emílie se rozhlédne.

Emílie Už někdo přišel?

Jarmil Řečník se chystá.

Emílie Máme ještě půl hodiny.

Obejmou se.

Emílie Já tomu pořád nemůžu uvěřit.

Jarmil Já taky ne.

Emílie Teď mám jenom tebe.

Jarmil A já tebe.

Pauza.

Jarmil Je to moje vina. Já jsem je zabil.

Emílie Byla to nehoda, Jarmile.

Jarmil Ne. Nosím smůlu. Lidem, kteří mě milují.

Emílie To není pravda. Ty přece nejsi moje smůla, Jarmile.

Jarmil I psi se ode mě odtahují. Vrcí na mě. A lidi mě nemají rádi.

Emílie Já tě mám ráda.

Jarmil Bojím se o tebe, Emílie.

Emílie A já o tebe.

Jarmil Oni jsou tam.

Emílie Kdo?

Jarmil Máma s tátou.

Emílie Kde?

Jarmil Se Svatavou. Ukázala mi je.

Emílie Máma s tátou leží tady v rakvi.

Jarmil Leží tady jejich těla. Ale jejich duše jsou se Svatavou tam v té poušti...

Emílie Jarmile, prosím tě... Je toho na mě moc...

Jarmil A na mě toho není moc?

Emílie Musela jsem toho strašně moc zařít a na tohle teď nemám. Prosím tě! (*Brečí*)

Jarmil A já?

Emílie (*obejme ho*) Ty taky. Já vím. Jarmílku. Pusť Svatavu z hlavy. Strašně se upínáš na něco, co neexistuje.

Jarmil Ty to nechápeš...

Emílie Tebe baví žít ve snech. Lítáš si nad střechama, ale to teď skončilo. Musíš se snést na zem. Probuď se konečně, Jarmílku. Táta s mámou jsou mrtví. Prostě už nejsou. Zabili se v autě a ty s tím nemáš nic společného!

Jarmil Kdyby to byly sny, tak by nebyly tak skutečný.

Emílie Jsou tak skutečný, protože máš velkou fantazii. Protože... seš výjimečný.

Jarmil Nebo prokletej.

Emílie Já věřím celým svým srdcem, že jsi výjimečný.

Jarmil Fakt? Jak jsi na to přišla?

Emílie Něco ti řeknu. Ale až bude po všem.

Jarmil Co?

Emílie Teď ne.

Pauza.

Emílie Já věřím, že jsi tu z nějakého důvodu, Jarmílku. Věřím tomu. Víím to. To, že tu jsi, má nějaký vyšší smysl. A to, co teď prožíváš, to je zkouška, kterou musíš projít. Je to něco, čemu zatím nerozumíme, ale ty tomu přijdeš na kloub. Musíš tohle všechno prostě překonat. Zapomenout na Svatavu. A jednou přijde chvíle a ty budeš vědět, co máš dělat.

Jarmil Řekla mi, že když nechci ztratit sebe, zabije, co mám nejraději! A já mám nejraději tebe, a tak jsem rychle začal myslet na něco jiného a první, co mi přišlo do hlavy, byli... táta s mámou.

Emílie Já už ti nemůžu poslouchat.

Jarmil Ty to nechápeš!

Emílie Jsou to jenom sny!

Jarmil To je jedno, jestli to byla nehoda. Nezáleží na tom, jakým způsobem ze světa odejdeš, Emílie. Jednou jsem ve snu viděl průvod mých já. Ne-konečnou řadu Jarmilů, která se zakřivovala a jejíž

oba konce se ztrácely v temnotě. Šli jsme jako ve frontě, aby každý z nás prošel bodem, kde bylo teď a tady. Přítomnost. Přicházeli jsme z nekonečné budoucnosti, a tak si mnozí z nás ani nestihli všimnout, že už tím bodem prošli. Že už mají ten krátký okamžik existence za sebou, zatímco se ztráceli v nekonečné minulosti. Už to bylo? To bylo ono? A to je všechno? (*Krátká pauza*) Je jedno, jakým způsobem z tohoto světa odejdeš, Emílie. Tam někde v budoucnosti, nevím jak vzdálené, ten průvod končí. Tam někde jde poslední Jarmil, který projde tím okamžikem a zmizí v nekonečnu navždycky. Navždycky. (*Pauza*) A jestli se smrt mámy s touto navenek, tady v tom 3 D, kde dýcháme vzduch, projevila jako autonehoda, to je jedno. Já vím naprosto jistě, že jejich nit života přetrhla... tam někde... Svatava. Převala ten průvod jejich já. A vím naprosto přesně, proč to udělala. Musím pryč.

Emílie Teď nemůžeš odejít. Za chvíli je pohřeb.
Jarmil Ty mi nerozumíš. Musím odejít pryč z města. Pryč z tohotole místa. Z tohotole světa.

Emílie To nemůžeš!

Jarmil Zavinil jsem to. Ona chce mě! A ty na tom máš taky vinu, Emílie! Bůh existuje, probud' se, a jestliže porušuješ jeho pravidla, prokleje tě. Nemůžu to vydržet. Musím pryč!

Emílie A co já?

Jarmil Já teď odejdu a už mě nikdy neuvidíš!

Emílie Ty mi teď nemůžeš odejít!

Jarmil Musím. Právě kvůli tobě!!

Emílie A kam chceš jít? Do země, kde lítat je normální? Myslíš, že najdeš Svět, kde si jen pomyslíš a už se vznášíš a můžeš všemu jen tak uletět?!

Jarmil Třeba.

Emílie Já tě nepustím!

Jarmil Nech toho, Emílie.

Emílie Počkej. Já ti musím něco říct!

Jarmil Ne! Už je pozdě!

Emílie Počkej! Musím ti něco říct! Je to důležité, Jarmile!

Jarmil Je pozdě! Na všechno! (*Ona ho drží. Přetahuje se*) Puť!

Jarmil odhodí Emílii od sebe. Ona narazí hlavou na katafalk a zůstane ležet na zemi. Jarmil strne a pak utíká pryč. Zvuk odjíždějícího auta. Tma.

2. scéna

Dům Anny. Dvůr domu. Několik schodů ke dveřím do domu vlevo. U dveří kufry a tašky. Místo zábradlí zídka. Brankou vchází Anna s dcerou. Vede Evu za paži.

Eva Nech mě!

Anna Tohle mi dělat nebudeš!

Eva Ale já to miluju.

Anna Zakázala jsem ti to...

Eva Kašlu na to.

Anna Evo!

Eva Miluju to, mami. Nejvíc na světě. Miluju lítat pádákem. Přijde mi to přirozené jako chodit.

Anna Na něčem jsme se domluvily! Paragliding jsem ti zakázala a ty jsi mi slíbila, že už tam chodit nebudeš. Chceš, abych umřela hrůzou, že se ti něco stane?

Eva Nic se mi nestane...

Anna To taky nestane. Protože tam, kam se stěhuju, žádné padáky nejsou. A navíc jsi měla být doma ve dvanáct a už je pět. Stěhováci tu byli ve tři. To sis myslela, že všemu uletíš?

Pauza. Eva brečí.

Eva Proč se musíme zase stěhovat?

Anna Všechno jednou končí. Zvykej si.

Eva Ty mi to neřekneš?

Anna Sbalila jsem ti věci. Máš je nahoře v chodbě.

Eva Nenechalas mě ani rozloučit.

Anna S kým?

Eva S přítelem.

Anna Byla bych šťastná, kdybys nějakého přítele měla!

Eva Mám přítele.

Anna Nemáš nikoho, Evo! Nikoho! Nelži! Jenom mě!

Eva No právě.

Anna Proč jsi mi nebrala aspoň telefon, Evo.

Eva Zapomněla jsem si zapnout zvonění.

Anna Dej mi svůj mobil. (*Eva nereaguje*) Dej mi svůj mobil, Evo. (*Eva nic. Anna jí bere tašku. Trošku se o ni škloubou. Eva dostane facku. Rozbrečí se. Anna vyndá z tašky její mobil*) Můžeš mi říct, proč nemáš na displeji mých jedenáct nepříjatých hovorů? Zvonění máš normálně zapnutý.

Anna si sedne na schody. Obě pláčou.

Eva Víš, co se mi dneska zdálo? Bylo to v zimě.

Hrozný mráz. Ty jsi vyšlapávala v hlubokém sněhu cestu proti větru a já jsem šla za tebou v tvých stopách. Ten vítr mi do obličejů zabodával kousky ledu. Roztávaly a v potůčcích mi tekly po tvářích až ke rtům. Když jsem si je olízla, byly slané. Ten led byly tvoje slzy, mami. Já tomu nerozumím. Proč se mi zdají takové sny?

Anna Já nevím, Evo.

Eva Nejhorší byl ten pocit, že jdeme někam do nicoty. Že přede mnou nic není... jenom tvoje ledové slzy.
Pauza.

Anna Pojď ke mně.

Obejmou se.

Eva Mami. Já se bojím.

Anna Neboj se. To není nicota, kam teď jdeme. Prostě se jenom přestěhuje. Někam do města, kde je hodně lidí. Tam se ztratíme...

Eva Nechci do města. Chci zůstat tady. Baví mě lítat. Víš, když letíš... to je taková svoboda, mami... je to jako... dýchat... lítala bych pořád... Prosim tě, zůstaňme tu.

Anna Ale no tak.

Eva Cítím se mezi lidmi sama. Mně je dobře ve vzduchu.

Anna Někoho si najdeš. Uvidíš. Začneš o sebe trochu dbát, někdo si tě všimne, zamiluješ se, ani nebudeš vědět jak, a zapomeš na lítání. Ve městě je hodně lidí. Hodně mladých lidí... kluby... rokáče... co?

Eva Nesnáším lidi. Jsou... divní. Takoví nějakí... cizí...

Anna Najdeš si tam nějakého kluka, zamiluješ se a budeš mít pocit, že ho znáš celý život.

Eva Jak se můžu zamilovat do nějakého úplně cizího kluka?! Ta představa, že na mě šahá a je úplně cizí... to nesnáším.

Anna Taky jsem si to myslela. A pak, když se to stalo... když jsem ho potkala... Evičko, uvidíš. To je mnohem lepší než lítání. Ten pocit radosti ze všeho... ten pocit, že jsi pro někoho to nejdůležitější na světě... prostě je z tebe princezna... najednou víš, že nejsi na světě sama... uvidíš, ta nicota zmizí... a láska... to je... to je... záře... záře... chceš splynout s tou září navždycky.

Eva Bylo to s tátou?

Anna Ne. S tátou ne.

Eva A s kým?

Pauza.

Anna Jmenoval se Petr.

Eva A potom?

Anna Potom?

Eva Co bylo dál?

Anna Potom jsem měla na vybranou. A rozhodla jsem se špatně.

Eva A kvůli tomu musíme teď utíkat?

Anna Evičko, víš... Nedopustím, aby tě potkalo to, co mě.

Eva O čem to mluvíš?

Anna Chci, abys žila normální život jako normální člověk.

Eva Ale já tady žiju normální život, mami. Proč chceš pryč?

Pauza.

Anna Hrozí nám nebezpečí.

Eva To říkáš vždycky.

Anna Tak co se ptáš?

Eva Jaké nebezpečí?

Anna To bys nepochopila, Evo. Už je strašně hodin.

Běž nahoru a snes dolů svoje věci. Stěhovák už odjel a auto pro nás přijede každou chvíli.

Eva Já nejdu, mami.

Anna Evo!

Eva Když nejsi schopná říct mi, o co tu jde, tak si jed'

sama. Už mě to nebaví, pořád někam zdrhat a nevědět proč.

Anna Přestaň!

Eva Víš aspoň, čeho se tak bojíš, že před tím utíkáš?!
Pauza.

Eva Proč nevím nic o tátovi, mami! Kde je moje rodina, mami?! Proč pořád chceš, abych si někoho našla? Vždyť ty sama žiješ jak stará panna! Proč si připadám divná? Proč mi nechceš nikdy na nic odpovédět?! Proč se mnou nechce nikdo kamarádit?! Proč!! Kdybych měla aspoň bráchu.

Anna Přestaň!

Eva Ne! Už nejsem malá holčička, která když zlobí, tak ji prostě zvedneš a odneseš, kam potřebuješ!

Anna (*násilím ji táhne do domu*) Evo, prosím tě...
Perou se.

Eva Uteču! Půjdu radši na ulici, než abych byla u tebe!
(Vymaní se ze sevření a utíká pryč. V brance padne do náruče právě přicházejícímu Tadekovi)

Tadek (*zvedne Evu do výšky. Zdá se, že už ji nepustí*)
Kampak, princezno?

Anna Promiňte.

Tadek To nic. To je v pořádku. Tyš je ale krásno a zdravo džeucha. Beješ rodit dupne děcka. (*Objímá Evu. Mazlí se s ní*)

Eva Pusť mě, ty kreténe jeden vylízanej!!

Anna (*ztuhne*) Já se vám upřímně omlouvám za chování své dcery. Je teď ve věku, kdy jsme všichni dělali hlouposti.

Tadek (*pobaveně se na Annu dívá*) Gupoty, muvíš?
(Pauza. Stále svírá pevně Evu) A jake gupoty?

Anna Mohl byste, prosím, ihned pustit moji dceru!?

Tadek Pustit jí? A čemu mi vykaš? Ty už še na mě něpamjntoš, Andulko? (*Směje se*) Jo tak? Ty moš o ňum strach. (*Položí ji na zem. Z kapsy vydá čokoládu*)

Eva (*vyjekne*) Já! To je moje oblíbená.

Tadek A teraz učekej za mamum a pamjntej: mamy še muši posluchač.

Eva Úchyle!

Tadek (*se směje ještě víc*) Tyš je ale fajno džeucha...
Uchyle...

Anna si bere Evu k sobě. Odchází do domu a hlídá si záda.

Eva Ten chlapík je úplnej magor, mami. Ty ho znáš?

Anna Jdeme, Evo.

Obě zmizí v domě. Anna si s mužem ještě vymění pohled. Brankou vchází Babina. Oba chvíli jen tak stojí, pozorují dům, naslouchají.

Babina A Eliaš?

Tadek Už žech tu je dva dni, ale nikogo jinego v domě nima.

Babina Hm... Ale rozkvitla ta Eva do krasy, co?

Tadek Tako pěkno... Skoro žech se rozbečol...

Krátká pauza.

Babina Zapukej na dvjyře, Tadek. Že my sum tu.

Tadek Ona vjy.

Babina Jo vjym, že vjy. Yny zapukej. Přišli šmy jak slušní luďte.

Tadek (*dojde ke dveřím domu. Zařve*) Hej!! My zme tu!

Babina Moš zapukač na dvjyře a ni tu vyvřaskovač jak na lasy. Nima žeš mňyndzy krovama, ale v civilizaci. (*Tadek zaklepe na dveře*) Je to velka chwila. Znovu uvidzym Anne. Po tolika rokach. A ty še snaž byt' na ňum fajny. Sprubujmy to po dobrym.

Tadek A jak něbeje chčěč?

Babina A jak něbeje chčěč... Bedy my to mušeč zrobič po našymu.

Tadek Jasne.

Dveře se pomalu otevírají a na zahradu vychází z domu pomalu, opatrně a ve střehu, Anna s puškou v ruce. Za jejími zády tajně vykukuje Eva.

Babina Dobry džyň vinšujmy, Anna.

Tadek Čau.

Pauza.

Anna Co chcete?!

Babina S flintum v ruce? Na vlastňum mame?

Anna Odejďte?!

Eva Mami? Mami, co se tu děje?

Anna Nechoď sem, Evo! (*Matce a Tadekovi*) Vy se ani nehněte!

Eva Mami? Co je to za divný lidi?

Anna Běž dovnitř.

Eva Ale já jim vůbec nerozumím...

Anna strká Evu zpátky do místnosti.

Anna Jdi a zamkni se ve svém pokoji.

Eva Proč? Kdo to je? Proč máš tu pušku?

Anna tlačí Evu do dveří, ta nechápe nic.

Babina (*náhle zvolá*) Evičko!!... (*Snaží se s Evou mluvit tak, aby jí rozuměla*)

Anna Jdi dovnitř!

Babina Evičko, pojď sem!

Eva se vrací napůl zpět.

Anna Nech ji!!

Eva Mami, proč máš tu pušku?... Mami... já se bojím...

Babina Nebuj še, džeuško. Maminka je nervosni, ale za chvílu ju to přejde a bude zase dobra, uvidiš.

Anna Nemluv na ni, mami! (*Babina se pohne směrem kupředu*) Ani se nehněte!

Eva Mami? Ty jsi jí řekla – mami?

Pauza.

Anna Ach jo... Tvoje babička a Tadek. Našli nás.

Babina Tak ty jsi Eva... fajne meno. A kolik maš roku, Evičko?

Anna Co se ptáš, když to víš? Evo, běž!

Eva Mami? To je moje babička?

Anna Ano.

Eva To je sranda... (*Zamává*) Nazdar babi.

Babina (*je dojatá, roní slzu*) Nazdar Evičko, holčičko moje. Ja su tak rada, že tě vidim, ani nevíš. Po tolika rokach.

Anna Běž domů, Evo!!!

Eva Proč jsi mi řekla, mami, že je babička mrtvá?

Pauza.

Babina Víš co, Evičko, maminka se muší posluchat. Tuž zrobo, co říka, ať neštěstí neni a na chvílu nas nech.

Eva Dobře, babi. Když myslíš, tak já teda půjdu. (*Na odchodu*) A mami... můžu ji aspoň obejmout, když je to moje babička?

Anna Ne! Běž a zamkni se ve svém pokoji.

Eva váhavě odchází dovnitř. Anna stále mříí.

Tadek Eva? (*Eva se otočí*) Ty, čau. Ja sem tvuj...

Anna Drž hubu!!

Tadek ...strejda! (*Volá za ní*) Něbuj. Ješče še uvidzymy!

Eva odejde.

Tadek Ty nemíř na nas tum flintum furt. Jo žech je tvuj pravoplatny manžel, ni, kurňa.

Anna Ty mlíš!

Tadek Před samotnym Horusem, Bogym našym jedynym, žeš mi věrnošč sľibila.

Anna Donutili jste mě!

Tadek Na věčne časy. A na pravoplatne manžely se flintama nemíři.

Babina Čicho, Tadek!

Anna Já vím dobře, proč na tebe mříím.

Tadek Přišli šmy po čebě, Anna. Vruč se do chaupy. Laski se mi chce. Je to tvoja povinnost, abyš mi dala laske. V tradici mušimy pokračovač. Džecka robič.

Babina Čicho byj, bo če třasnym!

Tadek No co?!

Anna Pohni se a vystřelím ti mozek z hlavy. Měla jsem ti ten nůž vrazit do žeber zleva a ne zprava. Že jsem tě tenkrát nevykastovala. To mě mrzí nejvíc.

Tadek To byš zroabila? Tyš je ganc šileno. (*Plačky*) Ty mama, ať na mě němíři furt tum flintum. Jo še bojym.

Babina Počkej, Tadek, čicho už kurva! Už tego bylo dost. Přišli šmy še usmířit. Pohřbit stare křivdy. A ni novum valku začynač.

Anna (*stále na ně mříí*) Jak jsi mě našla?

Babina Horus to chčou, Aničko. Horus.

Anna Nesmysly!

Babina Svata pravda, Aničko. Chčou to Horus.

Anna Jsi blázen, mami! Žiju normální život jako normální člověk a s tím nechci mít nic společného!

Babina Ale ty žeš nima člověk, Aničko. Ty žeš je Davnik. S tym nic nězrobiš. Raz tež pjurami obrosněš, jak každy z nas.

Anna Kristepane! Nejsem žádný Dávník!

Tadek Ale no tak, Anna. Tyš je Davnik, Aničko. Je žeš našo.

Anna Co chceš?!

Babina Nu... tvoja mama už je staro, Andulko.

