



disk

časopis pro studium dramatického umění

29 září 2009

Obsah

ÚVODEM | 3

ZE SYMPOZIA DO DIVADLA JÚLIUS GAJDOŠ | 8

MIMOS A LOGOS: AUTORSKÝ TEXT A HERECKÁ INTERPRETACE JAROSLAV VOSTRÝ | 17

KOMEDIANTI NA ČESKÉM JEVIŠTI 2 (DĚDICOVÉ MOŠNOVI) ZUZANA SÍLOVÁ | 32

‘OSVOBOZENÉ HERECTVÍ’: MIROSLAV HORNÍČEK

A MILOŠ KOPECKÝ (NEJEN) V KARLÍNSKÉM DIVADLE PAVEL BÁR | 57

TYLOVY HEREČKY MAGDALÉNA FORCHHEIMOVÁ-SKALNÁ

A MAGDALÉNA HYNKOVÁ (ŽENA V DIVADLE J. K. TYLA 1) LENKA CHVÁLOVÁ | 76

OKAMŽIKU, PRODÍ JEN! Z PAŘÍŽSKÝCH A BERLÍNSKÝCH SCÉN 2 ŠTĚPÁN PÁCL | 88

JEVREJNOVOVA APOLOGIE DIVADELNOSTI JAN HYNAR | 103

SLOVÁCKÝ DIVADELNÍ ÚKAZ JANA CINDLEROVÁ | 115

TÝDEN VODY A SVĚTLA MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ | 138

JAPONSKO A JEHO TRADIČNÍ DIVADLO V TVORBĚ EMILA ORLIKA HELENA GAUDEKOVÁ | 147

PLÁČ V MIKVE TEREZA MAREČKOVÁ | 154

HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO ČASU ELIŠKY VAVŘÍKOVÉ JAN HYNAR | 161

CIRKUSOVÁ SBÍRKA NÁRODNÍHO MUZEA: PROČ SBÍRAT

A DOKUMENTOVAT ČESKOU CIRKUSOVOU HISTORIÍ? HANUŠ JORDAN | 163

TANCEM AŽ DO NEBE (MONODRAMA) JÚLIUS GAJDOŠ | 168

LUDVÍK CVRČEK UŽ ZABUŠIL NA NEBESKOU BRÁNU (SCÉNICKÁ VZPOMÍNKA) Jiří ŠÍPEK | 174

BORŮVČÍ (FRAŠKA NADIVOKO) MILAN ŠOTEK | 178

SUMMARY | 186 — RÉSUMÉ | 188

Zdroje a autoři fotografií: Catherine Ashmore (s. 9, 11, 13, 15), Archiv Národního divadla (s. 38, 39, 44, 45, 47, 49, 52–54; Bohdan Holomíček: s. 156; Hana Smejkalová: s. 158, 159), PressData, s. r. o. (s. 46, 55), archiv Hudebního divadla v Karlíně (s. 58–61, 67, 68, 73, 75; Karel Drbohlav: s. 63, 64; Miloň Novotný: s. 70, 71; Ludvík Dittrich: s. 73), © Iko Freese/drama-berlin.de (s. 91–94, 99–101), Berliner Ensemble (Matthias Horn: s. 97), Slovácké divadlo Uherské Hradiště (Jan Karásek: s. 117, 118, 122–124, 127, 130–132; Miroslav Potyka: 119), Miroslav Vojtěchovský (s. 139, 142–145), © Národní galerie v Praze (s. 152), Divadelní oddělení Národního muzea (s. 165–167), Ivo Kristián Kubák (s. 179). Zvláštní poděkování Archivu Národního divadla, divadelnímu oddělení Národního muzea a společnosti PressData, s. r. o.

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

MK ČR E 16252

ISSN 1213-8665

© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2009

<http://casopisdisk.amu.cz>www.kant-books.com

Dáváme-li na první místo mezi články otiskované v *Disku 29* stať prof. Júlia Gajdoše (1951) „Ze sympozia do divadla“, má to dobrý důvod. Věnujeme se v tomto čísle převážně činohernímu divadlu a herectví a Gajdošův článek představuje jeho dva póly. Začíná zprávou o sympoziu věnovaném odkazu Grotowského: ta ukazuje k tomu pólu divadelních snah, které usilují o reformu divadla a herectví; o takovou reformu, která chce divadlo zbavit jeho jakoby vrozené falše ve jménu autentičnosti a která ovšem nezřídka končí mimo území divadla na samé hranici psychoterapie či dokonce za ní a u takového vztahu člověka ke světu, který kultivovala náboženství. Zpráva o dvou londýnských představeních, kterou Gajdošova stať také obsahuje, ukazuje k opačnému pólu: k takovému divadlu, které rozvíjí nejlepší profesionální tradice tohoto umění spojené s poskytováním zábavy. Samozřejmě se jedná o zábavu na příslušné úrovni: máme na mysli takovou zábavu, která není pouhým rozptýlením, ale vede naopak ke koncentrovanému prožívání existence ve světě a toho, s čím vším je a může být spojená; tedy k takovému prožívání, od jakého nás odvádí všední shon. Gajdošova stať potvrzuje, že věnovat pozornost tomu či onomu (řekněme alternativnímu či tradičnímu) přístupu stojí za to jen tenkrát, máme-li v konkrétním případě co dělat s tím, čím nás je schopné obohatit skutečné herecké umění.

Západní divadlo se formovalo v kulturním rámci, ve kterém zásadní význam mělo střetávání původního mimického živlu s psaným (a předepsaným) textem. Prof. Jaroslav Vostrý (1931) klade ve své studii „Mimos a logos: autorský text a herecká interpretace“ logickou otázku: Nestálo a nestojí něco z toho, co tvoří podstatu mimu a mimování – a to je rozpoutání motorické aktivity a tělesné tvořivosti spojené se schopností proměny – i u pramenů psaného dramatu? Nejde pak v rámci tzv. dramatického herectví o interpretaci textu ve smyslu umění číst ho takříkajíc celou bytostí? Nestává se vlastně celé hercovo tělo hlasem schopným číst předepsaný text za jiné a pro jiné? A zejména číst ho tak, že v tom, co slyšíme, je obsažené víc než ve slovech? Taková interpretace tak možná představuje zrovna to, co musí umět herec coby *attore* (na rozdíl od *commediante*) neboli *actor* (na rozdíl od *player*); tj. co musí umět dramatický herec na rozdíl od komedianta, komika či mima – ačkoli by za tím účelem měl být i on sám mim. To také činí dramatického herce vlastně od samého počátku zprostředkovatelem a inspirátorem umělé a umělecké slovesné kultury. Moderní doba pak tomu *umění číst* ještě předsadila ono typicky moderní *po svém*, než vydala herečky i herce na pospas činiteli, pro kterého to *po svém* představuje obzvláštní povinnost a který pak v tom duchu leckdy usiluje autora psaného textu – ale někdy i herce jako chápaní bytost – přímo nahradit: tj. režisérovi.

V minulém čísle jsme uveřejnili 1. část studie doc. Zuzany Sílové (1960), v níž si autorka položila otázku, proč se v určitém okamžiku divadelního vývoje mohl stát úspěšným představitelem moderní činohry právě komediant a jestli tomu tak nebylo (a dokonce několikrát) také v českém divadle. Zatímco v oné 1. části se zabývala vývojem českého komediálního herectví od Václava Svobody (tj. od 90. let 18. století) k Bohuši Zakopalovi (který končí hereckou kariéru roku 1930), ve 2. části se věnuje dědicům Jindřicha Mošny (1837–1911): tak nazývá Jindřich Vodák ty umělce, kteří se na cestě od předvádění komických typů k modernímu individuálnímu charakteru věnují především zpodobování tzv. malého člověka. V případě mimořádně pohybově nadaného komedianta a herecké hvězdy 20. let Ludvíka Veverky (1892–1947) šlo v dalších letech – zřejmě i vzhledem k pokračující nemoci – o pouhé pa-běrkování, takže jeho vývoj k velkým komediálním charakterům zůstal nedokončený. I v případě Zdenky Baldové (1885–1958) šlo o svéráznou podobu ženského klaunství, které ale také nebylo zcela vytěženo. Naproti tomu dráha Františka Smolíka (1891–1972) je vlastně příkladná: tak se tento komediální talent vyvíjí od nenáviděných milovnických rolí a přes komický typ ‘pedanta’ ke svébytným quijotovským variacím v postavách, které v rozhodujících okamžicích překračují hranici mezi profesorským podivínstvím a hrdinstvím.

Mluví-li Jaroslav Vostrý v citované studii o tradici mimu a mimování, může jako ilustrace proměn i konkrétních projevů této tradice v českém divadle 2. poloviny 20. století sloužit článek Mgr. Pavla Báry (1983) „‘Osvobozené herectví’: Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle“. Základem analýzy je účinkování obou herců-mimů ve hře *Tvrďák*, jejíž text představoval vlastně pouhý scénář každého dalšího improvizovaného představení. Pavel Bár analyzuje jejich spolupráci jak ve světle příkladu, který oběma poskytovala klaunská dvojice Voskovec & Werich a jejich předválečné Osvobozené divadlo, tak v kontextu začátků obou herců samotných v generačním divadle Větrník; a samozřejmě i v kontextu Horníčkovy zkušenosti z partnerství s Janem Werichem: Werich si totiž vybral Horníčka od poloviny 50. let za partnera v klaunské dvojici v rámci inscenací her V&W v Divadle ABC (kde ostatně hrál i Kopecký). Inscenace Kopeckého a Horníčka, která měla na *Tvrďák* navázat, neměla ovšem úspěch a dvojice se rozešla (takže po téměř 170 reprízách skončil i *Tvrďák*). Spolupráce obou mimů v jediné úspěšné společné inscenaci představovala přesto mimořádný pokus o uplatnění ‘osvobozeného herectví’ v době, která podobným pokusům příliš nepřála a měla zásadní význam nejenom pro rozvinutí jejich vlastních svébytných talentů. Zatímco Miloš Kopecký se pak uplatnil ve velkých komediálních i dramatických rolích v Divadle na Vinohradech, Miroslav Horníček byl i nadále nejlepší tam, kde se mohl uplatňovat také autorsky, tj. mimem slovním a slovesným.

Formování divadla a herectví pomocí psaných textů a v konfrontaci s těmito texty na jedné straně a na druhé straně vliv herců či hereček a herectví na zpodobování dramatických postav slovem: to obojí

a ve vzájemné souvislosti představuje předmět herecké dramaturgie (teoretické i praktické). Zásadně důležitou kapitolu ve vývoji českého divadla vytváří herecká dramaturgie J. K. Tyla, a to zejména pokud jde o ženské postavy a o příležitosti pro jejich představitelky. To originální, co Tyla odlišovalo od jeho dobových vzorů, vyplývalo mj. z postavení, které Tyl vyhrazoval ženskému živu a ženám nejenom při své buditelské činnosti, ale přímo ve svém divadle. MgA. Lenka Chválová (1979) sleduje z tohoto hlediska v 1. části své studie „Žena v divadle Josefa Kajetána Tyla“ jeho spolupráci s Magdalénou Forchheimovou-Skálnou a Magdalénou Hynkovou. Analýza klíčových postav v hrách, které pro ně Tyl psal a do nichž je obsazoval, se tu koná v souvislosti s charakteristikou hereckého i lidského typu obou hereček. Tak se ukazuje nejen to, co obě herečky pomohly Tylovi v jeho námětech objevit, ale i to obecnější, čím je určený složitý vztah mezi psanou rolí a hereckou postavou zejména v případě, když dramatik píše pro konkrétního herce či herečku. Odkrývání vnitřního tématu obou hereček je u Tyla spojeno s objevováním rozporů; a to jak rozporů uvnitř ‘charakteru’ samotného, tak ve vztahu lidských vlastností herečky a svěřené role: obojí zásadním způsobem dotváří plastickou podobu postavy.

Píšeme-li o postavení, které je ženám a ženství vyhrazeno v hrách J. K. Tyla, nemůžeme samozřejmě pominout místo, které jim v této sezoně vyhradila dramaturgie pražského Národního divadla. Jedná se konkrétně o inscenace dvou her, které mají výlučně ženské obsazení (pod oběma je jako dramaturgyně podepsaná Daria Ullrichová): umožňují tedy jak nahlédnutí uměleckých možností dnešního ženského ansámblu ND, tak srovnání her dvou současných dramatických (jedné izraelské a jedné české), uváděných v různých prostorech. Hru *Mikve* Hadar Galronové inscenoval šéf činohry ND Michal Dočekal ve Stavovském divadle a hru *Pláč* Lenky Lagronové (otištěnou v *Disku* 25) Jan Kačer v Divadle Kolowrat. Analýzy obou inscenací se ujala MgA. Tereza Marečková (1980), která (ještě s příjmením Dlasková) uveřejnila v *Disku* 14 svou studii o dramatickém díle jmenované české dramatické: ta tedy teď poprvé vstupuje (aspoň na to nejmenší) jeviště Národního divadla. Rozbor inscenace zatím poslední hry Lenky Lagronové *Křídlo* (otištěné v *Disku* 28), která měla svou premiéru v Uherském Hradišti v režii Radovana Lipuse, tvoří také jádro obsáhlé zprávy o činnosti tamního Slováckého divadla: pod názvem „Slovácký divadelní úkaz“ (a to je výstižný název, protože uherskohradištské Slovácké divadlo představuje na divadelní mapě dnešního Česka skutečně významný fenomén) ji napsala pro *Disk* Mgr. Jana Cindlerová (1979).

MgA. Štěpán Pácl (1982) přispěl do minulého čísla rozbořem některých pozoruhodných inscenací ze současného repertoáru pařížských divadel. Co Pácla v Paříži nejvíc upoutalo, naznačil titul jeho stati: „Herectví jako umění“. Měl samozřejmě na mysli ansámblové herectví neodlučitelné od intenzivní spolupráce s režisérem na inscenaci, která je společným dílem všech zúčastněných. Tento charakter mají i berlínské inscenace, o nichž Pácl píše v článku s názvem „Okamžiku, prodlí jen!“ a v nichž se s prospěchem uplatnily dlouhodobější vazby

některých herců a hereček s režiséry berlínského Deutsches Theater. Jsou to režiséři Michael Thalheimer (1965), Christian Petzold (1960) a Jürgen Gosch (1943–2009); o všech jsme už psali, o druhém z nich v souvislosti s jeho autorskými filmy, které nám ovšem poskytly látku k úvaze o současné podobě dramatického herectví (viz *Disk 25*). V případě třetího z nich jsme nemohli nechat bez analýzy jeho výjimečné loňské čechovovské inscenace (viz *Disk 27*): ostatně, i vzhledem k nim lze – když jeho dílo je dnes už bohužel uzavřené – o Goschovi s dobrým svědomím prohlásit, že patří k původcům nejpříznavnějšího posunu současného evropského divadelnictví směrem k postalternativnímu divadlu: to staví znovu do středu pozornosti režírovaného herce, jehož projev není založený na sebescénování (ať je výsledkem narcismu, nebo ideálu oběti), ale na hereckém umění.

Postalternativní divadlo rovná se ‘divadlo po reformách’; krajní podoby těchto reforem (od symbolistů po Grotowského) tvořily alternativu divadelní tradici, jejíž kolébkou je *Bildungstheater*, tj. divadlo dramatu jako součást oficiální evropské kultury. Divadlo rozvíjející víceméně tuto tradici se dnes znovu stalo jádrem evropského divadelnictví: stačilo totiž podněty obou ‘reforem’ vstřebat a samotný dialog mezi oficiálním a neoficiálním, autenticitou a hrou, atd., který evropskou kulturu živí, učinilo základem vlastního usilování. Jednu linii zmíněných reformních snah (od Stanislavského k tzv. antropologickému divadlu) tvoří právě tendence k autenticitě a v herectví sázka na zapojení hlubších vrstev hercovy psychiky; druhá linie (od symbolismu přes Mejercholda k happeningu) se obrací k živlu hry. Představitelem této druhé linie (linie totální teatralizace života a panludismu) je N. N. Jevrejnov (1879–1953), o jehož koncepci pojednává ve studii „Jevrejnovova apologie divadelnosti“ doc. Jan Hyvnar (1941). Hyvnar recenzuje v tomto čísle i knížku Elišky Vavříkové, PhD. *Mimesis a poiesis* (rozumí se mimesis a poiesis v hereckém umění), reflektující osobní zkušenosti herečky Farmy v jeskyni z práce na inscenaci *Sclavi*: její čtenář se bude moci přesvědčit, nakolik i kreace vycházející z podnětů ‘antropologického’ divadla směřuje v herecké tvorbě k syntéze, jejíž oporou se stalo využití folklorního dědictví jakoby okrajové (rusínské) kultury.

Byla-li řeč o dialogu mezi oficiálním a neoficiálním, životem a hrou *a tak dále*, sluší se k tomu, co je napsáno kurzivou, připojit mezi ‘scénickým a scénovaným’. Scéničnosti a scénovanosti na příkladu z oblasti designu a zejména ‘čistého’ výtvarného umění se v tomto čísle věnuje prof. Miroslav Vojtěchovský (1947) v eseji „Týden vody a světla“. To druhé se týká výstavy Václava Ciglera (1929) v Muzeu Kampa, která skočila 26. července. Sklář Cigler učil vždycky podle Vojtěchovského své diváky dívat se na svět prostřednictvím sofistikovaně tvarovaného skla, jehož scéničnost se rovná vytváření příležitostí k nazírání jak ve smyslu dívání, pozorování, tak ve smyslu přemýšlení. Instalace vycházející ze spojení vody a světla, kterými se představil v Museu Kampa, ukazuje podle autora eseje od krásného k vznešenému. Ciglerovo dílo se ostatně stalo permanentní součástí přestavby

někdejšího mlýna na muzeum: potůčkem plynoucím od nádvoří pod skleněnou lávkou mezi budovou Sovových mlýnů a hlavním místem termínovaných expozic a odtud dále směrem k terase muzea, která je také Ciglerovým dílem. Celou tuto přístavbu, neodmyslitelnou od skleněné věže Mariana Karla i od židle Magdaleny Jetelové a vyvolávající kdysi odpor památkářů, vnímáme dnes nejenom v souvislosti se samotným muzeem, ale jako základ nového scénického pojetí celého levého vltavského nábřeží mezi mostem Legií a Karlovým mostem.

Obsah čísla, doplněný statí Heleny Gaudekové o Japonsku a jeho tradičním divadle ve výtvarném díle Emila Orlika (1870–1932) a poznámkou Hanuše Jordana o sbírkách věnovaných cirkusu v divadelním oddělení Národního muzea, uzavírají tři dramatické pokusy, v nichž se svébytně uplatňuje tradice mimu; jejich autory jsou Július Gajdoš (1951), Jiří Šípek (1950) a Milan Šotek (1985).

red.

Ze sympozia do divadla

Július Gajdoš

V úvodní diskusi sympozia *Grotowski: After – Alongside – Around – Ahead*, konaného 14.–15. června 2009 u příležitosti roku Grotowského (1933–1999) na Univerzitě v Kentu, se jeden z mluvčích zmínil o tom, co znamená ztráta této nepřehlédnutelné osobnosti pro divadlo. Na to jiný mluvčí připomněl slova Richarda Schechnera, že Grotowski nikdy divadlo neopustil, protože v něm nikdy nebyl. Naznačil tím dvě roviny, kterými tato forma divadla překročila svůj vlastní specifický prostor. Jedna nás přivádí do oblasti léčebných metod; proto Marvin Carlson nikoli náhodou nazval chudé divadlo terapeutickým divadlem. Druhá rovina se dotýká spirituality a kromě Grotowského nás odkazuje i k svatému divadlu Petera Brooka.

O prvním přístupu se na sympoziu nemluvílo. To je pochopitelné, protože většina účastníků se věnuje divadlu a léčebné metody či terapeutické techniky jsou až příliš vzdálené jejich zájmu. Otázka spirituality byla ovšem o to aktuálnější. I když v malé míře, jistě k tomu přispívaly i kontemplativní výrazy herců na plakátech z jednotlivých představení Teatru Laboratorium či oči Ryszarda Cieślaka, obrácené ve *Vytrvalém princ* do vlastního nitra – vše umístěné před vchodem do Grimond Building, ve které se sympozion konalo. Frekventovanost slova spiritualita na sympoziu byla ale podnícena především tím, že představuje pro pokračovatele Grotowského principů určitý mezník: jedni na něj poukazují a hlásí se k němu, jiní ho berou v úvahu, ale nepřilíží ho zdůrazňují, zatímco vyznačiči gardzienických přístupů o spiritualitě neradi slyší. Zaznělo tu také několik příspěvků, které kladly gardzienické přístupy do protikladu ke spiritualitě, zdůrazňovaly jejich odlišnost od principů Grotowského a vyzdvihovaly fyzičnost jako základ divadla Staniewského.

Odstup od sebezkoumání a přenesení pozornosti na výzkum vnějšího prostředí není ale v rozporu s Grotowského pojetím; na sympoziu šlo spíše o vymezení se vůči některým jeho principům v kontextu *umění jako prostředku k transformaci, hledání jiné roviny percepce, procesu transmise* nebo *vzestupu/sestupu v rámci tzv. vertikality*; tedy o důraz na to Grotowského úsilí, které vyvíjel v 80. letech minulého století v zahraničí. K tomu ale zajisté patří výzkum zaměřený na zkoumání tělesných technik, inspirovaný vnějším prostředím. Tento typ výzkumu navazuje na *Divadlo pramenů*, vytvořené v rámci mezinárodní expedice, které později rozvíjel jeden z jeho tehdejších účastníků Włodzimierz Staniewski v *Ošrodku Praktyk Teatralnych Gardzienice*. Přičíst k němu lze jistě i program *Objektivního dramatu*, ve kterém Grotowski kladl důraz na psychofyzickou součinnost těla, hlasu, zvuku, písni v kontextu univerzálního kulturního dědictví.

Mohli bychom ovšem říct, že bez ohledu na to, kterou etapu Grotowského hledání jeho následovníci rozvíjejí, je to především právě fyzický projev spojený s určitou (a zhusta velmi vypjatou) mírou emocionality, který je s Grotowského po-



Helen Mirren

jetím spojuje. Dokonce bychom mohli obecněji konstatovat, že někde tady je možné hledat podstatu ztělesnění, tj. spojení vnějšího tvaru s vnitřním prožitkem, jehož základem je vnitřně hmatové pocítění. Právě toto spojení je základem scénických umění. Adekvátnost exprese, gestičnosti a celkového tělesného a emocionálního projevu na scéně vždy souvisí s vhodným poměrem jejich vzájemného skloubení.

To nás vrací k prastarému problému scénického vyjadřování, jímž je hledání přiměřenosti v propojení fyzického jednání a emocionality v rámci takového projevu, který přihlízejícím nejenom ozřejmí to, co dotčený aktér představuje/prožívá, ale co zasáhne i je samotné, a tak jim představovaný prožitek zprostředkuje. Právě přebujelost emocí a jejich nezvládnutelnost nebo přemnoženost výrazu a nedostatečná korekce gest již historicky vyvolává potřebu obnovy a očištění divadla od nánosu přílišné subjektivity nebo zkostnatělé konvence. Takové úsilí o obnovu a očištění je často provázeno programovými manifesty, které slovně zprostředkují základní teze a principy. Toto slovní zprostředkování se ale také může stát pramenem nedorozumění nebo příliš

subjektivního výkladu, který se bude od původních principů vzdalovat, zvláště když jejich původce sám už nemá možnost takový výklad korigovat.

Snad také proto organizátoři pozvali tři klíčové účastníky: Jaira Cuestu, kolumbijského herce a režiséra, který s Grotowským spolupracoval v *Divadle pramenů* a v *Objektivním dramatu*, Iana Morgana, herce, člena Grotowského Workcenter v Pontedeře v Itálii, a Jamese Slowiaka, bývalého asistenta Grotowského v Pontedeře. Do jisté míry představovali žijící svědky přímé zkušenosti, protože Grotowského metodami prošli a mohli je tak účastníkům aktuálně zprostředkovat. Samozřejmě v mezích sympozia mohlo jít jenom o verbální exkurs, protože toto 'psychické kamikadze', jak se jeden ze jmenovaných svědků vyjádřil, musí provést každý sám na sobě.

To vyvolávalo další otázky o existenci či neexistenci nějakých metod Grotowského, přičemž účastníci se shodovali na tom, že žádné Grotowského metody neexistují. Jedinou možnost představuje podle nich zcela individuální způsob hledání. Vůči takovému stanovisku lze jistě namítnout, jaký tedy má smysl podobné společné setkání a jaké jsou důvody a možnosti předávání takových zcela subjektivních zkušeností. Proklamaci o individuálně subjektivních přístupech bylo ale možné brát s odstupem a vnímat ji jako tichou dohodu o vymezení fenoménu *ex negativo*, tj. o metodě spočívající v tom, že žádná metoda neexistuje. K tomu lze přičíst i tendenci k utajování podporovanou nutností (a touhou po) zasvěcení, související se zmíněnou spiritualitou.

Tento postoj se ale objevoval spíše v obecných proklamacích než v konkrétních příspěvcích účastníků. Někteří z nich právě naopak hledali vztah mezi Grotowského principy a možnostmi jejich uplatnění v sociální psychologii, jako například Berit Nowická nebo Per Janson, který se rozhodl vyznačit uzlové body *vertikality*. Navíc v bloku nazvaném *Performanční teoretizování* až příliš prosakovala snaha o scientistický přístup doprovázený názornými schématy synergických toků mezi prožitkem a projevem, tedy přístup chtě nechtě korelující s tendencí po konkretizaci nějakých exaktně vymezených hereckých postupů, které jsou podle mého přesvědčení pro herectví neschůdné.

Organizace sympozia byla ale důkladně promyšlená a rozdělení do čtyř bloků, které probíhaly simultánně, umožňovalo jimi procházet. Od *Multimediální prezentace*, na které se uváděly audiovizuální materiály různých divadelních společností vycházejících z Grotowského principů, bylo možné přejít k tzv. *Panelovým setkáním*, kde převažovaly teoretické příspěvky účastníků, a od seminárních setkání zaměřených na demonstraci jednotlivých metod a zkušeností bylo možné se dostat k ukázkám pracovních postupů, které představovaly živě uváděná divadelní představení, cvičení nebo etudy. O poslední blok byl pochopitelně největší zájem, a tak byla představení posunuta do pozdějších večerních hodin, aby je mohla zhlédnout většina účastníků. Šlo o podnětnou zkušenost, protože vypovídala o inspiraci a současném pojetí Grotowského principů. V této souvislosti, i když pouze verbálně, byl zmíněný i příspěvek Viliama Dočolomanského a divadla Farma v jeskyni, oceňovaný jako vysoce profesionální.

Nabídka živých představení a etud byla poměrně pestrá. Mohli jsme zhlédnout jak amatérské projevy, charakteristické svou emoční exploatací hraničící s hysterií nebo sentimentem, kterým velela pouze neúnavná snaha po sebescénování, tak v kontrastu vůči tomu i vysoce kvalitní představení, která poskytovala možnost nahlédnout do podstaty Grotowského principů a na chvíli zpřítomnit to, o co v herectví usiloval a od čeho je chtěl oprostít. Pro aktéry těch méně vyda-



Ruth Negga

řených pokusů bylo v diskusi příznačné, že odkazovali především na své vnitřní pocity, dovolávali se pochopení a tolerance a publikum stavěli do pozice svých osobních fanoušků, od kterých vyžadovali obdiv pro svou sebestřednost.

Slabé stránky některých nezdařených pokusů vyrovnávala dvě představení. Zmíním se nejdříve o závěrečném, které mělo název *Katharsis - De Cura Animae Sue*: bylo dílem skupiny italských herců a mělo mimořádný úspěch u diváků. Jednoduchou, humorně laděnou zápletku o knězi, kterého v okamžiku, kdy se rozhodne sloužit mši, chce unést anděl smrti, zahráli v italštině. Domnívám se, že divákům nedělalo žádné potíže porozumět i jednotlivým detailům verbálních projevů právě vzhledem ke konkrétnímu fyzickému jednání, předvedenému s jižním temperamentem na všech úrovních: od pohybu, tance a zpěvu k dialogu s vysokou profesionální erudicí. Hlavním představitelem byl Domenico Castaldo, který pracoval v 90. letech také ve Workcenter Jerzy Grotowského a Thomase Richardse. Na jeho hraní to ale vůbec nebylo poznat. Nebylo totiž kontemplativní, nesměřovalo dovnitř, k niterným prožitkům. Bylo to kvalitní herectví, se kterým se setkáváme na nejlepších evropských scénách, charakteristické svým nasazením a splynutím vnějšího tvaru s vnitřně hmatovým cítěním v jednu bytost - hereckou postavu.

Vystoupení, které na mě mimořádně zapůsobilo, bylo zcela jiné. Předcházelo závěrečnému představení a patřilo Raúlovi Iaizovi, italskému herci a režisérovi. Předvedl jednoduchá cvičení, ukázal jakousi plasticitu těla v rytmu, spojenou s akrobatickými prvky, využitím prostoru, zvuku, hlasu, zpěvu a mluveného slova. Tento zkušený divadelník, bývalý asistent Eugenia Barby v Odin Teatret, vlastně jenom cvičil na scéně. Nechal publikum nahlédnout do toho, co běžně dělá se svými herci. Ukázal, co to znamená zaujetí místa v prostoru, soustředění, pohyb těla v prostoru a jeho konkrétní projevy v situacích, možnosti vnitřního monologu a dialogu, hlasový rejstřík a charakterizace. Byly to jakési ukázky ze scénické propeutiky, které představil v tichém soustředění. Jeho komorní projev a pokora k silám přesahujícím člověka byly uchvacující. Ukázal vzájemnou rezonanci člověka a prostoru na scéně, dotýkal se možnosti souznění a kontemplace mezi scénou a hledištěm: tím nás zřejmě opravdu odkazoval k záměrům Grotowského.

Jeho vystoupení bylo hluboce meditativní a výsostně scénické, ale nejsem si zcela jistý, jestli to ještě bylo divadlo. Určitě to byla scénická podívaná, žánrem ale nejspíš scénovaná modlitba, která mě vedla k úvaze, co je podstatou tohoto typu hraní souvisejícího s pojetím Grotowského, Barby a jejich pokračovatelů. Domnívám se, že především tendence co nejvíce potlačit odstup mezi hercem a postavou. Možná dokonce zbavit se hraní. Nikoliv hrát, ale splynout. Minimalizovat představování, ztělesňování a prostě být scénickou osobou. Udržovat odstup, nadhled a snažit se o pohled shora je v takovém případě nepřijatelné. Jde vlastně o scénické ponoření pomocí rituálních praktik, a nadhled a odstup jsou pro takový ponor překážkou. Iaiza to vše předvedl v dokonalém soustředění a svou cudností publikum zasáhl.

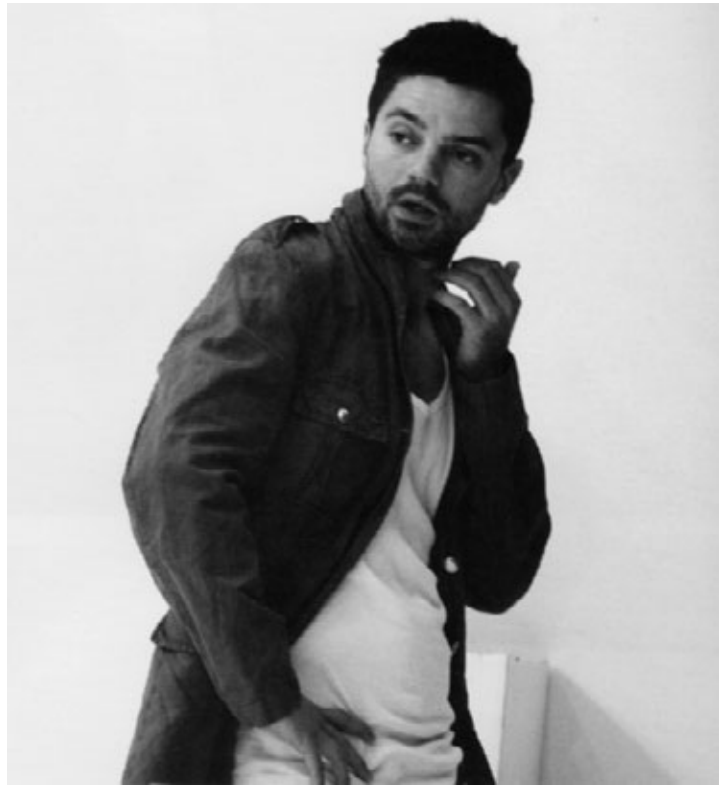
Jsem Iaizovi vděčný za jeho charismatické vystoupení, za poodhalení a emoční prožitek, o kterém se na sympoziu tolik mluvilo, za to, že byl schopný to prakticky ukázat. Bylo to ale obětování divadlu spíše než divadlo samotné, a jestli divadlo, tedy takové, které je někde nad námi, divadlo nedosažitelné, ke kterému vzhlížíme, kterému se obětuje, kterého se můžeme i dotknout, ale nikdy se nestaneme jeho součástí. Bylo to možná právě Iaizovo (ne)divadlo, které ve mně vzbudilo chuť konfrontovat to, o čem se mluvilo na sympoziu věnovaném odkazu Grotowského, s tím, jak se hraje v současném Londýně 'normální' divadlo.

Arkádie od Toma Stopparda na West Endu¹ patří mezi často vyprodaná představení. Jeden z důvodů může být i ten, že v něm hraje Valentina Coverlyho dramatikův syn Ed. Ale nic proti dobré strategii v propagaci, pokud je představení kvalitní. Jen jsem měl od začátku pocit, že jsem na tomto představení už několikrát byl. Scéna byla totiž velice podobná těm, které jsem zhlédl v českém i polském divadle. Zřejmě pokud se *Arkádie* inscenuje jako konverzační hra, k žádným mimořádným scénografickým evolucionům na úkor prostředí venkovského sídla nedochází. Zatímco ve zmiňovaných českých a polských představeních scéna ale tak či onak budila moji pozornost, v tom anglickém byla přirozenou součástí inscenace.

Právě v domácím prostředí je možné se hmatatelně přesvědčit, jak hra, vzdálená hnutí 'mladých rozhněvaných mužů' i tzv. post-absurdnímu divadlu samotného Toma Stopparda, vychází z anglických tradic. Lehce naráží na anglické konverzační komedie s herci, jako byli John Gielgud, Lawrence Olivier, Ralph Richardson, a tak trochu koketuje s dramatikou Terence Rattigana, Noela Cowarda nebo J. B. Priestleyho, a dokonce si možná záměrně pohrává s tím, co o této dramatice v roce 1954 napsal Kenneth Tynan do *Observeru*: „*Odehrává se ve vesnickém sídle, nejčastěji nazvaném Loamshire, ale je to současnost [...] Obyvatelé patří do sociální skupiny pocházející částečně z romantických románů a částečně z dramatikovy vize běžného života*“ (Shellard 2000: 34).

Arkádie se sice odehrává na Derbyshire, ale je to spíše ironická autorova narážka na lehké konverzačky z 30. let minulého století, vycházející z tradice dobře napsané hry. Vše bylo typické anglické. O karnálním objetí se mluvilo s dostatečným odstupem a příznačnou ironií, aby závěrečný tanec byl konečným naplněním Thomasiných tužeb a láskyplným uznáním Septima, který chápe, přijímá, ale nepropadá. Dan Stevens představující Septima byl mimořádným zosobněním tradic kva-

¹ Tom Stoppard: *Arcadia*. Premiéra 27. května 2009 v Duke of York's Theatre. Režie David Leveaux, scéna Hildegard Bechtler, kostýmy Amy Roberts. Osoby a obsazení: Thomasina Coverly – Jessie Cave; Septimus Hodge – Dan Stevens; Jellaby – Sam Cox; Ezra Chater – George Potts; Richard Noakes – Trevor Cooper; Lady Croom – Nancy Carroll; Captain Brice – Tom Hodgkins; Hannah Jarvi – Samatha Bond; Chloe Coverly – Lucy Griffiths; Bernard Nightingale – Neil Pearson; Valentine Coverly – Ed Stoppard; Gus Coverly – Hugh Mitchell.



Dominic Cooper

litního anglického herectví s osobitým kouzlem projevujícím se v pohybu, gestech i řečovém výrazu. I v okamžiku, kdy pouze naslouchal nebo jenom stál, byl vtažený do role, ze které nikdy nevystoupil. S iterovaným algoritmem se v této inscenaci moc nekouznilo, postavy si o něm povídaly jen tak mimochodem, aby vždy ukončily rozhovor vtipnou poznámkou: Ne, hercům rozhodně nenabíhaly vrásky ze soustředění nad vědeckými koncepcemi, vzájemná nesnášenlivost nevedla k nepřátelství a střet zájmů vytvářel dostatek prostoru pro vtipně zahranou dramatickou situaci.

Snad nejskrípavější výstup měl právě Ed Stoppard, který hrál Valentina Coverlyho, a to v okamžiku, kdy vysvětloval vztah mezi matematikou minulosti a počítačem. Bylo to pro něho náročné vysvětlit s osobní účastí teoretickou koncepci. Jde vlastně o přednášku a Samantha Bond na scéně se stala stejnou posluchačkou jako diváci v hledišti. Je snadné uvěřit tomu, co postava říká, není ale snadné vytvořit u publika pocit, že postava skutečně žije tím, co říká. I když ve Valentinově věku je jistá míra pózy přijatelná. Jen tak pro povzbuzení by se chtělo říct, 'Ed, no pro začátek dobrý' – ale snad o tomto herci ještě uslyšíme, protože v jeho hře byly nesporně rozeznatelné stopy spolehlivé tradice britského herectví. To se ostatně dá říct o celém standardně dobrém představení, které rozehrje a zanechá dojem, že to nebyl špatně strávený večer.²

² Podrobnější interpretaci hry Toma Stopparda *Arkádie* viz Gajdoš, J. „Harmonická koexistence paradoxních způsobů chování aneb Scénování v Arkádií“, *Disk* 13 (září 2005): 32–38.

Nejnávštěvovanější představení sezony je Racinova *Faidra* v londýnském Národním divadle.³ „Víte, pane,“ řekl mi zaměstnanec pověřený prodejem vstupenek, „*tato 'show' je od své premiéry vyprodaná. Nepočítejte s tím, že získáte jinou vstupenku než na stání. A to ještě musíte přijít hned ráno po desáté v den představení.*“ Podřídil jsem se tomuto doporučení, i když tím, že na slovo 'show' kladl takový důraz, utvrzoval ve mně pocit, že půjde o nějakou proškrtanou lehkou verzi.

Navíc jsem si přečetl recenzi Michaela Coveneye v *The Independent*, který představení sarkasticky zesměšňoval. Paruka Helen Mirrenové mu připadala slámová, takže herečka v ní vypadala spíš jako nordická Brunhilda než Phèdre, Stanley Townsend v roli Thesea nezapůsobil víc než šumivý nápoj a z Margaret Tyzackové, která představovala Oenone, měl největší radost, když spáchala sebevraždu a opustila jeviště. Nejvíce chvály se dostalo Ruth Negga, představitelce Aricie, a Dominiku Cooperovi za roli Hippolyta, s poznámkou, že to, co Cooper předvedl, bylo něco zcela jiného než jeho výkon ve filmu *Mamma Mia!*. Představení označil za kus pro turistické publikum, zcela odmítl překlad Teda Hughese, který francouzský alexandrin přetlumočil do jambického pentametru a zjednodušil tak, že z Racina nezůstalo nic, pouze něco, co Coveney nazval kulturním výtvozem pro turisty. Neodpustil si ani jízlivou poznámku, že Národní divadlo by přece nemělo dělat žádné ústupky a text zjednodušovat, ale hrát ho v původním jazyku. A aby toho nebylo dost, položil nepřímou otázku Nicolasu Hytnerovi, režisérovi inscenace a současnému řediteli Národního divadla, jestli má plnou kontrolu nad tím, co se děje v instituci, kterou vede; přitom zdůraznil, že má na mysli Národní divadlo.

Taková zdrcující kritika nepřispívá (v místním prostředí) k dlouhé životnosti inscenace. A přece je představení od své premiéry vyprodané a těší se mimořádné oblibě. Coveney se zřejmě mylí, když tvrdí, že je určené pro turisty. Jelikož kritiku napsal 12. června, nebylo těžké si po dvou a půlměsíčním uvádění ověřit, jestli je divadlo při takovém představení možné naplnit jen turisty. Lze mu ale dát za pravdu, že Hughesovo přebásnění text výrazně zjednodušilo, takže mu mohou rozumět i cizinci. Původní alexandrin, ale i překlad Johna Cairncrosse v blankversu, proměnil Hughes v moderní řečový projev a dodal textu dramatickosti a bezprostřednosti. Především ale vnesl do inscenace naléhavost jednání. Herci pak s textem pracovali úsporně, a tím nechali vyznít situace.

Úspornost v jednání a kondenzace emocí nebyla ovšem v této inscenaci vždy pravidlem. Zatímco v první scéně, v dialogu mezi Hippolytem a jeho vychovatelem Théramènem se projevila naplno, v prvním výstupu Phèdry to bylo naopak. Phèdre vchází na scénu s černým závojem přes tvář, ale i přes něj vybuchují emoce, trýzeň a žal nad vlastním údělem. Jde o tak silný kontrast proti předešlým scénám, že vyvolává pochybnosti o únosnosti a míře. A samozřejmě i úvahu nad tím, jestli angažmá Helen Mirrenové v Národním divadle po šesti letech není spíše důsledkem její popularity filmové hvězdy. Už od dob Lawrence Oliviera, který obsadil amerického filmového herce Petera O'Toolea do role Hamleta v novém Národním divadle,⁴ reaguje britská odborná veřejnost na něco takového mimořádně citlivě. Peter O'Toole roli nezvládl a kritika po velkém

3 Jean Racine: *Phèdre*, přebásnění Ted Hughes. Premiéra 22. dubna 2009 Lyttelton Theatre, NT London. Režie Nicholas Hytner, výprava Bob Crowley. Osoby a obsazení: Hippolytus – Dominic Cooper; Théramène – John Shrapnel; Oenone – Margaret Tyzack; Phèdre – Helen Mirren; Panope – Wendy Morgan; Aricia – Ruth Negga; Ismène – Chipu Chung; Theseus – Stanley Townsend; Phèdre's Son – Christopher Ashley.

4 Premiéra se uskutečnila 22. října 1963.



Margaret Tyzack

neúspěchu vyčítala režisérovi právě obsazování velkých filmových hvězd, které nezvládají hraní v divadle.

To samozřejmě není případ Helen Mirrenové, která vstupuje do prostoru mezi kamennými zdmi paláce (vlevo) a mořem (vpravo) s veškerou tragikou své postavy. Vnáší na scénu dramatické napětí, které vnitřně ztělesňuje do takové míry, až napíná její tělo jako luk. Phèdre Mirrenové ví o tomto těle, zdaleka ne už mladém, svoje: totiž že přispívá k jejímu strašnému údělu. Právě věk herečky může ovšem představovat největší překážku pochopení její postavy: v podání Mirrenové vstupuje na scénu fatální vášně, přijímaná hrdinkou jako úděl, který jí byl určen a pod jehož tíhou nakonec umírá. Zpřítomňuje lásku, která nemá nic společného se štěstím a prozářením vnitřního života, ale lásku jako strašlivé břímě, které na ni seslali bohové a které není schopná unést jako svůj život. Mary Beardová v programu k představení se ptá, jak vysvětlíme destruktivní sílu vášně, koho obviňovat, když láska míjí svůj cíl. V tomto případě za to rozhodně nemohou jen bohové, i když jejich zášť a vzpurnost je v postavách Hippolyta i Phèdry obsažena. Zde nechybí ani lidská vina: stačí vzpomenout na tuto Phèdru v okamžiku oznámení smrti Thesea, nebo když se dozvídá o Hippolytově lásce k Aricii. V prvním okamžiku svítá aspoň malá naděje na naplnění touhy, která vzápětí ukáže svou sobeckou tvář, a tak Phèdrina žárlivost odsoudí Hippolyta k smrti: V okamžiku, kdy mohla Theseovi vyjevit pravdu, zadrží svá slova. Často v předklonu, tlačena shora dolů, vzdálená od bohů, ale blízko podsvětí, ztělesňuje Mirrenová postavu Phèdry.

Na poloprázdné otevřené scéně na hranici uvnitř a vně i mezi zemí a mořem, kde kameny připomínají tvrdost přítomnou i v osudech/povahách hrdinů,

s kostýmy spojujícími minulost se současností, nade vším vládne skvělé herectví. Mimořádným partnerem Phèdry je Hippolytos Dominika Coopera: nedůtklivý, za každou cenu čestný, vzdálený Phèdrině domnělé nenávisti i touze, pokorný před Aricíí, do které se k vlastnímu překvapení zamiloval, a nejistý vedle svého otce nese svůj úděl mladého muže, kterému nakonec nebylo dovoleno stát se hrdinou. A nestačí pouze obdivovat krásnou Ruth Negga, a neocení přitom její citlivě vypracovanou postavu Aricie, stejně jako pouze se zmínit o hlasu irského herce Stanley Townsenda, a nevěšmout si, jak ho záměrně tlumí, aby divákům v prostorách divadelního sálu Lyttelton nezalehlo v uších i v zájmu sladění s ostatními, k nimž současně představuje kontrapunkt: jeho mluvní projev je přesto spíš hřměním než šuměním a jeho vstup na scénu představuje invazi trojského koně, kterého nelze spustit z očí, protože nic podobného tu předtím nebylo k vidění.

Pozoruhodná je ovšem také interpretace Oenone. V Hytnerově režijním pojetí a podání Margaret Tyzack není jen neurozenou osobou. Je to služebná, která se ze všech sil snaží vyhovět touhám své paní. Není proradná, natož aby byť nezáměrně snad způsobila Phèdre smrt. Je pouze hodná svého stavu a jako sám život nabízí možnosti, díky nimž by se snad mohla naplnit Phèdrina touha. Od Coveneye je to nespravedlivé a poněkud žlučovité, když shazuje herectví její představitelky. Patřilo k nejlepším na scéně právě neobyčejným ztělesněním toho obyčejného, protože jednala, jak by asi jednal každý, kdo vzhledem ke svému plebejství vidí možnost i tam, kam ti, co jsou zrození z bohů, ani nepohlédnou – včetně té přetrvávající zášti vůči Hippolytovi. Být vedlejší postavou, která hodnověrně doprovází svou paní v pozici prostředníka mezi vášní a panskou ctí, je často těžší než uplatňovat se v hlavní roli.

Potřebuje vůbec britské divadlo Grotowského principy? Nerozvrátilo by jejich uplatňování toto herectví, které ve svých velkých představitelích a představitelkách vytvořilo tradici, která se dodnes všeobecně hodnotí jako přinejmenším 'vysoce profesionální'? Tuto otázku je jistě obtížné, ne-li zbytečné zodpovídat, i když zazněla na sympoziu několikrát. Pokud vůbec bude někdy nějaká odpověď aktuální, je třeba mít na paměti právě zmíněnou tradici, ze které vycházejí hlavní britské scény a scény West Endu. Je to především preciznost fyzického jednání, které jako by se realizovalo pod tlakem kondenzovaných emocí. Právě kondenzace nutí tyto herce a herečky k úsporné formě hraní, které se pochopitelně sem tam neudrží, takže poněkud překročí míru a vybuchne, aby se hned vrátilo zpět do svých hranic. Tato pulzace 'přes' ale naznačuje skryté prostory či prostorovou potenci, které se za touto úsporností či uvnitř ní skrývají. Je to náročný přístup a vyžaduje přísnou vnitřní hereckou disciplínu, a protože přísná disciplína je pro herce dlouhodobě neudržitelná, často najednou nikoli přestřelí, ale spíše vystřelí, a to zbraní, které říkáme ironie. Právě to britští herci skutečně bravurně umí.

Literatura:

Arcadia. Programme of Duke of York's Theatre, 2009

COVENEY, M. „Phèdre, National Theatre, London“, *The Independent*, Friday, June 12, 2009

Phèdre. Programme of the National Theatre, 2009

RACINE, J. *Faidra*, Orbis: Praha 1960

SHELLARD, D. *British Theatre Since the War*, Yale Uni. Press: New Haven and London 2000

Fotografie Catherine Ashmore ze zkoušek inscenace jsou citovány z programu NT London.

Mimos a logos: autorský text a herecká interpretace

Jaroslav Vostrý

Měl jsem už v tomto časopise (*Disk 26 a 27*) příležitost upozornit na souvislost scénologické problematiky dramatu s dvojitou tradicí, tendencí a orientací herectví, zásadně významnou i z hlediska herecké dramaturgie. Tato dvojitá orientace se dlouhá léta projevovala a někdy i dnes projevuje také u přijímacích zkoušek na divadelní fakultu, a to nejenom na herectví, ale i na režii a dramaturgii: Jde o to, jestli zájem uchazečů o studium divadla vyplývá převážně ze scénického cítění slova v jeho kulturním kontextu, nebo o mimování, jednodušeji řečeno, šaškování. V té souvislosti není možné pominout vztah 'mimování' k 'mimesis'.

Mimeze – a tedy také mimování – znamená *vyjadřování* (viz výraz) v jeho jednotě se *zobrazováním* (viz obraz), tj. vlastně *zpodobováním* (ve smyslu vytváření podoby něčeho, co se běžně vnějším způsobem přímo neprojevuje, a to nejenom nějakého psychického dění, ale – a zejména – i relativně stálého charakteru nebo prostě postavy, o jejímž vzezření se například v předem napsaném textu nemluví); to, co obojí spojuje a co představuje jak zdroj, tak záruku výsledku, je *předvádění*, tj. zpřítomňování (prezentace) fiktivního dění v kontextu příslušných vztahů k druhým a ke světu.¹

¹ Zajímavá je z tohoto hlediska tradice německého tlumočení aristotelovské *mimesis* německým výrazem *Darstellung*, tj. 'předvádění' ve smyslu živého zpřítomnění (pre-

Toto předvádění může přitom vycházet z přímého napodobení (imitace), ale nemusí mít také s obvyklou podobou věcí a bytostí nic společného, i když se taková podoba vždycky – má-li opravdu působit – přece jen do nějaké míry odvolává na zkušenost diváků. Mluví o divácích, protože původně se mimování rovná předvádění ve smyslu tělesného projevu předvádějíciho (mima) před přítomnými diváky. Může tedy být synonymem a obrazem *scénování*, kterého býváme svědky také v běžném životě. Pokud jde o následek takového scénování, je tedy dobře rozlišovat scénický projev ve *specifickém*, či *nespecifickém* smyslu; 'specificky scénický' je projev záměrně určený nějakým (obvykle platícím) divákům, jejichž nároky má uspokojit právě vzhledem k této své scéničnosti.

Pokud jde o 'scénické' a 'mimické' jako pojmy, které se do příslušné míry

zentace); díky němu a jeho opositu 'vyprávění' je možné se vrátit k tomu platonovskému rozlišování *mimeze* a *diegeze*, o kterém se mluví ve III. knize *Ústavy* (v českém překladu viz Platón 1993: 131n.). Překlad řecké *mimesis* slovem *Nachahmung*, tj. napodobení, které je ještě podle Gottscheda v roce 1730 „hlavním cílem poezie“, podrobili kritice po roce 1770 Herder a Klopstock, přesvědčení o tom, že překlad slovem *Darstellung* je adekvátnější (viz Schlenstedt 2000: 849). Z kritiky redukce *mimesis* na pouhé napodobení vychází i Petersen 2000; historickou rekonstrukci pojmu od Platóna a Aristotela k Benjaminovi, Adornovi a Derridovi viz Gebauer / Wulf 1998; s prospěchem se zájmem o tuto problematiku může přečíst i útlou knížku (49 stran) Thomase Metschera *Mimesis* (2004).

překrývají, fungují tak vlastně už u Hostinského, který od umění výtvarného a umění časového (hudba, báseň) rozeznává roku 1890 „umění *posuňkové*, jehož předmětem je hnutí těla lidského (němá hra, tanec)“ (viz 1956: 200) a při podrobnějším dělení pak mluví zvlášť o *tanci* a o (herecké) *mimice* (viz 1956: 207); ta pak

„společná s uměním výtvarným jakožto *umění scénické* nahrazuje všechno to, co jinak básnictví mělo by poskytovat toliko pomocí popisu a líčení, skutečným názorem na jevišti, a tím k plnému životu a dokonalé zřetelnosti dopomáhá slovu básnickému v *dramatu*“ (1956: 209).

Rozdíl dnešního scénologického pojetí od pojetí Otakara Hostinského tak spočívá v tom, že na rozdíl od něho nepřiražuje scénický mluvní projev k básnictví. Hostinský to činí proto, že v tomto projevu vlastně na jedné straně odděluje *výraz* (po výtce slovní) a *obraz* (tj. výtvarnou *podobu*) a na druhé straně nerozlišuje *co* (napsal básník) a *jak* (to říká herec či herečka); tedy ono *jak*, ze kterého se pak v jiné rovině (na jevišti) stává také *co*, a to díky tomu, že toto *jak* tu funguje (také a na předním místě) jako způsob jednání.

Slova fungují v psaném textu jako pouhé znaky nabízející se vlastně především ve své sémantické rovině, tj. k rozumění; na jevišti se zpřítomňují tím, že se stávají součástí aktuálně působícího tělesného projevu bezprostředně apelujícího na diváky také tím, že herec či herečka využívá, pokud jde o slovní text, jeho motorické tendence.

Zájemci o studium divadla vycházející převážně ze scénického citění slova v jeho kulturním kontextu se do jisté doby zabývali obvykle zejména recitací: tento zájem spojený tak či onak s *literaturou* a zejména ovšem s lyrickou poezií jim poskytoval možnost kultivovaně artikulovat bouřlivé subjektivní emoce příslušné jejich věku. Pokud jde o šaškování dalších zájemců, poskytovalo jim a poskytuje jak možnost uplatnit nadbyteč-

nou tělesnou energii jaksi navzdory přijatým konvencím chování, tak i způsob, jak se (smíchem i výsměchem) vyrovnat s nově získávanou zkušeností s 'pravou' ('objektivní') podobou světa.

V tomto druhém případě uchazečů s kvalifikací třídních či dokonce celoškolských bavičů se obvykle mluví o 'přirozeném komediantství'. Toto 'komediantství' má původně co dělat s *předliterárními*, i když samozřejmě většinou nikoli bezeslovnými projevy; jde vlastně o tradici řeckého a římského mimu (a bezeslovného pantomimu).²

Co se týká starého Řecka, ví se o mimu z doby před rozkvětem řecké tragédie, v jeho průběhu i po něm, ale tento scénický útvar vycházející z toho, co se nabízí k smíchu a výsměchu lidovému publiku, měl pochopitelně svou předhistorii, která zahrnovala mimický tanec vycházející z charakteristických pohybů (ale také zvukových projevů) zvířat i lidí. Šlo o scénické předvádění výjevů z každodenního života bez (pevných) masek, tj. s důrazem i na obličejovou mimiku a vůbec naturalistické hraní včetně běžného dórského mluvního vyjadřování, při kterém se uplatňovaly i ženy; tak prý docházelo v rámci mimu i k striptýzovým výjevům a pro zvýšení atraktivity vystupovali *mimoi* společně s akrobaty, kejklíři a muzikanty (viz např. Ahnen 2006: 62 aj.).

Helmuth Wiemken není zřejmě také daleko od pravdy, když (2006: 61) tvrdí, že označení 'mimus' se dá vzhledem k tomu vztáhnout jak na herce lidového divadla, tak na samotný scénický projev (tj. nějakou hranou scénou), ale i lidové divadlo jako takové. V tomto smyslu – a s příslušnými modifikacemi například ohledně používání masek – také mimus pokračuje ve flyácké komedii a římské atellaně a od nich přes středověké baviče ke komedii

² Viz Reich 1903 či např. Helmut Wiemken 1972 a Karl Vretska 1979; o úloze mimu ve vývoji herectví se píše např. u Eberta 1991: 9–32 (v úvodní kapitole nazvané „Der Mime“).

dell'arte a dál až třeba k Chaplinovi a Vlasovi Burianovi; nehledě k textům psaným pro divadlo, mezi které patří např. i hry Genetovy, Ionescovy i Beckettovy a z českých třeba Smočkovo *Podivné odpoledne dr. Zvonka Burkeho* i jeho *Bludiště* nebo *Smyčka*, ale i *Ptákovina* Milana Kundery.

V mimu se přirozeně (na rozdíl od pantomimu) uplatňovalo slovo; posléze (a to už v polovině 5. století př. Kr. u Sofrona) máme co dělat i s mimem literárním:³ tj. s literárním útvarem, který z mimu vycházel a který se pak rozvíjel a rozvíjí i samostatně.⁴ Zatímco v jeho případě šlo o rozvíjení materiálu původně improvizovaných scének v psané próze, reprezentuje starší Epicharmos rozvíjení takových scének i dalších podnětů formou veršované komedie (kolem roku 486 př. Kr.). To, co se tu rozvíjelo, byly situace a role, které podle Wiemkena (1972: 25n. a 34n.) měly v původním mimu za následek vznik stálých typů i používání dekorací, kostýmů, rekvizit, hudby a tance. Vystupování v rolích nás nutí uvažovat o vyhraňování takových projevů, které reprezentují dávnou zárodečnou podobu charakterního herectví, od projevů šašků (klaunů, bláznů) v užším smyslu:

3 Aristoteles (1447b 10–11) uvádí Sofrona jako příklad „slovesného umění, jež užívá pouhých slov“, tj. psaného v próze (srov. Aristoteles 1999: 340).

4 Gebauer a Wulf, kteří obecně definují mimesis jako verbální etiketu pro rozmanité sociální procesy (1998: 14), také zdůrazňují, že původně jde o „tělesné jednání, které se rozvíjí nejprve v orálních kulturách. Má charakter ukazování [které tu znamená něco velice blízkého předvádění či dokonce totožného s ním – J. V.]; ve své historii se vždycky znovu vrací k tomu gestickému: právě jako zeslovesněná (versprachlichte) mimesis představuje ‘ukazující mluvu’ [předvádění či spíš představování řeči]. Recipient bere ukázání (das Zeigen) tak vážně, že je nucený v určitých věcech či událostech něco vidět. V tomto vzájemném působení spočívá jedna komponenta mimesis, která dělá z ukázaného či předvedeného podívanou. [...] S tělesností mimesis souvisí performativnost coby aktualizace, prezentace mimeticky ukazovaného. Zde se mimesis často spojuje s akcionistickou řečí. Aktivní charakter (Handlungscharakter) mimesis se převádí i do písemné formy. Při jiných způsobech použití tenduje mimesis ke zhuštěným symbolům, například k rituálům a obrazům“ (Gebauer / Wulf 1998: 14). Citování autoři také zdůrazňují tvůrčí charakter mimize.

tyto šaškovské projevy spíš než by předváděly dění (jednání) samotné, takové dění zábavně glosují nebo/a směšují vlastní jednání s komentářem. Že jedno od druhého nemá daleko, ukazuje v současné scénické praxi u nás např. Miroslav Donutil a ve světě nejružnější představitelé performančního umění.⁵

Víme, že prvotní bylo v původním mimu tedy nikoli slovo (logos), nýbrž tělesné hnutí a z tělesných pohnutek vyplývající počínání: takové počínání, které se i v případě napodobování vznešeného jednání – obvykle výsměšného napodobování například v rámci mytologické parodie (a právě tu pěstoval zřejmě také Epicharmos) – může stát zdrojem lidové zábavy, kterou ovšem nepohrdnou ani příslušníci nejvyšších vrstev.

Pokud jde o podíl mimu a mimování při vzniku a vývoji divadla, můžeme se v teatrologické literatuře – a to i v té, která se drží herrmannovské tradice – setkat se dvěma tendencemi. První vychází z představy, že divadlo v antickém Řecku vzniklo „ze státně institucionalizované souhry kultické slavnosti s literaturou“ (Brincken / Engelhart 2008: 10).⁶ Druhá spojuje zrod evropského divadla právě s mimem: Andreas Kotte (2005: 86) je přesvědčený, že „díky nové klasifikaci mimesis jako předvádění bude muset věda o divadle jednou – navzdory

5 Pokud jde o Miroslava Donutila, ukazuje jeho dnešní postavení v Národním divadle míru všeobecného (domácího) odklonu od toho, co můžeme nazývat *Bildungstheater*, ale co lze chápat i širěji jako způsob zapojení divadla do uchování a rozvíjení oficiální kultury (epitheton ‘oficiální’ tu rozhodně není míněno pejorativně). Donutilův herecký původ z Divadla na provázku pak upozorňuje na ty aspekty hereckého projevu v tzv. studiovém či alternativním divadle doby tzv. ‘normalizace’, které tato divadla sblíží s tradicí mimu zejména v tom, co je v něm šaškovské v užším smyslu a co se ovšem v době všeobecné scénovanosti a sebescénovanosti zásadním způsobem modifikuje.

6 A tato pasáž z citované knihy pokračuje: „Kolem roku 534 př. Kr. byla za tyrana Peisistrata v Athénách transformována slavnost Velkých dionýsií v reprezentativní politickou slavnost, v jejímž rámci poprvé došlo k uvedení textu tragédie“ (ibid.).

dosavadní tradici – založit popis specifické řecko-římské divadelnosti na mimu s doplňkem zvláštních stylizovaných forem tragédie a komedie.“

Můžeme se ale také zeptat: Nestálo něco z toho, co tvoří podstatu mimu a mimování, a to je rozpoutání motorické aktivity a tělesné tvořivosti spojené se schopností proměny, i u kolébky (psané) attické komedie a dokonce i tragédie? Nemluví ostatně Aristoteles také o improvizacním živlu uplatňujícím se v původních zpěvech na počest Dionýsa, které navíc nebyly pouhým zpěvem, ale i tanečním křepčením? Právě on přece v *Poetice* (1449a 10–25) říká:

„Tragédie je tedy – stejně jako komedie – improvizacního původu, první vznikla ze zpěvů těch, kteří začali dithyramb, druhá z těch, kteří začínali písňe falické, jež se dosud udržují v mnoha obcích. [...] A ještě k velikosti: tragédie se – na základě proměny ze satirikonu – povznesla po delším čase z nepatrných dějů a žertovné mluvy k velikoleposti a veršový rozměr se z tetrametru proměnil v iamb.⁷ Nejdřív se užíval tetrametr v souhlasu se satyrským a tanečním založením básnictví, ale když se vyvinula mluva [zřejmě v protikladu k dosavadnímu zpěvu – J. V.], přirozená povaha věci sama nalezla případné metrum; neboť iambské metrum jest z meter k mluvě nejvíc způsobilé.“⁸

7 Pojem *satirikon*, který Aristoteles uvádí v souvislosti s původem tragédie vedle dithyrambu, nemá ani podle Latacze (2003: 61–62) nic společného se satyrským dramatem, které představovalo dohru tragédie (doplňující tragickou trilogii v tetralogii), a tedy jakousi vedlejší větev už vyvinutého dramatu. V případě satirikonu šlo prostě o něco ‘satirického’, co ovšem nesouvisí s pozdější politickou satirou: ta poukazuje k latinskému výrazu *satira*, tj. původně směs nebo všehochuť, a odvozené *satira* coby scénická fabule pův. prostě dramatické frašky a teprve později společenskokritického či politickokritického scénického i literárního projevu (jistě něco vypovídá návrat k původní představě, jak ji reprezentoval někdejší úspěšný zábavný pořad televize NDR *Ein Kessel Buntes*). Sám Aristoteles v *Poetice* spojuje *satirikon* s „nepatrnými ději“ (tj. patrně samostatnými tanečně mimickými scénami), vyznačujícími se zvláštní dikí („léxis geloía“), tj. takovým způsobem zpěvu, který vzbuzoval smích a vyznačoval se specifickým rytmem, konkrétně trochejským tetrametrem, a s ním souvisejícím tanečním charakterem; celá kreace se (stejně jako satyrská dohra tragédie) nepochybně inspirovala křepčením Satyrů jako průvodců Dionýsa.

8 Upravuji český překlad (1999: 344–345) podle znění, které předkládá a rozvádí Latacz (2003: 56n.).

Zmiňované veršové rozměry původně souvisejí samozřejmě s hudebním taktem a vyznačují taneční krok představující ve vývoji od dithyrambu k tragédii její motorický základ.⁹ Jde tedy o to, co uvádí do živelného pohybu vnitřně pociťovaný řád, jak jej pro původně bujně živelné uctívání Dionýsa coby boha opojení pak na vyšším stupni nakonec stanoví samotný městský stát, když se ujme organizace Dionýsií. Tak vznikly vedle dalších oslav Dionýsa zřejmě za Peisistrata právě tzv. Městské neboli Velké dionýsie, jejichž tak důležitou součástí tvořilo divadlo založené na uvádění tragédií a později i komedií: Právě zde máme co dělat s prvním případem ‘pravidelné dramaturgie’ ve smyslu reprezentativní součásti oficiální kultury v evropských dějinách.¹⁰

Zatímco tedy o Velkých dionýsiích se komedie původně neuváděly, začínalo jimi divadlo v rámci Lénají. Ty dlouho nebyly oficiální a představovaly kultickou oslavu Dionýsa způsobem neřízeným později přijatými pravidly, která byla spojená také s institucionalizací scénických projevů. Sám název Lénaje je odvozený od ‘lénai’, jak se nazývaly bakchantky, tj. průvodkyně Dionýsa provozující v opojení orgiastické tance se zpěvy. Právě Lénaje byly zřejmě mís-

9 „Domnívám se, že rytmus, který není lidským výtvozem (nestvořili jsme vlnění moře ani tlukot srdce), má tuto vlastnost energetického stavu vitality právě proto, že souvisí nějak s reflexí nebo sebereflexí toho, že nás něco ovládá, vlnění moře či tlukot srdce, ale my se přitom cítíme svobodní,“ píše v tomto čísle *Disku* Jan Hynar (viz jeho recenzi knižního vydání disertace E. Vavříkové).

10 Za patrona divadla může Dionýsos platit právě jako bůh extáze ve smyslu vystoupení ze sebe, tj. pro divadlo typické proměny dotahované scénicky maskou. Právě s touto proměnou a proměnlivostí je v případě Dionýsa jako boha vegetace spjatá také idea věčné a neustále se opakující obnovy související s přírodním koloběhem. Ne náhodou je Dionýsovo narození spojené se sežehnutím jeho matky Semelé (jméno souvisí se slovanským výrazem *zemlja* či *země*) jeho otcem Diem v podobě blesku, a tedy se smrtí, stejně jako je smrt Semelé spojená s novým životem. Nehledě k Dionýsovi-Zagreovi, kterého roztrhají Titáni a Zeus ho znovu vzkřísí. (Viz i příslušná hesla u Stehlíkové 2005.)

tem, kde hráli dlouhou dobu takřkajíc bez státní podpory i státního dohledu¹¹ (a také bez účasti secvičeného chóru: viz Aristoteles 1449b, 1999: 345) ochotníci komedie, které si ještě dlouho podržovaly improvizovaný charakter.

Pokud jde o původ komedie, obsahuje Aristotelova *Poetika* vlastně dvojí verzi. Vedle toho, co říká o souvislosti s falickými průvody a co se má zřejmě týkat Atiky, mluví také (1448a 30–35) o Megařanech, kteří si nárokují označení původců komedie, a už zmíněném sicilském čili dórským Epicharmovi, který podle něho ve skládání komedií přešel attické autory, kterými byli Chionides a Magnes (viz 1999: 342). Podle Bernharda Greinera (2006: 23–24) tak Aristoteles v rámci hypotézy o mimoattickém původu komedie poukazuje na jihoitalské dramatické formy fraškovitého rázu, ve kterých se na rozdíl od attické komedie neuplatňoval chór, ale první komické typy.¹²

„Zatímco v tragédii probíhají předváděné dění a sám akt divadelního předvádění paralelně, a tak se potvrzují (latentně chaotická tělesná přání mimo přijatý řád se podřizují příslušným příkazům, formujícím zákonům), jde sice komedie jako drama nutně stejnou cestou, na které je ale vždy znovu vystavena dionýsovsko-karnevalovému momentu divadelního dění. Tuto tezi potvrzuje fakt, že se komedie v průběhu své dvou a půl tisícileté historie vždy znovu primárně obnovuje nikoli pomocí tematické reorientace nebo literárních inovací, ale reaktivací svého divadelního dění [tj. scénického elementu spojeného s předváděním – J. V.], která činí její dionýsovsko-karnevalový, orgiastický element zřejmě nezničitelný spíš než tradice témat a forem. (To ukazuje římská komedie Plauta a Terentia znovuvzkříšením komicna proti jeho vyprchávání ve střední řecké komedii; a tak bude komedie dell'arte v Evropě od 17. století vždy znovu fungovat jako rezervoár rehabilitace původní komiky)“ (Greiner 2006: 25–26).

11 Městský stát převzal jejich organizaci roku 422 př. Kr.

12 Příslušné bádání se může odvolat na malované nádoby, o kterých se obvykle mluví jako o vázách a na nichž se dají rozeznat chóry se zvířecími maskami z předliterárního stavu komedie i komické typy s charakteristicky přehnanými symboly potence a tělesné nasycenosti (falus a břicho).

O případné využití scénicko-mimických projevů v rámci (oficiální) kultury či o její definitivní vyřazení z ní šlo později i při kritice mimu a mimů ze strany církve, která se nakonec sama pokusila mimování (ve smyslu předvádění) do nově vzniklé kultury integrovat. A to dokonce nejenom v rámci náboženského dramatu, ale i tam, kde toto (odjakživa nejčastěji komediální) předvádění provozovali kejklíři, šašci, histrioni a baviči scénující se jako blázni (čili iokulatores, mimi, scurrae, moriones, buffones atd.) – ovšem umírněnou formou! – pro duševní rekreaci svých diváků.

Také v jejich produkcích hrálo hlavní roli mimování nejen obecně ve smyslu šaškování, ale často i přímo napodobování, ba dokonce imitování, které ovšem nikdy nemělo nic společného s pouhým kopírováním. Na rozdíl od něj mělo totiž vždycky tvůrčí povahu: Bylo to napodobování či imitování, jehož cílem bylo pobavit, a tak kromě toho či dokonce spíš proto, že se z něj člověk dověděl něco víc, než čeho byl schopný se sám dovtípit v běžném životě při sledování 'originálu', bylo především schopné budit smích. Kromě toho, že muselo být k poznání, co či koho dotýčný bavič napodobuje, muselo tu být i něco, čím se takový projev od imitovaného přece jen lišil a co z tohoto napodobení dělalo parodii, persifláž, travestii či satiru a co zahrnovalo vyzdvížení některých rysů na úkor jiných, zkrátka co se zakládalo na podobnosti při nepodobnosti či na nepodobnosti při podobnosti. V tomto rámci se hlavně využívala *forma* na úkor obsahu, a to nejenom ve slovních výpovědích, kde herecky (komediálně, parodicky atd.) pojatý vnějšek byl najednou schopný ukázat prázdnotu vnitřku. Nebo se vůbec prostřednictvím výstižného uchopení ani ne nějak příliš přehnaně celkové vnější stránky chování (tedy pomocí *jak*) dobrat toho, *co* je skutečně v něm a za ním – a co se na základě této svérázné komediální dekonstrukce

ukázalo jako pouze vypůjčené nebo prostě nicotné.

I u citovaných středověkých mimů bylo prvotní nikoli slovo (logos), nýbrž tělesné hnutí a z tělesných pohybů vyplývající počínání (včetně – také z těchto tělesných pohybů pramenících – řečových projevů). Ne nahodou právě to vedlo Hanse Rudolfa Veltena k tomu, aby postavil proti (pouze) *grotesknímu tělu* Bachtinovy „lidové smíchové kultury středověku a renesance“ (viz Bachtin 1975) *komické tělo* středověkých kejklířů i dvorských šašků a shledal hlavní pramen jejich evolucí v tělesné energii a mimetických schopnostech, které toto komické tělo konstituují (viz Velten 2003: 150). Řečeno *doslova i obrazně* (a i toto spojení je v tomto kontextu typické), šlo a jde o tu chuť skákat a schopnost padat (a vždy znovu se zvednout) související s „motorickou hyperagilitou“, která – spojená se schopností proměny – je známkou nejen individuální vitality, ale i symbolem věčně se obnovujících sil života, jak je vnímáme z produkci všech talentovaných komediantů.

Pokud jde o vývoj od komediální improvizace k textu, je spojený s vývojem k autorství, ke kterému má původní mimos daleko. Tento mimos ve svém souhrnu i jednotlivý mím vězí totiž zcela v příslušné tradici a tuto tradici živícím živlu, který ho činí *médiem*: jeho prostřednictvím promlouvají původní ještě nezkrácené síly, kultivované jedinečně svou příslušností k dionýsovskému kultu, jehož projevy bylo třeba zavést do jistého řečiště; v těchto hranicích se teprve mohl stát všeobecně přijatou kulturou, schopnou dalšího rozvíjení. Nejenom vývoj od původních mimických/scénických projevů k dramatu, ale i od kultu jistých krajních projevů života ke kultuře má svou paralelu ve vývoji k autorství. Právě autorství znamená nejen převzetí individuální odpovědnosti (ve vztahu k dané kultuře), ale i odmítnutí nebo slávu spojenou například s cenami udílenými v Athé-

nách charakteristicky nejdříve právě jenom autorům a teprve později i hercům.

Je jasné, že vzpoura proti nadvládě textu, která se v divadle zvedla v meziválečném období 20. století, zahrnuje i úsilí o převzetí autorství.¹³ Za nejvyhraněnější produkt tendencí, které se projevují v různých (a to i na dramatu v tradičním pojetí ve skutečnosti pořád nějak závislých) formách, zastřešovaných v rámci samotného divadla etiketou 'postdramatické', můžeme pokládat performanční umění. Toto úsilí o převzetí autorství není (jen) projevem ješitnosti či dokonce narcismu potomků dávných mimů, ale i důsledkem těch otřesů, které postihly západní kulturu. Je už věcí jemnějšího rozlišování, jestli tu v jednotlivých případech jde o přímý protest proti samotné této kultuře, zahrnující ovšem někdy ať bezděčnou, ať uvědomělou snahu o její obnovu, nebo – v případech pouhého sebescénování – právě jen o tu narcistní ješitnost.

Tak jako u předvádění je a vnímá se jako rozhodující *jak*, vyprávění se obvykle spojuje s *co*, tj. se samotným *dějem*, který Aristoteles (1450a 15–25) pokládá za nejdůležitější složku dramatu.

„[...] neboť každé drama obsahuje i scénickou pravdu i povahu i děj i mluvu i hudbu a rovněž tak stránku myšlenkovou. Ale nejdůležitější z nich je skladba událostí, neboť tragédie jest napodobení nikoli lidí, nýbrž jednání a života a štěstí a neštěstí; štěstí a neštěstí bývá v jednání a účel a cíl jest druh jednání, nikoli vlastnost. Lidé pak podle své povahy mají tu nebo onu vlastnost, podle svého jednání

13 Za patrona této vzpoury je možné vzhledem ke zcela mimořádnému ohlasu pokládat Antonina Artauda, i když jen dovršuje či spíše dále vyhraňuje to, co začalo vlastně už na přelomu 19. a 20. století a co nelze oddělovat od krize západní kultury související i s událostmi vrcholícími 1. světovou válkou: ta z jiného úhlu pohledu vlastně jen začínala vývoj, který neskončil ani pádem totalitních režimů v Evropě před koncem minulého století. Pokud jde o samotného Artauda, jeho vykřičená slova o „idiotském“ západním divadle představujícím pouhou „inscenaci a realizaci“ psaného dramatu z traktátu *Le théâtre et son double* tu snad není třeba znovu citovat.

však docházejí štěstí nebo jeho opaku. Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou cílem a účelem tragédie a účel a cíl (*telos*) jest ze všeho nejdůležitější. Mimoto bez jednání by tragédie ani nebyla, bez povah by však mohla i být“ (Aristoteles 1999: 348–349).

A skutečně, vývoj od původního mimického scénování k dramatu jako by se rovnal vývoji od předvádění nějaké scény založené na 'komediantském' zpodobení jistých typů ke „skladbě událostí“; jde tedy o vývoj od jednotlivých situací či více méně samostatných epizod k ději (fabuli): Výsledkem je sled scén, který má nějakou logiku a souvisí s konkrétním dramatickým rozvedením příběhu. Fabule, resp. autorovo fabulování představuje vlastně konkrétní interpretaci (v průběhu psaní *proces* interpretace) tohoto příběhu; například příběhu Elektry: Už třeba srovnání Aischylovy, Sofoklovy a Euripidovy dramatisace tohoto příběhu ukazuje, že příslušnou fabuli tvoří ve všech případech odlišný sled scén vyplněných v lecčems odlišně motivovaným jednáním, které původní potenciální smysl tohoto příběhu (mýtu) po svém i (takříkajíc v podrobnostech) odlišně stanovenými okolnostmi konkretizuje.

Charakteristické je, že sám Aristoteles se při výkladu této problematiky pohybuje mezi výrazy *mythos* a *logos*. Vlastně můžeme v citovaném případě mluvit o dějovém průběhu s odlišnými převraty (Aristoteles užívá výrazu *peripeteia*) a obraty (*metabolé*), který má svou logiku: různě interpretovatelný mýtus se rozvíjí konkrétní fabulí související s konkrétní interpretací, která sama se ovšem ani zdaleka nerovná uklidňujícímu výkladu.

Joachim Latacz (2003: 74) zdůrazňuje v pasáži nazvané „Vnitřní forma (dynamika průběhu)“ pochopitelně *jednotu smyslu* každé řecké tragédie, zajišťovanou právě fabulí, která podle něho představuje „s vnitřní nutností se rozvíjející logický dějový průběh“. Také bychom

mohli v duchu Aristotelovy teleologie mluvit o smyslu (v daném případě smysl = *telos*) tragédie, který se naplňuje průběhem událostí směřujících zákonitě k danému závěru, obsaženému v počátku jako rostlina v semenu.

To se pochopitelně týká tragédie: v komedii máme co dělat nikoli s nevyhnutelností, ale s náhodou, nikoli s vážností, se kterou bereme předváděné děje, jako by byly skutečné, ale s jejich směšnými stránkami. Pocítit směšné stránky předváděného nám umožňuje odstup, zdůrazňovaný v komedii minulých věků i promluvy komických postav přímo k obecnstvu a s tím souvisejícím stálým vystupováním herce či spíše herecké postavy před dramatickou osobou. Za všemi těmito a dalšími rozdíly se ovšem rýsuje diference mezi osudovou předurčeností a svobodou, a to i svobodou herce vůči textu, který má do jisté doby i tak podobu pouhého scénáře.¹⁴

Latacz ve svém *Úvodu do řecké tragédie* na citovaném místě také zdůrazňuje odlišnost dějového průběhu v dramatu od 'normálních' průběhů reálných dějů. Díky diváckým očekáváním, která se při rozvíjení děje příslušným způsobem tu naplňují (stane se to, co divák předpokládá), tu (častěji) nenaplňují, je to totiž od začátku do konce děj plný napětí; to se „na vnímatele přenáší jako napínavost“. V jistém okamžiku se očekávání potvrzuje, ale nečekaným (paradoxním), i když ovšem logickým způsobem, a od tohoto okamžiku se nahromaděné napětí také logicky 'řeší' pomocí předvedení

14 Budiž tu vzhledem k nezbytné vývojové perspektivě studované problematiky učiněna alespoň stručná zmínka, že vývoj měšťanského divadla, usilujícího co nejvíc se přiblížit reálnému životu, přinesl z tohoto hlediska významný přelom: mám na mysli rozhodně nenáhodný vznik dramatu v užším smyslu středního žánru, osvobozujícího lidské jednání z rámce osudové nutnosti v souvislosti s posílením vědomí zodpovědnosti za vlastní činy a stupňujícím se sebevědomím lidského rozumu; bohužel se brzy i v dramatu ukázalo, jak je tento rozum sám nedostatečný a co všechno se mu 'zvnějšku i zevnitř' stavi do cesty.

neodvratných (dobrých či zlých, šťastných či nešťastných) následků onoho očekávaného/neočekávaného obratu.

Jde o zákonitou logiku, která má co dělat s Menkeho tvrzením, že dramatické osoby, které se v dramatickém textu jakoby samy vyjadřují (tj. mluví a tím konají) ve vzájemném dialogu, dělají to, co říká dramatický text. Tak (můžeme dodat: vzhledem k logice, kterou tento text ztělesňuje), „sami naplňují to, co na ně [z vůle osudu – J. V.] připadá“ (Menke 2005: 55).

Se zavedením psaného textu se tedy v divadle ustavuje nový typ jednání, totiž jednání, které je vlastním jednáním a vlastní řečí dramatické osoby, ale obojí je přitom této osobě do značných podrobností předepsané. Tato vlastnost se týká nejdůležitějšího předpokladu dramatu: ten přece tvoří rozhodování jednajících osob. Průběh událostí je sice v mýtu předem určený vůlí bohů či osudem, ale při rozvinutí tohoto mýtu v divadle jde hrdinovi příběhu jakoby (vždy) znovu o to, co teď. Jednání v situaci se pro něho (vlastně jakoby dodatečně, ve spojitosti s úsilím o nové chápání příběhu, v době velkých řeckých tragiků už s ohledem na vývoj etiky a ustavování i věcnou problematičnost ustaveného práva) stává problémem. Právě v tom spočívá základ takového rozvinutí starého syžetu, který vzhledem k tomu můžeme nazývat dramatizace.

Při veškeré určenosti má tedy dramatická osoba nejenom možnost, ale i *povinnost* rozhodování: pochopitelně v rovině *jakoby*, ale právě proto se na této rovině může/musí rozhodovat při každém novém zpřítomnění dramatických událostí, tj. při každém dalším představení a tím spíš ovšem s každým novým představitelem či představitelkou vždy znovu. Rozhodnutí je sice vždy stejné a dokonce se k němu dochází stejnou cestou; způsob, jímž toto rozhodování a jeho důsledky dramatická osoba prožívá a kterým ji pak prožívá divák, bývá ale přece jen vždy jiný. A to bez ohledu na míru, do jaké jsou po-

drobnosti jednání textem určené: jiný je konkrétní způsob psychofyzického tvarování přítomné tělesné existence hereckých představitelů či představitelky a jejich vzájemné akce, včetně způsobu, kterým v rámci této tělesné prezentace říkají/interpretují předepsané repliky.

Právě zásadní určenost nutně se rozvíjejícího děje psaným textem, skládajícím se z předepsaných replik dramatických osob, má co dělat s institucí autora. „Dramatická osoba představuje čistý výkon,“ říká například Menke, „ale ve smyslu pouhé reprodukce“: to je tvrzení, s nímž bychom mohli jistě polemizovat: copak není na základě přirozené nedourčenosti při všech předepsaných podrobnostech dramatická osoba jako Klytimestra či Jago (jen) souborem možností, kvůli kterým herci či herečky vždy znovu stojí o to je hrát? Polemika je ale vzhledem k Menkemu, který si tohle všechno v zásadě uvědomuje, zbytečná: Mluví-li totiž v citované souvislosti o dramatické osobě, myslí jí to, čím je dána před svou scénickou interpretací v samotném textu: v něm jako by promlouvala sama, ačkoli každé její slovo je určené předem.

„Této paradoxní totožnosti čistě vlastního konání a naprosté určenosti dramatické osoby odpovídá na druhé straně nová pozice autora. Tak jako drama sestává z vlastních řečových aktů osob, tak se také ustavuje aktem vlastní řeči: totiž vlastní řeči či vlastního písemného vyjádření autora, který v epickém zpěvu [předávaném tradicí – J. V.], natož v rituálu a kultu neexistoval. [...] Dramatické divadlo přináší s ústředním postavením textu schopného uvedení také instanci autora“ (Menke 2005: 57–58).

Tak se současně klade i otázka vztahu vnější dialogičnosti a vnitřní monologičnosti dramatu. Psal jsem už v tomto časopise o Veltruského pojetí dramatického dialogu (Vostrý 2006: 37n.). I Veltruský je si vědomý toho, že „drama není pouze dialog, ale také děj“ (1994: 90). Právě děj jako by byl podle něho málem automatickou zárukou toho, že si dramatik jako

„ústřední subjekt“ – jímž v „protikladu k osobám je autor“ – může dokonce i při inscenaci své hry udržet „klíčovou pozici“:

„Ve světle děje se všechny významové posuny, jichž je v dramatu tolik, sbíhají do jednoho bodu, z něhož pak lze celou strukturu přehlédnout takřkajíc v perspektivě. Právě na tom místě nalézáme ústřední subjekt dramatické struktury. Třebaže zůstává v pozadí, vždy pociťujeme přítomnost a působení tohoto ústředního subjektu jakožto nositele děje a zdroje jeho ‘proportionality’, spádu a jednoty“ (Veltruský 1994: 90).

