

disk **31** březen 2010

časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM | 3

DIVADELNOST A/ČI SCÉNIČNOST
(SCÉNIČKÁ UDÁLOST V DIVADELNĚVĚDNÉM KONCEPTU ANDREASE KOTTEHO) JAROSLAV VOSTRÝ | 7

OD FOTOGRAFIE K PERFORMANCI A INSTALACI JÚLIUS GAJDOŠ | 24

GARDZIENICE – MOJE ZKUŠENOST MAJA JAWOR | 36

MLADÍ, ZA NIMIŽ JSOU TISÍCIETÍ LARISSA PAVLOVNA SOLNCEVA | 49

DIVADLO I KLÁŠTER: POLSKÁ REDUTA A JEJÍ RADIKÁLNÍ REFORMA ÉTOSU HERECTVÍ JAN HYNAR | 66

MARIE POSPÍŠILOVÁ V KRAKOVĚ JAN MICHALIK | 82

INDUSTRIÁLNÍ ARCHITEKTURA DAVID VÁVRA | 92

PŘÍBĚH DRAMATU JAN CÍSAŘ | 107

HLAVNÍ TAH PODLE EMÍLIE VÁŠÁRYOVÉ RED. | 114

SLEZSKO – TROJHLAVÝ DRAK – GLIWICE RADOVAN LIPUS | 118

NOVÉ PUBLIKACE DIVADELNÍHO MUZEA
CUBOUČIHO ŠÓJÓA PŘI UNIVERZITĚ WASEDA DENISA VOSTRÁ | 121

DVĚ KNIHY O UMĚLECKÉM MANAGEMENTU RED. | 125

VLTAVÍNKY (HRA) MAGDALENA FRYDRYCH GREGOROVÁ | 128

HLUBOCE NAHORU, VYSOCE DOLŮ (MONODRAMA) JÚLIUS GAJDOŠ | 150

SUMMARY | 155 – RÉSUMÉ | 157

Fotografie: J. Gajdoš (s. 32–34), Z. Sokol (s. 51), T. Karas (s. 53–55, 57, 59, 61–64), Archiv ND (s. 83, 84, 87, 89), D. Vávra (s. 92–106), Archiv SND (J. Nemčoková: s. 115, 117). Na titulní straně fotografie Tomáše Karase z inscenace Sclavi / Emigrantova Píseň.

Časopis Disk připravuje Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pro Centrum základního výzkumu AMU v Praze a MU v Brně. Řídí Jaroslav Vostrý 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, 2010

<http://casopisdisk.amu.cz>

www.kant-books.com

Příspěvky uveřejněné v tomto čísle *Disku* můžeme zhruba seřadit do dvou až tří tematických okruhů. První dva články (Vostrého „Divadelnost a/či scéničnost“ a „Od fotografie k performanci a instalaci“ od Júlia Gajdoše) jsou inspirovány souběžným českým vydáním knihy Andrease Kotteho *Divadelní věda (Úvod)* v edici *Disk*. Druhý okruh se věnuje – nepřesně řečeno – polské a česko-polské tematice. Stať Maji Jawor „Gardzienice – moje zkušenost“ stojí v čele několika článků, které nějak souvisejí s tzv. antropologickým divadlem odvozeným od Grotowského: v jeho rámci má své významné místo Staniewski se svým Centrem divadelních aktivit sídlícím právě v Gardzienicích a do jeho rámce se řadí i pražské ‘mezinárodní divadelní studio’ Farma v jeskyni Viliama Dočolomanského. Vycházeli jsme z předpokladu, že ve vyčtené souvislosti bude zajímavé seznámit naše čtenáře i s ruským ohlasem na Dočolomanského zatím nejslavnější inscenaci *Sclavi / Emigrantova Píseň* od nestorky zahraniční divadelní bohemistiky Larissy Pavlovny Solncevové. Právě na vytváření této inscenace měla nezanebatelný podíl jedna z tehdejších hereček Dočolomanského souboru Maja Jawor, která dnes žije v Nizozemsku a jejíž stať představuje první kapitolu doktorské disertace obhájené na pražské Divadelní fakultě AMU v oboru Scénická tvorba a teorie scénické tvorby (scénologie). Její disertační práce je vlastně čtvrtá z těch, které vznikaly v návaznosti na etnoscénologický výzkum mezi východoslovenskými Rusíny, konaný v rámci činnosti Ústavu dramatické a scénické tvorby DAMU, z něhož čerpala Dočolomanského inscenace *Sclavi*: Zúčastnili se ho kromě vedoucího souboru a Maji Jawor (i dalších herců studia) v rámci svého doktorského studia také další dvě herečky z Farmy Eliška Vavříková a Hana Varadzinová (vydána v edici *Disk* byla zatím disertace první z nich pod hlavním titulem *Mimesis a poiesis*).

Důležitým příspěvkem k poznání polských tradic rozvíjených od romantismu k moderně a dále, tedy tradic, na které navázal Jerzy Grotowski i (zejména pokud jde o úlohu zpěvu) Włodzimierz Staniewski, je studie Jana Hyvnara „Divadlo i klášter: polská Reduta a její radikální reforma étosu herectví“; zabývá se samozřejmě všemi třemi fázemi aktivity, jíž stáli v čele Juliusz Osterwa a Mieczysław Limanowski a která se po prvním varšavském období (1919–1925) přesunula do Vilna (1925–1931) a pak znovu do Varšavy (1931–1939).

Tak se v citovaném okruhu zcela přirozeně mísí téma ‘antropologického divadla’ s tematikou česko-polských a polsko-českých styků: příspěvkem k poznání jejich stále nedostatečně probádané historie je i článek polského divadelního historika Jana Michalika „Marie Pospíšilová v Krakově“ (1885) o hostování pozoruhodné mladé české herečky krátce poté, co musela opustit pražské Národní divadlo. Čtenáře článku jistě zaujme nejen charakteristika jejího hereckého stylu v zrcadle

soudů tehdejší krakovské divadelní kritiky, ale i celkové scénování této návštěvy v kontextu dobových nacionálně politických poměrů: tak se tu speciálně scénické a scénované ocitá vedle divadelního, které má scéničnost za základ (i Andreas Kotte, k jehož knize se v *Disku 31* vyjadřují Július Gajdoš a Jaroslav Vostrý, mluví o „scénické události“ jako o tom, z čeho divadlo vyrůstá).

O scéničnosti a scénovanosti se dnes mluví ovšem i v kontextu mezinárodních diskusí o architektuře – a to nejen (například) s ohledem na historizující „kostýmy a masky“ příslušných staveb včetně hladkých, bezodbovných funkcionalistických fasád, které dnes už také můžeme vnímat jako jeden z „dobových kostýmů“, jak o tom mluví Radovan Lipus: Citujeme tu jeho referát o mezinárodním vědeckému semináři věnovaném architektuře Slezska, který se uskutečnil 2. února 2010 na fakultě architektury Slezské polytechniky v Gliwicích. Radovan Lipus, který se zabývá scénologií architektury na stránkách tohoto časopisu od jeho vzniku v roce 2002, se tu pravidelně věnuje i slezskému regionu jako takovému: protože jde o území (i s původními německými tradicemi), kde se dodnes intenzivně stýká živel polský a český, lze jeho příspěvek řadit k těm zmíněným článkům a studiím, které se v *Disku 31* věnují této problematice. Pokud jde o scénologii architektury a urbanismu, zabývá se jí i příspěvek Davida Vávry „Industriální architektura“, tj. jeho komentář k obrazovým informacím o novém životě bývalých průmyslových areálů a s nimi souvisejících území; není náhodou, že způsob jejich oživení, který sám o sobě má co dělat se scénickým uměním, souvisí často právě s jejich využíváním ke specificky scénickým aktivitám.

V rámci scénologického přemýšlení se v tomto časopise nejednou mluvilo o scéničnosti a scénovanosti fotografie (a to nejenom té, která si přímo říká „inscenovaná“), zejména samozřejmě ve studiích a článcích Miroslava Vojtěchovského. V této diskusi pokračuje v předkládaném čísle Július Gajdoš, který přitom vychází ze známého výroku Rolanda Barthesa z jeho knihy *Světlá komora*, znovu připomenutého v citované knize Andrease Kotteho. Podle tohoto výroku inspirovaného *tableaux vivants*, které jako by na fotografiích zmrtvěly, „to není Malba, díky čemu se Fotografie stýká s uměním, ale divadlo“. Dnes bychom mohli podle Gajdoše nahradit divadlo v tomto citátu performančním uměním, o němž bychom pak uvažovali v jeho vztahu k instalaci, což koneckonců on sám ve své studii činí. Spíše než s divadlem mají totiž *tableaux vivants* s jejich údajným umrtvováním na fotografickém snímku podle Gajdoše něco společného právě s těmito aktivitami. Důležitou roli v performančním umění hraje ovšem, jak Gajdoš ví, „ideál autenticity a naplno prožité neopakovatelné přítomnosti, tolik zdůrazňovaných v 60. letech minulého století. Pro postmoderní tendence, v jejichž rámci se proces tvorby stává důležitějším než výsledné dílo-objekt, se stává hlavní právě účast na tomto neopakovatelném okamžiku *čisté přítomnosti*, obrazně řečeno, prožitek toho, co předchází stisknutí spouště. Jen z tohoto pohledu se může fotografie jevit jako umrtvování živých obrazů a autentických okamžiků. To byl snad také

jeden z důvodů, proč tito umělci odmítali záznamy svých performancí. S odstupem doby se však jejich postoj výrazně proměnil“ (a Gajdoš tu připomíná povzdech Laurie Andersonové, kolik z toho, co v té době vytvořili, zůstane zapomenuto, protože o tom nejsou žádné záznamy). „To, co se v dané chvíli může jevit jako umrtvování, se tak s odstupem doby jeví jako zpřítomňování. Fotografie se pohybuje v tomto průsečíku. Přinutí živý okamžik strnout, aby se mohl stát obrazem nejenom toho, co bylo provedeno a instalováno. Tak se obraz vymyká z času a fotografický snímek nám umožňuje vrátit se k tomu, co bylo v minulosti živé, a zachovat to, co v této třeba už kdysi konané události objevil fotograf jako trvalé resp. přesahující jednotlivý okamžik, pro současnost i budoucnost.“