Dlugo už tu něbedym. Čujym se tako slabo. To je znameni od Horusa. Všyndži mě picho a včora mě tak scíslo pod kosti a křeče mě chytly do rukou, pak do nohou, prsty mi, o, takle zrobily. Čujym, že co něvidžeč pjurami obrosnym, Aničko. Za chvile beje třeba zrobič Vělky ritual. Horus vola. A v našej knize je pisane, že u Vělkeho Ritualu Přeměněni muši byč calo rodžina, Aničko. Všeci, co ješče něobrostli. Tož sem tě přišla přeprorit. Nedopušt, aby byla tvoja mama zatracena. Bo až zamavam křidlamy před samotnym Horusem...

Anna Ne! Ne, mami!

Babina ...bo až še postavjym před samotnego Horusa, co mu povjym... zla krev něšmjy zy mnum před něgo a něšmjy tu ani zosač s tobom, Andulko. Zlobě a ne navisti mušimy povědžeč fajrunt. Tu na tym švěče, tu v tem slzavem udoli. Tak je pisane. To chce naš Bug. Tož sem tě, Andulko, přišla přeprorit.

Pauza. Kleknou.

Babina Prosim tě o přebočeni ve jmenu Vělkeho Davnika, Proroka našeho Luboše, co nas kědyši na Horusuv příkaz z udoli Nilu vyvédl až tu do Jablunkova a tak spasil davnický naš rod.

Tadek S pomocum Taty Gužura, mamu.

Babina S pomocum Taty Gužura. Tak.

Vstanou.

Anna To myslíš vážně, mami?

Tadek Ty Anna?! Kaj žeš očiska dala? Kaj rozum, že vlastněm mame něvidžiš, jak na kolanach če o přebočeni proší?

Babina (dojme se) Přebočyš num?

Anna Když vám odpustí Petr, tak vám odpustím i já.

Pauza.

Tadek Ty, Anna. Ale to přeca nima možne.

Babina Čicho byj!

Tadek Čymu mum byč čicho, mamu? (Anně) Andula... ty sama žeš go podřezala, Panu Bogu našemu jedynemu Horusovi obětovala. Jak num može odpuščič, jak je mortwy?

Anna Donutili jste mě.

Tadek Ale... Že by? Mogla žeš še vybrač, Anna. A ty žeš še vybrala. Tak co robiš tu? Čymu žeš nima z nami?

Babina A jak ni... Přjdžeš na poslední Vielky ritual Přeměněni mamiče svoje aspuň sbogjym povědžeč?

Anna A otec?

Babina Přyjč, Andulko. Pěkně če prošym. A Evičku s Eliáškem sebu vem. Aby zme byli aspoň raz a napozledy calo rodžina pogromadě.

Anna Kde je otec?

Babina Kaj by byl. Duma.

Tadek Ty a kaj je vubec Eliáš?

Anna Je pryč.

Babina Jak pryč?

Anna Prostě pryč.

Pauza.

Babina Vlasne džecko žeš dala přeč?

Pauza.

Anna (ztěžka) Ano. Už před osmnácti lety.

Babina To žeš zrobila?!

Tadek To je strašne, Anno.

Babina Dala jsi ho lidem, Anno?

Anna Dala jsem ho cizím lidem. Ano.

Babina (smrká do kapesníku) Bořatko male, zatracene miminko moje.

Tadek A co jak Eliáška Prokleti Davniku dostihne?

Babina Prokleti Davniku, do Péruna!

Tadek No? A zrobi mu... vjyš co? Co po tym, Anna?

Anna Kristepane!

Babina Neruhej še!!

Anna Vy jste šílenější než dřív!

Babina To je hřích dat Davnika cudzym a eště lidem! Lidem do nas nic! Za to če ščigně překlenče od Horusa, Anna! Kaj je?! Komu žeš go dala?!

Anna Nevím.

Tadek Ty něvjyš?

Anna Ne.

Babina To ani Eva něvjy, že mo brache?

Anna Ty sis přišla pro moje děti, že?

Babina Ukradla žeš svojim vlastním děckam rodžine!

Anna Ty ses vubec nepřišla usmířit. Chceš to zkusit znovu! Proto jsi mě našla. Chceš moje děti!

Babina Ja chcu jen, aby rodina byla zpatky po kupě!

Anna Nikdy je nedostaneš! Proto jsem obětovala Eliáše. Abych ani já nevěděla, kde je! Nikdy ho nenajdeš! Nikdy nedopustím, abys jim udělala to, co mně!

Babina To se ješče uvidí. Tadek, teraz nas zostav. lč. (Tadek odejde. Babina se upřeně zadívá na Annu.

Po pauze) Překlinam če, Anna! Překlinam če ve jmenu Horusa, Boga našeho jedynego za to, že ses přečiv nymu postavila, aji přečiv Velkemu Davnikovi, Prorokovi našemu Lubošovi... aji Tatovi Gužurovi... a že jsi svůj vlastní narod zradžila! Zemři jak člověk! (Odplivne si. Rozejde se směrem k východu. Zároveň se v dálce ozve vytí. Je to křik Evy)

Eva Mami!! Pomóc!

Anna Mami, stůj!!

Babina se zastaví.

Eva Mami!! Pomóc!!

Anna Řekni Tadekovi, ať mi okamžitě vrátí Evu!

Babina To nězrobjym, Anna.

Anna Udělej to, mami, nebo...

Babina Nebo co?! Zastřelíš svojom vlastnú mame?

Anna (*skloní pušku*) Vrať mi moji dceru, prosím tě, mami! Ona je moje. Moje krev. Já jsem ji přivedla na svět. Mě to bolelo, ne tebe.

Babina Tyš je tež moja, Andulko. Moja krev. Moja milovana džeuška. Aji jo zech če v krvi přyvjudla na svět. Ale ješče vjyncyj mě bolalo, když žeš mě zdradžila, Anno. Vlastnum mame.

Anna Ale tys mi nedala na vybranou, mami. Rozhodli jste o mém životě dřív, než jsem se narodila.

Babina Jsi Davnik, Anna. S tym nic nězrobiš.

Anna Víš, co bylo nejhorší, mami? Nejhorší bylo, když mi došlo, že všechno, co jsem žila, čemu jsem věřila, všechno, co jste mi doma říkali, všechno, co jste mě učili, prostě všechno, co jsem, není pravda, že je to minulost, že je to pryč.

Babina Obražoš našego Boga, Anna!

Anna Chtěla jsem to jenom změnit, mami, začít žít jinak. Na to mám přece právo. Prosím, vrať mi Evičku.

Babina Ni. Přišel čas, aby Evička poznala svojom rodžine, Anno.

Anna Prosím!

Babina Vidžiš. Teraz na kolanach ty klečyš... Až mě Horus zavolo a beje třeba zrobič Věľky ritual Přeměnění, napišym či dopis, abyš vědžala, kaj moš za nami přijechač.

Mizí z dohledu.

Anna Prosím, vrať mi moji dceru, mami. Chtěla jsem jenom, aby Evička měla normální život. A když jsem já nemohla, chtěla jsem, aby aspoň moje děti měly šanci... Ach, Evičko... Eliáš, dítě, kde jsi... Eliáš... (*Odněkud z tašek vyndá dřevěného panáka v mysliveckém. Panák má na čele napsáno Eliáš. Hladí ho*) Tady jsi. Ukliďňuje mě, když jsem s tebou... Chtěla jsem z toho jenom pryč. Jenomže je to ve mně. Petře, Petře... odpusť mi to. Zabila jsem tě a jako bych zabila sebe. Kdo mi to odpustí. Odpustíš mi to někdy, co jsem ti udělala? Copak to nikdy neskončí?

Pláče. Tma.

3. scéna

Jsme uvnitř domu. Vstupní zchátralá hala – kámen a dřevo. Vlevo ve zdi vpředu jsou hlavní dveře. Naproti nim vpravo dveře do koupelny. Zrcadlo. Vzadu téměř uprostřed velký závěs. Zdá se, že zakrývá okno. Vlevo za vchodovými dveřmi stoupá schodiště. Na druhé straně vpravo je velká voliéra z drátěného pleťiva a s drátěnými vrátky. Uvnitř voliéry je ve zdi otvor, na zemi piliny, suchý strom, větve, nějaké kameny. Silné bušení na venkovní dveře.

Jarmil (*za dveřmi*) Pomóóó!! Je někdo doma?! Haló!
Pomóóó!! Můžete mi, prosím, pomoci?! Haló!! Po-

móóóó!!! (*Bušení*) Měl jsem nehodu! Prosím! Potřebuji pomoc! Je tam někdo?! Prosím!!!

Zpoza závěsu vyjde Babina. Projde dveřmi do předsíně a otevírá venkovní dveře. Jarmil je velmi rozrušený.

Jarmil Dobrý den, nebojte se, já se omlouvám, že tady tak buším, ale... měl jsem nehodu!

Babina Nehodu?

Jarmil Nebojte se, nebojte se...

Babina (*směje se*) Jo už se nimum čego boč, synku.

Jarmil Nerozumím.

Babina (*snazí se od tohoto okamžiku mluvit tak, aby jí Jarmil rozuměl*) Čeho bych se jo, taka stara baba, měla bat.

Jarmil Praskla mi pneumatika!

Babina A tuž jak praskla, tak praskla...

Jarmil To teda praskla...

Babina (*zkoumavě si ho prohlíží*) Jak sto roku mi to přinde, co zme se naposledy viděli.

Jarmil To bude nějaký omyl.

Babina Nu... tuž vitez zpatky a puj dali.

Dojatá Babina Jarmila obejmje, stiskne a políbí obřadně na každou líci. Jarmil je zmatený, mírně se brání.

Jarmil Počkejte, s někým si mě pletete...

Babina Pod' do šrodka, ať nam spani nevynesješ.

Jarmil (*vejde. Je kompletně promočený. Třese se zimou*) Potřebuju jenom trochu pomoci. Musím jet okamžitě dál! Sjel jsem do příkopu a pneumatika...

Babina Jo vjym, jo vjym...

Jarmil ...a zjistil jsem, že...

Babina...nemaš hevera, co? Vjym, vjym...

Jarmil ...co jste říkala?... Jo... jo... hevera... to jste trefila. Přesně. Nemám hevera. Potřebuju strašně nutně hevera. Je to pro mě strašně důležité. Moc pospíchám.

Babina (*zkoumavě si ho prohlíží*) Co jsi taky poprčany?

Jarmil Cože?!

Babina Poprčany... Co še či stalo takego strašnego, že si z tego taki poprčany?

Jarmil Boural jsem. Nikdo nikde a nikde nic. Žádný signál. A pak jsem viděl v lese světlo. Řek jsem si, že to bude asi dům, a šel jsem za ním. Nenašel jsem ale žádnou cestu, tak jsem šel nakonec lesem.

Babina Od bahna si celý...

Jarmil Ve tmě nebylo vidět, že tam jsou bažiny.

Babina ...vody še z čebě leje...

Jarmil Málem jsem se utopil.

Babina Svlikaj to, Eliašu.

Jarmil Prosím?

Babina Něbuj še a svlikaj to.

Jarmil (*nechápvavě*) Jak jste mi to řekla?

Babina Bo za chvíle beje kogut vřaskač.

Jarmil Kogut, co?

Babina Kokrhat. Svlikaj to a něbuj še.

Jarmil Svlikaj to. Jo aha, svlíkni to... pardon... to ty nervy... (*Dívá se na ni*)

Babina Jo nervy... ty nervy... dybyzme je ale neměli, to byšmy šel synku už nikdy zpatky něpotkali.

Jarmil Nemá tady váš manžel někde dílnu? Já bych si s dovolením jen vypůjčil ten hever... ať můžu jet...

Babina Děda nas opustil.

Jarmil Vážně? Promiňte.

Babina (*směje se*) Tos byl ještě v plenkách. Ale všeccko po pořádku. První šel svlíkni.

Jarmil To je dobrý. Dám auto do pořádku a pojedu.

Babina Kaj bys jezdil, Eliašu. Tu si doma.

Jarmil Promiňte, ale já vás neznám.

Pauza.

Babina Tyž nima Eliaš?

Jarmil Jmenuji se Jarmil.

Babina Něvěřym.

Jarmil Podívejte. (*Vytáhne doklady*) Ach jo. Je to úplně mokré. Podívejte. Vidíte? Jarmil Hůrka. To jsem já.

Babina Ty žeš nima muj Eliašek? (*Má na krajičku*)

Jarmil V životě jsem vás neviděl. Je mi líto.

Babina Taki podobny?

Jarmil Promiňte, je mi to líto. Omlouvám se.

Babina To nima možne...

Jarmil Je mi líto...

Babina Do Pěruna! Vylundoš tak samo.

Jarmil Co prosím?

Babina Vypadaš tak samo, jako muj Elišek...

Jarmil Jenže já se jmenuji Jarmil Hůrka a jsem sirotek. Moji rodiče zemřeli před sedmi lety při autonehodě. Babičku ani dědu už bohužel nemám. Měl jsem ještě sestru... ale... tu už jsem neviděl... sedm let...

Babina Óóó...

Pauza.

Jarmil No nic... já pospíchám, promiňte, když nemáte ten hever... Nashle a promiňte... já fakt musím...

Babina Počkej, Eliašu. Nic němušiš. Tu zůstaněš. Tu beješ jak duma, synku. Jak duma. Zimu šel třešeš a tam kaj jedžeš, beztak nědojedžeš. Kompělka je – o – tu. (*Ukazuje mu dveře do koupelny*) Svlíkni šel, zrob si čeplo ve vaně, jo či dum galaty, kabot i košelu na topeni a zrobim či čaj. Aji slivovicu tu mam fajnu. Popijješ, pospiješ si, a až to všeccko poušycha, pohledame hevera... a možeš jechač s panembo-gem zaše dali. Co?

Jarmil Já nevím...

Babina Něchej se mi o čebě postarat. Co?

Jarmil Chcete se o mě postarat?

Babina Tak.

Jarmil To nejde.

Babina Čymu ni?

Jarmil Těm, co se o mě stardli, jsem přinesl jenom smůlu.

Babina Ale ni. Mně to dobře zrobi, jak šel o čebě postaram.

Jarmil No právě.

Babina No tak, synku. Za chvíle padat dešť beje, jsi cely unaveny, spočni sobě, ulevi šel či, pojedžeš dali. Široko daleko tu beztak nikogo nima, ynym jo. Jo staro baba, co šel chce o čebě postarač.

Jarmil (*sesype se*) Vy jste na mě tak hodná. Já si to nezasloužím.

Babina (*obejme ho*) No tak... no... šššš... tu ti fajně bude. Puhuštam tě a fajně ti beje, uvidiš. (*Kolébá ho*)

Jarmil Ne! Nikde na světě už mi fajně nebeje. Já... já jsem udělal...

Babina Ale no tak...

Jarmil ...udělal jsem...

Babina Jen se nebuj...

Jarmil ...já za to můžu...

Babina ...tu si v bezpečí. Tu či nic nikdo nězrobi. Tu če nikdo něnajdže. Bo o nas nikdo něvyj, že tu zme. Jen beč, beč. Od teho tu jo staro Babina zech je, že by ses jej na ramjyno vybečol. Ani něvyjš jak zech je rada, žeš je tu. Jak dlugo zech na te chvíle čekala. (*Taky se dojme. Má na krajičku*) Jen beč. To či dobře zrobi. Aji mě to dobře robi. Vidíš? Už tež bečym.

Jarmil Já jsem taky rád, že jsem tu. Já... já už ně-můžu dál... já... já... já se bojím...

Babina A čeho? Mě možeš povědžeč všystko.

Jarmil Nemůžu.

Babina Neboj se.

Jarmil (*sbírá síly*) Já... já... já... já... (*Koktá*)

Babina (*snaží se mu pomoct*) No?

Jarmil ...já...

Babina No.....ynym mi to pověz.

Jarmil ...já... ně... můžu...

Babina To nic, synku. Řekněš mi to potym, něbuj šel, vykumpješ šel, to či dupně zrobi a potym mi všyccko řekněš. Beje fajně. Věř mi, synku, věř.

Dívají se na sebe.

Jarmil Myslíte?

Babina Dobře beje, synku, uvidiš.

Jarmil Nebude. Nebude. Ale jste moc hodná. Já... já... všeccko vám řeknu... děkuju!

Babina Dobře. A teraz se už svlikej, bo se už čmi a ta staro bestia kogat iny na to čak. Dovno zech go zarznych mňaua.

Jarmil Nerozumím.

Babina To nic. U nas koguty vřaskajum, kokrhajum, rano, ale i věčur. Jak Slunce přychodži a jak Slunce odchodži.

Jarmil si otírá slzy. Svléká se. Mokré oblečení dává Babině.

Babina Jak všeccko, tak všeccko. Nestyd' šel. Jak doma.

budžič koguta? Počkej, až še mi dostaneš do rynku. (Tadek ztichne) A je klud. Kogut ješče špi. Podživej še do tego zjerkadla.

Eva Jo zech už to viděla...

Babina Něrub še a dživej! Co tam vidžiš? Taka krasa. No. Ty ši akurat to, co chlopi chcum. Tvoje očiska... (rozesměje se) a jak mňyndzy nimi dřepi to malutkie fajne a dupne nosisko! Jak šviežy gřib rano v leše... A skure moš tež takum fajnum a dupnum, že až če Eliaš uvidži... beje chčěč byč kremym, kturym se mažeš a potym se z nim zrobiš, co chceš...

Eva Jo bych se go namazala rada, ale furt něvjym... te cycki se mi fakt zdajum male...

Babina (vpadne) Ale no tak už... kurňa... moš dupne cycki, take babske, ale ješče je v nich cosik z děcka. Dotkně se jich a to go rozpoli.

Eva Ja?

Babina Ja. Potym uvidži tvoje dupne bradavki...

Eva Ale babi!

Babina Ni. Moš provde, Eva. Ty nimoš bradavki...

Eva Ni?

Babina Ni!

Eva A co mum?

Babina To sum koloče s rozinkami. Až še jich ugryzně, beje z nim kuněc...

Eva A sy mnum tež...

Babina ...a potym se z nim beješ moct robič, co nyň chceš...

Eva To chcym.

Babina Ježeš překrasno, Eva. Stvořuno pro laske.

Eva Děkuju, babi. (Obejme ji)

Kohout kokrhá.

Babina Pěrun vřasko! Idymy! Hunym! A pamjntej. Tyš je našo jedyna nadžeja.

Tma.

5. scéna

Místnost je prázdná. Jarmil volá z koupelny.

Jarmil Podala byste mi, prosím, ručník? (Ticho) Haló!

Paní?! Podala byste mi, prosím, ručník?! (Ticho. Jarmil vykoukne ze dveří koupelny) Prosím vás? Haló! Můžete mi podat něco na utření?! Paní!! (Nic. Jarmil vyjde ven z koupelny. Je nahý. Rozhlíží se) Do prdele! Neměl jsem tam usnout. (Vystoupá do poloviny schodiště a volá nesměle nahoru) Haló!

Paní! Ona taky usnula nebo co... (Jít nahoru do prvního patra se neodváží. Vráť se dolů a zkouší otevřít hlavní vchodové dveře. Jsou zamčené. Jeho pozornost upoutá voliéra. Jde k ní a nahlíží dovnitř. Vydá závoru, která zajišťuje vrátka, a vejde dovnitř. Vleze napůl do díry ve zdi) Tma jak v prdeli. (Otrěse se zimou) Zima... ááá... (Všimne si závěsu. Odhrne ho. Za závěsem není okno, ale prostorná, rovněž

kamenná místnost se sarkofágem, ve kterém leží Babina bez známek života. Je přikrytá zdobeným přehozem s tajemnými kultovními znaky. Kolem ní hoří velké svíce a jsou postavené různé amulety. Socha muže se sokolí hlavou. Oltář s knihou) Áááá!!!! Kristepane!! Kurva!!! Do prdele!!! Co to je?!! (Nakonec sebere odvahu a jde se na Babinu podívat) Já šílím. Já určitě šílím. (Opatrně s ní zatřese) Paní? (Chvilí čeká, jestli se bude něco dít. Tresoucím se hlasem) Haló, paní, prosím vás... Já už musím jít... Vrátila byste mi, prosím, moje oblečení? (Pauza. Jarmil se rozhlédne kolem sebe a pak z Babiny sundá přehoz. Prohlíží si ho) Sakra. To už jsem někde viděl. (Uváže si ho kolem pasu) Pardon, ale je mi kosa. (Najednou se na Babinu pozorněji zadívá. Vidí něco, co my ne. Je to na krku nebo na rukách. Sáhne si na to) Já jsem na to sáh. Teď je po mně. To není možný. Kristepane!! (Vrhne se k hlavním dveřím, zkouší je otevřít klíči, které visí na věšáku) Pomóc! Pomóc!