Píše-li Veltruský také, že „děj dodává všem těm významovým změnám jednotnou motivaci“ (ibid.), zapomíná ovšem, že právě tato motivace může a musí být předmětem scénické interpretace. Už jsem zdůraznil, že (například v attické tragédii) různě interpretovatelný příběh (mýtus) se rozvíjí konkrétní fabulí související s konkrétní interpretací tohoto příběhu, s interpretací, která sama se ovšem zdaleka nerovná uspokojivému výkladu. V moderní inscenaci jde – i vzhledem ke změněným inscenačním podmínkám – o interpretaci jak v rovině jednotlivých *situací*, tak v rovině celku, jehož původní základ (*příběh* s jeho vždy jen potenciálním smyslem) se ocitá v novém kontextu i svým konkrétním rozvedením *scénickou* fabulí: její převraty a obraty i při snaze o relativně věrné tlumočení předlohy motivuje v tomto novém kontextu režisér s herci. Je příznačné, že pokud jde o úlohu režiséra, který se v tomto smyslu stává ústředním subjektem inscenace, mluví Veltruský o jeho účasti na „výběru a modelování [ve vztahu ke scénickým poznámkám a v některých případech souvisejících s danou dominantní zvukovou složkou textu – J. V.] významově samostatných pohybů“ a o podílu na odstraňování hereckých inhibicí (92)!

Z posledního citátu (ze s. 90) je jasné, že Veltruský nemá daleko k pozici, kterou v této otázce zastává Michail Bachtin: vzpomeňme na jeho tvrzení, že „Koncepte dramatického děje, který rozuzluje všechny

protiklady, je ryze monologická“ (Bachtin 1971: 26). Právě s touto Bachtinovou tezí Veltruský přitom polemizuje v článku z roku 1984, kde rovinu děje ovšem zcela opomíjí; i vnitřní dialogičnost dramatu obhazuje tvrzením, které poukazuje na jeho koncepci dialogu: tedy chápání dialogu jako textu skládajícího se z řady kontextů jednotlivých osob, které si divák uvědomuje všechny najednou, i když jejich repliky následují jedna po druhé:

„Ve skutečnosti je autorovo sdělení v dramatu utvářeno tak, že každá jednotka smyslu se okamžitě, jakmile je vyslovena, promítá do všech soupeřících kontextů a nabývá tak různých významů či významových odstínů; ty se někdy svářejí a v každém případě se vzájemně liší“ (Veltruský 1984: 97).

Zakládá-li Bachtin svou koncepci dramatického dialogu na tom, jako by byl zcela určujícím významovým kontextem v dramatu děj, není zdaleka sám. Například i pozoruhodný ruský interpret Shakespeara L. Pinskij vychází v knize z roku 1961 z toho, že *Hamlet* zaujímá sice v díle alžbětinského dramatika z obsahového hlediska ústřední postavení, ale rozhodně to není dokonalé drama. Téma v *Hamletovi* podle něho totiž přerůstá rámec dramatického ztělesnění, protože překračuje hranice fabule: jádro dramatické kolize se v něm přesunuje z dějové kolize vyjádřitelné otázkou *mstít, či nemstít* na filozofickou rovinu otázky *být, či nebýt*; právě tento „posun, svého druhu aberace, také objasňuje proslulou nejasnost, ‘záhadnost’ tragédie *Hamlet*“ (viz Pinskij 1961: 267), která ovšem – můžeme dodat – právě proto poskytuje takový prostor scénické interpretaci. Ale copak nepřesahují hranice děje už komentáře chóru v attické tragédii? Nemluvě o složitém vztahu dějových a mimodějových motivů v moderním dramatu.

Souhrn replik následujících v dramatickém textu za stejným jménem konstituuje text – pozor: právě nic více a nic méně než (psaný) text – dramatické

(jednající) osoby. Tato jednající osoba se díky herci či herečce (vedeným dnes obvykle nějakým režisérem a přinejmenším postaveným tímto režisérem do příslušného scénického kontextu, resp. obrazu) stává hereckou postavou – aniž zcela přestává být dramatickou osobou aspoň tušenou v pozadí, stejně jako nepřestává být tím nebo oním hercem či herečkou.

Jde právě o hereckou postavu a nikoli (jenom) o herce: divák (aspoň vnímavý divák) sleduje to, jak herec či herečka hraje (interpretuje) danou dramatickou osobu, o níž třeba něco ví z jiné inscenace či z četby, nebo si ji i při prvním seznámení s ní v příslušném představení představuje po svém: vytváří si přece o ní obraz nejenom na základě toho, co a zejména jak říká a dělá herec či herečka v roli, tedy na základě svého dojmu z herecké interpretace dramatické osoby (tj. z herecké postavy), ale i z toho, jak o ní mluví jiní, a zejména na základě toho, jak se mu jeví v celkovém kontextu. Tato herecká postava samozřejmě někdy splývá s hercem či herečkou: buď když herec strká před postavu sám sebe, nebo je s ní jako herec či herečka (star) víceméně totožný, protože text byl pro něj nebo pro ni napsán, event. když návštěvník nebo návštěvnice divadla přichází do divadla právě kvůli herci či herečce jako takovým.

Je charakteristické a svým způsobem logické, že se Veltruský jako strukturalista a zájemce o sémiologii divadla zabývá hereckou postavou (viz 1994: 117–161) z hlediska její znakové struktury, případně hereckým chováním z hlediska jeho odlišnosti od civilního (1994: 162–188), a nikoli z hlediska živého tvořícího herce či živé tvořící herečky, tedy – Veltruského jazykem řečeno – hereckého subjektu.

Příznačným druhem dialogu dvou (ale někdy i tří) osob v attické tragédii je stichomýtie (od *stichos* verš a *mythos* řeč), tj. (v nejjednodušší podobě) řádek po řádku čili verš po verši se střídající promluvy jednotlivých osob (jednou je bude v du-

chu dobových literárních postupů s prospěchem používat i Shakespeare). Vzpomeňme na slavnou Aischylovu stichomýtii z *Agamemnona*, tj. prvního dílu *Oresteie*, v jejímž průběhu Klytaimestra dovedne položenými otázkami přivede Agamemnona k tomu, že vykoná to, čemu se zpočátku tak vzpíral: vstoupí na purpurový koberec, po kterém dojde do paláce, kde ho Klytaimestra s Aigisthem zavraždí.

V upraveném Stiebitzově překladu zní příslušná pasáž (jak jsme ji hráli v 80. letech minulého století v Kladně a v Pardubicích) takto:

Klytaimestra Ne, neodpírej, buď mi po vůli!

Agamemnon Svou vůli – buď si jistá – nezměním.

Klytaimestra Dals bohům z bázně slib tak jednat?

Agamemnon Víím jako nikdo, proč tomu tak chci.

Klytaimestra Jak by teď jednal vítěz Priamos?

Agamemnon Jistě by vstoupil na ten pestrý nach!

Klytaimestra Tak taky nedbej lidské závisti!

Agamemnon Ne, hlas lidu má přece jen moc!

Klytaimestra Kdo nezná závist, tomu neškodí.

Agamemnon Je neženské chtít vyhledávat boj.

Klytaimestra A vítěz se má někdy poddat.

Agamemnon Proč si tak ceníš vítězství v tom sporu?

Klytaimestra Ty jsi můj pán, jen tohle mi však dopřej!

Agamemnon Když to tak chceš, tak ať mi někdo
rozváže

a sejme rychle obuv z nohou.

Až budu kráčet po tom purpuru,
ať nestihne mne při tom boží hněv.

Atd. Je jasné, jaký emocionální tlak podpořený silou osobnosti a samozřejmým darem svůdcovství musí zejména herečka v této situaci vyvinout a jakou příležitost jí k tomu dává (opravdu jen nepatrně upravený) Stiebitzův překlad Aischylovu úchvatné stichomýtie.

Střídání replik různých osob v rámci stichomýtie je i jinde často totožné se střídáním otázek a odpovědí, při kterých jako by šlo o to, aby osoby „význam těchto otázek spíše zahalily, než objasnilý“ (Thomson 1952: 200). George Thomson uvedl kdysi vzhledem k tomu stichomýtii až do souvislosti se zvykem dávat si hádanky, což představovalo v Řecku

„tradiční kratochvíli, která se vyvinula ze způsobu uvádění novice do zasvěcovacího tajemství pomocí otázek a odpovědí. Těmito hádankami měli být novici vyzkoušeni ze znalosti mystických symbolů. A poněvadž řecká tragédie čerpá ze zasvěcování v tolika směrech, je možné, že *stichomythia* jsou pozůstatkem tohoto způsobu zkoušení“ (Thomson 1952: 201).

Ať je Thomson jakkoli blízko či daleko od pravdy, jeho hypotéza nám pomáhá uvědomit si vazbu dialogu se situací, která je pro jednající osoby vždy zkouškou. Svým jednáním v situaci, vyjadřovaným sledem replik, se tyto osoby – ať vědomě či spíše nevědomě – netážou jenom na momentální a jenom na svou vlastní situaci: Jakoby na přání diváků, kteří se tak chtějí dovědět něco sami o sobě, se ptají také na to, co jsou sami jako takoví i co jsme jako lidé vůbec zač. Nejzazší verzí takové otázky je ta, jakou si klade Sofoklův Oidipus při pátrání po tom, kdo zavinil mor v Thébách, které kdysi zachránil před Sfingou: odpověděl totiž správně na její otázku, kdo je člověk, ačkoli – jak se ukazuje v závěru tragédie – málem do poslední chvíle nevěděl, kdo je on sám.

I bez ohledu na to, o čem mluví Thomson, je každá replika v dramatu, viděná v perspektivě dějového průběhu, otázkou nebo odpovědí, která opět vzbuzuje další otázku. Je to vždycky otázka adresovaná v ději (autorem, ať už je si této povahy napsané repliky sám vědomý, nebo nikoli) příslušné osobě a touto osobou (tj. opět autorem) i herci nebo herečce, který/á ji hraje. O této osobě si pak sám herec či sama herečka – za podmínek daných režisérem nebo aspoň příslušnou divadelní konvencí – vytváří na základě (celého) psaného textu nějakou představu, a to převážně pomocí toho, že ji – vycházeje/íc ze svých (předem napsaných) replik – ztělesňuje. Každá replika tak představuje současně otázku na hereckou postavu i samotného herce nebo herečku a jako taková je to pokaždé i pro něho samého jako takového či pro ni samu jako

takovou, a to z hereckého i obecně lidského hlediska, otázka opravdu ‘na tělo’.

Nedá se koneckonců označení herce ‘hypokritos’ přeložit jako ten, který odpovídá, nebo spíš ten, který vykládá, a to i s poukazem na Platónova *Timaia* (viz Thomson 1952: 192–193)? Jistě, etymologie bývají ošidné a původní významy už nemusejí při novém použití slova hrát žádnou roli. Ale ať je to jak chce, herec/herečka odpovídá na otázku, kterou mu/jí klade text, vším, co *on/a sám/a* jako subjekt scénického jednání (to znamená jako herec či herečka v roli, tj. herec či herečka vytvářející postavu) na scénu přináší. Je to tedy zvláštní otázka vyžadující zvláštní odpověď; na její formulaci se způsobem scénického jednání na základě představy podílí herec či herečka celý/á se všemi svými tělesnými, psychickými i profesionálními dispozicemi; tedy vším, co ho/ji činí individuálním subjektem takového jednání a co mu/jí jedině umožňuje na položenou otázku odpovědět v rámci scénické personalizace (od ‘persona’ ve významu podoba) napsané role.

Jde o personalizaci totožnou se zpodobněním přidělené postavy – ve smyslu přiděleného hereckého úkolu – jako výsledkem ztotožnění i odstupu: tj. ‘vidění’ či spíš vnitřně hmatového cítění sebe sama jako herecké postavy v průběhu jejího ztělesňování; v tomto procesu se hercovo/hereččino vnitřně hmatové cítění koriguje ‘viděním’, resp. vizuální představou (spoluurčovanou i navrženým kostýmem a případně maskou), umožňovanou jako každé vidění (myšlenkovým) poodstoupením od předmětu. K této personalizaci dochází v průběhu zkoušek za hercova či hereččina více méně uvědomělého bytostného (tj. nejenom intelektuálního a nejenom tělesného) angažmá a je to i v druhém případě (méně uvědomělého či občas neuvědomělého či přesněji neuvědomovaného angažmá) právě tato personalizace, která rozhoduje o výsledku procesu pojmenovatelného interpretace.

Z jistého hlediska jako by se dal herec opravdu přirovnat k rapsódovi (jak to činí Jennifer Wise 1998: 232), který podle Sokrata „musí umět tlumočit básnickovy myšlenky posluchačům“ (viz Platón 1979: 10).¹⁵ První podmínkou této specifické interpretace je přece *umět číst v textu* – samozřejmě nejenom v prvotním významu toho slova, ale také v tom významu, pro který je možné použít i výraz *pochopit*.¹⁶ Toto ‘pochopit’ je ovšem v tomto případě totožné s *pocítit*: jde o to pochopit/pocítit text (a to jako *svůj* text!) do té míry, že je ho schopný zprostředkovat divákům. Přitom je nejlepší, když toto zprostředkování jaksi automaticky činí součástí samotného tohoto pochopení, resp. když proces tohoto pochopení vychází z úsilí zprostředkovat obsah jednání dramatické osoby divákům. K tomuto specifickému pochopení/osvojení dochází tedy zdaleka nikoli (jen) racionálně: Toto pochopení se totiž rovná bytostnému prožitku, tj. komplikovanému prožitku svého druhu, který si ovšem nesmíme plést s propadnutím emocím.

Ale i tak jde právě o pochopení ne-

15 Platónův Sokrates v této pasáži dialogu *Ión* mluví o tom, jak vždycky rapsódům záviděl, že se mohou pohybovat ve společnosti básníků a zejména Homérové: „Důkladně poznávat jeho myšlenky – a nejen slova – to je hodno závidění. Jaký by to byl rapsód, který by nechápal, co básník říká. Rapsód přece musí umět tlumočit básnickovy myšlenky posluchačům. Není možné, aby se této úlohy dobře zhostil, jestliže nerozumí tomu, co básník říká. Právě pro všechno tohle mu člověk musí závidět“ (ibid.). Brzy se ovšem ukáže, že Sokratův obdiv je ironický: Když zjistí, že Ión údajně rozumí jen Homérovi, zhodnotí to tak, že tedy není vlastně odborník a pochopení básníka mu zajišťuje pouze božské vnuknutí. A protože toto božské vnuknutí může i za to, co píše básníci, jsou rapsódi podle Sokrata vlastně jen tlumočnicki tlumočnicků (viz 1979: 22).

16 Možná bych měl místo [číst] „nejenom v prvotním významu“ napsat prostě „nikoli v prvotním významu“, protože mnoho herců dramatické texty číst neumí. A to nejenom proto, že jim v plnohodnotném čtení zabraňuje věcně přítomná otázka, co bych mohl hrát, případně jestli role, kterou mi přidělili, mi poskytne skutečnou příležitost. Můžeme mluvit o tom, že takovým hercům či herečkám schází ‘režijní’ rozměr jejich scénického talentu, ale to ve skutečnosti není důležité: Herec totiž ‘čte’ (= interpretuje) hru až na scéně, když ji (na svém vlastním těle) zkouší.

boli umění číst celým tělem, které jako by se celé stávalo hlasem a jako takové bylo schopné číst za jiné a pro jiné, a dokonce číst víc – a to je zásadní –, než co je obsažené ve slovech. Chápání tak možná představuje zrovna to, co musí umět herec coby *attore* (na rozdíl od *commediante*) neboli *actor* (na rozdíl od *player*), tj. co musí umět dramatický herec, a to na rozdíl od komedianta, komika či mima – ačkoli by za tím účelem měl být také sám mim. To činí dramatického herce vlastně od samého počátku zprostředkovatelem a inspirátorem umělé a umělecké slovesné kultury. Moderní doba pak tomu *umění číst* ještě předsadí ono typicky moderní *po svém*, než vydá herečky i herce na pospas tomu, pro kterého to *po svém* bude obzvláštní povinnost a kdo v tom duchu bude často chtít autora psaného textu – ale někdy i herce jako chápací bytost – přímo nahradit: tj. režisérovi (samozřejmě nejen divadelnímu).

Rozdíl mezi hercem a rapsódem je tedy zásadní: zatímco rapsód tlumočí s pochopením a samozřejmě i smyslem pro prozodické vlastnosti přednášených veršů nějaké vyprávění, herec se do příslušné míry sám stává dramatickou osobou, resp. hereckou postavou, která se s dramatickou osobou do nějaké míry kryje, a to na základě toho, čemu se obvykle (a vhodně) říká ztělesnění. Zaslouží pochopitelně ocenit, chápe-li profesor filozofie, jakou to dává herci současně svobodu vůči textu a dramatikovi:

„Nemůže-li být herec, ať chce nebo nechce, na základě své tělesné přítomnosti pouhou instancí ‘hlasitého psaní’ (*vocal writing*), jak se domnívá Svenbro, musí se stát díky své tělesné přítomnosti instancí interpretace, která nemůže být textem a autorem stanovená“ (Menke 2005: 132).

V poznámce (35 na s. 250) postupimsky profesor filozofie Menke doplňuje, že „Do té míry je divadelní scéna z hlediska herce ‘hermeneutická’, ale nikoli ‘teologická’.“ To může platit i jako polemika

s Derridou, který toto označení (teologické divadlo) používá ve známém textu věnovaném Artaudovi a nazvaném „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“; Menke ho ostatně v těžce poznámce cituje. V českém Petříčkově překladu zní příslušná pasáž z Derridy takto:

„Jeviště [rozumí se okcidentální jeviště] je teologické, pokud jím vládne řeč, vůle mluvit, plán původního *logu*, který – aniž by náležel k místu divadla – řídí toto místo z dálky. Jeviště je teologické, pokud jeho struktura ve shodě s veškerou tradicí zahrnuje tyto prvky: autora-tvůrce, který, ač nepřítomen a vzdálený, vyzbrojen textem hlídá, soustřeďuje a reguluje čas i smysl reprezentace tak, aby představení *reprezentovalo* to, co nazýváme obsahem jeho myšlenek, jeho záměry, jeho ideje. Aby se reprezentovalo pomocí reprezentantů, režisérů či herců, těchto služebných interpretů reprezentujících postavy, jež především tím, co říkají, více či méně přímo reprezentují ‘tvůrcovy’ myšlenky. Jsou tu tedy zotročeni interpreti, věrně naplňující prozíravé záměry svého ‘pána’“ (Derrida 1993: 122–123).

Výraz „prozíravé“ je zde třeba (vzhledem ke kontextu) číst jako vnuknuté „božskou prozřetelností“ a jako narážku na božské vnuknutí, které funguje u Platóna i v citovaném dialogu s rapsódem. Toto božské vnuknutí představuje skutečného ‘autora’, kterého rapsód (podle Platónova mluvčího Sokrata) jen tlumočí, a to – jak víme – jen jako „tlumočník tlumočnicků“; tlumočníky jsou přece také básníci. Autor dramatu jako by si tedy přisvojoval patent na něco, nač nemá právo, protože může podle Derridy jako představitel pouhé řeči, *logu* (= současné kultury), a tedy jen jako špatné médium brát divadlu svobodu, a tak mu překážet v tom, aby se stalo tímto médiem samo.

A když už je řeč o Derridově stati věnované „hranicím reprezentace“, aspoň pár slov k samotnému tomuto pojmu souvisejícímu s mimezí a v posledních desetiletích tak diskutovanému právě ve vztahu k divadlu: Mluvím-li v této studii o předvádění ve smyslu prezentace na rozdíl od pouhé re-prezentace, mám

na mysli divadelní dění, které se vždycky odehrává zde a teď a jako takové vzniká na jevišti vždy znovu, byť se opírá o psanou předlohu: I když Hamlet zemřel už na stránkách Shakespeareova textu a od té doby nesčíslněkrát na nesčíslných jevištích, objeví se dnes večer při představení Shakespeareovy tragédie zase živý; v tomto smyslu se ostatně jeho život podobá životu člověka ‘jako takového’, který také vždycky umírá a vždycky znovu se objevuje živý v (jiném) konkrétním jednotlivém případě, jako individuum. Kdybychom chtěli být přesní, museli bychom mluvit o prezentaci i reprezentaci v jednom. Mluvím-li o předváděném (mimovaném) ději a nikoli o ději skutečném, nejde mi o (pouhé) předvádění něčeho, co už existovalo předem a o reprezentaci v tomto smyslu. „Není nejnaivnější formou reprezentace mimesis?“ Tak se ptá Derrida. Herec v roli Hamleta ale není přece pouhá reprezentace či napodobení nějakého fiktivního Hamleta, kterého si představujeme každý jinak; on to totiž z jistého hlediska a do jisté míry opravu je Hamlet: abych užil Derridův výraz, je to Hamlet „v tom, co je v něm nereprezentovatelného“ a neformulovatelného slovy (a to dokonce ani těmi, která mu napsal Shakespeare, natož nějakou pouze racionální předběžnou či dodatečnou interpretací). Reprezentací či přesněji předvedením je v tom, v čem je jeho jevištní jednání pouhou hrou, tj. podle Kotteho jednáním se sníženými důsledky: z tohoto hlediska sice Hamlet dnes večer na jevišti umře, ale ještě něco z Hamleta odejde s hercem, který ho hrál, po děkovačce do šatny se odlíčit, osprchovat a převléct ‘do civilu’; a něco z něj – a to je nejdůležitější – si snad odnesou přece i diváci.

Diskuse o prezentaci či reprezentaci je do velké míry výrazem sporu o to, kdo je vlastně lepší či dokonce plnoprávné médium: jestli autor, nebo divadlo. Je jisté mimo pochybnost, že autor opravdu může

být 'špatné médium', když se stane zajatcem pouhých slov. Tak se to ale může stát pochopitelně i dramatickému herci, když se stane na scéně zajatcem své vlastní tělesné přítomnosti. Právě ona ho totiž vystavuje pokušení zcela zaměnit předpokládanou dramatickou osobu samým sebou; tj. nahradit vytvoření herecké postavy sebezprezentací, nebo aspoň – v rámci snahy vysloužit si divácký potlesk – co nejvíc se divákům i v rámci herecké postavy zalíbit (a to třeba i na úkor dramatické osoby). Odtud také od počátku tolik stížností na to, že herci přehánějí a tím vlastně hru kazí: tak si samotný Aristoteles také stěžuje, že

„umělci, [domnívajíce se, že] by diváci nechápali, kdyby sami nic nepřidali, velmi mnoho se pohybují“ a „např. Mynniskos nazval Kallida opicí, poněvadž příliš přeháněl a taková pověst šla i o Pindarovi“ (Aristoteles 1999: 384–385).

Horší samozřejmě je, když herecké touze předvést se básníci (a dokonce dobří básníci) vycházejí sami vstříc:

„Z jednoduchých dějů a příběhů jsou nejhorší epizodické. Epizodickým jest totiž děj, jehož jednotlivé části následují po sobě bez pravděpodobné nebo nutné souvislosti. Takové děje skládají špatní básníci, poněvadž to lépe nedovedou, dobří básníci pak kvůli hercům“ (Aristoteles 1999: 353–354).

Na první citát z Aristotela navazuje jeho úvaha o vzdělaném a obyčejném publiku, která má předchůdce v Platónově stížnosti na *theatrokracii*, která vyhání z divadla aristokracii, i když se tato stížnost ovšem týká používání nevhodných nářevů: hlavně jde ovšem Platónovi (v jeho *Zákonech*) o „nezákonnost“ vštěpovanou lidu „vzhledem k múzickému umění a opovázlivost, jako by byl schopen je posuzovat“ (Platón 1961: 98).

Pro nás důležitější je ale druhý citát, který nás vrací k autorské fabuli, tj. ke směřování k nějakému potenciálnímu jednotnému smyslu, zajišťovanému skladbou událostí postupujících logicky k danému závěru. Tento smysl je přítom

(‘když se to povede’) nakonec opravdu – i ve své případné rozpornosti! – jednotný; nikoli ovšem vzhledem k rozuzlení, ale k úhrnnému divákovu smyslovému zážitku vznikajícímu na průsečíku každého okamžiku a rozvíjejícího se celku (včetně jeho dějových i mimodějových motivů); tento smyslový zážitek je samozřejmě neoddelitelný od ‘navazujících’ myšlenkových procesů, díky nimž se stává součástí divákovy vědomé zkušenosti.

Předpokladem tohoto smyslového zážitku coby zážitku smyslu je ovšem opravdu logické rozvíjení příběhu, který se v dramatu (a to se týká jak příběhu spásy ve středověkých mystériích, tak třeba Brechtových „epických“ her) nevypráví, ale předvádí. Při tomto předvádění se vždycky střetává přirozená herecká tendence s tendencí autora a – při moderním scénickém předvádění – režiséra: Herecká tendence – a je to opravdu přirozená tendence, která nevyplývá jen z ješitnosti – směřuje k rozehrání příslušné scény (a obrazu postavy) pohybem v prostoru. Režisér interpretující předlohu jako celek (tedy režisér, který nescenuje především sám sebe) pečuje naproti tomu o průběh i návaznost jednotlivých scén – resp. průběh jednotlivých výjevů v jejich návaznosti a za příslušných scénických podmínek – v rámci tzv. scénické či režijní fabulace; tzn. se všemi (i obrazovými) podrobnostmi, které nepředurčuje samotný text, ale jeho interpretace resp. scénické uchopení (které je s touto fabulací vlastně totožné).

Vzpomeňme při té příležitosti Brechta, tj. autora i režiséra v jedné osobě, který tak zdůrazňoval význam fabule a záměrně se k ní vracel v pokročilém stadiu scénování: právě když se zkouškový proces chýlil k závěru, věnoval zvláštní zkoušku či zkoušky opakování textu v logické návaznosti replik odříkávaných v 3. osobě, a zajišťoval tak hereckému předvádění – při veškeré jeho nezbytné subjektivitě, kterou ve svých teoretických výkladech

polemicky pomíjel – příslušný odstup založený na přednostním vnímání (‘objektivní’) dějové logiky. Je jasné, že toto uvědomování dějového postupu realizovaného konkrétním jednáním nemělo už co dělat (jen) s nějakou ‘původní’ autorskou fabulí, ale (také) s její režijní interpretací: ta se rovnala režijní či scénické fabulaci – totožné případně s definitivní dramatisací příběhu –, kterou si můžeme představit jako kresbu a kterou bylo možné tímto způsobem ‘dotáhnout’.¹⁷

Autorovi i režisérovi jde tedy o rozehrání příběhu v jistém čase a na základě (všestranně) motivovaného spojení jednotlivých aktů v ději, který se v příslušných scénických podmínkách po svém logicky rozvíjí. Máme tu samozřejmě co dělat se specifickou logikou a se specifickým vztahem této logiky k logice reálného života, která té scénické při konfrontaci s diváky vytváří pozadí. Právě při rozvíjení děje také to ‘ontogenetické’, co souvisí s danou inscenací, odpovídá (jakoby vždy znovu se opakujícímu) ‘fylogenetickému’ vývoji od mimu k (psanému) dramatu, resp. od (zkouškové) improvizace k (výslednému inscenačnímu) textu.

Použitá literatura:

- AHNEN, H. VON. *Das Komische auf der Bühne (Versuch einer Systematik)*, München 2005
- ARISTOTELES. *Rétorika. Poetika* (v překladu Antonína Kříže), Praha 1999
- BACHTIN, M. M. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*, Praha 1975
- BRINCKEN, J. VON / ENGLHART, A. *Einführung in die moderne Theaterwissenschaft*, Darmstadt 2008
- DERRIDA, J. „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“, in: PETŘÍČEK, M. jr. (ed.) *Myšlení o divadle II.*, Praha 1993
- EBERT, G. *Der Schauspieler (Geschichte eines Berufes)*, Berlin 1991

¹⁷ O režijní fabulaci podrobněji viz Vostrý 2001: 110–114 (kap. ‘Režijní fabulování a interpretace hry’).

- GEBAUER, G. / WULF, Ch. *Mimesis (Kultur – Kunst – Gesellschaft)*, Reinbek bei Hamburg ²1998
- GREINER, B. *Die Komödie*, Tübingen ²2006
- HOSTINSKÝ, O. *O umění*, Praha 1956
- KOTTE, A. *Theaterwissenschaft (Eine Einführung)*, Köln 2005
- LATACZ, J. *Einführung in die griechische Tragödie*, Göttingen ²2003
- MENKE, Ch. *Die Gegenwart der Tragödie (Versuch über Urteil und Spiel)*, Frankfurt am Main 2005
- METSCHER, Th. *Mimesis*, Bielefeld ²2004 (přehlednuté vydání studie původně vydané 2001)
- [METZLER] *Literatur Lexikon*, Stuttgart / Hamburg 2008
- [PINSKI, L.] ПИНСКИЙ, Л. *Реализм эпохи Возрождения*, Москва 1961
- PLATÓN. *Zákony* (v překladu Františka Novotného), Praha 1961
- PLATÓN. *Dialogy o kráse* [Ión, Hippias větší, Faidros] (v překladu Jaroslava Šonky), Praha 1979
- PLATÓN. *Ústava* (v překladu Radislava Hoška), Praha 1993
- REICH, H. *Der Mimus I*, Berlin 2003
- SCHLENSTEDT, D. „Darstellung“, in: BARCK, K. et al. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 1, Stuttgart / Weimar 2000
- STEHLÍKOVÁ, E. *Antické divadlo*, Praha 2005
- THOMSON, G. *Aischylos a Athény (O původu umění ve starověkém Řecku)*, Praha 1952
- VELTEN, H. R. „Grotesker und komischer Körper. Für ein performativer Körperkonzept“, in: ERDMANN, E. (Hg.) *Der komischer Körper. Szenen – Figuren – Formen*, Bielefeld 2003
- VELTRUSKÝ, J. „Dramatický text jako součást divadla“ [1944–1976], in: (týž) *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994: 77–94
- VELTRUSKÝ, J. „Drama jako literární dílo a divadelní představení“ [1984], in: (týž) *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994: 94–101
- VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2001
- VOSTRÝ, J. „Scéna a drama“, *Disk* 16 (červen 2006)
- VOSTRÝ, J. „Divadlo a slovo neboli Scénologie dramatu“, *Disk* 26 (prosinec 2008) a 27 (březen 2009)
- VRETSKA, K. „Mimus“, in: *Der kleine Pauly: Lexikon der Antike in fünf Bänden*, 3. Bd., München 1979
- WIEMKEN, H. *Der griechische Mimus: Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972
- WISE, J. *Dionysus writes. The Invention of Theatre in Ancient Greece*, Ithaca / London 1998
- ZICH, O. *Estetika dramatického umění* [1931], Praha 1986

Komedianti na českém jevišti 2

Dědicové Mošnovi

Zuzana Sílová

Stav, vývoj a podobu českého herectví vždy ovlivňovala a dodnes ovlivňuje dramaturgie ve smyslu výběru a skladby repertoáru – jednoduše tedy to, co herec hraje: s jakou hrou a postavou má nebo nemá možnost se potkat. V první třetině 20. století se dramaturgie velkých pražských činoherních domů – dovo-
lím si pro potřeby této studie vycházet z činnosti Národního a Vinohradského divadla – rozpíná do šířky a hloubky díky Kvapilově lásce k Shakespearovi a Hilarově vášni pro ‘antické’ rozměry dramatických konfliktů, které hledá ve světové klasice i v moderním repertoáru domácím a evropském; tuto jeho vášeň s ním pak sdílí jak Karel Dostal, tak o generaci mladší Frejka i vinohradský Bohuš Stejskal. A ještě je tu tehdy zcela samozřejmý pocit odpovědnosti, kteří mají všichni jmenovaní k původní tvorbě dobových českých dramatiků:¹ V taktu obohacené dramaturgii se rozšiřují možnosti pro herectví vycházející z komediální tradice, které přestává být odkázáno na zpodobování žánrových figurek či tradičních oborů, jimiž se vyznačoval salonní repertoár Prozatímního i Národního divadla v posledních desetiletích 19. století (i když obojí, žánrové figurky i salonní obory, si vesele žijí dál na jevišti a zejména ve filmu, jak ukazují – za všechny – příklady vinohradské Marie Bečvářové či Antonie Nedošínské a Theodora Pištěka, anebo Jiřího Steimara a Anduly Sedláčkové či Medy Valentové, ale mohli bychom v příkladech pokračovat prakticky až do současnosti). Moderní dramatika expresionistická i psychologická, především Pirandello a Rusové a z nich zejména gogolovská groteska a dramatizace Dostojevského, spojující grotesku s nejniternější psychologii – to vše umožní, aby s příchodem herecké generace ‘po Mošnovi’ české komediální herectví ve svých největších zjevech směřovalo k tvorbě (a často pak i vrcholilo v tvorbě) moderních dramatických charakterů.

Jiná situace vládne samozřejmě v oblasti kabaretu, kam se z arén 19. století přestěhovali komici, kteří v zájmu zachování zvoleného žánru nepřekračují

¹ Jaroslav Kvapil se za svého působení v činohře Národního divadla v prvním dvacetiletí 20. století může spolehnout především na Aloise Jiráka s jeho skvělou pohádkovou komedií *Lucerna*, vynikajícími vesnickými dramaty a historickými opusy, a samozřejmě na Šrámka, ze starších autorů na Zeyera, Vrchlického, Hilberta a další, na Vinohradech pak ve 20. letech na Karla Čapka a Františka Langra. Karel Hugo Hilar za svého šéfování na Vinohradech uvedl z českých autorů Viktora Dyka, Svatopluka Čecha, Jaroslava Mariu, Jiřího Karáska ze Lvovic, Rudolfa Krupičku, Jana Bartoše, Františka Zavřela, Edmonda Konráda, Jiřího Mařánka, Jaroslava Hilberta, Otokara Fischera, Fránu Šrámka... A ke jmenovaným za jeho vedení v Národním přibylí bratři Čapkové, opakovaně Stanislav Lom i Jaroslav Vrchlický, zavedený F. X. Svoboda a Mrštíkovi, Rudolf Medek, Vilém Werner, Jiří Mahen, Emil Synek, Růžena Jesenská, Joža Götzová... Jiří Frejka, který působil v činohře ND od roku 1930 plných patnáct let, začal v jednom večeru staříčkým Klicperou, kterého konfrontoval s mladými bratry Čapky a se Lvem Blatným, aby pokračoval Šaldou, Dykem, Hoffmeisterem, dramatickými anekdotami Olgy Scheinplugové a Zdeňka Štěpánka i problémovými dramaty Franka Tetauera, hrami básníků Vladislava Vančury a Vítězslava Nezvala, ale i Emila Vachka, Zdeňka Němečka, Miloše Hlávky a za války se pak úspěšně vrátil ke Klicperovi i Tylovi...

daný rámec pěstovaného typu a jejichž schopností začne využívat – stejně jako zmiňované představitele figurek a ‘šarží’ z velkých scén – rychle se rozvíjející český film. Výjimku tvoří geniální Vlasta Burian a dvojice klaunů z Osvobozeného, ale i tady sehrává dramaturgie – ve smyslu výběru příslušné předlohy či námětu a jejich zpracování s ohledem na daný herecký typ – důležitou roli. Jestliže většinou konkrétně *vymezí* prostor pro komediantskou hru, často tento prostor i *omezuje*, ale nejčastěji hercům prostě *slouží* jako pouhý podklad či osnova pro svobodné a odpoutané extemporování.

V souvislosti s vývojem českého komediantství mluví Jindřich Vodák o dvojí komice: Pro časopis, který uprostřed 30. let vydával ve svém divadle Vlasta Burian, píše studii, v níž srovnává kořeny komiky Jindřicha Mošny a Ferdinanda Šamberka. V případě Mošny mluví Vodák o *české komice služebnosti*, komice rodící se z ustrašenosti a ze zvyku hledět na strach jako na něco, čím člověk upadá v žalostnou směšnost. „Všecko jeho umění bylo v podstatě proniknuto nesmírnou ochotou k službě, která byla hotova ke všemu možnému i nemožnému vyvádění, ke všem možným i nemožným potrhlostem, šibalstvím, taškařinám, ztřeštěnostem, aby se zavděčila unaveným, utlučeným duším potřebným vzpruhy a osvěžení.“ Cituje přitom vyprávění samotného Mošny, sepsané ve vzpomínkách Karlem Želenským, jak na gymnáziu U piaristů v Panské ulici chtěli spolužáci po Mošnovi, aby jim ukázal, co je to kankán, což ten ochotně předvedl: „...už jsem se vymrštil na stůl, před jásajícími kamarády způsobně se uklonil a hop! Stál jsem na stole na ruku, nožky gráciálně ke stropu vypjaté, a hned to šlo pěkně taktem, kterým jsem je provázel, trátá-ratarata, trátá-ratarata.“ Mošnovi za to hrozilo vyloučení ze školy, které se splnilo, a Vodák situaci komentuje: „...ale jaký by to byl Mošna, aby byl nechtěl ze služebné ochoty třeba srazit vaz! Měl ji v postojích tak oddaných, poslušných a krotkých, měl ji při příležitosti v hlase tak měkkém, pokorném, dobráckém, že by se z nich a z něho mohla vyvodit celá etika naší národní služebnosti.“ I Vodák ale dochází k podobnému závěru jako Jakub Arbes, jehož postřehů jsem využila v první části této studie (viz Sílová 2009) a který si všímá, že – díky postavám jako byl Molièrův Harpagon a díky Mošnově odzbrojující spontaneitě a schopnosti vyvolat na jevišti představu živého člověka – z lidového baviče se stává velký herec a z předvádění mimických a mimetických dovedností tvorba celistvé herecké postavy; jí Mošna překračuje rámec vymezeného typu a dospívá na hranici tragikomedie. „Komika české služebnosti byla u Mošny tím cennější a krásnější, že se dovršovala komikou ochranného, omlouvavého soucitu, do ní ústila a v ní podávala své odůvodnění. Kdyby se hledalo jednotné označení pro Mošnův široký repertoár postav, které vytvořil, nemohlo by se snad ani najít přílehavější, než [...] lidé ubozí a tím směšní, nebo lidé tak ubozí, že jsou z toho směšní [...] Bouřným smíchem je Mošna zachraňoval před odsuzováním a odmítáním [...] Smích tedy, jímž Mošna neodolatelně obklopoval své lidi a lidičky, byl vykupován statečným, přímluvným úsilím o větší spravedlnost života, nutil k větší pozornosti a obezřelosti úsudku, prosvětoval a ulehčoval pohled na černý svět,“ připomíná Vodák sugestivně a s pochopitelnou tendenčností atmosféru rakousko-uherského mocnářství, v jehož podmínkách se rodí kultura českého měšťanstva (Vodák 1967: 230–232).

Na mošnovskou tradici komediálního zpodobování ‘malých lidí’, jak víme, svérázně navázal Bohuš Zakopal a od něho ji na Vinohradech přebírají František Smolík a Ludvík Veverka: Smolík doslova, když za nemocného Zakopala

převezme roli sluhy Osipa v Gogolově *Revizorovi* a z milovníka – oboru, který Smolík sám podle vlastních slov nesnášel – se podle pamětníků takřka přes noc zrodí skvělý komediant. (Jak už to bývá u divadla, které má rádo legendy a žije z nich, nestalo se to takřka přes noc a neznamenal to automaticky, že od té chvíle bude herec dostávat velké komediální role.)

Chlestakova v inscenaci ruského hosta Sěrova hrál tenkrát v roce 1924 právě **Ludvík Veverka** (1892–1947) – komediální hvězda vinohradského souboru. Drobný, v civilu nenápadný a na jevišti excentricky hbitý a mrštný mim s proměnlivou tváří, převtělující se dokonale výmluvným gestem i mluvou do ‘masky’ každé postavy, kterou hrál,² přišel z Brna, kde zaznamenal pronikavý úspěch jako Student v Mahenově *Jánošíkovi* – toho si zahrál vedle slavného Eduarda Vojana, který v Brně hostoval v titulní roli. V témže roce (1917) se v moravské metropoli blýskl i jako Schnitzlerův Anatol a Algernon Montcrief v legendární Wildeově konverzační komedii *Jak je důležité mítí Filipa* a na druhé straně jako krejčí Fiala v *Našich furiantech* Ladislava Stroupežnického. Mladistvý zjev (Joža Götzová mluví o „dětském výrazu“) předurčoval Ludvíka Veverku k postavám veseloherních jeli-manů a milovníků i šibalských sluhů, u nichž se naivita mísí s hbitým postřehem a nezdolnou energií,³ i když herec podle vlastních slov od počátku svého působení u venkovských společností střídal všechny obory, což prý způsobovala především odvaha, s níž se vrhal na zcela protichůdné úkoly. Přesto mu ještě na Vinohradech nejdřív hrozilo, že bude zařazen do škatulky uhlazených ‘salonmanů’. „Musil jsem zpočátku hodně nasadit, abych přesvědčil publikum, čím mu chci býti, a jen pozdě-náhle od role k roli stával se během těch pěti let ze mne vyslovenější komik,“ řekl v rozhovoru Antonínu Veselému v době, kdy už měl za sebou několik shakespeareovských klaunů v inscenacích Jaroslava Kvapila a právě se chystal na Chlestakova.

První, kdo dal tomuto herci příležitost hrát komické role, byl ovšem K. H. Hilar. Ještě za jeho působení na Vinohradech byl Veverka v roce 1919 angažován. Hilarovi vyhovoval Veverkův primárně komediální, antipsychologický přístup k postavě, inspirovaný expresionismem, a obsadil si herce například do klaunského šprýmaře Trinkula v Shakespearově *Bouři* (to bylo v roce 1920, krátce před Hilarovým přechodem do Národního). Podobně jako Bohuš Zakopal nepodléhal však Veverka Hilarově vášni pro grotesku zcela a jeho postavy si podle Josefa Trägra vždy zachovávaly „humornou smavost“ velkého dítěte. „S Hilarem jsme si záhy dobře porozuměli. On sám byl z mých nejděčnějších diváků. Již při zkouškách srdečně se smával mým výkonům. Věděl jsem, co chce. Vybičovával herce, chtěl extrakt komiky,“ vzpomíná Veverka a současně dodává, že přesto měl o Hilarově pojetí komiky vzhledem k tomu, jak on sám pojímal svůj herecký obor, pochybnosti: „Ta vybičovaná komika, tak jak ji on chtěl, má jednu velkou nevýhodu. Nebaví totiž dlouho herce a snad ani ne diváka. Po několika reprízách není chuti ani pomýšlení zahrát si roli v takovém způsobu podání.“ Sám Veverka, když formuluje, jak se dívá na svůj komický obor, dává před výsměchem lidským slabostem a deformacím přednost komice, která „pokud chce působiti osvěžujícím dojmem, musí vyvěrati

2 „Dobrý exteriér znamená dobrých padesát procent úspěchu. Sám mám vždy na zřeteli, abych *do role vypadal přilehavě*, a řeknou-li mi kamarádi, že mám masku dobrou, *pohybuji se na scéně již s větší jistotou*,“ [kurziva Z. S.] svěřil se herec Antonínu Veselému (viz Veselý 1926: 197).

3 Karel Čapek mu ve své půvabné inscenaci Zeyerovy *Staré historie* svěřil Pedrolina (1921) a varianty této masky z komedie dell’arte si herec zahrál ještě několikrát: po Truffaldinovi z Gozziho *Turandot*, s nímž hostoval v Národním divadle (1923), i titulní postavu v Molièrově frašce *Scapinova šibalství* ve vinohradské inscenaci Bohuše Stejskala (1927).



Ludvík Veverka

z pramenů nejčistších, nejnaivnějších, nejpřirozenějších“. Vzorem jsou mu přitom Rusové Michail Čechov, Moskvin a další, jejichž hru poznal z tehdejšího hostování v Praze – ostatně inscenace Gogolova *Revizora* na Vinohradech v režii ruského režiséra Šěrova vznikala jako bezprostřední odezva těchto impulzů. To, co se Veverkovi na jejich komediální hře nejvíc líbí, je *zlidštění*. „Právě jím lze docilovati humoru tam, kde hrozí úskalí zavilé zloby [...] Chci vždy publiku nechat možnost, aby si reklo o mé figuře: Je to rošťák, ale není ještě ztracen“ (in Veselý 1926: 190–192).

Veverkova mimického daru, uvědoměle spojujícího komediální odstup, projevující se výrazným tvarem postavy viděné zvenčí, a vcítění individualizujícího a tím přibližujícího její lidský osud, využíval na vinohradském jevišti nejsoustavněji Jaroslav Kvapil v shakespearovských inscenacích:⁴ Právě hořkým šaškem Thersitem, chodícím po světě „s ranou v duši a s jedovatou slinou na jazyku“, překročil herec podle Kvapila poprvé hranici mezi představitelem komediálního typu a charakterním hercem. Vrcholem v tomto ohledu se stal již zmiňovaný Chlestakov – „dareba v cynicky slizkém obalu pózérského šviháctví, tak nevšední ve své carské všednosti“, s jehož lžisalonním postojem se prolínalo naivně taškářské komediantství Tylova Vocílky ze *Strakonického dudáka*, kterého úspěšně režíroval Kvapil na Vinohradech ve stejném roce 1924. Od „rozkošného lidového vagabunda a všudybyla, záplatovaného seladona“ vedla pak podle Kvapila přímá cesta k chromému „Tónymu“ z Langrovy *Periferie* (1925) a ke třem titulním postavám, které si Ludvík Veverka zahrál už v Národním divadle: Ještě jako host vystoupí coby upovídaný proletářský zlodějíček z komedie Emila Vachka *Lišák Stavinoha*, těžící především z jazyka a lokální atmosféry pražské

⁴ Po Thersitovi v *Trailovi a Kressidě* (1921) hrál rytíře Ondřeje Zmrzlíka ve *Večeru tříkrálovém* (1922) vedle Tobiáše Říhala Jaroslava Vojty a Zakopalova Malvolia, dále řemeslníčka Piskálka ve *Snu noci svatojánské* (1923), Autolyka v *Zimní pohádce* (1923), Lancelota v *Kupci benátském* (1924) a Kotrbu v *Lásce liché Isti* (1926). V *Hamletovi* z téhož roku hrál samozřejmě jednoho z hrobníků.



▲ Lancelot Gobo. W. Shakespeare: Kupec benátský. MDV 1924

◀ Ludvík Veverka jako Chlestakov v Gogolově Revizorovi. Městské divadlo na Královských Vinohradech 1924

periferie. Vrcholnou kreací je ale hned vzápětí ‘nehrdinský hrdina’ z Shawovy historické persifláže *Androkles a lev*: „Drobný pohyblivý krejčík, slaboučký chudáček, který svou dobrotou zkrotí i největšího lva, jemuž vytrhne z pracky trn a jenž jej za to později nesežere v aréně. Jaká to líbezně prokreslená postavička, tklivá i komická, a zvláště opravdu lidská“ (Götzová 1935: 73). Živlem dětské hry obohatí i typ primitivního človíčka ve hře Viléma Wernera *Todo je outsider*, oscilujícího mezi hrubostí a dojmavou lidskostí.

Hned na samotném začátku svého působení v Národním divadle, mezi červnem 1928 a srpnem 1929, tak dostal Ludvík Veverka příležitosti, které se zdály být pokračováním vinohradské kariéry. Karel Dostal, v jehož inscenaci *Turandot* herec coby Truffaldino poprvé hostoval na jevišti ND, mu v roce 1934 svěřil postavu groteskního šaška Tarelkina v Suchovo-Kobylinově satíře *Proces*. Ještě předtím si ale herec může v Dostalově režii *Strakonického dudáka* zopakovat velký úspěch s postavou Pantaleona Vocílky: V inscenaci nabité komediálními esy i nastupujícím mimořádně talentovaným mládím,⁵ jejichž výkony kritika vy-

⁵ Marie Hübnerová hrála pedantskou Kordulu, Saša Rašilov bezstarostného Kalafunu, Jaroslav Vojta, Veverkův kumpán už z vinohradských inscenací, přihlouplého krále Alenora, Švandu a Dorotku čtyřřadvacetiletý Ladislav Pešek a osmnáctiletá Jiřina Štěpničková.



▲ **Kotrba. W. Shakespeare: Lásky lichá lest. MDV 1926**

◀ **Vocílka. J. K. Tyl: Strakonický dudák. MDV 1924**

zdvihuje, se prý „nejskvěleji uplatnil“ právě on: „byl to takový čtveráček a krouživý podvodníček a šarlatán s pavoučíma nožkama, jenž dovedl co chvíli bouřlivě rozesmát hlediště bouřlivými extempore,“ charakterizoval jeho hru Miroslav Rutte, zatímco Jindřich Vodák si nejvíce cení toho, že herec na rozdíl od předchozího vinohradského provedení „nechal komediantského tatrmanství, vypěstil si pozornější výslovnost a přiblížil se víc určitému charakteru“.

Extemporování, jak víme od dob Václava Svobody, patřilo k hlavnímu arzenálu a výsadě komiků i na velkém jevišti v rámci postavy, kterou představovali. Veverkův starší kolega Eugen Wiesner,⁶ který byl v Národním divadle častým partnerem Jindřicha Mošny a později po něm převzal řadu rolí, mluví o dvojí komice – divadelní a kabaretní, kterou měl možnost vyzkoušet si v předchozích

⁶ Principál v *Prodané nevěstě*, Rageneau v *Cyranovi*, Autolycus v *Zimní pohádce*, Lízal v *Maryši*, nebo – podobně jako Veverka – právě Vocílka ve *Strakonickém dudákově*, patřil ke generaci Zakopalovů (narodil se 1876 a zemřel stejně jako Zakopal 1931), začínal u Pavla Švandy v Aréně na Smíchově a hrál se společností V. Pázlera v Sýkorově varieté v Celetné ulici, v divadle Urania a podobně jako Mošna často i v operetě, členem ND byl od roku 1903.



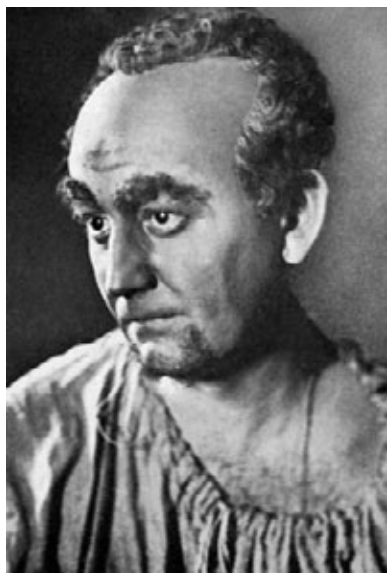
▲ Tony. F. Langer: *Periferie*. MDV 1925

► Ludvík Veverka v titulní roli *Vachkova Lišáka Stavinohy*. Národní (Stavovské) divadlo 1928



angažmá. Připomíná přitom, že Mošnu, jak víme už od Jakuba Arbesa, v řadě komediálních postav na jevišti Národního divadla sváděl kontakt s publikem často k extemporování na úkor situace a charakteru představované postavy. Přestože takový způsob hry „lze herci jeho genia prominouti“, komika podle Wiesnera „má mít pokaždé zvláště odstíněný typ, chce-li podávat člověka, a ne klauna [...] K tomuto poznání jsem dospíval sledováním [...] vídeňských herců. Když například viděl jsem Thallera hrát Cupaninu v *Zlatém pavouku*, zastydl jsem se, že jsem kdysi sám z této postavy dělal idiota. Thaller ho totiž pojal vážně tak, že mi v posledním jednání až slzy vstoupily do očí. Od idiota k postavě s momenty tragickými je ovšem velký skok, který znázorňuje sílu umění.“ Na otázku, co vytěžil ze zkušenosti kabaretního komika pro velké jeviště, odpovídá Antonínu Veselému, že „herec, který má vážné cíle, zatarasil by si takovouto činností k nim cestu; [...] později, když jsem se vrátil opět k divadlu, mohl jsem si přiznati, že jsem bezděky dal popud k náročnějšímu pojetí tohoto oboru.“ Celá vynalézavost kabaretní komiky té doby (Wiesner připomíná Karla Hašlera,⁷ Ference Futuristu

⁷ Karel Hašler (1879–1941) po venkovských společnostech a angažmá v Lublani se stal za Kvapila v letech 1903–1915 členem ND, kde hrál i takové role jako Honzu v *Princezně Pampelišce*, Romea, Radúze, ale i Chlestakova a Vocílku. Po celou dobu se věnoval kabaretní činnosti, kde proslul zejména svými „staropražskými“ písničkami a v níž vytrval i po odchodu z ND: byla těžištěm jeho existence (Rokoko, Varieté, Lucerna). Věnoval se také filmu (psal, hrál, režisoval), publicistice, měl vlastní vydavatelství...



▲ **Androkles. G. B. Shaw: Androkles a lev. Národní divadlo 1929**

▶ **Alfred Doolittle. G. B. Shaw: Pygmalion. SD 1946**



a Sašu Rašilova, přičemž uznává, že každý z nich přišel do tohoto oboru vždy s něčím novým) se podle něho totiž omezovala na využití fyziologických zvláštností interpretů. „Nízkou úroveň kabaretní komiky lze klásti za vinu nikoliv tak interpretům, z nichž každý hledí jak umí nejlépe vytlouci kapitálek daný mu vzezřením, jako nedostatku produkce lehké múzy, která by zároveň měla i určité kvality literární [kurz. Z. S.]. Na svém malém divadélku je takový Burian velký umělec, jakého jsme dosud v tomto oboru neměli. Je ovšem otázkou, zdali by dovedl vpravit se do svého oboru též na divadle velkém, aby dostal vážným úkolům zde na komika kladeným. To by mohla ukázati teprve delší zkouška než občasně pohostinské vystoupení“ (in Veselý 1926: 182).

V době, kdy vznikala kniha Antonína Veselého *Rozhovory s herci*, z níž zde cituji, hostoval Vlasta Burian v jedné sezoně (1924–1925) v Národním divadle hned ve třech rolích. Bude ještě příležitost věnovat se jeho komediálnímu typu, zatím dodejme, že v řadě členů zlaté kapličky Burianova přítomnost vyvolávala otázky i pocit ohrožení. Právě Ludvík Veverka, kterého také Antonín Veselý zpovídal, jednu z Burianových rolí ve Stavovském divadle zdědil – ještě jako host na jaře roku 1928 hrál coby sedmatřicetiletý šedesátiletého lorda ve francouzské komedii *Nezralé ovoce* (Vlastovi Burianovi bylo jen o rok více, zatímco slavná hvězda salonního repertoáru Anna Sedláčková, která hrála hlavní ženskou postavu vydávající se za třicetiletou, měla už za sebou čtyřicítku). Na adresu komiky Vlasty Buriana z poloviny 20. let Veverka dodává, že je – podobně jako komika Ference Futuristy – komikou idiotů, která chce působit „vadou v řeči a omezeností, pitomostí svých figur“, a snese se v kabaretu, „kde se při víně na lidství

nejméně myslí [...] Ale ve vážném divadle neobstojí“. Když se přiznává k již zmiňovanému sklonu zlidšřovat své postavy, na otázku, jak se tato tendence snese s jeho vlastním extemporováním, o němž se ve své kritice Vocílky zmiňuje i Vodák, upřesňuje: „Považuji extempore za oprávněné potud, pokud se děje v intencích figury. Vycházím z názoru, že autor nemůže se obírat každou figurou zvlášť a má-li herec schopnost si svou figuru zlepšit, nelze proti tomu ničeho namítati. Nejde-li ovšem o figuru klasickou! Jde-li o autora, který nedal si s dramatem tolik práce, aby je připravil po všech stránkách definitivně pro herecký výkon. To bych ani nejmenoval extemporováním. Neboť nesmí býti znát, že to řekl herec. Musí to vyplynouti rovnou z charakteru figury“ (in Veselý 1926: 191–192).

Po famózním nástupu na Vinohradech a slibném začátku v Národním divadle postupně ubývá příležitostí, ve kterých by Ludvík Veverka mohl rozvinout či překročit typ „človíčka“, jak souhrnně nazval Karel Dostal všechny ty dobráčky i šibaly, moudré blázninky i pošetilé rozumbrady, které vytvořil. Ještě Jiří Frejka, se kterým v Národním divadle spolupracuje nejčastěji, mu svěří moderní parafrázi na typ corneillovského Lháře – Andream v Nezvalově komedii *Milenci z kiosku* (1932), ale v Gogolově *Revizorovi*, kterého uvede v roce 1936, už pro něho má jen „potměšile nevinoučkého staříka“ Ljapkina-Ťapkina (Chlestakova hraje protagonista řady Frejkových inscenací a jeho generační druh Ladislav Pešek). S *figurkami* Frejka pamatuje na Veverku i v řadě dalších inscenací – ve *Vzbouření na vsi* (1935) mu svěří sedláčka Menga – „opět zábavného a milého prostáčka, trochu potřštěného, ale přesto plného moudrosti a revoluční síly“; ve slavném Plautově *Lišáku Pseudolovi* (1942) Veverka „vykouzlil přerozkošnou postavičku“ flegmatického staříka Kallifa...

Vracející se srdeční choroba herce čas od času vzdalovala jevišti a snad byla i důvodem, že k repertoáru, v němž by mohl završit vývoj od typu k velkému komediálnímu charakteru, se po čtyřicítce už nedostal. Na jeden návrat z nemoci, když vystoupil ve své oblíbené roli vodníka Michala v Jiráskově *Lucerně*, vzpomínal po pár letech v hercově nekrologu kritik Josef Träger: „Směšná postavička, v níž bylo přimíšeno i něco smutku z nenaplněné milostné touhy. Bývalo něco bezbranného ve všech lidech, jimž Ludvík Veverka vdechl jevištní život, něco lidsky jímavého a přitom upřímně bezprostředního, co diváka získávalo víc než přemrštěná komika, kterou Ludvík Veverka v hloubi duše nenáviděl“ (Träger 1947: 59).

Pochopení pro člověka *slabého* spojuje s Ludvíkem Veverkou jeho vrstevníka Františka Smolíka (1891–1972). Jak už jsem předeslala, Smolíkovým prvním velkým úspěchem byla komediální role sluhy Osipa v herecky detailně propracované inscenaci Gogolova *Revizora*, kterou s vinohradskými herci pohostinsky nastudoval ruský režisér Šerov, sám kdysi člen Moskevského uměleckého divadla, a ve které exceloval jako Chlestakov Ludvík Veverka a v roli hejtmána Jaroslav Vojta (1888–1970).

To už ale hrál František Smolík ve vinohradském souboru třetí sezonu. Jaroslav Kvapil původně angažoval jednatřicetiletého herce v roce 1922 na milovnícký obor. Nebylo divu – na jevišti Švandova divadla na Smíchově, kde předtím dva roky hrál, okouzloval Smolík obecnost i ansámbl štíhlou postavou, nádherným hlasem, měkkým pohledem a jemným vystupováním: Tak na něho vzpomíná jeho tehdejší častá partnerka Olga Scheinpflugová. Ale už tehdy prokázal



▲ František Smolík

► Osip v Gogolově *Revizorovi*.
MDV 1924



komiální talent v křiklavé karikatuře pruského byrokrata von Wehrhahna v Hauptmannově *Bobřím kožichu*. Živelný *mim*, často skrytý v masce ideálního mladého muže s titulem aristokrata či doktora, které ve smíchovském operetně-veseloherním repertoáru hrál, se nezapřel „virtuózní hrou obličejů“, když „vyplňuje pauzy, v nichž nemluví, celými tirádami propracované hry v tváři.“⁸ Ostatně v té době příležitostně vystupoval i v pražských kabaretech a v sezoně 1921–1922, než nastoupil na Vinohrady, jej dokonce angažoval Emil Arthur Longen do repertoáru své Revoluční scény, kde Smolík zaskakoval za Ference Futuristu.

Předehru vinohradského angažmá tvořilo na samém konci roku 1921 hostování ve slavné Kvapilově inscenaci Shakespearovy hořké komedie *Troilus a Kressida* v roli trojského prince Parise. Typ legendárního únosce krásné Heleny traktuje Shakespeare ironicky a František Smolík toho využil – i když některým

⁸ Podle Jindřicha Vodáka citovaného Františkem Černým „té křiklavosti a toho zmitání bylo snad až příliš mnoho“ (in Černý 1983: 51).



▲ František Smolík v titulní roli Jonsonova Lišáka Volpona. MDV 1927

► Don Quijote. V. Dyk: Zmoudření dona Quijota. MDV 1927



dobovým kritikům se zdálo, že jeho „sličný zjev“ provází poněkud „nesmělý přednes“, zatímco jiní ocenili, že všechno na tomto „velekrasavci“ nadnesl, nakadeřil, nabarvil, aby podal svrchovaně vkusnou karikaturu antického hezouna.⁹

Hercovy schopnosti umět shodit na jevišti zavedenou škatulku, do níž ho odkazoval fyzický zjev, divadlo k jeho i k vlastní škodě v následujících úkolech nevyužívá. A musí zasáhnout náhoda v podobě nemoci Bohuše Zakopala, aby Smolík dostal příležitost předvést vášeň pro charakterizaci v brighellovském sluhovi předstírajícím prostomyslné, ospale filozofující budižkničemu: Jeho Osip byl „měkký a drsný, prostoučký a prohnaný, povídal si dobromyslně své

⁹ Parafrazuji podle dobových kritik in Černý 1983: 68.

► V titulní roli Wernerova Komedianta Hermelína. MDV 1932 (na snímku s M. Bečvářovou a E. Svobodou)



monology, převaloval se líně a ihned zase první porozuměl situaci.¹⁰ Nápadná, naturalisticky vyvedená maska ruského mužíka zachycená na staříčké fotografii připomíná schopnost vtělovat se, ba schovávat do 'kůže někoho jiného', které František Smolík využíval už jako velmi mladý, když u kočovných společností dostával role starců a musel zakrýt svůj skutečný věk a zjev. Podobně postupuje takřka vzápětí v případě karikatury policejního byrokrata v Kvapilově slavné inscenaci Langrovy *Periferie*.¹¹ Paruka ostříhaná na ježka, ucouraný knír, cvikr na všetečně trčícím nose, groteskně nakřivená postava upnutá v uniformě, kvákající hlas: V jediné velké scéně s Francim (Zdeněk Štěpánek) „ukáže vám celého úředního člověka,“ píše Jindřich Vodák, „jak žije a tyje mezi svými papíry, samolibého, hartusivého, umíněného, omrzelého k námitkám, přežvykujícího pod svislým chumlem knírů pořád tytéž chytrosti.“¹²

Zjevného talentu ke groteskní zkratce a odvahy ostře a plasticky, ba nadneseně tvarovat mimický i mluvní projev, s nímž načrtl dva tak rozdílné komické typy – mazaného plebejce i pedanta –, bude moci využívat František Smolík jen ojediněle v taktu vyhraněné podobě. Předurčen pokračovat v tradici Zakopalově daleko častěji bude zobrazovat pokřivené parazity se slitovnou posmutnělostí, ať půjde o Ben Jonsonova *Volpona*, Ibsenova *Hjalmara Ekdala* nebo Gorkého *Barona*; jeho plebejství bude mít humorně idylický ráz v řadě tylovských či langrovských typů anebo v *Hauptmannovi* (Jammerweil ve *Fidlovačce*, *Starý Pištora* v *Obrácení Ferdýše Pištory*, *Forman Henčl*, *Kolínský* v *Paličově dceři*, *Pešta* ve

10 Miloslav Novotný in Černý 1983: 85.

11 Hra měla premiéru dva měsíce po Gogolovi, 26. února 1925.

12 Jindřich Vodák in Černý 1983: 87.



◀ Václav Junek.
V. Werner: Lidé na
kře. SD 1936 (Anna:
Zdenka Baldová)

Velbloudovi uchem jehly...). A pedanterie se skryje do pečlivé, ale zdrženlivé psychologie tragikomických osudů s věčným podtextem tajeného zoufalství filozofujících snůlků, spořádaných měšťanostů, klamaných chudáků manželů, laskavých a moudrých, anebo naopak poštile panovačných otcovských či profesorských autorit, sahajících od starého Karamazova F. M. Dostojevského k Václavu Junkovi ve Wernerově dobové konverzačce *Lidé na kře* nebo k čapkovským postavám Profesora v *Loupežníkovi* a doktora Galéna v *Bílé nemoci*.

Podstatu komediantství Františka Smolíka stejně jako základ jeho charakterního herectví podle Joži Götzové tvoří *melodický živel*: místo sváru či konfliktu harmonické propojování jednotlivých, byť v podstatě protichůdných poloh. Herecké postavy, které navenek skoro vždy působí, že před světem nic neskrývají, že v obdivuhodné pravdivosti, oproštěnosti a věčnosti vyjadřují obsah vlastního nitra, mají v sobě často zvláštní odevzdanost, s níž hledí vstříc osudu, který se neodvratně naplní. Někdy tato odevzdanost hraničí s pasivitou: Když hraje *Zmoudření Dona Quijota* (1927), změkčí Dykova hořce ironickou parafrázi rytíře smutné postavy a vedle nestárnoucího Zakopalova velkého dítěte Sancha Panzy je tak víc jurodivě smutný než rytířský hrdina, jak pošetilého, ale houževnatého bojovníka proti větrným mlýnům kdysi traktoval Václav Vydra. U Vydry šlo o postupný pád síly a velikosti – jeho Quijote všednosti a malichernosti čelil, i když ho ubíjely. Smolíkův daumierovsky vyzáblý nešťastník s plačtivými intonacemi trpěl rozporem mezi sny a realitou a tento rozpor ho zraňoval. Ovšem: „nemůže být nic hlouběji cítěného a prožitého, čím by postava víc narostla do velikosti,“ napsal Jindřich Vodák o vášnivé oddanosti postavě, jejíž idealismus herec vzal zcela za svůj, navzdory dykovské ironii.

Donquijotský typ bude mít v následujících letech v jeho díle podle Františka Černého „klíčové postavení“: Podobně ‘vážně’ jako Dykova hrdinu, a tedy v jemném rozporu s komediální předlohou, pojme i profesora Tottiho v Piran-

► František Smolík jako starosta Bušek ve filmu *Městečko na dlani* z roku 1942

►► Starého Pištora v Langrově komedii *Obrácení Ferdyše Pištory si František Smolík zahrál na Vinohradech (1929) i v Národním divadle (1946) – snímek pochází z inscenace ND*



dellově hře *Rozmysli si, Jakoubku* (1930): postavu sedmdesátiletého starce, který se rozhodne oženit s mladou dívkou čekající dítě s jiným, hraje v necelých čtyřiceti letech a už tady si vytváří vlastní podobu typu 'směšného učence', kterou vždy uplatní ve všech těch profesorech, které si ještě v životě zahraje: více než jejich komičnost bude akcentovat upřímnost a odevzdanost hlásaným morálním zásadám a idealismu. Realističtější a sentimentálnější (jistě i proto divácky úspěšnější) variantu quijotovského idealisty Františku Smolíkovi přímo na tělo 'ušije' Vilém Werner v *Komediantu Hermelínovi* (1932) a herec se za postavu potulného provazolezce a samorostlého filozofa bije „nejlepšími zbraněmi svého měkkého a jemně formovaného humoru na rozhraní samé vážnosti.“¹³ Povzbuzen úspěchem píše Vilém Werner další postavu pro Františka Smolíka – ale tu už si herec zahraje v Národním divadle, kam přechází konečně v roce 1934.¹⁴

Vilém Werner označuje text *Lidé na kře* podtitulem komedie a v obratně napsané problémové hře aktuálně zobrazuje život soudobé rodiny, jejíž členové se vlivem vnějších okolností ocitají v takřka neřešitelné situaci. Dospělé děti, obtížně hledající práci, se z ní nakonec dostanou velmi pragmatickým, ba cynickým způsobem, kterému se marně vzpírá otec. Idealistický profesor, který se svými moralizujícími názory patří, jak sám říká, do jiného století, ztrácí otcovskou autoritu a i jeho pokus o záchranu synovy kariéry tím, že vstoupí do příslušné politické strany, ztroskotá. „Detailně propracovaná“ (František Černý) inscenace Karla Dostala z roku 1936 se dočkala mimořádného počtu 91 repríz

¹³ Viz Černý 1983: 154.

¹⁴ Poprvé chce K. H. Hilar angažovat Františka Smolíka v roce 1927, o dva roky později dokonce herec podepíše smlouvu s ND, kterou ale zruší a zůstává až do roku 1934 na Vinohradech.



a ještě v době repríz byla i úspěšně zfilmovaná¹⁵ – rovněž s Františkem Smolíkem a se Zdenkou Baldovou v roli oportunistické maminky. Quijotovský boj profesora marně brojícího proti mravní zkaženosti doby předvádí František Smolík „s úzkostlivou komorností, s úžasnou psychologickou podrobností, s dramatickými zámlkami“ (Vladimír Müller) a podařilo se mu „zdolat ten obtížný úkol, aby po celá tři dějství uchránil svému zásadnímu reptalovi potřebnou sympatičnost, v níž přísnost vychází ze svatého přesvědčení, a klade na vše změkčující nebo zbolestňující odstín“.¹⁶ Dobové kritiky nešetří obdivem k „plaché něžnosti vyrůstající k mohutnému dramatickému účinu“ (Miroslav Rutte) a detailně popisují oblouk postavy, který Smolík buduje od potácivé tvrdosti člověka ztrácejícího půdu pod nohama přes bolestné rozhořčení působící směšně a bezradně až k ubohé a ztichlé, bezútešné rezignaci.¹⁷

Jak vypadalo Smolíkovo ‘vážené’ podání směšných postav můžeme vidět i na jiném příkladu: ve filmu *U snědeného krámu*¹⁸ modeluje přesně a nenápadně úhledného, pilného kupce Martina Žemlu a vůbec se nebojí, že vedle živelného extemporování Vlasty Buriana bude působit mdle. – Důvěřivost vůči chtivé sousedce a její panovačné dceři, s níž se Žemla ožení, působí neuvěřitelně, ale v hercově podání má podobu fatální odevzdanosti zvolenému životnímu osudu, aby nahromaděné zoufalství pak vybuchlo v jediném okamžiku, působícím díky koncentrované energii až monumentálně.

Momentu překvapení, kterému předchází táhlé, skoro monotónní zadržování aktivnějšího projevu, momentu, který rázem předvede postavu v novém,

15 V roce 1937 ji natočil Martin Frič.

16 Jv (Jindřich Vodák), „Vernerova rodina“, *České slovo* 21. 2. 1936.

17 Viz Černý 1983: 210–211.

18 Příběh ze staré Prahy podle románu Ignáta Herrmanna natočil v roce 1931 režisér Václav Wassermann.



◀ **František Smolík jako profesor Málek ve filmu *Vyšší princ*, FSB 1960 (s Marií Vášovou)**

▶ **Argan. Molière: *Zdravý nemocný*. Národní (Tylovo) divadlo 1960**

nečekaném vztahu ke světu, bude využívat v komických i vážných úlohách řady filmů.¹⁹ A lidská slabost projevovaná ustrašeností, zbabělostí, bezmocností, nerozhodností i bolestí bude mít zejména v charakterních rolích Františka Smolíka navenek cudnou a zdrženlivou, a přece vášnivou podobu a bude se zadírat o to hlouběji do divákovy paměti. Stačí připomenout jurodivého profesora Blažeje z filmu *Návrat domů*,²⁰ kterého hlavní hrdina v podání skvělého Karla Högra najde po válce zavřeného v plesnivém suterénním bytě, odkud profesor za celou okupaci nevytáhl paty. Ponížený přestálým strachem z okupantů i nekonečným schováváním tváří v tvář válečnému hrdinovi připraví jemu i divákům osleple mžourající jezevec šok, když v jediném zuřivě vášnivém výkřiku vypustí dlouho zadržovanou nenávist – proti bezstarostně si hrajícím dětem, když do místnosti přiletí rozbitým oknem míč... Výkon Františka Smolíka v tomto Fričově filmu stojí za srovnání s neokázale důstojným postojem hrdiny filmu Jiřího Krejčíka *Vyšší princ* ze závěrečného období Smolíkovy tvorby. V té době má v Národním divadle na repertoáru postavu „doktora Dětiny“ – Galéna v *Bílé nemoci*.²¹ Postavu psal Karel Čapek na konci třicátých let pro Huga Haase, který v té době hrával převážně v komediálním repertoáru a toužil po dramatické roli. Autor vystavil podivínského doktora tvrdé zkoušce a z čapkovského človíčka se na základě dramatické situace stává hrdina v původním smyslu slova – tedy někdo, kdo na

19 'Chudáky manžely' v historickém i současném kostýmu proslul ve filmech *Batalion* Miroslava Cikána (1937) a *Cech panen kutnohorských* Otakara Vávry (1938); otcovskými rolmi ve zfilmované divadelní hře *Jiný vzduch*, kterou ve stejné době režíroval Martin Frič, anebo ve Vávrově *Turbině* (1941) podle románu K. M. Čapka-Choda.

20 Podle scénáře Leopolda Laholy natočil film v roce 1948 režisér Martin Frič.

21 Inscenace Františka Salzra měla premiéru v roce 1957 a hrála se do června 1960 96krát.

sebe bere odpovědnost nejen za sebe sama, ale za celou polis. Jak Hugo Haas tak František Smolík hráli postavu v mnoha ohledech připomínající masku italského doktora – vážně. S jemnou a cudnou zdrženlivostí, ale v přesných okamžicích s příslušnou tvrdohlavostí a pedanterií, poukazující k jejímu komediálnímu jádru. A stejně je to v případě Smolíkova profesora Málka ve *Vyšším principu* – i v tomto příběhu se z pozorovatele událostí, s nimiž si nechce zadat, stává vlivem situace *muž činu*. Film vznikl v roce 1960 a do kin šel o rok později. Františku Smolíkovi bylo tenkrát 70 let a neokázalé hrdinství jeho gymnaziálního profesora, ostře vnímané v dobovém kontextu a odpovídající Smolíkovo lidskému založení, stalo se i díky popularitě tohoto filmu trochu zjednodušující vizitkou herecovy tvorby.

V komediálních polohách působí pasivita Smolíkových postav a jejich odevzdanost osudu mnohokrát naprosto neodolatelně. S jakou *chutí* vzdává starosta Bušek z válečného filmu *Městečko na dlani*²² boj s pijáckou vášní! Vrtkavá loutkovitá chůze strnule vzpřímeného těla v úpravném žaketu prozrazuje na pana starostu vše. Pečlivě učesaná pěšinka mírně naondulovaných vlásků povoluje, upjatá tvář pod rozčepýřeným vousem měkne, lehce vytřeštěné oči bezelstnost a nevinnost sama se slastně přimhouří, až zmizí v záhybech jemných vrásek smíchu... Neodvratné směřování ke katastrofě se v tu chvíli jeví jako něco, co k životu zcela samozřejmě patří, stejně jako provinile poslušné přijetí osudu.

Podobně pojímá nešťastníka Orgona v Molièrově *Tartuffovi*: Vynikající inscenaci režíroval Karel Dostal v roce 1944 v titulní roli se Zdeňkem Štěpánkem. Na rozdíl od Vinohrad, kde spolu často hrávali,²³ scházejí se dva velcí herci na jevišti Národního divadla poprvé! Smolíkovi vyhovuje Štěpánkovo pojetí Tartuffa jako ztělesnění zla: Destruktivní darebák fascinuje bigotního umanutce a Smolík tváří v tvář Štěpánkove síle může bohatě rozvinout polohu dětsky umanutého slabocha, který z vlastního selhání obviňuje všechny kolem sebe. A vnáší-li Štěpánek do inscenace nebezpečné drama, rezonující s dobovou atmosférou okupace, přináší Smolíkům komediální postoj k postavě akcentací soucítění laskavosti slitovně rozhrěšení pro tolik diváků v hledišti...

Bylo štěstí pro Františka Smolíka i pro diváky Národního divadla, že se zralý herec dostal k molièrovským charakterům, když klasického repertoáru svých předchůdců si příliš neužil.²⁴ Titulní postavou *Zdravého nemocného* mu chtěl podle vlastních slov udělat radost režisér Jaromír Pleskot. Spojovala je klukovská hravost a laskavý pohled na lidské slabosti, kterou se vyznačovala i nesmírně populární inscenace z roku 1960 (hrála se do roku 1965 166krát). Komediantským pojetím navazovala na Hilarovu inscenaci z roku 1921 i na Frejkovu vinohradskou režii z roku 1946. Hilar s představitelem Argana Františkem Rolandem však směřovali od grotesky k tragikomice postavy a Vladimír Řepa dal Arganovi při všem tom veselí, které kolem něho ve Frejkově inscenaci vládlo, monumentální zlobu bezmocného stáří. Na rozdíl od nich hraje František Smolík v masce starého senila velké dítě, které i když zlobí, tak si pořád

22 Podle románu Jana Drdy natočil film v roce 1942 režisér Václav Bínovec.

23 Pána a sluhu v Jonsonově *Lišáku Volponovi*, otce a syna v Langrově *Obrácení Ferdýše Pištory* i v drammatizaci Dostojevského *Bratří Karamazovových* (Smolík hrál starého Karamazova a Štěpánek Mítu), dva šéfy lupičských band – Peachuma a Macheathe v Brechtově *Žebrácké opeře*...

24 Shakespearovským hercem František Smolík kupodivu nebyl... V roce 1939 hraje v *Ostrovského Lese* – koho jiného – Nešťastlivce ve dvojici s Rašilovovým Šťastlivcem, v roce 1945 si v poněkud již pokročilém věku zahraje Podkolesina v Gogolově *Ženitbě*.



▲ Zdenka Baldová

► Panna Čiperná. W. Shakespeare: Veselé ženy windsorské. MDV 1914



hraje. Žádný strach ze smrti, ale poetická víra v životodárnou, obrodnou sílu zjemnělé podoby komedie dell'arte, shovívavý úsměv nad lidskými slabostmi. „Nikoli zúžené schéma hypochondra, úzce vymezený charakterový typ, ale zdravý, plný člověk, kterému není cizí ani cit, ani smysl pro humor, ani rozvaha, ani ztřeštěnost,“ poznamenává Pavel Grym o Smolíkově Arganovi, který nakonec opět ze všeho nejvíc brání před ostatními důstojnost sebe sama: „Proto mu také jako žádnému jinému Arganovi věříte jeho konečné vyléčení ze všech sebeklamů a iluzí. Tenhle zdravý nemocný je zkrátka doopravdy v jádře zdravý“ (in Černý 1983: 338).

Zdenku Baldovou (1885–1958), Hilarovu manželku, kritika i kolegové oceňovali pro její elementární komediálnost, u žen na jevišti tak vzácnou. Patřila k zakládajícím členům vinohradské činohry – přišla jako dvaadvacetiletá v roce 1907 přímo z ochotnického spolku malostranské Měšťanské besedy a zastávala tu obor naivek v soudobých konverzačkách a společenských veselohrách, ze kterých sestával tehdejší vinohradský repertoár, a vystupovala úspěšně i ve zdejší operetě. Byl to opět K. H. Hilar, který představitelku milovnic „s jemným erotickým kouzlem“ a pořouchlých holčiček, která ovšem toužila stát se tragédkou, začal obsazovat



▲ Nikola. Molière: Bařtipán. ND 1926

► Lilith. Bratři Čapkové: Adam Stvořitel. ND 1927

►► Perlička. E. Rostand: Chanteclair. ND 1927

►►► Suzana. E. Scribe: Leonie. SD 1927



do komediálních rolí.²⁵ Ovšem největšího úspěchu tu dosáhla v inscenaci Jaroslava Kvapila, který jí svěřil titulní roli v Shakespearově ironicky travestovaném příběhu milenců z trojské války, hořké komedii *Troilus a Kressida*. V roce 1922 odchází za Hilarem do Národního divadla, kde ale až do jeho smrti žila, podle Olgy Scheinpflugové, ve stínu velkého režiséra a šéfa našeho prvního ansámbly: „Nikdo jí nemohl vyčítat, že jí její muž poskytuje význačnější uplatnění, než na jaké mělo její herectví právo.“ Jak ukazuje konečný soupis rolí, nebylo to jen postavením manželky šéfa, který svou ženu nikdy neupřednostňoval před jinými herečkami – hlavní ženskou roli v jeho inscenaci hrála vlastně jedinkrát, Agátu v Gogolově *Ženitbě* (1932) – ale prostě tím, že bytostní klauni a komici mají v repertoáru velkého činoherního divadla často svízelné postavení – chce se od nich, aby bavili publikum, a vydobýt si postavení, jaké měl na Vinohradech Zakopal a v Národním Marie Hübnerová, bourající hranice mezi obory, se nepodaří každému.

Baldová byla v řadě rolí nástupkyní Hübnerové, hrála *Chůvu* v *Romeovi a Julii*, molièrovské služky i Fanku v *Loupežníkovi*, a nakonec i paní Dulskou. K postavám, ve kterých bylo třeba vzepřít se vlastnímu fyzickému typu, překro-

²⁵ Hrála u něho v Shakespearových *Veselých ženách windsorských* 'starou' pannu Čipernou (1914), v Sheridanově *Škole pomluv* Lady Teazlovou, v Molièrově *Donu Juanovi* venkovskou husičku Barušku (1917).



čít rozměr či hranice 'človíčka' – obě herečky měly podobnou malou, věkem se zakulacující postavu –, k těm ale příležitost nedostávala. Ještě se ukáže na srovnání způsobu, jak interpretovaly obě herečky právě paní Dulskou, že na rozdíl od bytostně dramatického herectví Marie Hübnerové byl talent Zdenky Baldové podobně 'melodický' a 'harmonický', jako tomu bylo v případě Františka Smolíka. S ním ostatně vytvořila několikrát výtečnou dvojici, v níž se vzájemně doplňoval půvab Smolíkových zasněných, vždy tak trochu mimo realitu se pohybujících hrdinů a plebejská živost Baldové. Mimořádný ohlas vzbudili v již zmiňované soudobé komedii Viléma Wernera *Lidé na kře*. Podobně úspěšná byla souhra hospodyně slečny Růženky s farářem Horou v Šrámkově lyrické komedii *Léto* (1943).

I v Národním divadle tedy podobně jako předtím na Vinohradech obsazují Zdenku Baldovou nejčastěji do konverzaček a společenských komedií, kterými naše první scéna obratně doplňuje svou produkci na dvou jevištích (v 'kapličky' a od roku 1920 také ve Stavovském divadle). Obveseluje publikum vedle Eduarda Kohouta, Eugena Wiesnera, Saši Rašilova, Františka Rolanda, Jaroslava Vojty ve stereotypních manželsko-mileneckých trojúhelnících či rodinných situacích ze současného života – a dokazuje tak spolu s nimi věčnou živost umění mimu a mimů. – Odtud si pak její bystrou pozorovatelku a všetečnou glosátorku ve 30. letech převezmou do svých komedií filmoví režiséři.



▲ Zdenka Baldová jako Agáta
v Gogolově *Ženitbě*. ND 1932

◀ Frosina. Molière: *Lakomec*. ND 1930

„Říká často docela krotké a nevzrušené věty, jež úmyslně zbaví všeho, co by je mohlo zatěžovat nebo nadnášet, a je i v gestu a výrazu obličeje velmi střídmá. A přece její projev má vždy zcela bezpečný účinek u publika. Je v ní někdy – zvláště v molièrovských postavách – ženský klaun,“ charakterizuje herečku Joža Götzová. „Hraje nejlépe postavy lidové, jež jsou často komické tím, že jsou velmi prosté a prostoduché v prostředí kulturně vyspělém a že říkají věčné pravdy na místech, v nichž ty věčné pravdy svou prostotou budí asi podobný veselý úžas, jako by vzbudil človíček ze zapadlé Lhoty, který by přišel k Einsteinovi a dokazoval mu, že se země točí, ať se jen nedá klamat zdáním otáčejícího se slunce.“ Klaunské typy prosťáčků uměla Zdenka Baldová střídát jemně satirickými karikaturami a živelné plebejství, které obě tyto polohy spojuje, jí přímo předurčovalo k postavám molièrovských důvěrníků a služek. „Jsou to vždycky živočišní tvorové, plní krve a chtivosti, ale zvláště plní vitální chytrosti“ (Götzová 30–31). Arsinoe v *Misanthropovi* a Dorina v *Tartuffovi* (1923), Nikola v *Barťipánovi* (1926), Frosina v *Lakomci* (1930)... Ale taky Fanka v Čapkově *Loupežníkovi*, kterou si zahraje poprvé v roce 1938 ve Frejkově režii, podruhé u Alfréda Radoka ještě v roce 1954, nebo Tekla v Gogolově *Ženitbě* (1954).