Jaroslav Vostrý vychází ve své studii „Divadelnost a/či scéničnost“ z Kotteho pojmu „scénická událost“ a jeho postavení v autorově divadelněvědném konceptu. Právě díky tomuto pojmu může být Kotteho koncept blízký zájemcům o scénologii. K uvažování shrnovanému pod tímto názvem se ne náhodou dospělo na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde se i při teoretické činnosti vychází ze zásady, že základní výzkum divadla splývá do značné míry (i když zdaleka ne zcela!) s divadelní činností samou. V průběhu hledání jejích základních stavebních jednotek, a to už ve spolupráci s odborníky z jiných škol i dalších oborů, došlo pak několik z těch, kteří se věnují (také) reflexi této činnosti, k podobnému zjištění jako Andreas Kotte: totiž k tomu, že „tyto základní jednotky či stavební kameny tvoří scénické výjevy či jednoduše *scény*, se kterými máme co dělat nejen v tzv. scénických uměních či v literatuře a ve výtvarném umění, nehledě ke scénování v reklamě, ale třeba i v architektuře a urbanismu a především v životě.“ Podle Kotteho činí ovšem nějakou událost scénickou pouze „přímé, nezprostředkované, viditelné oboustranné působení jedinců“; autor knihy *Divadelní věda (Úvod)* vylučuje tedy z rámce své pozornosti scény zaznamenané, tj. ty, v nichž se – v rovině umění – spojuje problematika *události* s problematikou *obrazu*. Nepramení toto zúžení pohledu na scénickou událost a scéničnost obecně, ptá se Vostrý, právě z toho, že se tu pohybujeme přece jen především a jaksí zásadně pouze na poli divadelní vědy? Zatímco Kotte odmítá v rámci divadelněvědného konceptu rozšířit pojetí scénické události na ty případy, ve kterých je nelze zkoumat bez ohledu na problematiku obrazu, scénologie vzhledem k nepoměrně širší oblasti uplatňování scénického vyšla právě proto záměrně za hranice divadelní vědy. „V dnešní praxi divadelní vědy se ústup divadla z dominantní pozice mezi specifickými scénickými projevy často kompenzuje ctižádostivým úsilím vztáhnout divadlo a divadelnost na všechno, případně scéničnost s divadelností ztotožnit: takovým tendencím Kotte důrazně a záslužně oponuje.“ Pokud jde o scénologii, nemůže a nechce se vyhýbat „studiu scéničnosti v projevech, kde je nerozlučně spojená s uplatňováním techniky a technologií, které dnes poskytují takový prostor pro hru; těmto projevům nemůže Kotte vzhledem ke své definici scénické události přiznat nejenom divadelnost, ale ani scéničnost. Jako by tu šlo o jakési zastavení na

místě, ze kterého je třeba udělat další krok.“ To všechno, čeho si Kotte na ušlé cestě dokázal všimnout a co stačil ve svém Úvodu zprostředkovat dalším zájemcům (a samozřejmě zejména studentům), zaslouží ovšem podle Vostřeho velké uznání.

Kromě vyjmenovaných tematických okruhů se v tomto čísle *Disku* dostává díky Janu Císařovi pozornosti také způsobu, jakým se zásluhou Pavla Janouška a kol. věnují čerstvé *Dějiny české literatury 1945–1989* problematice dramatu (v článku „Příběh dramatu“), ale i knižní produkci Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda (v poznámce Denisy Vostřé). V příloze otiskujeme vedle třetí části Gajdošova cyklu monodramat *Úlety* (s titulem *Hluboce nahoru, vysoce dolů*) i novou hru mladé autorky Magdaleny Frydrych Gregorové *Vltavínky* s podtitulem „Sny českých žen 20. století“ (její prvotinu *Dorotka* podepsanou ještě jménem Magdalena Frydrychová jsme tiskli v *Disku 17 – září 2006*; viz i recenzi Páclovy inscenace této hry ve Švandově divadle, kterou pod titulem „Legenda o panně Dorotce“ napsala Jana Cindlerová pro *Disk 28 – červen 2009*).

Red.

Divadelnost a/či scéničnost

(*Scénická událost v divadelněvědném konceptu Andrease Kotteho*)

Jaroslav Vostrý

Úvod: Od jednání k události

Téměř ve stejné době, kdy spatří světlo světa toto číslo časopisu *Disk*, měla by ve velké řadě edice *Disk* jako její 13. svazek vyjít kniha Andrease Kotteho *Divadelní věda (Úvod)*, jejíž původní znění vyšlo pod titulem *Theaterwissenschaft (Eine Einführung)* roku 2005.¹ Hned Prolog této knihy zaujme zejména zájemce o scénologii, kterou se v časopisu *Disk* soustavně zabýváme, zásadním tvrzením tvořícím základ Kotteho divadelněvědného konceptu. Konkrétním předmětem zájmu divadelní vědy jsou podle něj „scénické události (Vorgänge), o kterých nám žádná jiná disciplína nepodává dostatečné informace“ (11).²

Už z toho je patrné, že pro Andrease Kotteho nepředstavuje divadelní věda pouhou aplikaci sémiotiky či teorie komunikace, na kterou jako by se mohla – soudě podle rozšířenosti a sebevědomí takto inspirovaných divadelněvědných směrů z posledního padesátiletí – má-

lem omezit.³ Ostatně, ještě před vznikem divadelní vědy na počátku minulého století i po něm se k definici divadla dospívalo na základě poznatků z obecné estetiky a – v prostředích ovládaných komunistickou ideologií – aplikací příslušného vydání zoficiálního marxismu, resp. historicko-materialistického dogmatu. Andreas Kotte dobře ví, že skutečná divadelní věda „postupuje od jednotlivostí a specifík k obecnému. Vychází z fenoménů a v tomto smyslu na ni nahlížíme jako na vědu fenomenologicky orientovanou“ (11).

Na tyto fenomény a jejich původ ukazuje Kottemu „každodenní chování a jednání“; odvozování poznatků o relevantních fenoménech takřkajíc ‘ze života’ pak opravňuje divadelní vědu k pokusům „nahlédnout kontinuum životních procesů ve světle divadla“ (ibid.), ale zejména samotné divadlo v mnohostrannosti jeho různých historických forem. Pokud jde o ty formy, kterým je divadelní věda ochotná přiřknout název divadlo

1 Neurčitý člen *Eine* v podtitulu této Kotteho knihy naznačuje – a v samotném textu to autor zvláště zdůrazňuje –, že nepovažuje svůj Úvod za jediný možný. Tak nepokládá za jediné možné ani své pojetí předmětu divadelní vědy: to je zcela v souladu s jeho názorem, že označit nějakou produkci za divadlo je koneckonců také věc volby (viz dále).

2 Citáty z Kotteho knihy jsou i v následujícím textu uváděny s číslem citované stránky originálu, protože tištěnou podobu českého překladu nemáme ještě k dispozici.

3 „Divadelní sémiotika zprůhledňuje tvoření významu v divadle,“ píše Kotte, „je jí ale podobně jako jiným metodám vzdálené uchopení fenoménu divadla jako celku. Divadelní sémiotika vytváří obrazně řečeno mimořádně jasné bodové osvětlení, namířené na neprůhlednou skleněnou kouli divadla. Ovšem divadlo není pouze vytváření významu, jinak by bylo nahraditelné, nebylo by to nic než informace a nespecifická komunikace. Moment hry v divadle, jeho podíl na polidštění člověka nebo aspekt zážitku osvětlují jiné bodové reflektory“ (127–128).

v dnešní době, pohybujeme se v širokém rámci: „Na jednom pólu se“, jak Kotte píše, „setkáváme s pojmem divadla centrálně a úzce orientovaným na drama, opačný pól představují bezbřehé koncepty performance“ (64). Bude-li odvozovat své poznatky z relevantních fenoménů „ze života“, může se divadelní věda v Kotteho pojetí vyvarovat ztotožnění divadla s jednou nebo s několika málo z jeho historických forem, ale – dodejme – na základě analýzy způsobu jejich uplatnění také zdůvodnit, proč a čím některé z nich pokračují hranice divadla, které ovšem nikdy nebudou zcela zřetelné a natož neměnné.