Z díry ve voliére vyleze Jarda. Vyjde vrátky ven a postaví se za Jarmila.

Jarda Někdo volal o pomoc?

Jarmil se otočí a stojí v šoku. Jarda je velký pták. Sup. A má starou unavenou lidskou plešatou hlavu.

Jarmil Kristepane, já jsem se fakt zbláznil!!

Jarda Máš rybu?

Jarmil Rybu?

Jarda No. Mám hlad. Strašný hlad. Obrovský.

Jarmil (se třese. Koktá) Ne... neemám.

Jarda A co máš?

Jarmil Nic. Jsem... jsem nahý. (Ukáže na Babinu) Seb... sebrala mi... mo... mo... moje věci.

Jarda Něco ti řeknu. Je to bestie. Nedá se jí věřit. Nedává mi najíst. (Zamyslí se) Kdysi mi provedla něco strašného, ale zapomněl jsem, co.

Jarmil Kde to jsem?

Jarda Kde jsi?

Jarmil Kde to... Kristepane!!...jsem!

Jarda Jó kdysi... kdysi jsem věděl všechno a věděl jsem to přesně. Určitě i to, kde jsi. Ale už jsem to zapomněl.

Jarmil (v náhlém uvědomění) Vy jste Anděl?

Jarda Nevím. Anděl?

Jarmil Anděl smr... smr... smrti...

Jarda Zapomněl jsem.

Jarmil ...já... já jsem mrtvý?

Jarda To taky nevím. Co to je, mrtvý?

Pauza.

Jarmil ...to znamená nebyť. Neexistovat.

Jarda Proto jsi volal o pomoc...

Jarmil Vůbec jsem nezaregistroval, že jsem mrtvý...

Jarda ...že sis všimnul, že neexistuješ?

Jarmil ...teprve až když jsem vás uviděl... Jak je možné, že jsem si nevšimnul, že jsem mrtvý?

Jarda Opravdu nemáš rybu?

Jarmil Já... já jsem totiž chtěl umřít.

Jarda Chtěl jsi umřít? Hm... (*Zamyslí se*)

Jarmil Ano. Rozjel jsem to na plný koule a strhnul řízení prudce doprava. Jenomže jsem se trefil mezi stromy a auto spadlo do měkkýho. Přišel jsem o gumu, ale jinak se mi nestalo nic. Jsem si aspoň myslel. Tak jsem šel hledat pomoc a přišel sem.

Jarda A o nějakém jídle nevíš? (*Prohledává místnost*)

Jarmil A ona mi řekla, že jsem... že jsem doma. Jasně. Řekla, že jsem doma. Teď už rozumím. Ale kdy jsem zemřel? Že by v autě?

Jarda Já jsem všechno zapomněl. Nevím nic. Jediné, co vím, je, že mám hlad. Strašný hlad.

Jarmil Nebo jsem se utopil v těch bažinách?

Jarda Nepřipadá mi, že neexistuješ.

Jarmil Ne. Musím být mrtvý. Jsem naprosto při vědomí, rozumíte. Aby se tady tohle, co se teď děje, dělo doopravdy, to není absolutně možný a kdybych se byl teď nacházel ve snu, už bych se byl dávno při pohledu na vás hrůzou probudil.

Jarda Nikde nic. Ani mrtvá myš v pastičce...

Jarmil Víte, někdy se mi stane, že procitnu ve snu. Ale jen nakrátko. A vždycky se buď probudím, nebo usnu tvrdým spánkem, a to rozhodně není tenhle případ. Buď jsem blázen a v tom případě neexistujete vy...

Jarda A co můj hlad? Můj hlad je příšerně skutečný.

Jarmil ...nebo musím být mrtvý. Tohle všechno, co se děje, musí být po smrti. Musel jsem zemřít při té autonehodě. Spáchal jsem sebevraždu.

Jarda Sebe vraždu... (*Znovu se zamyslí*) ...to mi něco připomíná... sebe vraždu...

Jarmil Moje mrtvola leží tam někde v autě a já jsem teď tady přítomen jako duch, že je to tak?

Jarda Kde jsi říkal, že leží ta tvoje mrtvola?

Jarmil V autě. U silnice v příkopě mezi stromy.

Jarda (*ukončil hledání*) Nevadilo by ti, kdybych ji snědl? Pokud jsi po smrti, mělo by ti to být jedno, ne?

Jarmil Samozřejmě. Jen si posлуžte. Měl bych být za volantem.

Jarda No... tak já se tam podívám, když už jsi mě vypustil z klece. Ach jo. To je příšerné, k čemu všemu jednoho donutí hlad.

Jarmil Dveře ven jsou zamčené.

Jarda Hm... zkusím to ze střechy.

Jarmil Mohl bych letět s vámi? Ukázal bych vám, kde to je.

Jarda Šlíš? Kdo říkal, že poletím. Víš, kolik je to kalorií? Skočím ze střechy dolů a křídly zbrzdím pád. Asi jako slepice. A dojdu tam pěšky. Ještě to tak. Lítat.

Jde po schodech. Úplně nahoře se zastaví.

Jarda Ty, poslouchej... co jsem to... Jsem já ale Jarda!

Jarmil Ale nejste.

Jarda Ne. Jsem Jarda. Právě jsem si vzpomněl, že se tak jmenuju. Jo, jak jsi říkal, že jsi chtěl zemřít...

Jarmil No?

Jarda ...něco mi to připomíná, ale nemůžu si vzpomenout, co. Sakra. (*Zarazí se*) Nevím, jestli jsem víc zvědavý, nebo mám větší hlad. Což v konečném důsledku dráždí moji zvědavost víc než hlad, takže... no... tvoje mrtvola mi, koneckonců, nikam neuteče... Řekni mi. Proč jsi vlastně spáchal tu sebe vraždu?

Během následujícího dialogu se scéna mění na Jarmilův pokoj v bytě rodičů.

Jarmil Já... já...

Jarda No?

Jarmil Já... já... já jsem...

Jarda No? Co jsi?

Jarmil Já... já jsem se zabil... abych to už necejtil...

Jarda A co abys necejtil?!

Jarmil (*sedí na zemi obrácený do sebe jako lidé trpící hlubokými depresi*) ...já... abych necejtil tu hrůzu...

Jarda Jakou hrůzu?

6. scéna

Jarmilovo vyprávění.

Pokoj s počítačem. Jarmil leží v posteli. Má špatné sny. Křičí ze spaní. Zmítá se. Drží si na ústech polštář a dusí se. Někdo rozsvítí světlo v pokoji. Emílie. Je v pyžamu. Snaží se strhnout z Jarmilovy tváře polštář. Je to boj.

Emílie Probud' se! Vzbud' se! Nespi!

Jarmil (*se probudí. Lapá po dechu*) Co... co je?!

Emílie Něco se ti zase zdálo. Ach jo. Ty tvoje věčný noční můry. Tentokrát to bylo fakt hustý. Myslela jsem, že tě neprobudím. Málem ses udusil. Držel sis na sobě polštář, jako by ses chtěl zabít. Strašně jsi mě vyděsil.

Ticho. Jarmil si lehne na postel a vydechuje.

Emílie Co se stalo?

Jarmil Ten počítač... Prosim tě, Emílie, vypni ten počítač.

Emílie (*vypne počítač*) Co se stalo?

Jarmil (*se soustředí. Vzpomíná*) Vcucló mě to.

Emílie Cože tě to?

Jarmil Tam na obrazovce byla ikona. A když jsem na ni kliknul, tak mě vcuclá do nějakýho snu.

Emílie Cože? Ach jo... Už zase? Kdyby sis to někdy aspoň pamatoval.

Jarmil Tentokrát si to pamatuju strašně.

Emílie Fakt?

Jarmil Bylo to... neskutečný... nejdřív úžasný... Učím

se létat. Pluji vzduchem, ale musím se hodně soustředit. Přemýšlím nad tím, jak to funguje, víš?

Emílie Ty jsi můj miláček... A pak jsi spadnul na balík slámy, ne? Víš, jak jsi mě vyděsil? Jsem myslela, že je po tobě.

Jarmil Počkej... *(Chvilí přemýšlí)* Snažím se létat. Musím se opravdu velmi hluboce soustředit. Nadskočím a vůlí táhnu tělo k nebi a ono pomalu stoupá. Je to opojné. Cítím svobodu. A ten pohyb vzhůru mi přijde přirozený jako dýchání. Najednou mi přijde na mysl šílená myšlenka. Co když existují světy, kde létat prostě nejde. A vůbec to nechápu. Mám pocit, že je to nemožné, absurdní, aby takový svět, kde létat není možné, existoval. Chápeš? Protože létat rovná se žít. Pluji vzduchem nad vrcholky stromů, ale nemyslí si, není to snadný, protože kdybych se na let dostatečně hluboce neoustředil, spadnul bych dolů jako kámen. Plavu vzduchem, když les zničehonic končí a pode mnou je velikánský hluboký údolí. Najednou neletím těsně nad lesem, ale strašně, strašně vysoko. Cítím mírnou závrať. Mám strach. Chci se soustředit, ale jde to špatně. Pode mnou, hrozně daleko, je místo lesa poušť. Samej písek a v tom písku obrovská kamenná stavba. Padám dolů. Nejdřív závrať a panika. Vzpamatuji se a vůlí ten pád brzdim. Zastavuji několik metrů nad zemí. Pode mnou se chvěje v písku mumie. Hlas zevnitř mě volá jménem. Jsi moje láska, říká, hledám tě už tisíce let. Odpovídám, že ji neznám. Nikdy jsem ji neviděl. Ty mě vážně nepoznáváš, říká ona, ty mě vážně nepoznáváš? Já jsem přece Svatava a přišla jsem si pro tebe. Teprve to jméno ve mně vzbudí obrovskou hrůzu. Látky se zevnitř protrhává a já vidím dívku. Svleká ze sebe pytel, jako by byla motýl a ne člověk, a stojí přede mnou. Je nádherná. Oblečená v poloprůhledné starodávné říze, mihotá se ve vánku jako mlha. Vůbec se nebojím. Zvedá mě ze země a bere do náruče. Odhaluje ňadro...

Emílie Fuj! To je hnusný!

Jarmil Počkej. Říká: Napij se z mého prsu, můj drahý. Pij. A vzpomeneš si na všechno. I na to, kdo jsi. Ale já nechci. Víím naprosto přesně, že by to byla moje záhuba, kdybych se napil jejího jedovatého mlíka. Tlačí mě na ňadro a já se dusím. Znovu se strašně bojím. Nemůžu vůbec dýchat, mám strach, že umřu, ale ubráním se. Vrhá na mě vztekly pohled a říká, že když nechci ztratit sebe, ztratím, co mám nejraději. A dívá... dívá se do mě. Cítím to. A já... já mám nejraději tebe a nechtěl jsem tě ztratit, tak jsem se honem snažil myslet na něco jiného... na něco jiného... a v tom se mnou začlo něco cloumat. Všude prostorem se nesla ozvěna tvého hlasu. To

jsi mě asi budila. Ale Svatava mě nechtěla pustit. Objala mě kolem pasu, dívala se do mě a nechtěla mě pustit.

Emílie Ale nakonec musela.

Jarmil Vypadá to tak.

Emílie Já bych tě nedala.

Jarmil Já vím.

Emílie A na co jsi myslel?

Jarmil *(uhne pohledem)* Neboj se. Tobě nic nehrozí.

Pauza.

Emílie Bojím se o tebe. Už ten počítač nezapínej.

Jarmil Slibuju.

Emílie Dobře. Celý se třeseš...

Jarmil Asi jo...

Emílie Obejmu tě, chceš?

Jarmil Tak jo.

Emílie *(lehne si k němu. Chvilí ticha. Obejmou se)* Neboj.

Jarmil Nebojím. Když mě objímáš. Ale jinak mám strašnou úzkost.

Emílie Já vím. Někdy mě probudí v noci tvoje kroky. Slyším, jak chodíš po pokoji sem a tam, sem a tam a nemůžu z toho spát.

Jarmil To je z té úzkosti. Vždycky jsem ji měl. Srdce chce vyskočit z hrudníku z té úzkosti. Ale teď, když jsem narazil na Svatavu, tak ten strach dostal jméno. Teď vím, že to byla ona, čeho jsem se vždycky bál. Vždycky byla někde poblíž a čekala. Snad to teď bude lepší, když vím, jaké má můj strach jméno. Jedno ale vím jistě. Když jsi se mnou, jsem v bezpečí. Protože tě miluji. Ale musím tě milovat moc. Úplně. Absolutně, víš? Jednou jsem dostal strach, jestli tě dost miluju a...

Emílie Cože?

Jarmil Miluju tě tak moc, že to nechci mít už nikdy miň intenzivní...

Emílie Ty jsi blázeček!

Jarmil ...a dostal jsem strach, že tě třeba uvidím v nějaký blbý chvíli, co já vím, třeba jak bliješ, a v tu chvíli se mi zhnusíš a já tě kvůli tomu přestanu mít rád...

Emílie Ty jsi blázeček.

Jarmil Jen mě to napadlo! Rozumíš? Napadlo.

Emílie Jasně.

Jarmil A hrozně jsem se vyděsil. Víš, že bych tě ztratil. Že bych moh bejt někdy tak blbej. Že bych se třeba ráno probudil a ty bys neležela vedle mě. Nebo – ještě hůř – večer bych si lehal do opuštěný studený postele sám bez tebe... to bych nepřežil.

Emílie Nikdy si nebudeš lehat sám do opuštěný postele. Nikdy! Rozumíš?!

Jarmil Tak jsem si to zakázal, si tě představit, jak bliješ. Absolutně. Jenomže když si něco zakážeš,

začne ti to samo naskakovat. Začneš hlídat mozek, aby si nezačal představovat něco, co ty ale fakt nechceš, až jsem z toho byl úplně kompletně vystíhovanéj. Začal jsem se třepat, tep mi vyjel, že se nedal změřit, ale já jsem vydržel a snažil se soustředit na něco jinýho než na tebe, jak bliješ, až jsem cejtíl, že je po mně a umírám. V tu chvíli jsem měl srdeční tep, jako když močíš na buben. Rrrrrr... Konec. Upad jsem do bezvědomí a v tom bezvědomí, jak jsem nemoh hlídat hlavu...

Emílie (vpadne) Jsi uviděl Svatavu!

Jarmil ...ne! Jsem uviděl tebe, jak bliješ.

Emílie Takže jsem se ti zhnusila?

Jarmil Vůbec ne. Zjistil jsem, že tě miluju, i když bliješ. Nejvic na zeměkouli a v celým vesmíru. Jsi krásná, i když bliješ.

Emílie se směje. Jarmil se taky směje.

Emílie Já tě taky strašně miluju. Ať bliješ, nebo ne. Miluju tě ve všem, co děláš. Nejvic na zeměkouli i z celého vesmíru. A vždycky budu.

Jarmil (zvážní. Pauza. Divá se upřeně na Emílii) Slibme si, že kdyby to mělo někdy přestat... Kdyby nás mělo něco rozdělit a už bysme si nebyli tahle blízko... víš, pro mě je tohle splnutí, který s tebou mám, to nejvíc v životě. Kdybych ho měl ztratit, zabilo by mě to. Možná bych žil, ale jako pacient, kterýho udržujou při životě už jen přístroje, protože mozek má dávno mrtvej. Srdce bije naprázdno a jeho duše je někde na druhým břehu. Slibme si, že nikdy nedopustíme, aby se to stalo. Já tě příliš miluju, než abych to dopustil... tě vidět jako cizí.

Emílie A miloval bys mě, kdybych nebyla... víš co...

Jarmil Co?

Emílie ...no víš...

Jarmil Co?

Emílie Třeba nejsem tvoje ségra.

Pauza.

Jarmil Ne? A co jsi?

Emílie Někdy si tak představuji, co by kdyby...

Jarmil Tak to raději nedělej. Nemám to rád.

Emílie Třeba jsem úplně cizí holka, co tě jako malá našla v lese...

Jarmil Ne...

Emílie Třeba mě miluješ jenom proto, že jsem tvoje ségra. A jinak bys o mě nestál.

Jarmil Proč si to myslíš?

Emílie Protože jsi ještě malý. Malí kluci se vždycky chtějí ženit s mámou.

Jarmil Ty nejsi máma a já nejsem malý kluk.

Emílie No... velký taky nejsi.

Jarmil Osmnáct není malý.

Emílie Třeba jsem jako malá holka dostala od ma-

minky k narozeninám kočárek a vyrazila s ním na procházku do lesa. Třeba jsem měla v kočárku panenku zabalenou do plenek, kterou mi vyřezal ze dřeva táta a...

Jarmil To je o Červené karkulce nebo co?

Emílie ...a oblečenou do zelené uniformy, co mi ji ušila maminka. A třeba jsem ty panenke na čelíčko vyryla hřebíkem...

Jarmil Pinokio?! Takže je to o Pinokiovi...

Emílie Ne. Eliáš.

Pauza.

Jarmil To jako že jsem Pinokio?

Emílie Náhodou na Pinokiovi není nic špatnýho.

Jarmil O co ti, kurva, jde? Víš, že tu pohádku nesnáším.

Emílie Tohle ale není pohádka.

Jarmil vyskočí.

Jarmil Hele nech toho! Co mi tu chceš říct?! Že jako nejsem tvůj brácha nebo co? Že nepatřím do rodiny? Že jsem Pinokio?! Že jsem cizí?!

Emílie Mohli bychom být spolu navždy...

Jarmil Jak můžou být dva cizí lidi spolu navždy?!

Emílie No tak vidíš!

Jarmil Co?

Emílie Že by ti vadilo, kdybych nebyla tvoje ségra.

Pauza.

Jarmil Prosím tě, nech toho. Jde z toho na mě hrůza.

Emílie Miluješ mě jenom proto, že jsem tvoje ségra. Protože patřím do rodiny. Protože nejsem cizí. Jednou tě to přejde.

Jarmil To není pravda.

Emílie Najdeš si jinou cizí holku.

Jarmil Cizí ženský nesnáším! Ta představa, že na ni sahám a je cizí...

Emílie Nemůžeš být celý život takový samotář. Nikam nechodíš. Ani nemáš žádný kamarády. Trochu se o tebe bojím. Proč se s nikým nekamarádíš?

Jarmil Protože můj nejlepší kámoš jsi ty.

Emílie Ale já přece nemůžu být celý tvůj svět.

Jarmil Jak to, že ne?

Pauza.

Jarmil Na světě není opravdovější ženská, než jsi ty.

Emílie To nemůžeš vědět.

Jarmil To není možný, aby to bylo jinak.

Emílie Žádnou jsi ještě nepoznal.

Jarmil Poznal jsem tebe a chci s tebou být navždy.

Emílie Protože jsem tvoje ségra.

Jarmil Ne. Protože si jsme souzeni!!

Emílie Jo. A co ještě?

Jarmil Co?

Emílie Kromě toho, že si jsme souzeni...

Jarmil Udělal bych ti náký děti...

Emílie To umí každej.

Jarmil Ale tyhle by byly naše.

Emílie Musely by mít všechny samostatný ložnice.

Víš, jak by to dopadlo.

Jarmil To my máme taky.

Směj se. Libají se.

Jarmil Ségra... Já vím, že jsem nic ještě nepoznal. Že nic nevím. Ale já jsem šťastnej. S tebou. Teď. Tady. Proč to tak nemůže zůstat pořád? K čemu je mi něco poznávat? K čemu je mi něco vědět? To, co vím, mi bohatě stačí k tomu, abych naprosto jistě věděl, že víc vědět nechci! No řekni? K čemu, když jsem šťastnej. Potřebuju to? Nepotřebuju. Kdyby celý svět zničila nějaká katastrofa a nic by na něm nezbylo, ani lesy, moře, domy, auta, ani nic živýho, jen vzduchem by poletoval kus papíru, víš co by na něm bylo napsáno?