Starostlivá péče, kterou služky projevují o své pány a dohazovačky o své zákazníky, se promítá i do způsobu, jakým hraje Zdenka Baldová od poloviny



Fanka. K. Čapek: *Loupežník*.
TD 1954

30. let postavy manželek a matek, a i ten je dvojí: laskavé strážkyně rodinného krbu i malé uzurpátorky, omezené v opičí lásce a chtivé výhodných sňatků (Kukuškinová v Ostrovského *Výnosném místě*, 1950). Díky filmovým režisérům Václavu Krškovi a Jiřímu Krejčíkovi tyhle dvě takřka protichůdné podoby jednoho komediálního typu, jak ho reprezentovala Zdenka Baldová, můžeme dodnes obdivovat, přestože od jejich vzniku uplynulo více než padesát, resp. skoro šedesát let, ale současně na nich i doložit, že doménou Zdenky Baldové byli podobně jako u Ludvíka Veverky 'človíčkové', jejichž zpodobování patří k nejsilnější tradici českého mimického umění.

Kulatá, stále jakoby dětsky udivená tvářička patří jednou oddané paní Hlubinové ve skvělé filmové adaptaci Šrámkova *Měsíce nad řekou*, uchovávající i výtečné výkony Zdeňka Štěpánka a Jiřího Plachého, podruhé pokrytecké matce v komedii Gabriely Zapolské *Morálka paní Dulské*, kterou režíroval Jiří Krejčík. V obou



případech herečka vychází z jemně komediálního odstupu od postavy. Maminku Hlubinovou modeluje od přesné siluety postavičky v kloboučku a s taštičkou přes loket, cupitající v letním dopoledni písечkou ulicí k domácí plotně. Vystaví figurku na přerývaném rytmu replik zadýchané osůbky, neustále se zastavující a znovu rozbíhající ve věčném spěchu a popletenosti, polekané náhlými událostmi, které vymykají maloměstský život z každodenního koloběhu. Na malém prostoru několika scén vytvoří dojemné stvoření, láskyplné a přece tápající v napláklých obavách z vlastní nedostatečnosti. Při návratu z výroční oslavy absolventů písечkého gymnázia visí na ruce obdivovaného manžela a napomíná ho přitom jako malého kluka, ale současně se toho napomínání léká - tak jako se léká rozvernosti, kterou ve Štěpánkově Hlubinovi vzbudily vzpomínky na mládí a společná dueta s kumpánem Roškotem Jiřího Plachého na cestě z flámu. Díky jejich skvělému herectví se tak z jedné cesty domů opojnou letní nocí stává obraz lidské cesty životem.

Poťouchlými očičky, skrz nezbytný cvikr na zdviženém nosíku shlíží na svět paní domácí Dulská. Důstojně kráčí z ložnice do salonu: s natáčkami pod střapatým nočním čepcem a v županu, který ji dělá širší než delší, rázně se sune malý tank, šermuje ručičkami a střílí pokyny na všechny strany. Velí od první repliky úsečně stoupavou kadencí křaplavého hlásku a pokaždé přidá alespoň jeden vykřičník navíc. Tělo v mírně toporném záklonu, s důstojně zdviženou bradou cupitá kolébatou chůzí po přímkách, oči zpod věčně zvednutého obočí jí přes cvikr zvědavě rejdí do všech stran, ruce sepnuté na kulatém bříšku co chvíli putují ke žmoulající puse, aby nečekaně vyrazily v ulekaném odporu vůči jakékoli překážce. Karikaturu pokrytecké měštky ze secesního přelomu století ovšem herečka - přes záměrné režijní aranžování výrazných póz 'světapaní



◀ **Paní Dulská. Gabriela Zapolská:**
Morálka paní Dulské. TD 1954

▶ **Zdenka Baldová jako**
Dulská s Vlastou Fabianovou
(Juljaševičová) ve filmu Morálka
paní Dulské. FSB 1958

v nedbalkách' – nenadnáší. Pohybuje se melodramatickou rodinnou historkou o ututlaném skandálu se svedenou služkou věčně – s komediálním odstupem komentuje bezprostřední reakce malé Napoleonky, která střídá neuvěřitelné kokrhely se stejnou zručností jako velitelský pohled, potměšilý úsměv, pohoršený údiv, vzteklý pláč, bezmocný povzdech. Jednotlivé reakce herečka nespojuje, ale klade pěkně vedle sebe, aby každá vynikla. Postavička má úhledný tvar s přesně vybranými pohyby, gesty a mimikou a s nezapomenutelnými intonacemi, kterými předvádí chování směšného človíčka. Takto traktovaná postava je od začátku do konce příběhu čitelná: náhle utkvělými 'zastavenými' pohledy či drobnými komentáři upozorňuje na skutečné úmysly skrývající se pod maskou ctihodné paničky – ale není to hereččina vina, nýbrž jistě režisérův záměr podat zábavnou a neškodnou karikaturu měšťanské rodiny, která zbyla ze 'šosácké tragikomedie', jak autorka původní předlohy Gabriela Zapolská svou hru v podtitulu nazvala. Dodejme ovšem, že ryze komediální koncepci postavy si Zdenka Baldová přinesla z jeviště: Úspěšná inscenace Miloše Nedbala měla v Tylově (Stavovském) divadle premiéru v roce 1954.²⁶

²⁶ Zdenka Baldová (alternovala s Milou Pačovou, která prý měla rovněž lví podíl na úspěchu inscenace) podle mladého kritika Milana Lukeše „kreslí Dulskou jako usedlou, rozšafnou, rádobu dobrosrdečnou ženu, která se jen tak lehce nedá přivést z rovnováhy, zdůrazňujíc komické stránky jejího charakteru“ (ml. „Nové obsazení 'Morálky paní Dulské'“, *Lidová demokracie* 3. 3. 1954).

Dulská Marie Hübnerové z prvního jevištního uvedení *Morálky* roku 1910 byla podle některých kritiků rovněž karikaturou – s rozkoší prý herečka v komických situacích podtrhávala nevábňost vzhledu, když ‘morální’ špínu Harpagona v sukních spojovala se špínou tělesnou. Karikatura vulkanického perpetuum mobile, vehementně usilujícího řídit osudy jiných, však získávala rozměr obudné grotesky. Hübnerová ovšem hrála Dulskou opakovaně a v průběhu 20 let prošla postava velkým vývojem. Na sklonku svého života se s ní proslavila na zahraničních zájezdech a zejména v Polsku, autorčině vlasti, herečky obdivovali za to, že se *vzdává* karikatury a hyperboly směšné nadutosti a zloby, že ji hraje proti polskému zvyku „bez laciného ‘šaržírování’, bez kalhot zpod sukně vyčnívajících, bez rozcuchaných vlasů, v nichž by bylo peří, bez špinavého kabátku a prošlapaných pantoflí! Naopak – vypadala přijatelně čistě, ve druhém jednání oblečená dokonce s jistou dávkou elegance, s dobrými měšťanskými zvyky, byla živým zosobněním majitelky realit!“ (Klosová 1987: 220–221) Ovšem „ostrý, citlivý naturalismus postavy Dulské v jejím provedení přešel přes jiskřivost komiky, navozené jenom po straně, k jakémusi ponurému strachu. Všechny naše představitelky [...] utápěly strašidelnost tohoto jedovatého člověka v dobrotivém smíchu. Česká herečka [...] více se věnovala zlověstnosti této pramáti šosáctví, pokrytectví a morální nestydatosti. Takováto Dulská vzbuzuje skutečně téměř děs. Paní Hübnerová z ní vytvořila jakousi katastrofální maškaru, bezostyšnou tam, kde jí je to umožněno, ale hanebně znepokojenou, když je zbavena jedu své morálky,“ napsal do varšavských novin v lednu roku 1928 K. Makuszyński (Klosová 1987: 221–222).

Nedlouho před smrtí svěřila Marie Hübnerová v rozhovoru Karlu Konrádovi: „Ono to není snadné představovat zlo, člověk z toho sám dostane těžké svědomí. Ta Dulská jistě špatně spí“ (Klosová 1987: 95). – Dulská Zdenky Baldové mohla jistě spát dobře. Zdenka Baldová se netrápila – byla šťastná, že se nad touto postavou může naposledy v životě srdečně vysmát lidské malosti.

Literatura:

ČERNÝ, F. *Hraje František Smolík*, Praha 1983

ČERNÝ, F. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s českými herci*, Praha 1978

GÖTZOVÁ, J. *Profily českých herců*, SVÚ Mánes Praha, 3. vydání nedat.

KLOSOVÁ, L. *Život za divadlo*, Praha 1987

SCHEINPFLUGOVÁ, O. *Byla jsem na světě*, Praha 1994

SÍLOVÁ, Z. „Komedianti na českém jevišti. Od Svobody k Zakopalovi“, *Disk 28* (červen 2009)

TRÁGER, J. „Ludvík Veverka“, *Divadelní zápisník*, č. 1, 1947

VESELÝ, A. *Hovory s herci*, Praha 1926

VODÁK, J. „Naše divadelní komika“, *Přestávka Burianova divadla* č. 2, 1. 10. 1935, přetištěno in: (týž) *Tváře českých herců*, Praha 1967

‘Osvobozené herectví’

Miroslav Horníček a Miloš Kopecký (nejen) v karlínském divadle

Pavel Bár

Miroslav Horníček a Miloš Kopecký se poprvé setkali v létě 1945 v psychiatrické léčebně v Bohnicích, kde sídlilo jejich tehdejší působiště, divadlo Větrník. Horníček měl za sebou již čtyřleté angažmá v Městském divadle v Plzni jako herec a režisér, Kopecký během okupace účinkoval v recitačním souboru Tvar a ke konci války byl z rasových důvodů internován v táboře nucených prací. V divadle Větrník Kopecký působil nejprve jako technický pracovník, později zde však začala jeho profesionální herecká dráha.¹ Na konci první poválečné sezony Ústřední rada odborů z finančních důvodů rezignovala na provozování Větrníku, čímž se divadlo ocitlo v nejisté existenční situaci.

Kopecký s Horníčkem, Zázvorkovou, Brodským a dalšími odešli do Divadla satiry, organizovaného kolem původní pelhřimovské skupiny bratrů Lipských a Zbyňka Vavřína. Kopecký zde hrál ve všech představeních od *Cirkusu plechového* až po satirickou féerii *Kde je Kuťák?*, Horníček se uplatnil nejen jako herec, ale i jako autor a režisér (*Cirkus Naděje*, *Svatba pod deštníky*). Zatímco Kopecký z divadla po roce odešel a během následujících sedmi let vystřídal pět angažmá (mimo jiné v Honzlově Studiu Národního divadla či Burianově Armádním uměleckém divadle), Horníček byl věrný Divadlu satiry až do jeho konce v létě 1949. Po ukončení jeho činnosti následovalo šestileté Horníčkově angažmá v Národním divadle, kde hrál převážně malé role v budovatelských hrách.

Jak je z předchozího výčtu patrné, po společných profesionálních divadelních začátcích se každý z herců ubíral jinou cestou. Ve stejném souboru se znovu sešli až v roce 1955, a to ve Werichově Divadle satiry, od roku 1957 přejmenovaném na Divadlo ABC. Horníček zde vystupoval zejména jako Werichův partner v obnovených hrách z Osvobozeného divadla *Caesar* (1955), *Balada z hadrů* (1957), *Těžká Barbora* (1958) a také v Bréalových *Husarech* (1956), které pro ně dva Werich upravil. Zároveň v divadle působil i jako režisér (*Láska ke třem pomerančům*, *Milenci z kiosku*, *Návštěva staré dámy* ad.). Po odchodu Jana Wericha také dočasně zastával funkci uměleckého vedoucího. Kopecký v Divadle satiry hrál například *Horáce v Limonádovém Joeovi*, velebněže *Ratatu v Caesarovi*, *Iva v Androklovi a lvu* či *Fadinarda* ve hře *Helenka je ráda*, s Werichem alternoval v titulní roli satirické hry *Byl Filip Filípek, nebo nebyl?*, s Horníčkem v *Jezinkách a bezinkách*, spolu se také dělili o hlavní roli v zahajovacím představení nově vzniklého „divadla malých forem“ – v semaforském *Člověku z pudy*.

¹ Seznámil se zde také se svou první manželkou Stellou Zázvorkovou.



M. Horníček: *Tvrdák*, 1962.
Režie Ján Roháč

◀ Miroslav Horníček (účetní Julius) a Miloš Kopecký (vedoucí účetní Albert)

▲ Miroslav Horníček a Miloš Kopecký jako inženýři odpalovací základny B 230

▶ Miroslav Horníček a Miloš Kopecký

Teprve po pěti letech společného angažmá poprvé hráli jako jevištní partneři, a to ve hře Jaroslava Dietla *Byli jednou dva* (1960, režie Ján Roháč). Václav Havel inscenaci ve své tehdejší studii o Divadle ABC okomentoval: „*I když je tato hra dosti špatná, [...přináší] nové uplatnění pro Horníčka a Kopeckého, kteří tvoří ústřední dvojici a nahrazují přízemní Dietlův humor humorem kvalitnějším a tradici Divadla ABC bližším.*“² Nová klaunská dvojice však vznikla dílem náhody. Dietl totiž hru původně psal pro jiné dva herce: Kopeckého a Rudolfa Deyla mladšího, kteří se již dříve setkali v několika inscenacích, například *Helenka je ráda* (1957, Kopecký – Fadinard, Deyl – Emil) či *Čert nikdy nespí* (1957). Deyl však ještě před uvedením hry z Divadla ABC odešel do Městských divadel pražských. Díky této náhodě vedle sebe stanuli Kopecký s Horníčkem, kteří si herecky výtečně porozuměli: „*začali jsme zjišťovat, že můžeme dělat dokonce to, co nám odkázali Voskovec s Werichem, tj. improvizované a improvizující herectví na jevišti.*“³

² Havel 1999: 475.

³ Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, s. 3/4, archiv autora.



S rostoucím úspěchem inscenace a především popularitou jejích protagonistů se někteří herci Divadla ABC začali děsit představu, že by byli opět sborem kolem jedné ústřední dvojice, jako tomu bylo dříve v případě spolupráce Wericha a Horníčka, a začaly vznikat spory. Horníček ve svých vzpomínkách nejednou připomněl hysterickou reakci jedné z hereček, jejíž jméno gentlemany neuváděl, na různé délky představení závislé na množství improvizací hlavní dvojice.

Aby rozpory nenarůstaly, rozhodli se Horníček s Kopeckým z Divadla ABC koncem roku 1961 odejít: „*Odešli jsme z divadla ABC ve chvíli, kdy jsme jaksi rozpoznali svou chuť, potřebu i možnost dělat spolu divadlo.*“⁴⁴ Oba herci se tak ocitli ‘na volné noze’, slovy Miloše Kopeckého ‘na dlažbě’. Přesto či právě proto začali pracovat na nové inscenaci: „*Měli jsme jedinou chuť: napsat hru pro dva lidi. Hledali jsme takovou věc, protože jsme si chtěli spolu zahrát – tedy ověřit si určité možnosti, které jako dvojice máme, a četli jsme v rámci hledání i Beckettovo Čekání na Godota, ale posléze vznikl Tvrdák.*“⁴⁵

Tvrdák zkusili pod vedením režiséra Jána Roháče tři měsíce v pronajatém sále Státní banky československé, aniž by měli vyhlídku angažování či prodeje tohoto představení. Posléze však provozovatele inscenace našli, stal se jím ostravský Park kultury a oddechu, kde měl 31. března 1962 *Tvrdák* premiéru a který inscenaci prodával na zájezdy do divadel a kulturních domů po celém Československu.

Jak Horníček řekl, *Tvrdák* nebyla „*hra, ale scénář, na jehož základě vzniká představení. Vzniká vždycky znovu, každý večer znovu; tedy metodou každodenní improvizace.*“⁴⁶ Horníčkův původní text se během zkoušek a repríz značně měnil:

44 VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964, s. 158.

45 VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964, s. 152.

46 Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, s. 3/5, archiv autora.



**Scénografie Josefa Svobody
k inscenaci Tvrďáku, 1962**

„Já sám si svoje texty začnu předělávat, jakmile přejdu od papíru na jeviště. Člověk má jiný slovník při psaní a jiný v hovoru. To je i případ Tvrďáku. [...] Já sám jsem v časopise Divadlo otiskl pouze základní části, protože všechno improvizované na jevišti – vypadá napsané úplně jinak.“⁷ Každé představení bylo jiné, obsah Tvrďáku se proměňoval, i když rámec a několik základních situací stále zůstávalo. Na konci roku 1963 vyšel základní text Tvrďáku jako příloha časopisu Divadlo. Dochovala se nám tak alespoň jeho základní, zaznamenanatelná část, která se do té doby během hraní ustálila.

V Tvrďáku sledujeme příběh dvou účetních, kteří v noci proniknou do opuštěného divadla na potměšité jeviště. Účetní Julius chce s vrchním účetním Albertem vyřešit svůj velký problém: přebytek tří korun pětadvaceti haléřů v účetní uzávěrce. Albert však nemá prozatím zájem řešit finanční přebytek, naopak chce Julia využít k řešení svého přebytku: přebytku tvůrčí síly, přebytku herecké touhy. Snaží se Julia přimět, aby se na opuštěném jevišti stal jeho partnerem ve hře. Ačkoliv to Julius nejprve odmítá, brzy na hru přistoupí. Necháávají se inspirovat kusem kostýmu, rekvizitou, částí dekorace, improvizují a hrají kousky jakýchsi právě vymyšlených her. Rázem se tak mění z autora

⁷ VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964, s. 160.



a dramaturga na kulaka a předsedu JZD, inženýry odpalovací rampy B 230 či Napoleona a jeho hraběte. Odhalují tak půvabnou magii divadelního jeviště, na němž se herec může stát kýmkoliv a děj se může odehrávat kdekoliv a kdykoliv. Divákům dokazují sílu, moc a účinek divadla, které lze výstižně vyjádřit ideou Jiřího Frejky „divadlo je vesmír“. Jejich herectví navazuje na odvěkou tradici mimu: hrají pro zájem a pobavení diváků, prakticky v jakémkoliv prostoru mohou hrát jakoukoliv hru, text jim je – podobně jako kdysi hercům komedie dell’arte – pouhým vodítkem.

*„Nepovažujeme Tvrďák za hru, ale za scénář pro dva herce. Mění se zásahem obecenstva, některé části se rozrůstají a jiné odpadají. Vyhodili jsme již tolik, že by to stačilo na další dvouhodinové představení. Je to cizopasník, je to tasemnice. Kusu se vždycky zbavíme a ona roste dál.“⁴⁸ Všechny změny vznikaly během představení na jevišti, bez apriorní domluvy, bez přípravy a bez zkoušky. Miroslav Horníček, autor původního textu *Tvrďáku*, vždy jako spolutvůrce uváděl nejen Miloše Kopeckého, ale i přítomné diváky. Divák byl brán jako třetí partner a podle jeho zájmu se hra měnila a určovala se její konkrétní podoba: „...dnešní podobu *Tvrďáku* si vynutil divák svou aktivní účastí. Na příklad ony scény mezi*

8 VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964, s. 152–153.

dramaturgem a autorem se rozrostly pod tlakem hlediště a diváckého zájmu. Mysleli jsme, že tento úzký prohled do zázemí specificky divadelního nebude nikoho bavit, ale diváci správně rozeznali, že nejde o problematiku kuchyně divadelní, ale o obraz frazérství a jalového žvanění, což – jak ohlas hlediště potvrzuje – je zřejmě problém všech kuchyní a zázemí. Jsou tu půlhodinové scény, které byly zcela vytvořeny improvizací na jevišti. Jediná věta nebyla připravena předem či předem domluvena. Nikdy se nám nepodaří setkat se, abychom spolu něco dělali. I kdybychom se setkali, budeme asi mluvit o jiných věcech než je divadlo. Tvrďák se mění každou reprisou, protože naším třetím partnerem je proměnlivý divák. A proto tuto hru hrajeme rádi.⁹

O scéně rozpravu dramaturga a autora se na konferenci o malých divadlech v roce 1963 zmínil také teatrolog Jan Císař: „V tištěné verzi Tvrďáku byla jedna scéna dramaturg a autor. Jenom jedna scéna. Ve verzi, kterou jsem viděl na jevišti, šli dramaturg a autor celým večerem. Bylo zrovna cítit, jak si Kopecký s gustem vyhrává svého devótního autora a jak Horníček do nekonečna nachází nové odstíny pro povznešeného pana doktora. Myslím, že by pro ně nebyla potíž celý večer normálně improvizovat na téma dramaturg a autor, protože jim stačí právě jen základní námět a základní, nejhrubší charakteristika, aby pustili svou fantazii z uzdy a vykouzlovali nové a nové detaily. Slovem detail nerozumíme ovšem jakousi snůšku životních faktů. Rozumíme jim přesně stylizované divadelní jemnosti, které mají svůj význam a svou pointu. Neboť Kopecký a Horníček mají intelekt a jsou komici.“¹⁰

V roce 1961 převzal vedení karlínského hudebního divadla mladý režisér Rudolf Vedral. Jeho ideou bylo proměnit karlínské divadlo z ryze operetní scény na moderní hudební divadlo se širokým repertoárem, sahajícím od her se zpěvy a tanci přes muzikály, operety a opery až k baletům. V takovémto repertoáru nemohla chybět některá z her bývalého Osvobozeného divadla. Vedral proto zahájil jednání s Janem Werichem, který přišel s nabídkou, že ‘renovuje’ pro soudobého diváka hru *Kat a blázen* a napíše pro ni i nové texty písní. Vedral nabídku přijal, k hudební spolupráci přizval skladatele Evžena Illína.¹¹ Shodou okolností se v této době z Divadla ABC do Karlína vrátil také Karel Vlach se svým swingovým bigbandem, jedinečným interpretem hudebního doprovodu her V+W i moderních muzikálů. Když se začalo uvažovat o obsazení hlavních rolí, bylo nasnadě angažování herecké dvojice, která v té době slavila úspěchy se svým *Tvrďákem* a kterou Werich ze svého divadla velmi dobře znal. V rolích Radůza a Mahulena tak začali hostovat Miroslav Horníček a Miloš Kopecký. Jan Werich nastoupil do karlínského angažmá.

Kat a blázen byl po slavné inscenaci *Nebe na zemi* režiséra Jiřího Frejky v roce 1950 druhou inscenací hry Voskovce a Wericha v karlínském divadle. Stejně jako o 12 let dříve Frejka, také režisér Vedral pojal *Kata a blázna* jako příležitost k proměně hudební komedie Ježka, Voskovce a Wericha v nový český muzikál, tedy příležitost vytvořit skutečně moderní zábavněhudební divadlo. Většina písní a hudebních čísel byla nově napsána, stylově se blížila spíše soudobé populární hudbě než původní Ježkově partituru, z níž byly ponechány jen

9 VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964, s. 154. Horníčkův názor doplníme slovy Jana Wericha z jeho studie *Klauni* (s. 63): „...nejdůležitější partner a spoluhráč improvizujícího klauna (ale pozor! Hamletův také!) bylo, jest a bude obecnstvo. Návštěvnictvo, publikum, ti, pro které to všechno píšeme, režirujeme a hrajeme, to je hercův partner a také živitel.“

10 VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964, s. 148–149.

11 Evžen Illín (1924–1985), mimo jiné autor hudby k filmům *Smrt v sedle* (1958), *Lásky jedné plavovlásky* (1965), *Světáci* (1969) a dalším.



Scéna Oldřicha Šimáčka pro 1. obraz s gilotinou z 1. dějství Kata a blázna, Hudební divadlo v Karlíně 1962. Režie Rudolf Vedral. Uprostřed Miloš Kopecký (Melichar Mahuleno) a Miroslav Horníček (Gaspar Radůzo)

dvě písně. Tanec, jako třetí integrální vyjadřovací prostředek muzikálu, se stal jedním ze základních prvků inscenace; choreografem byl Jiří Blažek. Nové pojetí však v sobě mělo zakódovaný problém vznikající rozporem muzikálového pojetí inscenace a komorních aktuálních dialogů hlavní dvojice.¹²

Inscenace byla postavena zejména na herecké dvojici Horníček – Kopecký, která se stala lákadlem pro diváky. Bezpochyby nebylo lehké zaujmout místa Voskovce a Wericha, přesto se to však oběma hercům úspěšně podařilo: „*jejich dialogy před oponou, ale i v ději, se pohybují po linii šermířské britkosti a humoru klasické dvojice V+W s jejich vzájemně kousavými líbeznostmi, slovními hříčkami,*

¹² V případě Frejkovy inscenace Werichovy a Rachlíkovy úpravy *Nebe na zemi* se tomuto problému vyhnuli potlačením ústřední dvojice a úplným odstraněním 'forbín' ve prospěch ansámblové hry. Ačkoliv do hlavních rolí, původně hraných Voskovcem a Werichem, byl obsazen Vítězslav Boček a komik Vlasta Burian, jako s hereckou dvojicí se s nimi v inscenaci nepracovalo.



J. Voskovec, J. Werich, J. Ježek,
E. Illín: *Kat a blázen*. HDK 1962

▲ Miroslav Horníček (Gaspar
Radůzo) a Miloš Kopecký
(Melichar Mahuleno)

► Ivo Gübel (Don Blasco Ibane),
Miroslav Horníček a Miloš
Kopecký



*intelektuálními nápady a satirickými ostny. To jsou pro diváka hostiny satiry a humor.*¹³ Stejně jako v *Tvrďáku*, také v *Katu a bláznu* mohli uplatnit svůj improvizáčnický talent: „[režisér Vedral] vytvořil dostatečný prostor především pro suverénní, záměrně improvizátorské výkony Horníčka a Kopeckého, které dávají představení lehkost, bezprostřednost a optimismus; plně se tu ukázalo, jak nevšední možnosti mají oba komikové, jak dokonale dovedou spojit spontánnost a nehledanost s promyšleností, inteligencí a širokým rozhledem.“¹⁴ Ovšem podle recenzenta *Večerní Prahy* se právě improvizace mnohdy staly záležitostí spíše problematickou: „[Horníček a Kopecký] spoléhají zřejmě až příliš na svou velikou improvizáčnickou schopnost – a přehlížejí poněkud fakt, že i improvizovaným předscénám ukládá jeviště svůj neoblomný řád výstavby dialogu a rytmu. Tím spíše pak takovým scénám, kde na dialogy protagonistů navazuje jednání ostatních partnerů a kde není možné se obejít bez pevných, precizně vypracovaných a dodržovaných opěrných bodů.“¹⁵

Inszenace jako celek byla přijata poměrně rozporuplně, a to především z výše zmíněných důvodů: „*Kat a blázen* je především podívanou – nikoliv skutečným divadlem,¹⁶ „místo divadelní události [...] jsme však v režii R. Vedrala viděli jenom velikou, rozmáchlou revuální podívanou s několika vskutku znamenitými tanci,

13 Hepner, V. „Obnovený Kat a blázen“, *Práce* 16. 10. 1962.

14 Sychra, A. „Kat a blázen v karlínském divadle“, *Rudé právo* 23. 10. 1962.

15 Urbanová, A., Prikryl, J. „Kat a blázen v Karlíně“, *Večerní Praha* 17. 10. 1962.

16 dn: „Kat a blázen opět na scéně“, *Zemědělské noviny* 23. 10. 1962.

s obratnou výpravou O. Šimáčka, se suverénními chytrými výkony M. Horníčka a M. Kopeckého a s mimořádným herecko-tanečním talentem Josefa Pivoňky.¹⁷ Dnes již nedokážeme posoudit, nakolik se autorům a režisérovi Vedralovi proměna *Kata a blázna* v muzikál zdařila, k 'muzikálovosti' však měla nakročeno patrně velmi dobře: „V *Katu a bláznu* dospělo karlínské divadlo daleko ve volání po jednotě herectví, zpěvu a tance a režie“, „...právě v nových písňových textech a v hudbě Evžena Illína i v tancích a baletu choreografa Jiřího Blažka, podtrhujících dnešní rytmus, nejvíce tkví předpokladně *Kata a blázna* v dnešní podívanou revuální pestrosti a maximální účinnosti.“¹⁸ Jak bylo již zmíněno, tanec byl využit jako jeden ze základních vyjadřovacích prostředků inscenace. Tanečně byla pojata celá Rodrigova parta, zmilitarizovaná chuligánská mládež, která je jedním ze základních ohnisek konfliktu hry. Roli Rodriga dokonce hrál tanečník Josef Pivoňka. Choreografii Jiřího Blažka pak „hodně vděčí inscenace za atmosféru dneška. *Tanec tu není jen dráždivá složka nebo pohyblivá kulisa, nýbrž živý nositel děje.*“¹⁹ I přes přizpůsobení díla soudobému charakteru divadla „je tu svěže, živě a poutavě – někde i aktualizacně – připomenuta tradice *Osvobozeného divadla*; jeho umělecké principy a postupy“, tvůrci „dali té tradici lesk na jevišti bývalého *Osvobozeného divadla* nevidaný.“²⁰

Původní inscenaci *Osvobozeného divadla* a okolnostem jejího uvedení věnovalo mnoho kritiků více pozornosti než inscenaci nové. Někteří obě verze porovnávali (často zejména z politického a ideologického hlediska), jiní se soustředili na problémy, které s sebou každé poválečné uvedení hry z repertoáru *Osvobozeného divadla* přinášelo: zejména otázku pojetí postav původně hraných Voskovcem a Werichem, ale také aktualizaci hry, novou instrumentaci a další.

K problematice znovuvvádění předválečných her Voskovce a Wericha i s humorným ohledem na Karlín se vyjádřil Miroslav Horníček: „*Otázka je, zda se vůbec mají a dají přenášet hry Osvobozeného divadla. Pokud jsem to hrál s Werichem, byla tam aspoň ta polovina původní, tedy vlastně čtyři pětiny, ale teď to hrajeme s Kopeckým – přiznám, že neradi. Chtěli jsme tyto hry hrát v divadle ABC – aspoň některou a někdy. Tam to nebylo žádoucí. I to, co bychom snad mohli dělat jinde – tedy například rozpravy před oponou, nemůžeme dost dobře dělat v Karlíně, protože to není divadlo, ale propast Macocha. Tam mají vystupovat sloni. Herec hraje v Karlíně, ale galerie už je v jiné pražské čtvrti a jediné, co uklidňuje, že obojí patří pod ÚNV.*“²¹ Ve velkém prostoru karlínského divadla, tehdy navíc bez jakéhokoliv ozvučení, pochopitelně nemohl vznikat tak blízký kontakt jeviště s hledištěm jako v někdejší *Osvobozeném divadle*, což se stalo nepochybně jednou z příčin výše zmíněných problémů a konfliktu muzikálového principu inscenace s komorními dialogy dvojice. Změnil se celý charakter hry – zatímco původní verze byla šitá na míru pro klauny Voskovce a Wericha a stála především na jejich komediantském herectví, na individuální interpretaci klasických masek či typů a situací ze staré komedie, a Ježkovy písně byly víceméně doplňkem, nová úprava a zejména inscenace byla založena na muzikálovém principu syntézy příběhu, zpěvu a pohybu a na jejím přesném provedení.

17 „Sezona v plném proudu“, *Obrana lidu* 19. 10. 1962.

18 [?]: „*Kat a blázen – a satira dneška*“, *Tvorba* (Praha) 8. 11. 1962.

19 Sychra, A. „*Kat a blázen v karlínském divadle*“, *Rudé Právo* 23. 10. 1962.

20 Dvořák, K. „*K tradici – zatím na půl cesty*“, *Literární noviny* 19. 10. 1962.

21 *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963*, Praha 1964, s. 160.

Dva týdny po premiéře *Kata a blázna* nastoupili Horníček s Kopeckým do angažmá v Hudebním divadle v Karlíně, které převzalo také provozování jejich *Tvrďáku*.²² Karlínské angažmá bylo pro oba herce podle jejich slov v danou chvíli výhodné, nikoliv však ideální: „*dnes Tvrďák provozuje Hudební divadlo v Karlíně, jehož jsme členy. Hrajeme tam celkem neradi, leč je to jediné divadlo, respektive jediný ředitel – a to Rudolf Vedral, který nám pomáhá, který nám hledá stále pracoviště, snad také za to, že jsme mu Katem a bláznem zaplnili hlediště.*“²³

Ovšem brzy mohl ředitel Vedral dvojici nabídnout kromě existenční jistoty mnohem více – vlastní divadlo. V roce 1963 převzalo Hudební divadlo v Karlíně budovu, část souboru a zaměstnanců dosavadního Divadla na Fidlovačce. Vedení divadla však pro tuto scénu nemělo odpovídající repertoár, a tak se jevilo jako oboustranně výhodné poskytnout ji dvojici Horníček – Kopecký pro jejich tvorbu. V dubnu 1963 tak byl v Hudebním divadle v Nuslích, jak zněl nový název, poprvé uveden *Tvrďák* a 5. září 1963 zde měl po 164 reprízách i obnovenou premiéru. Další plány byly slibné, oba herci měli úmysl přetvořit nuselské divadlo k obrazu svému: „*Chceme v divadle v Nuslích vytvořit divadlo, které by nebylo zaměnitelné a které by nebylo odmyslitelné.*“²⁴

Autorské komedie Horníčka a Kopeckého náhle mění dosavadní charakter repertoáru „Tyláčku“, oblíbeného zejména pro uvádění nenáročných operet, lidových operetek a hudebních komedií. Ač se na konci 50. let zdejší tvůrci snažili hledat cestu od konvenční operetní tvorby k moderní podobě hudební komedie, blízké muzikálu, krize ve vedení divadla přivedla Fidlovačku pod karlínskou správu. Dosavadní operetní herecký soubor, pěvecký sbor a balet tak na nuselském jevišti nahrazují pouze dva herci.

Horníček s Kopeckým se ve Vedralových plánech vyčleňovali jako zcela samostatná součást karlínského divadla: neměli se přímo podílet na tvorbě soudobého moderního hudebního divadla, hlavním smyslem jejich práce měla být autorsko-herecká činnost v nuselském divadle. Přesto však Vedral oba herce využíval i pro práci na velké karlínské scéně.

Již v únoru 1963 měla v Karlíně premiéru Weillova a Brechtova *Žebrácká opera*. Horníček byl spolurežisérem inscenace, Kopeckého Vedral obsadil do hlavní role Macheathe. Většinu hlavních rolí hráli hosté: Polly Hana Hegerová, tehdy členka Semaforu a oblíbená herečka a zpěvačka, šéfa londýnské policie Browna Oldřich Nový, který s Karlínem průběžně spolupracoval po celý život, v této době se však věnoval zejména operetnímu oddělení pražské konzervatoře, a Jenny tehdejší populární zpěvačka Helena Loubalová. Manžele Peachumovi pak hráli osvědčení domácí představitelé operet a hudebních komedií Nelly Gaierová a Ivo Gübel, Brownovu dceru Lucy Věra Macků. Hru nově přeložili Ludvík Kundera a Rudolf Vápeník, Vlastimil Hála vytvořil novou hudební instrumentaci, přibližující partituru soudobé populární hudbě.

Žebrácká opera byla podobně jako *Kat a blázen* uvedena v podobě velké divadelní podívané, šité na míru velikosti karlínského jeviště. Ačkoliv inscenace v podstatě popírala typ brechtovského divadla, mnohem více odpovídala prostoru a tradicím divadla, v němž byla uvedena. „*Ze hry, jejímž charakteristickým*

22 Oba herci byli angažováni od 1. listopadu 1962.

23 *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963*, Praha 1964, s. 155.

24 Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, s. 4/2, archiv autora.



K. Weill, B. Brecht: Žebrácká opera. HDK 1963. Režie Rudolf Vedral

▲ Miloš Kopecký (Macheath), zcela vlevo Gabriela Třešňáková (Wixen), vpravo Irena Drtinová (Betty) a sbor HDK

► Miloš Kopecký a Hana Hegerová (Polly)

rysem je bezohledný dramatický tah a bezprostřední naléhavost, která diváka činí účastníkem, stává se místy velkolepě roztančená a rozezpívaná podívaná. Místo aby se útočilo na divákovu myšlenku, vede se útok na jeho smysly,“ psala *Večerní Praha*.²⁵ Na jevišti se během představení dokonce objevili živí koně, což je typické spíše pro dnešní velké muzikálové produkce.²⁶ Vedral se výklad snažil přizpůsobit požadavku zábavnosti, veselosti a komičnosti, který byl na karlínské divadlo kladen, ovšem sám později uznal, „že se tento výklad nepodařilo dotáhnout.“²⁷

Obsazení hlavních rolí známými, ale hostujícími herci mělo za následek stylovou nesourodost hereckého ansámblu, každý z herců tak „táhl za jiný provaz a jiným směrem.“²⁸ Uvědomoval si to i režisér Vedral při pozdějším hodnocení inscenace: „přecenili jsme i vlastní síly, když jsme chtěli v krátkém termínu

25 Příkryl, J., Tomášek, D. „Žebrácká opera či opereta?“, *Večerní Praha* 11. 2. 1963.

26 Živá zvířata se objevila ve třech ze čtyř posledních karlínských inscenací (*Producenti, Limonádový Joe, Carmen*).

27 Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, s. 8/4, archiv autora.

28 Lébl, V. „Ochuzená Žebrácká opera“, *Literární noviny* 15. 2. 1963.



Foto ze zkoušky Brechtovy Žebrácké opery: vlevo Miloš Kopecký a Hana Hegerová, vpravo režisér Rudolf Vedral a spolurežisér Miroslav Horníček

*sjednotit různé herecké styly hostujících hlavních představitelů a zvládnout herecké nedostatky a nezkušenost některých dalších představitelů s prací na náročném činoherním textu.*²⁹ Nesourodost hereckých stylů, která se projevovala se stoupajícím počtem repríz stále silněji, byla podle Vedrala také hlavním důvodem, proč byla inscenace po 42 reprízách předčasně stažena z repertoáru.

Podle shodného názoru několika recenzentů nebyl hlavní 'hvězdou' inscenace Miloš Kopecký, který se zdál – a dodnes zdá – být ideálním představitelem Macheathe; vzpomeňme i na známý videoklip, který Kopecký v této roli natočil nezávisle na inscenaci půl roku před jejím uvedením. „*Proti všemu očekávání nerozhoduje o kladech představení předpokládaný favorit Miloš Kopecký, ale Nelly Gaierová jako matka Peachumová,*“ tvrdil Vladimír Lébl v *Literárních novinách* a doplnil: „*Miloš Kopecký, přímo předurčený pro Mackieho, předváděl pouze suverénní herecké etudy.*“³⁰ Gaierová, která paradoxně celý život zářila především jako operetní hvězda, slavila úspěch již ve druhé inscenaci Weillovy a Brechtovy hry – o dva roky dříve se jí dostalo uznání kritiky za roli Leokadji Begbickové v opeře *Slavné město Mahagonny*.

Po dvou měsících zkoušek pod režijním vedením Rudolfa Vedrala bylo na začátku sezony 1963/1964 v nyní již 'jejich' Hudebním divadle v Nuslích uvedeno nové dílo dvojice Horníček – Kopecký *Malý pan Albert*. Hra volně navazo-

29 Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, s. 8/4, archiv autora.

30 Lébl, V. „Ochuzená Žebrácká opera“, *Literární noviny* 15. 2. 1963.

vala na *Tvrďák*, od kterého se však zároveň v mnohém lišila: především větším podílem hudby,³¹ několika postavami pro další herce a také využitím malého tanečního sboru. Zůstala forma hry jako volná skladba několika scén. Děj se nejvíce odehrává v psychiatrickém ústavu a na hlavní správě spotřebního zboží, kde se střetávají dva typy lidí: drobný človíček s napoleonskými sklony, revizor malého spotřebního zboží Albert Kubelka (Kopecký) a jeho partner Julius (Horníček), který se proměňuje ze spolupacienta v lékaře, ředitele a další postavy.

Ihned po premiéře bylo zřejmé, že se *Malý pan Albert* příliš nezdařil. *Svobodné slovo* o Horníčkově s Kopeckým napsalo, že ačkoliv „vtip neztrácení, což dokázali na překvapujícím rámování hry do běžného typu filmových představení a jejich úvodní reklamy, přičemž parodie na filmový týdeník přímo jiskří“, tak „autorsky se dostali na mělčinu.“³² Rozpačitého přijetí se *Malému panu Albertovi* dostalo i u dalších recenzentů: „k obdivování zůstanou jen drobné nápady, několik detailů, inteligentní a patrně nenapodobitelné herectví dvou přemýšlivých komiků“,³³ „je tu mnoho míst hluchých, jsou tu i místa vyloženě nudná.“³⁴ Kritička Alena Urbanová však ve svém článku v *Kulturní tvorbě* na inscenaci nenahlížela pouze jako na zdroj zábavy, a proto její kritika podává patrně lepší obraz inscenace: „[Tvrďák] byl pouze zábavnější. [...] Do jisté míry však zklamání části obecnosti, které přišlo 'na komiky', slouží v tomto případě komikům ke cti. Jestliže se umělec dokáže vzdát jistoty toho, co bezpečně umí a co by mu vystačilo ještě na dlouhou dobu, jestliže dokáže na svou popularitu naložit – se značným nárokem na sebe sama – odpovědnost filosofujícího satirika, zasluhuje uznání. Vážné a upřímné uznání. To, s čím se Horníček a Kopecký tentokrát rozhodli utkat, je věc nebezpečná, skoro všudypřítomná a nepolapitelná: demagogie. [...] Dobrý úmysl však zásluhy nedělá. [...] Jsou tu místa jedinečného humoru, v němž je cítit kus srdce pod jízlivostí, moudrost pod chytrostí. A vzápětí, doslova vzápětí po nich jako by si náhle dva znamenití herci nedovedli poradit se svým vlastním textem. [...] Hloubka se mění v nudu, vzácný lesk ryzího vtipu v pozlátko komiky.“ I přesto však svůj text uzavírá smířlivě: „Ovšem, herci jsou Horníček s Kopeckým mimořádní. Stojí za to mít trpělivost s místy, která jim v textu hry nevyšla – a vidět skelný pohled a podkleslé nožky Kopeckého maličkého pana Kubelky, zažít si zamrazení a dojetí z Horníčkovy 'sebekritiky' v poslední scéně, ten kus velkého herectví zvláštního a vzácného druhu.“³⁵

V předmluvě k programu *Malého pana Alberta* oba autoři-herci píší: „Myslíme si, že divadlo je rozhovor. Mezi hledištěm a jevištěm, mezi hercem a divákem. [...] Rozmlouvat má někdo s někým o tom, co oba zajímá a obou se dotýká. Mluví-li s někým o něčem, co zajímá pouze mne, musím činit vše, abych tím zaujal i jej a abych ho přesvědčil, že i jeho se toto dotýká. Mluví-li se mnou někdo o něčem, co mne nezajímá, musím mu pečlivě naslouchati, abych si ověřil, zda to o čem mluví, se mne opravdu nedotýká. Takový má být účel rozhovoru.“³⁶ Rozhovor Horníčka a Kopeckého s diváky se však tentokrát nezdařil. Ať byla vina na rozmlouvajících, kteří nedokázali naslouchající přesvědčit, či na naslouchajících, kteří nenaslouchali dost

31 Autorem hudby byl Ivo Moravus, vedoucí kvarteta, které hudebně doprovázelo *Tvrďák*.

32 dk: „Trnité cesty k satíře a humoru“, *Svobodné slovo* 19. 10. 1963.

33 Grym, P. „Večerní rozhovory dvou komiků“, *Lidová demokracie* 18. 10. 1963.

34 Cisař, J. „První kroky“, *Rudé právo* 12. 11. 1963.

35 Urbanová, A. „Od etud ke skladbám“, *Kulturní tvorba* 29. 10. 1964.

36 Horníček, M., Kopecký, M. „Slovo na počátku“, program k inscenaci *Malý pan Albert*, s. 1.



pečlivě, *Malý pan Albert* se stal propadákem a zároveň koncem slibné herecké dvojice Horníček – Kopecký. Po pouhých šesti reprízách byla na konci října 1963 hra stažena z repertoáru. Za své tak vzaly další plánované tituly *Docela malá čekárna* a adaptace slavného románu pod názvem *Soudruh Ženkyl a pan Hajd*.

Po neúspěchu nové inscenace spolupracovali oba umělci jen těžce. Horníček již dříve odmítl účinkovat v připravované inscenaci *Slaměného klobouku* a angažmá v karlínském divadle na konci sezony opustil s tím, že se chce více věnovat filmu (v té době připravoval film *Táto, sežeň štěně!*). S jeho odchodem bylo ukončeno i provozování *Kata a blázna* (dosáhlo 103 repríz) i *Tvrďáku* (přes 165 repríz).

Slaměný klobouk aneb Helenka je ráda se stal v prosinci 1963 další karlínskou inscenací z repertoáru bývalého Osvobozeného divadla. Z komedie zcela zmizely melodie Jaroslava Ježka, nahrazeny byly novou partiturou Vlastimila Hály, která však příliš nadšení nezbudila: „hudba vyšla z Hálových rukou sice s profesionálními atributy, ale nezaujala – i při své serióznosti – výraznější invencí.“³⁷

Miloš Kopecký byl obsazen do hlavní role ženicha Fadinarda, kterou hrál již o několik let dříve v Divadle ABC a také později ve filmovém zpracování. Jeho výtečné herectví bylo velkým přínosem inscenaci: „především díky hereckému umění M. Kopeckého jsou tu místa neodolatelná,“³⁸ „[Kopeckého Fadinard] je skutečný gejzír vtipu ve slovech, gestech i grimasách, podněcovatel celé té frašky; ‘táhne’ večer k nepřekonanému finále prvního dílu a za ty dlouhé-krátké chvíle burácejícího smíchu mu patří jenom chvála.“³⁹ Na kvalitách hlavních představitelů se shodují i další recenzenti: „hraje se tu na opravdu dobré úrovni, o níž v minulých sezonách

37 jan: „Předvánoční premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 28. 12. 1963.

38 sch: „Helenka není ráda“, *Mladá fronta* 29. 12. 1963.

39 ca: „Kopeckého Slaměný klobouk“, *Práce* 3. 1. 1964.



M. Horníček, M. Kopecký: Malý pan Albert. Hudební divadlo v Nuslích 1963. Režie Rudolf Vedral. Miroslav Horníček (Julius) a Miloš Kopecký (Albert Kubelka)

*svádělo karlínské divadlo boj se zkosnatělými operetními manýrami“⁴⁰, „vlastně jen výstupy M. Kopeckého (Fadinard) a N. Gaierové (baronka de Champigny) popoháněly vleklé tempo představení...“⁴¹ I tato inscenace však byla celkově přijata rozporuplně: „inscenaci chybí nápad i záměr, a malá režijní vynalézavost poznamenává i řadu zpěvních čísel.“⁴² Oproti tomu recenzent *Svobodného slova* označil Vedralovu režii za temperamentní a nápaditou.⁴³*

Po rozpadu dvojice neměl na počátku nové sezony 1963/64 ředitel Vedral pro Kopeckého odpovídající roli, přistoupil proto ke kroku v hudebním divadle neobvyklému, a to k uvedení činohry *Veřejné oko* Petera Shaffera. Inscenace byla určena jak pro divadlo v Nuslích, tak pro zájezdová představení. S výjimkou Miloše Kopeckého byla hra obsazena výhradně hosty: Jiřím Valou a Jiřinou Jiráskovou alternovanou Libuší Švormovou.⁴⁴ Role žárlivého manžela, který nechá svoji manželku sledovat mladým soukromým detektivem, jenž se díky tomu stává jejím skutečným milencem, dala Miloši Kopeckému „příležitost k bohatě nuancované hře, ve které měla tvůrčí práce tentokrát převahu nad osobní manýrou.“⁴⁵ Kritik Pavel Grym usoudil, že „Kopecký se vlivem textu zbavil i nejednoho ustrnulého osobního návyku.“⁴⁶

40 Jan: „Předvánoční premiéra v Karlíně“, *Večerní Praha* 28. 12. 1963.

41 Marklová, M. „Slaměný klobouk v Hudebním divadle v Karlíně“, *Lidová demokracie* 4. 1. 1964.

42 Marklová, M. „Slaměný klobouk v Hudebním divadle v Karlíně“, *Lidová demokracie* 4. 1. 1964.

43 ps: „Slaměný klobouk v Karlíně“, *Svobodné slovo* 2. 1. 1964.

44 Podle dochovaných dokumentů měl ve *Veřejném oku* hrát i Čestmír Řanda, Rudolf Deyl ml. a Vladimír Ráž, k jejich hostování však nakonec nedošlo.

45 Hepner, V. „Z menších pražských scén“, *Práce* 6. 10. 1964.

46 Grym, P. „Zcela zvláštní trojúhelník“, *Lidová demokracie* 9. 10. 1964.



Inscenace byla uváděna asi půl roku, během kterého se však zásadně změnila situace ve vedení karlínského divadla. Ředitel Rudolf Vedral již v roce 1963 podal ÚNV hl. města Prahy žádost o své uvolnění z ředitelského postu na protest proti krácení rozpočtu divadla. Až po roce, v prosinci 1964, jeho žádosti ÚNV náhle vyhověl. V této době se Karlínu – i přes zkrácený rozpočet – začalo mimořádně dařit: divadlo bylo téměř denně vyprodáno díky Nového inscenaci Frimlovy *Rose Marie* a schylovalo se k československé premiéře muzikálu *My Fair Lady*, která je dodnes největším úspěchem v historii karlínského divadla. Do funkce ředitele nastoupil Ludvík Žáček, někdejší ředitel několika divadel, ČDLJ (DILIA) a jeden ze zakladatelů českého dabingu. Pod jeho vedením zažilo divadlo v následujících letech jedno z nejúspěšnějších období ve své existenci.

Pomalou se však schylovalo i k odchodu Kopeckého. Poslední rolí, kterou v Karlíně hrál, byl Čochtán v české úpravě muzikálu *Divotvorný hrnec*, v níž alternoval s Milošem Zavřelem. Partnery jim v roli Káči byla Jarmila Gerlová nebo Věra Vlková a v roli Maršálka hostující Jan Skopeček a Ivo Gübel. Do role Belindy byla obsazena Ljuba Hermanová, která tak hrála stejnou roli jako v prvním evropském uvedení tohoto muzikálu v roce 1948 v Divadle V+W a po přenesení i v Karlíně. O Miloši Kopeckém v roli Čochtana se z kritik dozvídáme pouze to, že se projevil „pěvečtěji než dříve a za své písničky sklídlil zasloužený potlesk na otevřené scéně.“⁴⁷ Inscenace byla hrána téměř rok, počet repríz není znám.⁴⁸ Na konci sezony 1964/65 Kopecký z karlínského angažmá odešel do vinohradského divadla (tehdy Divadla československé armády), kde strávil celý zbytek své herecké kariéry.

47 Příkryl, J. „Divotvorný hrnec v prověrce času“, *Večerní Praha* 3. 10. 1965.

48 I v této době se projevovala Kopeckého nemoc a občasná zdravotní indispozice mu někdy znemožňovaly i divadelní účinkování – proto za něj jednou ‘zaskočil’ i Jan Werich, který Čochtana s obrovským úspěchem hrál v již zmíněném prvním uvedení *Divotvorného hrnce*. Jednalo se o jeho jediné herecké vystoupení během pětiletého karlínského angažmá v letech 1963–1968.

◀ V. Hála, J. Voskovec,
J. Werich podle Labiche
a Martina: Slaměný
klobouk. HDK 1963.
Režie Rudolf Vedral. Nelly
Gaierová (Baronka), Miloš
Kopecký (Fadinard)

▶ P. Shaffer: Veřejné
oko. HDN 1964. Režie
Rudolf Vedral. Miloš
Kopecký (Karel Sidley),
Jiřina Jirásková (Belinda
Sidleyová) a Jiří Vala
(Julian Christoforu)



Definitivně se tak uzavřela historie působení Miroslava Horníčka a Miloše Kopeckého na karlínské a nuselské scéně. Dvojice herců a autorů, která se vytvořila náhodou, zazářila na divadelním nebi a během krátké doby zanikla, byla silně inspirována Janem Werichem a jeho způsobem herectví, se kterým se setkávala během svého působení v Divadle ABC. Význam Werichova vlivu na oba herce je patrný z Horníčkových slov: *„Pět let jsem se po boku Jana Wericha učil slovo za slovem a větu za větou. Werich očišťoval svůj herecký projev od všeho hereckého, od všeho patosu, od všech vymyšlených klisé, ode všech nečistot, ode vši banality a osvobozuje tento projev až k prostotě, která u něho vrcholí a které je nám – Kopeckému a mně – vzorem, cílem, směrem a způsobem pro nás kýžným. [...] Jestliže můžeme a smíme vůbec označit způsob, kterým chceme a hodláme hrát, nějakým jménem, nazvali bychom ho herectvím osvobozeným, a to herectvím, kdy slovo ‘osvobozené’ chápu skutečně jako odkaz Osvobozeného divadla, především na hereckou školu obou jeho tvůrců a hlavně herectví Werichovo, který nám oběma vnukl nezaměnitelnou a nepodplatitelnou víru v jednoduchost a čistotu, a také krédo: slyšet co říká partner a odpovídat mu. [...] Nechceme opakovat dvojici V a W, my chceme navazovat na tradici třeba i protipohybem, opačnou relací, ale s vnitřním příbuzenstvím s tím, co bylo na Osvobozeném divadle nejlepší.“*⁴⁹

Teprve během angažmá v Divadle ABC se naplno projevíly herecké schopnosti, které byly do té doby v obou hercích do značné míry skryté díky nedostatku vhodných hereckých příležitostí v předchozích angažmá. Již při spolupráci ve hře *Byli, jednou dva* měli možnost plně rozvinout svůj specifický způsob herectví, jak říká Horníček, herectví ‘osvobozené’, na němž byl postaven zejména *Tvrďák*.

Popsaný princip ‘osvobozeného’ či ‘svobodného’ herectví nezávisle potvrdil na výše zmíněné konferenci i teatrolog Jan Císař: *„hereckou práci jsme*

49 Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, s. 4/5, archiv autora.

proměnili v těžký, vznešený obraz, z něhož (alespoň vzhledem k diváku) vymizela radost a rozkoš z možnosti být někým jiným, představovat někoho. Ba dokonce mívám na mnoha představeních pocit, že z mnoha hereckých výkonů zmizela i fantazie, která je přece základní součástí každého uměleckého projevu. A obojího je v Tvrdáku měrou vrchovatou.“⁵⁰

Také Václav Havel ve své studii o Miloši Kopeckém popisuje jeho způsob herectví jako svého druhu ‘osvobozený’: „Svou jevištní postavu otesává a očišťuje od všeho nepodstatného, pátrá po jejích základních a určujících psychofyzických gestech, na která se pak soustřeďuje, až se mu nakonec postava změní v kostru několika základních prvků, tak přesně vytěžených, že v sobě zhušťují a výmluvně a pádně ozvláštňují celé její vnitřní bohatství, stávající se ‘skutečnější než skutečnost sama’. [...] Svůj typ Kopecký koncentruje: mění se mu v několik elementárních pohybů a gest, ostře ohraničených a významově naprosto přesně koncipovaných a umístěných. A právě proto je jeho projev ve své stylizaci vždycky naprosto věcný, samozřejmý a pravdivý.“⁵¹ Kopecký ve svých postavách minimalizuje pohyb i gesta, která – pokud jsou provedena – vždy mají nějaký význam. Není náhodou, že po zkušenosti z komediantských pódii přechází Miloš Kopecký na vinohradskou scénu, kde jeho divadelní kariéra vrcholí. Dostává zde příležitost vytvářet velké komediální, ale i dramatické charaktery – připomeňme jen rozpětí jeho herectví od postav jako byl Tařka v psychologickém dramatu Tennessee Williamse *Kočka na rozpálené plechové střeše*, Saška Kristus v Pavlíčkově *Nanebevstoupení Sašky Krista* podle Isaaka Babela nebo Pirandellův *Jindřich IV.* na straně jedné, Shawův *Higgins* či Molièrův *Harpagon* na straně druhé. Klaun, komediant či šašek totiž může i do vážné hry přinést svůj vlastní pohled na svět, a to pomocí jiných prostředků – nejen případných improvizací – než herci, kteří klaunskou tradici odchováni nebyli.

Horníčkovu herectví je postaveno na obdobných základech, ale zároveň se odlišuje. Horníček byl, označeno opět slovy Václava Havla, typem herce ‘monodramatického’, tj. herce, který každou postavu přizpůsobuje sobě, který na postavě vyjadřuje svůj vlastní postoj ke světu. Důležitější než fyzický herecký projev je pro něj myšlenkový obsah textu, který ztvárňuje. Horníček jako by ani nehrál, mnohem více je spíše vypravěčem, konferenciérem svých postav. Úspěch *Tvrdáku*, improvizací v *Katu a bláznu*, ale ostatně již dříve vedle Jana Wericha dokazuje, že Horníček byl nejlepší tam, kde se mohl zároveň vedle hereckého projevu projevat také autorsky a ideálně i s humorem; Horníček byl vlastně jakýmsi intelektuálním klaunem.

Miroslav Horníček s Milošem Kopeckým se tak stali následovníky Voskovce a Wericha a pokračovateli odvěké tradice divadla, jehož cílem je vyvolávat v divácích smích. Neodlišovali své postavy kostýmem či líčením jako většina dřívějších klaunů, naopak, jejich oděvem bylo nejčastěji oblečení každodenního života. A ač to na první pohled možná nevypadá, střety každodenního života a jejich parodie se také staly hlavním námětem jejich tvorby. I touto satirickou reflexí doby a společnosti navazují na své předchůdce z Osvobozeného divadla – ač způsobem jiným a pochopitelně ústupným charakteru doby a politického režimu. Přes své odlišné naturely (či právě pro ně) se vzájemně výtečně doplňovali:

50 *VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963*, Praha 1964, s. 148.

51 Havel 1999: 486.

**B. Lane, E. Y. Haryburg,
F. Saidu, J. Voskovec, J. Werich:
Divotvorný hrnec. HDK 1965.
Režie Václav Tomšovský.
Miloš Kopecký (Čochtan),
Jan Skopec (Josef Maršálek)**



zatímco Horníček se řadil spíše ke klaunům optimistickým a konstruktivním, Kopecký k těm skeptickým a narušujícím. Období vzájemné spolupráce pro oba znamenalo školu a přínos pro jejich budoucí samostatné kariéry, během nichž své 'osvobozené' herectví, klaunství, komiku a smysl pro improvizaci zdatně využívali – ač každý zcela jinak.

Jaký byl tedy význam a přínos herecké dvojice Horníček – Kopecký? Kromě dvou her, které po sobě zanechali, není jejich dědictví příliš patrné, společná tvorba obou herců trvala příliš krátkou dobu. Nepochybně to však byli oni, kdo po nuceném konci dvojice Horníček – Werich převzali štafetu někdejšího Osvobozeného divadla, byli to oni, kdo pomohli na několik následujících desetiletí vrátit hry V+W do karlínského divadla, a byli to oni, kdo spolu s jinými na počátku 60. let svým specifickým hereckým projevem, špetkou satiričnosti a smyslem pro improvizaci rozvíjeli tisíciletou komediantskou tradici.

Literatura a prameny:

HAVEL, V. „Humor Miroslava Horníčka“, in: (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha 1999, s. 269–280

HAVEL, V. „Kolem herectví Miloše Kopeckého“, in: (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha 1999, s. 478–497

HAVEL, V. „Krise a její příčiny“, in: (týž) *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*, Praha 1999, s. 462–477

HORNÍČEK, M. „Tvrďák“, *Divadlo* XIII, č. 12, prosinec 1962, s. 1–12 příl.

Stenografický zápis III. pracovní konference Hudebního divadla v Karlíně konané 6. 8. 1963, archiv autora
VI. divadelní přehlídka a seminář Karlovy Vary 1963, Praha 1964

VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998

WERICH, J. „Klauní“, in: (týž) *Úsměv klauna*, Praha 2003, s. 51–88

Kritiky k inscenacím: výstřižky v archivu HDK

Osobní rozhovory autora s Rudolfem Vedralem, záznam v archivu autora

Programy, plakáty a dokumenty k inscenacím v archivu HDK

Tylovy herečky Magdaléna Forchheimová-Skalná a Magdaléna Hynková

(Žena v divadle Josefa Kajetána Tyla 1)

Lenka Chválová

Na konci 19. století (od druhé poloviny 80. let) se v české dramatické literatuře a na českých jevištích událo cosi pozoruhodného. Na scénu vstoupily podivné ženské bytosti, divoké vetřelkyně, rozvracející odvěký řád patriarchálního světa.¹ Dramaticky se mění ženské postavy, herečky hledají nové vyjadřovací prostředky a dramatici se obdivovanými herečkami inspirují: jejich výkony na jevišti i soukromými osudy.

Jak vypadal obraz české ženy před touto proměnou?

Víme, že tehdejší profesionální české divadlo mělo velmi krátkou historii, neustále násilně přerušovanou. Nejen pod tlakem vnějších omezení ze strany rakouských úřadů: ve snaze dohnat vývoj evropské divadelní kultury popírá každá další generace tu předchozí ještě dřív, než ta dřívější stačila dozrát. Nedočkaví začátečníci snadno přehlédnou, jaké divy jejich předchůdci dokázali a vzhlížejí k cizím vzorům.

Takový osud neminul ani Josefa Kajetána Tyla (4. 2. 1808 – 11. 7. 1856) v polovině 19. století, na vrcholu jeho divadelní dráhy. Z Prahy byl vyhnán nejen z politických dů-

vodů. Nastupující generace J. J. Kolára Tylovo dílo zcela odmítla. Přesto se Tylovy hry na scénu vrátily a staly se jedním z nesporných základů české dramatiky. Kdo se chce zabývat proměnou ženství v českém divadle 19. století, nemůže přehlédnout ženské postavy Tylovy, protože navzdory všemu popírání a podceňování založily jistou tradici, ze které čerpaly i ty další.

Velké osobnosti z počátků českého divadla byly zároveň hrdinové národního obrození; samotné divadlo sehrálo v probouzení národa významnou roli. Tyl možná proslul víc jako obrozenec než jako divadelník. Již za svého života získal titul „miláček národu“.² Byl také v nejlepším slova smyslu angažovaný, svému národu opravdu sloužil: budoval všemi prostředky českou kulturu. Tvořil všechno, co z jeho pohledu této kultuře chybělo. Divadlo, krásnou literaturu i žurnalistiku, organizoval plesy a jiné společenské akce. Přispěl také významně k prvním změnám postavení ženy ve společnosti – právě on přinesl mezi národní buditele myšlenku, že je třeba zapojit do obrození

¹ Podobný zlom se samozřejmě odehrál i jinde, ale záměrně se soustředím na domácí scénu.

² Socialistické výklady historie dokonce udělaly z Tyla mučedníka a málem pra-komunistu, zdůrazňovaly jeho vlastenectví, lidovost a sociální citění.

české ženy – protože ty potom vychovávají české děti. Pochopil, že ryze mužské obrození zůstává jen zvláštností skupinky intelektuálů. Psal články přímo pro ženy, aby je poučil a probuzoval v nich lásku k národu, hledal a povzbuzoval začínající spisovatelky i básnířky a v neposlední řadě vytvářel ve svém díle obraz nového ideálu ženy. V divadle se přímo nutkavě zabýval ženskými postavami a s herečkami ho pojily osudové vztahy.

Tylovy divadelní Múzy byly čtyři: dvě Magdalény a dvě Anny. Dvě hrály *matky* a dvě (tehdejší výrazem) naivní, tedy *dívky*. Matky patřily Magdaléně Forchheimové-Skalné (12. 4. 1803 – 18. 2. 1870) a Magdaléně Nikolaiové-Hynkové (8. 3. 1815 – 9. 4. 1883), dívky Anně Forchheimové-Rajské (16. 2. / 8. 4. 1822 – 3. 12. 1903) a Anně Kolárové-Manetínské (27. 11. 1817 – 10. 7. 1882). Zatímco s Hynkovou a Kolárovou měl Tyl profesionální vztahy, byl si tyto herečky sám vyhlédl a pečoval o jejich vývoj, k sestřím Forchheimovým ho poutal vztah osobní, citový: byly to jeho celoživotní partnerky. Jaké postavy Tyl vytvořil pro tyto čtyři různé herečky? Co si jeho postavy braly ze svých představitelk? Jaký obraz ženství z nich lze poskládat?

Zaměřím se na krátké období let 1845–1849, kdy Josef Kajetán Tyl napsal všechny své vrcholné hry. Měl za sebou 16 let divadelní praxe: začínal jako herec kočovné společnosti, ale brzy se stal hnací silou veškerého českého úsilí o vybudování profesionálního národního divadla. Založil a vedl divadlo v Kajetánském domě (Kajetánské divadlo 1834–1837), pracoval ve Stavovském divadle, neúnavně hledal a upravoval hry, psal, režíroval, hrál a vychovával nové herecké talenty.

Magdaléna Forchheimová-Skalná

Premiéra hry *Paní Marjánka, matka pluku aneb: Ženské srdce* 9. března 1845 završovala další Tylův pokus o samostatné české

divadlo; byla posledním českým představením v divadle v Růžové ulici, kde Tyl působil jako neoficiální ‘umělecký šéf’ od r. 1842. Vykonával zde pro ředitele J. A. Stögera práci dramaturga, režiséra i obětavého herce zároveň, aniž by za to byl odměňován. Nakladatel Jaroslav Pospíšil *Paní Marjánku* ihned vydal a brzy se z ní stal oblíbený kus českých venkovských ochotníků. Ještě v roce 1845 se hrála skoro ve všech českých městech a Tyl ochotně jezdil na tato představení.³ *Paní Marjánka* byla první Tylova hra, která měla u diváků naprosto nepochybný úspěch.⁴

Jak bylo v tehdejší praxi běžné, inspiroval se Tyl starší hrou Augusta Kotzebua *Das Kind der Liebe* (1793).⁵ Kotzebuovu slzavou historiku o ušlechtilém baronovi, který si bere za manželku po letech nalezenou milenkou, Tyl zásadně přepracovává: obrací veškerou pozornost k postavě ztracené milenkky – Marjánky (která zůstává v předloze jen pasivním objektem a postavou mnohem aktivnější je baronova dcera). Podívejme se, jak je Marjánka srostlá se svou původní představitelkou.

Postavu Marie Vorlické věnoval autor své manželce, herečce Magdaléně Forchheimové-Skalné.⁶ Magdaléna Forchhei-

3 Sám hrál Sekáčka a bral s sebou i představitelku titulní role, Magdalénu Skalnou, a komika Jana Kašku – oblíbeného ‘hlupáka’ Kiliána.

4 Ve Stavovském divadle se hrála 5× – a tehdy úspěch znamenala i jediná repríza!

5 V Divadelním ústavu jsem našla překlad (Dr. V. M.) z roku 1877 pod názvem *Žebračka a její syn*.

6 Magdaléna Forchheimová, se kterou Tyl jako jednadvacetiletý mladík opustil studia filosofie a odešel s ní k Hilmerově kočovné divadelní společnosti, byla krasavice o pět let starší než on, s tajemnou minulostí: z poměru s jakýmsi důstojníkem se jí narodilo údajně mrtvé dítě, a proto už nemohla mít děti. Ale nemohlo to být i tak, že se o nechtěné dítě postarali její rodiče a vydávali je za mladší sestru Magdalény? Její sestra Anna byla přece o 20 let mladší než ona. Tuto hádanku už sotva rozluštíme. Když Tyl v létě 1829 na společném divadelním putování v Domažlicích onemocněl, Magdaléna se o něj starala a on jí slíbil manželství. Hilmer nakonec v zimě od společnosti i od rodiny utekl a Tyl na čas bydlel u Forchheimových, kde se také staral o vlasteneckou výchovu osmileté Anny. Po deseti letech, 28. 1. 1839, si Tyl Magdalénu opravdu vzal a ona ke svému jménu přijala jeho herecký pseudonym – Skalná, přestože v té době již zřejmě jejich vztah značně ochladl a Tyl se nezadržitelně sblížoval s Annou.

mová hrála jako ochotnice už v roce 1819 a J. N. Štěpánek ji doporučil jako ochotnici do českých představení Stavovského divadla, kde získala angažmá v německém operním souboru, ale hrála i v české a německé činohře. Začínala jako naivní milovnice, hrála prosté, čiperné lidové dívky, ve 30. letech pak matky, vdovy, cikánky, čarodějky. Její specialita byly vážné i komické matrony s drsnějším jednáním a prudším temperamentem. Blízké jí byly postavy prostých žen současné dramatiky, přísné, jadrné, hašteřivé i zatrpklé. Cizí jí byla citovost, něha a sentiment.⁷

Jak tyto předpoklady využívá Tyl v *Paní Marjánce*? Na počátku se Marie ukazuje jako vcelku typická 'matka z lidu' – to byl ostatně tehdejší název pro herecký obor Skalné. Bodrá, skromná, otužilá. Sekáček o ní říká: „*Naše markytánka je pravá matka regimentu!*“ Marjánka: *Já jsem obyčejná vojačka a nebudu dělat žádné pretenze. Talíř polívky, kousek masa – a dost!*“ Svou roli matky staví Marjánka na první místo i ve vztahu k Sekáčkovi: „*Zůstaňte mým přítelem!*“ Sekáček: *Marjánko!* (velmi měkce) *Matičko!* Marjánka: *Povinnost a láska k mému synovi mi nedovoluje, abych vám dala jinou odpověď.*“

Zásadní zlom v utváření postavy Marjánky přijde v momentě, kdy se její syn Vojtěch střetne se svým nepoznaným otcem baronem Zápolským, zraní ho a skončí ve vězení. Marjánka bere situaci do svých rukou: vyrazí za baronem, svým ztraceným milencem. V tu chvíli naprosto opouští meze sentimentálního oboru (nestane se pasivní – dokonce umírající – trpítkou

7 Důležité role: 1834 Vdova Mastílková (Tyl: *Fidlovačka*), 1838 Kunhuta (Kleist: *Katyňka Heilbronská*), Královna (Schiller: *Panna Orleánská*), 1842 Emilie (Shakespeare: *Othello*), 1845 Marjánka (Tyl: *Paní Marjánka matka pluku*, bylo jí 42 let), 1845 Veronika (Tyl: *Pražský flamendr*), 1847 Kateřina Šestáková (Tyl: *Paličova dcera*), 1848 Kordula (Tyl: *Strakonický dudák*), 1848 Háta (Tyl: *Jan Hus*), 1849 Jahelková (Tyl: *Tvrdohlavá žena*), 1849 Slečna zemanka Poličanská (Tyl: *Jiříkovo vidění*), 1850 Kačena (Tyl: *Čert na zemi*), 1850 Voršila (Tyl: *Lesní panna*).

z Kotzebuovy předlohy) a stává se aktivně jednající hrdinkou, zasahující do děje. Materské lásce podřizuje vše: místo aby žádala slíbenou lásku a manželství, sama sebe zapře (prohlásí se za Vojtěchovu pěstounku) a žádá otcovskou lásku a zajištění pro syna. Sekáčkovi pak říká: „*Zápolský mě nepoznal – ani to nejmenší tušení neozvalo se v prsou jeho. V duši jeho žije sice můj obraz – ale z let minulých; k ženě strastmi života otuženě se nechce hlásit.*“ [...] Sekáček: *vy sama nebudete v stavu ty jisté kořeny vytrhnout, které vás k životu poutají. [...] Jakpak byste mohla [...] materskou lásku zapřít?* Marjánka: *Pro štěstí syna svého jsem v stavu všechno vykonat – a nebudu se na bolest vlastního srdce ptát.*“ Představte si, jak silné je v této replice gesto, jaký patos, a zároveň to zní syrově, žádná sentimentální sebelibost. Tento čin donutí jednat Vojtěcha: „*Ne, ne – ona je pravá, Bohem daná matka moje!*“ Jako hrdina jedná i Sekáček, když se vzdá svého šťastného života s Marjánkou. Baron si pak Marjánku vezme za manželku, což divákovi nakonec dodá prožitek dojemného závěru.

Tyl má v našem povědomí nálepkou sentimentálního dramatika. Nepochybně byl pro něj vliv sentimentálního měšťanského dramatu zásadní, ale co z něj vlastně přejímá? August Kotzebue byl nesporně typický (a velmi úspěšný) představitel sentimentálního měšťanského dramatu. Přivádí na scénu postavy ze všedního života. Ocítají se v situacích, jaké divák může znát, pohybují se v intimitních prostorech domova a největšími hodnotami (o které postavy bojují) jsou rodinné štěstí a občanská čest. Postavám 'ze života' dodává autor jevištní zajímavost především jejich idealizací⁹

8 Marjánčino smutné poznání neodbytně připomíná samotnou Magdalénu Forchheimovou a její neštěstí. Snad i ona v sobě cosi nadobro zamlčela pro štěstí svého dítěte?

9 Často zde potkáme šlechteté barony, čisté oddané chudé dívky, bezcitné intrikány, ušlechtilé čestné chudé mladíky – zkrátka postavy jen vnějšími znaky jako 'ze života', ale svým jednáním romanticky idealizované.

a vystupňovaným dojmáním diváka. Žebračka jako postava ze dna lidské společnosti budí soucit už svým postavením. Když je navíc nevinnou obětí zrady a krutého osudu, musí nad ní každý divák zaplakat. Stačí několik dlouhých monologů, kdy žebračka Vilemína líčí svou bídu a předvede krajní bezmoc umírání. „*Ach, krutě ozývá se hlad! – Jen sousto chleba kdybych měla!*“

Vilemína také odpovídá biedermeierovskému vnímání ženy – slabé, pasivní, odevzdané. Potřebuje zastání. Nejedná v situaci, situace ‘smýká’ s ní. Teprve na konci se odhodlá k jednomu aktivnímu gestu, když odmítne baronovy peníze, které omylem pokládá za ‘odškodné’. „[...] *povězte mu, že i ubídněná, hladem zmořená Vilemína jest nicméně příliš hrda, aby podpory přijímala z rukou zrádného svůdce. [...] On povrhł mým srdcem, já porvrhuji jeho podporou.* (Odhodí prudce měšec na podlahu.)“¹⁰ Celé gesto se ale zase ztrácí v nekonečném uplakaném monologu a zazní jaksí mimo situaci – k samotnému baronovi se ani nedostane. Činy stále zůstávají na ostatních.

Snad Tyla přitahoval na Kotzebuově hře příběh o slibu manželství a o ‘ženě s minulostí’ svými skrytými podobami s jeho vlastním životem. V době, kdy *Paní Marjánku* psal, měl už Tyl nemanželské děti s Annou Rajskou. Nechybělo mnoho, aby Anna hrála Marjánčina syna Vojtěcha.¹¹ Viděl Tyl své postavy, když psal? Jistě ano.

Tylova Marjánka je sice také opuštěná žena s tvrdým osudem, ale nevzbuzuje divákovu lítost. Získává ho svou nezdolnou aktivitou, zaslouží si jeho obdiv. Tyla k výsledné podobě nepochybně ‘nutila’

10 Všimněme si patetického vyjadřování, tolik odlišného od Tylova živého dialogu. Není to vinou překladu.

11 Podobné postavy mladíků se tehdy psaly pro mladé herečky – takzvané kalhotkové role. Vojtěcha hrála ve skutečnosti tragédka Anna Kolárová a Anně Rajské dal Tyl roli Vojtěchovy lásky, čisté dívky Lidušky, která nahrazuje baronovu dceru z předlohy.

i sama herečka, na kterou myslel a zároveň tím rýsoval její další herecké směřování. Víme, že citovost a sentiment byly Magdaléně Skalně cizí. Postava Marjánky nijak nepopírá její obor (drsnější lidové matky), ale citlivě ho rozvíjí, dokonce přesáhne až k oboru hrdinky, aniž by ztrácela konkrétní lidské (realistické) rysy, drobné ‘milé’ detaily. V rámci měšťanského dramatu nachází Tyl velmi originální řešení. Nevzdává se sentimentálních citů ani hodnot – rodinného štěstí a občanské cti, ale nevydírá diváka ubohostí a bezmocí svých postav. Místo mnohomluvného předvádění emocí dává prostor dramatickému jednání. Opuštěnou, vyhladovělou a umírající žebračku z Kotzebuovy předlohy proměnil v nezdolnou hrdinku mateřské lásky. Najde se vůbec ve světové dramatice před Marjánkou podobná hrdinská postava lidové matky (zosobnění mateřství)? Jisté je, že Tyl v *Paní Marjánce* vytvořil jednu z nejzákladnějších podob ženství v českém dramatu.¹²

O dva roky později už jako vedoucí českých her ve Stavovském divadle napsal Tyl pro Magdalénu Skalnou vděčnou komickou roli zámožné vdovy Kateřiny Šestákové v „činohře“¹³ *Pražská děvečka a venkovský tovaryš aneb: Paličova dcera* (1847). Titulní hrdinka Rozárka hledá u své pražské tety Šestákové pomoc po smrti své matky. „Rozárka: *Ach, jemnostpaní – Šestáková: I dejte mi svatý pokoj s tou jemnost-, nevíte, kdo jsem? Plátenice Šestáková; krám bez velikého zlatého*

12 Další hrou Josefa Kajetána Tyla je *Pražský flamendr aneb: Co mu přece pomohlo* z roku 1846, kdy ho konečně (v jeho 38 letech, ale po 15 letech stejně vážné a přece ‘neoficiální’ divadelní činnosti) ředitel Hoffmann jmenoval dramaturgem a vedoucím českých her ve Stavovském divadle. *Pražský flamendr* je prvním z Tylových ‘obrazů ze života’. Z hlediska podob ženství není tato hra nijak pozoruhodná, i když se zde v menších rolích objeví obě hlavní Tylovy herečky – Magdaléna hrála starou služebnou Verunku a Anna bystrou, odvážnou i roztomile nesmělou Apolenku, jejíž láska flamendra vyléčí; důležitější zde zůstává vztah otců a synů. Verunka se o Apolenku stará jako matka, i když jí není. A flamendra Adolfa dokonce hrál Tyl osobně.

13 Tylovo označení.

nápisu, ale s dobrým zbožím. (Šňupe.)“Tyl použil oblíbenou scénu sentimentálního dramatu – rozpoznání nepoznaných příbuzných¹⁴ – a jako by ji téměř parodoval, zbavil ji sentimentu, využil typický komediantský projev Skalné – na nevlídné matrony byla přece odborníci. A přece divák o dojemnost setkání nakonec nepřijde, protože Šestáková se dojetí tak rozto-mile brání, že to výsledný dojem vlastně posílí. Rozárka vypráví o matce: „*Ona měla už skoro oči v sloupu – tu mě vzala ještě za ruku: Až se vám povede nejhůře – jděte do Prahy – ona byla vždycky hodná a my se měly rády – že jste děti bratra, kterého nenávidí – za to nemůžete – pozdravte ji ode mne a poproste ji – ona vás neopustí.* Šestáková: *Tak? – tak?* (Šňupe, aby ukryla své pohnutí.) *Vaše matka byla blázen.*“ Když Rozárce nabídne místo u sebe, Rozárka poděkuje: „*já se užívím; ale o sestry bych prosila* – Šestáková: *Drž hubu! Ty vypo-víš a přijdeš – ne, hned mi tady zůstaneš; já se s tvou paní vyrovnám. Vida, ona mi bude předpisovat!* Rozárka: *Jděte, polibte ruku paní tetince!* Šestáková: *Nechte toho, nechte! O to lízání vám nestojím – [...]* *I pojď sem, ty můj červíčku, a dej mi štípanou!* (Vyzvedne ji k sobě a líbá ji.) *Tu máš, ty škvrně! A ty sem pojď také, aby ti neukápl!*“ Šestáková sice nemá vlastní děti, přesto je to další podoba ženy – matky. Ve srovnání s Marjánkou zesílila její ‘drsná slupka’, ‘lidové’ charakterizační detaily (např. šňupání), ale zůstává ‘zlaté srdce’.

Rozpoznávací scéna zřejmě Tyla velice bavila, proto jich na sebe navršil hned několik, když se za Šestákovou vrací dávno ztracený mileneček Kolinský. Tyl vlastně nachystal několikanásobný stupňovaný útok na city Šestákové a nutí herečku roz-víjet základní obranný manévr se šňupáním. „Šestáková: *No, snad jsem neměla na tebe čekat, abych nynčko klasu sbírala?*

¹⁴ Sentimentální drama samozřejmě rozpoznávací scény nevymyslelo, vyskytovaly se v dramatu už od antiky (anagnóris v tragédii).

Ne, ne, hochu! Já tě měla ráda, ale když jsi byl ten tam a rodiče scházeli, a můj nebož-tík přišel a požádal o mne, – tu jsem ne-mohla říct: Jdi s Pánembohem, já mám ho-cha, ale někde – tam kde vlci běhají. Ne, ne, holečku, já si ho vzala a jsem nynčko ráda; sice bych tě nemohla pod vlastní střechou přivítat.“ Polemizuje se tu s ideálem od-dané milenky, která nekonečně trpělivě čeká na svou lásku. Šestáková si vlastním jednáním vybojovala své štěstí, sice po-někud vzdálené romantickým snům, ale doceněné nabytým praktickým selským (měštanským) rozumem. Biedermeie-rovské pojetí ženy jako křehké sentiment-ální a pasivní bytosti tu opět bere za své.

Šestáková zasahuje do děje rozhodu-jícím způsobem ještě v závěru hry. Je to právě ona, kdo Rozárku zachrání svým činem, když přijíždí do Květolib a brání ji před celou vesnicí – zaplatí škody způ-sobené požárem a tím smíří rozhněvané sousedy. Sentimentální konvence by žá-dala, aby hrdinku zachránil její milý An-tonín, nebo dokonce polepšený otec, ale Tyl nachází opět své originální řešení v další svérázně jednající ženské postavě.

Přestože Šestáková stojí nohama pevně na zemi, není přízemní: stává se přímo hrdinkou praktického rozumu, schopnou postavit se celému světu a hájit spravedlnost, tedy svého druhu také ideál. Vychází opět z oboru lidové matky, roz-víjené typickými prostředky konkrétní herečky, až přesáhne k rozměru hrdinky a dokonce se stává jakousi svébytnou oslavou nesentimentálního přístupu k ži-votu. Téma herečky se stává součástí té-matu hry: tematická rovina Šestákové vy-važuje podivuhodným způsobem vážné hlavní téma *Paličovy dcery*, zpochybňuje i potvrzuje Rozárčino hrdinství. Šestáková musela fungovat jako výborný pro-středník mezi Rozárkou a divákem. Mezi diváky mohlo být mnoho prostých lidí, kteří se řídili podobnými předsudky jako květolibští sousedé, a selský rozum Šestákové jim mohl pomoci leccos strá-

vit, zvláště ve spojení s oblíbenou komediantkou a jejími kousky.

1847–1850 byla léta horečné aktivity Tylovy, kdy se angažoval v politickém životě, do Stavovského divadla měl povinnost dodat 6 překladů a 2 vlastní hry ročně, ve skutečnosti psal dokonce 3–4 hry za rok,¹⁵ k tomu běžná dramaturgická práce, přepisování a razantní upravnění nedokonalých her, ‘režie’ všech představení a vlastní herecké působení.¹⁶ Také pro Tylovy herečky znamenalo toto období vrchol herecké dráhy. Na premiéře národní pohádky *Strakonický dudák aneb: Hody divých žen* ve Stavovském divadle 21. listopadu 1847 hrála Magdaléna Skalná sice jen jednu z divých žen, ale jak uvidíme, podíl jejích hereckých prostředků na této hře byl nakonec mnohem významnější.

Strakonický dudák měl takový úspěch,¹⁷ že dokonce i Karel Havlíček Borovský porušil svou zásadu, že psát o českém divadle je zbytečné kažení papíru, a napsal v *České Věce*: „Ačkoli jest velmi těžko vyhověti v českém divadle zároveň i parteru i horním krajinám, přece se to panu Tylovi v tomto kuse dobře podařilo, a nikdo neopustil divadlo nespokojen.“ Inspiraci našel Tyl ve vídeňském lidovém divadle. Hledal formu, která by uspěla u českého lidového publika. Spojením fantastické podívané s jednoduchým poučením ho přitahovaly velice oblíbené báchorkovité hry o polepšení (*Besserungstücke*) Ferdinanda Raimunda (1790–1836). Tyl vycítil, že právě tato forma české dramatické chybí a vytvořil originální formu české scénické pohádky.

15 V roce 1847 napsal *Paličovu dceru*, *Kutnohorské havíře* – prem. až 24. dubna 1848, *Bankrotáře* a *Strakonického dudáka*.

16 Zároveň psal sám celého *Pražského posla* a od 1847 přispíval opět do *Květů*, protože plat v divadle (400 zl. ročně) byl bídny a rodina se rozrůstala.

17 Hrál se 9×, což je Tylův rekord ve Stavovském divadle. Překonalo ho jen *Jiříkovo vidění* uvedené v aréně ve Pětrosce (10×).