To základní je tedy pro divadelní vědu podle Andree Kotteho chování a jednání, ovšem nikoli „jakékoliv chování nebo jednání, například stípat za domem dříví“. To, oč je tu třeba se v souvislosti s divadlem zajímat, jsou „specifické interakce“. A zase ne „takové, jaké člověk uskutečňuje přes internet na počítači, ale *přímé, nezprostředkované, viditelné oboustranné působení jedinců* [zvýraznil J. V.], jak ho známe z každodenních situací, například z rodinné hádky“ (20). Kotte má tedy na mysli takové chování a jednání, které je pro divadelní vědu důležité vzhledem k tomu, že „tvorí základ situací i událostí“ (15). Právě v jejich rámci se totiž také „z některých událostí zvláštním způsobem formují scénické události“ (11). „V událostech samotných se divadlo od života nijak neliší, rozdíl je pouze v jejich vytváření, vnímání a důsledcích“ (19).

I v souvislosti s chemickými reakcemi, v biologii např. při osmóze, máme podle Kotteho co dělat s událostí (Vorgang). První a zatím jediný český recenzent jeho 'Úvodu' Jan Roubal překládá 'szenische Vorgänge' výrazem 'scénické procesy'.⁴ 'Vorgang' by se dal doslova přeložit nejspíše jako 'průběh' a tento význam si citované slovo u Kotteho jistým způsobem

podržuje. Použit v této souvislosti výraz 'proces' je zcela oprávněné, zvlášť když Kotte se hned na začátku příslušné pasáže zmiňuje o vnitřních a vnějších procesech (Vorgänge), „z nichž ty druhé jsou spojeny s chováním a jednáním“, které divadelní vědu tak zajímá. Stojí-li nakonec v českém překladu Jany Sloukové, jehož jsem editorem a jehož českou terminologií se mnou tedy překladatelka konzultovala, nakonec místo německého výrazu 'Vorgang' český výraz 'událost', je to zejména z toho důvodu, že Kotte má podle vlastních slov na mysli především určitý „*komplex jednání*“ (17).

„Jakmile se situace dá do pohybu, můžeme vznikající komplex jednání nazvat událostí (Vorgang)“, konstatuje a v souvislosti s tím mluví o jednání, které „začíná, nabírá jiný směr nebo končí“ (19). A na jiném místě říká:

„Průběh děje mezi situacemi má nejrůznější charakter, také charakter hry nebo produkce, jejichž pomocí uspokojujeme naše smyslově-vitální nebo produkční potřeby. Třeba výroba automobilu je rozsáhlý komplex jednání s mnoha technickými komponenty. Lze ho označit jako proces (Vorgang). Ale v jistých souvislostech, například když chceme něco zlepšit, je smysluplnější sledovat jen spojování karoserie a motoru, poháněcího soustrojí a vozidla, takzvanou 'svatbu'“ (19).

V následující větě Kotte zdůrazňuje rozdíl mezi samotným jednáním, které se podle něj rovná dění („Handlung ist Geschehen“), a příslušným komplexem, jaký představuje například „svatba“. Zatímco tedy podle něho „jednání je dění“ (tedy samo dění), „událost (Vorgang) *označuje dění*“ (ibid.). Právě český výraz 'událost' vyhovuje jak samotné představě nějakého dění, tak nějakého komplexu nebo (označitelného, označení si zasluhujícího či dokonce označení vyžadujícího)⁵ celku se začátkem, průběhem (obratem) a koncem.

4 Roubal, J. „Výzva k přemýšlení o samozřejmosti i nesamozřejmosti divadla“, *Divadelní revue* 2008, 2: 74–82.

5 Viz například i názvy jednotlivých scénických výjevů resp. událostí v Brechtových hrách.

Brzy se ukázalo, že český výraz 'událost' na místě německého výrazu 'Vorgang' opravdu zachycuje smysl, jakého originální výraz nabývá z hlediska odborného kontextu, ve kterém se u Kotteho vyskytuje.⁶ Je ovšem hned na začátku zásadně důležité podotknout, že na všech rozhodujících místech by plně vyhovoval překlad výrazem 'výjev', případně 'scénický výjev' resp. přímo 'scéna'; nebyl to ostatně jediný případ, kdy se při překladu Kotteho takřikajíc dral na jazyk výraz či komentář související se scénologickým pojetím. Následující odstavce by měly kromě jiného ukázat, nakolik a proč je toto tvrzení oprávněné a jak vůbec může či nemůže promyšlení a domýšlení Kotteho pojetí prospět srovnání s hledisky uplatňovanými v rámci scénologického výzkumu i jaký má či může mít scénologie vztah k divadelní vědě.

Proč scénické, a ne divadelní události?

Představují-li scénické události podle Kotteho vlastní předmět divadelní vědy, neznamená to, že každá taková událost si zaslouží označení divadlo, a není tedy možné, zdůrazněme, mezi *scénický* a *divadelní* klást rovnítko. Kotte upozorňuje, že dříve se ovšem události, které má na mysli (tj. akcentované události se sníženými důsledky – viz dále) označovaly za teatrální, případně divadelní. Nevýhodnost prvního označení je nasnadě, druhé by vzbuzovalo falešný dojem, „jako by muselo jít o divadlo, díky němuž teprve příslušné události vznikají“. To ovšem zásadně protirečí tomu, že podle Kotteho se „v případě těchto událostí jedná o svébytné fenomény životního procesu,

⁶ Na několika málo místech, kde nesejde na rozlišení mezi 'jednáním coby děním' a jistým pojmenovatelným komplexem jednání, užívá se v českém překladu místo výrazu 'Vorgänge' také výrazu 'dění' (je-li takový výraz v dané souvislosti vlastně vhodnější).

z nichž některé by někdy *eventuálně* mohly být označeny za divadlo, ale většinou k tomu nedojde“ (57–58).

„Jde o takový okruh událostí, u kterých nejde o tak jasného společného jmenovatele, a když budeme hledat adjektivum, které by vystihlo jejich silnější příbuznost s životním procesem, napadne nás výraz *scénický*, protože scény k životu patří, připomeňme si jen rodinnou hádku nebo třeba Bergmannovy *Scény z manželského života*. Slovo scénický odkazuje také k filmu a elektronickým médiím a je v něm ukryta navíc slabika společná s inscenováním, s mizanscénou“ (58).⁷

Jde tedy přibližně o to, oč se zajímá pražská scénologie, totiž o scénování v každodenním životě (nespecifické scénování) i v umění (specifické scénování) a o jejich vzájemný vztah; tedy o takové chování a jednání resp. ty rysy chování a jednání, které souvisí/ejí primárně nikoli s tím, *co* dotyčný činí, ale s tím, *jak* to činí. Pokud to má co dělat s nějakým *co*, pak s tím, *co* se jeví prostřednictvím tohoto *jak*. Právě prostřednictvím tohoto *jak* příslušné chování a jednání příp. jeho původce, či prostě nějaký předmět díky způsobu své prezentace – a to ať uvědoměle v případě *scénovaného* jednání a chování resp. prezentace nebo bezděky v rámci své přirozené scéničnosti – *působí*.⁸ Tak například nějaký člověk v rámci příslušné interakce činí z ostatních pozorovatele a hodnotitele svého chování a jednání, tzn. *také* resp. *jen* diváky.

⁷ Můžeme tu vzpomenout i na Brechtovu *Pouliční scénu*, kterou Kotte pochopitelně cituje. I v jejím případě bychom mohli mluvit o scénické události resp. dvou scénách či událostech, které se vzájemně konfrontují: o samotné pouliční nehodě a její rekonstrukci, která u Brechta záměrně postrádá jakékoli umělecké rysy; z tohoto hlediska jde v *Pouliční scéně* o jakýsi manifest věčnosti, která má tvořit základ nové „epické“ divadelnosti ('dramatické' jako by tu fungovalo v myšlenkovém pozadí jako synonymum teatrální – a zejména expresionistické – emocionality).

⁸ Je snad jasné, že jde o působení na smysly; chtělo by se napsat „jak nějaká bytost či předmět díky způsobu své prezentace působí, a to tím, jak se *jeví*“, kdyby se ovšem to jevení až příliš často nespojovalo v obecném povědomí jen s vizuálním působením, když ve skutečnosti jde o všestranné působení včetně apelu na vnitřně hmatové vnímání.

Kotte ovšem nemluví o scéničnosti či scénovanosti obecně, ale právě o scénických *událostech*. Chceme-li si názorně představit, oč jde ve vztahu k divadlu, můžeme si vybavit nějakou scénu (výjev, výstup) z klasické hry, která dodnes slouží jako podklad živého divadla a už při svém rozvrhování, které konal dramatik (ve dvou dále jmenovaných případech ze tří to byli zároveň profesionální divadelníci), představovala vlastně projekt nějaké divadelní scény/události.

Tak nám může vytanout na mysl třeba úvodní scéna z Molièrova *Tartuffa*, kde jde o skandál spojený s tím, že Orgonova matka za jeho nepřítomnosti demonstračně a údajně jednou provždy opouští Orgonův dům vzhledem k chování přítomných; nebo úvodní scéna oslavy Irininých narozenin v Čechovových *Třech sestřích*, jejichž zlatým hřebem se stane Veršiniнова zdvořilostní návštěva, díky které se Máša rozhodne zůstat, ačkoli měla pevný úmysl odejít; případně (4.) scéna z Brechtovy *Matky Kuráže* nadepsaná 'Matka Kuráž zpívá Píseň o velké kapitulaci', ve které Matka Kuráž, která se rozhodla si stěžovat, čeká na audienci před důstojnickým stanem a během tohoto čekání v dialogu s Mladým vojákem, rovněž potenciálním stěžovatelem, dojde díky vlastní analýze jeho situace nejen k tomu, že mu poradí, aby raději zmizel, ale nakonec se sama rozhodne, že si stěžovat nebude.