Emílie Co?

Jarmil Že jsi moje největší láska ve vesmíru...

Emílie (*směje se*) Jsem tvoje láska. Jediná v celém vesmíru. To mě strašně baví.

Jarmil Mě taky.

Emílie Miluju tě.

Jarmil Miluju tě.

Libají se.

Emílie Co ale naši? Říkali, že ráno přijedou.

Jarmil Uslyšíme auto...

Libají se... Zvonění telefonu.

Jarmil Nezvedej to.

Emílie A co když to jsou naši.

Jarmil Nejsme doma.

Telefon zvoní.

Emílie Já to vezmu. (*Najde mobil*) Prosím? Ano.

(*Pauza. Emílie poslouchá a mlčí. Telefon jí vypadne z ruky*)

Jarmil Co je? Co se stalo?! (*Dojde k ní*) Emilko! Co se stalo?! (*Podívá se na mobil na zemi. Zvedne ho*) Haló?

Konec Jarmilova vyprávění.

7. scéna

Změna prostředí zpět. Jarda nařiká bolestí cestou dolů ze schadů.

Jarda Už nic neříkej! Mlčí!

Jarmil Šokuje vás to?

Jarda Co?

Jarmil Že jsem spal se svou sestrou.

Jarda Ale ne! Au! Už nic neříkej.

Jarmil Nějaký policajt mi oznámil, že se naši zabili v autě. Nikdo nechápal, jak se to stalo. Sjeli ve velké rychlosti ze silnice a narazili do stromu. Uhořeli zaživa.

Jarda Proboha!

Jarmil Už je to sedm let. Hned po pohřbu jsem odjel a Emílie... Víte, když spíte se svojí sestrou, dě-

láte něco zakázaného. Něco, co dělali faraónové v Egyptě. Připadáte si jako oni. Dotýkáte se hvězd. Jenže nejste to, co oni. Ta výsada, kterou jste si přivlastnil, vám nepatří. Ta záře se prostě nedá unést. Shoříte zevnitř. Tím, že jsem spal s Emílií, jsem porušil zákony mezi nebem a zemí a Bohové mě pak prokleli. Já na to věřím. Svatava je moje kletba...

Jarda Mlčí! Áúúú...

Jarmil Od té doby za mnou chodí. Je to strašně vysilující... bránit se jí...

Jarda ...ta prokletá zvědavost!! Áááá...

Jarmil Proč prokletá?

Jarda Vrací se mi paměť a to bolí.

Jarmil Já vím, že je to moje vina. Způsobil jsem smrt svých rodičů. Svatava...

Jarda Neříkej to jméno!

Jarmil Proč?

Jarda Protože vzpomínka na ni se mi dere na mysl a já nechci. Nechci si vzpomenout! Když něco víš, jsou s tím jenom problémy! Ááá... Kdybych se aspoň mohl chytit za hlavu. Hned by se mi ulevilo.

Jarmil To hlavní jsem ještě neřekl...

Jarda Ale řekl. (*Ztichne. Podívá se na Jarmila a bolestně vzdychne*) Anna...

Pauza.

Jarmil Jaká Anna?

Jarda Tvoje matka. Nevěděl jsem... nevěděl jsem, že je mrtvá. To je mi líto. A ty jsi Eliáš Gužur. Poslední naděje Dávníků. (*V náhlém uvědomění*) Panebože!! Co je za den?! (*Běží k rakvi*)

Jarmil Sám nevím. Sobota?

Jarda Ale ne! (*Dívá se na Babinu*) Dnes je to druhý den. To znamená, že pozítří ráno se to stane.

Jarmil Co se má stát?

Jarda A pak už tě nic nezachrání. Budeš ztracen. Navždycky. A když říkám navždycky, tak to znamená, že tě ani smrt nezachrání! Panebože! Copak to nikdy neskončí?! Asi nikdy! (*Babině*) Ty se prostě nevzdáš, víd'!

Jarmil O čem to mluvíte?!

Jarda To, že jsi tady, znamená, že všechny ty roky utrpení, celá moje oběť byla nadarmo.

Jarmil Nevím, o čem to mluvíte?

Jarda Před pětadvaceti lety jsem pomohl tobě a tvé matce k útěku. Chtěl jsem tuhle hnilobu, tenhleten zatuchlý svět jednou provždy poslat k čertu!! A ty jsi teď tady?! A zrovna v tuhle chvíli?! Co tady, probůh, děláš?! Kde ses tady vzal?!

Jarmil Já nejsem žádný Eliáš Gužur, ale Jarmil Hůrka. To je omyl. Moje matka se jmenovala Karolína. Můj otec...

Jarda Karolína? Jaká Karolína? Tvoje matka se jmenuje Anna.

Jarmil Moje maminka byla vždycky Karla. Karla Hůrková. A já jsem Jarmil. Jarmil Hůrka. Už jsem to vysvětloval tady té paní, že jsem Jarmil. Prostě nejsem ten, na kterého tady všichni zřejmě čekáte.

Jarda Karolína říkáš?

Jarmil Samozřejmě.

Jarda A ty jsi Jarmil?

Jarmil Ano.

Jarda Jsi si jistý?

Jarmil Ovšem.

Jarda *(vzdychne)* Musíš okamžitě pryč.

Jarmil Rád bych. Ale kudy?

Jarda dojde pomalu k sarkofágu a dívá se na Babinu.

Jarmil O co tu jde?

Jarda Chceš to opravdu vědět? Víš, kdybys mě viděl před měsícem... Já byl tlustý. Ó, jak já byl tlustý. Úžasně tlustý. Byl jsem obrovský tlustý pták. Všechno mi bylo fuk. Byl jsem šťastný, protože jsem nic nevěděl, protože jak jsem byl krásně tlustý, tak jsem všechno zapomněl. Sádlo mi vymazalo paměť. A teď...

Jarmil Co teď?!

Jarda Víš, o co jim jde?

Jarmil To nevím.

Jarda Chtějí mě přinutit k letu. Proto mi nedávají najíst. Pětadvacet let mě drží tady v tomhle kriminále. *(Ukazuje na klec)* Pětadvacet let mě vykrmují jak na jatka, aby mě k sobě připoutali, a teď mě nechají o hladu. Teď chtějí, abych pozitří letěl. Ale já nechci. Podívej, jak mi tady visí kůže. Vidíš, jak jsem zhubnul? Mám hlad. Strašný hlad. Ó krásno tloušťky! Ó sladká nevědomosti! Kdysi dávno jsem chtěl nebýt. Strašně moc jsem toužil neexistovat, protože to je největší svoboda. A oni mě zavřeli do téhle klece. Odmítal jsem jíst. Ale když byl můj hlad tak obrovský, jak byla obrovská moje touha nebýt... něco se ve mně převážilo a já jsem začal žrát. A jak jsem žral, tak jsem postupně zapomínal. Tu obrovskou touhu po nebytí jako první, pak tu bolest z toho, že jsem tu touhu ztratil, pak všechny ty knížky, co jsem přečetl, celou knihovnu, a nakonec i kdo jsem. *(Zadívá se na Jarmila)* A ty mi to teď začínáš vracet. Začínám si vzpomínat. A s tím oni nepočítali. To je naše naděje. *(Přistoupí k němu)* A kromě toho... nejsi vůbec mrtvý. Slyším, jak ti bije srdce.

Jarmil *(přitiskne si ruku na prsa)* To mě v té hrůze nenapadlo. Opravdu. Bije mi srdce. Ale co to potom tady to všechno... A přece jsem živý... *(Směje se)* Živý... živý. Teda... před několika hodinama bych nevěřil, že mi to udělá takovou radost... *(Lekne se)* Vy mě chcete sníst?

Jarda Ty jsi ale pitomec. Chci ti naopak pomoci.

Musíš okamžitě pryč. A kromě toho nejsem kanibal. Nejím vlastní druh.

Jarmil Ale já jsem člověk. Z masa a kostí.

Jarda Vždycky jsem chtěl být člověk. Miloval jsem lidskou literaturu a filozofii. A záviděl lidem jejich smrt. Tu schopnost setrást ze sebe tíhu existence. Teď si vzpomínám... to jsem byl ještě živý. Hezky z masa a kostí. Vzpomínka na to mě pálí, jako kdybych hořel. Ale už nejsem. Jsem mrtvý. Léta. A přesto pořád tady. Ty jsi živý a já mrtvý. Je to přesně naopak. No není to legrace?

Jarmil Kdo je Svatava?

Jarda *(vzdychne)* Na to nemáme čas.

Jarmil Odpověď na tu otázku hledám sedm let! Celých sedm let! A vy teď po mně chcete, abych utekl?

Jarda Ach jo. Víš, že zvědavost je zhoubná?

Jarmil Je mi to jedno.

Jarda Jsi stejný jako já. Je to prastará bohyně. Čarodějka. Přišla s prvními Bohy. Její zrození bylo jako první východ Slunce v dějinách Vesmíru. Krása, která všechny oslepila. Svět byl takřka zničen válkou Bohů, kteří bojovali mezi sebou o právo být jejím druhem. Nakonec Svatavu umístili na Gavdos. Malý ostrov ve Středomoří, který zamkli nekonečným kouzlem. Tomu z nich, kterému by se podařilo dveře na ostrov odemknout, měla Svatava připadnout, ovšem s jednou podmínkou. Navždy. Už nikdy se od svého zachránce neměla odpoutat. Byla zamčena na ostrově celé věky, než ji jednou spatřil Horův bílý orel, který se na Gavdos zatoulal při lovu. Její krása ho oslepila a její smutek rozplakal, že spadl svému pánovi do náruče a zemřel žalem. Horus rozpletl nekonečné kouzlo a připoutal tak Svatavu k sobě navždy. Milovali se tisíc let. On měl charisma Slunce a ona půvab síly nehlubších vod. Jejich vášeň zapálila mnoho hvězd na obloze. Ale žádná láska netrvá věčně. Nikdo sice neví, co se přesně stalo, v každém případě ale Horus Svatavu opustil. Prý proto, že se mu zprotivila nesmrtelnost. Svatava zešilela žalem z té zrady, až se jí mléko v prsou změnilo v jed a kdokoliv se ho napil, proměnil se v malého chlapečka, kterým už zůstal navždycky. Od té doby ho stále hledá. Už tisíce let. Ona je jeho kletba.

Jarmil Ale proč pronásleduje mě? *(Po pauze)*

Jarda Z jednoho jediného důvodu.

Tadek *(zvenčí)* Eva?! Eva?!

Jarda Sakra! To jsem se ale lekl. Ten tu chyběl.

Jarmil Kdo to je?

Jarda Jmenuje se... é...

Tadek Évá!!

Jarda ...sakra, mám to na jazyku...

Tadek Jo už idym!!

Jarda ...é... tím leknutím jsem... začal jsem zapomínat... Sakra!

Tadek Évá!

Jarda ...no prostě... *(zamyslí se a podívá se na Jarmilu)* A ty jsi kdo? ...aha! Radím ti: rychle se někam schovej!

Jarmil Ale kam? *(Běží do klece a leze do díry)*

Jarda Tam ne!

Jarmil Tak kam?

Jarda Schovej se tady k Babině. *(Ukazuje na sarkofág)*

Jarmil Ne! Tam se nevejdu.

Jarda Roztáhni jí nohy. Je tam díra. Vlez si do ní.

Jarmil Ne.

Jarda Neblázni. Tam budeš v bezpečí. Tam tě nikdo hledat nebude. Jinak tě Tadek zabije.

Tadek Éváá! Jo idyť!

Jarmil štitivě roztáhne Babině nohy. Pod nimi je díra dovnitř sarkofágu. Jarmil tam vlez. Když vrací Babině nohy zpátky na místo, cvakne zámek, dveře se opatrně otevrou. Dovnitř nahlíží Tadek. V ruce má sekyru.

8. scéna

Tadek Évá!!

Jarda Tadek? Do Pěruna! Co chceš robič?!

Tadek *(ho ignoruje. Cloumají s ním běsy. Křičí)*

Chcym laske!!! Jo chcym laske!!!

Jarda Ty žeš zgupnyl. On ganc zgupnyl.

Tadek *(běží nahoru po schodech)* Otvjyrej dvjyre, bo je rozvalym! Rozumjyš!! Rozvalym te dvjyre!! *(Nahoře buší do dveří. Jsou otevřené. Za chvíli sejde dolů. Stále hledá. Nahlédne do koupelny i do Jardovy klece)* Nima jej. Odešla. Jo chcym laske a jej nima. Co to sum kurva za pořadki!? *(Všimne si Jardy)* A ty tu robiš co, tato?

Jarda Co či je po tym?!

Tadek Moš byč v džurě. Zamkněnty v klotce.

Jarda Tam už mě nedostaněš.

Tadek *(ohrožuje Jardu sekyrou a snaží se ho tak dostat zpátky do klece)* Ni? Mazej do klotki bo če třasnym.

Jarda Něidym.

Tadek Chceš šekyrum po glově?

Jarda Zrub to, Tadek, a ugryznym če tak, že či ruka odpadne.

Krátká pauza.

Tadek Jakš mi to povědžol?

Jarda Povědžol žeč ti Tadek.

Tadek Hm... Co še s tobom stalo?

Jarda Coby...

Tadek Takigo če něznum, abyš vědžol, že jo žeč je Tadek.

Jarda Bo moš kratkum paměť.

Tadek A to, že žeč če už roz zabil, to teěž pamjntoš?

Jarda Do Pěruna... no jasne! Tyš mě zabil! Jak žeš to povědžol, to žeč se vzpumňol.

Tadek Vzpumňol? Jak to?

Jarda Takto.

Tadek O kurňa! Jak to?

Jarda Takto. Jak žeč zchudnyl, to še mi začyno vra-cač pamjnyč.

Tadek A do dupy.

Jarda Ty pěruně! Jak žeš mug zabič vlastnego tate?

Tadek To Babina mi nakazala tě zabit. Jo bych tate nězabil. Nikdy. Ale jak mama nakazala, to žeč mušol.

Jarda To se ješče povjymy.

Tadek *(jde k sarkofágu. Pozoruje Babinu)* Ty, tato, pujav. Jo myslim, že mama už začyno pomalu obrustat.

Jarda se jde podívat. Stojí oba u sarkofágu.

Tadek Malo. Obrostla, ale malo.

Jarda A mě se nězdo že malo. Bestyja jedna.

Tadek Na to, že džišo umřila podrugy, nima vidač pjura. Co?

Jarda Starej se o sebě. Bo jak se Babina jutro rano obudži, skuru z tebe zčungně.

Tadek Jo še schovjym, ona mě něnundže a skure mi nězčungně. Che, che. *(Babině)* Vjyš co mi možeš, ty bestyja staro... che, che. Teraz je den a to žeč tu je kruľym jo – Tadek a ni ty!

Jarda Tyš je krul, jako ja jsem orel.

Tadek Nědupej do mě, bo če zabijym.

Jarda Sprubuj a uvidžiš, jak če zobakym třasnym po glově.

Tadek A kaj ty moš zobak?

Jarda *(zarazí se)* Tak če kopnym.

Krátká pauza.

Tadek Kaj je Eva?

Jarda Čymu?

Tadek Bo chcym laske z ňum robič. *(Volá)* Eva! Kaj žeš je?! Ty šviňa malo!! Počkej, až če nundym!!

Jarda A po co by jsi měl s Evum... to... laske robič?

Tadek Bo se to zasloužim. Pětadvacet rokov žeč tu je sum. Anny nima. Nima s kym laske robič. Děcek nima a žodne se něrodzum. Nima rodiny a jo žeč tu je tak sum. Tyš je mortvy, bo žeč če zabil a Mama calum dobe dokučo. Furt iny: to mušiš a to mušiš a to něšmjyš a to něšmjyš. Zitra mo byč věľky ritual Přeměnění a Svatba. Eva je, ale mla-deho Gužura ni. Nima ženicha.

Jarda Ale ty přeca nimožeš byč ženich.

Tadek Čymu ni?

Jarda Bo či uschnyl.

Tadek Něuschnyl.

Jarda Jak žeš dvacet pjnyč rokov nimňol laske, to či uschnyl.

Tadek Nėuschnyl.

Jarda A jak byš aji laske z ňum mňol, bedum z tego akurat zmetki. Vyjš, že tata nimože laske robič se svojum dcerum. To je proti tradici.

Tadek Vjym, ale mušimy zprubovač, tato. Je třeba myšleč na budoucnost naroda davnickego. Až mama jutro za Horusym poleči, Eva předy mnum přestaně učeakač, bedymy mněč laske a zrobimy nějake džecku. Zachrunimy narud. Bejmy rodžina. Beje laska. Přežyjemy dalij. Eva! Kaj žeš je?! Ty šviňa mala. Počkej, až če nundym, tak če vydupčym...

Jarda A co jak še Gužur objavi?

Tadek Ále... Dvacet pjnyč rokov go nima a teraz pr-zyjdže?

Jarda A co jak przyjdže?

Tadek Jak przyjdže, tak przyjdže.

Jarda Nic mu nězrobiš?

Tadek Co bych mu robil. Akurat go zabijym. Beje z něgo fajny ptok.

Jarda Zabiješ?

Tadek A vydupčym Eve.

Jarda Aha. To moš fajne plany. *(Zamyslí se)* Co s to- bum teraz...

Tadek Jak mi pomožeš Eve nunšč, to če nězavrym do klotki. Co ty na to praviš?

Jarda *(už to vymyslel)* Dobre. Tadek, jo či pomogym. Cošik či povjym. Bo če mum rad, bo žeš je muj syn.

Tadek Jo če mam tež rad, tato. *(Obejme ho)* A teraz mi povjydz, což mi chčou povědět, bo či šekyrum glove utnym a polyvke z čebie zrobjym.

Jarda Slyšol žech, že tam na silnici auto zastavilo a kdosi tam volal.

Tadek Němuv.

Jarda Muvjym. Jo myšlym, že to je beztak naš mlody Gužur, tvuj syn.

Tadek Idym tam. *(Jde ke dveřim a odemkne je)* Puj zy mnum.

Jarda A čymu?

Tadek Ukožeš mi, kaj to je. A jak tam žodne auto něbeje, šekirum či glove useknym a polyvke z čebie zrobjym.

Jarda Dobre. Možne že cestum nundym jakum žabe, to jum zjym.

9. scéna

Dveře se za nimi zavřou, cvakne zámeček. Jarmil vyleze ven z katafalku. Slyšíme pláč. Rozhlédne se kolem sebe.

Jarmil Pojd' ven. Nikdo tu není.

Z katafalku leze Eva. Pláče.

Eva Já se bojím.

Jarmil Já taky. Tak polez. *(Eva vyleze ven)* Kdo jsi?

(Pauza) Ty jsi ta Eva? *(Eva kývne hlavou na souhlas)*

Moc jsem jim nerozuměl. Co po tobě chce ten Tadek? Jmenuje se Tadek?

Eva *(kývne na souhlas)* Chce mě vydupčit.

Jarmil Vydupčit?

Eva Vysouložit.

Jarmil Kristepane... Řekneš mi, kde to jsme? A co tu děláš?

Eva Já tu čekám.

Jarmil Aha. A nevíš, kde mám oblečení? Ta paní, co tu leží, mi vzala oblečení a někam ho odnesla. Měl jsem tam všechno. Doklady, karty, hotovost...

Eva Spálila ho.

Jarmil Děláš si srandu?

Eva Sama jsem jí pomáhala.

Pauza.

Jarmil Cože?!

Eva Říkala, že už ho nebudete potřebovat.

Jarmil Ty ses úplně zbláznila! Do prdele!

Eva se zase rozbrečí.

Jarmil Hlavně nebreč! *(Eva brečí)* Slyšíš?! Ježíšikriste!

Nesnásím, když ženská brečí. A ještě kvůli mně. To si připadám horší než vrah! *(Uvědomí si, co řekl, a rozbrečí se taky)* Prosim tě, přestaň.

Eva Promiňte.