Svým herečkám věnoval Tyl ve *Strakonickém dudáku* krásné příležitosti: Dorotka, Kordula a Rosava. Zajímavé je, že premiérové obsazení se brzy změnilo, otázka je – proč? Dorotku totiž zpočátku hrála Anna Kolárová, zatímco Kordulu hrála Anna Rajská, jenže na reprízách převzala Rajská Dorotku a Kordulu pak hrála Magdaléna Skalná. Co asi Tyl původně zamýšlel? Zdá se mi, že Kordula je postava strážná přesně na Magdalénu (matka a manželka s drsnou slupkou a zlatým srdcem), ale stejně tak je možné, že změna v obsazení byla pouhý záskok.¹⁸

Podívejme se na jednání Korduly: se svým mužem, muzikantem Kalafunou, tvoří paralelu k Dorotce se Švandou. Hned na úvod se Kordula škorpi s Kalafunou: „*Tak? A ty zde chytáš komáry, místo co bysi měl sedět u cimbálu a chytat dvougrošáky?*“ Kalafuna: *Hehe – hrdličko, my nemáme žádný cimbál – leda kdybys ty tam vešla.* [...] Kordula: [...] *– jenom abych já se dřela, abych já se o všechny krky starala, vstávajíc lehajíc abych myslela, co strčím dnes do hrnce.* Kalafuna: *Hehe!* Kordula: *Ale to musí být jinak, to ti povídám!* Kalafuna: *Stará!* (Natahuje po ní krk a špulí ústa.) Kordula: *Teď se podívejme na toho blázna!* (Sotva že se zdrží smíchu.) [...] *To je potom pojednání s mužem! Radši do vody skočit nežli se vdávat.* Kalafuna: *Arci, arcí – ale žádná to neřekne před vdáváním, každá teprva deset let potom, když se nabaží. I vy safienti!* (Vede ji přítom do hospody...)“

Vidíme zase typickou nevlídnou lidovou matku, i když u Korduly je výraznější role manželky, variace na komický typ ‘Xantipa’. Proto jí Tyl píše i roztomilou žárlivou scénku, když přistihne Kalafunu, jak utěšuje opuštěnou Dorotku: „*A tohle se mi líbí! Místo co si má hledět vej-dělkou, slízá se tady za božího dne s osobou – já se zalknu!* [...] Kalafuna: *Stará!* Kordula:

18 Anna Kolárová v revolučním roce 1848 opravdu málo hrála – kvůli komplikovanému těhotenství, porodu a brzké smrti dítěte.

- kam jste dala stud před Bohem a před lidmi - Kalafuna: *Stará!* Kordula: - kam jste dala oči - Kalafuna: *Stará!* Kordula: - že se ostouzíte s takovým kostrounem -.“

Nejdříve dostala Kordula prostor k rozehrání své nevládnosti, aby nakonec pod drsnou slupkou mohla odhalit své zlaté srdce, když se Kalafuna vrátí ze světa s Dorotkou: Kalafuna mluví k dětem, Kordula dělá, že ho nevidí: „...já jsem od vás odešel - a nic jsem vám neřek - vy byste byly plakaly - a to by mě bylo bolelo - a maminka by byla taky plakala - Honzík: *Ona plakala beztoho!* Kordula: (se utrhne). Kalafuna: - anebo by byla hubovala. Honzík: *Ona hubovala beztoho!* Kalafuna: *To ze samého strachu, že se mi ve světě něco stane; nebo vidíte, ona mě má tuze ráda - a já ji mám taky rád - Až tedy přijde domů, poběhnete jí na proti a budete křičet: Tatínek je tady - myslil na tebe - a dělal muziku - a tuhle ti přinesl pytlíček tolárků - na, tu máš, maminko, buď veselá a měj ho ráda.* Kordula: *Přestaň, přestaň, muži, - to mi utrhne srdce!* (Běží k němu a padne mu okolo krku.) Kalafuna: *I podívejme se, maminka je už doma!*“

Tyl se opět pohybuje na hraně sentimentálních konvencí a využívá typického rozporu postav Magdalény Skalné - mezi drsnou slupkou a milujícím srdcem. Herečka s dojetím bojuje a divák se směje i dojí má zároveň. Kalafunova zrada je dost hrozná, když bez rozloučení opouští ženu s hladovými dětmi a běhá po světě s Dorotkou, a přesto ho žena přijme zpět a odpouští. Na minimálním prostoru tvoří Tyl spolu se Skalnou z oboru 'komická manželka' plastickou postavu upracované ženy a matky, která přes neustálé hudrování zůstává pevným pilířem rodiny, domova.

Zatímco ve vážných revolučních dramatech z roku 1848 pro Skalnou nebyly větší role, svou další rozvernou báchorku *Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec* (prem. 18. března 1849) psal Tyl především pro Skalnou. Námět mu tento-

krát poskytla konkrétní Raimundova pohádková hra o napravení misantropa *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (Král hor a nepřítel lidí). Protože byla nakrátko zrušena cenzura a Tyl reagoval pružně na aktuální dění, naplnil hru politickými narážkami, kuplety a nechal herce improvizovat, takže při jednom představení byla za potlesku roztržena a zahozena nová oktrojovaná ústava.

Ženská obdoba Raimundova misantropa - Jahelková - je zatrpklá matka, kterou kdysi opustil muž (Nožejček, toulavý šlejiř), protože „pořád měla co bručet“. Za žádnou cenu nechce provdat svou dceru Terezku, žádná rána osudu ani kouzla ji nezlomí. „*Tohle jsou mateřské radosti! Když přijde takové house na svět, myslí člověk: Ted' mám ternu! Ale jen počkej! Sotva dostane house peří, už je po ternu. To aby ho zavíral a s očí nespouštěl - jen aby ho luňák neodnes. Arci - kdyby bylo mužským co věřit, bylo by to něco jiného; ale kdo to pokolení zná - jako já, ten si dá srdce na zámek, a kdyby mu mělo scvrknout jako zimovaný šípek. [...] Ne, ne, ne - nic! Žádnému své dítě nedám! Já jsem žebračka, ale o poslední poklad se nedám připravit.*“ Skalná měla spoustu prostoru rozehrát celou škálu reakcí zatrpklé a věčně mrzuté komické matrony, včetně charakterizačních detailů (oblíbené rčení *I ty bídný větrníku!*), a stříhových momentů, kdy mohla naznačit zraněné 'měkké srdce': „*Protože mužské znám - že jsem byla sama ošizena. [...] Ano, nešťastné dítě! Tvůj tatík mi sliboval také hory doly - vzal si mě, - ale konečně nechal mě zas i s tebou sedět na holičkách a odešel do světa.*“

Další variací na nevládnou lidovou matku vytvořil Tyl velmi zajímavou a v dramatické ojedinělou ženskou obdobu bručouna - mrzouta, tedy prastarého oblíbeného komického typu. Lze se dohadovat, že ho k proměně pohlaví protagonisty Raimundovy báchorky 'navedla' sama Magdaléna Skalná, že jí prostě takového bručouna musel nevyhnu-

telně napsat, když žádného jinde nenašel. Téma bručounství se zároveň stává důležitým tématem hry, jak ještě uvidíme v kapitole o Anně Rajské.¹⁹ Je škoda, že se tato hra odbývá nálepkou „politické aktuality“. Základní příběh zatrpklé matky, která zarytě brání mladým v životě, protože se sama zklamala, i s dalšími půvabnými postavami vycházejícími z lidových komediálních typů (viz další herečky), je dostatečně nosný a dá se jistě hrát.

Poslední velká Tylova role pro Skalnou je Voršila v další báchorce *Lesní panna aneb: Cesta do Ameriky*.²⁰ Tyl opět reagoval na aktuální problém – tentokrát vystěhovalectví po r. 1848, hra měla úspěch (7×), ale kritika ji přehlížela jako cosi minulého. Protitylovská opozice prudce sílila a blížil se definitivní konec Tylova působení v Praze.

Voršila je na první pohled převtělení Korduly. Tvoří protipól 'naivky' Terezky: komická manželka, v podání Skalné samozřejmě nevládná a drsná: „*No, copak je to zase? Lelkuješ zas? – zevluješ? Mám se já doma přetrhat?*“ Žena hospodského Barnabáše Pinty, matka kupy dětí, udřená i oddaná. Muž jí sice neutěče, vezme ji do světa (do Ameriky) s sebou, ale snad o to horší útrapy si užije. „*Barnabás: Ženo, slyšíš-li pak? To bude existence! Ze mne může být ještě president nějaké republiky! Šimon: A naše paní Voršila presidentkou! Všecko možná. Voršila: I dejte mi pokoj! Já chci být presidentkou ve svých čtyřech stěnách, v kuchyni a na poli, to je moje republika.*“ Přes všechno vrčení se Voršila stará oddané o rodinu do úmoru a svým způsobem ztělesňuje podobně jako Terezka jistoty domova, i s jeho nesvobodou a nepřijemnými nároky.

Marjánka, Šestáková, Kordula, Jahelková, Voršila: kdyby matky Magdalény Skalné nebyly tak nevládné a drsné, snadno by se z komických situací staly situace

sentimentální. Jejich příběhy jsou dojemné, osudy těžké. Chudoba, ztráty milenců a manželů, jejich pozdní návraty... Ježatost a morousovitost Skalné se stává zbraní proti sentimentu i zdrojem komičnosti jejich postav. Díky Tylově citlivé herecké dramaturgii se tato přirozená součást komediálního talentu Skalné nekonzervovala do plochého oboru, ale rozvíjela se a spolu tvořila svébytné obrazy ženství–mateřství v jeho hrách.

Spolupráce se Skalnou byla také zásadní zkušeností pro Tyla. Velký vliv měšťanského sentimentálního dramatu se v jeho díle střetl s drsnou zemitostí, prostou až hrdinskou vytrvalostí a činností Skalné a vytvořil zajímavé spojení. Skalná a Tyl žili a pracovali vedle sebe a Tylovy ženské postavy tak nikdy nemohly zůstat v mezích sentimentálních biedermeierovských schémat. Snad právě tvůrčí zápasy při režirování této zapomenuté české komediantky přivedly Tyla k podstatnému objevu: že spojení protikladů vytváří dramatické napětí.

Magdaléna Hynková

Druhá herečka, pro kterou Tyl psal postavy matek, byla Magdaléna Nikolaiová-Hynková (8. 3. 1815 – 9. 4. 1883), kterou si Tyl sám vyhlédl jako mladou ochotnici²¹ a velmi rychle pro ni našel obor: už ve svých 21 letech začala hrát matky z lidu, potom komické stařeny. V těchto oborech dosáhla velké popularity a do konce své dráhy roku 1879 to byla jedna

21 Hrála v Kajetánském divadle, od 1834 v českých hrách ve Stavovském divadle, od 1846 ji Tyl do Stavovského divadla angažoval jako profesionálku. 1862 Prozatímní divadlo, 1864 penzionována, dále jako host. 1879 těžká nervová choroba ukončila její působení v divadle. Vdova Jedličková (*Paličova dcera* 1847), Rosava (*Strakonický dudák* 1847), vdova Beránková a Veronika Vorličková (*Bankrotář* 1848, 1859), Markéta – matka Jana Husa (*Jan Hus* 1848), kněžna Ludmila (*Krvavé křtiny* 1849), Kalousová (*Jiříkovo vidění* 1849), Voršila (*Lesní panna* 1860), Kordula (*Strakonický dudák* 1852), Veronika (*Pražský flamendr* 1862).

19 Rajská hrála Madlenku.

20 Premiéra 16. května 1850 – aréna ve Pštrosce.

z nejoblíbenějších českých hereček, spojující žánrový detail tylovské školy s výrazovou strohostí, úsporností. Na rozdíl od Skalné jí citovost na jevišti nebyla cizí, nejlépe hrála něžné a měkké lidové matky.

V *Paličově dceři* (1847) pro ni Tyl vytvořil vdovu Jedličkovou jako protipól Šestákové. Matka Antonína Jedličky (titulní – venkovský tovaryš) chce syna výhodně oženit s Bětuškou Toužimskou. Jenže Antonín požádá o ruku Rozárku. Jedličková jedná rychle: „...vy jste hezká holka, hodná jste bývala odjakživa, a co jsem vás tudy dny pozorovala, tedy vás to pražské povětrí ještě neofouklo; já vás mám jak náleží ráda, ale s mým hochem – to nebude nic.“ Jedličková začne medovou poklonou, ujistí Rozárku několikrát o svých něžných citech, a pak nečekaně rázně udeří. Tyl vystavěl její jednání na rozporu dvou protikladných tendencí: vlídný projev proti despotickému, tvrdému srdci. To je podobně jako u Šestákové zdroj komična i dramatičnosti. Vnitřní tvrdost se projevuje její neústupností v situaci, byť si navenek zachová přátelský tón: „vy budete moudrá osoba a řeknete mu, že z toho nic nebude. Je-li pravda?“ Podstata jejich sdělení je navzdory tónu drsná: „No to jste hodná, že mi nechcete štíra do hospodářství nasadit.“ Rozdělte si tuto větu napolovic a jako by to ani neříkala stejná postava.

Nepřipomíná vdova Jedličková jinou vesnickou matku z pozdější české tragédie Gabriely Preissové – Mešjanovku?²² Není to jistě ještě taková tvrdá skála, která by udolala Evu krajčířku, ale je to již podoba vesnické matrony, která v sobě nese pevný řád vesnického života a s dětmi (i jejich osudy) zachází jako s majetkem. A stejně jako Mešjanovka se neohroženě staví do cesty mladé hrdince.

Jedličková zasahuje do děje i v závěru, když se Rozárka vrací do Květolib jako

„paličova dcera“ s Antonínem: „*Ono mě těší, že máte ke mně důvěru; vy jste byla vždycky hodná holka – [...] – a já bych vás vždycky ráda u sebe viděla, kdyby se nebylo nedávno něco přihodilo – [...] vy za to nemůžete, a co na vás Pánbůh seslal, to musíte snášet; ale to nebudete jakožto moudrá osoba žádat, aby jiní lidé kvůli vám trpěli.*“ A konečně přijde úder: „...nepřijmu nikoho za nevěstu, po kom by si lidé prstem okazovali.“ Ani když Šestáková sousedy usmíří, Jedličkovou to nehne: „*Ať si jedná každý dle svého rozumu [...], ale při tom zůstanu: palič je palič – a jeho dítě zůstane jeho dítětem. Pozdrav Pánbůh vespolek!* (Odejde.)“ Její vlastní syn kvůli té neoblomnosti odejde s Rozárkou kamsi do Ameriky, a přesto Jedličková neustoupí a zůstane raději opuštěná. Ale popřeje všem „pozdrav Pánbůh“.

Jedličková tvoří působivý protipól Šestákové, která ji také přesně vystihne: „*I totéž žena jako Turek! Mluví, jako by chtěla člověka samou láskou sníst, – a zatím – (Šňupe.)*“ Obě vdovy mají v textu minimální prostor a potřebují jedna druhou jako pozadí. Tyl vlastně obsadil tyto role opačně, obrátil obory: ‘zlou’ Jedličkovou dal ‘něžné’ Hynkové a ‘hodnou’ Šestákovou dal ‘nevlídné’ Skalné. A už v textu tím postavy získávají přitažlivou plasticitu – Jedličková své ničivé výpady hraje jemně, starostlivě, téměř dobrácky, zatímco Šestáková svou něhu pečlivě kryje drsným vystupováním. Aniž by Tyl pracoval s kdovíjakou psychologíí svých postav, tímto jednoduchým a úsporným způsobem dal malým figurkám hloubku a zajímavost.

Rosava ve *Strakonickém dudáku* je naopak matka něžná a milující. Využije citovost Hynkové. Protože patří do světa nadpřirozených bytostí, vymyká se oboru ‘lidová matka’. Vyjadřuje se pateticky, místy dokonce ve verších. Nemá ani konkrétní lidské rysy, chybí charakterizační detaily. V podstatě je to nejvážnější postava hry, její příběh je vlastně

²² *Gazdina roba* patří právě k hrám, které přinesly na česká jeviště novou podobu ženství (prem. 1889).

tragický. Nesmí své dítě vychovat ani vídat. Přesto jej všude sleduje a snaží se jej chránit. Vloží na jeho dudy kouzlo, aby mu usnadnila život, což je krásný obraz a zápletka zároveň, protože bez toho by se Švanda nevydal do světa za slávou a bohatstvím.

Nejvypjatější scéna Rosavy přijde v okamžiku, kdy je Švanda beznadějně odsouzený do vězení v cizině. Švanda reflektuje svou situaci a své předchozí jednání: „*Já jsem věru ten nejmizernější bídák na světě – žádného nemám – rodiče nemám [...] – a moje matka musela být zrovna nějaká vlčice.*“ V tu chvíli se z propadla vynoří Rosava: „[...] *Ustaň! – kdyby tě slyšela, puklo by jí srdce žalostí. [...] Věř – matka tě miluje!* Švanda: *Ale, copak je mi to platné, když to necejtím? Kdyby byla jako jiná, byla by se alespoň poptala, jestli mě to nebolí, když jsem viděl, jak si jiné děti s matkou hrály, a já musel zalízt do křoví a tam se vyplakat, že nemám žádnou matku, která by mě pohladila. O mlčte mi o lásce mé matky! Kdyby byla jako jiná, musela by vědět, co jsem já sám u jiných viděl, že je matka nejšťastnější, když může své dítě k srdci přivínout.* Rosava:

*Nuže tedy praskni, pouto moje,
řiň se blaho z ukrytého zdroje
ať se opojí ním prsa má!*

*Pomstou panovnice musím hnouti
chci-li syna k srdci přivínouti –
pojď sem, drahý, já jsem matka tvá!“*

Rosava je další postava matky, která vše obětuje pro dítě, i své srdce a život. Z tohoto pohledu není důležité, že je polednice, jedná jako lidská matka. Na rozdíl od drsných matek Magdalény Skalné je něžnější, svým citům se plně oddává i s patetickým gestem. Hynková zřejmě dokázala zahrát i velkou romantickou hrdinku, pokud se mohla opřít o téma mateřství.

To, že je Rosava zároveň polednicí, ji ještě bytostněji spojuje se zemí a domovem (viz také její vynoření z propadla), se samou podstatou těchto silných va-

zeb.²³ V závěru Rosava prosí Dorotku, aby Švandovi pomohla. Protože nadpřirozené síly nemohou osud lidí v Tylově pohádce změnit, opravdovou změnu situace může přinést jedině lidské jednání; dokud sám Švanda nechce změnit svůj život, jsou zásahy matky (i všechny čáry) marné.

Největší Tylova role psaná pro Magdalénu Hynkovou je velká tragická hrdinka – Svata Ludmila v historické tragédii *Krvavé křtiny, aneb: Drahomíra a její synové*. Z Jedličkové dědí podivné spojení vnější měkkosti a vnitřní neústupnosti, v Rosavě si Tyl zkusil, jak Hynková zvládne velké sošné gesto bez prostoru pro drobnokresbu. Podrobněji o *Drahomíře* budu psát v souvislosti s titulní rolí, psanou pro Annu Kolárovou. Ale žádná velká hrdinka se nerodí bez protihráče, a Ludmila je velmi silným protihráčem Drahomíry.

Dvě matky a dvě hrdinky tu stojí proti sobě se dvěma vizemi o blahu národa: Václavova babička Ludmila proti Václavově matce Drahomíře. Ludmila hájí křesťanskou ideu pokoje a míru, Drahomíra pohanskou svobodu. Drahomíra vede válku za svobodu národa a Ludmila se jí postaví na odpor: „*To neučiníš, dcero, – bys mezník svého práva nepřekročila. Na stol knížecí dosedl Vratislavův syn – ne jeho vdova.* Drahomíra: *Péči mateřskou nepřevýší rada najatá.* Ludmila: *O jen to řekni zřejmo, že bysi ráda sama zlatou uzdu vlády držela! Tvoje hrdost krmila se dávno touto myšlénkou – a sotvaže manžel a pán tvůj na smrtelném loži vychladnul, již vztahuješ ruku po cizím pokladě. Já však pravím tobě, vdovo syna mého, že by ti lépe slušelo v pokoře se káti před Bohem a vésti péči o vřeteno, o domácí čeled.“*

Ludmila hájí i tradiční roli ženy ve společnosti. Nese v sobě jakousi prostotu

²³ Země – místo, kde jsme se narodili a vyrostli, které nás vytvořilo – rodná země jako matka, která nás zrodila – rodná hrouda – půda, kde máme kořeny – vazba mateřské lásky a lásky k vlasti – vztah umění a jeho zdrojů v srdci člověka.

(blízkou s lidovými matkami Hynkové) spojenou s vírou: „*Ne ruka lidská, ale Hospodín uchrání Čechy před oupadem; proto osvětlil cesty, jejich světlem víry křesťanské.*“ Je v tom něco malého a omezeného, ale zároveň blízkého ‘lidu’ – jak tomu ve hře, tak v hledišti. Žena z lidu: „*Jsem žena stářím sklíčena, a chudoba sedí u mne na prahu a hledí do rozbitých oken. Jediný synek byl moje útěcha; ale hrdý lech mu kázal jít do boje, i odvěkli jej do daleké ciziny, a vrazi ho tam ubili [...]. Žena s dítětem: A já se teď musím s třemi sirotky nouzi bránit, protože mi věrného pomocníka v cizině zabili. O slituj se, nábožná kněžno, nad námi!*“ Ludmila pak vyzve Drahomíru: „*Pojď dcero, pojď – a slyš, jaký nárek tady srdcem otřásá! Jsou to chválozpěvy u tvé válečné výpravě z úst vdov a sirotek.*“

Tehdejší diváci očekávali od herce obvyklou postavu „z jeho oboru“. Pokud tedy Drahomíru hrála virtuózní tragédka Kolárová, brali diváci snadno její příběh za svůj, ‘šli s ní’. Naproti tomu Hynková byla velmi oblíbená svou laskavostí, mateřskou něhou, tedy divák Ludmilu jistě takto přijímal.²⁴ Tato nejednoznačnost dobra a zla v historické tragédii diváka mátlá, jak ukazuje zmínka kritika: „*Obecenstvo [bylo] zpočátku trochu zaražené tímto novým odhalováním charakterů...*“

Jak bojuje Ludmila v největším střetu s Drahomírou? Trvá na svém: „*[...] chci, aby pravý kníže v Čechách poroučel a jeho slovem aby zlatý pokoj rozkvítal. [...] Chceš, hrdá ženo, se mnou o závod? [...] doufám, že se mohu s tebou měřit. Zkusme toho! Ty sbírej mužstvo do pole – já na ně zvolám: Neodcházejte! Poslechněte svého pravého knížete a buďte pamětlivi slova Páně, ježto hlásá mír a lásku k bližnímu. Uvidíme, čím hlas k srdci našeho lidu donikne! Dcero,*

²⁴ Podobně je vyrovaný boj synů: Václava hrál Kolár, oborem hrdina (ale taky intrikán!), a Boleslava oblíbený milovník Sekyra, což potvrzuje, že oba svým vlastním způsobem bojovali o sympatie diváků, ani jeden nebyl předem ‘zaškatulkovaný’ jako ten slabší, horší.

dej přistoupiti prosbě mojí k srdci tvému – k srdci matky i vdovy knížecí. Uchyl se, ustup z hluku veřejného života, kde mužové se radí o štěstí národu, – a majíc slovo Páně na paměti, pěstuj květinu domácího štěstí. Synovi nech držeti zlaté žezlo, kteréž mu národ vložil do rukou [...].“ Nenechá se unášet vášní, neprojeví žádnou nenávist ke své soupeřce, spíš káže a ‘stará se’, drží nehnuté masku lidumilné kněžny, přitom ale neustoupí ani o píď a neprokáže ani špetku porozumění. Za tím vlídným zevnějškem studí kamenné srdce, jak vycítí Drahomíra, když jí vyčte nedostatek soucitu k slovanským národům obraceným ke křesťanství mečem: „*A proto se musí hnáti do jezera krve prolité a dělati nad nimi kříže latinské? Mluví tak žena křesťanská? Je to láska, kterou se učení tvoje vychloubá?*“

Když už divák ví, že Drahomíra svou nejmávnější soupeřku odstraní, dopřeje Tyt Hynkové ještě velmi efektní scénu loučení s Václavem, aby mohla naplno rozvinout obraz něžně milující babičky. „*Václav: Ty bys mě chtěla o samotě nechat? [...] Slychati bych neměl tvého laskavého hlasu? Ludmila: Tys dozrál k svému povolání, a když budeš mít povinnosti na mysli – a když učiníš ze srdce svého přibytek Páně, [...] nebudeš samoten. Mě ale nech se uchýliti na můj tichý týn [...] abych mezi tebou a tvou matkou ničeho neučinila, co by mohlo vazbu srdcí vašich ještě více zviklati. [...] O slyš, mé dítě, – šetři krve lidské, neboť není proto knížatům svěřena, aby ní podle chuti [...] plýtvali – a budou jedenkrát počet skládati za každou krupěj marně prolitou!*“

Ludmila pak dokonce smíří oba bratry: „*Neztrpčujte mi poslední okamžení, kteréž trávím v domě našich praotců! Zaslápněte hada, ježto se okolo vašeho srdce otáčí a krev jedem nedůvěry napouští. Buďte svorní, [...] jako letorosti kmene jednoho [...]. Boleslave, ty jsi chtěl jméno české hrdinským bojem oslaviti; ozdob je také ctností křesťanskou a vyhubiž v prsou všechen koukol hořkosti. Ty pak, můj Vác-*

lave, vymaž z paměti, co se kdy mezi vaše srdce tisklo, že jste již dávno v náruč sobě neklesli! Václav: Je-li srdce bratrovo roze-hřáto touto hodinou: já ho přivinu k prsoum horoucně! [...] Boleslav: Zůstane-li vždy bratrem upřímným s tou štědrrou rukou, jako se dnes okázal, – můžeme spolu z jedné mísy jidati. [...]“

Díky této scéně získává Ludmila další rozměr. Tyl staví s oblibou své postavy z protikladů a Ludmila ukazuje, že to nemusí být jen zdroj komična, ale i dramatický princip skrytý v postavě tragické. Na třech velkých rolích Magdalény Hynkové (Jedličková, Rosava, Ludmila) se opět ukazuje Tylova herecká dramaturgie. Všechny tyto postavy vyčnívají z řady figurek, které Hynková celý život hrála. Dovedl ji od oboru laskavých lidových matek až ke složitě postavené Ludmily, vymykající se jednoduchému zařazení. Přitom v obou předcházejících rolích si Hynkovou vyzkoušel v polohách, které pak v Ludmile využil. Dokázal uhodnout nejen přirozený talent a vhodný obor herce, ale i skryté vnitřní téma, které odkrýval velice citlivě.

Prameny a literatura:

J. K. Tyl: *Fidlovačka, Slepý mládenec, Nalezenec, Čestmír, Paní Marjánka, matka pluku, Pražský flamendr, Paličova dcera, Kutnohorští havíři, Bankrotář, Strakonický dudák, Chudý kejklíř, Jan Hus, kazatel betlémský, Krvavé křtiny, Tvrdohlavá žena, Jiříkovo vidění, Jan Žižka, Lesní panna, Měšťané a studenti*

OTRUBA, M. / KAČER, M. *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*, Praha 1961

Josef Kajetán Tyl 1808 – 1856 – 2006 – 2008, 5. sv. edice Disk, Praha 2007

Národní divadlo a jeho předchůdci, Praha 1988
TURNOVSKÝ, J. L. *Z potulného života hereckého*, Praha 1882

TUREČEK, D. „Tylova modifikace hry o polepšení a kouzelné hry“, in: *Rozporuplná sounáležitost*, Divadelní ústav, Praha 2001

LENDEROVÁ, M. *K hříchu i k modlitbě – žena v minulém století*, Praha 1999

PROCHÁZKA, J. *Pražská dramaturgie Josefa Kajetána Tyla, 1831–1856, soupis Tylovy jevištní tvorby*, Praha 1954

TYL, J. K. *O umění*, Praha 1951

Korespondence:

TURNOVSKÝ, J. L. „Některé dopisy Jos. Kaj. Tyla (32 dopisů 1844–1854)“, *Česká Thalia* 5, 1891, č. 8, 10/3, str. 95–96; č. 9, 20/3, str. 103–104; č. 10, 1/4, str. 115–116; č. 11, 10/4, str. 130–131; č. 12, 20/4, str. 143–144; č. 13, 1/5, str. 152–153
ŠIMÁK, J. V. „Příspěvek k listářu J. K. Tyla (31 dopisů 1833–1856)“, *Časopis Národního musea* 105, 1931, str. 262–293

Chronologie premiér Tylových her:

21. prosince 1834 *Fidlovačka* (1×)
2. prosince 1836 *Slepý mládenec*
7. října 1838 *Nalezenec*
13. října 1839 *Čestmír* (4×)
9. března 1845 *Paní Marjánka, matka pluku* (5×)
26. prosince 1846 *Pražský flamendr* (1×)
1. ledna 1847 *Bankrotář* (4×)
2. února 1847 *Paličova dcera* (6×)
21. listopadu 1847 *Strakonický dudák* (9×)
2. února 1848 *Chudý kejklíř* (2×)
24. dubna 1848 *Kutnohorští havíři* (1×)
26. prosince 1848 *Jan Hus, kazatel betlémský* (6×)
11. února 1849 *Krvavé křtiny* (1×)
18. března 1849 *Tvrdohlavá žena* (3×)
11. srpna 1849 *Jiříkovo vidění* (10×)
25. listopadu 1849 *Jan Žižka* (1×)
16. května 1850 *Lesní panna* (7×)
28. července 1850 *Měšťané a studenti* (2×)

Okamžiku, prodlí jen!

Z pařížských a berlínských scén 2

Štěpán Pácl

Existuje moment, kdy byste si jako návštěvníci divadla rádi řekli „Okamžiku, prodlí jen“?¹

Sezonou 2007/2008 skončilo Berndu Wilmsovi sedmileté období ve funkci intendanta berlínského Deutsches Theater. Tento prostý fakt s sebou nese ve skutečnosti mnoho dalších věcí. Za prvé je nutno říci, že posledních několik let Wilmsova působení patřilo k vrcholným obdobím tohoto divadla. Pouhý výčet úspěchů, který jako kdyby gradoval s blížícím se koncem této intendantury, je výmluvný. Divadlo získalo několik ocenění vyhlašovaných každoročně časopisem *Theater heute* jak pro své inscenace, tak pro členy a členky svého souboru.² Úspěchy slavilo DT také při svém hostování po Evropě, Spojených státech amerických, Jižní Americe a Japonsku.³

Kromě vyjmenovaných vyznamenání získal za svého Vojnického divadelní cenu Faust⁴ Ulrich Matthes, který patří také mezi ty členy souboru, kteří obdrželi za své herecké výkony v DT nejprestižnější hereckou cenu Gertrud-Eysoldt-Ring⁵ – vedle něj to byli ještě Nina Hoss a Ernst Stötzner.

Tento okamžik se tedy stává také příležitostí k bilancování. DT si v rámci své

1 *Verweile doch* je heslo, které vítá návštěvníky před budovou berlínského Deutsches Theater od premiéry Thalheimerovy inscenace 1. dílu Goethova *Fausta* v říjnu 2004.

2 V anketě časopisu *Theater heute* bylo DT už v roce 2005 vyhlášeno 'Divadlem roku'. V roce 2008 získalo celkem 6 z 9 ocenění časopisu: Opět obdrželo titul Divadlo roku, Goschův *Strýček Váňa* byl vyhlášený Inscenací roku. Constanze Becker za roli Jeleny ve *Strýčku Váňovi*, stejně jako za roli Frau John v *Krysách* byla vyhlášena Herečkou roku. Jens Harzer jako Astrov a Ulrich Matthes jako Vojnický se dělí o titul Herec roku. Olaf Altmann, autor scénografie ke *Krysám*, získal cenu Scénografie roku. Niklas Kohrt, představitel role Bruna Mechelke v *Krysách* se stal Hereckým objevem roku. Inscenace *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (režie Jürgen Gosch), Aischylova *Oresteia*, Hauptmannovy *Krasy* (obojí v režii Michaela Thalheimera), Čechův *Strýček Váňa* (režie Jürgen Gosch) byly pozvány na přehlídku toho nejlepšího z německy mluvících divadel, na festival Berliner Theatertreffen.

3 Během hostování získaly mezinárodní ceny především inscenace Lessingovy *Emilie Galotti* (mj. první režie Michaela Thalheimera v DT) a Nabokovova *Lolita* v režii loňského intendanta Olivera Reese.

4 Celoněmeckou cenu Faust udělují od roku 2006 v několika kategoriích Deutsches Bühnenverein, Kulturstiftung der Länder a Deutsche Akademie der Darstellenden Künste. Za rok 2008 ji dostal také Olaf Altmann.

5 Cena Gertrud-Eysoldt-Ring, pojmenovaná podle německé herečky a režisérky 1. poloviny 20. století, je udělována od roku 1986 za vynikající herecké výkony městem Bensheim společně s Deutsche Akademie der Darstellenden Künste. Cenu dotuje také nadace divadelního kritika Wilhelma Ringelbanda, celkově 10.000 eury. Ulricha Matthese ocenili v roce 2004 za postavu Edwarda v Goschově inscenaci *Kdo se bojí Virginie Wolfové?* v DT. Dva roky na to tuto cenu získala Nina Hoss za titulní postavu v tragédii *Medea* (DT, režie Barbara Frey), v roce 2007 Ernst Stötzner za Puka opět v Goschově režii (*Sen noci svatojánské*, DT) a posledním držitelem ceny je Klaus Maria Brandauer za postavu rychtáře Adama v inscenaci Petera Steina *Rozbitý džbán* (Berliner Ensemble).

vlastní knižní edice DT Blättern⁶ vydalo jakýsi dvoudílný přehled – první část tvoří kronika, která faktograficky sezonu po sezoně mapuje průběh sedmiletého období od nástupu Wilmsa v roce 2001. Druhá část doplňuje kroniku bohatým výběrem (kvalitních divadelních!) fotografií z inscenací DT. Je to velmi skromný a přitom hodnotný pokus zachytit stopu, kterou DT za sebou tímto obdobím zanechalo. Vedle toho vydavatelství Henschel ve spolupráci s divadelním kritikem Reinerem Rothem vydává titul věnovaný Nině Hoss (březen 2009), následně vychází v nakladatelství Theater der Zeit knižní rozhovor s Ulrichem Matthesem (duben 2009).

Wilmsova intendantura vrcholí nejen taktó navenek, ale i uvnitř. Zmíněná inscenace *Strýčka Váni* je výsledkem dlouholeté spolupráce herce Ulricha Matthese s vynikajícím režisérem Jürgenem Goschem.⁷ Podobně se DT stalo místem, které umožnilo kontinuální práci režiséra Dimitera Gotscheffa s 'jeho' herci Wolframem Kochem a Samuelem Finzem, která vrcholí především v Aischylových *Peršanech*. Nina Hoss pak podobnou spolupráci mohla zažít dvakrát. Jednak se svou režisérkou Barbarou Frey, kterou zúročila oceňovaná *Medea*, jednak se Hoss po intenzivní filmové spolupráci s Christianem Petzoldem setkala s tímto režisérem také v divadle při Petzoldově divadelním debutu, jímž bylo nastudování Schnitzlerovy *Osamělé cesty* (*Der einsame Weg*).

Úspěch u kritiky by samozřejmě tvůrce netěšil, kdyby ho neprovázela úspěšnost divácká. Vysoká návštěvnost se však netýká jen komediálních titulů, jako je například Lessingova *Mína z Barnhelmu* s Ninou Hoss jako Franciskou (Míninou komornou) a Ulrichem Matthesem jako Tellheimem, ale především titulů, které by většina divadel v Česku, Prahu nevyjímaje (!), označila jako riskantní nebo přinejmenším obtížně prodejné. Lessing plní tedy divadlo stejně jako Aischylos se svou *Oresteiou* a *Peršany*, oba díly Goethova *Fausta*, Schnitzler nebo Hauptmann. Na Goschovy inscenace *Racka* a *Strýčka Váni* lze jen s velkými obtížemi sehnat lístek už několik dní po zahájení měsíčního předprodeje. Tyto skutečnosti pak dokresluje pravidelná, několik metrů dlouhá fronta u večerní pokladny.⁸

Přestože se o DT mluví jako o výrazném fenoménu, těžko by se hledala jednotící poetika tohoto divadla. Těžko by se dal také definovat nějaký program, který by na první pohled vybočoval ze zaměření řady jiných úspěšných německých divadel. Na první pohled DT realizuje cosi jako vyvážený repertoár, díky svým třem scénám pokryje celou škálu od klasiky po současnou hru.⁹ Často se

6 Edice DT mimo jiné doprovází divadelní projekty divadla, jako například inscenaci obou děl Goethova *Fausta* nebo trojice antických tragédií (Aischylovy *Peršané* a *Oresteia* a Euripidova *Medea*); oba svazky zahrnují příspěvky z konferencí zabývajících se těmito tématy a další přípravné materiály i ohlasy. Edice se dále soustřeďuje na současné autory, jejichž hry se objevují na repertoáru DT, rozsáhlá publikace byla také věnována Maxu Reinhardtovi, který byl do DT angažován jako herec v roce 1895 a v letech 1905 až 1932 divadlo vedl jako ředitel.

7 Jürgen Gosch pracoval v DT už za vedení Thomase Langhoffa v letech 1993–1999. S Ulrichem Matthesem se však pracovní potkali mimo DT. A byl to právě Ulrich Matthes, kdo navrhl, aby Wilms opět oslovil Jürgenův Gosche ke spolupráci s DT. Hned poté vznikla inscenace *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*, za kterou Matthes obdržel Gertrud-Eysoldt-Ring. O Goschových mimořádných inscenacích Čechova (*Strýček Váňa* měl premiéru 12. ledna 2008 a *Racek* 20. 12. téhož roku) se v tomto časopise psalo; viz Sílová, Z. / Vostrý, J. „Současné podoby dramatického divadla“, *Disk 27* (březen 2009).

8 V německých divadlech je zvykem, že hodinu před představením otvírá tzv. večerní pokladna (Abendkasse), ve které lze koupit propadlé rezervace a nevyzvednuté lístky na večerní představení. Dychtiví diváci neváhají obětovat čas a řadí se do fronty už hodinu před otevřením pokladny.

9 DT nyní spravuje tři scény: Velký sál (Grosses Haus) z roku 1850 s cca 600 místy, kde je k vidění především klasický repertoár; Komorní scéna (Kammerspiele) s 230 místy, kterou zřídil právě Max Reinhardt v roce 1906, se soustředí na moderní a současnou dramaturgii; v roce 2006 byla ve foyeru divadla zřízena další komorní scéna, tzv. Box&Bar pro cca 80 diváků, kde se odehrávají scénická čtení nových textů a diskuse.

mluví o dramaturgické otevřenosti a rozmanitosti výběru her. Ale to samo o sobě úspěch zaručit zřejmě nemůže.

Berndu Wilmsovi se v DT evidentně podařilo vytvořit podmínky pro to, aby veškeré soustředění platilo procesu zkoušení a nalézání tvaru, tak jak si to vyžaduje aktuální téma, a to prostřednictvím divadla založeného na těsné spolupráci režisérů se zvolenými herci. Není zřejmě náhoda, že pokud jde o ceny, které DT získalo, panuje rovnováha mezi těmi, které jsou určeny inscenacím, tedy řekněme spíše inscenačnímu týmu, a těmi, které byly uděleny samotným hereckým výkonům. Inscenace DT se vyznačují jak výrazným, jasným režijním uchopením tématu, tak svobodným hereckým projevem. Přestože DT má ve svém souboru skutečné hvězdy (Nina Hoss, Ulrich Matthes a další), není to divadlo hereckých hvězd, na které by se chodilo bez ohledu na to, v čem a jak hrají. Stejně tak to není divadlo, které bychom mohli klasifikovat podle rukopisu toho či onoho režiséra; přesto DT soustřeďuje nejvýraznější osobnosti současné německé scény.

Bernd Wilms vytvořil během několika prvních sezon prostor pro čtveřici režisérů (resp. jednu režisérku a tři režiséry: Barbaru Frey, Michaela Thalheimera, Jürgena Gosche a Dimitera Gotscheffa), kteří v DT zdomácněli a mohli kontinuálně pracovat s hereckým souborem, podle potřeby postupně doplňovaným. A lze říci, že tímto způsobem Wilms naplnil to, co řekl na tiskové konferenci při svém nástupu do funkce: že podle něho „divadlo je definováno lidmi, kteří je dělají“. Úspěch DT se nezakládal na auře osobností, ale na jejich práci, která byla bedlivě sledována diváky.¹⁰

Prodlení první: Faust

V roce 2004 se na repertoáru objevil první díl Goethova *Fausta*. Toto olbřímí dílo, do jehož druhé části se Thalheimer pustil o rok později, režisér podle svého zvyku textově zredukoval tak, aby se inscenační celek držel hlavního tématu, hlavní myšlenky, kterou Thalheimer v Goethovi sledoval. Tento asketismus se ale projevil i ve všech ostatních složkách. Pro Thalheimera je nejdůležitější centrální moment celého Goethova díla, který zakládá smlouva, podle níž propadne Faustova duše Mefistovi tehdy, když bude Faust natolik spokojený s tím, co mu ďábel umožní, že zatouží, aby se pro daný okamžik *zastavil* čas, aby mohl v daném okamžiku setrvat navždy.

Thalheimer vystaví po obvodu točny zabírající jeviště od horizontu k portálu vysokou tmavou stěnu, která uzavírá celý portálový prostor (scénograf už zmíněný Olaf Altmann). Herci jsou tedy od začátku vystrčeni na zhruba dva metry mělkou forbinu.¹¹ Režisér tak obětuje prostorové rozehrávání situací první

¹⁰ To, že práci režisérů a herců diváci DT pečlivě sledují, dokazuje ohlas, jaký měla při prezentaci své knihy Nina Hoss, když mluvila o své filmové práci s Christianem Petzoldem. V žádném případě nešlo o nějaké „historky z natáčení“: byla to vlastně analýza hereckého řešení některých filmových scén, které měli diváci možnost vidět během diskuse v projekci. Tuto odbornou debatu sledoval téměř plný sál DT bez ohledu na pozdní hodinu (debata začala po představení, tedy cca po půl jedenácté večer).

¹¹ DT při rekonstrukci jeviště odbouralo nepoužívaný prostor orchestrářiště, čímž výhodně získalo těžko využitelný prostor před portálem. Ve vzniklém prostoru jsou přidány divácké řady, přes které lze v případě potřeby 'vysunout' scénu na původní délku jako v případě Beckettova *Konce hry*.



J. W. Goethe: Faust, první díl tragédie. Deutsches Theater Berlin 2004. Režie Michael Thalheimer, scéna Olaf Altmann. Zleva Sven Lehmann (Mefisto), Regine Zimmermann (Markétka) a Ingo Hülsmann (Faust)

části hry a vytvoří dramatický prostor před a po setkání s Mefistem. V daném prostředí je možný vlastně jen pohyb zleva doprava či naopak. *Hloubka* je to, co tomuto prostoru citelně chybí, stejně tak jako Faustovi chybí cosi, co mu nenabídla žádná věda, kterou studoval. Thalheimer tu scénicky realizuje vnitřní pocit obsažený ve slovech, aniž by jej demonstroval. Dává nám jej jako divákům pocítit.

Změna se odehraje teprve ve chvíli, kdy Faust potká Markétku, o kterou s Mefistovou pomocí začne usilovat. V tento okamžik se otevírá prostor za stěnou a my se propadáme dovnitř točny. Thalheimer tak nejdřív pracuje s maximálním zploštěním scénického prostoru, ve kterém jsou herci doslova natlačeni na první řadu; maximální míru, do které se prostor divákům po zážitku komorní blízkosti předchozích scén otevře, využívá pak s tím větší intenzitou. Společně s Faustem tak přímo fyzicky zažíváme v jistém smyslu až nepředstavitelně zásadní změnu ve Faustově životě skrze zážitek prostoru.

Vedle tohoto prostorového pohybu je zásadně důležitý pohyb točny, resp. pohyb stěny, která točnu lemuje. Zmiňovaná první část se odehrává před stěnou, která je v neustálém pohybu (což posiluje ještě vytrvale znějící monotónní hudba Berta Wreda). O co silnější je pak zastavení tohoto pohybu otevřením vnitřního



J. W. Goethe: Faust, první díl tragédie. Deutsches Theater Berlin 2004

◀ **Sven Lehmann a Ingo Hülsmann**

▶ **Regine Zimmermann a Ingo Hülsmann**

prostoru! Jako bychom se skutečně propadali z plynoucího času, z všudypřítomné časnosti, do jediného okamžiku, do jediného bodu, do věčnosti.

Vnitřní prostor scény tvoří postel, která stojí přesně uprostřed vysoké stěny lemuující obvod točny, a zlatý kříž vzadu za postelí. Toto místo je Markétiným pokojem, stejně jako její vězeňskou celou a místem její smrti. Zde se odehraje jedna z Mefistových *nabídek*. Zde zkouší najít Faust své uspokojení, zde také skončí Markétčin život. Faust vychází z tohoto vnitřního prostoru, 'zhanobenou' Markétku nechává uvnitř.

Zjevně nespokojený, neotřesený, nenaplněný vyzývá pak Faust Mefistu, aby pokračoval. Stěna zakrývá vnitřek točny a dává se do pomalého pohybu jako na začátku. Faust odchází pryč ze scény 'vstříc novým dobrodružstvím' a na ďálově tváři lze přečíst lehký otřes. První díl končí.

Aniž by Thalheimer se svými herci scénicky doslovoval jakoukoli souvislost s dneškem, nemůže nás po tomto představení nenapadnout, jak je naše euro-americká společnost přesycená vším, co může uspokojit materiální, ale také intelektuální potřeby. Od toho základního (od jídla po sex) až po záplavu informací, které zdánlivě skládají podstatu světa. A současně jak stále hledá, jak by se nasytila něčím ještě intenzivnějším, něčím, co tu ještě nebylo, co ještě nikdo nikdy nezažil, co by dalo životu jistou *hloubku*. To nejen u nás dokládá vzrůst tzv. zážitkových agentur, které svým zákazníkům splní skutečně jakékoli přání.

Ostatně, v jistém smyslu vyvolání Mefista v Thalheimerově inscenaci s tímto systémem agentur, které se starají o naše 'nadstandartní' uspokojení, souvisí. Thalheimer totiž nevychází z podoby nějakého tajemného ďábla, jeho předobrazem je Mefisto ve své původní loutkové podobě, který se podobá podivnému zlému kašpárkovi. Tato inspirace se především projevuje v hercově mluvním projevu. Představitel Mefista Sven Lehmann se nezřídká uchyluje k typickému loutkářskému zpodobování Mefista či ďábla, když používá hlubokých, dryáčnických poloh hlasu. Stává se tedy současně jakýmsi pouťovým vyvolavačem, zdánlivě neškodnou legrační postavičkou, která nabízí nemožné, a to okamžitě. Stává se o to nebezpečnějším, že z něj bezprostředně necítíme žádné zlo.

Thalheimer si Svena Lehmanna pro svůj záměr nevybral náhodou. Lehmann je malé postavy a svým založením je výborným představitelem komediál-



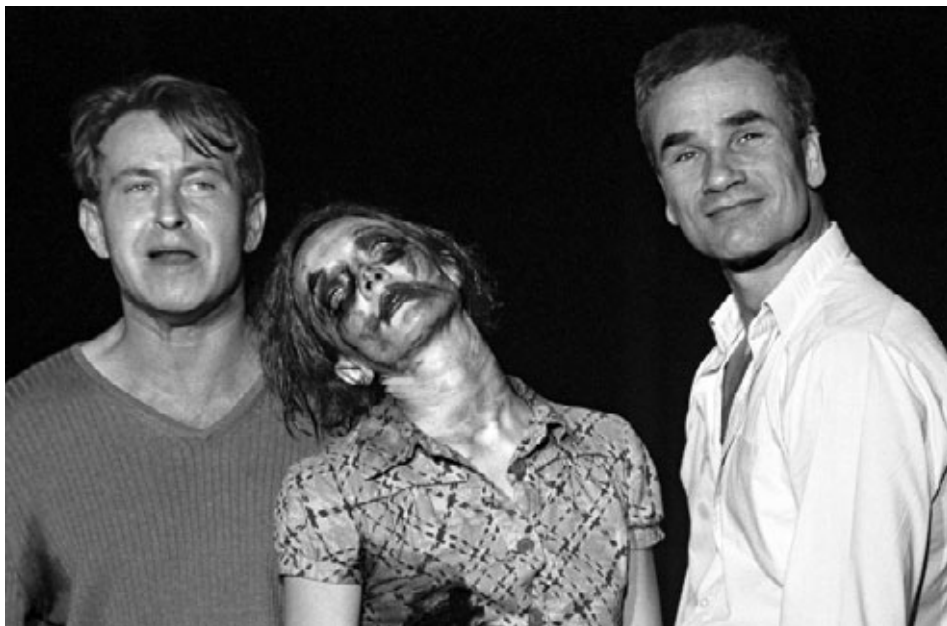
ních rolí,¹² podobný například našemu Jiřímu Hrzánovi. Lehmannova smyslu pro komiku využila bezezbytku Barbara Frey, když jej obsadila do role vojenského (věčně nespokojeného a nešikovného) sluhy Justa v inscenaci *Míny z Barnhelmu*. I v Mefistovi využívá Lehmann svou vrozenou komediálnost v přesné míře. Zároveň dokáže stříhem přejít do seriózního, pevného a nesmlouvavého hlasu ďábla, který přesně ví, co chce a jak toho dosáhne.

Prodlení druhé: Bůh masakru

Tvrzení, že „divadlo je definováno lidmi, kteří je dělají“, dokazuje v případě DT paradoxně hostování Jürgena Gosche v Schauspielhaus Zürich na konci roku 2006, kdy zde nastudoval ve světové premiéře hru Yasminy Rezy *Bůh masakru*.¹³ Inscenace byla převzata do repertoáru Berliner Ensemble, kde ji lze vidět

¹² Ale v žádném případě nelze říci, že je jako komik v DT 'zaškatulkovaný'. Lehmann má za sebou takové role, jako je například Oidipus ve stejnojmenné Sofoklově tragédii. Spojení Svena Lehmana a Michaela Thalheimera je jednou z ukázek sepjetí režiséra a herce v DT. V jejich společných inscenacích lze vidět Lehmana jako Gregerse Werla v Ibsenově *Divoké kachně*, jako Johna v Hauptmannových *Krysách* i jako Prince Hettora Gonzada v německou kritikou oslavované Lessingově *Emilii Galotti*.

¹³ Francouzská premiéra se odehrála v autorčině režii v Théâtre Antoine Première s více jak ročním zpožděním. Jedná se o jeden z nejhranějších současných titulů. Od prvního nastudování hru uvedlo například více než 60 německých scén.



J. W. Goethe: Faust, první díl tragédie. Deutsches Theater Berlin 2004. Sven Lehmann, Regine Zimmermann a Ingo Hülsmann

dodnes. Během sledování inscenace nabudete neodbytný pocit, že tato inscenace patří vlastně do DT. Především tím, že veškeré směřování inscenace je určeno tématem; z něj přímo vycházejí použité prostředky, které umožňují, aby co nejvíce komunikovalo s obecnstvem.

Bůh masakru je ve své podstatě anekdota. V pařížském parku se poperou dva kluci, jeden odpoví na slovní provokaci druhého klackem. V bytě jedné rodiny se scházejí obě rodičovské dvojice, aby konflikt svých dětí vyřešily. Iniciátorem setkání jsou rodiče chlapce, kterého klacek zranil. Hra začíná tím, že hostitelka se pokouší sepsat prohlášení, se kterým by obě strany souhlasily. Dvojice se vzájemně poznávají, jsou nuceny obhajovat své názory na to, co se odehrálo mezi jejich dětmi, i na svět. Situace se vyostřuje vždy ve chvíli, kdy Véronique, matka zraněného chlapce, požaduje další kroky, které by měli rodiče či sám chlapec označený za 'agresora' podniknout. Alain s Annette, tj. manželé na návštěvě, v určitou chvíli přestávají tyto požadavky akceptovat a pokus o vyjasnění situace přerůstá v otevřenou hádku hraničící s fyzickou agresí: konflikt dětí jde stranou, každý hájí sám sebe, a to i před svým vlastním partnerem.

S touto hrou se můžeme setkat také na jevišti Činoherního klubu, kde ji nastudoval Ondřej Sokol za scénografické spolupráce Adama Pitry (premiéra 16. prosince 2008). Přestože mám za to, že pražská verze je přinejmenším pozoruhodná, Goschova inscenace na pozadí té Sokolovy některé věci vyjasňuje.

Základním prostorovým problémem je řešení prostředí, kde se odehrává celá hra: tím je obývací pokoj manželů Houillových. Jak Sokol, tak Gosch volí studený, sterilně čistý prostor. Sokol s Pitrou se drží víceméně realistické představy obývacího pokoje dobře situované rodiny. Od úplného realismu se odklání tím,

že kromě bílého koberce, bílé pohovky, bílého stolku a bílé knihovny (ve které je jedna jediná kniha) není na scéně takřka nic víc a veškeré potřebné rekvizity herci přinášejí ze zákulisí, čímž se prostor začíná plnit, posléze špinit a kýžená sterilní čistota se narušuje. Scéně dominuje na pravé straně bílá pohovka, do které Sokol usazuje herce hned na začátku. Je to místo odpočinku, cosi měkkého, co zmírňuje nesnesitelné dění okolo, místo, kam se aktéři vracejí ve chvílích zklidnění. Je to místo, které všichni známe, kam usazujeme návštěvy i kam sami usedáme. Poskytuje spolehlivé orientační body v tom, jak se vyvíjí situace: Když se návštěva zvedá z pohovky, naznačuje odchod.

Jürgen Gosch s Johannes Schütz (autor scény a kostýmů) svým postavám podobnou jistotu nedopřáli. Uzavírají je do neútluných čtyř stěn, do sterilní bílé místnosti, která nemá dveře ani okna. Veškeré rekvizity, kterých je ve hře třeba – a není jich málo a jejich fyzická přítomnost vlastně spolutvoří dramatické situace –, jsou rozmístěny v tomto prostoru na zemi nebo na židlích. Tento razantní odklon od realistické představy, který na první pohled může působit až jako schválnost, jako výraz potřeby udělat něco 'jinak', se vzápětí stává médiem vnitřního tématu hry.

Obě inscenace se dotýkají evropské přecitlivělosti hraničící s hysterií, která se objevuje, kdykoli cítíme, že některé základy naší civilizace (tolerance, racionalita, právo na dialog atd.) jsou ohroženy, a která zároveň samotné tyto základy popírá způsobem, jakým je chce bránit.

Tento paradox se samozřejmě Sokolovi velmi dobře daří zobrazit díky tomu, že nás nechá sledovat každou z postav a dává nám tušit výchozí pozice každé z nich. Jako diváci se pak těšíme, jak se tento počáteční stav bude vyvíjet dál. Tu sympatizujeme spíše s tou, tu s onou postavou, a dlužno říci, že dochází k mnoha nečekaným zvrátům, kdy se naše sympatie mění během jedné vteřiny. Zmíněný paradox je tak v inscenaci od začátku do konce přítomný, resp. je pozorovatelný, pojmenovatelný. Sokol nám jej s herci dopředu odhaluje skrze nonverbální komentáře postav, skrze pohledy, je čitelný z jejich tělesného napětí. To, co si postavy myslí a jak jednájí (nebo co předstírají), je nám vždy jasné. Jde tedy o dobře zvládnuté herecké výkony ve hře, které je ve své podstatě jen dokola rozehrávanou situací.

V Goschově inscenaci nejde ovšem ani tak o to, jak dovedně vystavět vzrůstající (myšlenkový, ale nakonec i fyzický) konflikt, jehož příčina i následky jsou absurdní. Gosch se soustředí na prozkoumání paradoxu, který se skrývá v jednání Reziných postav. Jediné, na co nás dopředu na začátku inscenace upozorňuje, je jakýsi neklid, který vzniká nepřímou ze strukturování prostoru. Na scéně, kterou tvoří obrovský bílý prostor, uzavřený z boku i shora stěnami, je veškeré zařízení rozmístěno na zemi, kromě stohů s knihami, které jsou na plasto-kovových židlích u stěny vlevo (jsou to židle, které se používají při příležitostných koncertech či představeních a do obývacího pokoje jako by nepatřily). Dva muži (Tilo Nest jako Michel a Michael Maertens¹⁴ jako Alain) a žena (Corina Kirchhoff jako Annette) stojí v pravé polovině, druhá (Dörte Lyssewski jako Véronique) sedí

14 V současné době člen vídeňského Burgtheatru, kde lze vidět jeho vynikající výkon v roli Marka Antonia v Shakespearově *Juliu Caesarovi* v režii Falka Richtera, zatímco v Berliner Ensemble před časem vytvořil v Peymannově režii skvělým způsobem Shakespearova Richarda II. Tento žádaný německý herec, také držitel Gertrud-Eysoldt-Ring za rok 2002, přes své stálé angažmá stále 'pendluje' mezi Vídní, Berlínem a Curychem.

na zemi u notebooku, který také leží na zemi. Toto seskupení na nás v prvních vteřinách hry působí dojmem *dočasnosti*, jakéhosi blíže neurčeného *provizoria*, protože se evidentně nejedná o stěhování, ani tu nenalzááme jiný *záchytný bod*, který by vysvětloval, proč jsou věci právě na zemi, proč notebook s tiskárnou není na stole, proč tu žádný stůl není, proč jsou ti lidé v rozpacích.

Více než názor na to, co se děje, který bychom četli z nonverbálních komentářů, je tu zřejmá snaha všech najít řešení optimální pro všechny strany. Ať zní Véroničina nabídka vyřešit spor dětí rozhodnutím rodičů jakkoli divně, ostatní na to přistoupí a jsou ochotní se plně zapojit. Že ochotu vyřešit to, co je jim skutečně nepřijemné a s čím ve skutečnosti nesouhlasí, pouze předstírají, vyjde najevo až v okamžiku, kdy se situace stává nesnesitelnou, protože Véroničino vyžadování omluvy znamená pro Alaina a Annette zasahování do jejich svobodného prostoru, a tak se začnou bránit. To, že postavy reagují s daleko větší mírou iritace a s minimální tolerancí a porozuměním, je v daný okamžik stejné překvapení jak pro nás, tak pro postavy samotné.

Postavy jsou doslova zaskočeny situací, kterou jak se zdá nedokážou řešit jinak než jistým druhem násilí. Proto se od křiku a hysterie přechází k házení a demolování věcí (Véronique vykazuje návštěvu z domu a přitom mrští Annettinu kabelku prudce ke dveřím, Annette potom vztekle rozhazuje a cupuje tulipány, které původně přinesla jako milou pozornost pro hostitelku). Paradox spočívající v tom, že zatímco budujeme svou civilizaci na základech, o kterých se domníváme, že jsou trvalé a nosné, a při řešení zcela banální situace jejich platnost svým jednáním popíráme, je o to silnější, že si ho během hry samy postavy uvědomují. Uvědomují si to, vnitřně nesouhlasí, ale zároveň nemohou jinak.

To, oč jde, nemusí být přímo fyzické násilí. Většinu hry totiž postavy vedou jakýsi předstíraný dialog, který považují za skutečný. Jenže skutečný dialog ve smyslu výměny názorů mezi lidmi, založené na nějaké argumentaci, se odehraje až v závěru, kdy slovo musí doprovodit nějaký čin, aby dal dialogu opravdovou váhu, aby z něj něco vyplynulo. Předstíranost dialogu v první polovině nepřímo odhaluje především Alainovo telefonování. Pokaždé, když Alainovi zazvoní telefon a on ho zvedne, se hovor ostatních zastaví. Zpočátku vypadá mlčení jako slušnost, ale ve skutečnosti je to čekání na chybějícího člena do hry, do hry na konverzaci, která, neúčastní-li se jí všichni, pozbývá věrohodnost. Při delších telefonátech cítíme mírné napětí čekajících, protože ticho je usvědčuje z toho, že si vlastně nemají co říct.

Hra na konverzaci funguje jen tehdy, když se jí všichni rovnocenně účastní, byť jen pokyvováním hlavy nebo pohledem. Stává se z toho jakýsi nepsaný příkaz návštěvy, že se jedni věnují druhým a druzí jim oplácejí svou pozorností. Vést takovou komunikaci je pro všechny ovšem značně obtížné, protože u žádného tématu se nezůstane déle než na dvě tři věty. Musí se hledat neutrální témata, která rozproudí hovor a která zároveň neotevívají osobní záležitosti. Relaxaci od tohoto náročného hledání společného tématu jsou pro Alaina telefonáty, hostitelé odcházejí připravit kávu, koláč.

Ale ani tady, při těchto únicích, Gosch nedovolí hercům-postavám odpočinek. Stejně jako všechny věci jsou přece kávovar i koláč dávno na scéně. Je třeba pro ně pouze dojít k zadní stěně, tj. vzdálit se jen několik kroků od 'diskutující' skupinky, není možné se vytrahit úplně. Nelze si úplně ulevit, dát najevo vyčerpání, a především je třeba se opět vrátit za dobu odpovídající přípravě kávy. Delší zdržení by



Yasmina Reza: Bůh masakru. Schauspielhaus Zürich / Berliner Ensemble 2007. Režie Jürgen Gosch, výprava Johannes Schütz. Tilo Nest (Michel), Corinna Kirchhoff (Annette), Michael Maertens (Alain) a Dörte Lyssewski (Véronique)

totiž znamenalo, že pro dotyčného není návštěva tak cenná a milá, jak dával najevo. Zdržet se déle a ulevit si postavy nechtějí nikoli proto, že nechtějí dát pravdu najevo ostatním, ale protože ji především nechtějí dát najevo sobě samotným.

Tak se dostávají do situace, se kterou si nevědí rady, kterou chtějí řešit prostřednictvím něčeho neutrálního, ale právě Goschovo řešení takovému řešení brání. Vděčné posazení, které funguje v Sokolově inscenaci, znemožňuje Gosch například tak, že pro ně dává k dispozici jen ty podivné plasto-kovové židle, které patří spíš do nějakého sálu či učebny. Protože jsou na začátku používány jako odkládiště knih a vzhledem k tomu, že je lze jakkoli přesouvat a nemají tedy pevné místo, činí z posazení opět mučednický úkol vzhledem k nejistotě, kam si sednout, kam si dát židli. V této logice pak dospívají postavy k tomu, že po řadě neúspěšných pokusů spolu komunikovat pomocí témat, která skýtají výdobytky civilizace (káva, práce, záliby, vaření, knihy), se musejí vzájemně zabývat samy sebou. A na to nejsou vůbec připraveny.

Goschovi jde především o vnitřní vývoj konfliktu a zjevuje nám ho samotnou existencí herců na scéně, kteří zakoušejí společný pobyt s lidmi, jejichž existence jim překáží, navíc v prostoru, ze kterého není úniku. Inscenace nekončí odchodem návštěvy, jak hra předepisuje. Gosch v určitý okamžik zhasne

a nechá postavy spolu v daném prostoru navždy. Není to tedy výjimečná situace čtyř poněkud excentrických scénických bytostí, je to obraz světa, který každý den zakoušíme i my sami.

Prodlení třetí: Osamělá cesta

K první divadelní spolupráci členky souboru DT Niny Hoss a filmového režiséra Christiana Petzolda – po čtyřech úspěšných společných filmech, na jejichž scénáři se Petzold vždy podílel buď přímo jako autor, nebo alespoň spoluautor¹⁵ – došlo při nastudování hry Arthura Schnitzlera *Osamělá cesta*.

Setkáním starých přátel – malířů Juliana Fichtnera (Ernst Stötzner) a profesora Wegrata (Jörg Gudzuhn) – se znova otevírají věci dávno zapomenuté. Kromě společného přátelství oba malíře spojuje i Gabriela (Barbara Schnitzler), nynější Wegratova manželka, kterou Fichtner v mládí – už jako Wegratovu snoubenku – svedl a nakonec opustil. Gabriela se vdala a má dvě děti: Johannu (Nina Hoss) a Felixe (Alexander Khuon¹⁶). Oba staří muži se potkávají v okamžiku, kdy je Gabriela smrtelně nemocná a Fichtner přichází mj. i proto, aby vešlo ve známost, že pravým otcem Felixe je on sám. Felix, nespokojený sám se sebou, nespokojený se svou vojenskou kariérou, kterou začal, je touto zprávou zděšený a už tak nejistý svět se dostává do dalšího stadia nerovnováhy. Gabriela umírá. Důležitou postavou je další Fichtnerův a Wegratův přítel, spisovatel von Sala (Ulrich Matthes), do kterého se dvacetiletá Johanna zamiluje. Když se ukáže, že (také smrtelně nemocný) Sala v rámci vlastní i všeobecné nechuti či spíš – až panických – obav z nějakého skutečného citového angažmá nemíní překročit v jejich vztahu jistou hranici, vezme si Johanna život.

Hru plnou všudypřítomné smrti, míjení, opatrné a v důsledku vždy sobecké distancovanosti doprovázené osaměním, stejně příznačné pro svět Schnitzlerovy hry jako pro dnešní způsoby lidské existence, inscenuje Petzold s notnou dávkou minimalismu, který je patrný i v jeho filmech. Zde ale tento minimalismus dosahuje pravděpodobně jistého vrcholu. Celá téměř dvouhodinová inscenace se odehrává v hranatém tunelu ubíhajícím ve zkrácené perspektivě k pozadí, které tvoří videoprojekce Urbanovy nemocnice za noci a ranního svítání, nápadně připomínající Böcklinův obraz *Ostrov mrtvých*. Celý tunel, jakási zdeformovaná krabice bez přední a zadní stěny, je tvořený béžovými prosvětlenými plochami.

Zezadu po mírně se svažující šikmě do tohoto prostoru nastupují postavy a vedou dialog, s minimem pohybu. Příznačné pro tuto inscenaci je ticho, čekání na odpověď, o které tušíme, že za takto stanovených předpokladů lidského soužití sotva může přinést nějakou naději. Kostýmy mají v kontrastu s okolními

¹⁵ *Toter Mann* (2002), *Wolfsburg* (2002/2003), *Yella* (2007) a *Jerichow* (2008). Za poslední filmy získal Cenu německé filmové kritiky. Nina Hoss získala za titulní roli ve filmu *Yella* Stříbrného medvěda v rámci festivalu Berlinale a filmovou cenu Jupiter udělovanou časopisem CINEMA. K filmům *Wolfsburg* a *Yella* viz Vostrý, J. / Sílová, Z. „Současná doba a dramatické herectví“, *Disk 25* (září 2008).

¹⁶ Nejedná se o shodu jmen, Alexander Khuon, syn nastupujícího intendanta Ulricha Khuona, byl do souboru DT angažován jako herec v sezoně 2004/2005. Objevil se také v Goschově inscenaci *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* a pracoval s Dušanem Davidem Pařížkem při jeho hostování v DT na drammatizaci románu Roberta Musila *Zmatky chovance Tärlesse* v roce 2005.



Arthur Schnitzler: Der einsame Weg / Osamělá cesta. Deutsches Theater Berlin 2009.
Režie Christian Petzold, scéna Henrik Ahr, kostýmy Anette Guther. Zleva Alexander Khuon (Felix), Barbara Schnitzler (Gabriela), Frank Seppeler (Dr. Franz Reumann), Ulrich Matthes (Stephan von Sala), Nina Hoss (Johanna), v pozadí Jörg Gudzuhn (Prof. Wegrat)

stěnami tmavé barvy, takže prosvětlené pozadí zvýrazňuje obrysy postav: Činí z nich podivné přízraky pohybující se v existenciálním prázdnu, okolní jas nemá nic společného s perspektivou jejich vztahů, připomíná spíš bledé nemocniční světlo.

Minimum pohybu dovoluje pracovat s významem každého gesta nebo pohledu. Nositelem významu, nositelem emoce je také především hlas – Christian Petzold si vybral mistry v práci s hlasem na jevišti, především Ninu Hoss, Ulricha Matthese¹⁷ a Ernsta Stötznera.¹⁸ Právě poslední dialog Ninu Hoss jako Johanny a Ulricha Matthese jako von Saly patří k vrcholným místům inscenace. Bezmála dvacetiminutový výstup, kde smrt se schovává za každým slovem, kdy lítost nad nemožností být spolu požívá takřka každé slovo, odehraje Nina Hoss umístěna na zlatém řezu vlevo a Ulrich Matthes sedící na zemi (také vlevo) zcela na hranici hracího prostoru, který vymezuje běžová šikma a stěna. Jak šílený se pak jeví

¹⁷ To, že si od této spolupráce mnozí slibovali mnoho, dotvrzuje i fakt, že Ulrich Matthes, mj. také úspěšný filmový herec, kterého jsme mohli vidět například v roli Goebbelse ve filmu *Pád třetí říše*, odmítl nabídku Toma Hankse točit v Hollywoodu právě proto, aby mohl pracovat s Petzoldem na *Osamělé cestě*.

¹⁸ Všichni tři patří mezi oblíbené interprety poslechových knih (Hörbuch), které zažívají v Německu podobně jako u nás obrovský úspěch.



okamžik, kdy Matthes vysune své nohy mimo tento světlý prostor na černou podlahu jeviště, která je mezi diváky a šikmou! Tímto nepatrným pohybem dostává svou postavu přesně tam, kde se opravdu nalézá – někde mezi bytím a nebytím.

Vzhledem k tomu, že nepsaným pravidlem ‘poetiky’ DT je podřídit všechny složky zpřítomnění tématu na jevišti, aniž by byl aspoň v tom podstatném popíraný autor či hra samotná, nemohlo být logičtější než zakončit tuto etapu v životě DT – etapu Bernd Wilmse – inscenací Christiana Petzolda.

Návrat do časnosti

Petzoldovou premiérou se tato etapa opravdu uzavírá. Bernd Wilms se o nové funkční období neuchází, v létě 2008 se ujal funkce kurátora Kulturního fondu hlavního města Berlína.¹⁹ Na přechodnou sezonu 2008/2009 se vedení divadla ujal dosavadní šéfdramaturg DT a dvorní dramaturg Michaela Thalheimera

¹⁹ Der Hauptstadtkulturfond je instituce disponující více jak 9 miliony eur ročně, podporující kulturní projekty (výtvarné, divadelní, hudební, taneční, interdisciplinární atd.), které vznikají na území Berlína. Smyslem instituce je přispívat k rozmanitému vývoji kultury Berlína ve všech jejích oblastech. Letos komise podpořila celkem 127 nezávislých projektů.



Arthur Schnitzler: Der einsame Weg / Osamělá cesta. Deutsches Theater Berlin 2009

◀ **Ernst Stötzner (Julian Fichtner) a Ulrich Matthes**

▶ **Nina Hoss a Ulrich Matthes**

Oliver Reese. Ale ani on v DT jako dramaturg nezůstává a v sezoně 2009/2010 přebírá funkci šéfa činohry ve Frankfurtu am Main (Schauspiel Frankfurt je vedle opery součástí zdejších Städtische Bühnen). Barbara Frey odchází z DT na pozici intendantky do Schauspielhaus Zürich. A v závěru minulé sezony odešel také Jürgen Gosch, mimořádný režisérský zjev, který právě v DT dosáhl svých největších úspěchů: 11. června 2009 podlehl rakovině, se kterou vedl dlouhý boj.

Z původní režisérské čtveřice²⁰ spojené s DT se v následující sezoně objevuje Dimiter Gottscheff, jehož nové nastudování Shakespearova *Macbetha* v překladu Heinera Müllera je plánováno na únor 2010, a Michael Thalheimer, který v březnu 2010 uvede hru Friedricha Hebbela *Nibelungové*. Novým intendantem se od sezony 2009/2010 stává Ulrich Khuon,²¹ bývalý intendant Thalia Theater Hamburg. Půjde o pětileté funkční období s možností prodloužení o dalších pět let. Khuon si s sebou přivádí svého hamburského režiséra Andrease

²⁰ K dalším inscenacím této čtveřice, zvláště Barbary Frey a Dimitera Gottscheffa, viz Vostrý, J. / Sílová, Z. „Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 1“, *Disk 21* (září 2007) a „Z berlínské dramaturgie 2“, *Disk 22* (prosinec 2007), a Pácl, Š. „Zpráva o činohře v Berlíně“, *Disk 24* (červen 2008).

²¹ Ulrich Khuon je vystudovaný právník, teolog a germanista. Původně pracoval jako filmový a divadelní kritik, poté jako dramaturg v Stadtheater Konstanz, kde se stal později intendantem. Odtud přešel do čela Niedersächsischen Staatstheater Hannover a od sezony 2000/2001 působil jako intendant Hamburger Thalia Theater.

Kriegenburga,²² který jediný má teď u svého jména na nových internetových stránkách divadla uvedený titul 'domácí režisér'.²³

Deutsches Theater s novým vedením čeká jistě mnoho změn. Už teď jsou patrné. Mění se grafické logo divadla, místo kapitálek v obdélníku je zkratka DT vepsána malým tiskacím písmem do modrého kruhu. Během prázdnin byly spuštěny nové internetové stránky. Ale důležitější bude jistě to, jak se DT bude měnit uvnitř. K tomu se sluší jen podotknout, že všechno se připravovalo, jak je v německém divadle zvykem, s náležitým předstihem. Ulrich Khuon se mohl na svou vedoucí úlohu intendanta předního německého (vlastně jednoho 'národního') divadla chystat už od začátku roku 2007. Na proniknutí do vnitřního světa DT, na detailní naplánování změn a na sestavení okruhu spolupracovníků měl tedy nejméně dva a půl roku. Navíc mohl počítat s přechodnou, 'úřednickou' sezonou pod vedením Olivera Reese, během které mohl důstojně doběhnout dramaturgický plán předcházejícího vedení. Ulrich Khuon tak nastupuje do nové sezony s možností zcela naplno realizovat svoje představy, aniž by 'zdědil' dramaturgický plán.

To vše samozřejmě vyzývá ke srovnání s naší domácí situací, kde se, pokud jde např. o způsob dosazování ředitelů a uměleckých šéfů, uplatňuje pravý opak: vyhlášení výběrového řízení se totiž obvykle takřka kryje s koncem funkčního období předešlého vedení. Ve výsledku se umělecký šéf či ředitel seznamuje se svým novým divadlem přes prázdniny, resp. během následující sezony, kdy už je třeba, aby se věnoval všem věcem, které s jeho funkcí bezprostředně souvisí. Ovšem ti, kdo prostor pro důstojnou práci pro německé divadelníky vytvářejí, nejsou divadelníci sami, ale státní, resp., zemské a městské instituce, které jednotlivá divadla financují. Německá prozíravost a zdravý rozum zatím našim správcům kultury citelně chybí!

Zda budeme opět moci odpovídat kladně na otázku, která byla položena na začátku tohoto článku, i při dalších inscenacích DT, které vzniknou už pod novým vedením, zda bude výzva „Verweile doch!“ , napsaná neonovými písmeny před DT, platit i dál, je v této chvíli otázka i přání. Nezbyvá než držet palce.

Zdroje fotografií: © Iko Freese/drama-berlin.de (s. 91–94, 99–101), Berliner Ensemble (Matthias Horn: s. 97).

22 České publikum mělo možnost poznat práci Andrease Kriegenburga v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka. V roce 2007 festival uvedl jeho režii *Tři sestry* z Müncher Kammerspiele a letošní festival nabízí inscenaci *Kafkova Procesu* opět z Mnichova.

23 Andreas Kriegenburg se v DT poprvé představí 25. září 2009 inscenací Kleistova *Prince Homburského*, kterého v DT shodou okolností nastudoval Jürgen Gosch v roce 1995 s Michaelem Maertensem v titulní roli.

Jevrejnovova apologie divadelnosti

Jan Hyvnar

Nikolaj Nikolajevič Jevrejnov (1879–1954) byl osobností ruské divadelní moderny, kterou známe dosti povrchně. Ve 20. letech 20. století byl u nás známý spíše jako dramatik, neboť jeho nejslavnější hru *Co je nejhlavnější* režíroval v Národním divadle Vojta Novák (1923) a v Brně Jindřich Honzl (1930). V rámci avantgardy pak Jiří Frejka uvedl v Divadle mladých (1924) a v Osvobozeném divadle Na Slupi (1926) v konstruktivistickém duchu jeho další zajímavou hříčku *Veselá smrt*. Ve třicátých letech, kdy už Jevrejnov pobýval v emigraci ve Francii, se u nás uvedl i jako režisér: v roce 1935 režíroval v Národním divadle operu N. A. Rimského-Korsakova *Car Saltan* a komedii A. S. Gribojedova *Hoře z rozumu*. Teprve od 60. let se i u nás začalo mluvit o další roli tohoto divadelníka, tj. o roli teoretika pan-teatrálnosti nebo panludismu. A skrze tuto roli teoretika se vnímá Jevrejnov dodnes, hlavně pak na Západě a v poslední době i v Rusku.

Těch jeho rolí nebo profesí bylo skutečně mnoho. Byl dramatikem desítek her, skladatelem, režisérem, scénografem, dramaturgem, kritikem, historikem i teoretikem. Narodil se v Petrohradě a první hru *Oběd s ministrem* uvedl ve svém domácím divadle už v sedmi letech, a když mu bylo třináct, vystupoval jako klaun kočovného cirkusu. Přitom studoval skladbu na konzervatoři, psal

stále hry a opery a uváděl je v profesionálních i amatérských souborech. V letech 1907–1908 a 1911–1912 založil a vedl s baronem N. V. Drizenem Starodávné divadlo (*Starinnyj teatr*), kde uváděli rekonstrukce středověkých a renesančních her. V meziobdobí (1908–1909) pak byl po odchodu V. Mejercholda režisérem Nového činoherního divadla V. F. Komissarževské, kde se známou a provokující stala jeho inscenace Wildeovy *Salome*, také proto, že ji zakázal sám car Nikolaj II. S bratrem Komissarževské Fjodorem pak ještě vedl Veselé divadlo pro dospělé děti, kde inscenoval poprvé onu hříčku *Veselá smrt*. To vše přitom stihl dělat jako úředník na Ministerstvu komunikací a spojů. Když v roce 1910 z úřadu odešel, stal se vedoucím dramatikem i režisérem v satirickém divadle *Křivé zrcadlo*, kde do roku 1914 nastudoval na sto inscenací, hlavně parodie oper, operet nebo psychologických dramát. Zde také parodoval Gogolova *Revizora* tím, že každé dějství se hrálo v jiném stylu: podle šmíry, Stanislavského, Craiga, Reinhardta a němé filmové grotesky. Vlastně zde vyjádřil svůj tehdejší odpor vůči dobovému divadlu, ať už jde o Stanislavského realismus, nebo o Mejercholdovo stylizované divadlo. Parodie to byly hrubozrné, plné nejapností a absurdit, takže není divu, že diváci sem chodili hlavně proto, aby se zasmáli plně a od plíc. Také se říkalo, že některé vážné

inscenace v petrohradských divadlech musely být přerušeny nebo ukončeny, protože diváci předtím zhlédli jejich parodie v Křivém zrcadle a automaticky se neubránili smíchu.

Je příznačné, že právě v době Křivého zrcadla se Jevrejnov stal programovým ideologem panteatralizace, a proto odmítl veškeré dobové divadlo a před estetiku nebo do základu veškeré lidské činnosti začal klást tzv. instinkt divadelnosti a herectví. Věnoval tomu 20 knih a stovky studií, kde se zabýval nejen divadlem, ale i hudbou, literaturou, výtvarným uměním, historií ruského divadla, divadelností zvířat nebo dokonce neživé přírody. Základní práce jsou tyto: *Apologie divadelnosti* (1908), *Úvod do monodramatu* (1909), *Divadlo jako takové* (1912) nebo *Divadlo pro sebe* (1915).

Jevrejnov byl skutečně složitou osobností a jakoby hercem proteovského typu. Teatrologové na Západě jej posadili na Olymp vedle Stanislavského, Mejercholda, Tairova nebo Vachtangova, ale pro ně samotné a další současníky byl postavou marginální. Jeho jméno vyvolávalo i určité podráždění a A. Blok jej dokonce nazval „cynikem prázdné duše“. Nebyl brán za seriózního divadelníka nebo teoretika, říkalo se mu ‘knihomol’, protože trávil hodně času mezi knihami, a kritik A. Efros tvrdil, že je v něm něco z Gogolova Chlestakova, protože součástí jeho chování i psaných textů je mystifikace a hra. Ale i on sám se rád nazýval Harlekýnem nebo ukřičeným šaškem Jeho Veličenstva Života. Někdy dokonce prosí čtenáře, aby ho nebrali vážně. A skutečně, často něco tvrdí a brzy nato to vyvrací, jeho knihy jsou plné aforismů nebo citací filozofů, nevydrží dlouho v roli učence a paroduje tuto učenost, např. když myšlenky I. Kanta nebo A. Schopenhauera doplní citací z kuchařské knihy. Podobných kontrastů je u něj mnoho, takže jeho texty se musí číst i s podezíravou otázkou, zda to myslí

vážně, nebo si z nás dělá legraci. Klaun divadla i života, který ví, že naše názory jsou jen dílčí a málokdy postihují samu esenci jevů. V knize *Pro Scena Sua* cituje starou historku o třech slepících, kteří potkali slona: první si sáhl na jeho chobot a řekl, že je to had, druhý si sáhl na ocas a řekl, že je to provaz, a třetí si na něj sáhl z boku a řekl, že je to stěna. Jevrejnovovy knížky jsou plné podobných tvrzení a ukazují, jak stále krouží kolem svého tématu hry, divadla a herce.

Na začátku knihy *Divadlo jako takové* odtroubil anděl Apokalypsy, jíž končí doba staré kultury, která potlačovala její divadelnost a po ní začne naopak tisíciletá vláda divadelnosti. Byl to výraz Jevrejnovovy skepse vůči stávajícímu divadlu a první úder vedl proti Uměleckému divadlu K. S. Stanislavského a V. I. Němiroviče-Dančenka, kteří podle něj vyhnali z divadla divadlo a zničili tak divadelnost, která má vždy charakter slavnosti. Nahradili ji bolestínskými náhražkami života. „*Když vidím Čechovovy hry v provedení herců Stanislavského školy, chtělo by se mi vždy křiknout na všechny ty hrůzné a podle života předvedené hrdiny: pojďme do divadla! Ano, strýčku Váňo a tři sestry, Racku-Zarečná, i ty Firsi z Višňového sadu! Všichni jděte do divadla! Osvěžíte se! Stanete se jinými! Odkryje se vám jiná možnost bytí, jiné sféry. Jiné horizonty. Jste zvadlí a tam rozkvetete. Jste sediví a stanete se jasnými. Jste slabí a budete silní. Jste zbyteční a stanete se potřebnými. Proměnění!*“ (Jevreinov 1912: 108–109). Stanislavskij si podle něj prý koupí daču, kam bude vodit diváky, aby přemýšleli o životě tří sester. Ale Jevrejnov zaútočil i na V. Mejercholda nebo A. Tairova, kteří zase ničili iluzi a nezdivadelňovali divadlo v jeho duchu. A pokud ano, tak vše sebrali a okopírovali od něj. Ovšem Mejerchold naopak tvrdil s pohrdáním, že Jevrejnov všechno ukradl jemu.

Ale ať měl pravdu ten či onen, smysl Jevrejnovovy kritiky byl hlubší: odmítl vše, co se v jeho době nazývalo uměním a estetickým dílem, neboť právě toto umění a tato estetika zakrývaly to, co je za nimi, na počátku a u pramene: divadelnost či instinkt divadla. On chce „divadlo jako takové“, tj. bez dekorací, kostýmů, světla nebo textů, zatímco umělecké formování a použití instinktu divadelnosti bylo v dobovém divadle podle něj nejslabší i nejhorší. Někdy Jevrejnov doslova tvrdí, že dobové umění je nezdravým výrazem divadelního instinktu. Rozdíl mezi uměním a divadelností vidí dále v tom, že v uměleckém divadle se umělec snaží nalézt dovršenou formu jednání a v ní usiluje vyjádřit sebe, zatímco v jeho panludické kultuře vládne všeobecná transformace a umělec se snaží být jiným a proměňovat se stále jako Proteus. Pojem proměny a transformace si přitom Jevrejnov vypůjčil u dobového náboženského filozofa V. Solovjeva, u něhož existuje slovo 'preobrazení' a znamená transformaci a spiritualizaci, čili jakousi analogii inkarnace boha nebo idejí do fyzického světa. Pokud se ale u Solovjeva uskutečňuje tato transformace v umění a estetice, která mění nečisté v čisté a šeredné v krásné, u Jevrejnova tuto roli plní divadelnost. V obou případech byla východiskem kritika dobového života i umění a jejich nutná proměna.