Náš úsudek o scéničnosti či divadelnosti těchto scén/událostí bude beze sporu ovlivňovat naše vlastní i obecně uznávaná jak životní, tak divadelní zkušenost. Při podrobnější analýze podobných scén/událostí dojdeme jistě nakonec k tomu, že každá z nich má vedle rysů, které je spojují s podobnými scénickými situacemi v každodenním životě, příznačné rysy molièrovského, čechovského či brechtovského divadla. V podobných případech nejde ale jen o specifické zpracování (potenciální) scénické události ze života, ale i o takové (napří-

klad komediální) scény, které jsou inspirované divadlem (tradiční či archetypické komediální scény/události); ať už jsou to scény/události víceméně převzaté nebo 'putující', event. svým způsobem originální, i když napovězené – nevědecky, ale odborně řečeno – samotným duchem divadla: tj. konstituované podle principů, na nichž jsou založené příslušné divadelní formy; tedy na základě toho, co Milan Kundera nazýval „moudrostí formy“ a co činí i divadlo svérázným médiem. Vzpomeňme například na tu scénu/událost z 2. jednání Gogolova *Revizora*, kde se střetne Chlestakov, který má strach z toho, že ho dá Hejtman zavřít, právě s Hejtmanem, který má strach z toho, že ho dá zavřít domnělý revizor, tj. Chlestakov; nebo na Molièrovo využití archetypické komediální situace vyžadující současné uspokojení dvou osob, jejichž zájem je zcela protikladný, ve scéně Juana s dvěma vesničankami (Goldoni na této situaci postavil celou hru; viz jeho *Sluhu dvou pánů*).

„Scénická událost,“ píše Kotte, „si udržuje vazbu se životem. Divadelní událost ukazuje na spojitost s pojmem divadlo nebo divadelnost. Tam, kde divadelně teoretické spisy usilují o vytvoření takového pojetí divadla, které by bylo přesvědčivější než dřívější, a vybírají si za příklad ty události, o které se podobné pojetí může opírat, může být užité výrazu divadelní přesné. Jde o události odvoditelné z pojmu divadlo. Na fenomenologické úrovni se scénické a divadelní oblasti částečně překrývají, ale nekryjí. Na okrajích existují divadelní události (skryté, psychologické, nemanifestované), které nejsou scénické, a scénické události, které nejsou vnímány nebo zkoumány jako divadlo. Většinou lze za divadelní události pokládat takové scénické události, které jsou viděny pouze optikou daného pojetí divadla“ (58).⁹

9 Ze scénologického pohledu lze v případě „skrytých, psychologických, nemanifestovaných událostí“, o kterých tu Kotte mluví, tj. při událostech, které nejsou scénické 'v životě', ale stávají se součástí divadelního představení, předpokládat (aspoň ve zdařilých případech) jejich proměnu ve scénické – i kdyby to byla 'oslabená' či prostě speciální scéničnost psychologicko-realistického prožívání podáváného na jevišti nutně také jako scénická událost. Scénické kvality může totiž příslušné události zajistit už/až to, že se odehrává na jevišti, případně v detailu na plátně.

Přesně v duchu přesvědčení, že označit nějakou produkci za divadlo je koneckonců věc volby, a to diváka/divačky i/či divadelního vědce/vědkyně, který/á by měl/a poskytnout těm prvním nějaké vodítko a nevycházet přitom jen z nějaké určité (historické) divadelní formy,¹⁰ navrhuje Kotte i jednu možnou definici divadla: „Za divadlo označujeme specifické vztahy mezi diváky, které jsou závislé na místě, čase a tradici a které se většinou realizují ve scénických událostech“ (62). Scénické události vytvářejí podle Kotteho „nepřebornou zásobu“ a právě v ní by se tedy „měli diváci správně orientovat“ (11). Podaří-li se jim tyto události rozlišovat, budou také schopní některým z nich přiznat divadelní kvalitu. Divadelní věda jim může pomoci tím, že zkoumá, „které z těchto událostí se právem mohou nazývat divadlem a proč“ (12). V rámci tohoto úkolu je ovšem třeba nejdříve určit, co to jsou a jak vznikají samotné ‘scénické události’.

Vzhledem ke svému přesvědčení o scéničnosti coby jisté stránce ‘normálního’ života, která či jejíž specifické využívání se může stát pramenem divadla, ukazuje Kotte rozhodující rysy a vznik scénických událostí na příkladech ‘ze života’. Přitom je hned v úvodu 1. kapitoly svého ‘Úvodu’ charakterizuje jako události, které „mají charakter hry ve smyslu specifické akcentace (Hervorhebung, tj. zdůraznění) a minimalizovaných důsledků“ (15). Co rozumí specifickou akcentací, ukazuje na příkladu scénických událostí, které jsou historicky doložené: jde o dva Peisistratovy příjezdy do Athén a o jednu událost ve francouzském Národním shromáždění z roku 1790. Oba příklady jsou vhodné i z toho důvodu, že přímo svádějí k tomu označit je za divadlo: samozřejmě, že nikoli za divadlo hrané na jevišti, ale za di-

10 „S nejradiálnějším omezením máme co dělat, když se jako divadlo chápe jen to, co můžeme vidět ve státních a městských divadlech“, píše Kotte (125).

vadlo (či spíše ‘divadlo’) v životě. O to, je-li možné vztáhnout toto označení či pojem divadelnost na události mimo divadelní jeviště, také v Kotteho knize jde.

Akcentované jednání

Když se bývalý vojevůdce Peisistratos, který prý neměl ani bohatství, ani rétorické schopnosti, natož podporu obyvatel, chtěl v roce 561 či 560 př. Kr. zmocnit vlády v Athénách, poranil – jak uvádí Herodotos – „sám sebe i své mezky a přijel na trh s tím, že právě uprchl nepřítelům, kteří ho chtějí zavraždit, a poprosil lid, aby mu poskytl tělesnou stráž.“ Athénský lid Peisistratovi uvěřil a poskytl mu oddíl ozbrojených mužů. „S jejich pomocí provedl převrat a od té doby vládl Athénanům.“ Peisistratos vzbudil tedy (na agoře!) všeobecnou pozornost tím, že přivodil sobě i svým mezkům zranění: akcentované jednání zde spočívá v tom, že jeho způsob a vnější atributy donutily přítomné, aby ho sledovali, tj. k jejich proměně v diváky inscenované/ho události/výjevu; jednoduše – a nezávisle na Kottem – řečeno *scény*, což je obvyklé označení nejenom zvoleného či dokonce zvlášť vybudovaného prostoru, ale i výjevu nebo výstupu. Shromáždění diváci

„důkladně pozorovali jeho pohyby, které byly náhle gesticky akcentované na rozdíl od pohybů těl do té doby spěchající masy. Aktér navíc nezastavil u libovolného domu na předměstí. Vybral si centrum Athén, agoru. [...] Brzy se kolem něj vytvořil kruh, byl tedy akcentovaný i lokálně. Teprve v okamžiku, kdy si mohl být jistý, že získal největší možné množství publika, prozradil své tajemství. Všichni ho napjatě poslouchali, tím bylo jeho tělesné jednání ještě akusticky akcentované řečí. [...] Peisistratos nastolil tyranii“ (21–22).

Po svém vyhnání využil Peisistratos ke svému návratu podobný (scénický) postup. Oblékl jistou ženu (Fyé) a vybavil ji příslušnými „věcnými atributy tak,

že připomínala Athénu“, a vyslal podle Herodota, kterého Kotte (22) cituje,

„hlasatele, kteří křičeli: 'Přijměte, Athéňané, Peisistrata příznivě, neboť samotná Athéna mu prokázala největší čest ze všech lidí a přivádí ho zpět na vaši Akropoli.' [...] ihned se po čtvrtích rozšířila pověst, že Athéna přivádí Peisistrata zpátky. Lidé ve městě byli přesvědčeni, že ta žena je bohyně sama, modlili se k ní a Peisistrata přijali.“

Podle Kotteho můžeme tuto událost

„vnímat jako příjezd Peisistrata, který veze atribut svého jednání, jímž je Fyé – vystupující tu jako socha –, a tím sám sobě dodává lesku. Nebo je to příjezd Fyé, který je gesticky akcentovaný pomocí důstojného postoje, lokálně díky cestě, kterou si vůz razil, když lidé před domnělou bohyní ustupovali, i akusticky díky hlasatelům, kteří rozšiřovali fámu o Athéně. K tomu se ještě připojuje plná zbroj, pravděpodobně sestávající z přílby, kopí a štítu, tedy věcné atributy, které akcentovaly její vznešené vystupování“ (22–23).

Akcentaci (lokální, gestickou, akustickou nebo pomocí věcných atributů) sleduje Kotte také na „Příchodu zástupců lidstva“ do francouzského Národního shromáždění z června 1790. Šlo o skupinu mužů, kteří chtěli jako zástupci celého lidstva získat čestnou vstupenku na Svátek federace. Vůdcem delegace byl Anacharsis Cloots, který svolal šestatřicet mužů, většinou (údajně) uprchlíků z mnoha zemí, aby proměnili francouzskou federaci ve federaci celého světa.