Jarmil Nevykej mi. A přestaň, prosím tě, brečet!

Eva Já nemůžu. Já se strašně bojím.

Jarmil Já se taky bojím.

Eva No tak vidíš!

Jarmil A co mám udělat, aby ses nebála?

Eva Vezmi mě.

Jarmil Cože co?

Eva Vezmi mě.

Jarmil A jak tě mám vzít?

Eva Obejmi mě.

Jarmil *(obejme Evu)* No ták... Šššššš...

Eva *(utiší se)* Je to lepší.

Jarmil To je divný... u mě taky. Jak dlouho už tu jsi?

Eva Sedm let.

Jarmil Sedm let? Sedm... Panebože, to je ale číslo. Já jsem sedm let na cestách... A jak ses tu dostala? Unesli tě?

Eva Líbím se ti?

Jarmil Cože?

Eva Jestli se ti líbím?

Jarmil Nevíš o nějakým oblečení? A kudy se dostane ven?

Eva Takže se ti nelíbím. *(Rozbrečí se)*

Jarmil Panebože!! *(Obejme ji)* Jsi pěkná. Opravdu. Moc se mi líbíš.

Eva *(utiší se)* Tady je oblečení. *(Sáhne do katafalku a vytáhne pečlivě složený úbor. Je to starodávný kroj s čapkou s orlím perem)*

Jarmil Co to je?

Eva To mi dala Babina.

Jarmil No to snad ne... Tohle si mám oblíknout?

Eva Babina říkala.

Jarmil Co to, proboha, je? Národopisné slavnosti v Africe?

Eva Ne. To je dávnický úbor.

Jarmil Rozpadne se to dřív, než se mi podaří dostat to na sebe.

Eva Je velmi starý. Tisíce let. Máš na to dávat pozor.

Jarmil To je sen. Ne. Kdyby to byl sen, to bych si výskal. Jak jsi říkala, že je ten kroj?

Eva Dávnický.

Jarmil Něco o Dávnících říkal ten... pták...

Eva Tak už ses seznámil s dědou? Je fajn. Jenom všechno zapomněl.

Jarmil No co no... nahý tu chodit nebudu. (*Chce si sundat ukradený Babinin přehoz*)

Eva To si nech. To patří k tomu.

Obléká se.

Jarmil Ta paní byla tvoje babička?

Eva Ano.

Jarmil (*podává jí ruku*) Upřímnou soustrast.

Eva Děkuji, ale není důvod ke smutku.

Jarmil Takže tebe neunesli...? Žiješ tady dobrovolně...

Eva No... tak tak všelijak. Nejdřív mě unesli, ale když mě pak Babina začala učit, že nejsme lidi a tak, já byla úplně nadšená. Hned mi bylo jasné, proč jsem si s nima nikdy nerozuměla. Přišli mi vždycky divný. Když si představím, že umřou a neví nic!... Aby se furt báli, že přestanou existovat, když nemají žádnou jistotu, že?

Jarmil ...dobrovolně s babičkou, s Tadekem a s tím ptákem Jardou?

Eva Ano. Jsme tady s babičkou, tatušem a dědou.

Pauza.

Jarmil Tatušem?

Eva Co?

Jarmil Počkej, Tadek, ten, co tě chce vydupčit, to je tvůj tatuš? Jako otec?

Eva Samozřejmě.

Jarmil Proboha... Jak je daleko do nejbližší vesnice?

Eva Nevím.

Jarmil Cože?

Eva Nikdy jsem tam nebyla.

Jarmil Nikdy jsi tam nebyla?

Eva Ne. Co jsem přijela před sedmi lety, žiju jenom tady.

Jarmil Nejvyšší čas odtud vypadnout. Nevíš, kde má babička hever?

Eva Ale já nikam nechci.

Jarmil Ne? A co tvůj tatuš? Vždyť tě chce vydupčit.

Eva O tom si může jenom nechat zdát.

Jarmil Běhá tady se sekrou v ruce. Co když tě zabije?

Eva Až se vdám, tak ho to přejde.

Jarmil No to se načekáš. Tady ženicha najdeš dost těžko.

Eva Budu se vdávat pozítří.

Jarmil Jo? A za koho?

Eva No za tebe přece.

Pauza.

Jarmil Cože?

Eva Babina říkala.

Jarmil Za mě těžko.

Eva Ty to nechápeš, že?

Jarmil A co bych měl chápat?

Eva Máš rád lítací sny?

Jarmil Zdájí se mi pořád. Proč?

Eva Mně taky. A taky si myslíš, že létat je jako dýchat?

Jarmil Ano.

Eva A máš pocit, že je absurdní, že svět, ve kterém žijem, kde létat nejde, vůbec existuje? Že je to proti tvé přirozenosti?

Jarmil Jak to víš?

Eva Jestli tomu tak je, tak jsi můj ztracený Eliáš a Horus tě přivedl sem za mnou. Právě včas, abychom mohli spasit náš národ. Jsme jeho děti, Eli! On nás stvořil. V těchhle žilách teče jeho krev. Stejně jako v tvých. Jednou se mi o něm zdálo! Ten sen byl tak silný... Eli! To se vůbec nedá popsat. Byla jsem přitisknutá k jeho hedvábnému peří, on letěl a já se cítila tak blaženě, tak bezpečně, byla jsem úplně v něm. Úplně zahrnutá do něj. Bylo to tak krásné. Já... chci to... Chci být s ním!! Chci být s tebou s ním! Chci ho mít v sobě. Já jsem tak šťastná! Já chci tančit? Já musím tančit! Babina mě naučila na tvoji počest speciální dávnický tanec. (*Tančí*) Hujája hujája hujája hujája hujajaja hujajá...

Jarmil Přestaň!! Nevím, co ti ta tvoje Babina napovídala, ale už jsem se jí, i tomu ptákovi, tvému dědovi, jak říkáš, i když to absolutně nechápu, snažil vysvětlit, že jsem Jarmil Hůrka a ne Eliáš Gužur. Tady jsem v životě nebyl, jenom jsem se tu stavil pro hever, tu paní, tvoji babičku, jsem v životě neviděl, tudíž se pozítří nežením. Lítací sny se zdají kde komu. Sorry... Prostě je to omyl.

Eva Ty nejsi Eliáš Gužur?

Jarmil To opravdu nejsem! Bohužel.

Eva Jak bohužel?!

Jarmil Nejsem no...

Eva Ale oni mi to slíbili!

Jarmil Kdo ti co slíbil?

Eva Že si mě pozítří vezmeš. (*Brečí*) Co teď se mnou bude.

Jarmil Musíme zdrhnout.

Eva Já jsem se na to strašně dlouho připravovala.

Jarmil Na co?

Eva Být ti dobrou ženou. Studovala jsem naše dějiny...

Jarmil O čem to mluvíš?

Eva O dějinách Dávníků.

Jarmil Co jsou zač ti Dávníci?

Eva (*přestane brečet. Změní tón*) Ty fakt nejsi Eliáš Gužur?

Jarmil Ne. Jsem Jarmil.

Eva Tak co tady chceš? Kde ses tady vzal?

Jarmil Náhoda. Praskla mi guma. Přišel jsem si půjčit hever...

Pauza.

Eva Hever?

Jarmil No...

Eva Já jsem ale strašná kráva. Říkala jsem Babině, že to nezvládnou. Ještě že nejsi Eliáš Gužur.

Jarmil Hele, kdo jsou Dávníkové?

Eva Co ti je potom?! A okamžitě ze sebe shod' ten voz! Nemáš právo ho nosit! (*Jde k zrcadlu. Jarmil se svléká. Roušku si nechá*) Nemám pěknou dupu a hrudník mám jak přistávací plochu.

Jarmil Ty jsi jako ten Dávník?

Eva Já prostě potřebuju někde nabrat sebevědomí. (*Ukáže na sebe do zrcadla*) Tímhle Eliáše neokouzím... jsem tady furt zavřená... Já se ti nelíbím, že?

Jarmil A co to jako znamená být Dávník?

Eva To znamená, že musíme držet spolu. Protože na tom závisí celý náš osud. Hele, na rovinu. Fakt jsem pěkná?

Jarmil Ale jo.

Eva Líbí se ti moje cycki?

Jarmil Váš osud? Co je váš osud?

Eva Budoucnost našeho světa. Podle starého proctví na mně závisí osud světa. Ach jo. Nemám pěkné cycki.

Jarmil Prosim tě, mohla bys mi to všechno vysvětlit nějak souvisle od začátku?

Eva (*zadívá se na něj a pak vezme z oltáře u katafalku starodávnou knihu a podá ji Jarmilovi*) No co no. Stejně se odtud živý nedostaneš, když jsi člověk. Tak se klidně podívej. (*Vrátí se k zrcadlu*)

Jarmil (*otevře knihu*) To jste ukradli někde v muzeu?

Eva Mám malé bradavky...

Jarmil Nerozumím ani slovo.

Eva Opatrně. To je naše Svatá kniha. Vazba je původní, stará. Bůh ví kolik tisíc let. Líbí se ti moje bradavky?

Jarmil To je jak?

Eva To je Naše řeč.

Jarmil Tak mi něco přečti o Dávnících.

Eva Blázníš?! To je Naše kniha. Naše dějiny. Naše historie. Všechno, co máme! A všechno, co jsme! Ta kniha je zapovězená lidem. Vy lidi jste... jste nic... jen... žrádlo pro smrt.

Jarmil Nekoukej pořád do toho zrcadla, nemáš to zapotřebí, a věnuj mi trochu pozornosti. Máš krásné bradavky i ňadra. Nádherné štíhlé nohy jako opravdová modelka a vůbec... Celá jsi krásná. Máš krásnou postavu, hlavu, uši, prostě všechno... Promiň, že jsem ti to neřekl dřív, ale... byl jsem trochu nervózní. Chápeš...

Eva Jako opravdová modelka? A myslíš to vážně? Ne-děláš si prdel?

Jarmil Myslím to naprosto vážně.

Eva (*přistoupí k němu a dá mu pusy*) Ale nesmíš to na mě říct.

Jarmil Ne.

Eva Ani kdyby tě mučili. (*Vežme knihu*) Ach jo. Vezmu to od začátku. A ty pěkně poslouchej. Zjevím ti teď tajemství, které ještě žádný člověk neslyšel. To je kapitola o vzniku Světa. (*Čte*) Kdysi dávno byla žymja ganc pruzdno...

Jarmil Promiň. Nerozumím ti ani slovo.

Eva Aha. (*Odloží knihu*) To bylo tak... Když přišli na Zemi První Bohové, každý z nich stvořil svůj národ, jemuž se stal milujícím otcem, a poctil jej nějakým darem. Národům bylo ale zapovězeno mísit se mezi sebou, aby se dary nemohly u potomků násobit.

Jarmil Počkej. Násobit? Co? Jaké dary?

Eva No... když se třeba nesmrtelný elf zamiloval do dávnické ženy nebo naopak, ztratili oba všechny schopnosti a stali se obyčejnými lidmi, kteří ztratili své Bohy. Nebylo už pro ně cesty zpět, ledaže by zabil jeden druhého.

Jarmil Zabil jeden druhého?

Eva No. Jenže, stejně... poručej citům. Jak čas šel, původní národy postupně zmizely a s nimi i starý Svět. Zabíla ho láska. Nahrádili je obyčejní lidé. Smrtelníci, které Bohové opustili. Žrádlo pro smrt. Ze všech původních národů jsme zůstali jenom my. Dávníkové.

Jarmil No a jaký je teda ten váš dar?

Eva My Dávníkové vypadáme jako lidi, jíme jako lidi, spíme jako lidi, milujeme jako lidi, ale nejsme lidi. Od našeho Boha Hora jsme dostali tento dar: Člověk odchází na věčnost jednou, my třikrát. Když zemřeme poprvé, ležíme až do rána mrtví bez známky života tady v tomto sarkofágu, dědictví našich otců. Se svítáním následujícího dne procitáme a se západem Slunce zemřeme podruhé. Během prvních dvou nocí obrosteme peřím, a když zemřeme třetího dne po západu Slunce potřetí, zavření uvnitř sarkofágu, jako se z housenky v kukle stane motýl, projdeme tajuplnou a konečnou proměnou v ptáka. A se svítáním odlétáme za Sluncem, k našemu Pánu. Navždy.

Jarmil Počkej. Chceš říct, že to, co roste tady té paní z rukou a na krku, je peří?

Eva A co jiného?

Jarmil Myslel jsem, že je to nějaká plíseň.

Eva (*směje se*) Ty jsi ale hlupáček. Podívej. (*Stáhne Babině rukáv a ukazuje Jarmilovi peřím porostlou paží*)

Jarmil To je nějaký nesmysl. Chceš říct, že tady ta paní se teď mění v ptáka, který má někam odletět?

Eva Každý z nás se jednou změní v ptáka a odletí. Jsme Dávníkové.

Jarmil A kam?

Eva Za Sluncem.

Jarmil A Jarda? Tvůj děda? Ten neodletěl?

Eva On nechtěl. To bylo tak. Můj děda, sup Jarde, kterého jsi viděl, měl za života velikou zálibu v lidských knihách. Četl všechno. Beletrii, filozofii. A to ho změnilo. Postupně ustoupil z dávnických ideálů a začal tvrdit, že už to nemá smysl. Pokračovat v tradici, když stejně nevíme, kam se poděl zbytek našeho národa. Knihy mu tajně nosila z knihovny Anna, moje matka. A to byl průšvih. V knihovně se totiž seznámila s nějakým studentem... myslím, že se jmenoval Petr, a totálně se zabouchla. Děda Jarde jim pak pomáhal připravit útěk. Jenomže Babina něco tušila a útěk naštěstí překazila. Zavřela pak matku i s tím jejím šamstrem dolů do sklepa. Trvalo jí měsíce, než ji přesvědčila, aby Petra obětovala Horovi, ale nakonec se jí to povedlo.

Jarmil Cože? Chceš říct, že se tady dělají rituální vraždy?!

Eva No... podřízla ho tady na tom oltáři.

Jarmil Aha.

Eva Protože jediné tak se mohla moje matka očistit a stát se zpátky Dávnící. Ona byla poslední nadějí na zachování rodu. S Tadmem, svým bratrem, potom měli velikou svatbu taky tady u toho oltáře...

Jarmil Kristepane!

Eva ...kde, doufám, i já dojdou svého štěstí, a narodily se jim dvě děti. Eliáš a Evička. Ale ještě před tím, než jsem přišla na svět, se Anně přece jen s dědovou pomocí podařilo uprchnout. Utekla jen tak. S Eliášem v náručí a se mnou pod srdcem. Eliáš se někde zbavila a mě pak vychovávala samotnou, v nevědomosti, dokud mě Tadek s Babinou před sedmi lety nenašli a tak mě zachránili. No a dědu Jarde stihl po mámině útěku zasloužený trest. Už toho bylo prostě moc. Zabili ho. No a když potom nechtěl odletět a pořád jenom protestoval, zavřeli ho do klece, kde strávil pětadvacet let a ztloustl tak, až všechno zapomněl. Teď je ale měsíc bez jídla. Když totiž Babina uslyšela Horovo volání, přestali s Tadmem Jarde krmit, aby zhubnul, a teď ho

chtějí přinutit, aby doprovodil Babinu jako její manžel pozítří při jejím posledním letu za Sluncem.

Hlasy zvenčí. Tadek a Jarde.

Jarda Žrač!! Jo chcym žrač!! Žrač! Chce se mi žrač!

Tadek Dej pokuj!

Jarmil Doprdele! To je Tadek! Tvůj tatuš. Musíš se schovat.

Eva Kam?! (*Běží ke katafalku*)

Jarmil Tam ne! Nestihnem to. Do klece. Rychle.

Jarda Dej mi aspoň ugryznyč!

10. scéna

Eva s Jarmilem jsou v kleci. Dveře se otevrou a zůstanou otevřené. Vejde Tadek a Jarde. Tadek má přehozené přes rameno ženské tělo. Ohání se sekyrou po Tadkovi.

Tadek Dej pokuj. Jak še jej dotkneš, to če zabijym a polyvke z čebě zrobjym.

Jarda Něgupni. Už je martvo. A jo chcym ješč. Mum glud. Dej mi aspuň kunsek nogi.

Tadek Nėdum, tato. Ona je moje. Evy nima, bedym z ňum robič laske.

Jarda Kurče Tadek! Nėbyj taki sobec. Dej mi aspuň ugryznyč!!

Tadek Ni! Mama řekla, že mušiš měč diete, aby žeš z ňum pojutru mug odlečeč.

Jarda Jo, kurče, nikam nėlecym. Jo chcym žrač. Mněšunc žech nic nėžrol. Pėrdolym lataně. A od kdy ty posluchoš mame? No? Mlodego Gužura chceš zabič a Eve dupčyč. Mama z čebě skure zčungně, až jej to povjym.

Tadek Nėpovjyš.

Jarda Povjym, že chceš ženicha zabič.

Tadek (*zaváhá*) Tak ny kunsek rynki. Ale nėpovjyš to na mě mamě.

Jarda Nėpovjym.

Tadek položí tělo na zem a chystá se odseknout mu ruku. Napřáhne se, když z klece vyběhne Jarmil. Eva ho drží a nechce ho pustit.

Eva Nechoď tam! Ne!

Jarmil Emílie!! Emílie! (*Odstrčí překvapeného Tadeka, když mu předtím vytrhne z ruky sekyru*) Jestli se jí někdo dotkne, tak ho na místě zabijou!!

Pauza.

Tadek (*zkopněle kouká*) A tyž je, kurče, kdo? Co tu, kurče, robiš? Taki vyoblykany?! Tyž je indian? Ni! Tyš je mlody Gužur! Eliaš! Muj syn!! (*Uvidí Evu*)

Eva To nima Eliaš. Je to člověk. Jo s ním nimum nic společného. Přišel tu po hever.

Tadek A teraz če vydupčym! (*Běží za ní. Eva utíká po schodech do patra a křičí*)

Jarda (*křičí na Jarmila*) Jo chcym žrač! Chcym žrač! Dej mi to tělo! Bo če ugryznym!

Jarmil Jardo! Jardo! Ty už si na mě nepamatuješ?! To jsem přece já! Hever... Jak jste si mě všichni spletli! Ten kluk, co si myslel, že je mrtvej!

Jarda (*zarazí se*) A jó vlastně... to jsi ty. Promiň. Hlad mi trochu zatemnil mozek. Co tady děláš?! Kurče! Dal jsem ti přece dost času na to, abys utekl. Od-lákal jsem Tadeka na silnici... (*Zarazí se*) Ale proč? Proč jsem to, sakra, dělal? ...no nic, už jsem zapo-mněl... Ale auto bylo přesně tam, jak jsi říkal. V pří-kopě mezi stromy. A představ si, u něho stála tahle roštěnka. Tadek po ní chtěl lásku, a když odmítla, tak ji praštil sekýrkou po hlavě.

Nahoře pokračuje honička. Eva se zamkla v pokoji. Tadek na ně buší.

Tadek Otvírej te dvíře!!

Eva Dej mi pokuj!

Jarda Co s ní chceš dělat?

Jarmil Co s ní chceš dělat ty?

Jarda To ti řeknu přesně. Odtáhnu si ji do díry, nechám ji tam pěkně zasmrádnout a pak na ní budu hodovat. Dneska jí sním jenom jednu ruku. No... možná dvě. Nebo jí vyzobu hlavu. No... nejspíš jí sním obě ruce a vyzobu jí hlavu. A k tomu jednu nohu.

Jarmil To ti nedovolím.

Jarda Ale no tak... Je mrtvá...

Jarmil Je to Emílie! Moje sestra.

Jarda Jestli ji znáš, tak bys ji měl pohřbít.

Tadek Dupčyč!

Eva Tatušu něchej tego! A tego člověka nadole tam něchoš? Čy mu go nězabiješ? Je to člověk. Čy tu našum knige. Zabij go a potym mě možeš dupčyč.

Tadek Zabijym! Zabijym! Vydupčym če a potym go zabijym!