Jevrejnovova kritika ruského divadla byla velmi radikální. Začíná doslova in-vektivami: současné divadlo a současní herci zkazili diváky a znehodnotili dramatickou tvorbu. Herci touží jen po potlesku, jsou nevzdělaní, chovají se jako obchodní spekulanti s nízkými instinkty, jsou to opilci, kteří lžou, když prohlašují divadlo za chrám. Poté Jevrejnov přechází k odmítání veškerého ruského divadla, které je podle něj imitací západní divadelní kultury. Za Petra Velikého přišli do země cizinci a poté všichni počí-

naje A. Sumarokovem a F. G. Volkovem až po Stanislavského stále napodobovali Západ.¹ N. A. Ostrovskij napodobil francouzské dramatiky, N. A. Rimskij-Korsakov R. Wagnera, Stanislavskij Meiningenské nebo A. Antoina a M. Fokin I. Duncanovou. Pak se ale ukáže, že Jevrejnov neodmítá jen divadlo té doby, ale i svět, ve kterém žije. „*My nechceme tento svět [...] Nevěříme v něj a on nás jen trápí. Nemusíme ho mít, není to náš svět...*“ (Jevreinov 1915: t. I, 91) To byl postoj, který měl mnoho společného s ostatními ruskými intelektuály té doby, např. se symbolisty, s nimiž se v Petrohradě i stýkal. Ale Jevrejnovova kritika a odmítání dobové skutečnosti byla také spojena s návratem ke kořenům a s hledáním ruské tradice před Petrem Velikým. Prameny divadla a kultury proto nacházel ve starých obřadech, maškarádách, balagánech nebo jarmarečních akcích. To je podle něj ještě magické divadlo, z něhož byla v pozitivistickém 19. století vyhnána divadelnost. A nejen z divadla, také ze života. Divadelnost eliminoval ze světa i umění buržoa, který uznával a uznává jen pragmatický rozum, vědu, továrny a nasycené lidi. Máme snad dnes něco více, ptá se Jevrejnov a odpovídá – žijeme v soumraku.

Jevrejnov kritizoval i symbolisty, se kterými se scházel na 'bašně' u V. Ivanova,² ale mnohé měl s nimi společného. Právě zde se zformovalo přesvědčení, že divadlo je procesuálním kolektivním jednáním („sobornoje dějstvije“), které nemůže být pouze uměním, jež tvoří díla, ale má spoluvytvářet sám život, a tedy novou skutečnost. Umění bylo proto pro ně předobrazem nového světa a estetický princip tak měl získat primát nad sociálním. Cílem této utopie bylo vytvoření

1 A. P. Sumarokov byl předním dramatikem za Kateřiny II. a F. G. Volkov, který v té době sestavil herecký soubor, se považuje za zakladatele ruského profesionálního divadla.

2 O těchto 'středách' na 'bašně' viz moji studii o herečce V. F. Komissarževské v *Disku* 28 (červen 2009).

nového člověka a nových vztahů, přičemž divadlo sloužilo jako nástroj a vzor budoucnosti.³ Symbolisté se také vraceli k prastaré minulosti, ovšem k vážným a tragickým řeckým dionýsiím a k rituálu sebeobětování Krista. A právě zde se teorie Jevrejnovova začíná odlišovat. Pokud podle V. Ivanova není dobové divadlo pouze umění, pak pro Jevrejnova to je už neumění. Navíc symbolistům šlo o existenciální drama, Jevrejnovovi o existenciální hru. Právě drama pramení v prastarých mystériích a opět se k nim vrací. Podle G. Čulkova se v budoucnu stane svět divadlem, ale tento svět bude vždy dramatický a tragický, jako byly dramatické a tragické osudy Dionýsa a Krista. A je-li tedy u symbolistů kreativita vždy úkolem dramatickým a teurgickým, u Jevrejnova už bůh neexistuje a vše je hrou. Jevrejnovův *homo ludens* tak degraduje vážnost symbolistického *homo creativus*. Jeho nejznámější hra *Co je nejhlavnější* měla původně název *Kristus-Harlekyň* a na obálce od J. Aněnkova je obraz ukřižovaného Krista a smějícího se Harlekyňa.

V roce 1908 publikoval Jevrejnov stať *Apologie divadelnosti*, za rok vydal *Úvod do monodramatu*, za další tři roky první vydání knihy *Divadlo jako takové*. Východiskem jeho teorie vlastně bylo monodrama, které ovšem nemá nic společného s divadlem jednoho herce, ale inspiruje se tezí ruského spisovatele F. K. Sologuba o „divadle jedné vůle“, tzn. že v dramatu je pouze jediný subjekt jednání a okolní svět se nám ukazuje takovým, jakým ho tento subjekt vnímá v každé chvíli jeviště.

³ Sledujeme-li vývoj ruského umění, pak ve srovnání se Západem tu vždy hrálo větší roli ono přetváření života uměním. Na Západě určovala funkci umění silná tradice mimetická neboli pojmání umění jako obrazu života. V Rusku se život a umění vzájemně daleko více prolínaly. Vždy tu byla v 19. století snaha napodobit v životě postavy z jeviště a také naopak uměním kultivovat a přetvářet život. Velkou autoritu zde mělo zvláště Tolstého pojetí umění a jeho výchovné funkce.

ního jednání. Jevrejnov uvádí jako příklad tragédii *Hamlet*, kde musí režisér izolovat hlavní postavu od všeho kolem, protože ostatní postavy nemají vlastní tvář a jsou závislé na jejich vidění hlavním hrdinou, a stejně předměty na jevišti nemají nějakou vlastní identitu, ale jsou vždy tím, čím se stávají v dané situaci.⁴ Polonius by pak existoval jako projekce Hamleta stejně jako by v předmětech na jevišti cirkulovala krev jednajícího hrdiny. Pak flétna, kterou Hamlet ukazuje Rosencrantzovi, je jiná než ta, s níž někdo hraje na koncertu atd. „*Revolver, s nímž si hraji jako s nádhernou hračkou, není stejný jako ten, který pozitivě čistím svému pánovi, a samozřejmě to není ani ten, který беру, abych se zastřelil*“ (Jevreinov 1909: 21). Dalším znakem monodramatu je, že divák se myšlenkově ocitá v postavení postavy a jakoby prožívá její život. A tehdy se já sám jako divák „*stanu jakoby účastníkem toho, co se odehrává na jevišti, stanu se iluzorně jednajícím*“ (Jevreinov 1909: 1). Monodrama tak umožňuje jakoby společné, stejné či obecné spoluprožívání na té i oné straně rampy. To je také důvod, proč Jevrejnov odmítá rampu, která méně jednotí a více izoluje obě strany. Neznamená to, že by rampa jako členění na herce a diváky neexistovala, existovala by, ale stala by se díky iluzi jakoby neexistující. Tady narážíme na určitý problém Jevrejnovovy koncepce: je přísným zastáncem divadelní iluze, jejíž podmínkou je u herce dokonalé přetělesnění a u diváka magická představivost. Jeho panteatrálnost tak má dvojí podobu a funkci: u herce je to schopnost proměny jednáním a u diváka schopnost být jiným v představě. Jevrejnov se tak stavěl kriticky vůči těm divadelním experimentům, které zcizovaly

⁴ Zde bude dobré připomenout koncepci G. Craiga, který se ji snažil prosadit ve známé inscenaci *Hamleta* ve stejné době v moskevském Uměleckém divadle. I zde měla být hlavní postava jedinou 'skutečnou' a ostatní pouze její projekci.

hru, aktivizovaly diváky příchody a odchody hledištěm apod. K transformaci rampy na neviditelnou musí dojít skrze přetělesnění a schopnost identifikovat se s postavou i dějem kolem sebe. Jeho koncepcí monodramatu jako druhu „divadla pro sebe“ je zajímavá v tom, že narušuje tradiční polyfonní formu dramatu, kde existují různé hlasy postav a dramatický konflikt mezi nimi. Přirozeně, jak bylo již řečeno výše, jeho koncepcí není dramatická, konflikt a polyfonie hlasů v podstatě mizí a do popředí se dostává ludická schopnost přetělesňování sebe i všeho kolem. Je to vidět i v hrách, které v té době napsal, např. v *Rudém despotovi*, kde má hlavní hrdina dlouhý monolog, jen místy a slabě přerušovaný ostatními postavami. Jiným příkladem monodramatu je nápad, aby hlavní postavu Schillerovy tragédie o Johance z Arku hrál muž, nějaký B. S. Glagolin, který tímto způsobem ukáže Johanku, jakou byla v legendě čili v představě národa. Hlavní postava by se pak stala, jak se škodolibě posmívali recenzenti, „orleánským panicí“.

V knize *Divadlo jako takové* předvedl Jevrejnov vyzárlou koncepcí teatrálnosti, v předchozí knize o monodramatu jen naznačovanou. Zde je nutno nejdříve poznamenat, že je to další reakce na kapitalistickou společnost, kulturu i umění 19. století, která svým pragmatismem hru odmítala nebo ji vytěsňovala z pozornosti filozofie i umělců. Jednoduše řečeno, hra byla něčím podřadným a účelovým: ve společnosti byla podřízena práci, čili sloužila tomu, aby obnovila energii dělníka pro pracovní výkon, analogicky pak i v divadle byla utajená a sloužila k představení dramatu v životě. Je přece známo, že moskevské Umělecké divadlo na počátku nezveřejňovalo konvenci divadla jako hry a prostřednictvím dramatu obnažovalo hry a konvence v životě, které potlačovaly a znemožňovaly autentické jednání člověka v životě i na jevišti. Tím jako by se hravost hercova vytěsňovala

z jeho jednání, byla vstupní a výstupní hranicí, analogickou té, kterou překračujeme při návštěvě chrámu. V tomto smyslu to byl geniální nápad, který vedl Stanislavského k hereckému výzkumu a jeho „systému“, podle něhož se musí jednání na jevišti stát ostrůvkem a vzorem autentického chování člověka vůbec. Hravost a divadelnost ruského divadla obnažila a učinila přímo aktualizovanou součástí představení až další generace avantgardních umělců. Stačí připomenout ruský kubofuturismus v čele s V. Majakovským, V. Chlebnikovem nebo D. Burljukem a v divadle pozdější inscenace V. Mejercholda, A. Tairova nebo J. Vachtangova, kteří nastoupili po ruské symbolistické moderně s jeho vážným a dramatickým „soborným dějstvím“. Ale v teorii tuto divadelnost a ludičnost už před nimi prosazoval Jevrejnov, i když ji ještě spojoval s iluzí.

Co tedy podle Jevrejnova znamená teatrálnost? „*Jedni říkají, že divadlo musí být chrámem, jiní, že musí být školou... Jenomže divadlo vůbec nemusí být ani chrámem, ani školou, ani zrcadlem, tribunou nebo katedrou, ale musí být jen a jen divadlem*“ (Jevreinov 1912: 19–20). Tato teze je ale příliš obecná a spíše jen naznačuje, čím je teatrálnost, a vymezuje její kulturně antropologický časoprostor. Co se díky ní ale děje tak důležitého, aby ji Jevrejnov rozšířil na veškerý život, živou i neživou přírodu? Magickým slovem je zde proměna.⁵ Nikoliv už autenticita, ale proměna jako základ života i divadla. V divadle i v životě se všechno hravě proměňuje, přetváří a vystupuje v roli někoho a něčeho jiného. Narážíme tu na samé dno Jevrejnovovy koncepcí teatrálnosti: „*Hlavně nebýt sebou samým, to je divadelní imperativ lidské duše*“ (Jevreinov 1915: t. I, 77). Je to řečeno s extrémní

5 Pripomeňme zde, že proměnu považuje za znak lidového divadla i P. Bogatyrev, u kterého lze nalézt mnoho společného s Jevrejnovem, např. zájem o pradávňé obřady a divadlo apod.

samozřejmostí, s odvoláváním na to, co je v některých situacích pravdou a v jiných ne, co je spojeno přitom s naší zkušeností hry a jejím pojmem, který má povahu *tacite* (zamlčený, skrytý). Pojem hry a teatrálnosti je obtížné popsat právě proto, že jsou to jevy známé nám z vlastní zkušenosti již od dětství, takže se zdá, že jsou nám jakoby vrozené. Toho také Jevrejnov dokázal využít v pojmu instinktu divadla, aniž by přitom musel podat přesnou definici divadelnosti. Neodkrývá totiž něco nového, co je založeno na diskurzivně podané definici, ale 'prosvětluje' naši obecně antropologickou apriorní zkušenost hry a teatrálnosti, která se nám vždy jeví jako konkrétní obraz. My bezprostředně rozumíme hře jako celku chování, hře, jejímž základem jsou v dětství získané motorické kategorie trvale vepsané do organismu, přičemž ono bezprostřední rozumění je těsně spojeno s názornou výrazovou zkušeností hry, která není účelem, ale má charakter melodie jako obrazu.⁶ A to byl právě terén pro Jevrejnova, který ony výrazové obrazy, hravé a hrané, vidí všude kolem sebe, v sociálních rolích, oblékání nebo tetování. Obrazy, které si může také vymýšlet, jak dokazují jeho scénáře a hry.

Tematika rozdvojení, tak charakteristická pro herectví a hru, byla v době Jevrejnova a ruské moderny pojednávána dosti často, ať již jako negativní zážitek odcizení, nebo jako poznatek o elementární antropologické struktuře člověka. Např. u zajímavého divadelního kritika a teoretika Fedora Stepuna je každý z nás podvojným, tj. může být někým a něčím. Podvojní jsme dokonce morálně, protože např. umělec nebo herec je svatý i hříšný, jelikož jako člověk se nachází mezi nebem a zemí. Jeho život je usku-tečňováním „mnohoduší“, a proto pro

6 Viz studie H. Plessnera o mimickém výrazu, *Gesammelte Schriften VII. Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a/M. 2003.

Stepuna není herectví profesí, ale uměním přetváření se v různé a často protikladné duše svého „mnohoduší“.⁷ Ale pokud u Stepuna existuje stále vědomí stálosti a bytí, zajišťující herci identitu a s ní i hledání a vyjádření sebe sama, tak Jevrejnov je radikálnější a jakoby vykloněn jen k proměně a ne-identitě. Identita jej vlastně nezajímá. Podle něj jsme vlastně jen hraví, teatrální čili měnící se. A to nejen jako bytosti jednající, ale i jako bytosti představující sobě samým cokoliv. Přece – tvrdí Jevrejnov – stačí, abychom si něco představili, abychom začali myslet na to, že jsme někým nebo něčím, kteří budou dělat to a to, a máme divadlo. A divadelnost – v představách i jednání – dovolí člověku nebyť tím, co má pro Jevrejnova pejorativní charakteristiku, tj. lidmi, umělci a herci své doby, kteří všichni se uzavírají ve vědě, filozofii, umění i v divadle do sebe. Jevrejnova proteovská proměna tak slouží rozbití lidské uzavřenosti a dobového pragmatismu.

Za klasické archetypy permanentní proměny považoval Jevrejnov blázna, klauna a dítě. Ve Starodávném divadle uváděl vaudeville *Jean a Jeanette*, kde vystupoval *Simplicissimus*, největší blázen bláznů, který hlásá, abychom zapomněli na tento smutný svět a unikli do dětství a divadla, kde překonáme uzavřenost a budeme vším. Třeba „zdravým nemocným“. Ve hře *Uzdravující se* popsal takového hrdinu, který ještě nebyl nemocen, a proto si aranžuje situaci nemocného s velmi podrobnými detaily v chování i vybavení pokoje. Odtud i poznámky jako: spolknout hodně aspirinů, vypít malinový odvar apod. Ve hře *To brazilské* vidíme plantáže s mulaty, mulatkami a dozorcí a pořád se jí banány, pije kafe, tančí se a pije rum až k totálnímu deliriu. V některých hrách Jevrejnov dokonce učinil hru a iluzi tématem, např. v parodii *Čtvrtá stěna* se hraje naturalis-

7 Stepun, F. *Osnovnyje problemy teatra*, Berlin 1923.

tická inscenace *Fausta* a vedle podrobných poznámek o středověkém oděvu, posteli apod. se tu píše, že vše se děje v úplné tmě a je zakryto „čtvrtou stěnou“. V té tmě a za stěnou se pak odehrává např. i plavba na moři.

Divadlo pro sebe přesto má ale určitou hranici, a tou je smrt. Ve hře *Veselá smrt*, která tak zaujala našeho Frejku, s úsměvem na rtech umírá Harlekýn a ve svém závěrečném monologu nás přesvědčuje, že i smrt je v divadle krásná. Tančí za zvuků houslí, xylofonu a kastanět a sděluje nám, že právě dozpíval všechny písně, dotančil veškeré veselí, vysmál svůj smích. Zdraví a sílu utratil ve sece spolu s penězi. Nikdy nebyl lakomý a vždy jen veselý. Proto Kolombíno, neplač, spíše se raduj, že umírám veselý a spokojený s osudem, jinak než ostatní, kteří se trápí. Je v tom hodně Jevrejnovovy filozofie blázna a jeho panludismu, který nás brání před dramaty a tragédiemi života. „Šašek, který zůstane šaškem před tváří smrti, představuje velkou oslavu života“ (Jevreinov 1915: t. I, 153).

V Jevrejnovově teorii teatralizace života už neexistuje jako v prastarém toposu *theatrum mundi* bůh-autor i bůh-divák. Kdo jej nahrazuje? Odpověď je jasná: instinkt divadla, to, co je nám dáno. „Člověku je vlastní instinkt, o kterém – kromě jeho nevyčerpatelné životnosti – se ani historie, ani psychologie, ani estetika dosud slovem nezmínily. Mám na mysli instinkt přetváření, instinkt stavět se s distancí vůči obrazům zvenčí, obrazům tvořeným člověkem. Instinkt transformace viditelných obrazů Přírody, zcela jasně odhalující svou podstatu v pojmu ‘teatralnosti’“ (Jevreinov 1912: 15). Tato divadelnost je před-estetická a před-umělecká, neboť transformace, k níž zde dochází, je primitivnější a obsáhlejší než formující principy umělecké. Nebýt sebou samým, tato základní devíza Jevrejnovovy divadelnosti, se pak nutně objeví hned na počátku lidské civilizace. Vine se historií jako „vůle k diva-

dlu“. „Čím rychleji se na počátku kultury rozvíjí lidskost, tím rychleji se v ní posiluje především vůle k divadlu“ (Jevreinov 1912: 43). Instinkt divadelnosti je tak něčím vrozeným jako gen, něčím jako pud sebezáchovy nebo pohlaví a jeho eliminace – např. v dobových divadlech – na nás působí jako kastrace. Sajeme jej s mlékem matky, říká Jevrejnov, a obejít se bez něj nemůžeme. Jinak řečeno: teatralnost je naším osudem. Na některých místech jej také nazývá „instinktem transformace jevů přírody“ (*instinkt transformací viditelnosti přírody*), aby zdůraznil nejen proměnu hrou a jednáním, ale i pouhou představitostí.

V době, kdy Jevrejnov psal své knihy o teatralizaci života, objevoval se pojem instinktu v psychologii velmi často. On sám jej občas popisuje jako něco biologicky daného nebo jako šestý smysl. Dítě si přece hraje bez přinucení a nikdo jej to nenaučil, což je důkaz toho, že v naší povaze – a vlastně v povaze celého světa a kosmu – existuje „vůle k divadlu“. Hra a teatralnost tedy není u Jevrejnova pouze kulturním fenoménem jako např. u J. Huizingy nebo R. Cailloise, ale je to jakási iracionální prvoosnova, jež se ukrývá v našem podvědomí aneb „v kulisách duše“. Jevrejnov se často odvolával na vědomí dítěte, jež si hraje přirozeně a blaženě. Proto i herec by měl podle něj mít duši dítěte a bez jakýchkoli maškarád a šarží jednat jako ono. „Okolnost, že dítě si hraje bez přinucení, hraje si stále, hraje si z vlastní iniciativy, a že hrám děti, tj. jejich divadlu, je nikdo nenaučil, dokazuje, že v člověku samém je od přírody dána jakási vůle k divadlu“ (Jevreinov 1915: I, 41).

Pak je otázkou, jaké potřebě a jak slouží člověku při přežití. Dříve se o instinktu nebo pudu hry také psalo, např. F. Schiller zavádí pojem „pudu hry“, který se uskutečňuje v oblasti umění, neboť jen ve hře je člověk tvůrcem a může zachytit celek bytí. Stejně tak i u F. Nietzscheho a v jeho vůli a zápasu o nového

svobodného člověka je hra a umění vzorem pro kreativitu nové osobnosti. Hra umožňuje svobodnou tvorbu, je osvobozením, vítězstvím nad tíhou života a nad křesťanským pojetím života jako dramatu, které najdeme i u ruských symbolistů. Vytvořit osobnost jako arcidílo, kde se vše stává identickým. To bylo přece v duchu moderny a Jevrejnov se i se symbolisty odvolával na známou myšlenku O. Wildea: „Začneš jaksí osobně a jasně chápat Wildeovu ideu o povinnosti člověka, aby se stal uměleckým dílem [...] Sám se musí stát dílem umění“ (Jevreinov 1912: 56). Ale poopravme jej: ne dílem uměleckým, ale divadelním. Přitom Jevrejnov tuto tezi o vytvoření nového světa a člověka, kterou vyznávali ruští filozofové V. Solovjov nebo N. Berďajev i ruští symbolisté, rozšiřuje na celý kosmos a celou historii. Hledá teatralnost na všech úrovních lidského života, zamýšlí se nad počátky kmenových společností a tvrdí, že ‘vůle k divadlu’ se objevila s prvním zábleskem lidského vědomí. Tetování, propichování kůže, oblečení, masky, to vše bylo podle něj dříve než náboženství. Jsou známé společnosti, které neznaly boha a orbu, ale měly tance a tetování. Divadelní vědomí tak předchází vědomí náboženské, které je až jeho následkem. Divadelnost je pozitivním počátkem života a krize společenské nastupují tehdy, kdy se ze života vytrácí instinkt teatralnosti, je potlačován nebo vyvětrává. V každé živé kultuře plní funkci sociální, náboženskou, etickou i estetickou. Jeho výrazem jsou kulty, slavnosti, průvody a vše to, co činí život žádoucím a svátečním. Člověk udělal divadlo ze všeho, co tvoří jeho podstatu: z narození dítěte, lovu, války, soudu nebo pohřbu. Podle zákonů divadelnosti probíhá i náš život sexuální a tuto „hru ve dvou“ širokosáhle popisuje Jevrejnov v knize *Divadlo pro sebe*.

Divadelnost tak nabývá u Jevrejnova gigantických rozměrů, neboť využívá naši schopnost představivosti, fantazie,

schopnost si hrát apod. Tato utopie zaznívá i z monologu postavy doktora Fregoly ze hry *Co je nejlavnější*: „Já sám jsem hercem, ale terémem mé činnosti není jeviště divadla, ale jeviště života, na které vás všechny zví. Váš, mistry v umění tvoření vykupujících iluzí! Věřím celou duší ve vznešené poslání herce, který odejde z prken divadla do temné propasti života a který je přitom vyzbrojený od hlavy až k patě svým čistým uměním! Protože jsem přesvědčen, že svět se promění hercem a jeho kouzelným uměním“ (Jevreinov 1923: t. III, 67). Celý svět vnitřní i vnější je velkým divadlem, ale s jedinou výjimkou: divadlem není to, co se v jeho době nazývalo divadlem, tj. divadlo Stanislavského nebo Mejercholda a dalších. Tato divadla tlumí divadelnost a uzavírají se do sebe, zatímco on má univerzální představu divadla v životě neboli divadlo samého života, které se obejde i bez jeviště, dekorací a dokonce i bez publika, kde je každý sám sobě hercem, dramatikem, režisérem i divákem. V tomto smyslu je pak divadelnost základní vlastností veškeré lidské činnosti, transcendentální kategorií, jedním ze základních principů bytí, analogickým Hegelově „absolutní ideji“ nebo Schopenhauerově „světové vůli“. Jevrejnovova divadelnost je všeobšáhla jako bůh. Je také demonstrací věčné proměny, onoho Herakleitova *panta rhei*, při němž něco neurčitého, co jsme zvyklí nazývat „Já“, se neustále proměňuje v „Ne-Já“: „Hlavně nebýt sebou samým, to je divadelní imperativ lidské duše...“. Stačí, když si člověk představí nějakou činnost, a už bude v „divadle pro sebe“, a stačí, když nějakou činnost udělá před jiným, a už bude v „divadle pro jiné“.

Jevrejnovův panludismus má mnoho společného s tradiční metaforou *teatrum mundi*, kde se vždy operuje s obecnými principy hry a divadelnosti: časoprostorem hry tu není konkrétní divadlo, ale celý kosmos, a také hercem není pan XY, ale Každý. A pokud časoprostor i profese běžně vyznačují hranice hry, zde

žádné nemohou být, neexistují, protože divadlem je vše jako celek. S onou kritikou výjimkou stávajícího divadla, ve kterém Jevrejnov vidí kriticky pouhý stín a které jeho koncepci dává charakter utopie: dnes je ještě ve společnosti a kultuře málo hry a divadla, ale v budoucnosti bude celý život divadlem a my všichni budeme herci. Topos *divadla života* má dlouhou tradici, která byla vždy spojena s otázkou po celku světa a jeho historie – kdo je dnes autorem, režisérem, hercem i divákem světa a kdo jimi budou zítra? Přitom tento topos neznamená, že je život podobný divadlu, on je divadlem, a sice v tom smyslu, že lidský život není identický se sebou samým. Takové tvrzení najdeme i u H. Plessnera, podle něhož je člověk bytostí excentrickou čili existuje jakoby mezi uzavřeností a otevřeností vůči světu, mezi 'být' sebou a 'mít' svět jako jednání i představu.⁸ U člověka tak existuje diference, která je analogií diference herecké (vztah herec a postava) a divácké (jsem zde v hledišti a utvářím si představu z jednání na jevišti). Jakmile si začneme uvědomovat tuto diferenci v negativním i pozitivním slova smyslu, jako falešnou hru a odcizení nebo jako nutnou reflexi a jednání v určité funkční roli, topos *teatrum mundi* se nám automaticky vnučuje. Jsme bytostí podvojných, a tak nutně vyvstává otázka, zda jsme schopni zachytit svět jako celek. Tradiční topos na to dával jasnou odpověď: jediným, kdo vše stvořil a vše vnímá jako celek, je bůh. Je autorem, divákem i režisérem v metafyzickém slova smyslu. My ostatní jsme herci, ale skutečnost, že jsme si vědomi, že život je životem i hrou, že jsme totožností, která není totožná, a ne-totožností, která je totožná, že jsme si vědomi tajemství mezi bytím personou a rolí, mezi Plessnerovým 'být' a 'mít', tato skutečnost ukazuje, že i my máme

⁸ Viz Hyvnar, J. „Herectví jako antropologický experiment“, *Disk 24* (červen 2008), s. 6–20.

něco od boha, tj. jeho schopnost nahlédnout podvojný život v jeho celku. I my se můžeme stát diváky sebe samých a korigovat svou 'hereckou akci'. Bez této podvojnosti i protikladu, bez jejich reflexe, neexistuje pokrok. Proto jsme podle ruských symbolistů bytostí dramatické a podle Jevrejnova bytostí hravé.

Na začátku Jevrejnovovy teorie nebyl jen tradiční filozofický topos o životě jako divadle, ale také jeho gnozeologická koncepce monodramatu, napovídající osamělost Jevrejnova jako hlavního hrdiny jeho hry, v níž vládne potřeba proměny. „Divadlo pro sebe“ bylo pro něj východiskem osamělého individualisty, který své proměňování přenesl do svých každodenních představ. Toto „divadlo pro sebe“ nemá hranice a rozšiřuje se v prostoru i v čase. Předpokládá situaci, v níž kdokoliv staví sebe do role herce nebo diváka. Je to divadlo bez cenzury, často bez ostatních herců i diváků. Nesnaží se změnit svět, jako tomu bylo u symbolistů, ale odchází ze života do fantazie a představ. Dovoluje pronikat i do temných míst duše, kde se hrají krutá představení, plná násilí. V Jevrejnovových hrách je skutečně mnoho krutostí, popisovaných doslova naturalisticky. Ve hře *Válka žije* v Londýně v době angloburské války malíř Thomas Braun, který odmítá vstoupit do armády a na obraze zvaném *Věčný mír* kreslí veškeré zlo války. Pro lidi je dezertérem a odvrací se od něj i milovaná dívka. Hodí tedy obraz do ohně a spáchá sebevraždu.

Ale Jevrejnov se nezastaví ani zde a jde dále do šíře a hloubky. Mluví o divadelnosti zvířat a věnoval tomu i celou knihu *Divadlo u zvířat. O smyslu divadelnosti z biologického hlediska* (1924). Hrají si ryby, když mění tvar i barvu, ptáci vystavují své pestré peří. Hrají si krystaly, když odráží různobarevné světlo. Prostě divadlo je všude, ve dne i v noci v našich snech. Bez divadelnosti by náš život ztratil smysl a stal se mnohdy

nesnesitelným. Divadelnost je něco jako „chutná omáčka, s níž se dá sníst i vlastní otec“ (Jevreinov 1912: 117).

I když Jevrejnov vidí naději v budoucnosti, která bude ovládnuta divadelností, z jeho textů neznámá patos přetváření a společensko-mravní změny, který zní např. z díla a textů symbolistů. V letech 1905–1907 pobýval také na ‘bašně’ u V. Ivanova, ale symbolisté na něj nevzpomínají a nezmiňují se – s výjimkou F. Sologuba – o jeho práci. A přitom přece Jevrejnov režíroval u V. F. Komissarževské hru d’Annunzia *Francesca da Rimini*, kterou přeložili V. Ivanov a V. Brjusov. Zdá se, že důvodem byl zásadní rozdíl mezi symbolisty a Jevrejnovem, který neuznával „sobornoje dějstvije“ nebo o něm aspoň mluvil ironicky. Zůstával vždy individualistou. Zatímco symbolisté se snažili individualismus překonat a kritizovali dobové divadlo za absenci „sobornosti“, Jevrejnov se vždy cítil aristokratem divadla a v současném divadle viděl naopak příliš „sobornosti“. Tvrdil, že když aristokracie z divadla odchází, stane se z něj obchod nebo „kupecké divadlo“.

Jeho aristokratický individualismus také naznačuje smysl jeho teorie panludismu. Jestliže tvrdí, že nemá smysl bojovat se životem, ale utéci od něj do divadla, do fantazie a představované skutečnosti „divadla pro sebe“, jestliže přirovnává občas účinek divadla k blaženosti, působení narkotik nebo k alkoholickému opojení, funkce teatralizace v jeho pojetí není jen činit svět svátečním, ale má i jistou terapeutickou funkci a souvisí s hedonismem: divadlo umožňuje únik od skutečnosti a poskytuje uspokojení, které podle všech utopistů bylo vždy považováno za dar přírody. Není také divu, že se často odvolává na dvě archetypální postavy tohoto úniku – na Dona Quijota a Robinsona. Quijote byl osamělým hrdinou všech modernistů, patří této nové době touhy či duchovního titánství, protože bojoval se světem a odmítal jej. Jinde

nazývá Jevrejnov divadlo zase „robinsonádou“, „klášterem“ nebo „Amerikou“, kde je možno se odloučit od stávajícího a všedního života. Téma útěku najdeme skoro ve všech jeho hrách. Uniká se do představ, tam, kde se dají donekonečna rozšiřovat hranice imaginací.

Je ale pravdou, že v Jevrejnovově pojetí teatralnosti chybí koncepce osobnosti jako stálé osoby a nic víc mu není cizí než personalistické pojetí člověka. Personu u něj nahrazuje jakési neuchopitelné já, jež chce být vším. V monodramatu *V kulisách duše* vystupují v duši člověka tři Já – racionální, emocionální a podvědomé. První dvě vedou po celou hru dramatický spor a třetí podřimuje. Spor končí výstřelem do srdce, a zatímco obě první Já padnou mrtvá, třetí se probudí a na pobídnutí náhle se objevivšího průvodčího – „*Pane Podvědomý, vystupte! Musíte přeseďat! Nová Ivanovka!*“ – odpoví: „*Nová Ivanovka? Dobrá... Takže – Nová Ivanovka.*“ Oblékne si kabát a opustí mrtvou duši, aby si svou roli podvědomí zahrálo někde jinde. Kdyby mu někdo položil otázku, kam jde, odpovědělo by, že zdívatelnit život.

Jevrejnovova koncepce panludismu vyvolává pochopitelně staronovou otázku zaměřenou na herce, kterou si filozofie i teorie kladly od počátku divadla. Kým je ten, kdo může být Každým? Co zůstane, sundáme-li z herce všechny masky a role? Pokud je tam skrytá persona, pak ji rozpoznáváme u všech proměn, dokonce i ve hmyzu, jako je tomu u Kafkova Řehoře Samsy. Pokud tam není Nic, jsme jen Proteové bez stálé identity a našim osudem je hra a proměna. To vždy cítíme v pozadí u hercovy profese, a to má mimochodem Jevrejnov společně i s některými teoriemi postmoderny, kde také identita ztrácí samozřejmost a do popředí vystupuje jen dynamický proces změn a s ním všeobsáhlý pocit nicoty nebo *vanitas*. V takovém světě dnes také žijeme, ve světě, kdy jsme na jedné straně ochotni přijmout teorii hry

jako svobodné rozvíjení lidské činnosti, ale na druhé straně v nás permanentní změny vyvolávají nejistotu a strach. Nebo aspoň kritiku: ta byla často namířena i proti Jevrejnovově koncepci. Kritik J. Kugel např. tvrdil, že Jevrejnovův „ludický imperialismus“ znamená konec divadla, které všichni znali a kam chodili. Pokud ale v budoucnosti zmizí dobové divadlo a jeho místo zaujmou všeobecné teatralizace života, pak by ovšem měl zmizet i herec, jak jej známe z běžných divadel. Nového herce Jevrejnov málokdy popisuje a je vidět, že jeho představa je málo určitou představou herce utopie. V článku „Budoucí herec“ čteme: „*Jeho tělo bude krásné, silné a pružné [...] Jeho gesta budou jen skvěle výmluvná, mimika přesvědčivá. Zkušený v tvorbě jevištní hypnózy, stane se skutečným zázrakem divadelního přetváření, jehož silou překoná i působení indického fakíra.*“ A končí zvoláním: „*Čekáme na tebe. Bez tebe je scéna osamělá a jeví se nám jako neposvěcená*“ (Jevrejnov 1915: 130 a 134). Výpověď, která má typickou rétorickou neurčitost manifestů avantgard a budovatelů nové společnosti.

A skutečně, ideologové porevolučního Proletkultu mnohé načerpali právě u Jevrejnova. Také Proletkultovci věřili v „tvůrčí instinkt“ dělnické třídy a že se v nových podmínkách tyto tvůrčí predispozice rozvinou a zasáhnou nejen kulturu, ale i práci a produkci. Také jim byla blízká lidová kultura, staré zvyky a obyčejy a také oni odmítali veškeré dobové divadlo s jeho profesionálním hercem. Instinkt divadla použil ve své knize *Tvůrčí divadlo* (1918) Petr Keržencev a jiný ideolog Pavel Kogan tvrdil, že umění se stane teatralizovaným životem a teatralizovaný život uměním. Divadla nahradí svátky, slavnosti, procesí a mysteria.⁹

9 O vlivu idejí Kerženceva u nás viz moji studii „Jindřich Honzl: od zástupového herce k herci osvobozenému“, in: Hyvnar, J. *O českém dramatickém herectví 20. století*, Praha 2008.

Ostatně tu největší slavnost a davovou podívanou *Dobytí Zimního paláce* (7. 11. 1920) režíroval N. Jevrejnov. Bylo to grandiózní představení-mysterium, dokonalá rekonstrukce bitvy, která se odehrála na stejném místě jako autentická událost před třemi roky. Účinkovalo 15 000 aktérů, vojáků i herců divadel a sledovalo je na 100 000 diváků. Během přípravy sháněl Jevrejnov svědectví účastníků a obrátil se na rudé i bílé, kteří bitvu prohráli. V noci pak představení vypadalo opravdu jako skutečná bitva i s výstřelem Aurory na řece Něvě. Existují dokonce svědectví, podle nichž se někteří diváci domnívali, že to je opravdový kontrarevoluční puč. V té době už také Jevrejnov opustil koncepci „divadla pro sebe“ a od konce 10. let se zajímá o „režii života“, divadlo v životě a také pro jiné. Toto davové představení zapadá do této etapy jeho tvorby a reflexí. Zde se minulost měla stát přítomností, stejně jako se každá představa na divadle stává skutečností. „*Nic nemůže zemřít v hranicích mé paměti přetvářejícího se ducha. Ale abychom mohli ztělesnit tuto mnemotechnickou představu živé skutečnosti, potřebujeme divadlo, tzn. inscenaci minulosti až na samé hranice dokonalé iluze, která počítá s napodobením všech možných okolností*“ (cit. dle: *Istorijska sovetskogo teatra 1933*: 119). Tehdy hovořil Jevrejnov také o novém herci, který už není profesionálem, uzavřeným do své techniky a svých stereotypních postupů. Naopak, bude to herec života, amatér, hrající jen pro radost z tvoření. Stále si ještě bude ‘hrát pro sebe’, ale současně i ‘pro jiné’. Na rozdíl od Kerženceva, kde se já tohoto herce ztrácí a rozplývá v kolektivu, zůstává Jevrejnovova koncepce stále ještě individualistická.

V první polovině 20. let v době nové hospodářské politiky (NEP) se doba zásadně změnila a proti Jevrejnovově koncepci teatralnosti života začali vystupovat tzv. produkcionisté, zvláště Boris Arvátov, ale např. i S. Ejzenštejn, v té době

významný aktivista Proletkultu. Arvatov dokonce použil analogii jeho „montáže atrakcí“ a nazval ji „montáží bytí“, tj. formování života a z této pozice zaútočil na Jevrejnova: „*Jevrejnov: 1) chce s pomocí divadla učinit život šťastným, 2) chce proměnit život v permanentní divadlo, 3) estetizovat bytí a 4) teatralizovat člověka. Produkcionisté: 1) chtějí s pomocí života přetvořit divadlo, 2) změnit divadlo v permanentní život, 3) učinit divadlo životnějším a 4) polidštit hry. Heslem Jevrejnova je představení, heslem produkcionistů je jednání*“ (Arvatov 1930: 163). Divadlo se tak postupně stává továrnou nebo průmyslem, kde už si opět nikdo nehraje, kde se účelově pracuje a vyrábí nový člověk. Sem mimochodem zapadá i první náčrt Mejercholdovy biomechaniky. Po roce 1924 ale i Proletkult a jeho manifesty končí a na scénu se vrací opět umělecké divadlo – Stanislavského MCHT, Mejercholdovy i Tairovovy slavné inscenace. To se už odehrálo bez účasti Jevrejnova, který v roce 1925, kdy se s úspěchem hrály jeho hry na Západě – zvláště úspěšnou byla pařížská inscenace *Co je nejhlavnější* v Ateliéru Ch. Dullina (1926), zůstal v emigraci, psal antisovětské pamflety, vydával své teoretické i historické texty. Zde také napsal *Historii ruského divadla a Historii tělesných trestů v Rusku*.

Jevrejnov byl zvláštní osobností ruské moderny. Miloval divadlo všude a ve všem a byl i věčným hercem. V dějinách miloval nejvíce španělské divadlo „zlatého věku“, právě pro ono pronikání teatrálnosti do života. „*To nebylo divadlo, to byl jen život směřující k divadelnosti*“ (Jevreinov 1915: 80). Za pravdu mu v jistém smyslu dalo 20. století, které v dílech M. Bachtina, J. Huizingy a mnoha

dalších poukázalo na význam herních prvků v životě a v kultuře, na význam hry, která již přestala být podřízenou služkou práce. Což dnes v naší společnosti už opět neplatí. Ale za pravdu mu dalo i rostoucí bláznovství tohoto století. Když režíroval v roce 1936 v Paříži svou bláznivou komedii *Kuzma Prutkov*, psala kritika, že je to hra přesně v duchu bláznivého světa současnosti: světa dadaistů a surrealistů. Měli pravdu, neboť bylo těžké dělat umění po M. Duchampovi, který byl možná tím andělem Apokalypsy, jenž odtroubil jeho konec a současně začátek Jevrejnovova světa panludického.

Literatura:

- ANNENKOV, J. P. „N. Jevreinov“, *Vozroždenije* 1964, Nr. 148: 65
- ARVATOV, B. „Jevreinov i proizvodstvenniki“, in: *Ob Agit- i proz-iskustve*, Moskva 1930
- BERDJAJEV, N. *Filosofija tvorčestva, kultury i iskusstva*, t. 1, Moskva 1994
- Istorija sovětskogo teatra*, Leningrad 1933
- JEVREINOV, N. N. *Dramatičeskije sočinenija*, t. 1–3, S. Peterburg 1908–1911
- JEVREINOV, N. N. *Pro Scena Sua*, Petrograd 1915
- JEVREINOV, N. N. *Proischoždenije dramy*, Peterburg 1921
- JEVREINOV, N. N. *Teatr dlja sebja*, t. 1, 2, S. Peterburg 1915
- JEVREINOV, N. N. *Teatr kak takovoj*, S. Peterburg 1912
- JEVREINOV, N. N. *Teatralnyje invencii*, Moskva 1922
- JEVREINOV, N. N. *Vvedenije v monodramu*, S. Peterburg 1909
- KAMENSKIJ, V. *Kniga o Jevreinove*, Petrograd 1917
- MITZNER, P. „Heslo: Jevrejnov“, *Dialog* 7–8, 2008: 118–121
- STACHORSKIJ, S. V. *Iskanija rusckoj teatralnoj mysli*, Moskva 2007

Slovácký divadelní úkaz

Jana Cindlerová

*Rozdíl není ve velikosti, ale v intenzitě.
Vždycky mám rád divadlo, které je žité.*

*Ta velká jsou jako zaoceánské lodi,
ne každý náklad posádce se hodí.*

*Menší divadla jsou čluny a plachetnice,
zkoumat nové průlivy lze na nich občas více.*

Ale když se to poštěstí, lze v obou zažít plavby, až se tají dech.

Není to na budovách, ale vždycky na lidech.

*Paušálnímu srovnání se však budu bránit,
nejde o města, o budovy – vždycky jde o setkání.*

Radovan Lipus (Kajetán 2007)

O Slováckém divadle v Uherském Hradišti se ví. Píše se o něm, mluví se o něm – jak mezi divadelními odborníky, tak laickými diváky. Ty první v poslední době zaujala především premiéra hry *Křídlo* Lenky Lagronové, ale i muzikál *Adéla ještě nevečeřela*, ty druhé všechno, jak o tom svědčí internetové fórum Slováckého divadla. Je přitom nutné dodat, že zde diváci svému divadlu zdaleka ne pouze děkují za zážitek či zasílají zdravice oblíbeným hercům, řeší problematiku kouření na jevišti, nevýhod míst v první řadě či kostýmy uvaděček, ale také obsáhle, zaujatě a poučeně diskutují (např. také o obsáhlosti, zaujatosti a míře poučenosti svých diskusí na tomto fóru, které se tolik vymyká fórům jiných divadel, pokud je vůbec mají). Ukazují při tom svou detailní a dlouhodobou obeznanost nejen s jednotlivými inscenacemi či herci, ale se Slováckým divadlem jako celkem. Vědí zkrátka, co se v něm i s ním děje. Je vidět, že jim na divadle záleží.

A do třetice nutno dodat, že se o Slováckém divadle ví a mluví rovněž v kruzích praktických divadelníků a že se *pro* ně i píše. Ne náhodou se sem pravidelně a rádi vracejí režiséři zvučných jmen, kteří si zde již našli ‘své’ herce, či režiséři, jejichž jméno se začalo ‘rozezvučovat’ mj. právě jejich prací ve Slováckém divadle, kterou upoutali a vstoupili do širšího povědomí. Ne náhodou odtud vzdor četným nabídkám neodcházejí herci, ať už patří nebo nepatří mezi držitele Thálie či jiných cen. A ne náhodou napsala právě pro toto divadlo hru významná česká dramatička Lenka Lagronová.

Slovácké divadlo je fenomén, tedy (podle *Slovníku cizích slov*) „vynikající, neobyčejný jev, úkaz: *vzácný f., f. doby*“, ale i „(v urbanistice) přírodní útvar výrazně spolupůsobící na strukturu města“. To všechno odpovídá situaci v Uherském Hradišti, jak si postupně ověříme. Slovácké divadlo bychom opravdu mohli označit za synonymum úspěchu – kdyby to neznělo tak banálně a hlavně pejorativně. Dnešní situace v umění je přece taková, že u něčeho, co je úspěšné, příjemně překvapí, když je to navíc i kvalitní. Ovšem moc se s tím nepočítá. A když je ta úspěšnost navíc jaksi obecně uznávaný a přijímaný fakt, je to téměř šokující

a snad i trochu podezřelé. Slovácké divadlo je však úspěšné takovým zvláštním, nepodezřelým způsobem, při kterém zůstává i milé... Co je však za tím? Odkud tato úspěšnost pramení? Snaha zjistit to vedla ke vzniku tohoto článku, kterému počátkem června předcházela cesta do Uherského Hradiště, abych po příčinách 'Slováckého úkazu' pátrala přímo 'tady a teď'.

Pomiňme historické důvody, jakkoli jsou 'nepominutelné', a pokusme se pohlédnout na poslední sezonu Slováckého divadla očima diváka právě této sezony. Lze totiž předpokládat, že mnohé z pozitivních historických kroků pod tímto synchronickým pohledem samy vysvitnou. Jaká tedy byla sezona 2008/2009 v divadle, kde je stále plno a jehož diváci se v rozsáhlém průzkumu shodli, že největším problémem je nedostatečné množství lístků (za jejichž větší dostupnost by si byli ochotni dokonce připlatit, přičemž jistý divák se rozhodl čelit tomuto problému zakoupením trojího typu abonmá)? V divadle, které má 7138 předplatitelů,¹ tedy více než pražské Národní divadlo, a kde se číhá na zahájení předprodeje, jehož přesný termín s velkým předstihem všichni dobře znají, aby typicky po půlhoďině bylo vyprodáno? V divadle, které diváci i umělci považují za *své*? Kde se pro velký úspěch konají dvě derniéry? A jehož inscenace i interpreti sbírají odborné i divácké ceny na festivalech a přehlídkách, kde vždy patří k vítaným hostům?

Přestanu však kupit superlativy, jakkoli jejich vypovídací hodnota je nemalá, a pokusím se nahlédnout dovnitř divadla – do jeho struktury, uměleckého souboru, dramaturgie, přístupu k divákům, vůbec mechanismu jeho fungování. Ale i do jeho okolí. O mnohém přitom vypovídá již interiér a exteriér Slováckého divadla jako budovy: to první např. velkou vzdáleností řad sedadel od sebe, to druhé postavením divadla na mapě města. Obojí totiž naznačuje jednu zdejší vlastnost, velmi důležitou, protože toto divadlo je jí jaksi prodchnuto ve všech složkách a na všech úrovních: demokratičnost.

Přijďte všichni

V neposlední řadě Slovácké divadlo disponuje naprosto luxusním publikem. Diváci jsou vstřícní a otevření a jsou schopni přijímat jak ověřené tituly, tak i ty, které nejsou snadné.

Radovan Lipus (Ceskenoviny.cz 2009)

Dostali jsme se na hranici naší kapacity, máme dvacet pět předplatitelských skupin. Jsme plní až po strop, chybí nám dny k uvádění oblíbených inscenací i více sedadel v hledišti. Na podzim, kdy začne předprodej na rok 2010, bude situace kritická. Možná dopadneme jako v americké NHL. Tam se permanentky dědí z generace na generaci.

Josef Kubáník (Slovackedivadlo.cz 2009)

„Tleskáme vám“: takové bylo motto roku 2008 v Uherském Hradišti. Slovácké divadlo jím vzdalo hold svým divákům „za odvahu a důvěru“ (Hložková, Šulajová a kol. 2008: 1), kterou mu věnovali – loňské premiéry si je od nich prostě vyžádaly. Tytéž vlastnosti (dramaturgická odvaha, důvěra ve vybrané texty i režiséry) charakterizovaly přístup divadla i k sestavování letošního repertoáru. Jeho

¹ Od roku 2000 to znamená nárůst o 120%, zároveň se jedná o vůbec nejvyšší číslo v celé historii divadla (Slovackedivadlo.cz 2009).

C. Goldoni /
W. Hildesheimer: Tcháni
aneb Jak neprovdát
dceru. Slovácké divadlo
Uherské Hradiště 2008.
Režie Igor Stránský.
Petr Čagánek (Filip),
Pavel Majkus (Pan van
Haarlem) a Alžběta
Kynclová (Mariana)



motto se inspirovalo pozicí divadelní budovy ve městě. Zní totiž „Přicházejte na zelenou“. Ta svítí v těsné blízkosti divadla, neboť jeho budova se nachází na nejrůznější ulici města. Protože Slovácké divadlo dbá na sjednocený výtvarný styl pro každou inscenaci (scénografie–plakát–program) i na úroveň veškerých svých ostatních tiskovin (informační a propagační materiál – letáky, brožury, plakáty s měsíčním programem atd.), citovaný text i v tomto případě chytře komunikuje s grafickou úpravou. Brožura *Předplatné 2009*² je vyvedena v červené a zelené barvě, kde na titulním listě na červeném pozadí kráčí jedním směrem velký dav zelených panáčků. Text i výtvarné pojetí dokonale ilustrují, vlastně doslova *popisují* nejen vztah mezi Slováckým divadlem a jeho diváky, ale i pozici divadla v duchovní i fyzické struktuře města: obojí poukazuje k tomu, že Slovácké divadlo je otevřeno *pro všechny* – stejně masově jako přes přechod se má chodit i do divadla. V případě Slováckého divadla se nejedná o vizi či touhu, ale o prostý popis faktu. Při své návštěvě Uherského Hradiště jsem byla ubytována v hereckém domě, tzv. herečáku, jehož součástí je i Malá scéna Slováckého divadla. Budova se nachází přímo naproti ‘velké scéně’. Když jsem se podívala před odchodem do divadla z okna, jako na dlani jsem měla před sebou jev v brožuře metaforizovaný, který se ovšem půl hodiny před začátkem každého představení začíná reálně dít: diváci – na zelenou – masově přicházejí do divadla.

Zdejší vztah mezi divadlem a jeho divákem (či divákem a jeho divadlem) lze v souladu se slovy slováckého principála Igora Stránského (v brožuře *Předplatné 2009* hovoří o poskytované „kvalitě“ a „pevné víře“ v divákovu „plnou spokojenost i v příštím roce“) opravdu označit za *partnerský* – v obchodním i emocionálním smyslu. Je upřímný a ‘transparentní’. Obě strany něco poskytují i žádají, vzájemně si sebe váží, nechťejí o sebe přijít (historie varuje – nebylo k tomu kdysi daleko), spolupracují. Diváci Slováckého divadla – do značné míry totožní s obyvateli

2 Slovácké divadlo kombinuje dva druhy předplatného: roční a sezonní (pro žáky a studenty).



◀ **M. Horoščák: Mein Faust. Slovácké divadlo 2008. Režie Jakub Maceček. Pavel Hromádka (Doktor Faust) a Zdeněk Trčálek (Wagner)**

▶ **T. Mc Nally / D. Yazbek: Donaha! Slovácké divadlo 2005. Režie a choreografie Radek Baláš**

města – berou ‘Slovácké’ jako součást svého života, jako občerstvovací podnik, který vedle dalších občerstvovacích podniků ve městě pravidelně navštěvují. Ve své většině sem nechodí ‘na kulturu’ jako na něco, co je čas od času vhodné, ale protože i potravu tohoto druhu prostě potřebují. Více či méně bouřlivé diskuse na zmíněném internetovém fóru svědčí o nárocích auditoria, někdy spokojeného, někdy nespokojeného, což obojí má zapotřebí ‘výrobci’ sdělit, aby ten mohl – a divák ví, že to opravdu dělá – zohlednit jeho nároky při tvorbě dalších ‘produktů’. Diváká přitom ani nenapadne, že by tento ‘podnik’ přestal navštěvovat a začal chodit jinač³ – naopak si zajde na jedno představení i vícekrát. (Pravidelné auditorium mají i veřejné generální zkoušky, po jejichž návštěvě je pochopitelně třeba přijít si do divadla ‘zkontrolovat’, jak se inscenaci daří naostro.) Divadlo divákům za tuto jejich věrnost i péči v závěru 40. reprízy populární Goldoniho komedie *Tchání aneb Jak neprovdat dceru* náležitě poděkovalo: do finálové skladby tvůrci vsadili zmíněné motto loňské sezony – „Tleskáme Vám“. Divadlo tak dalo divákovi na vědomí, že na něj myslí nejen tehdy, když jej chce dostat dovnitř, ale i když tam už je.

Dosud jsem záměrně užívala obchodní terminologii. Nikoliv proto, abych zvýraznila ‘konzumní’ či ‘bulvární’ charakter Slováckého divadla, jehož repertoár zčásti takový opravdu je, ale pozici, jakou v životě Uherskohradišťanů zaujímá. Podle průzkumu spokojenosti, který si divadlo zadalo na Katedře marketingu a obchodu ostravské Vysoké školy báňské, je se Slováckým divadlem spokojeno 98 % diváků, z nichž 44 % má předplatné (Regiony24.cz 2009). Zkrátka, Slovácké divadlo je nezbytnou součástí běžného života Uherského Hradiště. Právě proto mu divák dokáže odpustit i klopýtnutí a příště přijde zas. Mnohá ‘klopýtnutí’ jsou jistě projevem *odvahy* daný kus divákovi s *důvěrou* předložit. Nejde přitom pouze o novinky. Kromě

³ V Uherském Hradišti se nachází ještě soukromé, částečně zájezdové Hoffmannovo divadlo, které vzniklo v lednu roku 2000. Zprvu působilo na Malé scéně Slováckého divadla, nyní v uherskohradišťské Orlovně. Zaměřuje se zejména na dětského diváka a na oddechový repertoár ‘pro dospělé’ (*Casanova na duchcovském zámku*, *Helenka je ráda aneb Slaměný klobouk*, *S tvojí dcerou ne*). Na svých webových stránkách uvádí, že jeho „filozofii“ je „pokusit se dát prostor herci a textu, jehož úprava často směřuje k lapidárnosti, nikoliv však k zjednodušení. Se snahou využívat více texty hudební nebo takové, které umožňují s hudbou (pokud možno živou) pracovat“ (Hoffmannovodivadlo.uh.cz). Tomu zprvu odpovídalo i usazení diváků při večerním představení ke stolům, s možností konzumace.



samotného titulu díla (ve smyslu ‘názu’ je pro mnohé návštěvníky oblastních či městských divadel stále určující), jehož výběr je samozřejmě otázkou dramaturgickou, se ‘odvaha’ týká i režijního uchopení textu. Zajímavou zkušenost prodělalo Slovácké divadlo se svou pozoruhodnou inscenací *Medeia* přesazené do schengenského prostoru, jejíž výklad představený režisérem Jiřím Honzírkem mnozí diváci vůbec nedokázali přijmout – vždyť se přece jedná o ‘klasiku’. ‘Nepochopitelné’ režijní postupy u současných textů či textů jim neznámých snášejí mnohem lépe.

Je zbytečné zmiňovat, že tento přístup diváka kultivuje. Ten si je toho vědom a zjevně to akceptuje – představitelce titulní role Ireně Vackové nakonec publikum udělilo za její *Medeiu* Slováckého Oskara, jednu ze zdejších každoročně udělovaných cen popularity. (Dalším Oskarem diváci ocenili Martina Vrtáčka za postavu Arthura Kirsche vytvořenou *V jámě lvové* a toho třetího – spolu s přívlastkem „největší událost loňského roku“ – věnovali titíž diváci inscenaci *Adéla, ještě nevečeřela*.) Jak se zmiňuje dramaturgyně Slováckého divadla Hana Hložková, jen díky tomu si divadlo může dovolit tu ‘odvahu’ diváka ‘vychovávat’ – s nadějí, že neztratí jeho důvěru hned při první inscenaci, která nebude ‘podle jeho gusta’. Vědomým posouváním hranic vedeným úsilím o stálý kvalitativní růst, na kterém spolupracují obě strany, však divadlo nejen kultivuje svého spokojeného diváka, ale současně se tím zavazuje svému stále náročnějšímu divákovi ke tvorbě stále náročnějších děl – namísto aby se typicky podřizovalo ‘diváckému vkusu’. Že to nebylo a není jednoduché, potvrzují i ředitelova slova z brožury *Předplatné 2009* o repertoáru, který „bude možná pro někoho méně odvážný“ než repertoár minulé sezony...

Príznačnou vlastnost Slováckého divadla potvrzuje i jistá – na první pohled – zvláštnost: divadlo s tak hojně navštěvovanými webovými stránkami

neprovozuje online předprodej vstupenek. Enormnímu zájmu diváků o svá představení se totiž rozhodlo čelit jeho *nezřízením*, aby neznevýhodňovalo ty, kteří nemají k dispozici internet či jej neumějí používat. Stejně jako mladého diváka, který se v sekci Fórum samozřejmě nejčastěji hlásí o slovo, si totiž Slovácké divadlo váží i seniora a neupřednostňuje ani jednoho z nich. Zůstává otázkou, kde to začalo. Vypadá to přece jako zázrak. Všudypřítomná demokratičnost Slováckého divadla jistě nevychází z jeho tradice. Muselo dojít k velké změně. Prvním takovým zlomem jistě bylo, že v 60. letech po otevření nové budovy divadla v sousedním Zlíně (tehdy Gottwaldově) zdejší scéna nezanikla; má tedy snad smysl. Tím druhým pak rok 2000, kdy poté, co se divadlu v Hradišti opět podařilo nezaniknout, začalo uplatňovat novou dramaturgii a komunikační strategii.

Jak to bylo a jak to je

Jsem ve Slováckém divadle už čtyřicet let a z toho dvacet roků dělám principála. Nabídky jsem dostal, někdy i velice zajímavé. Ale já nerad odcházím od rozdělané práce. [...] Snad za celý můj život nebyl jediný den, kdy bych se netěšil do práce.

Igor Stránský (Černíková 2009: 13, 14)

Slovácké divadlo v Uherském Hradišti vzniklo po osvobození v roce 1945, zahájilo 10. 10. hrou Gabriely Preissové *Její pastorkyňa*. (Mimoходом drama *Gazdina roba* téže autorky, resp. role Evy krajčírky v podání Ireny Vackové přinesla v roce 2001 Slováckému divadlu jednu z Thálií.) Zprvu hrálo v Sokolovně a v budově Reduty; administrativa, dílny a bytovny herců byly umístěny do bývalého hotelu Zelený strom. Divadlo na družstevní bázi spravoval Spolek Slováckého divadla, později uherskohradištský Městský národní výbor, a to pod názvem „Městské oblastní divadlo Uherské Hradiště“. Roku 1950 bylo Slovácké divadlo administrativně spojeno s Divadlem pracujících v Gottwaldově. V 60. letech se v souvislosti se zmiňovaným otevřením moderní scény v Gottwaldově uvažovalo o jeho zrušení, po snížení stavu o 15 zaměstnanců spolu se snížením státního příspěvku se nakonec Slovácké divadlo stalo nejmenší zájezdovou scénou v republice (hrálo jen v okresech Uherské Hradiště a Hodonín). Jeho působnost se znovu rozšířila od sezony 1969/1970, kdy také proběhl první pokus o paralelní aktivitu v podobě divadélka poezie (krátce působilo pod názvem „Ateliér“ v kavárně Hvězda). 27. 11. 1978 proběhla premiéra komedie Seana O'Caseyho *Velmi choulostivá situace v penzionu Beránek*, kterou zahájila činnost studiová Malá scéna v klubovém prostoru nového hereckého domu na Mariánském náměstí. Ke zpravidelnění její činnosti však došlo až v 90. letech, na jejichž začátku se opět uvažovalo o zrušení divadla v Uherském Hradišti. V sezoně 1991/1992 proběhla za provozu generální rekonstrukce budovy Sokolovny, přičemž divadlo plynule pokračuje i jako zájezdová scéna (Slovakdivadlo.cz 2009).

Od roku 1969 ve Slováckém divadle působí a od roku 1990 stojí v jeho čele Igor Stránský, vystudovaný herec a režisér, nejdéle úřadující divadelní ředitel v České republice. Podle jeho vlastních slov ho na divadelní dráhu nasměrovaly vzpomínky Zdeňka Štěpánka *Herec*, které získal jako cenu za svou recitaci na jednom z ročníků festivalu Wolkerův Prostějov. Spolu s Davidem Vacke (navíc členem hereckého souboru a inspicientem) je současně jediným stálým reži-



L. Stroupežnický: Naši furianti. Slováké divadlo 2009. Režie Igor Stránský. Kamil Pulec (Jakub Bušek) a Pavel Majkus (Filip Dubský)

sérem Slovákého divadla. Vytvořil zde přes 50 inscenací, z nichž sám klade důraz např. na *Maryšu*, *Příběh koně*, *Peera Gynta*, *Černé barony*, *Krvavou svatbu* či *Pláňku*. Úzce spolupracuje s tajemnicí uměleckého provozu Miloslavou Janíkovou a s dramaturgyněmi Hanou Hložkovou a Ivou Šulajovou, jež jsou obě absolventkami divadelní vědy na brněnské Masarykově univerzitě. Autorkou výtvarné stránky téměř všeho pod značkou ‘Slováké divadlo’ je Eva Jiříková. Tito i ostatní umělci Slovákého divadla jsou mladí – někteří i věkem, všichni duchem. Poznává se to tak, že se většinou usmívají, pospíchají, mají nápady, naslouchají, vzájemně si přejí, pracují na společném díle, přemýšlejí.

Adéla, Medeia a ty další

Nemyslím si, že bych se s návrhem některé inscenace spletla. Ale vím, že inscenace typu Šest postav hledá autora, Medeia, Mein Faust a jiné nemusejí být akceptovány všemi diváky. Přesto je důležité právě takové inscenace uvádět, protože nejsme divadlo komerční nebo divadlo bulvárních žánrů. Divadlo městského typu by se mělo snažit diváky seznamovat prostřednictvím inscenací i s uměleckými tvary a dramatikou, kterou není možno vidět např. v televizi.

Hana Hložková (Slovakky.denik.cz 2008)

Jak vypadal repertoár Slovákého divadla v minulé sezoně? Zmínila jsem se o jisté ‘bulvárnosti’ stejně jako o kvalitě, o vracejících se režisérských osobnostech, cenách, o množství superlativů. Vypadá to nesourodě, ale není ani trochu.



F. Mitterer: V jámě lvové. Slovákcké divadlo 2008. Režie Igor Stránský. Tomáš Šulaj (Polacek), Pavlína Vašková (Helena Schwaigerová), Yveta Austová (Olga Sternbergová) a Martin Vrtáček (Arthur Kirsch)

Média informují o tomto divadle nejčastěji v souvislosti s titulem veseloherního charakteru, který doprovázejí jednak přívlastky ‘muzikálový’, ‘vtipný’ či ‘bláznivý’, jednak ujištění, že hry tohoto typu umějí v Hradišti udělat inteligentně a vkusně. Ale kromě nich jsou tu ještě ty druhé, inscenace stejně žádané a oceňované, např. pravidelně nominované na Ceny Alfréda Radoka. Rozdíl je v tom, že těm kritikci či novináři – pokud je vůbec zaregistrují – většinou jen blahosklonně vzdají hold, ale pokud je náhodou nelze srovnat s nějakým souběžným pražským nastudováním (jako např. s inscenací *V jámě lvové* v divadle Rokoko, viz Machalická 2009, či s inscenací *Adély* v divadle Broadway, viz Doubrava / Košatka 2009), většinou nevědí, co víc k nim dodat. Obě linie jsou ovšem pozoruhodné – stejně jako to, jak koexistují, doprovázejí jedna druhou. Následující tituly představují repertoár poslední sezony Slovákckého divadla (v závorce jméno režiséra):

Komédie: *Tenor na roztrhání* K. Ludwiga (R. Bellan), Goldonih komedie v úpravě W. Hildensheimera *Tcháni aneb Jak neprovdát dceru* (I. Stránský), R. Cooneyho *1+2=6 (Jeden a dvě je šest)* (R. Bellan), dramaturgie Foglarových *Rychlých šípů* (R. Bellan).

Muzikály: *Sugar (Někdo to rád horké)* (R. Balaš), divadelní přepis známého filmu textově a hudebně připravený O. Brouskem a R. Balašem *Adéla, ještě nevečeřela* (R. Balaš), muzikál O. Brouska, P. Cmírala, K. Špičkové a J. Deáka *Carmen* (H. Mikolášková), divadelní přepis filmu T. McNallyho a D. Yazbeka *Donaha!* (R. Balaš).

Ostatní: *Křídlo* L. Lagronové (R. Lipus), Euripidova *Medeia* (J. Honzírek), *Little Sister* R. Adamové (M. Schlegelová), dramaturgie románu J. Austenové *Pýcha a předsudek* (R. Lipus), *V jámě lvové* F. Mitterera (I. Stránský), *Mein Faust* M. Horoščáka, hra oceněná premií Alfréda Radoka (J. Maceček), Stroupežnického *Naši furianti* (I. Stránský).

Pohádky: *Pohádka z klobouku* (I. Stránský), *Jak čert vyletěl z kůže* (H. Mikolášková).
Z toho premiéry: *Tenor na roztrhání*, *Adéla, ještě nevečeřela*, *Carmen*, *Křídlo*, *V jámě lvové*, *Little Sister*, *Naši furianti*, *Pohádka z klobouku*.



O. Brousek / P. Cmíral / K. Špičková / J. Deák: Carmen. Slovákcké divadlo 2009. Režie Hana Mikolášková, scéna Eva Jiříková, kostýmy Zuzana Přidalová, choreografie David Strnad

Tituly zábavného charakteru tedy nepřevažují v repertoáru ani v počtu premiér, v četnosti repríz však jednoznačně. Měsíční program je tedy mnohem ‘bulvárnější’ než repertoár jako celek. Všechny zdejší uváděné zábavné tituly jsou veleúspěšné, reprízy dalece přesahují ‘povinný’ počet potřebný k pokrytí abonmá. Přesto jsou trvalým zdrojem nářků ze strany diváků, že se jim na ně opět nepodařilo sehnat vstupenky (aby kus viděli třeba už poněkolikáté). Nejlepším příkladem inscenace tohoto typu jsou *Rychlé šípy*, které si právě suverénně ‘odškrtnly’ svou již devátou sezonu na repertoáru Slovákckého divadla. V linii této velmi vtipné komedie založené především na parodii, trefně ‘chycené’ chytrými výkony skutečně spolupracujících, vespolečně jednajících herců (zde velmi typický jev), pokračuje v současném repertoáru většina zábavných kusů, včetně tzv. dveřovek, ale také děl hudebně-zábavných. Výtečně pěvecky a tanečně disponovaný soubor si o takový repertoárový přístup přímo říká. Režijním odborníkem na inscenace tohoto typu je ve Slovákckém divadle Radek Balaš, jehož výsledky představují onu sázku na jistotu, která zajišťuje divadlu obrat: jedním slovem – jedná se o ‘kasaštyky’. Spolu s tím však zajišťují také publicitu, což obojí využívá Slovákcké divadlo k uvádění děl náročnějších. Dramaturgyně Hana Hložková k tématu ‘dvojakosti’ významu ‘bulvárních’ děl v repertoáru Slovákckého divadla konstatuje, že na *Šípy*, ‘dveřovky’ a *Adélu* přijdou do divadla i ti, kteří by jinak nikdy nepřišli.

Na tituly pro náročnější, tedy pro užší divácký okruh, je slovákcká dramaturgie pyšná. Kromě výše uvedených (v sekci Ostatní) to byly v minulých letech např. hry *Léto v Laponsku* Jaroslava Rudiše a Petra Pýchy (režie Jiří Honzík),



Euripides: Medeia. Slovácké divadlo 2008. Režie Jiří Honzírek. Kamila Hromková, Anna Slezáková-Miková, Andrea Nakládalová, Monika Horká a Pavlína Vašková (Sbor žen) a Irena Vacková (Medeia)

Modrá, modrá, modrá Zoltána Egressyho (Igor Stránský), *Villon F. (Na krk oprátku ti věší)*, na jejíž úpravě režisér Jakub Maceček spolupracoval s Vladimírem Fekarem, *To pravé* Toma Stopparda (Ladislav Pešek), *Svačinka generálů* Borise Viana či Pirandellova hra *Šest postav hledá autora* (obojí v režii Zdeňka Duška). Tuto část repertoáru lze tedy rozdělit na významné tituly světové a české (dramatické) literatury a na hry současné, které jsou v případě těch zahraničních na jevišti Slováckého divadla mnohdy u nás uvedeny poprvé, ty české zde pak často mají svou světovou premiéru. Jen v poslední sezoně ji zde absolvovaly hry *Křídlo*, *Little Sister*, ale i *Adéla ještě nevečeřela* (téměř identická pražská verze měla premiéru až o několik týdnů později), v sezoně předchozí to byl např. *Mein Faust*, v říjnu 2009 to bude ambiciózní adaptace Máchových *Cikánů*. Jak naznačuje již muzikál *Adéla ještě nevečeřela*, který vznikl přímo pro zdejší scénu, o 'neodvozenou' dramaturgii usiluje Slovácké divadlo i v linii zábavné. Za zmínku stojí muzikál *Carmen* napsaný pro Divadlo Na Fidlovačce, který představuje ve zdejším repertoárovém zábavně-divadelním balíku jistou výjimku, která ukazuje, že i sem pronikají snahy obou dramaturgyň o umělecky závažnější výpověď.

Na rozdíl od veseloherní linie, která se víceméně drží svých režijních stálíc, ustálila se naopak ve 'vážné' linii Slováckého divadla praxe zvat si – většinou jednou za dva roky – hosty, a to jak známé zkušené režiséry, tak pozoruhodné začínající, které si divadlo nejprve 'otestuje' prací na Malé scéně či inscenací pohádky. A pak se sem vrací. Například Jakub Maceček začal ve Slováckém divadle pohádkou *Princezny a loupežníci aneb Zmatky kolem Katky*, v březnu 2007 pokračoval *Villonem*, kterým na sebe výrazně upozornil v rámci Cen Českého divadla, a o rok později

pokračoval inscenací *Mein Faust*; Jiří Honzírek režíroval nejprve *Léto v Laponsku* a poté *Medeu*; Hana Mikolášková se představila pohádkou *Jak čert vyletěl z kůže* a pokračovala ambiciózní *Carmen*; podle téhož vzoru by měla Slovácké divadlo opět brzy navštívit i Martina Schlegelová, která se nyní představila hradištskému publiku poprvé na Malé scéně režii hry Radmily Adamové *Little Sister*. Jan Antonín Pitínský, který ve Slováckém divadle pravidelně vytváří fascinující jevištní díla – následy proslavenou inscenací *Divá Bára (Viktorko! Karlo!! Báro!!!)*, předtím *Lišku Bystroušku, Bratry Karamazovy, Gazdinu robu* –, se v následující sezoně vrátí se zmíněnými *Cikány*, Radovan Lipus po *Pýše a předsudku* – završené výše zmíněným raritním jevem dvou derniér – vytvořil nyní *Křídlo*, které vyvolalo i na poměry stále medializovanějšího Slováckého divadla nebývalý zájem sdělovacích prostředků.

Přesto mají dramaturgyně dojem, že se proslulost Slováckého divadla zakládá především na jeho veseloherní produkci, což nevystihuje jeho celkový charakter. Je příznačné – a pro vnímání Slováckého divadla zřejmě osudové –, že klíčovou inscenací v tomto směru představují právě *Rychlé šípy*. Roku 2000 je režíroval Robert Bellan (vedle Radka Baláše další z hlavních ‘stálých hostů’) a v červenci tohoto roku oslavily již 325. reprízu. Jedná se o naprosté unikum v mnoha směrech: nejde pouze o návštěvnost a s ní související ohlasy a snad všechny ceny, které jen lze v kategorii zábavného, dětského apod. divadla získat, ale také o fakt, že se protagonisté – za dobu uvádění starší téměř o 10 let – obměnili pouze v jediném případě. Vypovídá to o malé fluktuaci v hradištském souboru, o němž ještě bude řeč. *Rychlé šípy* se staly kultovní záležitostí, sjíždějí se na ně diváci z široka daleka, otcové na ně již vodí své děti. Mezi personálem divadla se stal doslova proslaveným předprodej v červnu loňského roku. Týkal se Buchlovského divadelního léta – pravidelného a velmi oblíbeného zakončení slovácké divadelní sezony, které se koná vždy počátkem července na nedalekém hradě Buchlov. *Rychlé šípy* zde každoročně patří k nejvyhledávanějším kusům, konkrétně loni obstaraly pět hracích dní. Za necelé tři hodiny (cca od 8 do 11 h ráno) se tedy před rokem vyprodalo na *Rychlé šípy* všech 1578 míst. Přesto by se s tímto největším ze svých kasařtů divadlo již samo docela rádo rozloučilo – únava z kusu se projevuje. Finanční důvody však nelze pominout. Ostatně ani o inscenaci *Rychlých šípů* nikdo předem nevěděl, jak dopadne.

Pod Křídlem Slováckého divadla

Ale prosím nechtějte po mně, abych vyprávěl víc o tom, co je ve hře skryto, protože to bych musel začít říkat i něco o sobě samém a to mám ukryté hluboko v sobě. A přiznávám, že se toho i bojím.

Zdeněk Trčálek (MF Dnes 2009)

Křídlo patří mezi nejpozoruhodnější premiéry právě skončené divadelní sezony v Uherském Hradišti.⁴ A to nejen v kontextu Slováckého divadla, ale celého současného tuzemského divadla – jednalo se o první uvedení nového dramatického textu české, čím dál tím respektovanější dramatičky. Lenka Lagronová jej pro Slovácké divadlo přímo napsala a inscenace Radovana Lipuse patří mezi ty,

4 Lenka Lagronová: *Křídlo*. Režie Radovan Lipus, dramaturgie Hana Hložková, scéna David Bazika, kostýmy Marie Jirásková, hudba Pavel Helebrand. Světová premiéra 21. března 2009. Text hry je uveřejněn v *Disku* 28 (červen 2009).

z nichž se Slovácké divadlo obzvláště raduje. Protože se jednalo o výzvu a protože vzniklo něco čarovného. Premiéra proběhla 21. 3. 2009, dva měsíce před nejnovější autorčinou premiérou v Praze.⁵

Ústřední postavou *Křídla* – stejně jako všech ostatních her Lenky Lagronové – je žena. Zde dramatička Kája, pětáctýřicetiletá a zřejmě poměrně úspěšná. Jakýsi její doplněk spíše než skutečného partnera představuje její přítel František, jemuž je v souladu s tím ve hře vymezen jen malý prostor. Přesto se z něj postupně 'klube' Kájina nevyvratitelná opora. František se totiž upřímně snaží nahradit či pomoci Káje znovuvytvořit kořeny, ze kterých se ona sama kdysi vyvrátila, aniž se jí ovšem podařilo někde zapustit nové. Příležitost pro vyhřezení Kájina životního tématu, resp. životního problému se otevírá příjezdem tohoto páru do starého mlýna, bývalého letoviska či chalupy Kájiny rodiny. Kája mlýn později zdědila, ale nenavštěvovala, protože k tomu nějak nebyla příležitost. Před svým nynějším příjezdem netušila nebo si odmítala přiznat, že to, co po celý život zatlačovala do pozadí a ukrývala sama před sebou hluboko v podvědomí, se o to urputněji přihlásí o slovo právě zde.

Kája přichází z velkého světa do mlýna proto, aby se zde ukryla. Nemá kam jít. Mlýn se nachází v jakémsi Nouzově – a Kája je zde opravdu 'z nouze'. Nemá prostředky a nemá perspektivu. Tedy objektivně určitě ano (alespoň to druhé), ale subjektivně určitě ne. Vyhořela. Svět není takový, jak si jej v dětství představovala, a proto v něm nedokáže žít. Živoří. Jediné, na co má sílu, je utéct. A tak Kája utíká sem, do mlýna, na okraj světa, ve kterém se jí nepodařilo nalézt či vybudovat místo k životu. Současně se však Kája celý život snažila utéct před svým dětstvím, před vzpomínkami i výčitkami s nimi spojenými. Ale i před lidmi, protože hlubokého vztahu k nim nebyla příliš schopna, právě protože byl tak hluboký, a to ji zraňovalo: „Já se většinou lidí bojím,“ říká v jednom rozhovoru Lenka Lagronová (Schlegelová 2005) podobně jako Kája ve hře. Příchod do mlýna s mlýnským kolem, co se nikdy netočilo, ale přesto musí semlít všechno lidské štěstí i neštěstí, představuje mezní okamžik: mlýn je průsečíkem Kájina útěku před dětstvím i před dospělostí – právě zde se musí s obojím vyrovnat.

Ve mlýně Kája s Františkem nejen objevují tatínkovo staré křídlo, přibité k podlaze přesně na tom místě, kde za všech okolností vždy spolehlivě překáží (samozřejmě nikdy nikdo na něj nehrál), ale také náhodou potkávají Kájinu kamarádku z dětství, malířku Vlčici, která zde čas od času vyhledá přístřeší a tajně maluje. Kdysi tu jako dvě malé holčičky snily o tom, že dobudou svět. To se sice tak trochu stalo, ale křídla jim přesto nenarostla a je těžké se s tím vyrovnat. Vlčice je podobná své přítelkyni, a přece jiná, protože cosi již pochopila – našla svou smečku i své místo v ní. Trojice Kája–František–Vlčice (v Lipusově režii obohacena o reprodukováný hlas maminky, který nahradil část Kájina monologu) se tedy setká ve mlýně, aby zde v průběhu čtyřiaadvaceti hodin kromě starého a leckdy srdce-
rvoucího harampádí, které má totiž paměť a evokuje vzpomínky, vytáhla na světlo i 'nevědomé' zákruty Kájina života a citu a vyčistila je. Tím přináší očistu i divákovi.

Text autorky obeznámené s Jungovou psychoanalýzou a fascinovanou vlky, kteří teskným vytím svolávají svou rozptýlenou smečku, je závažný svými východiskými i zjištěními a má zvláštní dramatickou. Nejen v kontextu naznačené klasické trojice jednot – snad související s tím, že podle jejich vlastních slov

⁵ *Pláč* v režii Jana Kačera a s hvězdným obsazením uvádí Národní divadlo v Kolowratu a v tomto čísle *Disku* o něm píše Tereza Marečková.



L. Lagronová: Křídlo. Slovácké divadlo 2009. Režie Radovan Lipus, scéna David Bazika, kostýmy Marie Jirásková. Alžběta Kynclová (Vlčice) a Irena Vacková (Kája)

Lenku Lagronovou za studií nejvíce oslovila antika a Shakespeare (Schlegelová 2005) – představuje Kája *hrdinu*. Její jednání nemá jen privátní charakter, nýbrž obsah univerzální. Je to „postava reprezentující obec, postava, jejíž jednání má ovšem pro osud obce, totožné s osudy *domu* (tedy příslušného mytického rodu), zásadní význam“ (Vostrý 1990: 52). Význam slova ‘dům’ je v *Křídle* posunutý, zúžený, doslovný, a přitom stejně obsáhlý: v případě mlýna jde o dům jako cosi univerzálního, a Kájino jednání je pro něj i pro jeho ‘příslušníky’ stejně zásadní. Jejich budoucnost se totiž bude odvíjet podle toho, jak se Kája *rozhodne*, což představuje nejen podstatu hrdiny, ale i dramatickosti. V čem ale toto rozhodování v *Křídle* spočívá? Rozvíjení děje se zde přece zakládá především na prezentaci toho, co bylo, a to prostřednictvím střípků, jejichž sestavením vyvstane obraz Kájiny dávné minulosti nejen před divákem, ale i před samotnou Kájou, která se jej svým hektickým, bohémským, celkově ‘unikacím’ způsobem života snažila rozbít. A právě v tom spočívá nejdramatičtější okamžik celé hry, klíčový moment hrdinčina rozhodování: zda k sobě do přítomnosti svou minulost vpustí, či ne. Ještě předtím se Kája *nezabije* – to však není projevem její síly, které je třeba ke

každému rozhodnutí, ale naopak slabosti: nemůže se zabít, ani žít dál, nedokáže udělat poslední krok, přestože na všechno už rezignovala.

Kájino vzdorování smrti i životu je dlouhé a bolestné. Dospělá, navenek zralá žena se hádá s holčičkou uvnitř sebe. Její slova přítom někdy pouze 'ilustrují' skutečný dialog zúčastněných, když patrně nezáměrně zahrnují rovněž patetické klišé, znějící ze slováckého jeviště místy falešně. Tento fakt lze ovšem vnímat nejen jako nedostatek, ale také jako úmysl – odpovídá totiž rozlomenosti Kájiny osobnosti na ženu a dítě: Kája jednoduchými až banálními, pouze přibližnými výrazy 'označuje' jejich závažný obsah ('ta pravá' slova nedokáže nalézt nebo se jich bojí) a tento rozpor naopak podtrhuje kompaktnost celé hry. Evokuje totiž pocit, že Kájín problém je 'všudypřítomný', že s jejím blokem je opravdu třeba něco udělat – a to je důležitý apel na divákovo vnímání. Proto nemohu souhlasit s následujícím názorem, i když rozumím jeho důvodům: „Vnitřnímu světu Lenky Lagronové sluší ztišené polohy interpretace. Ty zdobí herecké výkony Kynclové a Trčálka, zatímco Vacková – alespoň na premiéře – bolesti a zklamání Káji trochu překřičela. Zjednostrunněla je. Víc jí takové valéry slušely v Gazdině robě Evě nebo v Medeie,“ napsal ve své recenzi J. P. Kříž. Podle mého názoru nejenže Kája chce překřičet své bolesti a zklamání, ale také Irena Vacková chce překřičet ty své, které na ni prostřednictvím Káji útočí. Na mě proto projev Vackové působil velmi autenticky (zhlédla jsem ovšem již dvanáctou reprízu). Rozpornost Káji, která je jakoby příliš malá na to, jak je velká, či naopak příliš velká na to, jak je malá, ztvárňuje na jevišti Slováckého divadla její představitelka způsobem, jako by sama byla autorce hry pro tuto postavu předlohou.

Lze-li vůbec v případě multifunkčního souboru divadla zaměřeného spíše zábavně o něčem podobném mluvit, pak Irena Vacková je zde tou, které náleží charakterní role. V repertoáru Slováckého divadla ztvárňuje ženy silné, osudové, inteligentní, charakterově složité, moudré, empatické, trpící. Se ctí se ovšem zhostí i rolí zcela jiného typu – viz její hraběnkou Thunovou v „Muzikálové hororové komedii“ *Adéla, ještě nevěčeřela*, jejíž výkon někteří kritikové považují za nejpozoruhodnější ženský v této inscenaci (Doubrava / Košatka 2009), a to včetně výkonu pěveckého. Soupis rolí Ireny Vackové je rozmanitý a obdivuhodný, sahá od Smeraldiny ve *Sluhovi dvou pánů* přes Annie ve Stoppardově hře *To pravé* (měla v Hradišti svou českou premiéru za autorovy přítomnosti), Matku v Pirandellově kusu *Šest postav hledá autora* až po Královnu Alžbětu v Shakespearově *Richardovi III.*, zmíněnou Evu krajčířku či nezapomenutelnou Medeiu. Všechny role této herečky – v konverzačních hrách, muzikálech, dramatech, ať už více či méně psychologicky náročné – v ní odkrývají i heroinu. Heroinu moderní, která jako by ani nevěděla, jak se ostatním vymyká. Také proto, že s nimi žije a chce žít i nadále, jakkoli je to náročné. Proto nehledá důvody, proč ne, ale způsoby, jak ano. Tento postoj si sama v sobě vyvzdorovala a stojí si za ním.

Za to nejdůležitější u Vackové v roli Káji však považují její hlas. Hereččin hlas je jakoby mladší než ona sama a je třeba tomu přivyknout, na první poslech může tento rozpor na leckoho působit až nepříjemně. Je to hlas tvárný a plastický, a přitom jakoby dosud mladistvě neukotvený, 'neusazený'. Toto 'zvnějšnění' Kájina vnitřního rozporu mezi ženou a dítětem by bylo zdůvodněním geniálního obsazení – kdybychom se přece před chvílí nezmínili, že hra vznikla přímo pro Slovácké divadlo, a byla tedy Vackové zřejmě 'šitá na tělo'. A přece nebyla. Jednalo se vlastně o náhodu (existuje-li vůbec něco takového). *Křídlo* sice opravdu

vzniklo pro divadlo – nikoli však pro herce. Lagronová se Slováckým divadlem nikdy dříve nespolečně pracovala, místní herce neznala. Zнала se však s režisérem Lipusem – jsou spolužáky z pražské DAMU a přátelé. Radovan Lipus znal obě strany a kontaktoval.