„Konečně byli vpuštěni dovnitř a vstoupili na tribunu, ze tří stran obklopenou poslanci. Bývalí velvyslanci, ministři, diplomaté, bankéři, novináři, radní atd., každý v kroji své vlasti, byli uvítáni s jásotem jako zástupci celého lidstva. Anacharsis Cloots předstoupil a zveřejnil prosbu delegace. Následoval bouřlivý potlesk. Odmítavě reagovala jen lavice diplomatů a šlechty. Všichni ostatní měli pocit, že se Národní shromáždění stalo středem světa“ (23).

Po Clootsovi promluvil jakýsi Arab, který byl ovšem ve skutečnosti stejně jako ještě jeden „zástupce lidstva“ francouzský orientalista; kostýmy měli – podobně jako další členové delegace – vypůjčené z opery: akcentace pomocí věcných atributů i akustická akcentace (viz Clootsův

projev) je tedy jasná. Clootsova skupina také nevrhla do sálu, ale její vystoupení mělo povahu řádného slyšení.

„Cloots převzal pravidla Národního shromáždění, což byla lepší volba. O to působivěji mohl uskutečnit svůj záměr – reprezentativně představit celý svět prostřednictvím zástupců jednotlivých národů v Paříži a v Národním shromáždění a zde v samém středu, tj. z lokálního hlediska akcentovaně. Bez ohledu na to, jestli šlo o pódium podobné jevišti, nebo ne, k lokální akcentaci stačilo centrální postavení skupiny. Byla to stejná pozice, které se i při jiných příležitostech využívalo k pronesení důležitých projevů. Tím Cloots předešel podráždění adresátů a současně posílil nálehavost svých požadavků. Vzniklo lokální rozlišení mezi politiky a hosty, příchozí byli lokálně akcentováni vzhledem k sedícím publiku“ (24–25).

Zdůraznění (akcentace) tělesných pohybů představuje podle Kotteho odlišení aktérů od diváků – lokální, gestické, akustické nebo pomocí věcných atributů. „Příchod Anacharsise Clootse ukazuje všechny čtyři varianty na pozadí odlišného jednání publika. A jsou to přesně tato čtyři kritéria, která mezi jiným mohou charakterizovat také institucionálně zdivadlené divadlo.“ Pro Clootsův případ jako by se označení divadlo přímo nabízero. Ostatně, k podobnému označení by podle Kotteho stačilo „dokonce i jedno jediné z těchto kritérií“ (28).¹¹

Můžeme jistě souhlasit s Kotteho tvrzením, že akcentace tělesných pohybů

¹¹ Viděli jsme (viz pozn. 9), že i z původně jakoby „skryté, psychologické, nemanifestované“ události lze učinit scénickou událost, když se odehraje na jevišti, tj. – s Kottem řečeno – díky její lokální akcentaci. O tom, jde-li v takovém případě o divadelní událost, rozhořel by se patrně spor, ve kterém by odpůrci psychologicko-realistického divadla označení 'divadelní' podobné události vehementně upírali. Uznáme-li historickou existenci takového divadla, nebudeme s tím mít naopak žádné obtíže. Budiž ovšem v této souvislosti řečeno už jaksí napřed, že sama možnost historické existence takového divadla založeného na předvádění psychologických procesů je dána přítomností proměny například Hany Kvapilové v prožívající Mášu, resp. aspoň částečné proměny potenciálních reálných prožitků Hany Kvapilové 'jako takové' v prožitky jmenované postavy z Kvapilovy inscenace Čechovových *Tří sester* (1907); tedy takové proměny, která souvisí s vynětím těchto prožitků z reálných konsekvencí.

„se děje už tehdy, když jeden z obchodníků na tržišti začne na rozdíl od ostatních hlasitě vychvalovat své zboží“; zmizí ovšem v okamžiku, kdy si tak budou počínat všichni. „Ze čtyř příznaků se mohou stejně tak uplatňovat jen dva nebo tři. Navíc může být jeden z nich výraznější než ostatní“ (ibid.). Uplatňuje-li se u trhovce především akustická akcentace, např. u provazochodce je to v souhlasu s Kottem především akcentace lokální. V obou případech – trhovce i provazochodce – můžeme jistě (nezávisle na Kottem) mluvit o *scénickém* či spíše *scénovaném* dění.

Akcentace je podle Kotteho „jednoduše popsitelný specifický způsob, pomocí kterého můžeme doložit původ divadla v životních procesech“ (31). Ale že by akcentace kteréhokoli druhu jako taková byla dostatečným důvodem k tomu, označit podobný proces jako divadlo?

„V mezilidském styku se můžeme exponovat nejrůznějšími způsoby, strhnout na sebe pozornost a tím ovlivňovat další běh věcí. Odlišíme se od ostatních, když akcentujeme své jednání. Takové akcentované jednání ve společenském procesu se také zakládá na akcentaci tělesných pohybů. Může být lokální, podobně jako u provazochodce nebo u herců na jevišti, gestické, když například na rušné ulici půjdeme po ruku, nebo akustické – aktér hlasem vyvolá pozornost, jako to měli ve zvyku mastičkáři. Vedle toho můžeme tělesné pohyby akcentovat věcnými atributy – například neobvyklým oblečením“ (29).

Ve všech případech, o kterých Kotte mluví v citovaném odstavci, jde jistě o scénické události, z našeho hlediska o scénické či scénované chování.

„Pojem akcentace se už jako takový vždy pojí s odlišností rovin: normální a zvláštní, pravidlo a výjimka, popředí a pozadí atd. Při akcentaci se nejedná o odvozeninu kritérií pocházejících z divadla, nýbrž ze života. Každé ‘Stůj’, které je vysloveno se zdviženou paží a ukázáním dlaně (např. u dopravních policistů), vyhovuje kritériu gesticky i akusticky akcentovaného tělesného pohybu. Formule akcentovaných tělesných pohybů zahrnuje vedle akce také reakci, tedy proces jednat – sledovat – hodnotit. Jednání vyvolá potřebu sledovat a hodnotit, obojí je stejně podstatné. Per-

spektiva diváků se mění ze zaměření na tělesné pohyby aktérů k vnímání samotné akcentace. Od ‘Co se děje?’ k ‘Jak se to děje?’ Fyzický průběh jednání a sřetezení jeho způsobů a postojů jsou vnímány najednou. Změna perspektivy zajišťuje působivost dění“ (30).

Významné je pro nás nejen to, co odlišuje gestickou akcentaci vynucenou věcnou stránkou situace (policistovo „Stůj!“), v jejímž rámci scéničnost jaksi splývá s účelem takového jednání, přesněji řečeno, příslušný vnější projev s patrnými scénickými rysy je přímo vynucený danými okolnostmi: Působivost v takovém případě nesouvisí s ‘jak’, ale s ‘co’. Důležitá – a dokonce na prvním místě – je také okolnost, jde-li o bezděčnou či uvědomělou, záměrnou akcentaci (= scénické vlastnosti) chování či jednání: právě na tom záleží odlišení *scénického* chování či jednání od *scénovaného*. Pro hodnocení chování či jednání z hlediska, v jehož rámci odlišujeme scéničnost *nespecifickou* (jejíž jeden pól představují scénické rysy běžného, účelového chování), od *specifické* (jejíž krajní pól představuje přímé jevištní herecké jednání), je zásadní změna perspektivy, o které mluví Kotte: nejde jen o to, že to, co především vnímáme, je *jak*, ale že u hereckého jednání právě toto *jak* konstituuje *co*.

Akcentovanost a divadelnost není totéž

Pokud jde o vztah *scénovaného* jednání k divadlu, není rozhodně možné přejít tu jeho vývojovou tendenci, která souvisí s naturalismem či civilismem a zejména psychologickým (a dnes především emocionalistickým) realismem: v jejich rámci se mělo a má herecké jednání co nejvíc podobat běžnému jednání ‘v životě’. V souhlase s tím se také mělo a má samotné *hraní* nahradit *prožíváním*; díky němu jako by se scénický výraz měl dořadit automaticky a divadelnost ve smyslu teatrálnosti (tj. v duchu příslušné

divadelní konvence) měla nahradit 'autentičnost'. Tak divadlo vlastně předjímalo a připravovalo příchod 'civilního' filmového a televizního herectví, v jehož rámci herec spíše splývá s postavou, než hraje: a to ať jde o *star* v příslušné roli filmového příběhu, v němž hlavní zůstává sama *star*, nebo o postavu z televizního seriálu, se kterou splyne její představitel natolik, že se na něho – jde-li například o herce v roli lékaře – důvěřivější diváci v dopisech obracejí se svými zdravotními problémy. Zatímco ve filmu a v televizi coby technických médiích přebírá funkci činitele zajišťujícího scénickou kvalitu konečného produktu technika či režisér s její pomocí,¹² v divadle se scéničnost, ať ztotožňovaná s divadelností nebo stavěná – ve smyslu teatrálnosti – proti ní (například u Stanislavského) stává předmětem trvalých sporů. Jejich podstata je ne náhodou spojená i spojovaná s problémem, nakolik divadelnost je či není přirozenou vlastností lidského chování a jako taková pak pramenem veškeré (i nejpřirozenější) scéničnosti, nebo naopak vyrůstá teprve z ní. V té souvislosti se nad Kotteho úvodem do divadelní vědy nabízí otázka, jaký je vztah scénického či divadelního dění a akcentovaného cho-