Jarda Vím o jednom bezvadném způsobu pohřbívání, který se přesně hodí pro tuhle příležitost. Praktikuji ho v Tibetu. Znáš ho? Odřežou z kostí všechno maso a naházejí ho supům. Co ty na to? Supa bychom tady měli... Mohl bys mi tu holku pěkně na-porcovat...

Jarmil Ne!

Tadek sešel dolů k Jarmilovi. Eva vyšla ze dveří a opatrně vykukuje nahoře na schodech.

Tadek Ty, indian. Dej mi te šekyre.

Jarmil Ne!

Jarda Ale no tak! Stejně už jí nepomůžeš.

Tadek Ale jo jum chcym! Mušym nagaře dvýře do Evina pokoja rozstraskač. Dej mi jum.

Jarmil Nedám.

Emílie Ááách...

Jarda A je to v háji. Já se snad nenajím.

Tadek využije situace a vezme Jarmilovi sekeru. Běží s ní nahoru. Eva za sebou s výkřikem zabouchne dveře.

Tadek je rozseká na třísky a vtrhne dovnitř. Eva ječí.

Jarmil Emilko? Jak je ti?

Emílie (*směje se*) Já jsem tak šťastná, že jsem tě našla. Volala mi policie. Že našli tvoje auto. Tak jsem přijela, ale pak mě přepadl nějaký chlap a už si nic nepamatuju. Všude jsem tě hledala. Celý ty roky. Jsi moje největší láska ve vesmíru.

Jarmil Už je to dobrý. Už jsem s tebou.

Emílie Tak co? Našel jsi svůj svět, kde lítat znamená žít? (*Uvidí Jardu*) Panebože, co to je... (*Omdlí*)

Jarmil se snaží Emílii probrat. Nahoře vyjde z rozmlácených dveří zdrcený Tadek s kalhotami na půl žerdi.

Tadek (*pláče*) Ó tato. Ó muj tato. Mňol žeš provde.

Tadek sejde ze schodů. Eva vyjde z rozbitých dveří a upravuje se.

Tadek Horus je velká Bug, ale je kuněc. Jsme ztraceni. On mi uschnyl. Jo nimogym. Uschnyl mi. To je kuněc.

Jarmil Emílie! Prober se... (*Emílie se probere*) Neboj se. To je přítel. Pak ti to vysvětlím, láska.

Emílie Musím ti něco říct. Něco moc důležitýho, něco, co jsem nestihla.

Jarmil Teď nemluv.

Emílie Celé ty roky tě hledám, abych ti to řekla.

Šedm let hledám svoje štěstí a ne a ne ho najít.

Jarmile, láska, můžeme být spolu šťastni. Můžeme prožít normální a krásný život. Nemusíš se už trápit. Nemohl jsi přivolat neštěstí na hlavy našich rodičů. Protože to, co jsme dělali, nebylo nic proti nebi, láska.

Jarmil Jak to?

Emílie Nedělali jsme nic zakázaného.

Jarmil Nedělali jsme nic zakázaného? Jak to?

Emílie Protože nejsme bratr a sestra. Nejsi můj bratr. Vzpomínáš na to, jak jsem ti vyprávěla ten příběh o Pinokiovi?

Jarmil Na to se nedá zapomenout.

Hlavními dveřmi vstoupí Anna. Poslouchá, zatím nepozorována.

Emílie Byla to pravda. Maminka s tatínkem ti to chtěli říct na tvé osmnácté narozeniny. Ale už to nestihli. Víš, jako malá holka jsem dostala od maminky k narozeninám kočárek. Táta mi vyřezal ze dřeva panáka, kterého jsem oblékla do myslivecké uniformy a na čelo vyryla hřebíkem Eliáš. A vyrazili jsme do lesa. Šla jsem a šla jsem... až jsem se ztratila. Křičela jsem ze všech sil: maminko! maminko!, ale nikdo neodpovídal. Moc jsem plakala, moc... a tiskla k sobě Eliáše a prosila andílky, ať nás zachrání. Ale nic se nestalo. Měla jsem velikej hlad. Kolem byla spousta malin, tak jsem se do nich pustila a na chvíli na všechno zapoměla. A najednou slyším v dálce hlas. Byla to maminka. Maminka nás s Eliáškem hledala. Nechala jsem malin, po-

padla kočárek... jenže Eliáš začal v kočárku plakat... Strašně jsem se vydělala. Chtěla jsem utýct, ale nešlo to... Stála jsem na místě jako přikovaná a zírala na kočárek. Pak jsem najednou ucítila velikou blaženost. Nějakej hlas mi říkal...

Anna zároveň s Emilií Neboj se, maličká. Miluj ho a chraň jako svýho.

Emilie Pomalu jsem se vrátila a podívala do kočárku. Bylo tam překrásný miminko. Záznak. Eliášek obživl. Dočista jako Pinokio. Jenom jméno Eliáš jsi neměl vyryté do čela hřebíkem, ale měl jsi ho tam pěkně napsané fixkou. Podívej. *(Vytáhne ze záhna-dří bílý šátek, na kterém je obtisknuto jméno Eliáš)* Vidíš? Maminka udělala tehdy tenhle obtisk. Na památku. To všechno... maminka, jak na mě volala, obživnutý Eliáš... úplně jsem cítila kolem sebe takovou svatost... blaženost... štěstí. Najednou jsem chápala, co asi cítila Panenka Maria, když se jí narodil Ježíšek. Naši tě pak adoptovali a dali ti jméno Jarmil.

Anna *(daje k Emilií a vezme jí šátek z ruky)* To jméno jsem ti v slzách psala na čelo jako zaklínadlo, aby tě chránilo... A zatím tě přivedlo do záhuby, Eliáši. *(Podává Evě dřevěného panáka)* Vracím ti tvého myslivečka. Můžeš si vzít zpátky mého syna?

Pauza.

Jarmil To nemůže být pravda.

Eva Mami?

Anna Ahoj, holčičko.

Eva běží k ní. Objímají se.

Anna Miláčku. Já jsem tak ráda, že jsem tě našla.

Bože. Já jsem tak ráda.

Eva Maminko moje! Tak moc jsi mi chyběla. Moc, moc, moc!

Anna Ty mně taky. Bože, ty jsi ale velká slečna...

Eva Maminko!

Anna Jsi krásná, Evičko. *(Daje k rakvi a podívá se na matku)* Dnes je to druhou noc?

Jarda Druhou noc, Aničko. Za chvíli se probudí.

Anna Ahoj, tati.

Jarda Ahoj, dceruško.

Anna *(obejme ho)* Tak oni tě zabilí.

Jarda Zabili, holčičko moje, zabilí.

Anna A proč jsi neodletěl.

Jarda Na protest, Aničko. Ale teď rychle, bude svítat...

Anna Evo, Eliáši, musíme pryč, pojdte, rychle než se probudí.

Eva Ne, mami.

Pauza.

Anna Ne?

Eva Teď jsme rodina. Teď jsme konečně rodina, mami. Kam bychom šli?!

Anna Domů, Evičko! Přece domů.

Eva Já jsem doma tady. Stejně jako ty. Už se tomu nebraň, mami. *(Obrátí se na Jarmila)* A ty... ty jsi přece jen můj Eliáš Gužur?! Můj milovaný bratříček. Tak dlouho jsem po tobě toužila... Svatba bude!! Bože!! Mám svého bratra.

Jarmil Počkej... Vy jste moje máma?

Anna Pojd' ke mně. *(Chce ho obejmout, on uhne)* Eliáši, prosím... všechno ti vysvětlím, ale ne teď. Musíme pryč!

Jarda Poslechni mámu, Eliáši. Vem Emilií a běžte!

Tadek Anna! Ty bestya jedna!! Nikdže nepřujděže!

Emilie Jarmile? Co se to tady, proboha, děje? Co je to za ženskou?

Anna Kde ses tady vůbec vzal?

Jarmil Praskla mi guma, tak jsem se přišel zeptat na hever. Prostě náhoda...

Eva Ó já se tak těším. Ještě nikdy jsem se nevdávala. Juhú!

Anna Náhoda? To není možné.

Eva Ale je, mami. Je. Horus je velký Bůh. Přestaň s tím konečně bojovat. Vidíš? *(Obrátí se taky k dědovi)* Udělali jste všechno, co jste mohli, abyste zabránili tomuhle setkání. Obětovali jste své životy a nadarmo. Horus je velký Bůh a miluje tě, maminko. Slyšíš? Horus tě miluje.

Emilie Jarmile, prosím tě, vem mě domů. Já chci domů.

Eva Ó děkuji ti, Hore, že vedeš naše kroky!!

Jarmil Slyšela jsi. Nejsem Jarmil. Jsem Eliáš.

Tadek Anna, to zvůli čebě mi uschny!

Anna Nepřibližuj se ke mně!

Tadek *(zaváhá, obrátí se k Jarmilovi)* Eliáš Gužur je konečně tu. Vítej, synku. Konečně duma. Jo žech je tvuj tata. Dej mi, ač će obejmym, synu muj drogi. *(Obejme ho)* Je to dživ, že či Svatava svego mleka jedovatego napič nédala a tyš je ve zdrovi tu.

Jarmil Ty víš o Svatavě?

Tadek To je naše prokletí, Eliášu. Ale nebuj še. Jak pošlubiš Eve, svojum šostre, něbeje na čebě mňala už vjyncyj moc. Věřymy či. Jo žech zklamol, tak teraz je to na tobě. A ty, Anna! Teraz či ukožym! Za všecki ty roki! Za to, že mi uschny! *(Bere do ruky sekyru)*

Jarda Tadek! Něrub to! Dej přeč te šekire!

Emilie Jarmile! Podívej se na mě! Prosím! Kde to jsem? Co je to za podivné tvory?

Eva *(chrání matku vlastním tělem)* Tatušu! Něžabijej mame! Ona to pochopí. Uvidíš. Že, mamó? Aji ty dědo, že?

Kokrhání. Babina se probudí a vstává ze sarkofágu. Z rukávů, kolem krku i zpod sukně jí leze peří. Všichni se zastaví. Babina vyleze ze sarkofágu.

Babina Pušč te šekire, Tadek. Něchej Anne byč. Tyš nima muž. Nimoš na ňum žadne pravo.

Tadek Ale mama...

Babina Vitej, Andulko. Vitej zpatki v domu. (*Anna mlčí*) Tak co? Už vjáš, že Horus je velký Bug? (*Ticho*) No?!

Anna Horus je velký Bug, mama.

Babina Vidíš, že nedopuští, aby jeho lud zaniknul.

Anna (*v slzách si kleká*) Ano, mama. Přeboč mi, mama. Přeboč mi, co žech zrobila.

Babina Jo či přebočým. Ale Horusa, našego Pana Boga jediného, ktury přyvjud Eliaša tu zpovrotym do chalupy, aby spasil davnicki naš rod, mušiš sama přeprošič, Andulko.

Anna Ano, mama.

Babina Tu před oltař ič i proš. Na krev Petra, kterego žeš vlastnymi rýnkami Horusovi oběovala a pod oltařym pochovala, aby žeš se zpatky Davnikjem stala, klekni, a o přebočeni pros.

Anna (*plačící klečí před oltařem, pohladí kámen pod ním*) Petře... Petře...

Babina Tak co, Eliašu? Už víš, kdo jsi? Našel jsi sam sebe?

Tma.

11. Scéna

Tamtéž pozítří nad ránem. Sarkofág je zakrytý kamenou deskou. Před ním stojí slavnostně prostřená stoly. Ve voliére stojí zavřená Emílie.

Emílie Jarmile!! Jarmile!!!

Vejde Anna ve starodávném egyptském oděvu, přináší mísu s bramborovým salátem a mísu s řízky. Položí je na stůl.

Emílie Prosím! Pomozte mu. Jste přece jeho máma! Prosím.

Anna To ho tak miluješ?

Emílie Pomůžete mu?

Anna Opravdu ho tak moc miluješ?

Emílie On mě taky.

Anna Víš to jistě?

Emílie Vím. Miluje mě. Kdybyste věděla...

Anna (*přijde ke kleci. Šeptem*) Osudu se nedá uniknout, děvenko. Ale jestli tě opravdu miluje, tak od sud odejdete spolu. Slibuju.

Vejde Tadek.

Tadek Co je? Co še z ným vybavuješ, Anna?! Běr jum do kumpjelki. Za chvíle Slunce zapadne a Babina še obudži.

Anna odvede Emílii do koupelny. Vejde Jarda. V puse má papír. Položí si ho na stůl, dívá se do něj a něco si drmolí. Eva a Jarmil.

Eva Jsi nervózní?

Jarmil Ne. Cítím úzkost.

Eva Neboj. Všechno dobře dopadne.

Jarmil Nevím, jestli to zvládnu.

Tadek Kurče, Eliaš! Ty žeš je muj syn, kurňa, ni?

Zvladneš to. Bo jak ni, je kunec s Davnikami. Pamjntej na to.

Jarmil Kde je Emilka?

Tadek V kumpjelce. Mama jum myje.

Eva Musí být čistá. To je tradice.

Jarmil Kam vlastně zmizeli ostatní?

Tadek Jaci ostatní? Všyscy sum tu.

Jarmil Myslím, ostatní Dávnici.

Posmutnění.

Tadek My sum sami, Eliašu. Už tyšunce rokuv... Kvuli Tatovi Gužurovi.

Jarda Když Horus před dávnými časy opustil Svatavu, říkalo se, že ho omrzela nekonečnost, a proto se rozptýlil mezi svůj lid, aby zakusil smrtelnost. A Svatava ho od té doby mezi námi zoufale hledá. O tom ty přece něco víš, ne?

Jarmil Bohužel.

Jarda Buď se Horovi podařilo svůj lid před Svatavou skrýt nebo ona dávnický národ zahubila a my jsme sami. Poslední, co zbyli.

Eva Nejsme! Babina říkala, že to není pravda.

Tadek To mummy za to, že zme před tymi šedmi tyšuncami rokami s ostatními Davnikami nešli, trhli zme se a teraz tu, o, šměrdžimy. O, Tato Gužure, což nam to zrobil.

Eva Čicho byj, tatuš!

Jarda Jojo. Náš předek Tata Gužur byl paličák.

Zakokrhá kohout.

Tadek (*volá*) Ty, Anna! Kogut juž vřasko!

Anna přivádí z koupelny Emílii jen s dřevěným Eliášem v náručí. Nahou. Všichni zaujmou pozice. Tadek od-sune desku ze sarkofágu. Velká černá vrána se vztyčí a zamává černými křídly.

Babina Velký ritual Přeměnění še bliži ku svojimu koncu. Niž odlecymy s dědum za Horusym ke Slunci, něch se staně svatba, kdy Eliaš s Evum bedum pokračovač v davnickej tradici! Začni džadku.

Jarda (*občas nahlíží do papíru*) Vážení pozůstali, milí svatebčané. Sešli jsme se zde u příležitosti několikanásobného významu. Víte, život je jako den. Ráno vstaneme ještě za tmy, kdy není nic vidět. K polednímu se probíráme, přivádíme na svět vlastní potomstvo a brzy odpoledne si uvědomujeme, že večer je blízko. V dálce jsou cítit jeho stíny. Pomalu ubývá světla a my začínáme myslet na to, co nás čeká a nemine. To je náš úděl. Jsme součástí velkého koloběhu... Když přijde večer, odpočíváme unavení po prožitém dni někde na zápraží. Kolem nás, stejně bezradně jako dříve my, poskakují naše děti a my usínáme v závěji jako spadlé jablko. Jsme zkrátka součástí velkého koloběhu.

A mě v této souvislosti, když před sebou vidím tenhle krásný řízek, napadá...

Babina Ty tata! Něchej tyn šnycel. Teraz moš projev. Šnycel dostaneš, až beje po obřadě.

Jarda Mě vubec něidže o šnycel.

Tadek Až se Eliaš a Eva vezmum, zjyče z mamum šnycel a polečyče za Sluncym. Ale teraz ni. A čy mu němuvjyš po našymu? To je tradice muvič po našymu!

Jarda Tadek! Jak tvuj tatuš muvi, byj čicho! Němuvjym po našymu, bo němuvič po našymu se více hodí k téhle příležitosti! A o ten hloupý kus žvance tady vůbec nejde!! Takže... Když před sebou vidím tenhle řízek, napadá mě, že je to s ním jako tady s Babinou, naší drahou zesnulou. Život je moudrý. Leží tady přede mnou a já vím, že stejně jako naše Babina, je na začátku. Že se právě narodil, i když předtím umřel a já ani nevím jako co. Vždyť ho teprve před chvílí naše Andulka sundala z pánve. A teď leží přede mnou jako miminko v kolébce bramborového salátu a za chvíli se vydá na svou dlouhou životní pouť mým zařívacím traktem. Přejde k chuti mně, přijde k chuti i broučkům a mouchám, až opustí mé tělo. A ti broučci přijdou k chuti ptáčkům. Ptáčkové se vyprázdní do pole a jejich trus se smísí s hlínou, ze které vyroste obilí, a my budeme mít chleba. Ně které národy své zemřelé pojídají nebo je nakrájejí na kousky a rozdají ptákům. Ano, vážení pozůstalí, smrt a život jedno jsou! A tak to má také být. Velký koloběh nás, vážení přátelé, nemine. A proto: Ať žije smrt!

Babina Ty tata! Němuv o šměrci! Šměrc je dla lidí. Šměrc nima dla nas!

Jarda Dobře, Matyldo, dobře... Naše nebožtice se taky vydá na pouť, stejně jako tenhle řízek, který se zrodil vedle v kuchyni a je rozpálený vzrušením, co ho čeká. Jídlo je zkrátka báječná věc. Když si ho teď náležitě užijeme, náležitě oslavíme život i smrt našeho nebožtíka.

Babina Ty, tata!

Jarda Děkuje Horusovi už jenom za to, že můžeme jíst. Protože kdo nemá rád jídlo, nemá rád život. A totéž platí o vyměšování. Kdo nerad vyměšuje, ať nežije. Dobře se najíst a dobře se vyprázdnit... existuje v životě něco lepšího? Ta rozkoš, když jíme... ta škála chuti v potravě hraje na naše chuťové buňky jako, a to pozor, jako Bůh na struny napnuté mezi planetami. A my se celí, prosím, chvějeme, jak na nás Mistr hraje, a potom trávíme a vyměšujeme, pořád dokola, až umřeme...

Kokrhá kohout.

Babina A dost! Kdo to mo posluchač. Kogut vřasko a ty tu dřistoš. Kdo to mo posluchač!

Jarda Ale...

Babina Čicho!! Teraz je řada na tobě, Eliašu. Vnuku muj a naše nadžejo jedyna. Podle starego proroc-tvi pravě syn, ktury přijdže na švjat z vašego spo-jeni, Eliašu a Evo, znovu najdže ceste, jak navazat spojeni s našym ztraceny m narodem davnicky m. Ale najpjerv, Eliašu, mušiš očysčič svojum krev. Mušiš dokozač Panu našemu, Bogu jedynemu, věl-kemu Horusovi, žeš je godny byč Davnikjem a u ol-tařa mušiš objetovač svoju lasku k člověku, ktury še zove Emílie, bo jinače j jak člověk zemřeš. Mňol žeš na přemyšleni caly džeň. Tak jak žeš se rozhod-nyl? Chceš byč Davnikem a raz pjurami obrosnyč, na věki byč ptakjem a svobodně v povjetřu si li-tač, anebo zustaneš člověkem, ktury tež raz do po-vjetřa vyleti, ale v krematoriu?

Jarmil vstane. Vezme Emílii za ruku a vede ji k oltáři, kde je připraven obětní nůž.

Emílie Jarmile, prosím tě...

Jarmil Nejsm Jarmil, Emilko. Jsem Eliáš.

Emílie Ale já tě miluju?

Jarmil Já taky. Vždycky jsem tě miloval. Ale ty nejsi moje sestra.

Emílie Ne.