Bylo to Lipusovo druhé tvůrčí setkání se Slováckým divadlem. S Irenou Vackovou se seznámil při přípravě *Pýchy a předsudku* (česká premiéra 10. listopadu 2007) – představení vyhledávaném diváky i ceněným odborníky. Vacková v bohatě obsazené inscenaci ztvárnila s velkým citem pro nadsázku jednu z anglických dam, slepicovitou, škůdcovitou a nesnesitelně korektní. Tehdy ji obsadila dramaturgie, k účinkování v *Křídle* si ji už režisér vybral. ‘Lipusovi’ herci jsou také Alžběta Kynclová ztvárňující roli Vlčice a Zdeněk Trčálek v roli Františka. I s těmi si po zkušenostech z *Pýchy a předsudku*, kde hráli ve srovnání s Vackovou významnější role Elisabeth Bennetové a Pana Darcyho, přál Lipus dále spolupracovat (ač hostující režisér jistě nemá při obsazování právo veta).

Na otázku, v čem je nynější zkušenost odlišná od té předchozí, Zdeněk Trčálek odpověděl:

„To setkání je daleko intenzivnější, lidštější. Mám pocit, že předchozí hru jsme jen nazkoušeli a pak jsme hráli divadlo. Tentokrát je to jiné a je to zásluha autorky. Lenka Lagronová jde na kost. Klobouk dolů. [...] Ten materiál, se kterým pracujeme, je v podstatě nebezpečný. Něco jako zákaz vjezdu, nebezpečí smyku, začátek dálnice D1 nebo pozor, sobi. Všude číhá něco nebezpečného. Do něčeho se šlápne, otevře se Pandořina skříňka. Pro mě je to hra o andělech, ale asi jenom opravdu pro mě“ (Slovackevidadlo.cz 2009).

Alžběta Kynclová uvedla svůj první dojem ze hry:

„Měla jsem z ní POCIT, ne rozumový náhled. Znáte to? V člověku to zanechá dojmy, ale neumí si pojmenovat proč a jak. Tahle hra je plná emocí, lidského chtění a pomoci, obrazů a napětí“ (Slovackevidadlo.cz 2009).

Irena Vacková na adresu *Křídla* na počátku zkušebního procesu jen lakonicky utrousila:

„Už od první čtené zkoušky je jasné, že to bude běh radostný, těžký, šumný a jarní“ (Slovackevidadlo.cz 2009).

Pro Lenku Lagronovou je *Křídlo* hlavně o touze, jak uvedla v jedné z televizních reportáží. Pro každého ze zainteresovaných je tedy trochu (ale ne moc) o něčem jiném – a v případě herců jejich představa podivuhodně souvisí s postavou, kterou v inscenaci ztvárnili.

Sotva lze souhlasit s některými recenzenty – typicky mužskými –, kteří hru a vůbec tvorbu Lenky Lagronové vnímají jako ‘ženskou’. Pomineme-li skutečnost, že genderové vnímání umění je jaksi apriorně ošidné, vysvitne jeho absurdnost přímo ze slov jednoho z nich: „Komorní hra *Křídlo* jako by kondenzovala klíčová témata dramatičky Lenky Lagronové. Najdeme tu téma nevyrovnaného vztahu dcery k matce, ale i obecnější problémy ženského vidění světa včetně stále aktuálního tématu ženské samoty a bezradnosti“ (Kroč 2009). Copak není hra – i vzhledem k tomu, že nejen ženy bývají samotné a bezradné – spíše o *lidech* (a tedy i o ženách)?



L. Lagronová: Křídlo.
Slovácké divadlo 2009

◀ Alžběta Kynclová
a Irena Vacková

► Irena Vacková

►► Zdeněk Trčálek
(František) a Alžběta
Kynclová

Hradištské uvedení bylo avizováno dříve, než hra vůbec existovala. Proto se ve starších propagačních materiálech Slováckého divadla vyskytuje nejen pod plurálovým názvem „Křídla“, ale hlavně se liší svým obsahem. Původní synopse se s pozdější dokončenou hrou shoduje pouze v tom, že se „příběh odehrává v domě, kam po letech odloučení přichází jeho bývalá obyvatelka“ (Hložková, Šulajová a kol. 2008: 4). Změnilo se množství postav, jejich jména, půdorys vztahů, dějová linka i základní téma, ač latentně přítomné zůstalo i v pozdější hotové hře a spojuje také původní název díla s tím výsledným: „Neschopnost vymanit se z vlivu dávno již nežijících rodičů,“ jak se píše v původní anotaci. Tak jistě lze vnímat i vysvětlení titulu hry, ať už v plurálu či singuláru: jde nejen o křídlo andělsky ochranné, ale také rodinně ochranné, pod které se lze schovat a nalézt tam vždy útočiště, ale odstrihnout jej od sebe, sám si nasadit křídla a prostě uletět – to nejde.

Již jsem se zmínila, že Zdeněk Trčálek má ve srovnání se svými ženskými partnerkami na jevišti menší prostor (netřeba zdůvodňovat to feministickou teorií). Ten poskytnutý však využívá zcela. Proto i když není na scéně, působí jeho postava jakoby stále svou přítomností. Toho se mu podařilo docílit hereckou interpretací Františka nikoli jako bytosti okrajové vedle individualistické Káji, ale naopak jako její nezbytné součásti, tak samozřejmě, že ji už ani nevnímáme. František vlastně jako by byl na scéně přítomný nepřetržitě, aby dával na Káju pozor (Vacková jeviště vůbec neopustí) – jako její ‘anděl strážný’. A přesto s ní musel podstoupit návrat do dětství, aby si dokázal uvědomit, čeho je pro vyřešení, vyléčení jejího fyzického a psychického horečnatého nomádství opravdu třeba: a to prostřednictvím místa, kde své dětství Kája prožívala, a těch, se kterými jej prožívala – ať už byli přítomni (Vlčice), nebo zpřítomňováni slovy těch, kteří o nich mluvili (maminka, otec, ale i malá Kája dosud plná ideálů, zhmotněná nakonec starou panenkou, jejímž prostřednictvím stane ‘velká’ Kája své minulosti poprvé tvář v tvář). Až poté Františkovi konečně dochází, že nutná je právě



konfrontace s vlastní minulostí – zatímco dosud činil v dobré víře opak: Kája ‘o tom’ nechtěla mluvit, tak s ní o tom tedy nemluvil, aby ji jako pomýlený anděl ochraňoval před bolestí, která je však branou k záchraně.

Křídlo je opravdu „hra plná tajemství, nebezpečného otvírání třináctých komnat“, jak se o ní vyjadřují četní autoři vzájemně od sebe opsaných článků nejen na internetu. Nejde v ní však o hledání ‘kostlivců ve skříní’ v tom smyslu, jaký tomuto úsloví běžně přikládáme – ač Lipusova režie jistě prvky tajemství přítomné v textu funkčně přetavuje do magických i ‘lekajících’ jevištních momentů (Vackové drsná hra s panenkou, ozývající se dětský smích, náhle spadnuvší oběšencův provaz a množství dalších nečekaných prvků na pomezí hororu a ironie), ale právě ‘jen a jen’ o to, vyrovnat se s vlastním dětstvím, které nebylo ani nádherné, ale ani příšerné, a od ostatních se lišilo snad jen v tom, že v něm Kája byla hlavně sama a i „na partu“ si ve své „jakoklubovně“ jen hrála. Ne však proto, že by byla nějaký outsider (jak si sama myslela), ale spíše solitér z vlastní vůle: ostatní ji pro její samostatnost a s ní související dojem síly a tajemnosti – navíc ještě podpořený uměleckými sklony – obdivovali a vzhlíželi k ní.

Na mou otázku, zda text *Křídla* nějak upravovala, odpověděla dramaturgyně inscenace Hana Hložková jednoznačným ne. Podle jejího názoru lze hru buď přijmout, nebo nepřijmout. Dramaturgické zásahy ‘k obrazu svému’ nejsou vhodné. Přesto se domnívám, že Lipusova režie hře velmi prospěla – pochopila ji a *dovyožila* v místech, která autorka jako by odbyla (to se týká i některých naznačených klišovitých či toporných formulací, které se režisérovi podařilo zasadit do motivujícího kontextu). V tomto smyslu Lipus ‘vedený textem’ vytvořil uhrančivý artefakt, který (po poněkud zpomaleném rozjezdu) v devadesátiminutovém večeru bez přestávky nedovolí oddechnout si hercům ani divákům. Za odměnu se jim všem dostane v kontextu zdánlivě psychorealistické hry, spirálovitě se zavrtávající do hlubin duše, vedle důležitých životních zjištění několika opravdu magických divadelních okamžiků.

Zřejmě největším z nich je ‘sklepní průlom’ – průlom fyzický i v ději. Nastane poté, co se Káji, Františkovi a Vlčici ‘jako zázrakem’ podaří pohnout s ‘nepohnutelným’ křídlem: podlaha pod ním se propadne a před nimi se náhle objeví vchod do



L. Lagronová: Křídlo. Slovácké divadlo 2009

◀ Zdeněk Trčálek a Irena Vacková

▶ Alžběta Kynclová, Irena Vacková a Zdeněk Trčálek

sklepa, o jehož existenci neměla tušení ani Kája. A přesto objevila poklad určený právě jí: fantastické obrazy členů její rodiny spolu se slovními poselstvími, které pokrývají stěny tohoto neznámého prostoru. Tady Kájina maminka, která 'vždycky jen sedávala u tohoto stolu, koukala z okna, kouřila a něco si čmarkala' (tak si ji Kája z dětství pamatuje), skutečně *žila*, ale také teskně vyla svolávajíc svou nic neslyšící smečku a při tom tvořila pro svou jedinou dceru jakési 'portmoneum', veliké dílo art brut a současně verbální sbírku své životní moudrosti. Kája sem mohla vstoupit až poté, co první krok k získání vlastní moudrosti učinila sama. Tím, že odsunula křídlo z toho nejnevhodnějšího místa v pokoji – tím, že se *odvážila* odsunout křídlo dětství – učinila konečně krok do dospělosti. Sklepní průlom prolomil Kájino prokletí. Bylo to pro ni bolestné, ale nalezené sklepní bohatství ji za způsobenou bolest a projevenou odvahu k takovému rozhodnutí odměnilo.

Zkoušení *Křídla* ve Slováckém divadle probíhalo specificky a bylo velmi zajímavé. To, jak je vnímali herci, vypovídá mnoho o chování hereckého souboru k hostujícím režisérům obecně:

Z. Trčálek: „U téhle hry máme za sebou velice osobní způsob práce. Hodně jsme mluvili o našem dětství, o různých [...] divnostech, co podle mě zažil každý. Strach, smrt, úzkost, samota. A já díky tomu víc pochopil, kdo je Irena Vacková, Alžběta Kynclová, Radovan Lipus a vlastně i kdo jsem já sám. Jsme hrdí herci Slováckého divadla, ale zároveň i něco jako fotbaloví tragédi. Vacková je útočník, Kynclová záložník a Trčálek obránce. Hrajeme bez brankáře, jde o život. [...] Otázkou je, co je to známá role. Pokud je to třeba Cyrano, tak se nějak obecně očekává, jak má být takový Cyrano zahrán. Kdybych měl tu čest zahrát si Cyrana, bylo by mi ctí nezahrát ho obecně. Pokud by mi to nabídl Lipus, s grácií bych jej přijal. Ale u Lipuse bych s grácií přijal i medvídku Pú“ (Slovackedivadlo.cz 2009). „Byla to svým způsobem terapie, šli jsme až na dřev a i mezi námi na povrch vyplavala spousta hezkých i bolavých příhod. I mně se během zkoušek stávalo, že jsem už nechtěl poslouchat vyprávění kolegů, bylo mi to nepříjemné. Ale muselo to zaznít, abychom věděli, jak tu hru hrát. Aby si i diváci pak vybavili něco, co je zrovna netěší, ale co k nim patří a co určilo jejich další cesty“ (Slovackedivadlo.cz 2009).

A. Kynclová: „Nejprve jsem k němu [R. Lipusovi – pozn. JC] pojala důvěru jako k člověku. Vždy je více lidí, kteří raději mluví, než naslouchají, a je úplný nedostatek těch, kteří naslouchají intenzivně a vzbuzují ve vás pocit, že není nic zajímavějšího a důležitějšího“ (Slovackedivadlo.cz 2009).



tějšího než to, co jim právě vyprávíte. [...] Člověk v jeho přítomnosti nikdy nemá pocit, že to, co vyslovil, je vlastně zbytečné“ (Slovackeivadlo.cz 2009).

I. Vacková: „Radovan je dar a radost“ (Slovackeivadlo.cz 2009).

V souvislosti s první jevištní realizací *Křídla* je třeba zmínit se o vynikající práci scénografa Davida Baziky, který samozřejmě vycházel z představy Lagronové, ale zjednodušil ji. Vyčistil interiér od vyložené dekoračních předmětů, které dotvářely představu mlýna, ve kterém se nežije, a tím docílil monumentálnosti celého prostoru s velkým koncertním křídlem uprostřed, o němž nemůže být pochyb, že je začarované. Bazikův sklep je tak trochu katedrálou s vitrážovými okny, aniž by při tom přestal být sklepem, který pomalovala něčí nekultivovaná ruka. Postavy se v něm cítí dobře – na rozdíl od mlýnské jizby. Tu scénograf pojal jako podkrovní interiér, od kterého je tedy jen kousek k nebi (a k andělům, ke křídlům, k létání), avšak který je tak vysoký, že se jeho strop ‘nedosažitelně’ vznáší až kdesi nad stropem jeviště. Tam jsou postavy doslova ztracené. Ve ‘scéně s parukou’ se tento dojem záměrně ještě násobí a stojí za to jej popsat: Irena Vacková vystupuje v paruce, tak přirozené, že ji divák může považovat za vlastní hereččiny vlasy. Když si proto v proudu svých slov, v touze oprostít se od všeho tíživého náhle tuto paruku z hlavy strhne a před diváky se objeví Vackové nakratičko ostríhaná hlava, je to nejen nečekané a do určité míry šokující i dojemné, ale taky zázračné. ‘Jako zázrakem’ je totiž najednou z dospělé ženy malé děťátko, roztomilé, bezbranné, vztekající se, které potřebuje pocit bezpečí.

Za mé návštěvy *Křídla* nebylo hlediště Slováckého divadla zaplněné do posledního místečka, jak je to v Uherském Hradišti zvykem u zábavného repertoáru. *Křídlo* se navíc neuvádí tak často jako jiné kusy. Přesto představuje jednoznačný úspěch – spojení Lenky Lagronové, Slováckého divadla a Radovana

Lipuse sklízí obdiv diváků i odborné kritiky, zájem médií. Potvrzuje pověst tohoto divadla, které jednak 'umí' a jednak se nebojí, a také ukazuje, že nové české drama na české činoherní jeviště nezbytně patří.

Vespolné bytí

Kdybych mohla pomáhat Ježíškovi s dárky, dostali by je v našem divadle úplně všichni, i ti zlobiví.

Irena Vacková (Slovackeivadlo.cz 2009)

Ke specifickým hereckého souboru Slováckého divadla patří, že jeho členové jsou přáteli – a tento jejich soukromý vzájemný vztah je z jejich jevištní souhry znát. To se ostatně týká i uměleckého souboru jako celku a jistě to souvisí i s jeho další zvláštní vlastností: jen velmi málo se obměňuje. To obojí zajišťuje všem vzájemný pocit jistoty a hercům vědomí toho, co si při zkoušení i 'naostro' mohou k sobě dovolit. Ruku v ruce s tím, jak (si) spolu hrají, spolu i vyrůstají – umělecky i lidsky. V jedné z mnoha televizních reportáží ze Slováckého divadla vzniklých při příležitosti nastudování *Křídla* se Radovan Lipus vyjádřil: „Slovácké divadlo je v tuto chvíli jedno z nejradostnějších míst pro tvorbu divadla v České republice. [...] Soubor je velmi disponovaný, velmi vsřícný, otevřený, radostný, inteligentní, tvořivý, co víc si přát“ (iVysilani.cz 2009).

Včetně ředitele, dvou dramaturgyní, výtvarnice, vlásenkářky, inspicientky, suflérky a tiskového mluvčího obsahuje umělecký soubor Slováckého divadla 29 členů – 15 žen a 14 mužů. Na jevišti se přitom čas od času objevují všichni: někteří jsou pouze herci, někteří herci a ještě něco k tomu, někteří něco jiného a kromě toho ještě někdy i herci. K tomu je třeba zmínit další zdejší specifickou vlastnost: že ne všichni herci bývají vysokoškolsky vzdělání, je běžné a nedůležité, pozoruhodné ovšem je, že mnozí z těch slováckých nejsou herecky vzdělání vůbec, zatímco jsou vystudovanými odborníky ve zcela jiných oblastech lidské činnosti – jako např. Martin Vrtáček, absolvent Střední průmyslové školy železniční. Nejzajímavějším příkladem tohoto typu je vynikající Kamil Pulec, vystudovaný stavař, jehož projekt rekreační chaty na Lipně byl kdysi realizován a dodnes slouží svému účelu, jevištně zajímavá a suverénní je rovněž inspicientka Kamila Hromková, původně ekonomka, která (zatím) dospěla od 'neviditelného' člena sboru k rolím již výrazně přesahujícím okřídlené 'paní, nesu vám psaní'. Na druhou stranu není bez zajímavosti, že v loňské sezoně se po dlouhé době stal členem hereckého souboru Slováckého divadla absolvent DAMU, Jan Horák, od sezony následující pak přibude i absolventka této školy Klára Brtníková. JAMU je zastoupeno více, např. Petrem Čagánkem, Pavlem Hromádkou, Alžbětou Kynclovou, Irenou Vackovou, Tomášem Šulajem, samotným ředitelem Stránským či Pavlínou Vaškovou, která v poslední době zaujala především ztvárněním titulní role v muzikálu *Carmen*. Vašková je rovněž dalším dokladem otevřenosti Slováckého divadla, které se nebojí nabídnout nově příchozímu herci hned na počátku jeho angažmá významnou roli: za svůj výkon v inscenaci *Song pro dva* byla nominována na Cenu Alfréda Radoka v kategorii Talent roku 2007. Řada herců Slováckého divadla absolvovala brněnskou, popř. ostravskou konzervatoř či jinou 'nevysokou' uměleckou školu (Regina Feinbergová, Jiří Hejzman, Jitka Josková,

Josef Kubáník, Pavel Majkus, Andrea Nakládalová, Tereza Novotná-Mikšíková, Jaroslava Tihelková, David Vaculík), někteří sem nastoupili hned po absolvování uherskohradištského či jiného gymnázia (Zdeněk Trčálek, David Vacke), čímž završili své umělecké aktivity provozované na amatérské úrovni, jiní po absolvování rozmanitých středních škol zkoušeli na rozmanitých místech rozmanité divadelní profese, než objevili ve Slováckém divadle tu pravou (Monika Horká). A tak dále. Každý ze zdejších herců i ostatních umělců se sem dostal svou osobitě klikatou, většinou podivuhodnou životní cestou a její směr zatím žádný z nich nehodlá měnit – vzdor četným a stále čtenějším nabídkám odjinud. Sám ředitel na otázku, čím to asi bude, že mu herci neodcházejí, odpovídá jednoduše: „Děláme dobré divadlo. Tak proč jít do nejistoty“ (Černíková 2009: 13).

Výrazným rysem hereckého souboru Slováckého divadla je absence hvězd. Nebo jej také naopak můžeme nazvat souborem hvězd. Ostatně tak nějak jej i diváci Slováckého divadla vnímají: mnohý z nich sem chodí právě cíleně za tou svou hvězdou – a tou se může stát v podstatě každý ze souboru, teď nebo později, protože všem je umožněno se vypracovat. Rozdělení na herce malých a velkých rolí a staty či ‘křovi’ zde prakticky neexistuje, ve všech těchto pozicích se čas od času ocitá téměř každý z herců, umožňuje či žádá-li to jeho typ, míra herecké vytiženosti či prostě situace. Herec Pavel Majkus, který v současné době ztvárňuje např. roli starosty Dubského v *Našich furiantech* (v režii ředitele Stránského představovala tato hra poslední premiéru sezony 2008/2009), na toto téma uvádí:

„Tady se to opravdu snad docela spravedlivě střídá. Je to dobře pro herce, ale také pro diváky. Co by si mysleli, kdyby pořád dokola viděli jen dva herce střídající se v hlavních rolích? Samozřejmě že ta rotace nejde stihnout během jednoho roku, když máme v souboru přes dvacet herců a uvedeme osm novinek včetně pohádky, ale v průběhu přibližně dvou let si zahraje hezkou roli každý“ (Slovackedivadlo.cz 2009).

Herce ‘j. h.’ si divadlo najímá zřídka, rovněž nepracuje s alternacemi. Každý z herců má výhradní právo srůstat se svými rolemi, které jsou rozmanité. Samozřejmě i zde se do určité míry funkčně uplatňuje typový způsob obsazování rolí – srůstu herce s jeho typem však zabraňuje už vysoká ‘fluktuace’ hostujících režisérů s rozličnými přístupy a žánrovými preferencemi. To právě zajišťuje širokou potencialitu obsazení herce do ‘jakékoli’ role podle toho, jak jej který ‘cizí’ umělec v kontextu své budoucí inscenace vnímá. Způsob práce Slováckého divadla založený na pravidelném setkávání s režiséry odjinud, kteří přinášejí potřebné nové podněty do ustáleného společenství, klade na celý soubor vysoké nároky, neustále rozšiřuje herecký rejstřík všech jeho členů, trvalým třibením jejich flexibility činí každého z nich hercem univerzálním. Zkušenost s rolemi odlišného typu pak ‘prosvítá’ i jejich relativně jednoduššími komediálními krea-cemi a dokonce i ryze komickými figurkami, k jejichž ztvárnění jinak poskytuje repertoár Slováckého divadla hojnou příležitost. Tento aspekt neustálé kultivace herecké a jistě i osobnostní lze rovněž považovat za jeden z klíčových důvodů vysoké úrovně hradištského souboru.

Je zjevné, že slovácký soubor není jen ustálený, ale i otevřený. Řekli jsme ‘flexibilní’ a můžeme také říci ‘vysoce absorpční’ – podle toho, ze které strany pohlížíme na jeho schopnost přijmout každého, pokud se to nějakým způsobem ukáže jako dobré pro celek. Ať už se jedná o čerstvou posilu souboru nebo

hostujícího umělce. To vše patří k důvodům hradištské herecké živosti a koordinovanosti, silného toku sjednocené energie, který proudí z jeviště Slováckého divadla vlastně v jakékoli konstelaci, pod jakýmkoli režijním vedením, v jakémkoli žánru, snad i dokonce (teoreticky) ať už by byl inscenační výsledek jakékoli kvality.

Co dál

V Hradišti právě sídlí divadelní bůh.
Radovan Lipus (joh 2009)

Stále vzrůstajícímu zájmu se v Uherském Hradišti těší muzikál *Adéla ještě nevečeřela*, ve kterém mimochodem už potřetí upoutal pozornost poroty cen Thálie Tomáš Šulaj: poprvé v roce 2003 jako Jago v Shakespearově *Othellovi*, podruhé před čtyřmi lety, kdy za hlavní roli Jerryho v muzikálu *Donaha!* ocenění i získal, a letos tedy jako detektiv Nick Carter. Velmi oblíbený herec to komentuje slovy: „Jsem rád, že *Adéla ještě nevečeřela* není jen komerčním titulem, ale že má přednosti, které dokáže ocenit i odborná porota.“ Herec a mluvčí divadla Josef Kubáník – jehož výkon v roli šileného von Kratzmarova komorníka je mimochodem stejně fascinující – přidává v této souvislosti praktickou informaci: upozorňuje diváky, že těm, kteří si na tento muzikál objednájí více než 10 vstupenek, bude možná vyhověno až v roce 2010“ (Slovackeivadlo.cz 2009).

První premiéru sezony 2009/2010 uvede Slovácké divadlo hned po prázdninách, v sobotu 5. září. V inscenaci hry Arnošta Goldflama *Agatománie* se na Malé scéně pod dohledem režiséra Davida Vackeho představí ve dvou hlavních a jedinejších rolích dvě herečky – Irena Vacková a poprvé i Klára Brtníková. Další událostí bude v polovině října velmi očekávaná premiéra Pitínského inscenace Máchoových *Cikánů*, v listopadu pak *Obchodník s deštěm* v nastudování Igora Stránského.

Přestože se herci Slováckého divadla objevují v televizi i na filmovém plátně stále častěji, dosud se nepříhodilo, aby se některý z nich stal dokonce jediným protagonistou celého díla. Nyní obsadil režisér Ján Novák do hlavní a jediné role v novém cestopisném seriálu pražského studia České televize Tomáše Šulaje. Se slováckými umělci se Novák, autor zejména hraných dokumentů (viz např. cyklus *Příběhy železné opony*), seznámil u příležitosti záznamu jedné z jejich inscenací a od těch dob s nimi spolupracuje a do svých projektů je obsazuje téměř pravidelně (viz i jeho film *Klíček*, v létě uvedený do kin): „Mám pro uherskohradištské herce slabost. Považuji je za velmi pilné, pracovitě, talentované a hlavně skvělé lidi“ (Kajetán 2009).

Tyto a mnohé další informace se lze dočíst na informačně bohatých a dobře upravených webových stránkách Slováckého divadla (které mimochodem internetový portál I-divadlo.cz zahrnul počátkem roku mezi deset nejlepších divadelních www – stejně jako před časem portál Scena.cz). Jejich návštěvnost roste den ode dne a nedávno zaznamenaly rekord – dva dny za sebou vykazovaly téměř 5000 přístupů, přičemž za poslední tři roky počet přístupů již překročil milionovou hranici (Slovackeivadlo.cz 2009).

Rozsah tohoto příspěvku nemohl pojmout všechny důležité informace o Slováckém divadle, ani to nebylo jeho cílem. Odpovídá rozsahu výzkumu zaměřeného na zachycení aktuálního stavu – se všemi ‘šlahouny’, které jsem

z tohoto úhlu pohledu považovala za podstatné. Proto ani Lipusova slova z podtitulu této závěrečné kapitoly nejsou nadnesená či jakkoli nepřiměřená: popisují současnou situaci Slováckého divadla z pozice toho, kdo ji spoluvytváří, kdo je s divadlem emocionálně spojený, ale kdo je odjinud, a má tedy i odstup či nadhled. Je totiž překvapující, že se v dnešní době něco takového vůbec může stát, že opravdu může divadlo fungovat tak, jak funguje to Slovácké. I naše vlastní postmoderní cool-vnímání zabraňuje podlehnout obdivu. Nezbyvá však, než se s tím smířit. Ve Slováckém divadle se uskutečňuje něco téměř neuvěřitelného.

Zdroje

- ČERNÍKOVÁ, M. „Igor Stránský: Rodinné stříbro Uherského Hradiště“ (interview), *Týdeník Rozhlas* 26/2009
- DOUBRAVA, O. / KOŠATKA, P. „Slovácké nastudování muzikálu Adéla ještě nevečeřela při Festivalu smíchu“, *Muzikal.cz* 15. 3. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: <http://www.musical.cz/recenze-reportaze/adela-uh/>
- HLOŽKOVÁ, H. *Euripides: Medeia / Jiří Brdečka, Oldřich Lipský, Ondřej Brousek, Radek Baláš: Adéla ještě nevečeřela. Muzikálová hororová komedie / Luigi Pirandello: Šest postav hledá autora / Marek Horoščák: Mein Faust* (programy k inscenacím), Uherské Hradiště 2008
- HLOŽKOVÁ, H. *Lenka Lagronová: Křídlo* (program k inscenaci), Uherské Hradiště 2009
- HLOŽKOVÁ, H. / ŠULAJOVÁ, I. / BURDOVÁ, M. / SLACHOVÁ, N. / SVOZILOVÁ, M. *Přicházejte na zeleň. Předplatné 2009* (informační brožura), Uherské Hradiště 2008
- jo.h. „Křídlo brzy vzlétne“, *idobryden.cz* 9. 3. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: <http://www.idobryden.cz/index.asp?AKCE=DETAIL&CISLO=27&ROK=2006&KT1=3&KT2=8&ID=75293>
- KAJETÁN, J. „Česká televize natáčí nový seriál s Tomášem Šulajem“, *Slovacky.denik.cz* 31. 3. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: http://slovacky.denik.cz/kultura_region/televizni-serial-balanar-kracmera-herec-sulaj.html
- KAJETÁN, J. „Dělal jsem divadlo z veršů i dějin“ (rozhovor s R. Lipusem), *Slovacky.denik.cz* 11. 11. 2007 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: http://slovacky.denik.cz/kultura_region/divadlo-pycha-predsedek-rozhov.html
- KROČA, D. „Křídlo (recenze)“, *Rozhlas.cz* 2. 4. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: http://www.rozhlas.cz/mozaika/recenze/_zprava/565890
- KŘÍŽ, J. P. „Lenka Lagronová se vydala na pouť na Slovácko“, *Novinky.cz* 23. 3. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: <http://www.novinky.cz/kultura/164590-lenka-lagronova-se-vydala-na-pout-na-slovacko.html>
- LAGRONOVÁ, L. „Křídlo (Hra)“, *Disk* 28 (červen 2009)
- MACHALICKÁ, J. „Jak podle Mitterera šlo oblafnout i Goebbelse“, *Lidovky.cz* 5. 5. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: http://www.lidovky.cz/jak-podle-mitterera-slo-oblafnout-i-goebbelse-fae/In_kultura.asp?c=A090505_160254_In_kultura_rus
- MF Dnes*. „Zdeněk Trčálek: Některých zážitků v sobě se bojím“, *Slovackedivadlo.cz* 23. 3. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: <http://www.slovackedivadlo.cz/pages/archiv.php?id=1049&mid=3&rid=2009>
- PETRÁČKOVÁ, V. / KRAUS, J. a kol. *Slovník cizích slov*, Praha 1998
- SCHLEGELOVÁ, M. „Rozhovor – Lenka Lagronová“, *Dilia.cz* 26. 5. 2005 [online; cit. 11. 4. 2009], dostupné na: <http://www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2005052602>
- ŠTEFANOVÁ, V. „Mít křídla a vzlétnout“, *Rozrazilonline.cz* 9. 4. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009], dostupné na: <http://www.rozrazilonline.cz/clanky/167-Mit-kridla-a-vzletnout>
- VOSTRÝ, J. *Drama a dnešek*, Praha 1990
- www.ceskenoviny.cz*, 20. 3. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009]
- www.hoffmannovodivadlo.uh.cz* [online; cit. 7. 7. 2009]
- www.regiony24.cz*, 19. 5. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009]
- www.slovackedivadlo.cz*, 2. 2., 3. 2., 12. 2., 17. 2., 13. 3., 17. 3., 31. 3., 24. 6. 2009 [online; cit. 7. 7. 2009]
- www.slovacky.denik.cz*, 24. 11. 2008 [online; cit. 7. 7. 2009]

Týden vody a světla

Miroslav Vojtěchovský

1

Měl jsem původně v úmyslu v jedné ‘pracovní’ sobotě stihnout dvě výstavy a spojit tak milou povinnost s něčím, co se jevílo už na první pohled mimořádně lákavé.

Že napíši pár slov o výstavě Václava Ciglera v Museu Kampa,¹ jsem slíbil s velikou radostí. K nepochybným přednostem profese fotografa orientovaného mezi jiným na dokumentaci (a tedy vlastně scénování) umělecké tvorby patří to, že se dostává do kontaktu s množstvím tvůrců, kteří v debatách nad svou prací mohou člověka neobyčejně inspirovat. Setkání s docentem Václavem Ciglerem, jehož díla jsem měl zejména v první polovině 80. let vzácnou příležitost fotografovat, patří bez pochyby v tomto směru k těm nejcennějším, jakými jsem kdy byl obdarován.

S půvabnou zdráhavostí v hlase mi sděloval jednu zajímavou informaci za druhou, ale v tom nebylo hlavní kouzlo jeho projevu. To se ukrývalo ve schopnosti otevírat dveře poznání a ukazovat nové cesty přemýšlení. Nikoliv tedy školení, nikoliv předkládání neměnných pravd k věření, ale pozvání ke společné úvaze. Všechno, co bylo řečeno, mohlo být navíc v následujících minutách odvrženo, neboť se ve virtuózně vedené debatě objevilo něco ještě zajímavějšího.

Téměř současně s prací pro Václava Ciglera jsem se dostal do kontaktu s absolventy jeho ateliéru skla v architektuře, který v roce 1965 založil a poté patnáct let vedl na bratislavské VŠVU. Všichni, jak jsem si po čase uvědomil, nesli jasnou pečeť ciglerovského, na jedné straně intelektuálně vypjatého a na druhé straně smyslově citlivého přístupu k otázkám spojeným s tvorbou, k úsilí o hledání ne-li vědeckého, tedy rozhodně teoretického základu práce. Když mi na počátku 90. let byla svěřena odpovědnost za výuku na katedře fotografie FAMU a začal jsem se ještě víc než v předchozích letech zabývat problematikou metodologie vysokoškolské umělecké výchovy, vzpomněl jsem si na ony někdy sympaticky dlouhé debaty bez konce, ke kterým jsme odbíhali při čekání na vhodné osvětlení, nebo jenom proto, že nás těšilo povídat a naslouchat, protože těmi debatami prosakoval výklad ciglerovského systému výuky.

Lépe než o systému by ale bylo asi přesnější hovořit o údělu, který na sebe Václav Cigler dobrovolně vzal totálním odevzdáním se tvůrčímu duchu platónského thíasia, které okolo sebe v Bratislavě vytvořil. Cigler měl pro studenty nonstop otevřené dveře svého bratislavského příbytku, stejně jako měl otevřené srdce k ochotě řešit s nimi jejich problémy tvůrčí, studijní i lidské. Měl jsem možnost nahlédnout pod pokličku sesterského pražského – a v té době jistě neméně

¹ Václav Cigler, *Místa setkávání*. Museum Kampa, 22. 4. – 26. 7. 2009.



Václav Cigler, Čtvercové studánky (černý opaxid, instalace v krajině): Při umísťování reflexních objektů do krajiny se Václavu Ciglerovi jednalo o určité návrhy možného pohybu krajinou. Ale ještě spíše šlo o možnost vytvoření míst k dialogu s krajinou, respektive s přírodou.*

zajímavého a rozhodně slavnějšího – ateliéru. V rámci impulzivního a do jisté míry živočišného způsobu vedení pražského ateliéru zanechával za sebou mimořádně talentovaný umělec stopu tak výraznou, že studentovi de facto nezbývalo nic jiného než jít ve šlépějích mistra a v jeho jasně vydupané dráze téměř pohodlně dojít k ohlasu přesahujícímu daleko hranice malé středoevropské zemičky. Vedení bratislavského ateliéru bylo naproti tomu jakoby upozaděné: Cigler stál za svými žáky a prováděl cosi jako týlové zabezpečení. Většinou asi spíše pomáhal vydebatovat a ‘vyteoretizovat’ fundament studentské práce, snažil se ji myšlenkově podepřít a čas od času jenom na malou chvíli předstoupil do první řady tak, aby jemně poukázal, nebo snad jenom pokynul svou prací do nějakého nového směru, ale poměrně rychle se zase ‘zatáhl’ dozadu, aby ponechal svým žákům volnost v pohybu univerzem tvorby. Byl to určitě inspirativní model pedagogické práce, ale byl to dozajista také model sebezničující, a tak docent Václav Cigler musel po jisté době svou bratislavskou misi ukončit,² aby se mohl plně věnovat své tvůrčí práci, protože dělat obojí – učení i tvorbu – najednou a naplno, mu nepřišlo ani možné, ani zodpovědné.

Tak jsem získal možnost poznat tvůrčí osobitost Václava Ciglera při pořizování dokumentace jeho tvorby a zcela jistě nejzajímavější pro mne byla práce na

* Všechny ilustrační fotografie objektů, návrhů a instalací Václava Ciglera pořídil M. V. v první polovině 80. let. Názvy objektů jsou pouze pracovní pro archiv fotografa.

2 Doc. Václav Cigler ukončil své působení na bratislavské Vysoké škole výtvarných umění v roce 1979.

fotografických podkladech pro návrhy a projekty exteriérových realizací v rámci soutěže, ve které šlo o problematiku vody jako jednoho z hlavních prvků existence života na modré planetě.

Znal jsem do té doby Václava Ciglera především jako skláře, který nás učil dívat se na svět prostřednictvím sofistikovaně tvarovaného, broušeného či jakkoliv technologicky modifikovaného skla. Cigler se nikdy netajil tím, že je sklem fascinovaný, že ho očarovává svou hmotností stejně jako schopností být nehmotným, ale současně se skla vždy tak trochu bál pro jeho inherentní tendenci k dekorativismu. Proto vytvářel a vytváří, jak mnohokrát zdůrazňoval, skleněné objekty, které nechtěly být uměleckými předměty ve smyslu zdobnosti a podbíživé malebnosti, ale které vždy usilovaly o to být jakýmsi filtrem, prostředkem zvětšování i zmenšování, rozkládání a zrcadlení, tj. vlastně prostředkem scénování, které se zde rovná vytváření příležitostí k nazírání jak ve smyslu dívání, pozorování, tak především ve smyslu přemýšlení.³

Až do mého prvního setkání s projektem Ciglerova přírodního 'vodního díla' jsem se domníval, že vedle formování objektů, které mají za úkol ukazovat člověku jiný možný pohled na svět prizmatem specifického, optickou potencí vybaveného předmětu, se mu jedná a jednalo především o cosi jako hru na architektonicko-urbanistické pojetí skleněných objektů formovaných do celých skupin, jejichž půvab spočíval v organizaci hmoty citlivé na světlo, respektive na speciální, Ciglerem vytvořené světelné prostředí. Při provádění fotografických podkladů, které posléze Václav Cigler překresloval do podoby návrhu, jsem si naráz uvědomil, jak mnoho z fascinujících kvalit skla může dostat právě ze hry s vodou; z následných debat vyplynulo, že se problematikou vody, nebo lépe přírodou zabývá už od padesátých let.

Sklo je, to nás přece učili ve škole, podchlazenou kapalinou, má sice téměř nekonečné množství technických změn a technologického vývoje, ale je – na rozdíl od vody v Ciglerových projektech – zmrazené, nebo přesněji řečeno zastavené v čase. Voda tedy zřetelně rozšiřovala nazírání světa skrze skleněný předmět o čtvrtý rozměr času; možnost uvažování o vztahu člověka k okolí, k životnímu prostředí a jeho scénické potenci se rozšiřovala a prohlubovala právě skrze optické aspekty vody. Václav Cigler tak nacházel další inspiraci k úvahám o nutnosti změny lidského postoje k přírodě, inspiraci k přemýšlení o potřebě redefinovat postmoderní člověčenství a hledat a snad i nalézat v těsném kontaktu s majestátem přírodního živlu zdroj pokory, stejně jako energii k provedení nutných – protože sebezáchovných – dezinfikujících, a tedy léčivých kontemplací nevyhnutelných pro budoucnost lidské existence.

Pozoruhodná výstava v galerii Kai de kai, navazující vloni na Ciglerovu úspěšnou prezentaci o rok dříve v Benátkách,⁴ jasně potvrdila, že zájem o přírodní elementy byl v oné polovině osmdesátých let pro Ciglera logickým pokračováním.

3 Snad stojí za připomenutí, že například pojem divadlo (theater) lze odvodit jak přímo z řeckého *theátron* (tj. místo odkud se člověk dívá), tak z *théa*, základního výrazu pro přihlížení a podívání, a že řecké *theorós* znamená někoho, kdo se zúčastní *theá* (podívání), a jeho činnost související s touto účastí se nazývá *theôria*. Připomenutá etymologie tu samozřejmě nemá jiný účel než upozornit na proces vyprovokovaný nějakým smyslovým podnětem, který ovšem vzhledem k příslušným vlastnostem tohoto podnětu smyslovým dojmem nekončí, ale stává se myšlenkovým procesem; v případě zdařilého výtvarného díla jde o podnět ke kontemplaci.

4 Benátky, Galleria Caterina Tognon arte contemporanea, Palazzo del Doge da Ponte, Palazzo Cavalli Franchetti – Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, 1. 4. – 29. 7. 2007.

čováním jeho dosavadní tvorby. Práce na výstavě, kterou se svou příznačnou péčí připravil ve spolupráci s Museem Kampa pro rok, kdy se dožil významného jubilea,⁵ tedy slibovala, že půjde o nepřehlédnutelný počín.

Když jsme se přes nával práce nakonec dostali k tomu, abychom se rozjeli na Kampu ke klidné a zevrubné prohlídce Ciglerovy výstavy, připomínala Praha spíše subtropické pásmo s příznačnými monzunovými dešti a ve chvíli, kdy jsme se přiblížili výstavě takřka na dostřel, lilo už tak, že jsme rezignovali i vzhledem k tomu, že deštníky zůstaly v garáži za autem, kde se sušily od včerejška. Změnili jsme operativně plán a s nadějí, že mezitím přestane pršet, jsme se vydali na další výstavu, na kterou jsme se už také dlouho chystali a kterou jsme si chtěli ten den prohlédnout, totiž *Labyrint světa*.⁶

2

Děšť jako by se bál, že bývalou čističkou odpadních vod neprojde lehce, a skutečně, snad z respektu před technickou památkou, skutečně zmizel kamsi jinam, jen zanechal v celé Bubenči atmosféru jako v dobře zavedeném skleníku. Dlouhé frontě před vchodem to ale nevadilo a my jsme museli vzpomínat, kdy jsme naposled viděli v Praze tolik výstavy chtivých návštěvníků. Navíc jsme v té neobyčejně vitální frontě viděli i řadu známých, respektive rodin známých, které jsme si spíše zvykli vídat na vernisážích, pokud najdeme odvahu se na nějakou vybrat. To vše bylo spíš už jen potvrzením než signálem toho, že se máme na co těšit.

Na výstavě projektů nadšeného kolektivu tvůrců soustředěných okolo Petra Nikla s výraznou spoluprací manželů Waldových či Ondřeje Smeykala se prostě chodí v rodinném společenství s cílem pohrát si, pobavit se, rozvíjet představivost a také se něco dovědět formou na hony vzdálenou od tortury školometského poučování. Zaštitěny bytostně tuzemskými myšlenkami Komenského usilují projekty této skupiny „lámat pouta otroctví prostřednictvím fantazie, která, je-li tvořivou, je dobrým základem pro lepší svět...“⁷

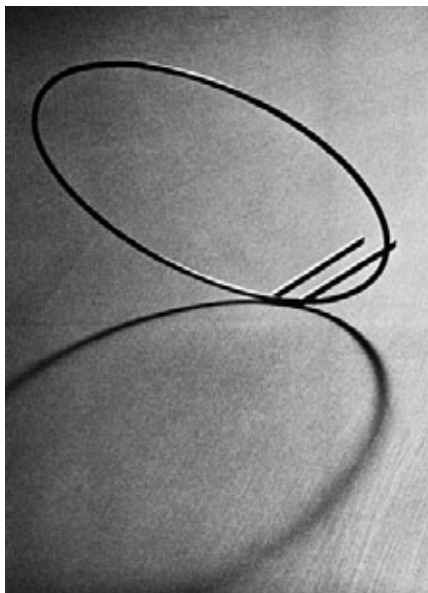
A fantazie se v bývalé čističce pražských fekálií skutečně rozvíjí. Už stavba sama o sobě je výstavním objektem. Postavena v kombinaci režného zdiva, bílé omítky, bosáží a ostění z pískovce mezi roky 1896–1906 podle návrhu inženýra Williama H. Lindleye a pod dohledem v té době ctěné architektonické a stavební firmy Quida Bělského, doslova fascinuje jak celkovou kompozicí, tak některými detaily. Byl jsem v prostorách čističky poprvé v životě a při vsí úctě ke gejzíru nápadů prolnutých do umělých (i uměleckých) mašinek, podivných fantazií probouzejících strojů i velkorozměrových ‘učebních pomůcek’ z pomyslného fyzikálního kabinetu školy hrou, věnovali jsme některým detailům této památkově chráněné industriální architektury – např. cihlovým klenbám vytvářejícím specifická komolá tělesa okolo elipsovitých oken – stejný, ne-li delší čas.

Vystavené objekty především vybízejí ke hře. Bylo neobyčejně zajímavé sledovat, jak se kluci bez rozdílu věku baví nad různými stroji, jak se snaží

5 Výstava v Museu Kampa byla otevřena 21. dubna 2009, právě v den Ciglerových osmdesátin.

6 *Labyrint světa*. Konceptce výstavy Petr Nikl a Ondřej Smeykal. Ekotechnické muzeum v Praze, 12. 5. – 14. 7. 2009.

7 Jirků, Irena; Radana a Jiří Waldovi. In: *Sanquis 65*, květen 2009. Vydavatel Wald Press, s. r. o. Praha.



manipulovat se všemi táhly, knoflíky a pákami, jak pobíhají od jednoho exponátu k druhému, jak hrdě ukazují mámě, manželce, dceři, co právě objevili, ale tím vůbec nechci říct, že by ženy hrály jen pasivní roli. V mnoha rodinách je tomu zjevně dokonce právě naopak. Ani já, potencionální kandidát politické strany důchodců, kdyby tady už jedna taková, zbytečně velká, s podobně složnou členskou základnou nebyla, jsem neodolal pokušení pitvořit se na mou ženu ve *Světelné hlavě* Petra Nikla, postavené na principu Camery obscury, nemaje tušení, že je sice venku, ale na opačné straně objektu, takže se pitvořím na kohosi úplně neznámého.

Kolektiv, který cílevědomě rozrušuje strnulé představy o nemožnosti vystavovat artefakt mimo abstrahované, klinicky čisté prostředí galerie a má už docela bohaté zkušenosti s inspirací místy vyzařujícími sice specifickou energii, ale místy pro výstavu přesto nepříliš obvyklými⁸ a má stejně tak veliké zkušenosti i s vytvářením objektů na míru takového nezvyklého prostoru, tu nevystavoval jen exponáty určené k interaktivní manipulaci. Například světelné kanalizační zátiší *Kajak* Marie Jiráskové těží právě z neobyčejné kvality průmyslové architektury, ve které se projekt *Labyrint světla* uhostil, ale současně působí prostřednictvím simulovaného reflexu.

Výstavu jsem chtěl navštívit z několika dobrých důvodů. Nechám-li stranou zájem o práci mých mladších kolegů z ústecké Fakulty umění a designu, hnal mě do *Labyrintu* také fakt, že světlo z technického i výtvarného hlediska je mým životem a sobecky jsem doufal, že najdu na výstavě inspiraci, ba dokonce možná i návod, jak vtípně a účinně vysvětlit jistě taje optických principů svým žákům.

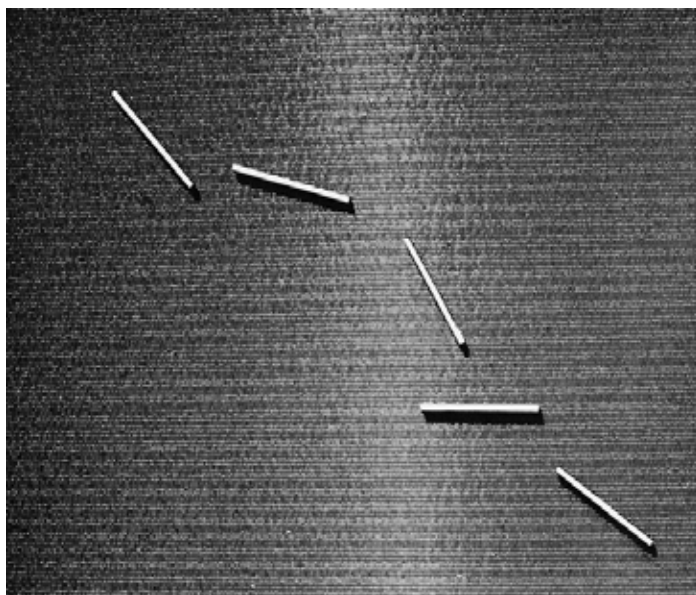
⁸ Mám na mysli třeba akce pořádané v kladenském dole Mayrau – notoricky známém a také tvrdošijně zvaném „Majrovka“ i v době, kdy se oficiálně jmenoval „Důl Klementa Gottwalda“. Uzavřený důl je dnes současně Hornickým skanzenem a Centrem současného umění.

Voda nabízela Václavu Ciglerovi vedle svých optických vlastností především možnost scénologického řešení v časoprostoru krajiny:

◀◀ **Václav Cigler, Voda I (pracovní návrh projektu pro tematickou soutěž)**

◀ **Václav Cigler, Voda II (detail funkčního modelu pro tematickou soutěž)**

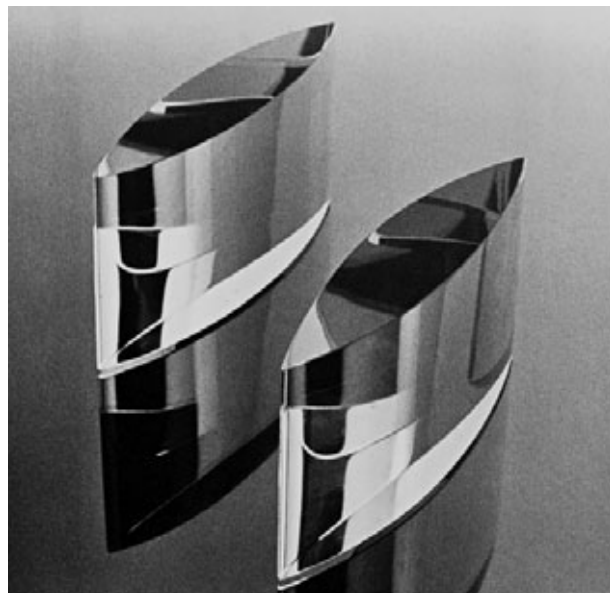
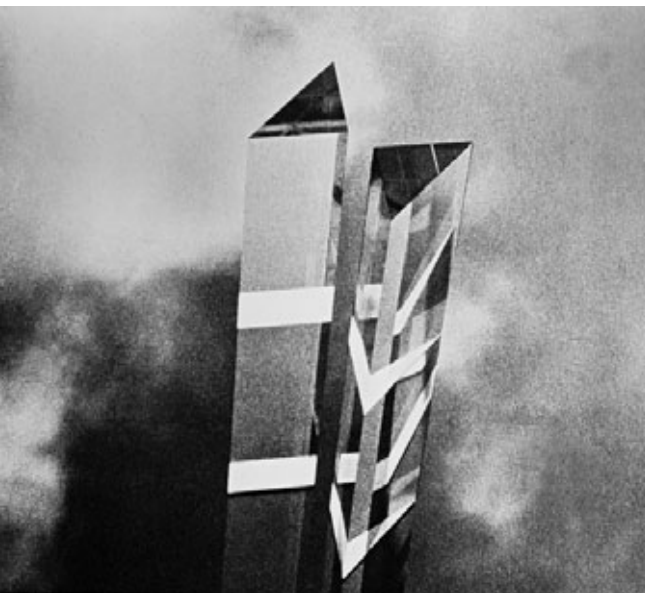
▶ **Václav Cigler, Voda III – Fontánky v krajině (pracovní návrh projektu pro tematickou soutěž – řada miniaturních otvorů měla vytvářet vodní, přesněji mlžnou stěnu)**



Tím nejpodstatnějším důvodem mého zájmu o výstavu v Bubenči bylo ale nezáměrné, leč logicky se nabízející propojení výstavy *Labyrint světla* s paralelně probíhající jubilejní výstavou Václava Ciglera v Museu Kampa.

Světlo a voda, vztah člověka k přírodě, oscilace člověka mezi vztahem k přírodě a neodmyslitelným vědeckým rozvojem a technikou, vztah mezi každodenní realitou computerové současnosti a technickými památkami, trojúhelníkový prostor přetékaající vztahy mezi stále ještě čitelnými a běžnému člověku srozumitelnými stroji minulosti a stroji, jejichž funkce je třeba navenek jednoduchá, ale jejichž vnitřní struktura je pro normálně vzdělaného člověka zcela nepochopitelná, i stroji uměle vytvořenými tak, aby vstřebávaly srozumitelnost těch prvních a vedly k pochopení, nebo ještě lépe ke schopnosti vytvářet ony druhé, sofistikované stroje: to všechno jsou otázky, které člověka nemohou nechávat v klidu a jen hledání odpovědí na ně může člověku poskytnout harmonický pocit vybalancovaného života, opírajícího se jak o racionální koncept smyslu a hodnoty lidského bytí, tak o radostný pocit Poeova mladého námořníka, který se osvobozuje od predátorského živlu právě silou vlastní myšlenkové analýzy a díky své schopnosti pochopit mechanismy, které utvářejí jeho život. Hra rozvíjející fantazii je v tomto smyslu jistě jednou z cest vedoucích k osvobození. Cestou neméně hodnotnou je potom určitě ztišená kontemplace. Prostor pro ni jsme mohli čekat právě v prostorách ovládnutých Václavem Ciglerem.

Náš 'sobotní plán' zůstal nakonec nesplněný. Na výstavě v Ekotechnickém muzeu jsme si hráli tak dlouho, že už nebylo možné stihnout klidnou a podrobnou prohlídku ani mnohem méně závažné výstavy v muzeu Nadace Jana a Medy Mládkových, a tak jsme se rozhodli navštívit Kampu až příští sobotu. Týdnem mezi tím jsme se prodřiblovali přes spoustu smutných zpráv o neštěstích, která na mnoha místech způsobily přívaly vody padající opět a opět ze zlověstně zatažené oblohy. V sobotu bylo ale krásně, a tak jsme radostně vyrazili 'na Ciglera'.



Mělo nás ovšem varovat, že v momentu, kdy jsme vstupovali do muzea, začalo trochu krápat; optimusmus ale zas jednou zvítězil nad zdravým rozumem, takže deštníky zůstaly tentokrát nikoliv sice v garáži, ale v autě zaparkovaném poměrně hodně daleko od muzea...

3

Mohu-li si dovolit luxus zjednodušení, řekl bych, že Ciglerova tvorba se nese ve dvou hlavních, vzájemně se proplétajících liniích: na jedné straně tvorba objektů, jejichž prizmatem lze nazírat v nejrůznějších rovinách optických jevů okolní svět, a na straně druhé objekty, které vedou od pozorování k promýšlení našich vztahů k okolnímu světu.

S oběma liniemi se návštěvník Ciglerovy výstavy mohl setkat už na samotném nádvoří Musea Kampa. Soustava čtyř rozměrných skleněných zrcadlicích hranolů, rozdělených do dvou párů o délce šest metrů, *Procházení* (2008), je instalací doslova navádějící diváka ke vchodu do muzejní budovy; současně je ale kompozicí živých těles odrážejících jak prostředí nádvoří muzea, tak odrazy samotných návštěvníků. Že se v každém okamžiku – podle pohybu člověka mezi hranoly – mění konfigurace obrazů, odrážených, mixovaných i prolínaných v optickém prostředí hranolů, není snad ani nutné dodávat.

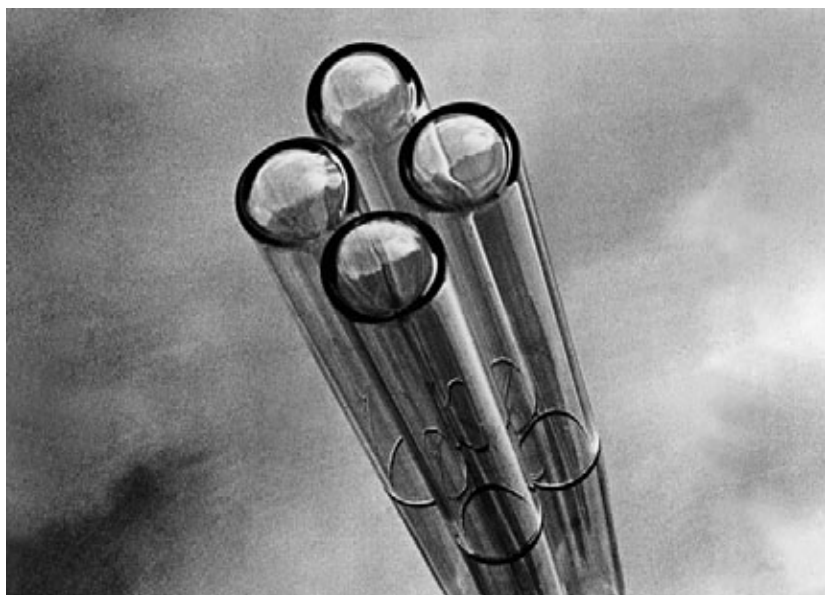
Druhá linie Ciglerovy tvorby se přímo na nádvoří spíše než vystaveným objektem *Světelná trasa* (2009) – horizontální světelnou linkou, sevřenou mezi dvěma dlouhými tenkými hranoly, navádějící diváka k pohybu prostorem – prezentuje permanentní součástí přestavby někdejšího mlýnu na muzeum: potůčkem, plynoucím od nádvoří pod skleněnou lávku mezi budovou Sovo-

Broušené objekty
představovaly pro Václava Ciglera jakési architektonické modely, odrážející a současně v průhledu transformující své okolí:

◀◀ Václav Cigler, Dva trojboké hranoly

◀ Václav Cigler, Dva objekty (broušené optické sklo)

▶ Václav Cigler, Čtyři válcové věže



vých mlýnů a hlavním výstavním místem termínovaných expozičních a odtud dále směrem k terase muzea, která je také dílem Václava Ciglera. Mimochodem, celá tato ciglerovská přístavba spolu se skleněnou věží Mariana Karla kdysi na počátku rekonstrukce letitých mlýnů na muzeum moderního umění tak rozpálila pražské památkáře, že málem nechali celé dílo zastavit; zatímco dnes jsou oba kdysi 'problematické' momenty, znásobeny ještě židli Magdaleny Jetelové, vnímány nejen jako centrální vizuální poutače Musea Kampa, ale jako základ nového scénického pojetí celého levého vltavského nábřeží mezi mostem Legií a Karlovým mostem.

Jakési propojení obou zmíněných linií Ciglerovy tvorby představovala monumentální instalace umístěná na terase se skleněnou lávkou nad hlavním výstavním prostorem a nazvaná *Místo setkávání*: prostřednictvím dokonale zvládnutých optických efektů vyvolávala dojem jakéhosi obrovitého skleněného trychtýře o rozloze 15 × 15 metrů a já ji pokládám za pokračování a dopracování myšlenek *Vodního chrámu, místa setkávání* z roku 1992, vybudovaného na principu kovových roštů umístěných na hladině vody a tvarovaných tak, aby se zvýraznil pocit perspektivního sbíhání, umocněný ještě trojúhelníkovou pozlacenou špičkou. Ještě hlouběji se vlastně váže k projektu, o kterém napsal citlivý a moudrý Jiří Zemánek v textu k Ciglerově výstavě v ostravské galerii „Magna“ v roce 2003: „...Úzká chodba vedoucí diváka horizontálně povrchem krajiny ústí náhle do rozlehlého kruhového trychtýře v zemi, porostlého květinami, jež mu otevírá nekonečný prostor nebe nad hlavou. Strídá v nich místa samoty a místa setkávání, prostory ticha a zvuků, soustředění i extatického uvolnění vědomí...“

Největším zážitkem Ciglerovy výstavy pro mne ovšem zůstává *Čeřená, klidná vodní hladina* (2009) coby řešení prostoru totožné se samotným výjevem, tj. ryzí scénou spojující základní prvky života: vodu a světlo. Klidná vodní hladina

v nízkém černém poli formátu 2,7 × 9 metrů je v pečlivě naprogramovaných intervalech téměř nezatelně jemně čerená ve třech bodech, od nichž se tíše šíří vlny, popisující tak mihotavými reflexy jinak téměř neviditelnou vodní plochu. Formální dokonalost, ale především obsahová bohatost tohoto minimalistického objektu je sama o sobě vysvětlením postupu oddělujícího umění krásné od umění vznešeného. Jestliže krása umění se dotýká především smyslu, potom vznešenost v umění nás oslovuje v rovině transcendentální. Místo pro rozjímání vyznačené takovým vznešeným dílem v nás budí obrovskou škálu pocitů od prvotního úžasu a ohromení až k osvobozujícímu pocitu elevace do nadzemských spirituálních výšin: vyjevuje nám ze země nepohnutelnou podstatu bytí, stejně jako ukazuje hlubší smysl našeho lidského počínání. Nekonečně dlouhou dobu bych dokázal prostě a pokorně stát nad tímto technickým dílem, katapultujícím mé myšlení do astronomicky vzdálených sfér. Ano, Ciglerovo umění je bezpochyby uměním vznešeným.

Obloha se během našeho prodlévání na Ciglerově výstavě zatáhla až do černa a otevřela všechny své kohoutky, takže dlouhou dobu nešlo ani proběhnout přes dvůr do kavárny, natož někam dále. Nakonec jsme ale přece jen proběhli, jenomže to už jsme měli za sebou nejenom prohlídku stálé expozice, ale i výstavy Kupky, Gutfreunda a Beckmanna a při kávě, pozorující za velikými okny muzejní osvěžovny provazy vody padající shůry, dravý tok Vltavy ženoucí se přes jez a hrozivou výšku její hladiny, dosahující téměř k patkám noh pověstné židle, vrátili jsme se v mysli i debatě znovu k Ciglerově *Čerené, klidné hladině*. Tak myslíme na ztišené momenty nad dílem poskytujícím náměty k bouřlivým úvahám a vybavuje se nám Robinson Jeffers:

„...Trvalé věci potřebuje báseň, věci velkých časových rozpětí, ustavičně obnovované nebo neustále přítomné. Tráva, ta rok co rok svou stálostí se odevždy rovná a bude rovnat horám; módní a chvilkové věci nemusíme ani vidět, ani o nich hovořit...“⁹

„...Pokud jde o nás, musíme odvrátit mysl od sebe samých, musíme trochu odlidštit svá hlediska a najít sebejistotu jako skála a oceán, z nichž jsme byli uděláni...“¹⁰

9 Robinson Jeffers: *Mys Joe* (výňatek).

10 Robinson Jeffers: *Mys Karmel* (výňatek).

Japonsko a jeho tradiční divadlo v tvorbě Emila Orlika

Helena Gaudeková

Malíř a grafik Emil Orlik,¹ přední německo-český kosmopolita, patřil mezi umělci své doby ve střední Evropě k výjimkám díky tomu, že důkladně poznal Japonsko. Ačkoliv japonismus v evropské výtvarné kultuře kolem roku 1900 právě kulminoval, jen málokterý z umělců měl možnost poznat japonské realie a kulturu tak všestranně jako on. Výsledkem dvou velkých cest na Dálný Východ byla řada výtvarných kreací, inspirovaných mimo jiné tradičním japonským divadlem.

Emil Orlik se narodil 21. července 1870 do rodiny bydlící na okraji pražského židovského města a umřel roku 1932 v Berlíně.² Od své maturity takřka neustále cestoval. Svůj zájem dělil hlavně mezi Prahu, Mnichov a Vídeň, kde spolupracuje se slavným kabaretem Fledermaus, a Berlín, kde nakonec roku 1905 zakotvil jako profesor Školy pro grafiku a knižní umění. Sblížil se s berlínským divadelním světem, o který projevoval vřelý zájem, jak dokazuje nejen profesionální spolupráce se slavným Maxem Reinhardtem, ředitelem Deutsches Theater, pro něhož vy-

tvářel scénické a kostýmní návrhy, ale i série podobizen a skic herců, které vznikaly často během zkoušek i při přátelských posezeních mimo divadlo, a četné návrhy divadelních plakátů.

Do Asie se poprvé vydal v roce 1900: 7. března vyplul z Janova přes Hongkong do Japonska. Na cestu zpět se vydal 23. února 1901, navštívil ještě Čínu a Indii. Žádná z dalších lokalit ale nebyla pro Orlikův vývoj tak směrodatná jako právě dlouhodobý pobyt v Japonsku. Po návratu přednášel a publikoval texty o svých tamějších dojmech a zkušenosti a nadále se vracel k námětům, které během pobytu rozpracoval. Roku 1903 věnoval většinu sil přípravě alba litografií a leptů *Aus Japan*. Umělecky se jednalo o jeden z jeho zatím vrcholných projektů.

Na svou druhou velkou cestu do Asie se vydal roku 1912. Nejprve navštívil Egypt, Núbii a Súdán, pak pokračoval do Číny, Koreje a Japonska, a nazpět do Evropy se vracel přes Sibiř. Témata z této cesty zúročil v dalším roce vydáním grafického alba *Aus Ägypten*. Roku 1921 publikoval v Mnichově album 12 leptů *Die Reise nach Japan*, ve kterém kombinoval výjevy z první i druhé asijské cesty. O rok později vydal další album pod stejným názvem *Aus Ägypten*, kde se vrátil k své cestě do Káhiry a Luxoru roku 1911.

Jeho první pohlednice s japonským námětem – nazvaná *S předchutí Japonska* – je ovšem z Vídně. Na obrázku, který 12. února 1900 poslal svému příteli Maxu Lehrsovi,

1 Základ tohoto textu značně odlišného znění vznikl v semináři Petra Wittlicha (Ústav dějin umění Filozofické fakulty Karlovy univerzity). Za připomínky, zvláště k evropskému 19. století, děkuji Romanu Prahlovi, za revizi japonských realii vděčím prof. Zdence Švarcové, dále děkuji Heleně Čapkové (Londýn), za pomoc s identifikací masek děkuji Denise Vostře.

2 Podrobný životopis umělce s důrazem především na jeho portrétní činnost in: Pařík, Arno. *Emil Orlik – Podobizny přátel a současníků*. Katalog výstavy Židovského muzea v Praze, 2004.

Orlik karikuje sám sebe: zpodobuje se jako shrbený japonský stařík s tradičním účesem, v letním kimonu a se dřeváky *geta*. V průhledu za touto kresbou se objevuje fotografie interiéru výstavy japonského umění ve Vídni. Z pohlednice lze vyčíst humor i závažnost obklopující Orlikovu chystanou japonskou cestu. S lehkostí nakreslený oděv svědčí o tom, že jeho nositel byl již dopředu obeznámený s japonskými realiiemi. Maxu Lehrsovi poslal Orlik také další vlastnoručně vyrobenou pohlednici z Tokia 10. května 1900: vévodí jí akvarelová skica gejši z profilu. O pět měsíců později, 30. října 1900, přichází akvarelová pohlednice i Dr. Matzkemu, tentokrát z Kjóta. Známořňuje šintoistickou bránu *torii* obklopenou typickými piniemi – téměř totožný motiv Orlik pak zpracuje v litografii pod názvem *Před chrámem*.³ Již v této trojici pohlednic Orlik obsáhl několik základních témat dobového japonismu, oscilujícího mezi tradiční japonskou a evropskou kulturou.

V Japonsku se učil u malíře jménem Kano Tomonobu (1843–1912), uznávaného umělce a odborníka na tradiční grafiku.⁴ V jeho dílně se Orlik seznámil s dřevorezem a jinými grafickými technikami, které byly používány ještě před otevřením Japonska světu. Podle všeho se projevoval jako horlivý

3 Tyto tři pohlednice a také dále zmiňovaná díla jsou vyobrazeny buď u Paříka (viz pozn. 2) nebo v základních monografiích a databázích: Otto, Eugen (Hrsg.) *Emil Orlik, Leben und Werk 1870–1932*, Prag. Wien. Berlin, Wien 1997; Singer, Hans. *Zeichnungen von Emil Orlik*, Leipzig, b. d. – www.orlikprints.com.

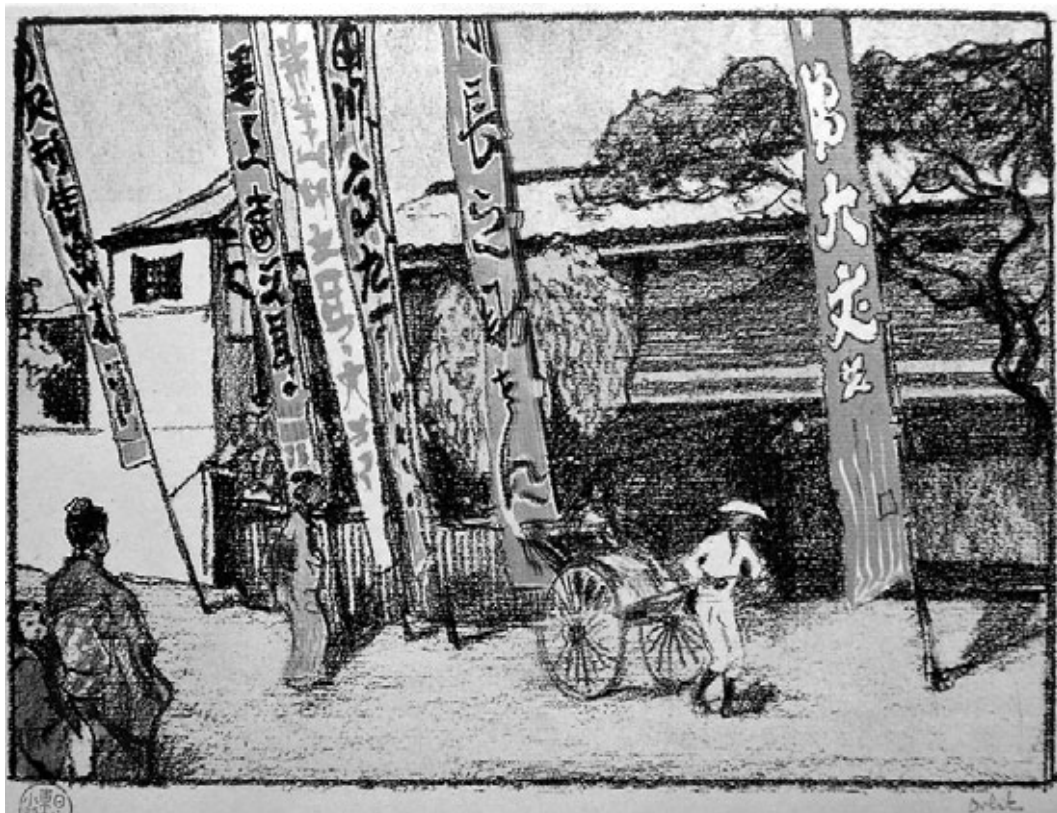
4 Kano Tomonobu, nazývaný „poslední šōgunův malíř“, je představitelem školy Kanó, jedné z nevlivnějších uměleckých škol v Japonsku s více než třiřetiletou tradicí. Škola Kanó se stala natolik populární, že v mnohých městech vznikaly jakési její pobočky a mnozí umělci se ke škole přidávali alespoň na nějaký čas. Jádrem školy ale zůstávalo veřejnosti uzavřeno a jako v jiných odvětvích, např. tradičním divadle, se umění Kanó především dědilo z generace na generaci. Po restauraci Meidži a otevření Japonska světu byla škola Kanó považována za příliš konzervativní a její popularita upadala. Naopak pro Orlika proto mohl být Kano Tomonobu lákavou volbou jak získat erudici v tradičních technikách. Základní informace o škole Kanó např. http://www.metmuseum.org/toah/hd/kano/hd_kano.htm. Malířem Kano Tomonobu se zabývá Jumiko Jamada z Univerzity Šiga Japonsko.

žák a jeho zájem o proniknutí do tradičních technik byl opravdu hluboký. „V znalosti japonských technik budu brzy ryzím profesorem“,⁵ napsal v dopise ze dne 15. 6. 1900. Svého učitele často skicoval při práci a nakonec jeho portrét zařadil do grafického cyklu barevných dřevorezů *Malíř, dřevorezbař a rytec* z roku 1901. Už o rok dříve spolupracuje s tokijskou tiskárnou Košiba.⁶ Prvním výsledkem bylo vydání 6 litografií a 9 rytin roku 1900. Z motivů načerpaných během prvního Orlikova pobytu v Japonsku vychází litografie *Před divadelní čajovnou*. Před divadelní budovou se tyčí šest praporeců s nápisy, tzv. *nobori*. Ty nesly jména herců účinkujících v daném představení; jednalo se vlastně o dary mecenášů a příznivců, kteří tak chtěli potěšit své oblíbené protagonisty. Většina *kandži* (znaků)⁷ není d obře čitelná, na druhém praporu zprava se dá ale rozeznat nápis *Čonosuke san e* (pro Čonosukeho). V japonském tradičním divadle hraje klíčovou roli kult herců, proto je většina textu věnována jménům protagonistů. *Kandži* nejsou lehce čitelná, což může mít příčinu v záměrné kaligrafické stylizaci písma, kterou Orlik převzal ze skutečných reklamních praporeců. Tato interpretace znaků však může naznačovat i pohyb praporeců ve větru. Orlikův poměrně

5 Bichler, Susanna. „Emil Orliks Reise nach Japan. Zeugnisse einer Faszination“, in: Otto (viz pozn. 2).

6 Tiskárna Košiba byla založena v roce 1884 v centru Tokia. Často přijímala zakázky zahraničních umělců. Orlik nebyl výjimkou. Na rozdíl od většiny evropských umělců v Japonsku si vybíral velmi všední motivy, což je charakteristické i pro soubor *Aus Japan*. Viz Abe, Kenichi. „Emil Orlik – malíř z Prahy, dřevorytec v Tokiu“, in: *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Praha, 2008, s. 122–125.

7 Japonské písmo sestává ze tří grafických systémů – souboru čínských znaků, slabičné abecedy hiragany a slabičné abecedy katakany. Největším souborem jsou čínské znaky *kandži*, čítající v základní sestavě (povinné např. pro střední školy) cca 3000 těchto ideografů. V japonštině se tyto znaky vyslovují jinak než v čínštině. Každý znak má stanovený způsob psaní, je třeba dodržet zavedený postup tahů. To platí i o cca stovce grafémů *katakany* a *hiragany*. Psaná a tištěná podoba znaků i kany se liší. Znaky v Orlikových pracích ukazují, že umělec znal zákonitosti jejich psaní a nepřebíral jen vnější formu tištěného znaku. V Japonsku se ovšem mohl setkat i s některými školami kaligrafie.



Emil Orlik, Před divadelní čajovnou, litografie z alba *Aus Japan*, 1904

pečlivý způsob psaní znaků lze srovnat se značně nedůsledným či naopak schválně rozvolněným způsobem psaní znaků u Vincenta van Gogha.⁸

Orlika fascinovaly japonské ženy a věnoval jim mnoho skic i grafických listů. Chůze, sezení i celkové držení těla japonských žen je ve velké míře stylizované, či se tak alespoň může cizinci jevit. Podobnou, byť sofistikovaněji stylizovanou chůzi můžeme vidět

⁸ Van Goghova *Kvetoucí slivoň*, jedna z jeho olejem malovaných kopií podle japonských dřevorezů, prozrazuje zřejmý zájem o japonské písmo. Van Gogh netušil, jak se liší tištěná a psaná forma japonských znaků a neznal pořadí tahů jednotlivých kandži. Toto srovnání zpětně potvrzuje domněnku, že se Orlik japonským písmem zabýval a během svého pobytu se jeho základům naučil. Emil Orlik mohl v Japonsku také poznat některou ze škol kaligrafie. – Hirošigeho *Kvetoucí slivoň* pochází ze série *Sto pohledů na Edo* z let 1856–1858.

i u herců tradičních divadelních forem nó a kabuki,⁹ které Orlik bezesporu znal. Ale i chůze obyčejné ženy či matky s dítětem, podobající se na mnohých litografiích tanci, mohla v umělci vzbudit téměř divadelní zážitky. Na jeho skicách se objevují všednodenní scény z ulice stejně často jako záznamy tanečnic. Výchozím postojem japonského tance je mírný podřep. Cupitání přikrčených nohou tvoří zároveň typický rys ženské chůze. Proto se nachází osamělá kráčející žena z litografie *Před divadelní čajovnou*

⁹ Nó (od 14. století) a kabuki (od 17. století) vycházejí z obřadních tanců. Jejich základem je vysoce stylizovaný pohyb herců, jakýsi pomalý tanec. Soustava pohybů je předem dána a každé gesto má svůj význam. U kabuki to platí i pro mimiku, v divadle nó jsou nositelem významu sofistikované a technicky dokonalé masky, které si nasazují představitelé hlavních postav.



Emil Orlik, *Tanečnice Sasaki Tomi san*, kresba tuší, 1900 (reprodukce, současné umístění neznámé)

téměř ve stejné pozici jako tanečnice Sasaki Tomi z umělcovy skici.¹⁰

Velkou pozornost věnuje Orlik městským výjevům. Japonská města v době, kdy je mohl spatřit, si zachovávala ještě mnoho ze

10 Základem herecké akce v kabuki je postoj, kdy záda a trup zůstávají vztyčené, zatímco nohy jsou pokrčeny, jakoby herec chtěl usednout na židli. Tento postoj kumuluje energii těla do oblasti pánve a boků a herec v něm zůstává po celé představení. Pro ženskou roli je doplněn ještě vtočením nohou koleno k sobě a jemným protočením trupu, což postavu zeštíhluje a přidává jí ženšťejší tvary. V 18. století i počátkem 19. bylo kabuki natolik oblíbeno, že ovlivňovalo i módu. Chůze běžných japonských žen proto také souvisí s touto tradicí a vyznačuje se vlastně dodnes stočením kolen k sobě a přikrčeným cupitáním, rozeznatelným i na Orlikových grafikách. – Více o pohybu a práci s tělem v japonském tradičním divadle v tomto časopise viz např. Vostrá, D. „Symposium o japonském a čínském divadle: Hercovo tělo jako výrazový prostředek tradičních i moderních divadelních forem“, *Disk 19* (březen 2007), s. 129–137; Takemoto, M. „Hercovo tělo v divadle nó a Zeamiho teorie“, *ibidem*; Hiroši Itó na téma pohyb v souvislosti s režisérem Tadašim in: Vostrá, D. „Čtvrtý ročník symposia o japonském a čínském divadle“, *Disk 24* (červen 2008), s. 143. Atd.

své historické autentičnosti. Převládaly nízké stavby ze dřeva s typickými závěsy s nápisy ve vchodech do různých podniků doplněné vývěsními štíty. Orlika také přitahoval ruch kolem přístavu v Tokiu a souznění nízké zástavby s vodní hladinou. Městskou krajinu zachycuje místy zcela vylidněnou, jindy přeplněnou lidmi.

Zajímavější jsou grafiky a skici, na nichž se prvky japonské každodennosti přetvářejí v esteticky samostatné motivy. Tak je tomu například s výjevy ze *Svátku chlapců*, kde Orlik vychází z motivu *koinobori* – na plátně malovaných kaprů vlajících na sloupech u domů, kde mají syny, aby je v grafickém listu umístil do středu kompozice a docílil dojmu odhmotněné elegance, takřka „mobilu“, závěsné sochy ve stylu A. Caldera, kontrastujícího s městskou zástavbou. Podobně silným motivem jsou i tradiční deštníky z voskovaného papíru anebo poutnické čepice. Rytina *Deštivý den* (1901–1903) tepe rytmem deštníků v přeplněné ulici. Zmnožení deštníků zdobeného v rozličných polohách sugeruje všeobecný pohyb a ruch na způsob předchůdců malířského futurismu.

Při sledování městského života zaznamenává Orlik často obyčejné lidi. Zazlívá aranžované fotografii, že o Japonsku podává mylný dojem. Snaží se proto postihnout japonská města a jejich obyvatele se vši přirozeností a bez komponování, které často poznamenalo fotografie pořizované v Japonsku Evropany.¹¹ Orlik nepotřebuje stylizovat své modely nebo je složitě komponovat. Japonská realita je barvitá a umělec dokáže důsledně i lehce zachytit její působivost. *Odpočívající rikša* z roku 1901 a podobné grafické listy dokládají jeho schopnost zachytit podstatu situace a prostředí moderním výrazným způsobem, odvozeným z evropského impresionismu a secese.

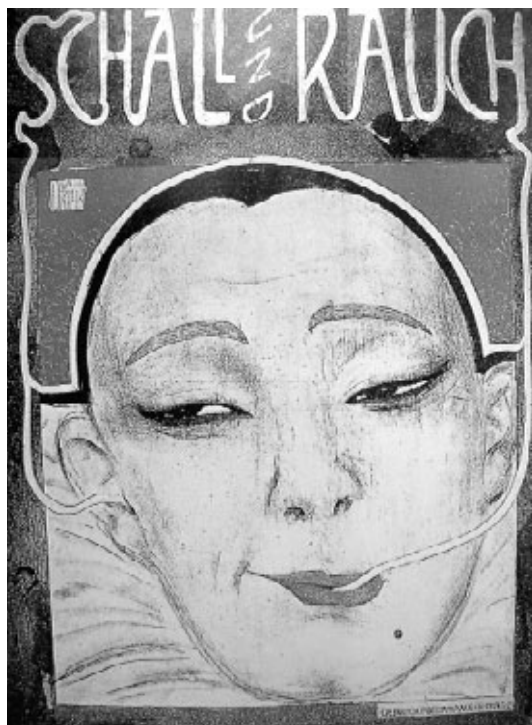
Orlikovou celoživotní fascinací se stalo divadlo, jemuž se v nejrůznějších výtvarných

11 Výborný příklad takových prací evropských i japonských fotografů přinesla i nedávná výstava v Praze a Brně: Sucho-melovi, F. a M. *Námořní deník Erwina Dubského*. Katalog výstavy Moravské galerie v Brně 2006.



▲ Emil Orlik, Exlibris s autoportrétem jako tanečnickem nó, barevný dřevoryt, 1902

► Emil Orlik, plakát pro berlínský kabaret Schall und Rauch (výřez horní části), litografie, 1901



podobách věnoval. Tento zájem se projevuje již během jeho první asijské cesty. Jeho tehdejší práce zahrnují řadu motivů ze světa herectví a diváctví. Takové grafiky jako je *Japonská herečka* (1901) však vyvolávají zásadní otázku po hloubce Orlikovy znalosti orientálního divadla. Tradiční nó a kabuki totiž nedovolují hrát ženám a role včetně ženských jsou představovány muži.¹² Zmiňovaná Orlikova práce tedy možná zpodobuje muže s ženskou rolí v divadle kabuki, nebo ženu, která není herečkou, nýbrž kurtizánou. Zvláštní výraz zobrazeného obličej

umožňuje oba výklady. Pokud by šlo o muže, vysvětlila by se tím poněkud netypická fyziognomie „herečky“. O kurtizánu by zase mohlo jít vzhledem k přezíravému pohledu portrétované osoby. V Japonsku se kurtizány (*oiran*) těšily poměrně vysokému postavení,¹³ které nelze jednoduše srovnávat s evropským chápáním prostituce.

Hned po svém návratu z první cesty na Východ, roku 1901, vytvořil Orlik základní dílo kultury tehdy se rozvíjející ve střední Evropě – plakát berlínského kabaretu *Schall*

12 Zákaz ženám vystupovat v kabuki působí vzhledem ke vzniku této divadelní formy paradoxně. Kabuki se zrodilo na počátku 17. století a jeho zakladatelkou byla tanečnice Izumo no Okuni. Až do roku 1629 představovaly všechny role ženy. To vedlo ke značnému smíšení herectví s prostitucí a nejinak tomu bylo i poté, co do některých rolí začali být obsazováni mladíci. Následoval zákaz vystupování žen a mladistvých a v období Genroku (1673–1735) se pro kabuki ustálilo herectví výlučně dospělých mužů. Více o kabuki např.: Scott, A. C. *The Kabuki Theatre of Japan*, London 1955.

13 Nelze zaměňovat termíny *oiran* a *gejša*. *Gejša* je profesionální společnicí, znalou tance, hudby a poezie. Neexistují spolehlivé doklady o tom, že k této profesi patřily původně i sexuální služby. Zmatek vznikl v období Edo (1600–1868), kdy se objevil poprvé termín *oiran*. Šlo o ženy, které se také vzdělávaly v uměních a chodily velmi exkluzivně oblékané, jejich hlavním profesí ale byla prostituce. Rozlišujícím znakem mezi *gejšou* a *oiran* se stal pás přes kimono, tzv. *obi*, který *oiran* nosily zavázaný vpředu (aby se tak dal lehčeji odvázat), na rozdíl od *gejš*, které ho vázaly vzadu. Nelze tedy určit, zda Orlik zpodobil *gejšu* či *oiran*, ale název jeho díla se mýlí v tom, že by mohlo jít o herečku.

und Rauch. Tento plakát vytištěný v Praze sestával kromě hlavního výjevu navíc i ze spodní části, vyplňované textem vždy podle momentálních potřeb putujícího kabaretního souboru. V naší souvislosti je důležité to, že plná verze plakátu tedy měla převýšený, 'japonizující' formát.

Ústřední motiv plakátu mísí obličej Pierota v jeho typickém nákrčníku s orientální maskou. Emil Orlik zde propaguje kabaretní scénu Západu odkazem na divadelní tradice Východu. Neosobnost tváře zdůrazněná bělí pleť a její strnulost, zvláště v její horní polovině, se prolíná se živostí přimhouřených očí a rtů smyslně zkroucených kolem cigarety s tenkým sloupcem kouře. Ze specifické směsi kultur povstává u Orlika novotvar. Ani Pierot ani masky nó podobným výrazem nedisponují. Pierotův smutek a milostné zklamání se tu obohacují. A v souboru masek nó, jakkoliv bohatých na různé výrazy lidského obličejce, nelze k plakátu *Schall und Rauch* najít úplnou předlohu. Nejvíce se mu blíží maska *džúroku*, užívaná ke ztvárnění mladého bojovníka. Syntéze Pierota s *džúroku* vládne dobový postoj ironizující elegance a typ femme fatale, ovládající evropskou secesi a symbolismus.