12 Zvláštní úvahu vyžaduje samozřejmě otázka, jaké místo má a jakou úlohu v pomyslném (?) vývoji 'od divadla k filmu' hraje vznik inscenace a inscenačního divadla, v jehož rámci se s herectvím coby dosud hlavním nositelem divadelnosti zrovnoprávňují ostatní složky a prostředky vytvářející divadelní představení resp. inscenaci. To samozřejmě dává předpoklad k tomu, aby se místo herce stal páнем jeviště režisér, který současně – jak o tom bude ještě řeč za chvíli – v rámci vývoje od hraní dramatu k inscenaci přebírá při vytváření autonomního 'textu inscenace' tu úlohu, kterou měl v divadle uvádějícím psané texty sám dramatik. Současně je možné, i v souvislosti s předešlou poznámkou, klást si otázku, nakolik je vznik 'herectví prožívání' spjatý jak s tímto vývojem 'od dramatu k inscenaci', tak se samotným vývojem dramatu vyžadujícím – v souvislosti se změnou společenské mentality probíhajícími od 18. století – zejména u Čechova a po něm zásadní změnu východiska: Tímto východiskem se místo scénovaného (apriorně a vědomě akcentovaného) chování a jednání stává apriorně neakcentované chování, ve kterém nové herectví musí teprve objevit a rozvinout jeho skrytou či spíše do té doby nepočítanou scéničnost (a to za vydatné pomoci ostatních složek, se kterými spolupracuje).

vání a jednání speciálně z hlediska herectví resp. teorie herectví.¹³

V historických příkladech, které Kotte uvádí, jde o interaktivní jednání, v jehož rámci je „některá z jednajících stran zvlášť akcentována“ (20). Tak akcentovaný je ovšem i „policista, který na křižovatce řídí dopravu“. Kotte zdůrazňuje, že v případě takového policisty jde tedy o aktéra, zatímco chodci a řidiči jsou (pozorní) diváci; přesto ovšem nemůžeme podle něho „to, co se děje mezi ním a ostatními, hodnotit jako divadlo. Některé interakce, které se vyznačují akcentací tělesných pohybů, ovšem divadlem nazýváme.“ Kotte je přesvědčený, že které akce to jsou nebo budou, „určují nakonec diváci“ (ibid.).

„Pod vlivem kulturních, historických a zeměpisných specifík tak [tedy jako divadlo] diváci určité dění hodnotí. Protože jde o různé jedince s rozličnými názory, nepodřizují se při určování toho, co je divadlo, všichni jediné konvenci, ale uplatňují jich celou řadu. Na druhé straně ovšem neoznačí jako divadlo jakoukoli událost“.

Je jasné, že přes rozdílnost názorů by většina posuzovatelů – zřejmě včetně čtenářů tohoto textu – jednání policisty řídícího dopravu pravděpodobně asi divadlem opravdu nenazvala. Otázka je, jde-li vůbec o scénickou událost. Snad nejspíš tu můžeme mluvit o nějakém dění, které má jisté scénické rysy. A je vůbec oprávněné nazývat policistu aktérem a ty ostatní diváky, když se při běžném provozu a zájmu většiny jeho účastníků ani tak nekocháme policistovým jednáním, jako podle něho řídíme své vlastní jednání právě jako bezprostředně věcně zainteresovaní účastníci pouličního provozu? Může jít ovšem o policistu, jehož chování se mimořádným stupněm akcentace liší od obvyklého (obvyklého u dopravního policisty). Upoutá-li nás

13 Měla by se stát námětem samostatného pojednání plánovaného do příštího čísla *Disku*.

a stanou-li se z nás tedy opravdu aspoň na chvíli diváci a jako takoví pak spon-tánně nazveme policistovo chování di-vadelním nebo přímo divadlem, půjde přinejlepším ovšem o metaforu. Z hle-diska scéničnosti půjde určitě o druh se-bescénování kombinovaného možná se snahou o posílení atraktivnosti (scénič-nosti) činnosti dopravní policie. Máme-li být schopní odlišovat bezprostřední neu-vědomělou scéničnost od uvědomělého tvarování lidského chování ve prospěch nějakého zamýšleného (v tomto případě především estetického) účinu, bylo by ovšem z hlediska scénologie správnější mluvit ani ne tak o (přirozené ba neuvě-domělé) *scéničnosti*, jako o *scénovanosti*.

Uvedené příklady z historie se takovou scénovaností vyznačují na první pohled a nad estetickým účinem v nich jasně převládá konkrétní účel – i když v pří-kladu z francouzského Národního shro-máždění jde nejenom o získání vstupu na chystanou slavnost, ale o jednání se symbolickým dosahem, motivované ide-ovým či ideologickým, příp. politickým postojem. Bylo by ale oprávněné nazý-vat toto jednání divadlem? Při veškeré toleranci vzhledem k tomu, co kdo chce nebo nechce označit za divadlo, vychází Kotte, jak už víme, z toho, že odborník musí svůj úsudek zdůvodnit a divadelní věda by měla být schopná poskytnout laikům při rozeznávání toho, co je nebo není divadlo, určité vodítko. Proto jsou také předmětem jejího zájmu „zvláštní, mezi ostatními se vydělující komplexy jednání“: to zvláštní je na nich podle Kot-teho, jak také víme, právě jistý druh ak-centace, který pomáhá rozdělit účastníky těchto událostí na aktéry a (jejich) diváky. Zásadní odlišnost mezi policistou a učin-kujícími v citovaných historických pří-padech spočívá ovšem v tom, že zatímco první z nich *skutečně koná* v rámci svého zaměstnání, Peisistratos i samozvaní ‘zá-stupci lidstva’ vedení bývalým pruským důstojníkem Cloutsem pouze (byť s nej-

vyšší mírou vnitřní účasti) *hrají* (byť za jasně stanoveným ‘mimouměleckým’ účelem). Kotte se také v další části první kapitoly (1.3) ne náhodou zabývá těmi vlastnostmi scénických událostí, které jim propůjčují charakter *hry*.

Událost a hra

Akcentace v uvedených historických pří-kladech se podle Kotteho zaměřovala na dosažení předsevzatého cíle; „přesto mělo jednání do značné míry charakter hry“ (31). Na příkladech z oblasti rytíř-ských turnajů pak Kotte ukazuje, jak je hra spojená s fenoménem, který nazývá „minimalizace či stupňování důsledků“.

„Můžeme použít pojem minimalizace či stupňování důsledků, známý z akční psychologie, jehož pomocí se dají riziko i výsledek vyložit jako konsekvence jednání. Buď narůstají a směřují tak k ohrožení těla a života, nebo ustupují před akcentací a vedou k vy-tváření obrazu“ (42).

V případě živě probíhající události, tj. přítomného dění, jde v zásadě o vztah mezi *možností* (vyplývající z toho, když se něco odehrává jen ‘jako’) a *skutečností* (když se něco odehrává doopravdy, tj. se všemi třeba i smrtelnými důsledky; viz scénologii veřejných poprav, o nichž lze sice v neoborném kontextu mluvit jako o „divadle pro lid“, které ale rozhodně nemají nic společného s divadlem ve smyslu umění).¹⁴

Ze scénologického hlediska je zají-mavé sledovat, jak se u citovaných tří his-torických příkladů scénických událostí stupňuje symbolický potenciál hraného jednání: Zatímco hraje-li Peisistratos ra-něného, jde vlastně o pouhé předstírání, Fyé hraje nejenom konkrétní postavu,

¹⁴ Není i vzhledem k tomu, o čem bude řeč za chvíli, nedů-ležitě podotknout, že poprava v rámci divadelního umění je myslitelná nikoli v reálné rovině, nýbrž jen v rovině *obrazu*.

ale ztělesňuje symbol městského státu, ve kterém jako by měl Peisistratos vykonávat moc jejím jménem, a konečně Cloots se svými šestatřiceti muži představuje dokonce „celé lidstvo“. Symbolický potenciál tohoto hraní se od symbolického potenciálu scén produkovaných na rovině umění liší druhem působení na diváky: Zatímco i v druhém případě má scénovaná událost vést a skutečně vede k reálnému rozhodnutí, ve třetím případě není praktický výsledek (poskytnutí čestného místa na Slavnosti federace pro členy Clotsovy delegace) nejdůležitější. Výsledný zážitek zasahuje ovšem svědky vystoupení této delegace především, ne-li jedině, jako představitele revoluční Francie, kteří se mají podle Clotsova přání cítit představiteli celého lidstva: zasahuje tedy každého z nich jako příslušníka shromáždění nositelů jisté role, kteří se musí momentálně rozhodnout přijmout nabízenou celosvětovou historickou úlohu. Jevištní hra také zasahuje jisté shromáždění, které ale tvoří pouzí diváci, a zasahuje je (právě vzhledem k jejich pouze divácké pozici) navíc takříkajíc mnohostranně v celé skladbě osobnosti každého z nich; tak to ostatně bývá nejen v případě divadelního, ale každého (pochopitelně jen zdařilého) uměleckého zážitku.

„Kritéria pro hru v rámci scénických událostí, mezi kterými volíme,“ říká Kotte, „budou sice vždy stejná – akcentace a minimalizace důsledků. Jenomže občas označíme jako divadlo události, které jsou pouze akcentované, nebo události, které mají pouze minimalizované důsledky; nikdy ovšem ty, které nemají žádnou z těchto vlastností, leda bychom chtěli v duchu metafory, která platí pro *theatrum mundi*, označit za divadlo celý svět“ (64).