Jarmil Víš, nejhorší je dožít se momentu, kdy jsi po-stavena před holý fakt, že všechno, čemu jsi vě-řila a co jsi milovala, je lež. Podvod. Jako naše láska, Emílie. Celý můj život byl jen fatamorgána. Já jsem někdo jiný. Svět, ve kterém jsem žil, ne-byl můj. Vždycky mi to bylo divné. Díval jsem se na lidi kolem sebe a říkal jsem si: To nejsou mí bratři a sestry. Chtěl jsem pochopit proč, ale neměl jsem šanci, protože o mém osudu bylo rozhodnuto ještě před tím, než jsem se narodil. A kdo za to může? Já vím, že ty ne. Vina je všude. Dědí se z otce na syna, z matky na dceru, z generace na generaci... Celý svět páchne vinou jako bezdomovec a když se do něj narodíš, piješ tu vinu s mateřským mlékem a nemáš šanci tomu uniknout. Prokouknout to. Uvi-dět aspoň na malý okamžik, jak je to doopravdy. Žil jsem v těch zajetých kolejkách, lhal si do kapsy s ostatními a jen občas mě napadlo: Je všechno v pořádku? Jsem tu dobře? Až doted'. Když nejsem ten, za koho jsem se měl, tak kdo tedy jsem? Ty to víš, Emílie?

Emílie Jsi můj Jarmil. Moje největší láska ve vesmíru. Můj andílek, kterého mi Pán Bůh seslal z nebe.

Jarmil Nebo prokletí. Říkal jsem ti, že nosím smůlu těm, co mě miluju, Emílie. A ty jsi mi nechtěla věřit.

Emílie Lásko, prosím!

Jarmil Já tě taky miluju, Emilko. *(Dívá se do zrcadla)* Ale co on? Znáš toho chlapa? Já ne. Ale chápu ho. Co má on dělat s city, které já mám k tobě. Nejsi

jeho sestra. Proč by tě měl milovat? (*Pauza. Obrátí se na Babinu a na ostatní*) A teď mi řekněte, co mám dělat? Mám rozbít to zrcadlo? Nebo sám sebe vyplít jako záhon? Odčervit se od vzpomínek a od citů? Jak mám zapomenout na všechno, co jsem? Na moje blízké, které miluju? Mám si vyrvat ze srdce lásku k Emílii a začít nový život? Teď fakt nevím. Jediný, na co chci zapomenout, je Svatava.

Eva Eliáš, pamatuj, že jenom já tě můžu před ní ochránit. Až se vezmeme, ztratí nad tebou veškerou moc.

Kokrhání.

Babina Něchej už tej filozofie. Kurče, Eliaš. A poderzni jum, bo je num třeba lečeč. Kogut vřasko a Horus čako.

Jarmil (*jemně se dotýká Emíliina obličej*) Pamatuješ, jak jsem ti řekl, že ta blízkost, kterou k sobě cítíme, to splynutí, který spolu máme, je to nejcenější v mém životě?

Emílie Ano, lásko.

Jarmil A že by mě zabilo, kdybych to měl ztratit? Žil bych jako pacient, kterýho udržujou při životě už jen přístroje, protože mozek má dávno mrtvej...

Emílie ...srdce bije naprázdno a duše už je někde na druhém břehu. Ano, pamatuju, lásko.

Jarmil Slíbili jsme si, že to nikdy nedopustíme... abychom si byli cizí... (*Pauza*) Vždycky jsem se chtěl vznášet. Plout vzduchem a dívat se na svět z výšky. Je to ve mně, Emílie. Cítíš moje srdce, jak bije?

Emílie Cítím, Jarmile.

Jarmil Tak proč mám pocit, že se na tebe dívám z druhého břehu?

Kokrhání. Jarmil zvedne nůž. V tu chvíli Anna vytáhne zpod Jardova křídla pušku. Ale Tadek byl ve střehu od chvíle, kdy ji viděl v rozhovoru s Emílií. Oba drží pušku a přetahují se o ni.

Emílie Lásko, prosím!!

Anna Nedělej to, Eliáš!!

Tadek Bestya jedna! Jo zech vědžol, že moš coši za lubym!

Babina Poderzni jum, Eliaš.

Jarda Chlapče, ne!!

Anna Ne! Budeš toho litovat jako já!!

Emílie Miluji tě, lásko.

Jarmil Promiň, Emílie, ale ty jsi moje vstupenka na nebe. (*Podřízne ji. Krev teče dolů na kámen. Na chvíli strnutí*)

Eva (*tleská*) A teď je můj. Jenom můj. Ó Eli! Ó Hore! Jsem připravena rodit vám zdravé a silné děti. Nové Dávníky! Tvoje syny a dcery.

Babina Teraz žeš dokozol, žeš je vělki Davnik. Zostaněš z nami navždycky. A ty Anna, pušč te flinte!! Už je po všystkim. Sama vidžiš, že še Eliaš sum roz-

hodnyl. Ó vy pěruni dva! Takže všystko při starym? Chčeli šče všystko popsuc?

Tadek Ale něvyšlo, co? Anna!! Teraz če zabijym. Tymu už nic nězabruni!!

Jarda doběhne k Tadekovi a zakousne se mu do ruky.

Tadek pustí pušku. Strnutí.

Eva Proč mi musíš, mami, proč mi musíš vždycky všechno pokazit?!

Anna Promiň mi to, holčičko.

Anna vystřelí. Eva se skácí k zemi. Ticho. Babina jde k Evě. Dřepne si k ní na zem a sedí u ní jako kvočna.

Babina (*nařiká*) Ó džeuško moje malo. Serdečko sladké. Bořatko male. Tak če zabila. Vlastna mama če zastřelila? Něvjeřym. Vstaň, cukěrku muj. Vstaň, bo moš vělki džeň, něvjasto. Pro šměrč šeš vystrojila. Ó Horuše vělki, ty to vidžiš a nic nězrobiš! Óóó...

Tadek Anna, mě ni. Jo zech to tak němyšlol, jak zech muvil, že bych če zabil. To mama mi nakazala če vachovač a jak co, tak če zabič. Jo bych tego nězrobil.

Anna Na kolana, Tadek. A k Babině. Eliáš. Sáhni pod stůl. Tady. A vytáhni, co tam je.

Tadek se choulí u Babiny a Evy. Jarmil vytáhne zpod stolu ukrytý kanystr. Pozná ho.

Anna Ano. To je benzín z tvého auta. Polej to tady. (*Jarmil váhá*) Dělej.

Jarmil začne polévat místnost.

Tadek Anna, co to robíš?! Mama, zrub coš! Vidžiš, co Anna robi?

Anna Polej Babinu. (*Jarmil to udělá*) A polej i Tacka. Hni se, ty parchante, a ustřelím ti hlavu.

Jarmil to udělá.

Babina Čymu, Anna. Povjydz čymu?

Jarda A teď polej mě, synku. Mě musíš taky polít.

Jarmil polévá benzínem Jardu.

Jarda Ó děkuji ti, synku. Děkuji. Nikdy ti to nezapomenu.

Anna Je po všem, mami.

Jarda Fajrunt.

Babina Zabij Tacka, Anno.

Tadek Mamo, co muviš?

Babina Zabij Tacka a dej num tři dni, Anna. Tři dni, niž s Evičkum pjurami oba obrosnum a pozvul nam všystkim za Horusym našym panym odlečeč.

Jarda Já nikam neletím, Matyldo. Ne! Já jsem šťastny! Konečně nebudu! Ó přijď smrti! Přijď!

Anna Ne, mami.

Babina Čymu ni, Anna?! Čymu chceš, že byšmy zgořeli jak lidi.

Anna Můj život je jako cesta v mrazu do nicoty. Brodím se hlubokým sněhem v tvých stopách, mami, a moje děti jdou za mnou v mých. Ledové szly nám rozedirají tváře... To přece není život. Ne-

zlob se, ale tohle je jediná možnost. Odpusť mi to, maminko. Prosím tě... Víš... když jsem zabila Petra... svoji lásku... já... já už jsem dávno mrtvá... Jenom jsem si to nechtěla připustit. Chtěla jsem, aby aspoň moje děti... ale nešlo to... nešlo to...

Jarda Matyldo, ženo moje, probuď se. Je po všem. Už tady nemáme co dělat. Jsme mrtví už tisíc let. Žádní Dávníkové už dávno nikde nejsou. Náš čas dávno minul. Náš svět dávno zmizel. Tomu nemá cenu vzdorovat. Všechno jednou skončí. I my. Dávníkové. A kam chceš vlastně letět? Podívej se na mě. Podívej se na sebe. Sedíš tady jak slepice.

Babina Za Sluncym, Jarušku. Za Sluncym.

Jarda Za Sluncym? Naše Slunce už dovnou zgaslo a Horus naš Bug z nim, Matyldo. Nimo to cene.

Babina (plačky) Ni.

Jarda Ale ja. Je kunec. Fajrunt.

Tadek Mamo, my teraz zgorymy? Jo še bojym.

Babina Mušíš byč statečny, Tadečku. Jako pravy Davnik.

Anna A teď mě, Eliáš. Mě taky.

Jarmil Mami?

Anna Udělej to. (Jarmil to udělá. A nakonec chce polít i sebe) Ne. Ty se nepolévej. Ty běž. Tebe čeká jiný trest. Zabil jsi lásku, synu. Teď s tím budeš muset žít.

Jarmil A kam mám jít?

Anna Pryč odsud.

Jarmil jde ke dveřím.

Jarda Sbohem, chlapče.

Jarmil Sbohem, dědo.

Jarda A chlapče... To jsi neměl...

Jarmil Já vím, dědo. (Vyjde ven a zavře za sebou dveře)

Jarda Ještě moment, Aničko. (Natáhne hlavu k míse s řízký a pořádně si kousne) Ó, to je dobrota. (Žvýká) Opravdu výborné. Propečené tak akorát. (Dojí) A teď... Ó smrti, ó sladké nebytí... Přijď. Můžeš.

Oheň.

Tma.

12. (poslední) scéna.

Jarmilův pokoj. Na stole počítač. Jarmil sebou hází na posteli. Špatné sny. Z vedlejší místnosti slyšíme cinkání umývaného nádobí. Jarmil křičí ze spaní. Drží si na obličejí polštář. Vejde Emílie. Snaží se odtrhnout mu polštář z úst.

Emílie Probuď se! Vzbud' se! Nespi!

Jarmil se probudí.

Jarmil (lapá po dechu) Co... co je?

Emílie Něco se ti zase zdálo. Ach jo. Ty tvoje věčný noční můry. Tentokrát to bylo fakt hustý. Myslela jsem, že tě neprobudím. Málem ses udusil. Držel

sis na sobě polštář, jako by ses chtěl zabít. Strašně jsi mě vyděsil.

Ticho. Jarmil si lehne na postel a vydechuje.

Emílie Co se stalo?

Jarmil (obejme Emílii) Prokrista, Emílie. Ani nevíš, jak jsem rád, že tě vidím. (Dívá se jí na krk)

Emílie Co děláš?

Jarmil Nic. Dobrý. Emilko, já tě strašně miluju. Jsem strašně rád, že tě mám.

Emílie Já jsem taky strašně ráda, že tě mám.

Jarmil Zdálo se mi něco hrozného. Dej mi pusku, lásko. (Libá jí)

Emílie Ty jsi blázínek.

Jarmil Víš, napadlo mě, že...

Emílie Co?

Jarmil ...že třeba nejsi moje sestra a vůbec by mi to nevadilo. Vůbec. Naopak. Mohli bychom se vzít a být spolu navždycky a...

Emílie (směje se) Proč bych měla být tvoje sestra?

Jarmil Počkej. Teď ti nerozumím.

Emílie Ty jsi můj sladký blázínek. Já přece nejsem tvoje setra.

Jarmil Ne? A kdo jsi?

Emílie Ty mě vážně nepoznáváš?

Pauza.

Jarmil Kdo jsi?

Emílie Ty mě vážně nepoznáváš?

Jarmil Emílie.

Emílie Emílii jsi přece podřízil jako podsvinče, pamatuješ? Jenom jsem si půjčila její tělo. Ale počkej, až mě uvidíš v mé pravé podobě...

Jarmil Ty jsi...

Emílie ze sebe shodí župan, pod kterým má starodávnou řízu.

Emílie Teď už jsi jenom můj. Teď už není nikdo, kdo by tě probudil. Kdo by mi tě odloučil. Můj malý...

Jarmil Svatava.

Emílie Hledala jsem tě tisíce let, lásko. Tisíce zoufalých let. Ale teď už tě nepustím. Teď už budeme pořád spolu. Navždycky.

Jarmil Ne...

Emílie (odhaluje ňadro) Napij se z mého prsu. Napij se, lásko moje. Hledáš přece svět, kde lítat je jako dýchat, ne? Vznášet se. Dívat se z výšky...? Chceš to, ne? Napij se a vzpomeneš si. Na všechno. I na to, kdo jsi. Miláčku. (Přitiskne si pomalu Jarmila k sobě. Ten se nebrání) Tak jen pojď. Pojď, ty můj malý. Malý. Já se o tebe postarám. Navždycky. Navždycky. Jen pij. Malý. Malý. Ššššš...

Tma.

Konec

Dějiny Dávníků

V dávných dobách, když byla Země ještě prázdnou pustinou, spadl z oblohy veliký černý meteorit. Prudký náraz uvolnil z kamene silnou paži, která pak vysekala z meteoritu zbytek svého těla. Břicho, hrud', končetiny, pohlaví a nakonec hlavu – čelo, nos, ústa a oči. Bůh se postavil a poprvé prohlédl. Viděl, že Země je pustá, mrtvá zem. Nadmul hrud' a vydechl ohromný proud vzduchu, který obklopil Zemi jako voda plod. Vůlí se vznesl do čerstvého větru a v mžiku obletěl Svět. Našel strmovou skálu. Udeřil do ní vespod a vytvořil hlubokou trhlinu, do níž vsunul svůj úd. Nedlouho po vykonaném spojení se Země zachvěla a z trhliny jeden po druhém vyskakovali První Bohové. Každý z nich pak stvořil svůj lid, národ, jemuž se stal milujícím otcem a obdařil jej nějakou vzácnou schopností. Nakonec vystoupila ze skály Svatava. Její zrození bylo jako první východ Slunce v dějinách Vesmíru. Krása, která všechny oslepila. Svět byl takřka zničený válkou Bohů, kteří bojovali mezi sebou o právo být jejím druhem. Nakonec Svatavu umístili na Gavdos. Malý ostrov ve Středozezemním moři, který zamkli nekonečným kouzlem. Tomu z nich, kterému by se podařilo dveře na ostrov odemknout, měla Svatava připadnout, ovšem s jednou podmínkou. Navždy. Už nikdy se od svého zachránce neměla odpoutat. Byla zamčena na ostrově celé věky, než ji jednou spatřil Horův bílý orel, který se na Gavdos zatoulal při lovu. Její krása ho oslepila a její smutek rozplakal, že spadl svému pánovi do náruče a zemřel žalem. Horus rozpletl nekonečné kouzlo a připoutal tak Svatavu k sobě navždy. Milovali se tisíc let. Horus měl charisma Slunce a Svatava půvab síly nejhlubších vod. Jejich vášeň zapálila mnoho hvězd na obloze a jejich láska byla laskavou náručí, v níž vzkvétal dávnický lid. Ale nic netrvá věčně. Nikdo sice neví, co se přesně stalo, v každém případě ale Horus Svatavu opustil. Prý proto, že se mu zprotivila nekonečnost. Říkalo se, že se rozptýlil mezi svůj lid, aby zakusil smrtelnost. Svatava zešílela žalem z té zrady, až se jí mléko v prsou změnilo v jed a kdokoliv se ho napil, proměnil se v malého chlapečka, kterým už zůstal navždycky. Vrhla se na Horův lid, kterému byla dosud

milující matkou, jako vzteklá dračice, a od té doby ho zoufale hledá. Už tisíce let. Ona je jeho kletba. A také prokletím Dávníků.

To všechno se stalo v dávné pravlasti Dávníků ve starém Egyptě. Zničenonc najednou se začali ztrácet dávníctí muži. Ulice se plnily množstvím zdegenerovaných agresivních dětí. Nikdo nevěděl, co se stalo. Všichni zoufale čekali na znamení. A pak měl Prorok Luboš sen. Horus jej vyzval, aby se vydal na cestu, vyvedl zdemocovaný lid z Egypta a zachránil jej tak před jistou zkázou. Cesta pouští byla strastiplná. Mnoho Dávníků zemřelo. Až se zdálo, že národ v poušti zahyne. Ale mrtvá těla během prvních dvou nocí obrostla peřím a třetího dne se za úsvitu zvedla z písku ptačí armáda, která svými perutěmi zakryla Slunce, a v tomto ochranném stínu pak Horův lid překonal poušť a zmizel neznámo kam. Od té doby o nich nikdo neslyšel. Ani o Proroku Lubošovi. Buď se Horovi podařilo svůj lid před Svatavou dokonale skrýt, nebo ona postupně, jako řeka, co se vine kolem hory, dávnický národ zahubila.

Ale ještě před tím, při útěku z Egypta, během strašné cesty pouští, se od hlavního proudu oddělila rodina Gužurů a zamířila na sever. Marně Prorok Luboš naléhal, aby Gužurové neopouštěli svůj národ, kolébku svou, svou matku jedinou, marně apeloval kletbou, kterou na Gužury sešle Horus. Starý Gužur, zvaný Tata Šlonzak, byl paličák a jak si něco vzal do hlavy, byl jako osel a ani Prorok Luboš s ním mnoho nezmoohl. Tvrdil, že měl také prorocký sen, ovšem jiný než Luboš, ve kterém mu samotný Hor přikázal vydat se na sever. Tata Gužur putoval se svou rodinou mnoho dní, týdnů a měsíců, až dorazil do krajiny, v níž se usadil a založil nový domov. Do krajiny, kde o několik tisíc let později vyrostlo město Jablunkov. A protože starý Gužur nechtěl, aby jeho děti splynuly s místním lidem a stali se z nich obyčejní smrtelníci, založil tradici, která trvá už věky. Je to Svatba sourozenců. Protože jedině tak bylo možné, aby Dávníci zůstali sami sebou. V průběhu staletí vzniklo v okolí mnoho nových větví, ale postupně všechny zanikly. Splynuly s okolním lidem. Poslední, kteří zůstali, jsou Gužurové.

Opava, 1. října 2007

A considerable part of this issue of *Disk* is dedicated to the problems of "great theatre" in confrontation of those tendencies that aim towards at first to a chamber- and intimacy-concept and eventually to perception of theatre as a corporate participation of actors and audience in the space of an original community. Within the frame of bourgeois culture, "great theatre" is connected with the unity of interest issues as well as forming of public itself in the sense of national fellowship (in particular time). This is the reason why a concept of "national theatre" arose at that time and specifically in the middle of Europe; the essay of Jan Císar deals with this issue and its development.

Císar's essay "National Theatre: contingencies and overlaps" draws from the preamble of nowadays proposition of the Prague National theatre status and wants to answer the question of the idea of a "national theatre" (with little *n*) and its fates. In German environment where this idea was born in the 18th century, it meant the program for drama as a theatre kind based on spoken word and the most important thing was to build the system of its language as a means of portraying a natural person in natural environment. This is how drama should have filled the idea of German enlightenment theatre as a tool that can invade life and development of society and teach this activity every human being. In this sense the idea of "national theatre" represented wide, later highly modified stream in Germany that had influenced the development of theatre art. In Czech theatre, on the contrary, the idea of a National theatre focused on only one building that has become the symbol of national Czech life. This was the reason why there existed almost impossible requirements on companies connected with this theatre that brought and actually have brought numerous problems to Prague National

theatre as the institution working in today's conditions.

Jaroslav Vostrý and Zuzana Sílová continue in this issue in meditating upon Berlin dramaturgy and they deal mostly with stagings of Schiller in Berliner Ensemble repertoire in their essay called "Is the great (drama) theatre still possible today?" The confrontation of Schiller's texts with Peymann's inscena-tion of "The Virgin of Orleans" and Stein's staging of Waldstein lead the authors to a contemplation upon nowadays traditions of "declamatory" and "illusionary" (in the original meaning of the word) theatre that are especially in our country buried by the development from capitalism to television civilism. This continuing development from public to intimacy and "from poetry to prose" has had a consequence of losing ability to use all means of having an impact non only on visual an acoustic but on the inner-feel sense of audience: it's them who are the focus of great theatre concerning a word itself, not only by rhythm but by all the other prosodic means (i.e. outer-semantic) qualities. Staging of great classics could and can face this depletion. If it behaves with honor to it, it can try to block total exuberance of mere actor's self-presentation with its help even in time of television civilism. And, of course – from the more general point of view – it can develop an important dialogue with the tradition; it is not possible for endangered and endangering European culture to exist without it.