Rok po vytvoření plakátu *Schall und Rauch* nabyla u Orlika maska převzatá z tradičního japonského divadla i významu osobně uměleckého vyznání. Roku 1902 si umělec pro své knižní exlibris zvolil motiv tanečnicka z divadla nó.¹⁴ Jde tu asi o *Šikami*, démona zuřivosti. Tradiční maska zde ovšem zaujímá dosti málo místa a výraz jejich úst neodpovídá tradici. Zatímco u japonské masky připomíná úškleb, u Orlika se jedná spíše o lstivý úsměv. Takový posun nejspíše poukazuje k tomu, že japonské předlohy přizpůsoboval konkrétnímu poselství svého uměleckého díla.

Orlikovy skici z první cesty do Japonska zahrnují několik črt s názvy jako *Japonský*

14 „Nemůžeme opomenout, že Orlik přinesl poprvé do Japonska ex libris, dosud v Japonsku neznámé. Je jasné, že na soudobé japonské umění měl nemalý vliv“ (Abe, s. 124 – viz pozn. 6).



Emil Orlik, *Model (V ateliéru)*, olejomalba, 1904, Národní galerie v Praze, fotografie © Národní galerie v Praze

herec, Scéna z japonského divadla či *Japonská tanečnice*. Již v Japonsku asi začal umělec zaznamenávat pohyby herců a jejich mimiku během představení. Soustavně se pak takovým rychlým záznamům věnoval později u Maxe Reinhardta, kde byl přítomen i mnohým divadelním zkouškám. Řadu portrétů herců v jejich oblíbených rolích pak během druhé poloviny svého života zachycoval v grafických cyklech. Nelze předpoklá-



Masky džúroku, ko-omote a óbešimi

dat, že by Orlik navázal s japonskými herci podobně osobní styky, jaké později udržoval s členy berlínského divadla. Nejen kvůli jazykové bariéře bylo něco podobného pro cizince prakticky nemožné. Orlikův nevšední zájem o tradiční divadlo, které je pro nezasvěceného jen obtížně uchopitelné, je proto třeba ocenit.

Masky a další japonské předměty se objevují i na nejrozměrnějším Orlikově obraze, v olejomalbě *Model / V ateliéru*. Toto dílo mělo být reprezentativní syntézou dosavadní tvorby umělce bezmála už pětaticetiletého v době, kdy se chystal usadit, a zakoupila je tehdejší Moderní galerie v Praze. Opět se tu snoubí evropská konvence, totiž zpodobení umělcova modelu v ateliéru, s odkazem na tradiční japonské divadlo. Prostředí výjevu charakterizuje drapérie s orientálním vzorem, paraván a rohože *tatami*. Pointou obrazu se však – zase ve shodě s evropskou tradicí zobrazení ateliéru – stávají předměty visící na zdi. Jde o masky z divadla nó. Masky *ko-omote* představuje dívku-pannu. Masky za touto maskou vyčnívající představuje božstvo či démona *óbešimi*. Výraz jeho vyvalených očí poukazuje k nadlidské síle, jejíž kročení je naznačeno úzce sepnatými rty. Tato maska obecně vyjadřuje fyziognomii ochranných božstev, jejichž sochy se nacházejí před buddhistickými chrámy.

Japonské rekvizity byly dobově působivé a dodaly výjevu přitažlivost. Orlikův obraz však rozvíjí hlubší propojení mezi malířovým modelem a sémantikou masek. Osamělý nahý ženský model si zakrývá obličej, a skrytost tváře odpovídá odkryté masce

ko-omote, jež k ní ze zdi shlíží. Potutelný úsměv této masky se vzájemně umocňuje s rozpaky nebo i zoufalstvím hlavní postavy výjevu. Situace imaginárního dialogu se posiluje či snad dokonce konkretizuje připojením masky *óbešimi*. Tato maska hledí zpoza ženské masky na diváka Orlikova obrazu. Její výraz naznačuje nejen sílu, jako je tomu v nó. Úsměv tu nabývá skoro jízlivé podoby kohosi, kdo nadřazeně ovládá svůj protějšek. Při zjednodušení této pointy Orlikova obrazu jde v maskách zavěšených na zdi ateliéru o dualitu lidských pohlaví. Pro prvoplánovou erotizující konvenci se v tomto díle setkávají evropský orientalismus 19. století s ateliérovými výjevy evropského malířství 19. století. Při nich šlo obvykle o variaci na téma sexuálně delikátní situace ženského modelu v (mužském) ateliéru, k níž patří malíř – a ovšem i divák výjevu.

V rovině zobrazeného příběhu se masky vztahují k hrdince výjevu. Proto lze spekulovat i o tom, že obraz tematizuje vnitřní dialog mezi dvěma póly jedné a téže lidské bytosti. Autorem tohoto díla byl však Emil Orlik. Proto není zcela vyloučena ani možnost, že maska *óbešimi* symbolizuje jeho roli a jeho konkrétní vztah k určité ženě. Pro autorský záměr u obrazu *Model / V ateliéru* chybí spolehlivé prameny, a to otevírá možnost různým interpretacím. Doba vzniku díla etablovala psychoanalýzu poukazující už i na proměnlivost tradičních genderových určení. Pozdější diskurs dále odhalil komplementaritu a záměnnost základních antropologických charakteristik a rolí. A konečně: dálnovýchodní rekvizity ve spojení s ženským

aktem jeho obrazu *Model* mohly pro svou dobu nést i negativní konotace, sugerovat lidské odcizení v moderním světě.

Zde se konečně dostáváme k místu Orlikovy tvorby v evropském japonismu. Termín 'japonismus' zavádí v roce 1872 kritik umění Philippe Burty k „*označení nového pole studia uměleckých, historických a etnografických výpůjček z umění Japonska*“.¹⁵ Již od 50. let 19. století se do Japonska dostávaly zahraniční obchodní lodě, ale teprve po otevření Japonska a restauraci Meidži (roku 1868) se patřičně rozšířily obchodní i kulturní kontakty se Západem. V době Orlikova japonského pobytu probíhala obousměrná výměna inspirací. Západ byl okouzlen klasickou uměleckou produkcí, tradičními technikami od tušových krajin až po tisky *ukijoe*¹⁶ od Hokusaije nebo Utamara, zatímco současná produkce vyvolávala jen malý zájem. Naopak japonští umělci hledali novou inspiraci právě v soudobém umění Západu a v tomto směru proslul Seiki Kuroda, který v roce 1896 založil spolek malířů Hakuba kai, zabývající se olejomalbou v západním stylu.¹⁷

Se členy Hakuba kai se stýkal i Emil Orlik¹⁸ a vzájemné srovnání může být zajímavé. Zatímco japonští umělci žížnili po technice i motivech západního umění, Orlik své zkušenosti z Japonska přizpůsobil dosavadní tvorbě. Zachytil japonskou realitu svěžím stylem, který si osvojil již před svou asijskou

15 Podle Lambourne, L. *Japonisme, Cultural crossings between Japan and the West*, London 2005, s. 26.

16 Termín *ukijoe*, doslova „obrazy prchavého světa“, označuje japonské dřevořezy 17.–19. století, povstávající převážně z měšťanské kultury a zachycující mimo jiné i slavné herce a divadelní scény.

17 „Doháněním“ Západu se naposledy zabývala výstava *Pionýři japonské olejomalby* v Muzeu moderních umění Šiga v roce 2006 (obsáhlu recenzi viz Matt Larkin, <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/fa20050915a1.html> – (20. 5. 2008). – Seiki Kuroda (1866–1924) studoval v Paříži, stal se v Japonsku uznávaným učitelem olejomalby a osvojil si impresionismus. Je mu zasvěcena tokijská galerie Kuroda Memorial Hall. – Více o měšťanské kultuře a *ukijoe* in: Vostrá, D. „Prchavý svět japonské měšťanské společnosti“, *Disk* 11 (březen 2005).

18 Podle Bužgová, E. *Malíř a grafik Emil Orlik*. Katalog výstavy Národní galerie v Praze 1992, s. 23.

cestou a neopustil ani po návratu. Například není známý příklad, že by v dřevořeze napodobil klasické *ukijoe*. Jeho přístup však rozhodně nemůžeme považovat za naivně povrchní: pečlivě se na cestu do Japonska připravil, během pobytu vstřebal tamní grafické techniky a věnoval se plně tamním motivům. Po návratu do Evropy pracoval sice obohacený, nikoli však determinovaný japonským vlivem.

Jistěže: Orlik se vezl na vlně evropské módy a zájmu o Japonsko, která se ještě dále zvedla po rusko-japonské válce roku 1905. Japonismus z hlediska umění představoval proměnlivý fenomén, od počátku opředený nedorozuměními. Termínem *japonská škola* se například zpočátku označovali i pařížští impresionisté. Japonský dřevořez odpovídal tehdejší evropským experimentům: jasné a světlé barvy, výřez obrazu, pojetí obrazového prostoru odporující renesanční tradici a některé další rysy byly společné. Později jsou u evropských kolegů a vrstevníků Orlika japonské inspirace obvykle už zprostředkované a proměněné impresionismem i secesí, jimž odpovídá také Orlikův celkový výtvarný výraz.

To rozpoznal při jeho výstavě s japonskými motivy ve Vídni roku 1902 tamní vůdčí umělecký kritik Ludwig Hevesi, když o Orlikovi napsal: „Je to dnes japonizující Evropan, ale přesto stále Evropan.“¹⁹ Sám Orlik se na evropský japonismus chtěl dívat spatra. Podle jeho slov z Tokia 5. května 1900: „*Pobyt v Japonsku je nejlepším prostředkem, jak se uchránit od japonismu.*“²⁰ Z japonského pobytu a umění vytěžil hlubší poznání, které dokázal zapojit do své tvorby. Láska a úcta k japonskému umění jej už neopustila. „*Kdybych se měl dožít takového věku, jako zesnulý Hokusai,*“ napsal šest let před smrtí, „*chtěl bych být jako on nazýván gwakjórójin, tedy kresbou posedlý stařec.*“²¹

19 (1902) podle Bichlera (viz pozn. 5), s. 31.

20 Tamtéž, s. 27.

21 (1926), tamtéž, s. 32.

Pláč v Mikve

Národní divadlo zve k očistě, k ponoření se do hlubin, z nichž se člověk vrací o něco lehčí a znalejší sám sebe. Uvádí texty dvou zralých současnic – významné české dramatičky Lenky Lagronové a Hadar Galron žijící a tvořící v Izraeli: *Pláč*¹ a *Mikve*². Jsou to divadelním jazykem rozdílné, ale vnitřním tématem příbuzné hry, a obě je možné v současné době vidět na repertoáru ND v dramaturgii Darii Ullrichové.

Na první pohled se zdá, že se Národní divadlo vydává cestou průzkumu ženského světa, protože obě hry jsou plně obsazeny pouze ženskými postavami, které navzdory všem trendům skutečně hrají ženy. Dramatická situace, kterou hrdinky obou her procházejí, je ale za genderovou vyhraněností. V obou případech je spíše cestou k hlubšímu sdělení, které se rodí z probuzení nečekaných sil tam, kde doposud vládla křehkost a poslušnost. Je totiž známo, že v kruhu žen proudí nebezpečně pronikavá energie, napojující se na podobné kruhy dřívější, aby se spojovaly v řetěz ochrany. I ten je ale nutné místy pročišťovat...

Mikve

Mikve se odehrává na velké scéně historické budovy. Je to trochu paradoxní, protože kvalitou a scéničností textu jistě text Lenky Lagronové nepřevyšuje, spíše naopak. Ve své podstatě je to hra průhlednější a snáze stravitelná, jazykem

se místy blíží 'obrazu ze života', který je povýšený metaforou očisty.

Každá pravověrná žena musí jednou za měsíc (sedm čistých dnů po skončení menstruace) před spojením se svým mužem vykonat mikve – očištnou lázeň. Dokumentární vhléd do řádu každodenního života izraelských žen, který hra nabízí, je pozoruhodný. A také to, jak moc se na naše poměry zdá být nepředstavitelný. Propojení ženské intimity s náboženstvím – v průběhu hry pochopíme, že vlastně především s náboženskou politikou – odhaluje hranice, v jejichž rámci se musí řádná žena pohybovat. A právě hledání svobody a ryzosti v ringu přísných pravidel komunity a tradice je myšlenkovým jádrem hry.

Do poklidného života lázní vedených zkušenou lázeňskou Šošanou (Iva Janžurová) vstupuje nová posila – Šira (Petra Špalková, později Vanda Hybnerová). Před očima těchto dvou správkyní se fyzicky i obrazně odhalují návštěvnice koupele. Přichází dobrosrdečná, trochu jednoduchá a živočišná Esti (Jana Boušková), pro kterou jsou lázně místem odpočinku od houfu dětí a zároveň centrálou všech klepů. Potkává se tu s Chedvou (Eva Salzmannová), ženou významného politika. Do mikve s ní chodí i oněmělá dcera Eliševa (Pavla Beretová). Příběh těchto obětí skrývaného domácího násilí později spouští hlavní dramatickou jiskru textu. Dále přichází Hindi (Taťjana Medvecká), výrazně konzervativní žena s maskou dokonale spokojené spořádanosti, která se jí později sveze z tváře a objeví se strach ze stáří a opuštěnosti. Důležité jsou ale i narušitelky plynutí řádu. Tehíla (Magdaléna Borová, později Jana

1 Lenka Lagronová: *Pláč*. Národní divadlo (Kolowrat) 19. 5. 2009. Režie Jan Kačer, scéna a kostýmy Klára Čulíková-Langová, hudba Petr Skoumal, dramaturgie Daria Ullrichová.

2 Hadar Galron: *Mikve*. Národní (Stavovské) divadlo 4. 12. 2008. Překlad Ester Žantovská, režie Michal Dočekal, scéna Jan Dušek, kostýmy Zuzana Krejzková, hudba Miloš Orson Štědroň, dramaturgie Daria Ullrichová.



Hadar Galron: *Mikve*. Stavovské divadlo 2009. Režie Michal Dočekal. Iva Janžurová (Šošana) a Jana Boušková (Esti). Tatjana Medvecká (Hindi)

Pidrmanová), jako tragická a nejlyričtější postava nešťastné nevěsty, která se neubrání tlaku společnosti, a Miky (Antonie Talacková), volnomyšlenkářská zpěvačka, kterou donutil jít do rituální lázně až její manžel, když se náhle přiklonil k víře.

V tomto svatostánku ženskosti vyplouvají na povrch tajemství, jinak přísně střežená. Od jizvy po císařském řezu až po modřiny po manželově útoku nebo skrytá traumata způsobovaná svatbou domluvenou rodiči. Šošana, aby nepřela smysl a způsob tradičního postavení ženy v židovské společnosti, dělá, že nic nevidí, zatímco mladá a nebojácná Šira se rozhodne jednat a zasahovat do příběhů jednotlivých žen. Děj vyústí v katastrofu a pohoršení pro celou obec. Do uklidnění situace se musí zapojit i mravnostní hlídka, která hledá Chedvu, aby ji pokornou vrátila jejímu manželovi nebo vzpurnou zavřela do blázince.

Nakročení ke katarzi *Mikve* je neseno jednak zručnou prací s motivy, které se ke konci skutečně propnou v silný dramatický moment, a pak také auroou hereček. Celé představení k velké cti režiséra Do-

čekala působí jako autonomní republika ženské energie. (Na představení, které jsem měla možnost vidět, reagovali diváci potleskem na otevřené scéně právě na místa se silnou společnou a společenskou rezonancí – na pocit ‘vsak my se nedáme!’.) Organická a skvěle spolupracující herecká přirozenost všech dam na scéně vyrovnává i občasnou prvoplánovost a schematičnost textu.

Také scénografie a hudba povyšují dění na scéně blíže k obrazu. Jevišťe je rozděleno sítí složenou z pravouhlých kostiček. Ty mohou působit jako chladné stěny z kachliček podobné těm, jaké vídáme v tuctových saunách, z jiného úhlu se jeví jako mřížky, držící ženy ve vězení. Přední větší část scény tvoří jakási předstíň, v níž se ženy sejdou, než pokračují do šaten a k mikve. Ta je za poloprůsvitnou zástěnou, plná skutečné vody, plná skutečné nahoty. Zde také do textu Hadar Galron vstupují modlitby. Jejich závratná poezie a skutečně prožívaná hloubka dává pochopit vnitřní smysl celého rituálu. Ten se ale v dogmatickém podání zemského rabína mění v tyranii

nebo směšnou hru, jako v případě nového zákazu kondicionéru, který vydal rabín s odůvodněním, že „kondicionér blokuje“. Jako by přípravek na lepší rozčesávání umytých vlasů měl vliv na prožívání duchovních rozměrů života...

Pláč

Lenka Lagronová dělá dramatem *Pláč* velký krok. Nejen proto, že je vstupním textem do Národního divadla, které jako by nové autory mělo 'legitimizovat' a ozkoušet pro další scény. Hra *Pláč* je důležitá i pro vnitřní vývoj autorčina psaní. Trochu nadneseně by se dalo říct, že se v ní dovršuje soukromá Oresteia, souboj s prokletím, které živí průběžnou dramatickou situaci jejích her. *Antilopa - Království - Pláč*, pomyslná trilogie her zkoumajících vztah k matce a otci, od něhož se odvíjí i přijetí sebe sama a světa kolem. Cesta těchto dramát je cesta ze zajetí nesnesitelné nelásky k bytí. V *Pláči* se obnažuje až ke kořenům, ke generaci Helenčiny a Alenčiny matky (což je autenticky zobrazeno propadnutím se do slovenského jazyka při 'terapeutickém' přehrávání situací z dětství). Tabu, které dusilo životy postav, najednou ztrácí sílu. Končí nenávist a zoufalství. Končí i odmítání vlastního života, který je těžké přijmout bez lásky toho, kdo nás přivedl na svět. Končí neustálý pocit viny a znechucení sama sebou.

Helenka (Taťjana Medvecká) se vrací do domu, kde strávila dětství. Utekla odtud před mnoha lety a přerušila veškeré spojení. Vrací se opatrně a nesměle, ale z nezbytí. Na chodbě domu, kde ještě slyší ozvěnu svých hádek s matkou, nechtěně potkává dvě obyvatelky - Sylvu (Eva Salzmannová) a Květu (Nina Divíšková). Úvodní situace patří především mladší Sylvě, která jako by zpodobovala současný masový svět, s masovou vírou v univerzální Něco nad námi, a zároveň v to, že stejně nic nemá smysl. Ani se vdávat, ani mít děti, ani po sobě uklízet. Však také zuřivě kompenzuje své ci-

tové frustrace vztahem ke kočce a v povyšování své práce vizážistky na jakési vyšší poslání. Pozoruhodné je také setkání s Květou, která se už místy propadá do mlhavého a monologického světa vzpomínek. Z nich se poslepovaly útržkovité koláže života zasvěceného nicotností a strachu. Protože má v ruce notýsek po svém muži estébákovi, který byl nasazený na Helenina otce, jsou její absurdně podrobné výpovědi o každodenním životě pro návštěvnici domu fascinující. Hltá slova rezignované pavlačové klepny, aby v nich zachytila střípek poznání o tom, jaké vlastně bylo její dětství. Jak se stalo, že pořád tolik bolí.

Celá tato expozice se odehrává v náznakové scéně komorního prostoru divadla Kolowrat. Vzadu vpravo je torzo schodiště kdysi krásného měšťanského činžáku. Dnes rozpadlá troska, zacházející na nezájem a neschopnost péče. Okno je výtvarně 'rozbité' rozdělením na tři vertikální části, čímž se dostáváme do znakových rovin. Přesto ale svádí k realisticky popisanému zacházení, jako je kopání do 'zapomenuté' láhve od vína, která je čistě samoúčelná a pocit zmaru a porušeného vztahu k domovu vyrábí jen uměle, protože ten by se měl odehrávat ve vnitřnějším prostoru jevištní skutečnosti. Když potom Sylva vtipně a paradoxně k nepořádku přispívá zahazením skutečného jablka 'z okna', které ale k tomuto realistickému chování nemůže sloužit, kutálí se nedojedené ovoce nesměle zpět odraženo postranními závěsy. Okno a nekonečný nepořádek světa za ním jsou v textu zpodobeny tak silně, že jim v tomto případě scéna spíš překáží. Jako by se jazyk textu nestřetl s jazykem scény.

V domě je ale ještě další obyvatelka. Helenčina sestra Alenka (Jana Boušková). (Zdrobněliny jmen obou čtyřicátnic legračně a zároveň smutně upozorňují na uvíznutí postav v dětství, na nemožnost jejich dospění.) Přes odpor strážkyň Alenčiny přítčnosti a utlumenosti se Helenka



prodere do sklepa, odkud se po celou první část ozývalo cvičení hry na piáno. Jednoduchým využitím skutečných schodů v divadle a torza schodiště z první části dojde k divadelní proměně prostoru. Ve sklepení vidíme pouze křídlo, u něhož sedí nepatřičně přerostlé dítě, čtyřicetiletá slečna s velkými modrými mašlemi na hlavě, a brnká urputně a nešikovně na piáno. Ve sklepení, ponořená do zapomenutého já, tak potkává Helenka svou sestru. Polovinu své duše, která zůstala zavřená na 'místě činu' a bez níž byl Helenin život jenom lží. Jejich splynutí a docelení, které sešívá z replik obou postav jednu látku a jednu výpověď, je vrcholem textu. Rozhodnou se čelit svým démonům a líticím, svědčit o nich a nemlčet. Křičet. Otevřít dveře do ještě hlubších pater domu svého života, aby na ně přestala bušit bolest.

Tatjana Medvecká a Jana Boušková stojí necelé dva metry od první řady diváků. Zaklesnuty do sebe odolávají vichru vzpomínek a nevyřčených vět, které až teď posílají jejich adresátům, matce a otci. Dvě malé děti před rozrušeným lvem, dva sloupy hněvu a odvahy, dva lidé, kteří dokážou zastavit nenávist v sobě, aby už nebyla. Tatjana Medvecká prolamuje Heleniny repliky prudkými

stříhy od křehkého pláče po odhodlaný výpad pravdy. Jana Boušková jako by byla od svého objevení se na scéně na jedné vlně energie, dětsky udivené a pobouřené, která se pozvolna neúprosně stupňuje. Těla napjatá setkáním s propastí uvnitř se pouští do zápasu ve své celistvosti. Napojenost a vzájemná blízkost, právě jako blízkost (i fyzická) s publikem, dělají z této inscenace událost příbuznou rituálu nebo léčebné kúře, k níž byli diváci přizváni. Soustředěně, na jednom místě, bez zbytečných gest nebo ilustrací, se odehraje zápas na život a na smrt.

Stříhem se pak inscenace vrací 'nahoru', do 'normálního' života. Opět se vrací i jiná herecké tónina, která celou inscenaci púllí na dva světy. Vnitřní herectví opřené o autorčino slovo zůstalo ve sklepech, a opakuje se trochu vnějškově ilustrovaná komika žen 'nahore'. Sylva zrovna barví Kvěť šediny, aby u toho brutálně prozrazovala svou netoleranci a omezenost, která je ale až příliš prvoplánově předváděna na nebohé Kvěť. Z česání vlasů se stane zuřivé škubání, v nanášení 'zdravíčka' na tváře facka. Drastická komika sice trefně vychází z textu, ale je realizována příliš zjednodušenými

Lenka Lagronová: Pláč. Divadlo Kolowrat 2009. Režie Jan Kačer

◀◀ Jana Boušková (Alenka)

◀ Tatjana Medvecká (Helenka)
a Eva Salzmannová (Sylva)

▶ Jana Boušková a Tatjana Medvecká



a realistickými tahy. Příliš sama na sebe upozorňuje. Přitom jednání, k němuž se právoplatné a spořádané obyvatelky domu rozhodnou vůči Helence a Alence, je tak rafinované, podlé a nenápadné...

V *Pláči* pláče i Sylva s Květou, ale pouze vztekem a sebelítostí. Nemají odvalu k osvobození se od životních klíše a zůstávají zakleté v domě minulosti, zatímco dvě znovu nalezené sestry z něj neokázale a tiše odcházejí. Do života bez dětí a bez opory v zádech, ale beze strachu a studu.

Proměněné herečky

Pokud se na inscenace podíváme optikou příležitostí pro herečky objevující se v obou inscenacích, dochází k zajímavým paradoxům. Například v případě Evy Salzmannové a Jany Bouškové – jejich projev je mnohem poutavější a autentičtější tam, kde si vlastně nejsou jisté, v nových a nezvyklých polohách, zatímco v typech postav pro jejich místo v souboru obvyklejších, nepromlouvají tak silně.

Eva Salzmannová, představitelka Sylvy v *Pláči*, byla obsazena přesně podle prvotního dojmu, jakým působí a jak bývá obvykle na jevišti Národního divadla uváděna. Její slovní projev směřuje k pre-

ciznosti, jakou vyžaduje velká scéna, ale vlastně necitlivé nebo nezvnitřněné artikulaci. Hraje v *Pláči* v Kolowratu tak, jako by byla na velké scéně, příliš se intimitě místa nepřizpůsobí, což asi má znamenat, že je jako slon v porcelánu. Zdůrazňuje to její necitlivost při všech těch řečech o citu... Tento projev se ale u Sylvy nevyplácí – dělá ji nevěrohodnou, ačkoli místy vtípnou, jako by právě o to šlo především. I Sylva má mít vnitřní svět a své tajemství. Není to papírová postavička vystřižená z časopisu *Žena a život*. Vedle toho v *Mikve* se objevuje nečekaně v roli týrané a hluboce pokořené ženy, což působí na první pohled jako protiúkol. Jde výrazně proti svému klíše, a právě proto může být její Chedva zážitek. Proměňuje se v hlase i gestu z tradiční lvice v srnku v těle šelmy.

Podobně je tomu i v případě Jany Bouškové. Esti v *Mikve* ztělesňuje jeden ze stereotypů ženství – domácí myška pečující o spokojenost muže a dětí bez vlastního rozumu a světa. Je zdůrazňovaná její tělesnost, porodila pět dětí a těší se po každé rituální koupeli na noc s manželem. Její tělo je svobodné, uvolněné a šťastné ve své kyprosti. I přes to, že je zdůrazňována její slepičí podstata,

nakonec pochopí, že v krizi je třeba se semknout a překročit svůj strach... Jana Boušková žije v této roli lehounce a křepce, nic to ale nezmůže v rámci autorkou napsané figurky bez přesahu a svěbytnosti.

Jaké překvapení je potom proměna této herečky v *Pláči*. Uvízlá v neprobuzeném a ztuhlém těle přerostlé Alenky prolamuje jeho netečnost a tak i netečnost diváků. Z povrchní měštky na historické scéně se v Kolowratu proměňuje v hlubokou duchovní bytost, která svádí boj za pravdu svou a své sestry. Dupe a křičí, pere se s Helenou a všechno je doopravdy. V jejím výkonu je jádro přesvědčivosti představení.

Taťjana Medvecká jako by byla někde mezi. Hindí je stylizovanější a hmatatelnější než Helenka. Je to postava, která hraje habadúru na ostatní postavy, má tedy velmi ostré kontury a je příjemné sledovat jejich uvolnění na konci, při demaskování skutečnosti. Paruka sklouzne z hlavy, rysy tváře se prohloubí, hlas klesne. Hindí v děsu před stářím předstírá, že je pořád plnohodnotnou a plodnou ženou, jinak by do mikve už dávno nemusela chodit. (Opět se jedná o poněkud ploše napsaný prototyp jednoho z ženských témat.)

Helenka v *Pláči* je úplně jiná, křehčí. V první situaci příchodu do domu dětství především poslouchá a vnímá vše kolem sebe. Nemusí dělat nic jiného, pouze potivě být uprostřed zvuků a pocitů, které se kolem ní vynořují. Není to správná chvíle na komentáře, neřkuli povýšené komentáře k marasmu, který vidí. Nemusí upozorňovat publikum, že Sylva je v jejích očích nestvůra, že se štítí její falše. Někudy, snad skrze režijní vedení, vniká do Helenky v Kolowratu nejistota. Ne ta vnitřní patřičná, ale vnější. Nedůvěra v diváka a snaha vše radši ještě pojistit zjednodušujícím návodem a vysvětlením. Když se později dostává do sklepení, zjemňuje a zpřesňuje se projev Medvecké i díky opoře nalezené v Janě Bouškové.

Proměnu ovlivňuje i prostor jeviště. *Mikve* z technických a textově proporcí důvodů patří na velkou scénu. Pokud bychom takto přemýšleli o *Pláči*, dospěli bychom možná překvapivě ke stejnému závěru. Distance od hmoty hry by umožnila nadhled nebo vzlet, který by text Lenky Lagronové měl nabýt. Na půdě Kolowratu se musí krotit to, co by mohlo jinde vyrůst do ještě větších rozměrů. Z rodinného a silně osobního dramatu by se mohlo stát i drama společenské. Rozpětí křídel scény potřebuje především autorčin jazyk, aby mohl život jejího metaforického vyjadřování zcela dýchat. Kdyby byly oba texty uváděny 'vedle sebe' na jedné scéně, snad by pak lépe vyvstalo i společné téma, které hry v podstatě mají.

Aby byl Bůh a Ty, ne jenom Bůh

Mikve i *Pláč* jsou dramaty o osobní vzpouře a hledání vlastního místa v rámci vyššího řádu. Helenka žila po útěku z domova „vedle kláštera“ a naplňovala svůj život Bohem. Ve sklepení starého domu se jí Alenka musí zeptat: „*A dokážeš to? Dokážeš k němu vůbec něco cítit? Ne to, co by on chtěl, abys cítila, ale něco svého. Cítíš k němu něco svého? Aby byl Bůh a ty? Ne jenom Bůh. Ale Bůh a ty? Modlíš se, Helenko? (Ticho)*“ Setkání sester dodá Alence odvahy, aby opustila vztek a smutek svého sklepa, a dodá odvalu i Helence, aby se neztrácela v pasivním rozpuštění se v Nekonečnu, aby našla svoji tvář. Podobné vnitřní téma vidíme i u žen v *Mikve*. Zápasí o vlastní identitu ve vězení příkazů a zmrtvělé tradice. Nechtějí být jen pasivními nástroji, chtějí se v jejím rámci osvobodit. Nebýt chycené do lži a pokrytectví, které panuje i v činžáku Helenčina dětství. V obou hrách se příběh o vzpouře malého světa děje skrze ženy. Děje se totiž uvnitř a zevnitř, aby byla proměna skutečná a dovršená. Děje se v srdci.

Tereza Marečková

Hledání ztraceného času Elišky Vavříkové

Práce Elišky Vavříkové *Mimesis a poiesis. Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň*, která vyšla v malé řadě edice Disk také díky nakladateli Karlu Kerlickému, představuje současně záznam i autorčinu reflexi dlouhého procesu vznikání a tvorby dnes již známé inscenace souboru Farma v jeskyni. Hned na začátku musím konstatovat, že Eliška Vavříková je nejen skvělou herečkou souboru, ale má schopnost reflektovat a zamýšlet se nad tím, co tvoří ji a co tvoří sama.

Četba její práce byla pro mne inspirativní, a proto nezačnu sdělením jejího obsahu, ale hned osobními postřehy. Tím prvním je problém tvorby obecně. Onen proces od prvního impulzu, kdy nás Něco napadne a pak si nás to osedlá, až k dokončenému tvaru inscenace, který herci předkládají publiku. Je to modelová situace tvorby, kterou Vavříková spojuje u Farmy nejen s *mimesis*, ale i s *poiesis*. Ale nedejme se zmýlit, jde o situaci tvorby vůbec, neboť se stávalo a stává se, že Něco napadne a osedlá i režiséry a herce v činohře, kdysi např. v souboru Divadla za branou nebo v Činoherním klubu. I tam šlo nejdříve o impulz, výpravu za inspirací, o třídění materiálu, zkoušení a cestu k postavám. V případě Farmy v jeskyni je ale tento obecný tvůrčí proces svou koncepcí „návratu k pramenům“ a nalézáním osobních témat specifický, a sice v tom smyslu, že aktéři tohoto souboru vykonávají i práci dramatického autora. A jestliže jsem se zmínil, že mluvím o obecném tvůrčím procesu, který je analogický u Farmy v jeskyni i u tvůrčího činoherního divadla, pak z této pozice bych rád i polemizoval s autorkou a s její tezí o tom, že u projektu *Sclavi* nebylo dopředu nic určeno. Má i nemá pravdu: ano, nebyl tu text, role, postavy,

to vše se muselo najít při setkáních, v rozhovorech, v písních a vyprávění, ale na druhé straně tu už předem bylo Něco, co nazývám intencí nebo zaměřením, které bylo pro herce *Sclavi* stejně jako pro herce tvůrčí činohry již předem určeno. Ostatně, Eliška Vavříková tuto intenci a její otevřenost hezky nazvala sama: je to „něco, co nemá být zapomenuto“. A poznamenává k tomu: „Proč hledat inspiraci daleko v exotických krajích (naráží zde na výpravu Gardzienic?), když ani nevíme, jaké poklady se skrývají v naší blízkosti?“ A to je pro opravdovou tvorbu skutečně zásadní, protože se domnívám, že tato intence jako kompas, který nám určuje směr/smysl, je vlastně hledáním vlastního tématu, které má v současnosti asi více než dříve charakter časový, čili jde o „hledání ztraceného času“.

Na počátku měli tedy aktéři *Farmy* v sobě kompas, ukazující na východní Slovensko k Rusínům, a poté nastal nesmírně důležitý proces, nad kterým by se měla zamyslet nejen současná herecká pedagogika nebo teatrologie, ale i etnografie, kulturologie nebo i filosofie. A sice: nestačí sbírat a zpracovávat materiál, ale je třeba jej také promítnout a nechat prosáknout do vlastního tělesného jednání: „Teprve poté, co se dostal materiál do těla, mohla nastat hercova odpověď na materiál, tvořivá proměna (*poiesis*)...“ Pro aktéry *Farmy* je to přímo nutnost a první fáze tvorby, kterou zde Vavříková nazvala etapou „před Hordubalem“ (před postavou, společným příběhem a textem). Větší část její práce je také věnována tomuto 'před': jak se klubal příběh, jak se aktéři rozpoznávali v písních a příbězích paní Mítníkové nebo manželů Priganzových, jak se tedy tvoří Něco, co pak způsobí, že když se později Vavříková podívala na fotografie, ocitla se v poli 'hledání ztraceného času': „když se na ně podívám, zvedne se



Sclavi / Emigrantova Píseň.
Farma v jeskyni 2005

ve mně vlna pocitů“. Bohužel, dnes se díváme na stále větší množství fotografií a obrazů, ale paměť, tato matka tvorby, v nás sladce podřimuje a neprobouzí se.

Tady bych si dovil ještě poznámku. Vavříková zde také píše o podtextu a to, co u Rusínů viděla a prožívala, nepřímou přirovnává k vnímání hudby. Je to správné, neboť poukazuje na hlubinné vnímání, ale možná to není úplně přesné, jestliže hlubinné a povrchové vnímání dává do opozice – u prvního rozumím a u druhého nerozumím. Možná by tu bylo dobré odlišovat význam jako kategorii rozumnění povrchového (textového) a smysl jako kategorii rozumnění hlubinného (podtextu). Ono totiž i v pojetí povrchovém hudbě rozumíme, ale jinak a bez hlubšího prožitku. Nejsme přece mrtvolky, které skutečně rozumět nemohou, ale jsme možná automaty, které potkáváme v metru se sluchátky na uších a kteří tam poslouchají jen povrchově něco, co se rytmicky podobá povelům.

Expedice měly pro Vavříkovou a její kolegy velký význam proto, že se setkávali s lidmi, kteří ještě umí „sdělovat své bytí písní“. Opět je to autorkou velmi přesně řečeno a dodal bych přívlástek – své *dramatické bytí*. V takové chvíli už pak nestačí text a noty písně, ale i ono *jak* – jak paní Mítníková bere při zpěvu do ruky hr-

níček, jak jí, kam míří oči při vyprávění. „Celkově projev paní Mítníkové byl velmi působivý a obrazotvorný. Snad proto, že ona sama živě viděla to, co vyprávěla. Jako by onen okamžik znovu prožívala.“ Píseň nebo vyprávění tu měly hlubinný rozměr či hlubinnou intenci a k oněm konkrétním představám lesů, partyzánů, odchodu do Ameriky, které pak i Vavříková prožívala, pomáhaly právě ony věcné a konkrétní techniky nebo způsoby chování – jak bere do ruky hrníček, jak píše dopis s chybami a bez interpunkce atd. Nazývám to technikami proto, že se v lidském chování ustálily jako vzorce a mají tak schopnost překonávat čas a vracet nás k tomu, *co nemá být zapomenuto*.

Hodnota textu Elišky Vavříkové je v impulzech k rozvíjení některých témat. Těch podnětů, které mne při četbě napadaly, bylo více a k mnohým se rád budu vracet. A tak na závěr se zmíním jen krátce o rytmu, o němž autorka píše na mnoha stránkách a který mne zaujal jako problém. Dal jsem si jej totiž do souvislosti s její schopností reflexe vlastní tvorby. Na jednom místě píše, že v souvislosti s rytmem mluvil Viliam Dočolomanský o dosažení stavu „stamina“ (v angličtině *vitalita*, obranyschopnost, výdrž), „*kdy je aktér nesen rytmickým proudem několik desítek hodin, aniž by pociťoval únavu*“. Domní-

vám se, že rytmus, který není lidským výtvorem (nestvořili jsme vlnění moře ani tlukot srdce), má tuto vlastnost energetického stavu vitality právě proto, že souvisí nějak s reflexí nebo sebereflexí toho, že nás něco ovládá, vlnění moře či tlukot srdce, ale my se přitom cítíme svobodní. Při hraní divadla i při psaní odborné studie. Kdy se při zpěvu, tanci, hraní i psaní přitom někde kolem nás jakoby otevírá veliké oko, dívá se na nás a my pak začínáme dbát také o předvedení, čili o scéničnost svého chování, a to ještě i bez diváka. Rytmus by pak nějak řídil logiku představení obrazem a s ním spojená reflexe by už byla zárodkem umění, protože působí jako zrcadlo, které převrací kauzalitu jed-

nání: pak už nesekám trávu, abych se uživil, ale abych v pohybu a zpěvu ukázal, že to umím a že díky rytmu pohybu i písni vydržím sekat po celý den. Tato dvojice rytmu a reflexe je tak rubem a lícem autentické tvorby, a pokud se rytmus zbaví svého dvojnásobí, stává se bezmyšlenkovitým rytmem-taktem, zautomatizovaným pochodem vojska, posloucháním hudby v metru, hereckými manýrami a nudou. Rád bych si i nadále přečetl nějaké úvahy podobného druhu od Vavříkové, Dočolomanského a dalších z Farmy. Jejich inscenace i jejich tvorba nejsou totiž bezmyšlenkovitými a zabývají se tím, co nás může, umí a dokáže rozezvучet.

Jan Hyvnar

Cirkusová sbírka Národního muzea: Proč sbírat a dokumentovat českou cirkusovou historii?

Úkolem státních sbírkotvorných organizací v oblasti divadla je dokumentovat jeho vývoj, proměny, směřování. Nejen hlavní proudy, ale také okrajové oblasti, žánrové nevyjímaje. Pokud opustíme rigidní představu, že Národní muzeum má za úkol shromažďovat jen sbírkové předměty a předměty archivní povahy dokumentující činoherní divadlo v Čechách do r. 1945, a sledujeme předměty shromažďované v jeho sbírkách po téměř 85 let jeho existence, tak jsou zde zastoupeny doklady o hudebním a pohybovém divadle, ale i o zábavném dramatickém umění. Z hlediska územního nejen z bývalého Československa a z divadelní činnosti Čechů mimo jeho hranice, ale i muzejní předměty jiné evropské či asijské provenience. Nejen sbírkové předměty o historii profesionálních scén, ale také bohaté fondy zachycující divadlo

amatérské (ochotnické, dělnické, sokolské, studentské).

Nejinak je tomu v oblasti loutkového divadla. Loutky (přes 3.000 sbírkových předmětů), loutkářská scénografie, cedule a výtvarné plakáty, fotografie nejen z představení, ale dokumentující také loutkářské dění vypovídají o vývoji profesionálního i amatérského loutkářství v českých zemích

Zájem o cirkus jako o inspirativní zdroj činoherního i hudebního divadla probíhá ve vlnách zájmu a zavržení nejméně od 30. let 19. století (srov. Cihlář, Ondřej. *Nový cirkus*, Pražská scéna, Praha 2006: 47–69). Poznat cirkus a jeho historii znamená najít řadu inspirativních zdrojů nejen pro teorii tvorby a dramaturgii, konfrontovat je se zažitými klišé o vysokém a nízkém umění, konfrontovat poznání o dění pod šapitó s nekonečnými úvahami

o neexistenci opravdového umění, umění jdoucího na dřev, umění vzbuzujícího opravdové, nekaširované emoce.

S tím zároveň roste poptávka po poznání tradičního cirkusu, toho, kterého nový cirkus nejuje, aby se pak k některým jeho technikám a postupům složitě dopracovával.

Cirkusové umění přes svou jednoznačně internacionální podobu, přes mezinárodní srozumitelnost sdělení má svá národní specifika – ať tradici v perfektním provedení konkrétních disciplín, příp. v pointách srozumitelných jen před domácím publikem, anebo v estetice manéžového projevu.

Nejenže téměř chybí česká původní odborná literatura objasňující historické souvislosti českého cirkusu a divadla, ale hlavně zatím absentuje faktograficky obsažná historická monografie o českém cirkusu jako takovém. (Autor ojedinělé kapitoly o klaunském herectví v *Dějínách českého divadla*,¹ Jan Brabec, zemřel v roce 1978 a jeho archiv skončil v soukromém držení v zahraničí; *Artistický slovník* Ireny Zolarové vydaný Divadelním ústavem před 45 lety byl spíše pojmoslovného než historického charakteru a práce Antonína [Tondy] Hančla² přes svou objektivitu byla určena spíše k popularizaci tohoto umění.)

Před rokem 2004 byly v divadelním oddělení NM uschovány některé unikátní dokumenty k poznání úplných počátků importovaného cirkusového, provazochodického a jiného zábavného umění z let 1803–1848.³ Soubor 316 návěstí, který byl do divadelního oddělení převeden z Knihovny NM (1962), byl již v předchozích desetiletích využíván historiky, např. Antonínem Novotným, a je dosud často

citován i teatrology. Ve studijním materiálu oddělení byly při revizi fondu nalezeny např. dosud nepublikované plakáty evropsky významného cirkusu Kludský Karla Kludského st. (kolem roku 1920) – v současnosti k vidění na výstavě *Zašlé časy života* v maringotkách vystavených v Národním muzeu-Muzeu české loutky a cirkusu v Prachaticích do února 2010 – a jiné památky o cirkusech hostujících v ČSR té doby. A konečně konvolut asi 80 plakátů pražských varieté i českých cirkusů od okupačních časů až po dobu národního podniku Československé cirkusy a varieté (1951–1992).

Zásadní rozhodnutí

Sbírkotvorná činnost oddělení muzea je odborně garantována Poradním sborem, který se schází jednou až dvakrát ročně a rozhoduje také o akvizicích – nákupech i darech, převodech z jiných sbírek. V roce 2003 upozornil vedoucí divadelního oddělení Vlastu Koubskou student katedry produkce DAMU David Kašpar na sbírku brněnského novináře Antonína Hančla. Mnohatisícový fond fotografií, plakátů, cirkusových a varietních programů, časopisů – převážně zahraničních – o zábavném umění, fond zahraničních a českých knih zachycujících svět cirkusu a varieté z různých úhlů pohledu (od instruktážních přes historii některých cirkusových disciplín či pantomimy až k pozoruhodnému souboru české beletrie inspirované cirkusem), sběratelských souborů shromažďující informace např. o klaunech, kontorsionistice (plastická a klíšnická akrobacie, tzv. kaučukáři, hadí ženy), varieté 50. až 80. let 20. století, cirkusových stanech či budovách.

Antonín Hančl nabídl NM sbírku k odprodeji. Průlom do tematické struktury sbírek vyvolal (a dodnes vyvolává) rozporné reakce mezi odbornou veřejností. Sbor pod vedením a za aktivního prosazování svého předsedy prof. Františka Černého na základě odborného posudku

1 Černý, František (ed.) *Dějiny českého divadla*, IV. díl, Academia, Praha 1983: 414 ad.

2 Hančl, Tonda. *Ejhle cirkusy a varieté*, Rovnost, Brno 1995.

3 Více viz Jordan, Hanuš. „Cirkusy, menażerie, panoptika“, in: Bláhová, Kateřina / Petrbok, Václav (eds.) *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století*, Praha 2008: 387 ad.



Muzeum české loutky a cirkusu v Prachaticích, expozice Národního muzea. V popředí jednokolky a kostýmy skupiny Bertis, zavěšená volná hrazda sester Kaiserových, vpravo části pevné hrazdy z cirkusu Letná (1947)

doc. Ladislavy Petiškové navrhl fond ke koupi. Z prostředků Ministerstva kultury ČR – fondu ISO byl zakoupen a v roce 2004 se stal součástí sbírek Národního muzea.

Fond obsahuje např. 708 zahraničních knih ve 21 jazycích, 41 z nich je starších roku 1900. Nejstarším dokumentem je pozvánka na prezentaci mechanického divadla z roku 1859. Je zastoupeno i první vydání *Ponreповy kouzelnické příručky* z r. 1880.

Mezi 1580 časopisy je např. i 1. ročník německého odborného časopisu *Der Artist* (1883). Pozoruhodné jsou také v jiných fondech nezastoupené časopisy, které si v 50. letech 20. stol. sami psali artisté – cyklostylem tištěné, doplněné originálními kresbami a dolepovanými fotografiemi z cirkusového života (*Mladý cirkusáček*). Mezi 40 rukopisy jsou například všechny plány na výstavbu stálého cirkusu v Československu (Brno-Bohunice, Praha-Holešovice a Praha Rohanský ostrov).

Z hlediska počtu zastoupených předmětů archivní povahy převažují fotografie (9441!) z českých cirkusů, varieté a podobných vystoupení z 2. poloviny 20. století. Rozhodně to nesnižuje význam fondu, přes krizi tradičního cirkusu v západoevropských zemích na přelomu 60. a 70. let minulého století právě v této době získávali čeští artisté světová ocenění (např. kolečkáři Bertis-Bubeníčkoví na Grand Prix Monte Carla) či se prosadili v zahraničí se světovými čísly jako Pepi Jarů. Také vrcholila umělecky hodnotná éra výstavní skříně postátněného československého cirkusového umění personifikovaného cirkusem Humberto.

Právě nashromážděné dokumenty spolu s fondem 178 obrazových záznamů vystoupení českých cirkusových umělců (získaných v roce 2008 koupí od Vladimíra Musila, dříve pracovníka Prago-koncertu a po r. 1989 majitele soukromé



Cirkus Bonelo rodiny Berouskovy (po r. 1920). Muzeum české loutky a cirkusu v Prachaticích, expozice Národního muzea

produkční agentury) mohou napomoci interpretovat stav zábavného umění na sklonku období charakterizovaného jako konec tradičního cirkusu.

Cirkusový fond byl využit při instalaci stálé expozice Národního muzea věnované historii českého loutkářství a cirkusu v Prachaticích, otevřeného v květnu roku 2006.

Příprava expozice ukázala na problémy spojené s další tvorbou sbírky: Má charakter spíše archivního fondu, pouze malé procento tvořily trojrozměrné předměty dokumentující hmotnou historii tohoto druhu umění. Postupně se podařilo získat kolem 20 kostýmů či kostýmních doplňků z posledních 50 let (kostýmy hrazdařek, drezéra šelem přešitý na livrej cirkusového zřízence či cylinder varietního kouzelníka Joa Asty, pár ‘španěl-

ských’ kostýmů z balančního čísla s poháry, ručně zdobené střevičky plastické akrobatky Rasůny, která obuv při svých číslech jako jedna z mála používala).

Sehnat rekvizity do sbírek se jeví více než obtížným. V cirkuse se používá vybavení až do úplného spotřebování. Pokud se některé drobnosti zachovají, tradiční cirkusové rodiny si je chrání jako rodinné relikvie. Proto jsou akvizice nářadí, jako pevných hrazd používaných před zánikem stálého cirkusu Letná (1947) od rekaře Karla Hasseho či antipodistovy rekvizity (původní 1952) Leopolda Nováka-Poldiho, výjimečným akvizičním úspěchem. Naopak kolo pro drezúru medvědů v cirkuse Humberto daroval prachatické pobočce NM pamětník slávy tohoto vývozního cirkusového podniku, bývalý ošetřovatel šelem Jindřich Pešek.

**Nejstarší dochovaná
maringotka z roku 1880.
Muzeum české loutky a cirkusu
v Prachaticích, expozice
Národního muzea**



Otázky a hledání odpovědí

Svět lidí od cirkusu, stejně jako jiných lidí světem jdoucích, je prostředím, kde se paměti nezapisují, ale ústně předávají. Samozřejmě lidová slovesnost je pozoruhodným pramenem, ale historik vyhledává ověřitelné informace a pokouší se hodnověrně zrekonstruovat realitu minulosti. V našem případě život u českých cirkusů a podoby cirkusového umění. Při zachycování mluvené historie (oral history) se legendy a mýty českých tradičních cirkusových rodin zachovávají až do současné doby.

- *Proto každá z těch historických měla první cirkus v Čechách.*
- *Jejich předci při plavbě do Ameriky ztroskotali a utopili se i se slavným cirkusem.*
- *V jejich držení je relikvie nepopsatelné ceny: tabatěrka od tureckého sultána, kterou jejich cirkus získal za úžasný program (samozřejmě, že ji nemohou někomu z necirkusového světa ukázat)...*
Mezi hlavní témata, která zatím nejsou zpracována, patří:
- *Kdo byl první? Nejstarší cirkus v Čechách.*
- *Od potulných komediantů pod šapitó (2. polovina 19. století).*

- *Legenda a skutečnost velkocirkusu Kludských.*
- *Jak to bylo s Bassovým Humbertem.*
- *Státní a soukromé – soukromé podnikání za státních cirkusů.*
- *Tradiční cirkus v Čechách a začátek 21. století.*

Rekonstrukce inscenací je běžným divadelně historickým postupem. Rekonstrukce klíčových programů dvou staletí české cirkusové historie na podobné zpracování čeká. Cirkusové fondy Národního muzea dnes čítají kolem 26.000 položek. Od roku 2006 je ročně vyhledáno kolem 12 badatelů a kurátor sbírky zodpověděl na tři desítky odborných dotazů – i ze zahraničí.

Poznámka na závěr: Do konce června 2009 byl fond dostupný obvyklým způsobem. Přes badatelnu divadelního oddělení NM v historické budově na Václavském náměstí. V souvislosti s rekonstrukcí NM a stěhování pracovníků a fondů jsou sbírky dlouhodobě uzavřeny. O jejich přístupnosti se informujte na www.nm.cz nebo u pracovníků divadelního oddělení.

Hanuš Jordan

Tancem až do nebe

(Z cyklu Tři úlety a jeden let. Úlet první)

Július Gajdoš

Momo, bezdomovec, vstoupí do prostoru. Bez pohnutí dlouze zírá do publika. Po chvíli tichým hlasem, jako když žádá o drobné, promluví.

Momo

Promiňte, promiňte, že obtěžuji, nemáte náhodou nějakou zbytečnou (*pauza*) vědomost, chtěl jsem se jenom zeptat, jestli náhodou nevíte, kde otevírají... nějakou výstavu? (*Pauza*) Jestli jste si nečeho nevšimli? (*Pauza*) Ani ne? Může být i postmoderní. (*Pauza*) Ne?! Někde v této pustině snad přece někdo něco za-ha-ju-je... nebo snad už ani ne... ani to už ne? Nikdo už není ochoten obětovat chlebiček a kapinku slušného vína pro milovníka umění?! (*Pauza*) To je ale konec, konec všeho, konec kultury, sahara umění a konec vás, protože (*pauza*) mě i tak nepouštějí. Prej smrdím a jde mi jenom o jídlo. Zřejmě nechápou, že i obrazy mají svou cenu... nebo snad už ne?

Dupne jednou nohou, pak druhou, několikrát to zopakuje a zrychlí. Dupnutí doprovází úsměv. Během dupání mluví, pak přestane dupat. V průběhu vyprávění sem tam dupne, jako by zašlápl mravence, a vždy se u toho usměje.

Pak bychom si ale neměli nic namlouvat. Začínají zvláštní časy, že jo. Ještě to není hrůza, ale takový tichý neklid. Slyšíte? Jako když kdesi v dálce praskají ledy nebo chodíte po starých parketách. Najednou to pod vámi zavrzá a jste v tom. Von o tom nikdo nemá vědět, že jste tam s holkou. A všechno může být jinak, najednou. Nečekaná změna přes malou banalitu. Tyhle věci ale nezačaly včera, vážení, to bychom si měli říct na rovinu. Někde to prostě má své kořeny, v tom je snad obecný souhlas. Někde vždycky musí bejt začátek, z čeho nakonec vše vzejde. Vyšlehně plamen, zvedne se řeka, zastaví se hodiny, spadnou obrazy ze zdí, to se dneska už nestává, ale lidi, lidi se začnou chovat divně, nečekaně. Chytnou takovej vzteklej nádech v očích a upírají je na vás, jako byste jim schlamstli snídani, vyhodili občanku z rozjetého metra, naplivali do piva,

polili auto brzdovou kapalinou, vykadili se na rohožku a voni to roznesli po svém bytě. Ta vzteklost v pohledu, tou by vás nejraději snědli hned po ránu, v tramvaji, za asistence revizora, rozčtvrtili, nabodli a upekli. A vy se divíte? Říkám vám, že je to doba a lidma, že jsou ty časy zvláštní a v takovejch to začíná. Protože to, co vás zvedá ze židle, mě vynáší do nebes. Říkají mi Momo. Říkám, že mi můžete věřit, protože Momo je vaše zlost, váš strach, vaše lítost i svědomí a nakonec i vaše poslední radost. Ne že bych byl zcela jinej než vy, jak se tak na vás dívám, jistě rozdíl bych přece jen našel, a není to jenom tím, že jsem bezdomovec. Dobře, jste na té druhé straně, ale netvařte se tak namyšleně. Jak dlouho? Pár uklouznutí a jsme si blízcí. Panečku, to je ale hrůza, to je ale děs se takhle vidět, co? (*Ukazuje na sebe*) S tím snědením jsem žertoval. Vymyslím si, když není co k jídlu. Vážně! Vážně, fakt! To se už dnes nedělá. Stačí přece ukázat takový ten neklid (*napodobuje*), jakože co to tady je, já tedy toho snesu hodně, ale tohle... a já musím z tramvaje, protože prej smrdím.

A prej toho snesete hodně. To se jenom přetvařujete. Moc dobře to znám. Zažil jsem to... v protialkoholní léčebně. Bylo nás na pokoji asi dvacet pět a jedna síťovka. To je taková uzamykací postel pokrytá síťovinou. Do ní vás zavrou, když moc vyvádíte. Zavírají do ní nově příchozí, co vidí bílé myšky a přes noc je chytají. Jeden dokonce viděl malé buldozery. Ani nevím, kolik jich chytil. Ráno o tom nechtěl moc mluvit. Jsem mu to říkal, člověče, před tím ty neutečeš. Těch zbylých dvacet čtyři lidí na pokoji se nevyспí. Za to vám ručím. To je takový záměr. Říkají tomu zrcadlo. Vidět se v akci. Jak říkám, vidět, jak před sebou neutečeš. Nikdy nikdo se ale k tomu nepřiznal. Největší šoumeni, co to už měli za sebou několikrát, vždycky ráno říkali. „Já si taky vypiju, to tedy jo, ale tohle, takhle daleko bych nikdy nezašel. Nikdy! To mi věřte!“ Nevěřte!! Byli tam taky a vyváděli stejně a možná i víc.

Takže moc dobře rozumím tomu výrazu, co teď ukazujete, takový ten neklid, že snesete hodně, ale tak daleko byste nikdy nezašli. Pak uděláte takovej ten jinej ksicht, odvrátíte se od zdroje, to jako ode mne, a nic

moc neřeknete, nanejvýš takový ty onomētosere, ale tiše, jenom pro sebe. Vždycky je to stejné. Nejdříve jenom zavány nespokojenosti, pak vlny neklidu až k výbuchům, jako když se spustí tornádo. Ale to už je pozdě, to jste v rauši, schopní možná i zabíjet, takový jako jsem já asi ne, ale dobře nenávidět, to tedy jo. To už máte v sobě vítr, a ne lecjaký, ale uragán. Takový, co vám kroutí mozek do spirály a nutí vás někoho dokonce uhodit, a ani nevíte proč. To už je na první pomoc psychiatra, pokud ji hledáte. Ale vy ne, protože vítr pomalu utichne. Zůstává ale chvění. Zůstáváte nášlapnou minou. Všichni kolem vás chodí po špičkách jako pyrotechnici. Ta rezonance uvnitř, co? Stačí malý impulz a pchúúú... Nevím tedy, jak jste na tom vy, ale já to od lidí cítím už dost dlouho. Vod tý změny. Vono to bylo i předtím, ale byl jsem na tom stejně jako vy teď. Znáte to. Hroší kůže. Nic se mě netýká. A morálka v prdeli. Víte, proč na Titaniku zemřelo nejvíc Anglánů? Protože se chovali jak gentlemani. Stáli ve frontě na záchranné vesty a čekali, dokud nedošly. Vesty i Angláni. To ale pro ně neznamenal, že kvůli vestě, která se dala získat i jinak než ve frontě, kvůli tomu se vyplatí žít. Takový život za moc nestojí. Z toho se nedá dostat, ať svému okolí, ale především sobě, říkáte cokoliv. Prosim, milostivá, já počkám, s radostí, bylo mi ctí. Možná naposled, ale bylo mi ctí. Tudy se jít dá. Někteří se hodili do nejlepších smokingů. Ne kvůli smrti. Kvůli posledním okamžikům života. Přece za to stojí. Dnes se to už nenosí. *(Podívá se na sebe)* Smoking nemám. Způsob života v tomhle prostoru, jak vidíte, se ve mně naprosto věrně obráží. To nejlepší, co mám, mám na sobě. Ale všeho do času. Říkám vám to proto, abyste byli připraveni. Protože velký změny jsou vždycky k horšímu. Nedělejte si iluze.

(Ustrne) Cítím to už hodně delší dobu. A sám na sobě. Zvlášť když klidně ležím, kdekoli, na posteli ne moc často, to už jenom v charitě, v trávě, na písku, říkám kdekoli, na lavičce nebo někde v suchu, v tepličku-peklíčku. Takový ten vnitřní klid, když se ve mně rozhostí, najednou jako když lusknete prsty. *(Začne pomalu podupávat)* V tom se to objeví, najednou, odněkud. No, jde to shora, v tom bych snad našel obecný souhlas. Jako ohromná pěst. Rozbíjí to nade mnou nebo, přímo nad mou hlavou. Komu ta pěst patří? Pěst, vlastně to ani není pěst, spíš mračno, jako by někomu uletěly včely a shlukly se do tvaru dělnické pěsti. Dělnická pěst ve tvaru černobylského mračna. Ne, to kecám, to bych neřek, nemám to až tak moc dobře promyšlený. Otvírá se nade mnou nebe. Nebo rozbíjí? To se vám snažím vysvětlit. *(Zrychluje dupání, úsměv na tváři pomalu přechází ve smích, když už nestačí s dechem, přestane)* A JÁ SE TAK TĚŠIL. Tehdy jsem se z tý změny tak těšil. Vono mi to nepřineslo nic moc dob-

rýho. Něco – ale rozsyává se to nade mnou jako šutry z nákladáku a praská jako bič nad dobyt看em. Pak chvíli nic. Pískání v uších. Možná jako upozornění, protože pak se to mračno stočí jako ty vosy v kresleném filmu a sedne na mě. Chvíli mě lechtá, to hledá průchody, černé díry, a když je najde, což není tak těžký, tak šup pod kůži, a tam se prosimpěkně uhnízdí. Prej to má víc lidí, se povídá. Není mezi vámi někdo takovej? Kdo by se k tomu přiznal, že jo.

Taková jsou má vstávání. Stačí si zdřímnout a už jsou na mně. Nejdříve mračno, to mě ale ještě nechávají v klidu. Cítím jenom takové svědění, jako by se přišly ohřát. A to jim přece nemůžu odepřít. Mě taky zahřívají. Teplo nás drží pohromadě. Ale vstávání je prokletí. Vyskočím, jako by mě píchl celý roj těch potvor. Chvíli jenom tak stojím, popadám dech a čekám, co bude. Proto dupu. Nohy mám strnulé, ale když dupnu, to pomáhá. *(Přechází od úsměvu ke smíchu)* To ještě unesu, ale vod svědění to přechází k lechtání a vod lechtání k chechtání, a to už je špatný. Představte si to *(propuká v smích)*, nemůžu se ubránit smíchu. Proto stojím, spíš podupávám a voni mě lechtají. Vestoje se to přece jen líp snáší. Rozumíte tomu? Smích snáším líp vestoje. Je to stejný jako s pláčem. Dokonce mi tečou i slzy. Tak jaký je v tom rozdíl. Štve mě to, uštává, a tak dupu. Dupu... dupu... dupu.

Dupu, to tedy jo, a pořádně, aby se ty potvory rozutekly. Lidi si myslí, že jsem blázen, takovej nedovynutej, že mám ještě dětský rozum a že si hraju na vojáka. To jsem dělal taky, to je pravda, ale to bylo ještě za totáče. Jako na základní škole. Za totáče. To si dnes už málokdo chce pamatovat. Měli jsme takovou učitelku, Boubalová se jmenovala. To ještě povinně vyprávěla o dobrych skutcích komunistů. Jednou si vymyslela, že dědu Mráze uvítá také naše třída. Dědu Mráze, pamatujete?! Že mu zahrajeme scénku a taky vybrala pohádku, možná ji znáte, vono to muselo být třídní, no a třídní byla především nenávisť, ale lidé si ji pletli se závistí a pak to dávali dohromady. Škola závisti-nenávisť. To byl panečku kurevsky vyšlechtěný hybrid. Hlavně v tom byl bordel. Tu pohádku vybrala o mědvědovi, co záviděl pávovi peří, hlavně na ocase, a tak se rozhodl, že si takové pořídí. Jistě to znáte, takové ty třídní rozdíly, které začínají od ohozu. Nepamatuju si, jestli pořídít to pro mědu znamenalo, že si to někde sežene, nebo mu to přímo, tomu pávovi, utrhne. No a tím medvědem, rozhodla se, prej budu já. Jak vidíte, jsem typickej velkej méda, postavou určitě, a o povaze nemluvě. Byla to ale šance. Můj tatínek byl živnostník, tak jsem si mohl napravit profil. Horší bylo, že to neměla domyšlený. Nevěděla, jak upevnit ocas, ta pírká. Přinesla různé dráty, i šití, které mi strkala tady kamsi pod zadek, mezi nohy,

ale nedrželo to. Bylo s tím hodně práce a nikdo jí nepomoh. Vždycky to upadlo. Vona ani nikoho o pomoc nepožádala, aby bylo jasno. No ale byla z toho celá perplex. Nejdřív nespokojená, postupně nervózní, pak už jenom nasraná. A to je ten okamžik, kdy se musíte hlídat, kdy se ve vás začne točit ten vítr a pokud ještě máte trochu chochmesu, požádáte o pomoc. Pomoc druhého. Pomoc bližního. Protože jsme lidi. Můj táta by jí nepomoh. Měl s komunisty své zkušenosti a k nám chodil Mikuláš. Vona to ale tušila, proto se na něj neobrátila, a tak raději do mě, že se na to málo soustřeďuju, že nemám k tomu ten správný přístup. Znamenalo to, že zadek držím špatně, jaksi nepřiměřeně nebo dokonce nevhodně. Vlastní zadek! Jenomže ty komouši, jak už jsem říkal, udělali takový bordel se slovy, že najednou nevěděla, jak to jako SODRUŽKA smí správně ideologicky nazvat. Zadek sice jednou použila, ale zdálo se jí to zcela nepatřičné, a tak to pořád opisovala, jako něco co tam mám vzádu, takovou tu hmotu vejpúl rozřízlou, neřekla rozřízlou, ale spravedlivě rozdělenou. Ale taky říkala větší půlka a menší půlka. Jednou použila zadnici, ale zřejmě jí to připadalo moc zpátečnické. A tak jako názornou pomůcku použila sama sebe. Otáčela se kolem něho, vlastního zadku, zvedala ho a spouštěla, měl jsem si všimnout, jak ho drží, jak s ním smýká ze strany na stranu, sem tam se po něm pleskla, aby bylo jasné, jak je konzistentní, jak je hezký. Měla ho skutečně tvarované a já jsem byl pro tuto chvíli vděčněj pozorovatel, to jo, a jak jsem byl malej, tak mi připadal tak správně čalouněnej, jako naše nové diváno. Představte si to, ani na takovou krásu, takové to estetično, najednou nebylo vhodné slovo. To byla doba. Šlo přece o slovo, ale o jaké slovo. Takové, které by k těm jejím půlkám, vymodelovaným jako dva nafouklý balónky, dodalo taky trochu poezie. Až jí to blejsklo.

„No, tu dupu...“ spustila. Na chvíli jsem se zarazil a pak jsem začal dupat.

„Ne dupat, říkám dupu nadzvednout!“

„Vždyť já dupu, soudružko učitelko...“ a nadzvedával jsem kolena co nejvýš.

„Musíš nahoru, nahoru s ní, vystrčit.“

„Já už výš nemůžu, soudružko učitelko.“

„Když dupeš, nemůžeš s ní nahoru. Přestaň dupat, jdi na špičky a uvědomuj si ji. Mysli na ni... kde ji máš... no, kde máš dupu! Jinak ta pírka neudržíš.“

Já ale, věřte mi, ne že bych nepochopil. Jenomže ta dupa se mi zdála tehdy, v mém věku, bylo mi tak osm, všichni Poláci prominou nedospělému dítěti, tak pohlavní. Do nebe volající sexuální označení toho, co se skrývá všem holkám ve třídě v těch plandavých teplácích, ve kterých chodily do školy, ale zcela na opačné straně, než to ukazovala soudružka, navíc i soudružka

ji má přece taky na opačné straně, než ukazuje. Na takovou provokaci přece nemůžu přistoupit! To by se mi všichni kluci smáli. Nejsem majitelem tohoto označení a v žádném případě nebudu předstírat, že něco takového mám. Ať si někoho s tím najde, ale já jí to nebudu představovat. To tedy ne!! No a tak jsem na ni, na tu její dupu, ale mojí prdel, řiť, zadek dostal od ní napráskáno, ne zepředu, ze zadu, abych si uvědomil místo, kde ji mám. Dráty upadly, pírka si vzala domů a já zůstal, méďa bez třídní nenávisti, ale s natlučenou prdelí.

V ten den všichni s jásetem vítali dědu Mráze. Vybraná zvířata, trpaslíci, karkulky, babičky, vlci a jiné odrůdy s ním vystoupili na tribunu. Bylo tam spousta čertů-ďáblů, ale bez andělů, byla to doba, kdy andělé měli utrum. Místo nich nasadili sněhové vločky a takové ty masky s dlouhými rampouchy, mrazíky se jim říkalo. Vystoupili na tribunu a nadšeně mávali svým soudružkám a spolužákům ze třídy. Já byl mezi nima, v kožichu a beranici, protože jsem tím méďou zůstal. Nebyl jsem žádnéj grizzly, ale kus skleslýho, plyšovýho médi, jako by mi ta soudružka na mou řiť, zadnici, prdel natloukla i tu dupu. Stál jsem na tribuně mezi ostatními, oproštěn od závisti k pavímu peří, ale poníženej na úroveň čínské pandy. Potřeboval jsem se toho všeho zbavit, utéct od toho, včetně nadšení, které kolem mě nabíralo na intenzitě. Byl jsem jinej po tom výprasku, a někdy mám takový dojem, že mi to zůstalo. Plul jsem tím svým letargickým pohledem po jásajícím davu, plul, spíš jsem zmateně pobíhal jak skořápka na vlnách se klátící, a najednou v tom rozpoložení, jako když zakopnete o vykotlané pařež v tmavém lese, zablyskalo to kolem mě, a já v tom rozpoložení, jako když vás zasáhne blesk z jasného nebe, zavadil o pohled učitelky Boubalové. Stála tam, v davu, obklopená žáky, kteří se pod silou jejího pohledu rozestupovali a vytvářeli kolem ní jakýsi neproniknutelný krunýř. Stála tam jak socha a vrhala na mě dva simultánní pohledy. Bylo to jako dva šípy, z každého oka jeden. Ten levej přikazoval, abych dělal to, kvůli čemu jsem méďou, že mám okamžitě nadšeně jásat, nestát tam jako kůl v plotě a odpovídat své třídě na zdravotce. Ale ten pravej, ten byl mnohem tvrdší. Okořeně třídní nenávistí a prošíkovan osobní ješitností jasně říkal, co se mnou bude, jestli tak neučiním. Ani nevím proč, snad z neopatrnosti, cosi se ve mně zvrtno, proměnilo, obrátilo se to ve mně vzhůru nohama a já pomalu zvedl zrak bezcílne bloudící prostorem a podíval se na ni. Byl to dlouhý pohled, od tribuny přes haldy jisker a pionýrů, přes dav s převažující červenou, který se vlnil, jako by tancoval sambu, ale spíše to bylo ze zimy a z netrpělivosti, v očekávání, jaké dárky se skrývají v těch fingovaných krabicích děda Mráze. Ta moje bloudivost, vrtošivost a zmatenost v pohledu chytila

takovou klidnou vyrovnanost jako moře za úsvitu, soustředěná do jednoho bodu, jako když vystřelíte šíp na terč. Ten šíp nesl na své špičce kousek mého vzdoru, možná ironie, ale i trochu obdivu k vlnícím se obloukovitým tvarům balónkovitého zadku učitelky, který jsem ještě nedávno obdivoval, kterým mě tak zasáhla. Zasáhla a dotkla se mě, abych nakonec zůstal zasažený i poznamenaný. A vidíte, jsem tím poznamenaný dodnes. Mluvím o vzdoru, o vzpouře, mluvím o vibraci, která vámi proběhne, o rezonanci, vím, už jsem o tom mluvil. Některé věci je ale potřeba opakovat, zvlášť když mluvíme o citech.

Rozhlédne se kolem sebe; zaostří zrak na publikum. Chvilí civí, pak pateticky spustí.

Když se ostří mého zraku dotklo zraku jejího, prostor se rozezvučel, jako když udeříte na tučet volně visících kolejnic, a hned potom, ještě za dozvuku, nastala rána, jako když dva tucty slonů upustí železniční pražce. Dav se rozestoupil a všichni se podívali na mě. Váhavě jsem přešlapoval. To ticho narušovala jenom vrzající podlaha tribuny pod mýma nohama. Pak se ve mě něco vzedulo, prudce jsem od sebe odtlačil masky, protože mi bránily v pohybu, a začal pomalu dupat. (*Dupe*) Nejdříve jenom tak, jako že mi je zima. Postupně jsem ale přidával, dupal jsem, dupal, zrychloval rytmus, až se všem, celému tomu zaraženému davu začaly pomalu nadzvedávat prdele, ty jejich dupy, abych potěšil také Poláky, tlačili se nahoru a za přítomnosti dědy Mráze všichni dupali s takovou chutí, jako by se chtěli dostat rovnou do nebe. Dupal jsem taky jako o život a dupali všichni, i děda Mráz, a já jsem si s vděčností představoval, jak celý ten dav letí vesmírem, dělnická pěst mu rozbíjí černé díry a hledá cestu do nebe. Vše je ale zablokováno, i když děda Mráz v předvoji svými malými sotva postřehnutelnými kulkami umístěnými vzadu na dupě jim prozvoňuje cestu. Bylo to dupání, jaké by patřilo do Guinnessovy knihy rekordů. Bylo to dupání lidského stáda. (*Udýchaný přestane dupat*)

Jenom učitelka Boubalová tam stála. Osamocená v prázdném kruhu, jako přikovaná k zemi, ani se nehnu. Stála tam jak z ledu navzdory všem nepřízním, navzdory větru, dešti, burácení hromu, navzdory tomu, že kdykoliv se mohl připlížit ředitel a připomenout jí, jak má sdílet nadšení se svými žáky. Stála tam bez pohnutí a dodnes jsem přesvědčený, že by se nepohla za žádných okolností, ani kdyby jí vzali stranickou knížku. V té chvíli jsem si uvědomil tu malou změnu, ten malý detail, to semínko nenávisť, které jsem zasel. Stála tam a já du-pa, du-pa, dupa, dupa, dupa se jí vysmíval. Stála a sama v uzavřeném kruhu, dupa dupa dupa, a čekala

na svoji příležitost. Stála tam v rausi našťvanosti a já se usmíval.

Od té doby, když dupu, cítím, že už v tom nejsem tak docela sám, představuju si, že to dělají všichni kolem mě, že i vy to děláte, nejenomže se díváte, že to děláte se mnou, že nečekáte. To přece znáte, přes ty zrcadlové neuróny. Opakujete to po mně a usmíváte se nebo čekáte na svoji příležitost.

Jenomže já když dupu, na nic už nečekám, jenom voní, ty potvory se rozeběhnou a než se opět dají dohromady, mám chvíli klid. Božskej klid. Jsem z toho leknutej a ušťvanej. Chodí to po mně, jako mravenci to po mně chodí. Tolikrát jsem si říkal: nejsou, neexistují, jasně, že jsem je neviděl. Ale tam pod kůží, něco tam musí být. Nemůžu o tom nikomu moc vykládat. No ptal jsem se, jestli NEZNÁTE NĚKOHU, KDO TO MÁ, ale nikdo se nepřiznal. To se jenom povídá. Třeba najdu spřízněnce. Někoho, kdo mě pochopí nebo se alespoň vcítí. I když, kdo jiný to cítí víc než já. Jeden takovej pankáč s drdolem mi řekl, ať si udělám mast z marišky, prej to zabírá na všechno. Žerou mě, pomalu požirají. Někdy se ke mně donese takový zápach shnilých brambor a smažené cibule, jak je to cítit u nás všude v hotelích. To není zdání. To je trus, to jsou sračky těch vzteklych potvor, nebo co mi to tam běhá. Co po sobě ty potvory nechávají. A to mě sere nejvíc, protože tohle já jim nosím. Táhne se to za mnou jak kravský ocas. A lidi se mi vyhýbají. Vod ty doby se mi lidi vyhýbají. Přitom ten zápach, to nejsem já.

Už několikrát jsem se pokoušel je vypudit. Nejdříve zimou. Žádný papír, žádný krabice, žádný přikrytí, jenom láhev kořalky. A PŘESTALO TO! Alespoň než jsem dopil, to na chvíli přestalo. Ale pak jsem se probudil uprostřed noci, s křečív u ústech, protože mě to lechtalo celou noc. No tak si to představte, vzbudíte se uprostřed noci a hned začnete podupávat. To je přece k zbláznění. Jednou jsem se vymlátíl ocelovým prutem, zvlášť nohy, protože tam, kde jsem švihnul, se ty zkurvený potvory rozeběhly. Zbičoval jsem se tak do krvava, že mi strupy při každém pohybu praskaly ještě dva měsíce. A žádná změna, zase smích a mučírna. A taky jsem si jednou namluvil takovou tu jednu vod nás, vždyť víte jakou myslím. Dal jsem jí nějaký peníze, co jsem měl na horší časy, protože toto jsou horší časy, aby bylo mezi námi jasno. Dělalala to dobře a vypadalo to nadějně, ale po dvou dnech mi řekla, že je to dřina a že mi půlku peněz vrátí, jestli chci, protože mám prej všechno *podělaný*. U vás vsjo *podělano*, řekla. A ještě přidala, *možna to mohou být opilky smichane s černilem*, jakože to mohou být piliny smíchané s inkoustem, jakože to mám pod kůží nebo co, ale to už od ní byla poezie, když viděla, jak mi to vyrazilo dech. Mám to prostě strnulé, tak co!?

Zkrátka jako by to nebylo moje – jako by to bylo prostě cizí, když je to strnulé. No, a když je něco cizí, tak to tělo odmítá. Staví se k tomu nedůvěřivě. To je ten můj problém. Možná to chce čas. Kdyby se přece jen trochu více snažila – *opilky smichane s černilem* – jakože piliny svědí a inkoust štípe. No, co se týče bolesti, je to tomu podobné, až moc, ale kde by se to tam vzalo, opilky s černilem, taková poetická fantazie běhny.

Jenomže ten můj problém... Snad ta mast z marišky. Ale já už těm babským receptům nevěřím. Je to všechno hlubší, zakořeněné uvnitř a doba tomu dává prostor. Najednou je možné dělat věci, které by za normálních okolností neprošly. Rozumíte tomu?! Najednou je to možné. Všechny velké změny vedou k horšímu. Jenomže co s tím? Protože to je pořádná lotrovina, jestli to na mě někdo vymyslel. Ty potvory přicházejí, když jsem ospalý, slabý, když se už nemůžu bránit. To je pro ně vhodná chvíle. Šimrat mě. To šimrání ještě není tak zlý. Že nejsem tak sám. Kdyby to nenarůstalo. Kdyby mě to nezbudilo a nenutilo do toho hrozného podupávání. Všem jsem pro smích. „Hele, už maká!“ říkají kolem. „Momo, seš hvězda. Bůh tě miluje, když tančíš.“ Hvězda. Jsem už jenom takové hnízdo. Hnízdo pro ty potvory.

V posledních dvou týdnech jich začíná přibívat. Bojím se, že se mi to dostane i do rukou. Proboha, když mi to vejde do rukou, budu muset u toho dupání i tleskat. Jdu po ulici, dupu, tleskám a usmívám se. A ti kolem si říkají:

Mužským hlasem

Je to šťastnej člověk. Podívejte se! Kam jsme se dostali, lidičky. Máme, co chceme, a je to štěstí? A tenhle, dobře se na něho podívejte. Je šťastnej.

Ženským hlasem

Pane, vy tomuhle říkáte štěstí? Pane, vždyť strašně smrdí. Jak může být někdo šťastnej, když takhle smrdí. Takhle smrdět, pane, to já bych se mezi lidma ani neukázala, pane!

Mužským hlasem

Ale paničko, vždyť on to vůbec necítí. Nic necítit. V tom je přece to štěstí.

Ženským hlasem

Štěstí?! O to víc to cítím já! Jaké je to pro mě štěstí?! Když já se zpotím, pane, je to štěstí? Jdu hned do sprchy a nejenom kvůli sobě. I kvůli vám, pane!

Mužským hlasem

Paničko, to je přece takle zařízený. Vlastní zápach vám vůbec nevadí. V tom je to štěstí. I vaše, paní.

Ženským hlasem

Tak tomuhle vy říkáte štěstí, jo? Tak si ho vemte domů, bude to vaše štěstí, šťastlivče!

Střih – změna.

Momo je fyzicky ochablý, místo dupání jenom ‘zašlapuje mravence’ a s námahou si několikrát tleskne nad hlavou, jako by vyzýval diváky k potlesku.

K nikomu domů nechci, aby bylo jasno. Stačím si sám. Sám jsem si svým domovem. A k tomu dům nestačí. K TOMU DŮM NESTAČÍ! K tomu se musíte dopracovat, zvláště když vaším domem je ulice. Říkám ‘dopracovat’, ale jestli se mě zeptáte jak... Přichází to samé, dobré i zlé, jako by to už bylo předem připravené. To není ale osud, to tedy ne. Podívejte se do dlaně své ruky. Na ty čáry. Všimli jste si, jak se ty čáry mění? Podle toho, jak se rozhodujete. Některé se prohlubují, jiné vyspíchnou z toho koryta, kamsi do ztracena, až zmizí. Zmizí v malé dlani. Jako když anděly nahradíte sněhovými vločkami a učitelku soudružkou. Ztratí se v prostoru života. Měli byste si toho všimát a chápat bez dlouhého vysvětlování. Když máte jenom tělo a i to vás trápí, co na tom navysvětlujete?! Co navysvětlujete na bolesti. Že tělo je mrcha? To by bylo snadný.

V pozadí se ozve rezonanční šepot Moma: A co mravenci...?

(Zbystří) Mravenci...? (Potěšený) Vy se mě ptáte na ty potvory? Mám je všude. Od hlavy až k patě a naopak. TO TÍM DUPÁNÍM! Vyhnal jsem je nahoru. Mít je jenom v nohou, bylo by to snažší, dobře, tak řekněme trochu výš, ale maximálně pod pupek. I když jak to vámi prorůstá, tak na to, pomalu, ne najednou, pomalu na to jaksi přistupujete. Neberete to ještě za své, protože vám to dělá starosti, malinko se toho i bojíte a především vás to zlobí. Ale sžíváte se. Začnete si s tím povídat. Ne že byste byli tomu vědění, to tedy ne, ale něco vás přece s tím spojuje. Jako zedníka s maltou, nemocného s nemocí. Stáváte se domovem. Pro sebe i pro vaše trápení. Řekl jsem VAŠE, protože to je ten okamžik, kdy ve vás začne ten vítr, jak jsem o něm mluvil. Vzpomínáte?

Pořád nic neotvírají, co? Už tady asi nezůstanu. Když vám smrdím. Ale to nejsem já. To voní. A ještě mi říkájí, že mi VŽDYCKY JDE O JÍDLO. A podle nich jídlo a domov k sobě patří. Když se ale díváte na obraz, na hezký obraz, jste k domovu blíž. Když se díváte, ne ale hloupě, vynoří se vám kousek vašeho života. A když se ten obraz propojí s vaší pamětí, možná uvěříte, že to, co je na tom obraze, proběhlo i ve vašem životě a vono se to teď

přes ten obraz vrací. Rozumíte mi, nemuselo to probíhat stejně, ale to propojení paměti s obrazem, z toho je vždycky nějaký prožitek. Nepochybně! Na tom světě není toho tolik, abyste to mohli jenom tak pominout. Stojí to za to, zkuste to. Jenom na okamžik: díváte se na obraz, něco to s vámi dělá. Jako by ten obraz vstupoval do vás, dovnitř. Cítíte to, cítíte, co je, i s předtuchou, co bude. A to všechno najednou. Kvůli tomu jsem tam chodil. I když o jídlo jde taky. Ale obraz, u toho se nesmíte moc snažit. To nesmíte do sebe cpát. Nejdříve jenom tak lehce zrakem se obtíráte, pak ty své voči necháte plavat, bez cíle, svévolně, ať si dělají, co chtějí, ať ulpí na tom, co jim stojí za to. Voni, ty voči, pak začnou cítit vaši důvěru a začínou se přiměřeně chovat. Nejdříve jenom tak do něčeho štouchnou, co vy na to. Nechte je být. Pak narazí, proměří to jak rentgen od hlavy k patě, chvíli vrávorají, ZŮSTAŇTE V KLIDU, a pak začínou bloudit a jestli je necháte, vemou vás s sebou a jedete v tom s nimi. Začne chvění, rezonance, kmitočty, frekvence a jste v obraze. Jako doma. Obraz ve vás a vy v obraze. Celý váš život v jednom rámu. To už jste v rauši. Máte v sobě vítr, a ne ledajaký. Ne takovej, co vám kroutí mozek do spirály. Taková ta čára, sotva postřehnutelná linka mezi obrazem a životem, se najednou začne stírat. A to je dobře. Doba je zlá. Na výstavy mě už nepouštějí. Ne, to by nebylo přesné. Doba prej se vymkla z kloubů. Ani to ne, to by ji snad někdo už napravil. Jinak by se už nepohla. Ještě hýbe kostrou a ještě dechá. Už ji jenom vedou. Kam asi? Jako když se podíváte do dlaně na ty čáry. Vytáhli ji z toho koryta, a vy jste to dovolili, protože vám naslibovali, a tahají ji mimo všechny cesty,

ale nevědí kam. Ztratí se v prostoru dlaně, protože oni cestu zpátky neznají. Takže ulítnout, to pomáhá. To je ale jinej vítr. Osobní, oživuje, probouzí, ukazuje, jaký by svět mohl být a není. Vrací vám paměť. Někde ve vás je ta paměť domova. Říkám to vám, protože Moma se to už netýká.