V souvislosti se stupňovanou symboličností citovaných scénických událostí se dostáváme k problematice obrazu, při je-jímž studiu nám pomůže, uvědomíme-li si její dvě stránky: jednu z nich vystihuje anglické slovo *picture* a druhou *image*; toto rozlišení je prospěšné doplnit Ejen-

šteinovou diferenciací mezi ‘vyobrazením’ a ‘obrazem’ (která samozřejmě neodpovídá rozdílu mezi ‘picture’ a ‘image’, protože i malířský obraz či kresba může obsahovat také to druhé). V rámci Ejenšteinova rozlišení je v případě *vyobrazení* to, co vidíme, totožné s předmětem; v uměleckém kontextu se případný symbolický význam zobrazuje přímo, tj. například, jestli někdo pro něco hoří, bude namalovaný opravdu v plamenech. Odlišnost vyobrazení a obrazu tu odpovídá rozdílu mezi námětem (sujetem, předmětem) a tématem, viděným a prožívaným, tím, co je dáno a co všechno si za tím můžeme představovat, tedy rozdílu mezi do-slovným (primárním) významem a smyslem, který jako diváci spolutvoříme.

Z tohoto hlediska je významné (a sporné) Kotteho rozlišení mezi událostí a obrazem, inspirované Rolandem Barthesem.¹⁵ Kotte cituje jeho výroky z eseje *Světlá komora (Poznámka k fotografii)*, vydané poprvé v Paříži 1980 a v českém překladu v Praze 2005, podle nichž je fotografie způsob „navracení mrtvého“. Člověk pózující fotografovi (stejně jako malíři či sochaři) se přetváří v obraz. Srovnání fotografa s malířem, tj. (a zejména) fotografie s malbou, je pro Barthes důležité, protože mu umožňuje dojít k závěru, že „(zdá se mi) to není Malba, díky čemu se Fotografie stýká s uměním, ale divadlo“: Barthes jasně vychází z vážení podílu na tvorbě fotografického obrazu, který má sám fotograf a který mají ‘zobrazovaní’, tj. vlastně sebescénující se jedinci či skupiny. Za jeho závěrem stojí úvaha, jaký podíl na výsledku má sám způsob *zachycení* příslušné scény či sebescénujícího se jedince, které je výsledkem fotografování umění, a jaký podíl má (aspoň u portrétní fotografie) samo (sebe)scénování, které je jeho východiskem, resp. jaký je jejich

15 Zvlášť o něm pojednává v tomto čísle *Disku* Július Gajdoš, a to zejména v souvislosti s performancí a instalací; viz jeho stať „Od fotografie k performanci a instalaci“, s. 24-35.

vzájemný vztah. I na takovém sebescénování může ovšem přece mít zásadní podíl právě fotograf, nehledě k případům, kdy o výsledném obraze rozhoduje jeho výběr daného momentu při fotografování probíhajícího dění.¹⁶ At je to ale s podílem jednotlivých účastníků fotografického aktu jakkoli, důležitý pro nás je fenomén *obrazu* kladeného proti *přítomné události samotné*: fotografie je „jako prapůvodní divadlo, je jako tableau vivant, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé“ (Barthes 2005: 36).

Připomeňme, že podle Kotteho tvoří scénickou událost „*přímé, nezprostředkované, viditelné oboustranné působení jedinců*“. Kotte cituje Barthes v souvislosti s další historicky doloženou scénickou událostí, jíž byl proslulý slavnostní vjezd Johanny Kastilské do Bruselu 9. prosince 1496. Jeho součástí byly *tableaux vivants*, při nichž aktéři vždy znovu ustrnuli v obraz: ten jako by se později jaksi doslova (coby obraz ve smyslu *picture*) realizoval v iluminovaném rukopise, „ve kterém se Johannin vjezd uchoval a mohl být předán potomkům. V ustrnutí, *bez hry* [zvýraznil J. V.] byl výjev přenesený na papír“ (52). Podle Kotteho

„Akcentace [...] realizuje spontánní, vymyšlené nebo zrekonstruované události, než se promění v obraz, kde také ztrácí charakter hry. Reanimace nebo simulace obrazů pak probíhá technickou cestou k vyvolání filmu nebo digitalizaci v elektronických médiích. Důsledek, jímž je to, že obraz postrádá hru, vytváří průsečík mezi vědou o divadle a vědou o médiích. Film stejně jako elektronická média mění scénické události v obrazy, než jim technologie propůjčí nové komponenty jednání, díky nimž se dají znovu do pohybu“ (53).

Z uvedeného citátu je patrné, že mluvčí Kotte o médiích, má vždycky na

¹⁶ Barthes uznává, že na způsob sebescénování má zásadní vliv samo fotografování (nebo bychom mohli říct médium fotografie?), se kterým souvisí pózování před fotoaparátem: „ustavuji se během ‘pózování’, fabrikuji si jiné tělo,“ uvádí Barthes svůj už citovaný závěr, „předem se přetvářím v obraz“. Fotografie podle něho „vytváří moje tělo nebo je umrtvuje, jak se jí zlíbí“ (Barthes 2005: 18).

mysli technická média, z nichž pro divadlo zůstává z hlediska možného srovnání nejdůležitější film. Tímto srovnáním se zabývá v 7. kapitole své knihy, kterou ne náhodou uvádí výrokem Heina Müllera: „Pokud kino sleduje smrt při práci (Godard), jedná divadlo o hrůzách/radostech proměny v jednotě narození a smrti. To vytváří jeho nezbytnost.“ U filmu jde podle Kotteho o vytvoření obrazu. „V obraze zaniká scénická událost. Interakce zamrzá, hra mizí podobně jako při smrti. Akcentace dosahuje absolutní dominance díky potlačení všech okolních podmínek“ (256). „Při scénických obrazech si divák užívá zrušení obrazu, v obrazech naopak zrušení scénických událostí“ (256).

Takové stavění (živé) hry proti obrazu vyvolává důvodné pochybnosti. Představíme-li si *tableaux vivants* realizované při příležitosti slavnostního vjezdu Johanny Kastilské do Bruselu (citované tu samozřejmě v zastoupení všech *tableaux vivants*), musí nás napadnout, nejedná-li se i v tomto případě o hru: Odlišuje-li hru od reálného jednání minimalizace důsledků, pak tato podmínka i v předváděném živém obraze trvá, protože odpovídající strnutí v obraz neznamena strnutí navždy a při sledování takového živého obrazu budeme jistě zvědaví také na to, jak dlouho v tomto ustrnutí aktéři (kteří si na jakoby věčně strnulé přece jasné jen hrají), opravdu vydrží. Nemizí-li hra, která je podle Kotteho neodmyslitelnou součástí scénické události, nemizí tedy v živém obraze ani jím definovaná scénická událost.

Něco jiného je samozřejmě zachycení tohoto živého obrazu v iluminovaném rukopise. Není ale i obraz v tomto rukopise jestli ne v přítomnosti se živě odehrávající (probíhající) scénickou událostí, pak tedy aspoň jejím zachycením? A nespočívá celý rozdíl mezi právě probíhající scénickou událostí a jejím zachycením na obraze (ve smyslu ‘picture’) pouze

v odlišném způsobu její prezentace? Copak tu nemáme – z hlediska samotné události – co dělat s rozdílem mezi její bezprostřední *prezentací* a její *reprezentací* v jiném materiálu?¹⁷ Nejde tady vlastně také o rozdíl mezi *scénickou* událostí (re)prezentovatelnou (zobrazitelnou) různými způsoby a *divadelní* událostí, resp. mezi (nějakým) záznamem a (vždy živě přítomným) divadlem?

Ztotožníme-li jako Kotte (každou) scénickou událost s událostí bezprostředně živě teď probíhající, pomineme nejenom jeden důležitý rozlišující rys mezi scénickým a divadelním, ale vyřadíme z naší pozornosti každou *zaznamenanou* událost. Ztratíme tak i důležitý pramen srovnání mezi divadelními a malířskými scénami (které se tak často vzájemně inspirovaly) i mezi divadelními a filmovými scénami (jejichž srovnání je důležité zejména z hlediska výzkumu herectví): Je snad jasné, že právě takové srovnání nám poskytuje důležitý materiál nejen pro výzkum jejich odlišností, ale i toho, co mají společného a co charakterizuje scéničnost jako takovou. Neprobíhá ostatně scénování produktů, poznatků i bytostí v „mediálním věku“ většinou na úrovni záznamu, ve kterém máme vždycky co dělat s nějakou mírou a způsobem uplatnění hrovosti, ať se projevuje v jednání samotných aktérů, nebo těch, kdo toto jednání zaznamenávají? Až na této rovině je také možné uvažovat o rozdílu mezi pouhým obrazem (či spíše vyobrazením) a uměleckým obrazem, který se právě až jako takový stává

¹⁷ Pokud jde o přítomnost hry, převažuje v případě zachycení scénické události 'v jiném materiálu' nad hrou spojenou se vznikem a průběhem vlastní události samozřejmě hra s tímto jiným materiálem, tedy to, jak si s prostředky, které má k dispozici, hraje zhotovitel příslušného obrazu, tzn. malíř, filmový režisér se svými spolupracovníky či fotograf. Tak se příslušná událost s vlastní tematizací (souhry) prvků, které ji tvoří, může stát pouhým námětem. A jeho tematizace (tj. jeho rozvíjení, totožné s rozvíjením jeho potenciálního smyslu) je v rukou toho, kdo zachází s materiálem, v němž danou událost fixuje.

nejenom skutečností svého druhu, ale dokonce (teprve) skutečností autentickou. Tedy skutečností, z níž se při jejím vnímání může stát – při splnění jistých podmínek na obou stranách – nejenom (zábavný) zážitek, ale plnohodnotná lidská zkušenost.