An original case of polemics with "great theatre", this time in its very "stoned" version, was the issue of so-called studio theatres during a so-called normalization in Czechoslovakia during the 1970's and 1980's. Jan Hynar deals with this phenomenon in his study "From the concept of acting in studio theatres to the questions of today".

These theatres formed a live alternative towards an official culture of the so-called real socialism and it

gained inspiration from the so-called second theatre reform. It introduced an "irregular dramaturgy" (stagings of scripts instead of complete plays), it refused identity of an individual with the playwright character and it fought for the most direct contact with the audience. The study proves qualities of their "authorship acting" on three theatre example: Studio Y, Theatre on the Rope and Hadivadlo. In the second part of the study Hynar deals with a more general contemplation upon the character of authorship in acting and differentiates two important terms: "difference" that is essential for dramatic acting as a relation between a more ideal character and a particular actor, and "distance" based on the play of an actor with a character. This second means so to say from the distance and highlighting, publicizing playfulness and comedian in some aspects was determining for acting in studio theatres but its insufficient reflection can take part in a more general tendency for self-scening and underestimating a "classical" acting technique.

An essay (originally a habilitation lecture) by Jiří Josek "Translator's Journeys to Shakespeare" has definitely a relation to a more general question of a relation of contemporary theatre and classic tradition. The translation of William Shakespeare's plays is according to him creative reproduction that should keep balance among three parts: an original, a translator and a reader/viewer. Shakespeare's original is a rich structure of meanings expressed by specific language tools and reflecting a specific context. The translator looks for ways how to respect features set in the original and transfer them in order not to lose their functions (esthetic, dramatic, etc.) so they can have an impact on a viewer to make him search for the original. Therefore s/he has to deviate from the original set and look for functional equivalents in Czech expressions. S/he

is influenced by objective points of view (systematic differences between the languages, translating tradition, change of context etc.) as well as subjective points of view (original interpretation and individual stylistic abilities). The author shows his own solutions of given problems: the translation of Shakespeare's metaphor when more abstract English clashes with more concrete Czech, the solution of context clashes by generalization, explication, substitution, translation of linguistic jokes and language deformations. A special focus is on translation for dubbing when a translator is forced to respect the sequence of an original but s/he has to overcome differences between meaning-concentrated English and more lengthy Czech using condensation, reduction and substitution.

The essay by Jitka Pelechová "German classics in Greek taste: to dare scene Goethe's Iphigenia in Euripides's town" deals with the reception of antiquity in Greece itself but she uses the example of Johann Wolfgang Goethe's Iphigenia in Tauris staging; an enterprising Greek director Vasilis Papavasiliou and his dramaturge Sotiris Haviaras invited the author to the preparation of this play. The core of the essay (its second part) is a summary of main observations from research she had done during the preparation of the staging: it is a resumé of staging of Goethe's Iphigenia in Tauris on German scenes in the 20th century. This historical point of view is completed in the first part of the article by setting main scene intentions of Vasilis Papavasiliou recorded during the rehearsals of this Iphigenia and reviewing his thinking about contemporary staging

of plays connected with Greek antiquity as well as by contemplations and experience that made it possible for the author to take part in this project – the ambition of this project was to prove modernity of Goethe's work and actuality pertinence of its staging in Greece today.

Július Gajdoš continues in this issue with his contemplations upon a phenomenon called Web 2.0. He highlighted new possibilities than criticize unavailability to media in the article "Web 2.0 or light tickling with computer literacy for the non-registered ones". This time he points at some controversial manifestations connected with a so-called revolutionary change of the Internet. For the author it is moments that are analogical mostly in art history when saying "from narrating to scening"; concerning the web we can speak today about a change of a linear web into a semiotic web. Often highlighted process of virtual socialization in Web 2.0 seems quite doubtful to the author: Július Gajdoš sees him in connection with simulation and effort to eliminate everything that contradicts appealing user's picture of him/herself and tendency to virtually install this picture. It is the same with virtual public space – it has according to him too many features of a locked group and incorporative behavior. This is everything the author of the article points at not to increase the number of enemies of Web 2.0 but to draw attention to a fact how easily we can substitute means for the aim and what it brings when technology itself outweighs its usage for the meaning.

Zuzana Sílová continues in this issue with examining the legacy of 1945

generation. This time she deals with the acting development of Vlastimil Brodský who is typical for members of his generation and (logically) not continual repression of obstacles – i.e. they restrained actor's possibilities with contemporary conditions and ideological barriers of dramaturgy at that time.

As a top example of actor's mature work is not some of his role in Vinohrady Theatre where he worked for many years but a character from a film shot not in Bohemia but in Germany: we speak about the main character of the *Jacob the Liar* film shot by a director Frank Beyer according to the script of Jurek Becker in the middle of the 1970's. On the basis of brilliantly written script, Vlastimil Brodský was able to create an acting character whose spectrum ranges from clownery to tragedy and when he was 54 he created – for the first time in his career – a great character of an ordinary man, a middle European Everyman for whom a situation from WWII formed his life.

James's story ends tragically but its traction is based in comedian-like position and with significant irony of a small nation which got already used to the fact the bigger and stronger one decide upon its fate.

Jiří Šesták deals with opera in open space and Július Gajdoš goes deep into performances that interested him most in this year's Pilsen festival Theatre whereas Radovan Lipus uses the scenery of Polish Gdańsk and Denisa Vostrá uses French town Cagnes sur Mer for studying nonspecific scenography. Concerning the original drama work, we bring the play *Dávníkové* by Michal Lang whose first play was printed in the first issue of *Disk* in 2002.

Une partie importante de ce numéro du *Disk* est consacrée à la problématique du 'grand théâtre' confrontée aux tendances qui l'orientent d'abord vers le théâtre de chambre, puis vers la conception d'un théâtre qui est la participation en commun des acteurs et des spectateurs dans l'espace d'une communauté originale. Dans le cadre de la culture citadine, le 'grand théâtre' est lié à la problématique de l'intérêt public et (à l'époque concernée) à la formation en soi de l'opinion publique moderne au sens d'une communauté nationale. C'est pourquoi à cette époque et précisément en Europe centrale naît le concept de 'théâtre national', au développement duquel est consacrée la contribution de Jan Císař.

L'étude de Císař, 'Le Théâtre National: liens et dépassements' s'appuie sur le préambule du projet actuel de statut du Théâtre National de Prague. Elle s'interroge avant tout sur la naissance de l'idée en soi de 'théâtre national' (avec un petit n) et de son destin. En milieu allemand où cette idée est née, elle signifiait au 18^{ème} siècle un programme pour un genre théâtral qui repose sur la parole et un système langagier au moyen duquel se révèle l'homme naturel dans un milieu naturel. Dans le théâtre allemand des Lumières, le drame a été en effet considéré comme un instrument pour agir sur la vie et le développement de la société et pour instruire chacun par cette activité. En ce sens, l'idée de 'théâtre national' en Allemagne a représenté un large courant, par la suite profondément modifié, qui a influencé l'évolution de l'art théâtral. En revanche dans le théâtre tchèque, l'idée de Théâtre national s'est concentrée sur un seul édifice, qui est devenu le symbole de la vie nationale tchèque et de ce point de vue, les ensembles qui lui sont liés se sont vus poser des exigences à bien des égards irréalisables, lesquelles ont été et sont jusqu'à aujourd'hui source de problèmes pour le Théâtre national de Prague,

en tant qu'institution travaillant dans les conditions d'aujourd'hui.

Jaroslav Vostrý et Zuzana Sílová poursuivent dans ce numéro leur réflexion sur la dramaturgie berlinoise et se consacrent dans l'article „Un grand théâtre (dramatique) est-il encore possible aujourd'hui?" notamment à la mise en scène de Schiller dans le répertoire du Berliner Ensemble. La confrontation des textes de Schiller avec la mise en scène de *La Pucelle d'Orléans* par Peymann et de *Wallenstein* par Stein a conduit les auteurs à réfléchir sur les traditions aujourd'hui du théâtre de la 'déclamation' et de 'l'illusion' au sens originel, traditions qui ont été, particulièrement chez nous, comme enterrées par l'évolution du réalisme au civilisme télévisuel. Cette évolution qui se poursuit du public vers l'intime et 'de la poésie vers la prose' a eu et a comme conséquence la perte de la capacité d'utiliser tous les moyens agissant non seulement sur la perception visuelle et acoustique du spectateur, mais aussi sur sa perception intérieurement tactile: le grand théâtre classique y fait appel, pour ce qui est de la parole en soi, non seulement avec le rythme mais aussi avec tous les autres caractères (autres que sémantiques) de la prosodie. Le théâtre a pu et peut être confronté à cet appauvrissement pour la représentation des grands classiques. Si l'on se comporte avec respect à leur égard, on peut avec leur aide, à l'époque du civilisme télévisuel, s'efforcer de lutter contre l'expansion effrénée de l'exhibitionnisme de l'acteur. Et naturellement - d'un point de vue plus général - de promouvoir le dialogue extrêmement important avec la tradition, dialogue sans lequel l'existence future de la culture européenne est et serait menacée de différentes manières.

Un exemple original de polémique avec le 'grand théâtre', cette fois dans son aspect fossilisé, au temps de la normalisation des années 1970 et 1980, est constitué par les théâtres

d'essai, auxquels Jan Hynar consacre son étude: „De la conception du jeu de l'acteur dans les théâtres d'essai aux questions de notre temps". Ces théâtres présentaient une alternative vivante à la culture officielle du réalisme socialiste et puisaient leur inspiration dans ce qu'on appelle la deuxième réforme théâtrale. Ils introduisaient la dramaturgie irrégulière (mise en scène de scénarios au lieu de pièces achevées), refusaient l'identité de l'acteur ainsi que de l'auteur et recherchaient au contraire le contact le plus direct avec le spectateur. L'étude démontre les caractères de cette 'comédialité d'auteur' avec l'exemple de trois théâtres: Studio Y, Théâtre Na provázku et Hadivadlo. Dans la deuxième partie de l'étude, Hynar se consacre à une réflexion plus générale sur le caractère créateur du jeu de l'acteur, et distingue deux concepts: celui de 'différence', qui est déterminante pour le jeu dramatique en tant que rapport du personnage idéal et de l'acteur concret, et celui de 'distance' qui est à la base du jeu de l'acteur avec le personnage. Cette seconde sorte de jeu dite avec distance, soulignant le côté ludique et en un certain sens 'cabotin' a été déterminante pour le jeu des acteurs des théâtres d'essai, mais son insuffisante réflexion peut la faire contribuer à la mise en scène de soi et à mésestimer les techniques 'classiques' de jeu.

L'étude de Jiří Josek (à l'origine soutenance de thèse) „Les chemins pour traduire Shakespeare" se rapporte naturellement à la question générale des relations du théâtre contemporain avec la tradition classique. La traduction des pièces de Shakespeare est d'après lui la création d'une reproduction qui devrait conserver l'équilibre entre trois éléments: l'original, le traducteur et le lecteur ou le spectateur. L'original de Shakespeare est une structure de moyens d'expressions linguistiques remarquables et reflétant un contexte spécifique. Le traducteur cherche le chemin qui permette de respecter les

données de l'original et de les transposer de telle sorte qu'elles ne perdent pas leur fonction (esthétique, dramatique etc) et soient perçues par le spectateur dans un nouveau contexte le plus possible comme un original. Parfois, il doit se détacher de la littéralité et chercher des équivalents fonctionnels dans les moyens d'expression du tchèque. Il est influencé par le point de vue objectif (les différences de système entre les langues, la tradition en traduction, le changement de contexte) ainsi que par le point de vue subjectif (l'interprétation personnelle et les capacités stylistiques individuelles). L'auteur montre sur des exemples sa façon de régler les problèmes: la traduction des métaphores shakespeariennes lorsque l'anglais plus abstrait est confronté au tchèque plus concret, la solution à la confrontation des contextes au moyen de généralisation, d'explication, de substitution, la traduction des jeux de mots et des déformations du langage. Une attention particulière est accordée au doublage où le traducteur est obligé de respecter la structure vocalique de l'original, mais doit aussi, à l'aide de condensation, de réduction, de substitution surmonter les différences entre l'anglais sémantiquement plus dense et le tchèque moins concis.

L'étude de Jitka Pelechová „Un classique allemand à la manière grecque: oser mettre en scène l'*Iphigénie* de Goethe dans la ville d'Euripide" est consacrée à la façon dont les classiques sont reçus en Grèce même, mais à partir de la mise en scène d'*Iphigénie en Tauride* de Johann Wolfgang Goethe; son auteure a été invitée à suivre le travail du metteur en scène grec d'avant-garde Vasilis Papavasiliou et de son dramaturge Sotiri Haviaras. Le fond de l'étude (sa deuxième partie) est une synthèse des principaux résultats des recherches qu'elle a faites pendant la préparation de la mise en scène: il s'agit d'un résumé des présentations d'*Iphigénie en Tauride* sur les scènes allemandes au cours du 20ème siècle. Cette perspective historique est, dans la première partie de l'article, com-

plétée, d'une part en retraçant les principales intentions de mise en scène de Vasilis Papavasiliou apparues au cours des répétitions de cette *Iphigénie* et en récapitulant son opinion sur la mise en scène contemporaine des pièces ayant trait à l'antiquité grecque, d'autre part en livrant les réflexions et les expériences que l'auteure a pu faire en participant à cette réalisation dont l'ambition était de montrer la modernité de l'oeuvre de Goethe ainsi que la pertinence de sa représentation dans la Grèce d'aujourd'hui.

Július Gajdoš poursuit dans ce numéro ses réflexions sur le phénomène intitulé Web 2.0. Alors que, dernièrement, dans l'article „Le Web 2.0 ou le léger chatouillement avec l'alphabétisation numérique pour les non-enregistrés" il relevait de nouvelles possibilités plutôt qu'il n'appuyait par sa critique ses réticences envers les médias, cette fois il attire l'attention sur quelques manifestations discutables accompagnant le changement révolutionnaire apporté par l'Internet. Ce sont pour l'auteur des moments, dont on trouve une analogie principalement dans l'histoire de l'art lors du passage „de la narration à la mise en scène"; pour ce qui est du Web, on peut parler aujourd'hui du passage du Web linéaire au Web sémiotique. Le processus souvent souligné de socialisation virtuelle sur le Web 2.0 lui semble quelque peu problématique: Julius Gajdoš le rapporte à la simulation, à l'effort pour éliminer tout ce qui s'oppose à la création d'une image plaisante de l'utilisateur ainsi qu'à la tendance d'installer cette image virtuellement. D'ailleurs un tel espace public a d'après lui trop les caractéristiques d'un groupe fermé et d'un comportement corporatif. L'auteur attire l'attention sur tout cela, non afin de multiplier les ennemis du Web 2.0, mais pour faire remarquer combien il est facile de transformer ce qui n'est qu'un moyen en une fin, ce qui se produit quand la technologie en soi l'emporte sur le sens de son utilisation.

Zuzana Silová poursuit dans ce numéro l'examen de l'héritage des

acteurs tchèques de la génération de 1945. Elle s'intéresse cette fois-ci à l'évolution de Vlastimil Brodský acteur, laquelle est caractéristique pour cette génération, et aussi – ce qui est logique – aux obstacles qui n'ont pas toujours été surmontés avec succès, vu que l'essor des carrières d'acteurs était entravé par les conditions de l'époque et par les limites idéologiques de la dramaturgie du comédien. Ce n'est pas l'un de ses rôles au Théâtre de Vinohrady, où il a joué tant d'années, qui peut servir d'exemple éclatant d'une composition d'acteur accomplie, mais bien le personnage d'un film, non pas tourné en Tchéquie, mais en RDA: il s'agit du personnage principal du film *Jakob der Lügner* (Jacob le menteur), que le metteur en scène Frank Beyer a tourné au milieu des années 1970 d'après un scénario de Jurek Becker. Sur la base d'un scénario brillamment écrit, Vlastimil Brodský a pu composer un personnage dont le spectre va de la clownerie au tragique, et pour la première fois de sa carrière – à l'âge de 54 ans – il a pu créer la grande figure d'un homme ordinaire, d'un „monsieur-tout-le-monde" d'Europe centrale, dont le destin est conditionné par les événements de la Seconde guerre mondiale. L'histoire de Jacob se termine tragiquement, mais elle est traitée comme une comédie, avec l'ironie proverbiale du petit peuple qui s'est habitué depuis longtemps qu'un peuple plus grand et plus fort décide de son destin.

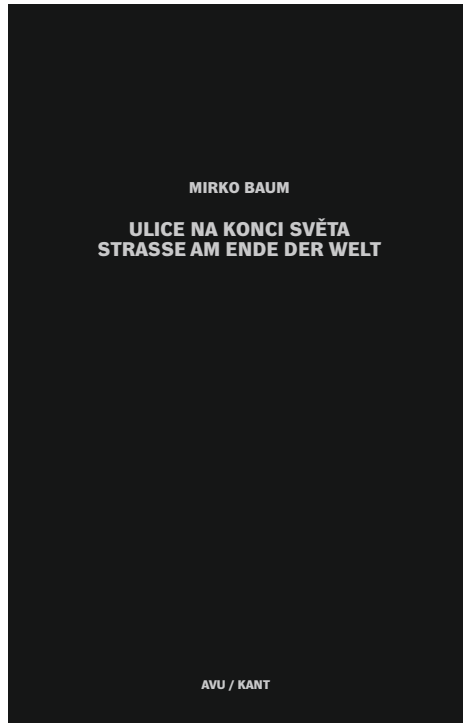
Jiří Šesták se consacre dans ce numéro du *Disk* à l'opéra en plein air et Julius Gajdoš aux représentations de cette année du festival de Théâtre de Plzeň qui l'ont le plus frappé, tandis que pour matière d'études d'une scénologie non spécifique Radovan Lipus se sert de Gdansk en Pologne et Denisa Vostrá de la petite ville de Cagnes-sur-Mer. Pour ce qui est de la création dramatique originale, nous présentons *Dávníkové* (Ceux d'autrefois) une pièce de Michal Lang, auteur dont le *Disk* a imprimé la première pièce dans son premier numéro de juin 2002.

Mirko Baum: Ulice na konci světa

O architektuře a jiných věcech

V okamžiku, kdy pravěký člověk učinil první pokus o přetvoření mrtvé hmoty ve hmotu nosnou, učinil tím nejen první kulturní a existenčně relevantní krok, nýbrž pravděpodobně nejdůležitější civilizační krok vůbec. Až do nedávné doby to byla především konstrukce – důsledné spojování jednotlivostí ve smysluplný celek – která byla technickým předpokladem veškerého kulturního lidského konání i zárukou ‘dobré a pravdivé’ formy.

Architektura je uměním a vědou zároveň a konstrukce je *racionálním* nástrojem, umožňujícím praktickou realizaci díla, i prostředkem k vyjádření jeho *iracionálního* rozměru. Akční rádius konstrukce se neodehrává pouze na stránkách technických příruček, nýbrž v širokém rozpětí mezi poznávanými fakty a hypotetickou spekulací. Konstrukce v plném rozsahu svých možností je všeobecně platným tvůrčím principem ovládajícím mikrokosmos a makrokosmos poznaného světa. Právě dnes, kdy se architektonická tvorba přibývající měrou vyčerpává v stejně tak krátkodobých jako libovolných módních kreacích, je pochopení tohoto principu aktuálnější než kdykoliv předtím.



Princip konstrukce je tématem deseti bohatě ilustrovaných statí, které přinášejí pohled na výběr z autorova díla i na jeho osobní přístup k otázkám konstrukce a teorie formy.

Mirko Baum (*1944) je architekt, zakládající člen liberecké Školky a profesor na fakultě architektury Technické univerzity v Cáchách.