Momo má své potvůrky. Momo už netancuje, netleská. Ne proto, že není k čemu, protože Momo se zvedá. Vše už je tady v něm, vše je doma. Vše prochází v klidu jeho tělem, protože Momovo tělo se stalo jeho domovem i vašim obrazem, a to se nemůže udát jenom tak, bez bolesti, bez zápasu. *(Podívá se nahoru)* Je to jako Jákobův zápas s andělem? A Jákob dokonce vyhrál. Jak se dá vyhrát nad andělem? *(Křičí nahoru do prostoru)* Jak se dá vyhrát nad andělem?! *(Čeká, pak se obrátí k publiku)* Momo myslí na tu odvahu poprat se s andělem. Umíte si to představit? A ještě vyhrát! Ta odvaha, to přece musí přinést sílu a naději. Ta vás může vynést až k oblakům, až do nebe. Momo se přece s nimi pere každý den a je jich dost, aby Moma vynesli. Momo se s nimi pere přece každou chvíli. Vypadají jako sněhové vločky, ale to je jenom krycí manévr. Kvůli době a kvůli lidem. Jsou to moji malí andělé a je jich hodně. Tady od hlavy až k patě a zase zpátky. Jste pořád v obraze? Tak v něm zůstaňte, jako doma. Momo vám ukáže cestu.

Momo zvedá s bolestí jednu nohu, pak druhou a tleskne. Začne s námahou dupat a tleskat, zrychluje tempo až do tmy. Ve tmě se objeví videoprojekce, animovaný obraz Moma, jak je unášen k oblakům.

Ludvík Cvrček už zabušil na nebeskou bránu

Jiří Šípek

Scénická vzpomínka na dr. LŠ

Osoby:

Doktor Ludvík Cvrček (LC)

Dívka

Mladík

Scéna je rozdělená na několik sektorů, mezi kterými se postavy mohou volně pohybovat. V pravé části je jakási stěna, na kterou se promítají obrazy a postavy, dále stůl s magnetofonem a dvě židle. V popředí je praktikábl, na který si osoby sedají. Nalevo je velká, spíše nezřetelná fotografie Prahy. Mladík a Dívka sedí uprostřed, LC sedí napravo u stolečku, něco čte a čistí si silné brýle. Jeho chůze je šoupavá i díky sešlapaným botám. Je oblečený do plandavých kalhot a vytažaného saka nevýrazné barvy. Je silnější postavy, asi se potí v obličej, protože občas vytahuje výrazně barevný šátek a otírá se. Mladík a Dívka jsou mladí lidé v džínách a tričku. Během představení zní tlumeně hudba (viz scénář).

Na pozadí je promítnutý následující text:

Jednou zase šla babička s dětmi na panskou louku pro kvítí na svátek Božího těla. Adélka a chlapci pozorovali беруšky a mravence a Barunka s babičkou trhaly kvítí. Tu na louku přijela na koni komtesa Hortensie a vyprávěla jim o své zemi Itálii. Když měla Barunka s babičkou plné klíny kvítí, odebrali se všichni domů. Při cestě jim babička vypravovala o pánu, který skládal básně, jimž nikdo nerozuměl.

1.

LC (vytahuje šátek a pečlivě si čistí brýle. Ty si potom nasazuje a skoro se rozzáří, asi najednou lépe vidí) Podívejme na ten svět... jenom považte... (Jeho řeč je jakási zpěvná, neběžná) Je to jednoduché. Budete jen pěkně nahlas číst tady ten text. Já si to budu nahrávat. Aha, proč?

Chvilí se na ni beze slova dívá, potom se otočí k promítnutému textu.

To napsal anděl, víte? Ono to tak nevyzní, když řeknu Božena Němcová. Ale copak víte o jejím životě? O těžkém životě. Věru, věru, jenom považte.

Začne ten napsaný text pomalu říkat s ještě výraznější melodičností, jako by se s ním mazlil, pohybuje se přitom, vlní.

Cítíte to taky v těle?

Dívka No, ale k čemu to všechno je? To je nějaký vědecký výzkum, nebo co?

LC (škrábe se na hlavě, utírá si čelo a tvář) Vědecký výzkum. Tak nějak se to říká, no ano, říká. Udělám mozaiku hlasů. Vyberu ty andělské. To jsou ty, které stoupají do nebe. Myslíte, že jsem blázen? Hehe... Ale já to poznám, nemyslete si. Ať chceme nebo ne, tak ta slova v nás vyvolávají taky andělskost. Viděla jste někdy hrob jejího muže?

Dívka Koho? Myslíte Josefa Němce?

LC Tak, tak. Malý opuštěný pomník v parku, už žádný hřbitov. Sam. Tak skončil. Dost se ji natrápil. Ale dnes už je tam s ní. No, myslím někde v nebi, kde jinde.

Dívka se několikrát pokusila něco říct, ale on ji ani nepustil ke slovu a zasněně mluvil dál.

Tak, tak to zkuste. A položte se do toho. Ať se slova stanou tělem.

Zapíná magnetofon, ukazuje na text. Ona pomalu čte... Na chvíli se setmí a Dívka se vrátí zpět a sedne si vpředu vedle Mladíka.

2.

Dívka Je divnej.

Mladík Není to cvok?

LC Nápady hodné diagnózy – debil oči plné prachu hvězd a modrých snů. Byl tady čas, když já jsem ještě nebyl? Toť tedy otázka, ptej se svých zašlých dnů! Dávno už zmizel, zůstala stopa kroků. Víš, co znamená – miliarda světelných roků?

Je to z druhé strany scény a opět tak napůl řeč a napůl zpěv.

V každém z nás je anděl, který promlouvá. Skrz hlas a zpěv. Když mu trochu pomůžeme. Svobodný anděl. Někdy možná... dost temný. Ano, ano, temný. Královna noci vkládá Pamíně do ruky nůůůůž a zpívá tak krásně o nutnosti zabííííít. Pamína se chvěje v hrůze, ale ta krása zpěvu Královny jako by... jako by to bylo úúúúžasně vznešené. A někde tam na vrcholu zpěvu už mizí slova lidí a... a je to zpěv anděla. Snad jeho pláč nad lidským skutkem.

Zní árie Královny noci z 2. dějství Kouzelné flétny, LC jako by zpíval také.

Víte, že jsem taky pracoval tam na kopci v léčebně?

Mladík Psychiatrické?

LC Když jsem tam nastoupil, tak mě jeden starý primář objal a povídá „Tak vás vítám v blázinci“. A já vám najednou cítím takovou svobodu. Že můžu říkat, co chci.

Chechtá se a popadá se za břicho.

Tak třeba:

Nu? – vzkřiknu poprvé.

Uf... – opáčím podruhé.

Pcha! – oduším potřetí.

A koně přitom zčerstva krácejí. Hehehe...

Chechtá se dívoce

Znáte Verna? Už asi ne, co? To je škoda, to je škoda. Nahoře nebe, dole je zem.

Tak já zase jdu. A při chůzi kladu nohy na zem s jistotou zdatného chodce... Hehehe...

3.

Mladík Je divnej!

LC (z druhé strany scény)

Slovo 'moudré', slovo 'blbost'
v sobě rozdíl má,
někdy ale, když je žijíš,
stejně se to zdá.

Oba Cvrček, cvrček, Ludvík Cvrček, cvrček, doktor Ludvík Cvrček...

Chechtají se a vzájemně tleskají v rytmu do dlaní.

Dívka Tak nějak to někdy říkal, když se představoval?

Mladík Snad. Už přesně nevím. Ale u něho bylo možné všechno. Byl...

Dívka Divnej!

Mladík Surrealista.

Dívka To je to samé.

Mladík Pěkně se u toho kolíbal. Prý jsme už dávno zapomněli na moudrost. „Povím to tancem a písní“. Že prý kdysi dávno lidé víc zpívali, než jen suše mluvili a také se pohybovali jako při tanci.

Dívka Hmm... to nezní špatně. Ale on... Zvláštní postava. Taková...

Začne v prostoru rukama jakoby tvarovat postavu LC. Mladík se připojí a postupně přejdou do pohybů jako při tanci. Postupně se také zesiluje hudba. LC se do rytmu pohupuje, tančí svým způsobem. V druhé části jeviště moderně tančí Ona a On. V poslední části zpívají.

Oba Cvrčci a brouci, sítě, pavouci, slunce, vítr a dým... (Udýchaní se zastaví)

Dívka Prý neměl jednoduché dětství.

Mladík Ale nikdy nenaříká. Doma má jezevčíka, a když jdou spolu na procházku, tak si je lidi pletou.

Dívka Jak to?

Mladík Mají podobně kolíbavou chůzi. (Předvádějí to, padají, také se chechtají)

Dívka To možná taky pro ty rozšlapané boty. (A začne se kolébat jako LC. Z druhé strany k nim pomalu jde LC úplně stejným způsobem) Já, dobrý den.

LC (na chvíli se zamyšleně zarazí a přátelsky odpoví) Dobrý den... pojdte dál. (A jde zase dál, dívka vyprskne smíchem, on se zastaví, otočí, usměje se, sundá brýle, čistí je) Podívejme, pánové, (a koukne se znalecky na ni) na ten svět... jenom považte...

Mladík Pane doktore Cvrčku, teď jsme si o vás povídali.

LC A copakže?

Dívka Ale tak, jako že jdete.

LC Jako medvěd, co? Ale to já schválně. To jsem trénoval. Když Mahler skládal Titana, tak netušil... netušil, že já mu ve druhé větě pošlu přes most medvědy... hehe. Měla to být nejsmutnější část té symfonie. Taková teskná, vážná. A já z toho udělal... no vždyť si představte. Půjdeme přes most k Rudolfinu, k tomu svatostánku muziky. Tam právě začali hrát tu druhou větu a najednou se z Klárova kolébají medvědi. (A směje se)

Hudba zesiluje a oni jeden za druhým pomalu do rytmu se medvědí krokem vydávají kolem scény.

4.

Dívka Pane, máte hodinky? Tady vždycky v poledne tancuje Múza.

Mladík (hlubokým hlasem) Jakápak Múza, to jsou řeči. Já čekám na medvědy. Přijdou tam, po mostě. Pomalým tancem ze strany na stranu. Už jdou, slyšíte? (A oba prozpěvují dá dá da da da podle melodie 2. věty, kolébají se a smějí se)

Dívka Podívejte, pánové, na ten svět. Jenom považte... (Nakrucuje se, předvádí se)

LC Pláč andělů... ano, ano, to jsou slzy touhy po... Po čem vlastně? Snad po něčem, co jsme ztratili. Jak

jinak by bylo možné, že... že mně trne celé tělo, že se přímo chvěju?

5.

LC Kolik je vám roků, mladíku? Nic neříkejte, vidím to, bude vám třicet? Tak už nic nového nezačínajte, to už nemá cenu, to už stačilo. Teď už jenom harmonizovat, už jenom orchestrovat. A hledat anděly... Pozorně naslouchat, jak mluví a zpívají. Někdy je to legrace, víte? Byli jste někdy v Itálii?

Mladík Byl jsem. V Benátkách.

LC Tak v Benátkách... No právě tam, právě tam...

Dívka Co tam?

LC Stál jsem na jednom z těch mostů, co jich tam je. A poslouchal jsem. Lidi švitoří tou taliánštinou, úplně zpívají. Tak vás to tak kolíbá, hladí, lechtá, šimrá. *(Jako by snil se zavřenýma očima, zpomaluje, skoro jako by měl usnout ve stoje. Přitom se zase vlní, kolébá)*

Dívka A?

LC No, a najednou jsem vám úplně zřetelně slyšel hlas „Pojďte dál Hortensie“ *(skoro to zpívá pro-cítěně)*. Až jsem se vám lekl. Koukám kolem, ale všichni jen brebentili po taliánsku. No považte. Hortensie! Kdo by to tam...? To bylo odněkud jako shůry, nebo zevnitř. No andělské...

Dívka Třeba to přece jen někdo...

LC Itálie, to víte. Zase tam někdy musím... Hortensie... považte. A tak taky ten kousek „Tu na louku přijela na koni komtesa Hortensie a vyprávěla...“ Ne, ne, to rozhodně není náhoda. *(Vrtí hlavou a šoupavým a kolibavým krokem odchází)*

6.

Dívka On je...

Mladík Muzikant a básník.

Dívka A vlastně ohromně zajímavý člověk. Potkala jsem ho nedávno, měl kytaru. Takovej... tlustej chlap a hraje na kytaru. Nesl ji, jako by objímal ženskou. Povídám v tom údivu: „Jé to je kytara!“ A on ...

LC *nahlas odpovídá z druhé části scény.*

LC Člověk je také tím co hraje, děvenko. A taky co poslouchá. Musíte poslouchat anděly. To jo! Anděly povídám. A musíte jim pomáhat na svět. Lidi mluví strašně špatně. To potom andilkům v sobě uštipují křídýlka. Já jim říkám: klidně se rozdychejte a potom zkoušejte číst tady ten text. Psal to anděl pro anděly. No a já to nahrávám a skládám z toho takovou mozaiku.

Pouští magnetofon. Je slyšet směs hlasů různě se střídajících v četbě různých částí textu Boženy Němcové.

Mladík Ale ta kytara?

LC Cesty k andělům jsou různé. Musí se hledat a klestít... klestít, panáčku.

Začne hrát starý jazz. LC se pohupuje a tleská si do dlaní.

7.

Dívka Na žhavou dlažbu srdečné pozvání

Mladík Klidně si na ni můžete lehnout

Dívka Poťte se, smažte a číťte pokání

Mladík Ale teď pozor! My víme, jak vás zas zvednout.
Pět chlapů

Dívka Snad zrozených z čertových slin

Mladík Se nadechne a v tu ránu

Dívka Cvrčkův dixieland do nebe vám otevírá bránu.

Mladík a Dívka tančí.

Dívka No ale je to vůbec možné? Mozart, Mahler, Němcová, jazz, rock...

Mladík Všechno je pro něj hudba a zpěv. Povím to tancem a písní. A přitom to tělo...

Dívka Je vlastně krásnej a něžnej. A taky přise básničky, kterým nikdo nerozumí. Nad-realista. Nebo mimo-realista? Jednu snad nazval 'Poklona blbosti', nebo jak.

LC Dnes je velkodušně a snivě život hravě vyklepává z kožichu starosti dnes bez mindráků a klidně s cukáním v koutku se klaním vlastní blbosti.

Mladík Anebo ještě divnějš. Imprese.

LC Galantní šed' se v dále stýká s malátným, těžkým U

jak opatrně, tiše dýchá, když právě kolem jdu.

Na chvíli se odmlčí, sedí, ale pořád jako by se pohupoval, otírá si brýle i oči.

Tak tak, slzy po něčem ztraceném. Ráji?

Ale teď už jsem hooóódně unaven.

Chtěl bych teď na chvíli za kulisy,

vidět se, zasmát se a zjistit... jak to hrajem, kdo jsme a co má cenu.

Chtěl bych jen na chvíli mimo scénu.

8.

Opět začne hrát hudba a Mladík s Dívkou volně tančí a je znát jejich radost z pohybu. Není to ale rychlé, spíše vláčné. Odtančí každý na jinou stranu. Náhle se setmí a ozve se zvuk jakoby praskajícího dřeva nebo něčeho se bortícího. Oni se seběhnou až vylekaně a překvapeně.

Dívka Nechce se mi to věřit. Zvykla jsem si na něj.
Byl...

Mladík Zvláštní. A...

Dívka Byl tak lidský. S velkým srdcem.

Mladík Zradilo ho. Na horké dlažbě na Malé Straně.

Dívka Uletělo. Uteklo. Třeba do Itálie nebo někam
k těm andělům na nebeské pěšinky.

Mladík To byl asi rachot. No jasně. On říkal, že do
nebe se musí člověk vlámat. Žádné moc slušné,
opatrné ťukání. Pořádně pěští zabušit. A oběma
najednou. Prej by taky nemuseli slyšet v té nebeské
andělské pařbě, co tam pořád je. A při té muzice.

*Oba dva tančí do rytmu a zjevně to prožívají. Po-
stupně hudba zmlkne.*

On tam má určitě spoustu známých.

Dívka Tak doktor Cvrček už zabušil na nebeskou
bránu.

*Oba zvedají pěsti a vzájemně jeden druhému do nich
buší. Ozývá se mohutné bušení jako do nějakých dveří,*

*do nějaké brány a rozléhá se to. Pohupují se a melo-
dicky napůl mluví, napůl zpívají.*

Oba V siestě dne se ozval slabý smích
To slunce, červený, podnapilý mnich
dává najevo, že diskrétně mizí
že ví, co teď bude, a není mu to cizí
a dáte-li mu málo, maloučko jen pít
bude mu úplně fuk, co se tu bude dít.

Mladík Čas múz

Dívka Čas poklesků

Mladík Čas milování

Dívka Čas trubky a jazzového plakání
nad uprchlými léty

Mladík Čas věčných filosofů, čas nacpané dýmky

Dívka Teď právě padá na město a...

Mladík Čekám tě u Reduty!

A odbíhá s máváním pryč.

Konec

Osoby:

Vrubel, hajný

Vrubelová, jeho žena

Mařenka, jejich dcera

Hrycej, koželuh

Jeníček, jeho syn

Děje se v obci Bachyně na přelomu srpna a září roku kdovíjakého.

Než se rozevře opona, slyšíme hrát fantazii na lidovku „Skákal pes přes oves“. Hudba živá, poněkud neskromně osazená. Takty „Šel za ním myslivec“ stanou se příznačným motivem Vrubelovým: ohlašují jeho vstup na scénu, zazní, kdykoliv o něm padne zmínka, varují odstíny jásavé i osudové. Možno okořenit následujícím popěvkem (8–11slabičná kolísáčka):

Tam kde roste lesní limba
Myslivec zas v stínu stromů klimbá
Z kostelíka slyšet zvony bim bam
Ani muk zvoníku když tu klimbám
Zařezává heleme se
Jaký div diváci když jsme v lese

Náhle se však cosi mihlo ve křoví
Vězí tam hovězí nebo vepřoví
Nimrod zprvu skuhrá ach ne
Šramot ten přetrpí pak si dáchne
Vysmýkne se mu zpod hlavy kláda
Přijde dom tam toho navykládá

Opona, je-li, jde nahoru, nebo do stran. Před námi jízba myslivny. Na stěnách lovecké trofeje, parohy, kůže. Přehnané, hlavně přehnané, nahačmané. Malé

* Aktovka Cabaretu Calembour – autorského divadélka Milana Šotky, Igora Orozoviče a Jiřího Suchého z Tábora, jež rozvíjí poetiku malých forem. Premiéra v druhé části večera 24. května 2009 na domovské scéně v Divadle Čertovka. Obsazení: Jiří Suchý z Tábora (Vrubel), Lucie Polišínská (Vrubelová), Igor Orozovič (Hrycej), Milan Šotek (Jeníček) a Klára Klepáčková (Mařenka). V ručně malovaných kulísách Karla Čapka.

Konopiště! Vlevo okno, vprostřed vstupní dveře, vpravo dveře do kuchyně. Stůl a židle. Co víc si přát? Snad jen aby autor – ač píše o nevěře vprostřed hájovny – odolal pokušení a ani jedenkrát se neuchýlil k narážce: „Ten ti ale nasadil parohy!“.

Scéna I. – Vrubel, Vrubelová (sedí u stolu)

Vrubel Jen si to představ! Kulovnici nemám. Leží doma v truhlici. Brokovnici nemám. Leží doma v truhlici. Vedle té kulovnice. A truhlice? Ta je právě taky doma – dávám do ní kulovnici a brokovnici, jak jsem o nich prve mluvil. A kolem mě břízy! A mezi těmi břízami – březí bachyně. Bezbřeze rozzuřená.

Vrubelová A kromě slovní hříčky se ti stalo co?

Vrubel Říkám si: buďto vylezeš na strom, anebo – a to je také možnost – uděláš něco úplně jiného. Rozhodl jsem se pro to druhé.

Vrubelová Hezky.

Vrubel Ale nic mě nenapadlo, a tak šup na strom.

A jak tak lezu, je mi jasné, že to prase ví o těch dvou možnostech taky. Dívám se dolů a dole vidím, že si vybralo tu první.

Vrubelová To snad ne.

Vrubel Jo. Drápe se za mnou na ten strom. Šplhám výš a výš a ne a ne ho setrást, je stále blíž a blíž, až na půldruhým kilometru – tam, co žijou horský veverky – pošmírá mě rypákem a rypákem na patách. Co se tak koukáš?

Vrubelová Tak velký stromy nejsou!

Vrubel Měl jsem kliku. Jasně že ostatní stromy už dávno skončily, ale ten náš, úplnej solitér, sahal až k nebi. Celé naše Bachyně jsem měl jako na dlani.

Vrubelová (jde k oknu) Tak to bychom z našich Bachyň měli vidět ten strom.

Vrubel Ha. Dávno ne. Řekové ho tu vloni porazili, nepamatuješ? Prý na nějaký prezent.

Vrubelová si odfrkne.

Vrubel Funění se stupňovalo. Nevydržím to, otočím se – a ta bachyně lítá!

Vrubelová Ne!

Vrubel Jaký ne?



Vrubelová Tak velký stromy vážně nejsou!

Vrubel Vždyť ti říkám, že si pro něj byli Řekové. Achilova pata mého příběhu!

Vrubelová A bachyně létala, jo? Vrubeli!

Vrubel Kdo říká, že lítá? Otočím se – a to prase líté nelítá, to prase plavě... to prase... není prase, to prase... je vlk.

Vrubelová Vlk?

Vrubel Vlk.

Vrubelová Cos dělal?

Vrubel Oddech jsem si. Si vem, že by to fakt bylo prase. Ty bláho!

Vrubelová To mně přijde horší ten vlk.

Vrubel Ale to mně taky. Ale před ním jsem dělal, jako že se víc bojím divočáků.

Vrubelová Jak jsi to dělal?

Vrubel Ty mi nevěříš, že do toho furt tak rejpeš?

Vrubelová Já chci jenom vědět, jak jsi vlka přesvědčil, že se víc bojíš prasat.

Vrubel Oddech jsem si ostentativně.

Vrubelová A vlk?

Vrubel Zakous se mi do zadku.

Vrubelová Takže tě pochopil!

Vrubel Pochopil a hrozně se namíchl. *(Namíchne se)* Poslechni, a kdo mi nechtěl věřit ty kruhy v obilí, a pak byl u nich pečeně vařeněj?

Vrubelová To je něco jiného!

Vrubel Jiného? Celé noci jsi vysedávala na posedu, abys je měla na očích.

Vrubelová A měla.

Vrubel Měla – jenže ráno pod očima. Na poli se nepohla ani myš.

Kukačkové hodiny odbíjejí osm ráno.

Vrubel A jéje. Zkrátka, shýbnul jsem se pro kámen a to prase umlátíl hlava nehlava. Teda asi třikrát hlava a jednou nehlava, pro sichr. *(Vstává)* Tak ženo, přines kulovnici, už je čas.

Vrubelová Jo. Jo. A ten šutr ležel kde?

Vrubel Na zemi. Přines pušku. Spěchám.

Vrubelová Ten šutr ležel na zemi. A ty ses shýbl ze stromu plného horských veverka, abys pak umlátíl létající bachyni. Vedle jak ta jedle!

Vrubel *(sváří se v něm povinnost myslivce s chutí vyprávět dál – prosím o doslovnou nonverbální hereckou realizaci)* A kdo říkal, že jsem byl na stromě? *(Usedá)*

Vrubelová Kecka Vrubel. Celou dobu to tvrdil!

Vrubel Tak to vidíš. Napálil jsem tě jak tu svini! Protože, panenke, já na ten strom lezl jen jako. Rafingovaně!

Vrubelová Jo, rafingovaně!

Vrubel Předstírám, že lezu na strom, a přitom od toho

stromu pomaloučku, potichoučku zdrhám. Čím dál od toho stromu jsem, tím výš ve větvích se tomu praseti zdám. Na mě si nikdo vyskakovat nebude!

Vrubelová Vyskakovat... to mi něco... Panenko ská-kavá, vždyť já ten koláč spálím!

Vrubel (*sám*) Ale bylo by to krásné, kdyby létala! (*Potřese prstíčkem*) Moh jsem, moh jsem... Kdyby prase mělo křídla. Na podzim bych vždycky třikrát vystřelil, ale jen do vzduchu, a prasata by se rozlétla do teplých krajů, zakousla dva tři klokany, nějaký to termiště rozrochala. A já bych se cpal borůvkovým koláčem, koukal do borůvkovejch očí svý Elišky a škodná by mi mohla vlézt na záda. Škodná, škodná – to my už nesmíme říkat. Dnes je to „zvěř, kterou lze obhospodařovat lovem“! Protože škodí... Dobře mi to nedělá, to si nemyslete. Stačí dva výstřely a už mě bolí tady – u srdíčka. Jak mi tam vždycky narazí ta pažba!

Vrubelová (*s koláčem*) Má pravda trochu tvrdší kůrčičku, ale ostravská babička dělala zrovna takovej.

Vrubel Ženo, kulovnici.

Bušení na okno. Vrubelová zcepení.

Vrubel Co to?

Vrubelová Jestli myslíš to bušení teď, tak jsem žádné neslyšela.

Vrubel Ne? A vylekalo tě co?

Vrubelová Lekla jsem se ostentativně.

Vrubel Že tě kousnu...

Další bušení.

Vrubelová To nic. To jen Pepka naklepává řízky.

Vrubel Proč je Pepka naklepává o naše okenice? A vůbec, která Pepka?

Vrubelová Pepka. Pepka od vedle. Od Hrycejů. Pa-nečku, jak ta klepe.

Vrubel Máš recht. Žádněj tak neklepe jako Hrycejovic Pepka!

Vrubelová Z toho by jednou mohlo být moc pěkný přísloví.

Vrubel Jako když starej Šlak trefil tu kunu?

Vrubelová Přesně!

Vrubel Poslyš, jedí ti Hrycejovi také něco jiného než řízky?

Vrubelová Hlavně Hrycejová se po nich může utlouct. Pepka je tu s nimi každý den.

Vrubel No právě. Taky bych ji rád poznal, když už do-kolečka natírám ty okenice. (*Odejde*)

Scéna II. – Vrubelová, Hrycej (*vejde s pugétem*)

Hrycej Tak co? Byla Pepka?

Vrubelová Naposledy, to si pamatuj! Aby tak začal něco věřit...

Hrycej Vrubel a věřit? Taková šťastná povaha. Odchází s písničkou na rtech. Hvízdal si „Za milou mi courá celé poleší“. A hrome! Aby tak začal něco věřit...

Vrubelová Hryceji, dlouze jsem o tom přemýšlela.

Ať to stojí co to stojí, přestanem s tím stůj co stůj. Není o co stát.

Hrycej Takhle nemluv, Eliško. Nevím pak, kterého slovesa se chytit.

Vrubelová Taky zabušíš, zrovna když svému muži upevňuji kulovnici na bedra. To je, jako bych mu říkala: Běž a zastřel ho jak škodnou!

Hrycej Eliško!

Vrubelová Kterou lze obhospodařovat lovem.

Hrycej Dávám dobrý pozor, abych ťukal poprvé až po osmé.

Vrubelová Můžu za to, že nad tím ranním kafičkem krapánek kafráme? Mám ho snad úderem osmé vyhnat na mráz (*Pohled z okna na slunný den*) a ani nepřibalit nic na zchlazení?

Hrycej A co já? Ráno co ráno mlčíme s Hrycejkou nad tím naším kafičkem a já jen koukám, abych už byl u tebe. Eliško, pochop, dyl to s ní nevydržím. Vždyť mě, koželuha poctivýho, dočista sedře z kůže. Vařit přestala...

Vrubelová Ale jdi ty. Vendula že by...

Hrycej Rozhodně skrouhla porce.

Vrubelová Já pamatuju vždycky pořádné.

Hrycej Pořádné porce? Ta že dává pořádné porce? Vždyť to její „Knedlo vepřo“ zelo prázdnotou!

Vrubelová (*potěšena nabízí koláč*) Na, vem si.

Hrycej S černým rybízem?

Vrubelová S černou krustou.

Hrycej (*papá*) Ale čert vem jídlo. Horší je, že doma nemám stání...

Vrubelová Zase ten dvojsmysl?

Hrycej Žádný dvojsmysl. Prostě mi před Hrycejkou nestojí. Jak my jsme se dneska pohádali...

Vrubelová A vidíš. Stejně ji neopustíš, jako já neopustím Vrubela. Už kvůli dětem. Probírali jsme to stokrát.

Hrycej Kdo ví. Láska hory přenáší...

Vrubelová A taky nemoce! Běž domů!

Hrycej Ježkovy, Eliško, copak to necejtíš. Vždyť my k sobě patříme jako Orfeus a Eurydika, Apollón a Dafnis, jako... jako Aksamit a Kala!

Vrubelová A jaký to vzalo konec. Ne, ne, nikdy víc.

Hrycej Když konec, tak konec. (*Teatrálně ke kyticí růži*) Vidíš, pugéte, a to ses na dnešek tolik těšil, slečna Rozárka tě načechrala jedna báseň, ale co naplat, páníček ostrouhal, cestou tě pohodil do rybníka, nikdo tě ani nezalije...

Vrubelová Hryceji, nemáš kouska citu. Na koho myslíš, že myslím, když peku svůj borůvkový koláč? Kdo vyčinil tu liščí kůži, již si noc co noc kladu pod polštář?

Hrycej Tak proč si nedáš říct?

Vrubelová Copak jsem ženská tak povětrnostní, abych z tebe strhla košili, jen co za Vrubelem zaklapnou dveře?

Pugét buch báb do kouta.

Vrubelová Ty starej kanče, ať už je ta košile dole. *(Strhává z něj svršek, Hrycej do půl těla, vtom se – dle neúprosných zákonů frašky – rozletí dveře)*

Scéna III. – předchozí, Vrubel *(zkoprnělý na prahu, zírá nepřítomně před sebe)*

Hrycej Á, zdravíčko, sousede. *(Hrobové ticho)* Cože tak předčasně?

Vrubelová Hrycej tu hledá Jeníčka, sousede. Manželi!

Hrycej A koukám, že tu není.

Vrubelová Bohužel. Ale jó, podívej, tamhle leží tvoje košile.

Hrycej Tak to mám radost. Teď už nemusím chodit do půl těla nahý. *(Stále hrobové)* Kde ten náš syčák vězí?

Vrubelová Však ho najdeš. Tu košili jsi taky našel.

Hrycej Teď mě napadá, že by moh bejt doma. Víte co? Já se tam skočím podívat! *(Protáhne se kolem Vrubela – Vrubel, Vrubelová sami)*

Vrubelová Panenko skákavá, koláč! *(Odbíhá)*

Vrubel Je na stole. Užranej!

Vrubelová Dám péct novej. Borůvkovej.

Vrubel *(sám)* Jedeš mi s borůvkama! To to ale vzalo obrat, jen co je pravda. Jak už si žádá zářijový čas, vyrazil jsem také dnes snížovat stav. Aspoň na tři dva. A zítra že to vyrovnám. V remízku! Ráno bylo vlahé a já se šoula jen v lehkém anoraku. To je taková lyžařská větrovka. Z lesa ještě stoupala mlha a obřadnost oné chvíle kalila jen nepřítomnost Boka po mém boku. Odhodlané kroky nesly mne revím a lesní živácci mi ze všech stran posílali svá pozdravení. Tu na klobouk, tu na kabát. Konečně jsem vešel v místa, kde bujné borůvčí se vzmáhá a trsy jeho mocné obzor zhola zaplňují. Tu sluch můj poškádlil zvuk, jenž sluch můj poškádlil už tolikrát. Nebylo pochyb! V černých jahodách prohání se zvěř ze vši zvěře nejčernější. Heuréka, divočák! Dnes za tebou pacholku nepoštráduju až ke kalištím. Myslivecké štěstí. Co je štěstí? Muška jenom přiložená k oku. Výhled kryjí husté křoviny. Za nimi tušit kance. Ne a ne ukázat

se hajnému v plně polní v plně parádě. Nu což. Pif ho! Uááá. Zvíře řve jak střelené. Spouštím pušku. Je to ještě zvířecí křik? „Vrubeli, ty idiote!“ Ošálil mne větríček, nebo ten kanec... Krve by se ve mně nedořezalo. Ani blíž nepřikročím a upaluju z borůvčí. Co se má co schovávat za keřem? Taková zákeřnost!

Vrubelová *(slyšela poslední větu)* Už kyne.

Vrubel Ela, všeho nechej a radši mi pověz: co naše Mařenka, neměla by se pomalu vrátit ze školy?

Vrubelová Co tě napadá. Vždyť je sotva půl dvanácté. *Vrubel si viditelně oddechne.*

Vrubelová Pokud to ovšem nevzala přes borůvčí! To už by tu dávno byla.

Hrycej *(vstoupí)* Jeníček se doopravdy ztratil.

Vrubel Co tím myslíš – doopravdy?

Hrycej To před tím ber jenom jako preventivní obhlídku.

Vrubelová Dokud seš do půl těla, úplně jistý si být nemůžeš.

Hrycej V chalupě není ani Vendula. Tak si říkám, že snad šli na borůvky.

Vrubel Poslechni, na ty borůvky, to choděj do borůvčí?

Hrycej Ano.

Vrubel Jako navedený!

Hrycej Teď jak jsme se ráno chytli... Aby třeba nevzala kluka a nevzala roha. Copak ve tvém revíru, tam o ně strach nemám! Spíš aby se někam nezatoulali. *(Odbíhá)*

Vrubel *(za ním volá)* A ptal ses Pepky? *(Stranou)* Jeníček, nebo Mařenka? Toť otázka! Tak radši bych, aby Jeníček. „Vrubeli, ty idiote!“ To nemohla být naše Mařenka. Ta by mi nikdy neřekla Vrubeli!

Vrubelová Co je ti po Mařence?

Vrubel *(vytržen)* Jak? Je po Mařence?

Vrubelová Nejde mi do hlavy, proč se po ní ptáš. V takové chvíli.

Vrubel *(stranou)* Třeba se mi to jen zdálo. Třeba jsem neprolil krev, ale jen barvu. Ta nejistota! Táhne mne to zpět na místo osudného výstřelu. Ještě že jsem si ho označil krážem. Kříž byl příliš nápadný! *(Vrubelové)* Eh, dohlédnu ještě na školku. Tam, u té vysoké. *(Na odchodu)*

Vrubelová Nač s sebou béřeš tu zbraň?

Vrubel Chceš mi v tom zbraňovat?

Vrubelová Ty mu něco uděláš!

Vrubel Komu? Ty o tom víš?

Vrubelová Ty snad ne? Musel bys být slepý.

Vrubel Třeba si to jen namlouvám. *(Stranou)* Ba ne, napálil jsem to do mladého Hryceje.

Vrubelová Ano, Hrycej! Ale já za nic nemůžu. To on

pořád s těmi pugéty, to on mlel dokola: kůžičko sametová.

Vrubel Pugét! Tak je to tedy... Nejen soused, ale i souložník!

Vrubelová Ono od sedu k lehu není tak daleko. Jeden cvik na tom založili.

Vrubel Nevěrnice! A s Hrycejem. *(Stranou)* A s Hrycejem! Nebesa. Takové nepřičetné jednání... U soudu jako když najdeš! Rudo před očima. Starej jako mladej.

Vrubelová Borůvkovej.

Vrubel Ano, ten koláč. Jen se na něj, Ela, podívej! Ještě ráno u něj seděl jeden spořádaný manželský pár. A vidíš, ani se nenaděješ, manželský pár v čoudu a spořádaný je ten koláč! Ne, vážně, já toho Hryceje zastřelím. *(Na prahu se otočí)* A když ne jeho, tedy aspoň jeho syna!

Scéna IV. – Vrubelová, pak Jeníček, Hrycej

Vrubelová To on jistě jen tak. Zahudruje a přestane. Ale dvakrát moudrá z toho nejsem. Vtrhne sem, oči navrch hlavy... A člověk aby mu nakonec ještě napověděl. Dvakrát klidná z toho nejsem. Půjdu za ním, ženská urovná i jinčí –

Rozletí se dveře. V nich Jeníček, na košili rudé skvrny.

Vrubelová *(vykřikne)* Jeníčku, ty krvácíš!

Jeníček Ále – zasral jsem se od borůvek!

Vrubelová Kámen mi spad ze srdce. Takovej!

Jeníček To bych rád věděl proč. Musíte mi to přemáchnout, jinak bude malér. To už je tenhle týden potřetí. V pondělí – rajská na triku. Ve čtvrtek – kuře na paprice. Na triku! Teď ty pitomý čučorietky... Táta mě zabije.

Vrubelová Kdyby táta...

Jeníček Říkám si, nasbíráš hrneček, dva, tatínka potěšíš. Táta mě zabije. Jeden průšvih za druhým. Ten auták předevedírem...

Vrubelová Co je s ním? Snad jsi ho, Jendo, neškráb!

Jeníček Neškráb. Utopil. V tůni tady za tratí. V celém okrese teď nenajdete vytůněnější auto. Mařenka už je doma?

Vrubelová Co s ní dneska všichni máte?

Jeníček Tak já nejsem jedinej, kdo s ní něco má?

Vrubelová Jeníčku, poslyš, ona se ti líbí, vid'?

Jeníček Tsss. Ani za mák, ani co by se za nehet. Vůbec. Je mi šumák, putna. Volná a ukradená. Ať jde k šípku, ať táhne. Husa jedna pitomá...

Vrubelová Tak to jo.

Jeníček Nanicovatá.

Vrubelová Teď už nepochybuj. *(Pomáhá mu z trička)* Dej to sem. No, uvidíme, borůvky zrovna...

Jeníček do půl těla, v těžce pozici jako před chvílí jeho tatík. Otevrou se dveře a v nich – jeho tatík.

Hrycej Nevěřim vlastním očím. *(Vrubelové)* Tak ty seš na mladý zajíčky! Pantáta Hrycej ti není dost dobrej? Dvaapadesátník v nejlepších letech! Kejhák kvůli tobě riskuju! *(Jeníčkovi)* Půlden za tebou lítám po lesích a ty se tu necháš obskakovat starou kobylou. *(Kolem stolu honí chvílí Vrubelovou, chvílí Jeníčka)*

Jeníček *(nahraje pád a chytne se za břicho)* Ouvej, ouvej, tatínku. Kdybys jen věděl, co mě dnes potkalo.

Hrycej *(nedůvěřivě)* Copak, chlapče?

Jeníček Vstal jsem za kuropění a že splaším pár borůvek. Říkám si, nasbíráš hrneček, dva, tatínka potěšíš. Táta mě zabije! A jen co vejdu do lesa, proti mně obrovský zlý jelen. Dvanáctérák! A už je ve mně a bodá a bodá...

Kukačky odbíjejí dvanáct. Vrubelová dokládá zbarveným tričkem.

Jeníček Hergot, vstal jsem za kuropění, abych splasil borůvky, tatínka potěšil, ne abych plašil jelena, tatínka nepotěšil. Ach, tatíčku, ten dvanácterník mě nabral na parohy a probodl mi dvanáctérák.

Vrubelová *(šeptem)* Obráceně!

Jeníček No jo. Já nabral toho jelena!

Hrycej To jsem z toho úplný cvok. Něco mi na té tvé povídačce hapruje.

Jeníček Ještě řekni, že dnes nebylo kuropění!

Hrycej *(zkoumá tričko)* Krev jsi měl vždycky sladkou.

Jeníček Říkala paní doktorka: skupina B. Borůvková, víš.

Hrycej A dvanáctník máš jak řešeto...

Jeníček Dobře. To s tím bodáním jsem si vymyslel. Ale vše ostatní – pravda pravdoucí.

Hrycej Od čeho potom ta krev?

Vrubelová Tak dost, pane detektiv. *(Jeníčkovi)* Běž si to opláchnout. My tu teď máme s tatínkem nějaký povídání.

Jeníček odejde do kuchyně.

Hrycej Spratek. Až k borůvci se ženu, hulákám tam jak na lesy...

Vrubelová Tys byl v borůvci?

Hrycej Jo. Pamatuješ na ty kruhy v obilí letos? Tak dneska jsem jeden viděl i v borůvci. To mi řekni! Martánům chybí vitamíny, nebo co.

Vrubelová Ještě že ses nesrazil s Vrubelem.

Hrycej Vidíš. Jak to vzal?

Vrubelová Jak se to vezme. Nejdřív se bůhvíproč ptá, kdy se Mařenka vrací ze školy, a hned na to ti chce prohnat hlavu kulí.

Hrycej Mně bude hrozit flintou. Vrubel, který trefí jednoho zajíce z dvaceti!

Vrubelová Tak pravda není zrovna čarostřelec. Ale jak říkají afričtí divoši: Lepší Holub v hrsti než Li-vingstone na střeše.

Hrycej Jednoho z dvaceti! V češtině pro to máme jiný výraz.

Scéna V. – předchozí, Vrubel (*vtrhne*), pak

Jeníček

Vrubel Jaký? (*Míří na Hryceje puškou*) Tak jaký výraz, dělej!

Hrycej Jaký? Jedna dvacetina!

Vrubelová (*Vrubelovi*) Přece!

Vrubel Aha. V tom případě bych tě rád upozornil, že jsem právě minul devatenáct zajíců. (*Přiloží mu hlavěň na hrudník*)

Hrycej (*Vrubelové*) Teď už je to tak padesát na padesát.

Vrubelová Vrubeli, ty přece nemáš to srdce...

Vrubel Ano, nemám srdce! (*Stranou*) Teď už ne. Vrátil jsem se do borůvčí. Rozhrnu keřík, a nic. Jen tratištěátko. Krve tak akorát, co by se do Jeníka vešlo. Nebylo pochyb, leží tu přede mnou Jeníček bez tělíčka a Jeníček bez hlavy. Zřejmě někam popošel a pak někde pošel. (*Vrubelová chce odvrátit výstřel*) Jedeš, nebo neručím za svou ručnici!

Hrycej No tak, neblbni. Kvůli jedné pitomý nerozváženosti... své ženy bys mě přece nestřelil.

Vrubelová Vrubeli, střel ho!

Hrycej (!) Copak já za to můžu? To on pořád s těmi pugéty, to on mlel dokola: kůžičko sametová.

Vrubelová To by moh říct každěj!

Hrycej Ale lhal by. Já jsem oběť, ne ona. Tyhlety myslivecký čáry. Čert ví, co sype do těch koláčů!

Vrubelová (*bezelstně*) Borůvky.

Vrubel Ale dost. (*Sklopí hlavu i hlavěň*) Násilí na vaší rodině bylo pro dnešek až hanba.

Hrycej Jak to myslíš?

Vrubel Tak, jak to říkáš.

Ticho.

Hrycej Ale ty nic neříkáš.

Vrubel (*položí mu ruku na rameno, nahané pohnutí*) Střelil jsem ho. Střelil jsem ti chlapce, sou-
sede. Ale v afektu, to si pamatuj. Žárlivost mi za-
střela oči.

Hrycej Co to povídáš? Koho že jsi střelil?

Vrubel Zavolejte strážníka, zasloužím oprátku. Střelil jsem Jeníčka.

Hrycej Tys byl vedle?

Vrubel Eliška mi přiznala, žeš to s ní koulel. Popadl

jsem kulovnici a vrhl se do lesů. Divoké zvíře se ve mně probudilo a já prolil krev Hrycejů. Za všechno si můžeš sám. Já do pekla nepřijdu.

Jeníček (*ve dveřích, mokré, čisté tričko*) Že to ale dalo fušku!

Vrubelová Dvacátý zajíc.

Vrubel (*poklekle*) Ježkovy, vidíte to co já?

Hrycej Vidím svého syna v mokré tričku. Zázrak!

Vrubel Jak ses z toho dostal, chlapče?

Jeníček Dobrej je na to citrón!

Vrubel S kůrou, nebo bez.

Jeníček Bez.

Vrubel (*Hrycejovi*) Bez!

Vrubelová Stejně mám radši borůvky.

Jeníček Borůvky jsem na to nepatlal. Přišlo mi to kontraproductivní.

Hrycej Štidiós!

Vrubel Hlavně že je živ a zdrav. Ale počkat. Jestli tu Jeníček křepčí s citrónem bez, kdo potom... Ma-
řenko moje! (*Zhroutí se*)

Hrycej Tak prrr! Začínám v tom mít pěkněj maglajz. Ještě před chvílí se tu prolévala hrycejská krev a teď tu leží vrubelská hromádka neštěstí. Vzpomeneš vůbec někdy na svou starou mysliveckou hrdost?

Vrubelová Ne tak úplně.

Hrycej Jak – ne tak úplně?

Vrubelová Občas vzpomene na svou Starou mysliveckou!

Vrubel Udělal jsem dnes hroznou věc. Ráno jsem vystřelil na kance.

Hrycej A?

Vrubel A kance jsem zasáhl.

Hrycej No tak!

Vrubel Jenže tou dobou už to nebyl kanec.

Hrycej A kdo to byl, probůh?

Vrubelová Vlk?

Vrubel Ten, kdo dnes nepřijde domů.

Hrycej Víš to jistě?

Vrubel Které zvíře dělá „Vrubeli, ty idiote!“?

Jeníček No, přece ta, jak se jmenuje... (*Všeobecná naděje*) ne, žádné.

Vrubelová Vraha známe, teď ještě najít oběť.

Vrubel Nikoho nehledáme. Vždyť je to jasné jak facta. Odkrouhl jsem vlastní dceru. (*Vrubelová omdlévá*) Ale hned ji pomstím. (*Vztáhne na sebe zbraň*)

Hrycej (*zadívá se z okna*) Jeníčku, vidíš v dálce ten bod?

Jeníček Ty myslíš tu tečku tamhle?

Hrycej Ne. Ukazuju přece na ten puntík.

Jeníček Tak ono se to přibližuje?

Vrubel Postarej se mi o Elišku, Hryceji. Žehnám vám.
(*Přiloží si flintu k hlavě*) Sbohem, má myslivno. Jdu za tebou, Mařenko!

Scéna VI. – předchozí, Mařenka (*rozrazí dveře*)

Mařenka To brzy! Táhnou se s tím přes půl lesa, přes práh už to přenesu! (*Do místnosti přivleče tělo mrtvého kance*)

Vrubelová (*ještě v mrákotách*) Mařenka! A přivedla si kamaráda. Dáte si koláč, děti? (*Vrávorá ke dveřím*)

Jeníček Kdepak, paní Vrubelová, ten už si nevezme.

Vrubelová Drží dietu? (*Podívá se pořádně*) Drží kance!

Hrycej Lovu zdar!

Mařenka Houby lov. Zhasnul přímo přede mnou. Skoro vám to vypadalo, že u mě hledá pomoc. Ten se musel trápit. To je tak, když někdo nemíří na komoru.

Hrycej Není to ten tvůj mluvící přízrak? (*Klekne k němu*) Řekni něco, obludo.

Vrubel Nebesa! Patron myslivců, svatý Eustach, mě vyslyšel! A pak že má zalehlou trubici.

Vrubelová Kolikrát jsem ti říkala, abys nechodila přes les!

Mařenka Neboj, mami. Kanci mi klesaj malátní do náruče. Ti mi neublíží.

Vrubelová Copak kanci!

Hrycej Holka z myslivny a bude trajdat po asfaltce...

Mařenka Ano. A navíc si v lese zopáknou, co jsme probrali ve škole. Zrovinka dneska. V mlází se mihne liška obecná a já si pomyslím: latinsky Vulpes vulpes.

Vrubel Jak je ta čeština bohatá! (*Mdle*) Vulpes vulpes – (*Rozkošnický*) liška obecná.

Jeníček Si vem, že by běžela celá smečka. (*Na každé „vulpes“ ukáže prstem před sebe*) Vulpes vulpes, Vulpes vulpes, Vulpes vulpes... A to přeběhly teprv tři!

Hrycej (*šeptá Vrubelové do ouška*) Vyčiněná Vulpes vulpes...

Mařenka A jen co minu borůvčí – Vaccinium myrtillus –

Hrycej Vakcinum! (*Pryč od Vrubelové*) Pak že tam nic nesype!

Mařenka Jen co minu borůvčí, natrefím na divočáka – Sus scrofa. V jeho případě: Sus scrofa mortuum. Tos ho načal ty, taťko?

Vrubel Já, Mařenko. Ale dlouho se ke mně nehlásil.

Mařenka (*v euforii*) Aspoň to překvápko vyšlo. Jeníček by mi normálně pomohl, ale běžel ještě urovnat borůvčí... (*Jako když ji opañ*)

Vrubelová Jeníček tam byl s tebou?

Mařenka Co by ne. Také on si potřebuje procvičit latinu.

Jeníček To se rozumí.

Hrycej Tak prosím, pane – liška obecná latinsky...

Jeníček Vůl? Pes? ... Kočkopes?

Vrubel Študiós!

Hrycej Jak to, že se taháš s Mařenkou po lesích? Cos tam rovnal? Tak bude to?

Jeníček Rovnal jsem borůvčí. Zvalchovaný.

Vrubelová Ufon!

Vrubel (*smích*) Chcete říct, že ty kruhy v obilí – ty kruhy, o kterých psal magazín „Kdo to kdy pochopí“ – zmáknul neukožený chlapec z Bachyň?

Jeníček Byli jsme na to dva. (*Dlouhé pohledy s Mařenkou*)

Hrycej Já tě přetrhnu jak hada. Máš sekat latinu a ne abys po nocích pletl hlavy holkám... (*Honí ho kolem stolu*) a záhadologům!

Vrubel Synáček se holt potatil!

Hrycej sotva popadá dech.

Jeníček A tatínek zesinal! Mařenko, zastaň se nás.

Mařenka V lese, pane Hryceji, možno procvičit víc předmětů, nejenom latinu. (*Chytí se s Jeníčkem za ruce*)

Vrubelová Děti stárnou. To nezastavíš.

Vrubel Však i my stárneme. Jako děti.

Vrubelová Co na to tata?

Hrycej Tak dobře, ale chrujte se jen v obecním. A teď dom, snad už nám madam dotrucovala.

Vrubelová A já abych chystala k obědu. (*Zadívá se na kance*)

Hrycej Že bychom se přece jenom zdrželi?

Vrubelová Bodejť. Pojdte, děti, připravíme kuchyni. (*Odchází s Jeníčkem a Mařenkou, Vrubel s Hrycejem osamí nad tělem kance, dlouze mlčí*)

Scéna VII. – finále, Vrubel, Hrycej, posléze všichni

Vrubel Správně bych ti měl vrazit jednu do zubů. Ale seběhlo se toho tolik a z té tvé prasárny zbyla jen matná skvrna na tom dnešním dni. Hryceji, slib mi, že už se na Elišku ani nepodíváš. A Pepce vyřídí, ať to doklepe o dům dál.

Hrycej Spolehni se, sousede. Dělal jsem hlouposti. Řeknu ti, když se dneska rozletly dveře a v nich tvá drobounká Mařenka svírala toho Bivoje, řeknu ti, to jsem měl slzy na krajíčku.

Vrubel (*naklání se nad kance*) Kdepak Bivoj. Divoká Šárka! A jakou má udržovanou srst. S tou nebude moc práce, koželuhu Hryceji. A tady... (*Zkoprní*)

Hrycej Našels kulku?

Vrubel Ne, to není kulka. To je zip.

Hrycej Zip?

Vrubel Zip.

Hrycej A zipem myslíš... (*Jezdí zipem na bundě*) zip?

Vrubel Zip.

Ticho.

Hrycej Zip?

Vrubel Zip!

Ticho.

Hrycej Ukaž. (*Běží ke kanci, otevře zip, odskočí*) Krstejší, to je Vendula!

Vrubel Zip?

Hrycej Co tam dělá zip?

Vrubel Co tam dělá Vendula?

Hrycej To je náhodou první věc, která mi dneska dává smysl. Ta kůže, to je kňour z loňska. Vendula už před časem větrila, že se Jeníček tajně slézá s Mařenkou, a chtěla je špehovat v borůvčí.

Vrubel To mi přijde trošku kontraproduktivní, ne?

Hrycej Ani bych neřekl. Víš, jak mizerně ona vařila?

Vrubel Když to srovnáš s Eliškou, tak jistě.

Hrycej Pamatuješ, jak jednou pleskla kusem masa o zem?

Vrubel A já myslel, že se nahlas zasmál kulhavý učitel na cello.

Hrycej Jako kuchařka byla nemožná!

Vrubel Za to se přece nestřílí. Jeden nedostatek!

Hrycej Ale stačí, abych si vzpomněl ještě na dva tři, a hned tu máš tři čtyři!

Vrubel Vidíš, to je pravda!

Hrycej Vrubeli, kamaráde. Já ti ženu sváděl, tys mi ženskou sejmul. Co jsme si, to jsme si.

Vejde Vrbelová a Jeníček s Mařenkou.

Vrubelová Tak kdo mi s tím pomůže do kuchyně?

Vrubel Eliško, nám se zdá náká nemocná. Má tady na bříšku... takový boláky. Ani se tam neřívej.

Vrubelová Ale prosím tě.

Hrycej Stejnak bych ji nechal trochu zamřít, paní Vrbelová.

Vrubelová Chcete baštu, nebo ne? Jeníčku, buď tak hodný.

Jeníček (*táhne bachyni-Hrycejovou, náhle*) Jé, tati, víš, na co jsem si vzpomněl? Že jsem takhle naposled táhnul naši mámu, když se jí zatočila hlava.

Hrycej (*mu dá facku*) Spratku. Co to plácáš?

Jeníček No ne, máma byla těžší.

Mařenka A vůbec, nemám pro paní Hrycejovou skočit.

Vrubelová To je nápad!

Vrubel Ani nápad!

Hrycej (*vytrhne „kance“ Jeníčkovi*) Jako bys nevěděl, že jsme se ráno pohádali. Maminka je toho plná! (*Načež upřený pohled na „kance“, také Vrbelův*)

Vrubel Skoč radši pro Pepku!

Jeníček Pro koho?

Vrubel Pro Pepku. Vaši hospodyni. Řízky naklepává.

Mařenka Nikdy jsi mi neřekl, že máte hospodyni.

Jeníček Nikdy jsem žádnou neviděl. A řízky jsme taky neměli ani nepamatuju.

Vrubelová Pantátu omluv, Jeníčku. Je to popleta. Říká „Skoč pro Pepku“ a myslí tím „Tady buď, nechoď nikam, a už vůbec ne pro Pepku“!

Vrubel Má řeč!

Hrycej (*odnáší „kance“*) Já ji zahrabu, ne?

Vrubel (*stranou*) Tomu říkám ironie osudu. Narodíte se jako člověk, pohřbí vás jako kance.

Vrubelová Mám toho právě tak dost. Co se to tady děje, pánové. Tak ven s tím!

Hrycej (*pohled na „kance“*) Já bych to tady nerad vytahoval...

Vrubelová (*se jej zmocní*) Tak si ho sním sama. Nejdřív ho spařím, ať jdou chlupy líp dolů.

Jeníček Dobřej je na to citrón!

Vrubelová odejde. Jeníček se vzadu věnuje Mařence.

Vrubel Jsme v kaši.

Hrycej (*propukne ve smích*) To jo, ale ve vtipné kaši. Víš, co jsem jí řekl, než jsem ráno odešel? „Jdi se vycpat!“

Vrubel (*propukne v pláč*) Už slyším halali posledního soudu.

Hrycej „Jdi se vycpat!“ Poslušnější ženu abys pohledal.

Vrubel Břínkňte halali. Trubte tanec smrti!

Za scénou šplichnutí vody.

Hlas Hrycejové (*kdokoliv, klidně Vrbelová změněným hlasem*) Vrbelová, ty krávo!

Jeníček (*pustí Mařenku*) Takhle přece dělá ta, jak se jmenuje... naše maminka!

Vrubel Halali. Halali. Hrajte nám do skoku.

Vrubelová (*vběhne na scénu, z kuchyně se kouří*) Panenko skáková, pod srstí Hrycejová a koláč na troud.

Jeníček a Mařenka My vám skočíme do borůvčí!

Opona (*je-li*)

© Milan Šotek c/o DILIA

Summary

When we put an essay "From symposium to theatre" by prof. Július Gajdoš (1951) on the first place from all the articles printed in *Disk 29*, we have good reasons for it. This issue is focused on drama and acting and Gajdoš's article represents their two poles. It starts with the report about a symposium dedicated to Grotowski's heritage: the report refers to a pole of theatre efforts that strive for a reform of theatre and acting: for a reform that wants to dispose theatre of its as-if inborn falsehood in the name of authenticity but it very often ends outside the theatre premises on the edge of psychotherapy or behind it and with such a relation of a person and the world that was cultivated by religions. A report about two performances in London that is included in Gajdoš's essay refers to the opposite pole: to theatre that develops the best professional traditions of this art connected with entertainment. Naturally, it is entertainment with a certain standard: we speak about entertainment that is not a mere distraction which leads to concentrated experiencing the existence in the world and to something that is or may be linked with it; to experience a daily rush leads us from. Gajdoš's essay confirms the fact that it is worth to pay attention to any of these (alternative or traditional) approaches only if we deal with something that real art of acting is able to enrich us in a specific case.

Western theatre formed itself in a cultural framework when the encounter of the original mimic element with a written (and prescribed) text had the essential meaning. Prof. Jaroslav Vostrý (1931) asks a logical question in his essay: "Mimos and Logos: Author's Text and Actor's Interpretation": Was not or is not something that forms the essence of mime and miming – i.e. unleashing of the kinetic activity and physical creativity connected with the ability of a change – present in the origins of a written drama? Considering so-called dramatic acting, is it then an interpretation of a text in the sense of art of reading it as an entire being? Does an actor's whole body become a voice

that is able to read a written text on one's behalf and for others? And read it in a specific way that what we hear is something more than what we read? Such an interpretation may represent what an actor has to know – both as *attore* (unlike *comediante*) or *actor* (unlike *player*); i.e. what a dramatic actor has to know unlike a comedian, entertainer or mime – although s/he him/herself should be a mime for this purpose. This makes a dramatic actor an interpreter and a person who inspires artificial and artistic literary culture from the very beginning. Modern age added the typical *in one's own way to the art of reading* before it left actresses and actors at the mercy of an agent for whom the *in one's own way* represents a special duty and who often tries to replace the author of the written text – but sometimes an actor as an understanding being: i.e. to a director.

In the last issue, we published the first part of the essay by Zuzana Šilová (1960) where the author asks a question why a comedian could become a successful representative of modern drama in the certain moment of theatre development and if this situation did or has not happened in Czech theatre. While the author dealt with the development of Czech comedy acting from Václav Svoboda (i.e. from the 1790's) to Bohuš Zakopal (who end his career as an actor in 1930) in the first part, she deals with the heirs of Jindřich Mošna (1837–1911) in the second part: according to Jindřich Vodák, this is the name for actors who deal mostly with portraying a little person on the way from showing comic types to modern individual character. In the case of a comedian who was exceptionally talented in motion and who was also a star of the 1920's – Ludvík Veverka (1892–1947), his acting was about gleaning in the following years – probably because of his progressing illness – thus his development to great comedy characters remained unfinished. Zdenka Baldová (1885–1958) represented a specific form of female clownery but it could not be thoroughly

exploited. On the contrary, the career of František Smolík (1891-1972) is exemplary: this is the way how a talent for comedy develops from detested roles of lovers and through a comic type of a 'pedant' to a peculiar Quixote-like variations in the characters that cross the border between oddness of professors and heroism in certain moments.

When Jaroslav Vostrý speaks about the tradition of a mime and miming in the quoted essay, the article "Liberated Acting": Miroslav Horníček and Miloš Kopecký (not only) in *Karlín Theatre*" by Mgr. Pavel Bár (1983) can serve as an illustration of changes and specific demonstrations of this tradition in Czech theatre of the second half of the 20th century. The basis of the analysis is a performance of both actors-mimes in the play *Tvrďák (A Bowler Hat)*; its text represented a mere script of the performance. Pavel Bár analyses their cooperation from the point of view that a clown duo Voskovec & Werich and their pre-war Liberated Theatre provided them with as well as the context of beginnings of both actors in a generation theatre called *Větrník/A Pinwheel*; and naturally in the context of Horníček's experience with the partnership with Jan Werich: Werich had chosen Horníček from the middle of the 1950's to be his partner in a clown duo which was a part of the stagings of the plays by V&W in the ABC Theatre (where Kopecký played as well). The staging of Kopecký and Horníček that was supposed to link to *Tvrďák* was not successful and the partners fell out (and also *Tvrďák* finished after 170 performances). However, the collaboration of both mimes in the only successful staging represented an exceptional attempt to apply 'liberated acting' in the time when similar attempts were not desired and it has an essential importance not only for developing their own specific talents. While Miloš Kopecký asserted in great comedy and drama roles at the Vinohrady Theatre, Miroslav Horníček continued to be the best in the discipline he could assert as an author, i.e. to be a word and literary mime.

Formation of theatre and acting by written texts and in confrontation with these texts on the one hand and influence of actors and actresses and acting for portraying dramatic characters by words on the other hand: both facts in their mutual connections represent an object of acting dramaturgy (theoretical and practical). J. K. Tyl's actor's dramaturgy concerning mainly female characters and opportunities for their representatives represents an essentially important chapter in the development of Czech theatre. The original thing that distinguished Tyl from his contemporary models was derived from the position of a female element and women had with Tyl not only during his revival activity but in his theatre as well. MgA. Lenka Chvátlová (1979) describes the cooperation with Magdaléna Forchheimová-Skálná and Magdaléna Hynková in the first part of her essay "Women in Josef Kajetán Tyl's theatre". The analysis of key characters in plays Tyl wrote for them and casted them in takes place in the connection with characteristics of an acting and human type of both actresses. It refers not only to something both actresses helped Tyl discover in his theme but also something more general that a complicated relation between a written role and an actor's character is determined by especially in the case when a playwright writes for a specific actor or actress. Revelation of the inner topic of both actresses is linked with discovering discrepancies with Tyl; discrepancies inside the 'character' itself but also in the relation of human qualities of an actress and an entrusted role: both create a plastic shape of a character in an essential way.

If we write about the position of women and femininity in J. K. Tyl's plays, we cannot ignore a place that was reserved for them in this season by the dramaturgy of the National Theatre in Prague. We have in mind the stagings of two plays that have only female cast (Daria Ullrichová is the dramaturgist of both plays): they allow to have a look into artistic possibilities of contemporary female ensemble in the National Theatre as well as a comparison of plays by two contemporary playwrights (Czech and Israeli) staged in various spaces. The

play *Mikve (Mikvah)* by Hadar Galron was staged by the director of drama Michal Dočekal in the Estates Theatre) and the play *Pláč (Crying)* by Lenka Lagronová (printed in *Disk 25*) is directed by Jan Kačer in the Kolowrat Theatre. MgA. Tereza Marečková (1980) made an analysis of both stagings and she published her study (under her maiden name Dlasková) in *Disk 14*; it dealt with dramatic work of the mentioned Czech playwright: she enters (at least the smallest) stage of the National Theatre for the first time. An analysis of the staging of the recent play by Lenka Lagronová *Křídlo (Grand Piano)* (printed in *Disk 28*) that had its premiere in Uherské Hradiště and the director Radovan Lipus also creates the core of a long report about the activities of the Slovácké divadlo / Slovácko* Theatre: Mgr. Jana Cindlerová (1979) called this report "Slovácko Theatre Phenomenon" (and it is an apt name because Slovácké divadlo in Uherské Hradiště represents an important phenomenon on the map of the contemporary Czech Republic) and publishes it in *Disk*.

MgA. Štěpán Pácl (1982) contributed in the last issue with an analysis of some significant stagings from the contemporary repertoire of theatres in Paris. The title of his essay "Acting As Art" foreshadows what caught his attention the most. He had in mind ensemble acting that is inseparable from an intensive collaboration with a director on a staging that is a common work of all participants. Stagings in Berlin have the same character Pácl writes about in the article called "Do Stay But Just One Moment Longer, Then" where long-term connections of some actors and actresses with directors of Deutsches Theater in Berlin were applied with success. These directors are Michael Thalheimer (1965), Christian Petzold (1960) and Jürgen Gosch (1943–2009); we have already published texts about them. We mentioned the second one in the connection with his author films which provided us with material for contemplation about a contemporary form of dramatic acting (see *Disk 25*).

* Slovácko is a cultural region in the eastern part of the Czech Republic, the official English translation is "Moravian Slovakia" (translator's note).

Concerning the third director, we had to analyze his exceptional stagings of Chekhov from last year (see *Disk 27*); when we take them into consideration – although we must consider his work to be finished – we can claim that he belongs to the author of the most significant shift of contemporary European theatre to post-alternative theatre: it is focused on a directed actor whose manifestation is not based on self-staging (be it a result of narcissism or an ideal of a victim) but on art of acting.

Post-alternative theatre is 'theatre after reforms'; extreme forms of these reforms (from symbolists to Grotowski) formed an alternative to a theatre tradition; its cradle is Bildungstheater, i.e. theatre of drama as a part of the official European culture. Theatre that more or less develops this tradition has become a core of European theatre-making these days: it was enough to absorb stimulations of both 'reforms' and it made the dialogue between the official and unofficial, authenticity and play etc the basis of one's attempts which feeds European culture.

One of the directions of the mentioned reformation efforts (from Stanislavski to so-called anthropological theatre) is created by tendencies for authenticity in acting and a bet on including a deeper layer of actor's psyche; the second direction (from symbolism through Meyerhold to a happening) is headed towards an element of the play. The representative of the second direction (a direction of total theatricality of a life and panludism) is N. N. Evreinov (1879–1953) and doc. Jan Hynvar (1941) speaks about his concept in his essay "Evreinov's Apology of Theatricality". Hynvar also reviews a book by Eliška Vavříková, PhD. called *Mimesis and poiesis* (mimesis and poiesis in art of acting) that reflects personal experience of an actor of the Farm in the Cave during the work on the staging of *Sclavi*: its reader will be able to find out in what extent the creations drawing from a stimulation of 'anthropological' theatre lead in actor's creation towards synthesis with the basis of folklore legacy of as-if marginal (Ruthenian) culture.

If we spoke about a dialogue between the official and the unofficial, a life and a play *and so on*, we could

add between 'scenic and staging' to what is in italics. Prof. Miroslav Vojtěchovský (1947) deals with scenicity and staging taking examples from the field of design and mainly 'pure' visual arts in his essay "A Week of Water and Light" published in this issue. The second one is about the exhibition by Václav Cigler (1929) in the Kampa Museum that ended on 26th July. According to Vojtěchovský, the glassmaker Cigler has always taught his audience to look at the world through sophisticatedly formed glass and its scenicity that equals creating opportunities for looking in the sense of watching and observing as well as in the sense of thinking. The installations that draw

from the connection of water and light he introduced in the Kampa Museum shows the beautiful to the noble according to the author of the essay. Cigler's work has become a permanent part of the reconstruction of a former mill to a museum: there is a brook flowing from the courtyard under a glass foot bridge between the building of Sova's Mills and the main place of short-term exhibitions and then towards a direction of the terrace that is Cigler's work as well. The whole outbuilding that is inseparable from a glass tower by Marian Karel and a chair by Magdalena Jetelová that was once refused by preservationists, is perceived today not only in the connection with the Mu-

seum itself but also as a basis for the scenic concept of the whole left Vltava bank between the Legion bridge and Charles bridge.

The contents of the issue is also Helena Gaudeková's essay about Japan and its traditional theatre in the visual arts of Emil Orlik (1870–1932) and by Hanuš Jordan's notice about an exhibition dedicated to circus in the Theatre department of the National Museum. It is followed by three dramatic attempts where a mimic tradition is applied in a significant way; their authors are Júlíus Gajdoš (1951), Jiří Šípek (1950) and Milan Šotek (1985).

Translation Eliška Hulcová

Résumé

Nous avons de bonnes raisons de mettre en tête du numéro 29 du *Disk* l'article du professeur Júlíus Gajdoš (1951) „Du symposium au théâtre“. Ce numéro est consacré principalement au théâtre et à l'art du comédien, et l'article de Gajdoš traite ces deux pôles. Il commence par une communication sur le symposium consacré à l'héritage de Grotowski: celle-ci relève donc la tendance à réformer le théâtre en le débarrassant de cette fausseté qui lui est d'une certaine manière propre au nom de l'authenticité: ce qui mène hors du domaine du théâtre aux frontières mêmes de la psychothérapie et même plus loin, ainsi qu'au rapport de l'homme au monde que la religion a cultivé. La communication sur deux représentations londoniennes dans l'article de Gajdoš s'intéresse au pôle opposé: à ce genre de théâtre qui fait vivre la meilleure tradition professionnelle de cet art, liée aux divertissements à assurer. Il s'agit évidemment d'un divertissement d'un niveau convenable: nous pensons à un divertissement qui ne soit pas une simple distraction, mais au contraire une expérience intense de l'existence dans le monde et de tout ce qui peut s'y rapporter; expérience dont

nous détourne l'agitation quotidienne. L'étude de Gajdoš confirme qu'il ne vaut la peine de se consacrer à l'une ou l'autre approche (disons alternative ou traditionnelle) que si, dans un cas concret, nous avons affaire à quelque chose où l'art de l'acteur est capable de nous enrichir.

Le théâtre occidental s'est formé dans un cadre culturel où avait une importance primordiale la confrontation de l'élément mimique d'origine avec le texte écrit (et même prescrit). Le professeur Jaroslav Vostrý (1931), dans son étude „Mimos et logos: le texte d'auteur et l'interprétation par l'acteur“ pose une question logique: n'y avait-il pas et n'y a-t-il pas à la source du théâtre écrit quelque chose de ce qui est l'essentiel du mime et de l'art de mimer – à savoir le déclenchement d'activités motrices et de créations corporelles liées à la capacité de transformation? Ne s'agit-il pas, dans le cadre de ce qu'on appelle l'art de l'acteur de théâtre de l'interprétation du texte, de l'art de savoir le lire pour ainsi dire de tout son être? Tout le corps de l'acteur ne devient-il donc pas la voix capable de lire un texte prescrit à la place d'un autre et pour un autre?

Et surtout de le lire de telle façon qu'il y ait dans ce qu'on entend plus que les paroles? C'est précisément d'une telle interprétation dont l'acteur doit être capable en tant qu'*attore* (à la différence du *commediante*) ou bien en tant qu'*actor* (à la différence du *player*). Il doit en être capable à la différence du 'comédien', du comique ou du mime – bien qu'il devrait être dans ce but mime lui-même. Ce qui fait que l'acteur dramatique a été dès le début l'intermédiaire et l'inspirateur de la culture de la parole élaborée et artistique. L'époque moderne a ajouté à cet *art de lire* un côté à *sa manière* typiquement moderne, avant de livrer acteurs et actrices à celui pour qui cela représente une obligation particulière et lequel parfois, dans cet esprit, arrive à dominer, voire remplacer l'auteur du texte – et même parfois les acteurs en tant qu'êtres pourvus de compréhension – en un mot le metteur en scène.

Dans le dernier numéro, nous avons publié la première partie de l'étude de Zuzana Síllová (1960) „Les comédiens sur la scène tchèque“, où l'auteure se pose la question de savoir pourquoi, à un certain moment de l'histoire du théâtre, le 'comédien' a pu être le repré-

sentant à succès du théâtre moderne, et si cela ne s'est pas produit aussi (même à plusieurs reprises) dans le théâtre tchèque. Alors que dans la première partie, elle se consacrait à l'évolution de l'art de l'acteur comique, de Václav Svoboda (cad. des années 90 du 18ème siècle) à Bohuš Zakopal (dont la carrière se termine en 1930), dans la deuxième partie, elle se consacre aux héritiers de Jindřich Mošna (1837–1911): c'est ainsi que Jindřich Vodák appelle ces artistes qui, en passant des types comiques au caractère comique individuel, incarnent avant tout ce qu'on appelle les petits gens. Pour ce qui est du 'comédien' et célèbre acteur Ludvík Veverka (1892–1947), particulièrement doué sur le plan physique et gestuel, on peut dire qu'il a dû se contenter plus tard – en raison de l'évolution de sa maladie – de simples miettes et ainsi le passage aux grands personnages comiques est resté inachevé. Dans le cas de Zdenka Baldová (1885–1958), on peut aussi parler d'une forme originale du comique féminin, laquelle n'a pas été bien exploitée. Par contre, le parcours de František Smolík (1891–1972) est à vrai dire exemplaire: ce talent comique passe des rôles peu appréciés de jeunes premiers au type comique du 'pédant' pour arriver à des variations donquichottesques très personnelles sur des figures qui, au moment décisif, franchissent la ligne qui sépare le vieux professeur original du héros.

Jaroslav Vostrý, dans l'étude déjà citée, analyse la tradition du mime et de l'art de mimer. Une illustration des transformations et des manifestations concrètes de cette tradition dans le théâtre tchèque de la deuxième moitié du 20ème siècle se trouve dans l'article de Pavel Bár (1983) „Le jeu de l'acteur libéré: Miroslav Horníček a Miloš Kopecký au Théâtre de Karlín (entre autres)“. La base de l'analyse est la participation des deux acteurs – mimes dans la pièce *Tvrďák* (Le chapeau-melon), dont le texte servait à vrai dire de simple scénario pour toutes les représentations improvisées suivantes. Pavel Bár analyse la collaboration, d'une part à la lumière de l'exemple que leur a donné le couple clownesque Voskovec & Werich dans leur Théâtre Libéré d'avant-guerre, et d'autre part dans le contexte de leurs propres débuts dans le théâtre Větrník (Le Moulinet);

également bien sûr dans le contexte de l'expérience de Horníček comme partenaire de Jan Werich: ce dernier a en effet choisi Horníček, à partir du milieu des années 50, comme partenaire dans leur duo clownesque dans le cadre de la mise en scène des pièces de V&W au Théâtre ABC (où d'ailleurs jouait aussi Kopecký). La mise en scène de Kopecký et Horníček qui devait faire suite à *Tvrďák*, n'a pas eu de succès et le couple s'est séparé (ainsi après quelque 170 reprises, *Tvrďák* a aussi pris fin). La collaboration des deux mimes dans la seule mise en scène commune à succès a constitué cependant un effort exceptionnel pour faire valoir 'le jeu de l'acteur libéré' à une époque qui n'était pas très favorable à de telles tentatives, et elle a eu une importance primordiale, pas seulement pour le développement de leurs propres talents. Tandis que Miloš Kopecký a réussi ensuite dans les grands rôles comiques et dramatiques au Théâtre de Vinohrady, Miroslav Horníček a toujours été le meilleur quand il a pu faire valoir ses qualités d'auteur, en tant que mime de la parole et du verbe.

La mise en forme du théâtre et du jeu des acteurs à l'aide des textes écrits et dans la confrontation avec ces textes d'un côté, et de l'autre l'influence des acteurs et des actrices dans leur façon d'incarner par la parole les personnages dramatiques: ces deux approches, dans un rapport réciproque, constituent la matière de la dramaturgie de l'acteur (théorique et pratique). J. K. Tyl représente dans ce domaine un chapitre important de l'évolution du théâtre tchèque, principalement pour ce qui est des personnages féminins et pour les opportunités ainsi données à leurs interprètes. L'originalité qui distinguait Tyl de ses modèles contemporains provenait, entre autre, de la place que Tyl réservait à l'élément féminin et aux femmes, pas seulement dans son action d'éveilleur, mais directement dans son théâtre. Lenka Chválová (1979) examine de ce point de vue dans la première partie de son étude „La femme dans le théâtre de Josef Kajetán Tyl“ sa collaboration avec Magdaléna Forcheimová-Skalná et Magdaléna Hynková. L'analyse des personnages clés qu'elles ont joués dans les pièces que Tyl a écrites pour elles, est faite en rapport avec leurs caractéristiques en

tant qu'actrices et en tant que femmes. On voit ainsi comment les deux actrices ont aidé Tyl à traiter ses sujets, et de façon plus générale comment se détermine le rapport complexe entre le rôle écrit et la personnalité de l'acteur, surtout quand l'auteur dramatique écrit concrètement pour un acteur ou une actrice. La découverte du thème intérieur chez les deux actrices est liée chez Tyl à l'apparition de conflits, aussi bien à l'intérieur du 'caractère' même que dans le rapport des qualités humaines de l'actrice avec le rôle qui lui est confié: ces deux éléments, de façon essentielle, donnent du relief aux personnages.

Si nous évoquons la position qui est réservée aux femmes et à la féminité dans les pièces de J. K. Tyl, nous ne pouvons ignorer la place que leur a accordée cette saison le Théâtre National. Il s'agit concrètement de deux pièces qui ont exclusivement une distribution féminine (Daria Ullrichová a signé la dramaturgie de chacune d'elles): cela permet de considérer les possibilités artistiques de la troupe actuelle du Théâtre National, de même que de comparer les pièces de deux auteurs dramatiques contemporains (l'une israélienne et l'autre tchèque), lesquelles sont présentées dans différents lieux. La pièce *Mikvah* de Hadar Galron a été mise en scène au Théâtre des Etats par Michal Dočekal, chef de la dramaturgie au TN, et la pièce *Pláč* (Pleurs) de Lenka Lagronová (publiée dans le *Disk* 25) a été mise en scène au Théâtre Kollowrat par Jan Kačer. Les deux mises en scène ont été analysées par Tereza Marečková (1980), qui avait publié (encore sous le nom de Blasková) dans le *Disk* 14 une étude de l'oeuvre de cette auteure dramatique tchèque, laquelle est jouée pour la première fois sur la scène (ne serait-ce que la plus petite) du Théâtre National. La dernière pièce en date de Lenka Lagronová *Křídlo* (Le Piano, publiée dans le *Disk* 28) a été donnée pour la première fois à Uherské Hradiště dans la mise en scène de Radovan Lipus. Son analyse constitue le noyau de la communication sur l'activité du Slovácké divadlo (Théâtre de la Moravie du Sud-Est): Jana Cindlerová (1979) l'a écrite pour le *Disk* sous le titre „Un phénomène de théâtre en Slovácko“. C'est une bonne appellation (parce que le théâtre de Uherské

Hradiště constitue un phénomène remarquable parmi l'ensemble des théâtres d'aujourd'hui en Tchéquie).

Štěpán Pácl (1982) a fourni dans le dernier numéro un examen de quelques mises en scène intéressantes du répertoire contemporain des théâtres parisiens. Le titre de son article „Le jeu de l'acteur en tant qu'art“ indique bien ce qui l'a passionné. Il avait naturellement en tête le jeu d'une troupe indissociable d'une intense collaboration avec le réalisateur, dans une mise en scène qui est l'oeuvre commune de tous les participants. Les mises en scène berlinoises, dont Pácl parle dans l'article „O temps, suspends ton vol!“, ont bien ce caractère. Elles ont su profité des rapports durables de quelques acteurs et actrices avec les metteurs en scène du Deutsches Theater de Berlin. Ce sont les metteurs en scène Michael Thalheimer (1965), Christian Petzold (1960) et Jürgen Gosch (1943–2009); nous avons déjà parlé de tous, et pour le second d'entre eux au sujet de ses films d'auteur qui nous ont donné matière à réflexion sur la forme contemporaine de l'art du comédien (voir le *Disk* 25). Pour ce qui est du troisième, il nous faut analyser sa mise en scène exceptionnelle de Tchékov l'an dernier (voir le *Disk* 27): d'ailleurs – alors que l'oeuvre de Gosch est malheureusement close – on peut déclarer en toute conscience qu'il a été l'initiateur du glissement le plus marquant du théâtre européen vers le théâtre post-alternatif: ce qui replace au centre de l'attention la direction de l'acteur, dont la prestation ne repose pas sur la mise en scène de soi (qu'elle soit le résultat d'un narcissisme ou d'un idéal de sacrifice) mais sur l'art de l'acteur.

Le théâtre post-alternatif s'apparente au 'théâtre après réformes'; les formes extrêmes de ces réformes (des symbolistes à Grotowski) ont formé une alternative à la tradition théâtrale dont le berceau est le *Bildungstheater*, cad.

un théâtre partie intégrante de la culture officielle européenne. Le théâtre qui réanime plus ou moins cette tradition est devenu aujourd'hui le noyau de la création théâtrale européenne: l'intégration de ces deux 'réformes' et le simple dialogue entre l'officiel et le non-officiel, entre l'authenticité et le jeu etc. lequel alimente la culture européenne, sont devenus la base des orientations théâtrales. L'une des lignes des efforts de réforme mentionnés (de Stanislavski au théâtre dit anthropologique) est formée par la tendance à l'authenticité et par l'intégration dans le jeu de l'acteur des couches les plus profondes de son psychisme; la seconde ligne (du symbolisme au happening en passant par Meyerhold) est plus orientée vers l'élément spontané du jeu. Le représentant de cette seconde ligne (ligne de la théâtralisation totale et du panludisme) est N. N. Evreinov (1879–1953). Ces conceptions sont traitées dans l'étude de Jan Hynar (1941) „L'apologie du théâtral chez Evreinov“. Hynar fait aussi dans ce numéro un compte-rendu du livre de Eliška Vavříková *Mimesis et poesis* (on entend dans le jeu de l'acteur) reflétant l'expérience du travail de l'actrice de la troupe théâtrale internationale *Farma v jeskyni* (La ferme dans la grotte) dans la mise en scène du spectacle *Sclavi*: le lecteur de ce livre pourra constater de lui-même combien une création partant de l'inspiration du théâtre 'anthropologique' s'oriente dans le jeu de l'acteur vers une synthèse dont un élément majeur est l'utilisation de l'héritage folklorique ruthène quelquefois considéré comme une culture marginale.

Quand on parle du dialogue entre l'officiel et l'inofficieux, la vie et le jeu et *ainsi de suite*, il convient d'y ajouter encore 'scénique et mis en scène'. La scénicité et le mis en scène dans le domaine du design et en particulier des arts plastiques 'propres' font l'objet de l'essai dans ce numéro du professeur

Miroslav Vojtěchovský (1947) „Une semaine d'eau et de lumière“. Le deuxième aspect concerne l'exposition de Václav Cigler (1929) au Musée Kampa, qui s'est terminée le 26 juillet. Le maître-verrier Cigler, d'après Vojtěchovský, a toujours appris à regarder le monde au moyen d'un verre à la forme sophistiquée, dont la scénicité revient à créer des occasions de contemplations aussi bien dans le sens de l'observation que de la réflexion. Les objets nés de la relation de l'eau et de la lumière que l'artiste a exposés au Musée Kampa vont, d'après l'auteur de l'essai, du beau au noble. L'oeuvre de Cigler est devenue une partie permanente de la transformation de l'ancien moulin en musée: un ruisseau qui coule de la cour sous une passerelle en verre entre le bâtiment des moulins Sova et l'endroit principal des expositions temporaires, allant de là vers la terrasse du musée qui est également l'oeuvre de Cigler. Cette construction supplémentaire ainsi que la tour en verre de Marian Karel et la chaise de Magdalena Jetelová, lesquelles ont suscité l'opposition des administrateurs du patrimoine, sont perçues aujourd'hui non seulement comme une partie du musée, mais aussi comme la base d'une nouvelle conception scénique de toute la rive gauche de la Vltava entre le pont des Légions et le pont Charles.

Complément ce numéro – les articles de Helena Gaudeková sur le Japon et son théâtre traditionnel dans l'oeuvre plastique d'Emil Orlik (1870–1932), – la note de Hanuš Jordan sur l'exposition consacrée au cirque dans le département théâtre du Musée national, – ainsi que pour finir trois essais dramatiques qui font valoir de façon originale la tradition du mime, et dont les auteurs sont Július Gajdoš (1951), Jiří Šípek (1950) et Milan Šotek (1985).

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Eliška Vavříková

Mimesis a poiesis

Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu
v inscenaci Farmy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň

Edice Disk malá řada – svazek 7.

Člověk jako jediná živá bytost dokáže napodobovat vědomě, učit se napodobováním a rozvíjet napodobené dále vlastním způsobem. Nemohou se mu rovnat ani nejschopnější zvířata k napodobování vybavená (šimpanz, delfín, slon). Právě toho si povšiml již Aristoteles, když 'mimézi' chápe jako tvoření, ke kterému je člověk disponovaný svou podstatou. Napodobování je podle něho lidem vrozené a člověk se od ostatních živočichů liší právě tím, že se jeho první učení děje napodobením.

V projektu *Sclavi* nebylo předem určeno nic. Nedostali jsme žádný text ani role, nikdo nám nepředvedl návrhy kostýmů ani návrh scény, neexistovaly postavy. První čtenou zkouškou byla expedice na východní Slovensko, kde jsme zkoumali nespécifické scénické projevy etnika Rusínů. Nevěděli jsme, co vlastně hledáme, a o to otevřeněji jsme vnímali vše, co se objevilo.

Proces tvorby necháváme plynout a zatím ho nekoriguje. I Viliam je velmi střídmy v jakýchkoli připomínkách. Ani on sám neví, kam nás zaveze loď, na kterou jsme společně vstoupili. Od něj se odvíjí to, že věci necháváme plynout. Nehledáme vždy nový a originální způsob, jak danou věc (text, melodii, rytmus) sdělit, ztvárnit, ale spíš necháváme materiál, ať se projeví sám, ať si sám najde cestu tělem a hlasem.

Připravil Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU & MU, vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický; 1. vydání, Praha 2009; ISBN 978-80-86970-87-5 (KANT); objednávky přijímá kant@kant-books.com.