Událost a obraz

Kotteho rozlišování mezi událostí a obrazem souvisí nepochybně s oprávněným odmítnutím pojetí, které klade rovnítko mezi divadlo a dramatické divadlo (či samo drama), resp. divadlo a praxi tzv. kamenných divadel. Víme, že scénickou událost zakládá podle Kotteho jednání, které se odehrává před našima očima právě teď a je v zásadě (podobně jako každé představení improvizované komedie) neopakovatelné. Vývoj dramatického divadla odehrávající se ve stálých divadlech směřoval ovšem od uvádění dramatik inscenaci, tj. od opakovaného představení dramatického textu k reprízování jistým způsobem fixovaného podání (k interpretaci) dramatu; tedy vlastně od dramatického díla (dílo = drama) k jevištnímu dílu a od nadvlády autora k nadvládě režiséra, tzn. od 'literárního' k režiséřskému divadlu. Podstatu 'nových trendů' protikladných citovanému vývoji vystihuje citát z Lehmannovy knihy *Postdramatisches Theater* z roku 1999, který Kotte také uvádí: „Tak se divadlo definuje jako proces, a ne jako výsledek; jako činnost, vytváření a jednání, a ne jako produkt; je to působící síla (energeia), a ne dílo (ergon).“¹⁸

Událost můžeme postavit proti textu, jímž se rozuměl a rozumí už nejen text dramatu, ale také text inscenace, i když jeho mimoslovní prvky a způsob jejich

¹⁸ Lehmann, H.-T. *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 1999: 179; srov. Kotte 146.

spojení se vytrvale odmítají podrobit nějakému vědeckému způsobu zápisu. Sám výraz text v této souvislosti upozorňuje na příčinu, proč se na základě zde jistě až příliš stručně zrekapitulovaného vývoje mohlo divadlo (a ne tedy už jen drama) stát vítaným předmětem sémiologických spekulací. Ne že by, jak také Kotte dobře ví, nebyla sémiologie divadelnímu bádání k užítku a ne že by je vlastně donedávna neovládala: totiž až do chvíle, než po vyhlášení obratu k obrazu (Pictorial Turn či Iconic Turn), ke kterému ve vědách o kultuře došlo po lingvistickém obratu podněcujícím sémiotiku, byl vyhlášený tzv. performativní obrat: Ten poskytl prostor mnoha teatrologům spěchajícím učinit základem odpovídajících výzkumů divadlo či divadelnost jako údajné paradigma všech kulturních performancí a (také každodenních) pre- a reprezentací, které ovšem vždycky živila či aspoň doprovázela scéničnost, příp. inscenovanost.¹⁹

Představa o vývoji v divadle, které vychází z textu dramatu a které i dnes – jak konstatuje rovněž Kotte – zcela převládá, by ovšem zůstala tak trochu viset ve vzduchu, kdybychom nepřipomněli základ, na kterém mohlo stavět divadlo od osvícenství a který se opíral o předcházející vývoj od výjevu/události k obrazu: Zavedení portálu, ke kterému nakonec dochází v Itálii, tu završuje a současně symbolizuje proces, k jehož začátkům patří už

¹⁹ Viz typické setkání pojmů 'scénovaný' a 'divadelní' vlastně na jedné úrovni v názvu nové knihy Joachima Fiebacha *Inszenierte Wirklichkeit. Kapitel einer Kulturgeschichte des Theatralen*, Berlin 2007. Pokud jde o výzkum divadelnosti jako základu všeho 'performativního' v protikladu k verbálně fixovanému, viz projekt 'Theatralität' realizovaný (pod vedením Eriky Fischer-Lichte) s podporou Deutsche Forschungsgemeinschaft 1996–2003 a takové jeho výstupy, jako Fischer-Lichte, E. / Horn, Ch. / Pflug, J. / Warstat, M. (Hg.) *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen / Basel 2000, event. 2007; Fischer-Lichte, E. / Horn, Ch. / Warstat, M. (Hg.) *Verkörperung*, Tübingen / Basel 2001; Fischer-Lichte, E. / Horn, Ch. / Umatham, S. / Warstat, M. (Hg.) *Performativität und Ereignis*, Tübingen / Basel 2001; Fischer-Lichte, E. / Horn, Ch. / Umatham, S. / Warstat, M. (Hg.) *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, Tübingen 2004, atd.

antická řecká a římská scéna, na kterou navazuje renesanční a barokní divadlo rozkročené mezi činohrou odehrávající se v podstatě na předscéně a intermédiem s jeho bohatou výpravou (tedy mezi divadlem pro ucho a pro oko).

Tak se právě v Itálii ustavuje scénografie jako předpoklad divadla-obrazu, jehož zárodky nepostrádá ani shakespearovské divadlo ani komedie dell'arte, byť jejich vlastní scénou zůstává vlastně stále komediantské pódium: Tomu (v případě činohry) zůstávají všechny vlastnosti herecké produkce, která působí především na vnitřně hmatové vnímání, ale která primárně apeluje – kromě působení na sluch – na zrakové vnímání. Právě ono zajišťuje divákovi (proti vnitřně hmatovému vnímání) také potřebný odstup, máme-li ovšem co dělat s vnímáním *obrazu*: to v daném případě předpokládá budování pohyblivého obrazového celku, ať manifestovaného portály, nebo vytvářeného bez jejich pomoci, v jehož rámci (kontextu) se realizuje každá herecká akce. Právě tímto odstupem, zprostředkovávaným průběžnou pozorností k neustále přítomnému celku obrazu, se divadlo liší od filmu. Film na rozdíl od divadla uvádí diváka takříkajíc dovnitř záběru, a tím vyrovnává svůj handicap spočívající v uzavřenosti tohoto záběru i celé scénické události dosažené jejich definitivní fixací: odpovídající proces související se způsobem vnímání tak umožňuje, aby to, co bylo jakoby mrtvé, přece jen ožilo: když ne doopravdy, tak aspoň v procesu divákovy recepcce.

Proti užšímu pojetí obrazu ve smyslu fixovaného zachycení apelujícího na vizuální vnímání (picture) máme v případě divadla co dělat s obrazem ve smyslu předmětu/ů či/a dění, které se jistým způsobem *jeví* (image), a sám tento způsob rozhoduje o tom, co vnímáme; tak to v důsledku nejsou předměty a dění (jen) jako takové, ale především nějaký dojem, který se způsobem

jejich předvedení vytváří a vypovídá už nejen o nich, ale dává vnímateli případně i nějaký (další) smysl. Typický je přitom v divadle vývoj od kulis a kaširovaných předmětů k těm reálným, který je souběžný modernímu vývoji od obrazu a sochy k instalaci skutečných předmětů: tím se samozřejmě malířství a sochařství ba ani používání kulis a kaširovaných předmětů v divadle zcela nelikviduje, ale dostává do nového kontextu, který má vliv na dnešní způsob jejich uplatňování.

Zásadně důležitý je přitom vztah obrazu a reality, která se nás v případě obrazu nedotýká přímo a s veškerými důsledky, jaké může takový dotek 'v životě' mít. Dotýká se nás ale v tom smyslu, že se zásadně zkracuje vzdálenost, jaká vede od přímé smyslové příp. životní zkušenosti k názoru, který jako by se nám v jistých krajních případech nabízel přímo a vyplýval z našeho vnitřně hmatového, tedy tělesného zážitku. To má co dělat se způsoby skladby obrazu ve vztahu k vytváření (případně i apriorně zamýšleného) smyslu či dojmu. Paralelu k vývoji postupujícímu od kulis a kaširovaných předmětů k reálným a od malby či sochy k instalaci tu vytváří myšlenkový vývoj od požadavku a potřeby 'vyššího smyslu', ať v podobě pravdy, či krásy, k požadavku autenticity. A samozřejmě i od herce dramatického divadla vytvářejícího postavu ke skutečně se zraňujícímu performerovi.

Tento proces – od kaširovaného předmětu k reálnému, od požadavku vyššího a zhusta předem daného smyslu k požadavku autenticity – je současně vývojem od obrazu k přímému působení, které by mělo proměnit i diváka v přímého účastníka a pokračovatele akce a které jako by mělo čelit mediální manipulaci s jejím falšováním skutečnosti pomocí všemocné techniky. Samozřejmě je to i vývoj od – dejme tomu – Vermeerovy *Dívky čtoucí dopis u otevřeného okna* k Duchampově *Fontáně*, tedy od záchranu ikonofil-

ních tendencí k převaze ikonoklastismu v sociální vrstvě, která je zvláště citlivá na projevy snahy o všeobecnou manipulaci související s rozvojem vlivu médií: ta dovedou přece tak snadno nahradit skutečnost jejím obrazem či přesněji tendenčním scénováním: Není právě Duchampova *Fontána* dadaistickou parodií takového scénování? A nestala se svou podobností se scénováním předmětů nabízených na prodej dokonce nejpůsobivějším symbolem krize západní kultury, té krize, která jako by se – zejména vzhledem k nadšenému přijetí této Duchampovy provokace – chtěla jejím prostřednictvím sama oslavit?

Užitečná může být aspoň letmá (a nutně tedy zjednodušující) konkretizace vývoje v divadle, který vedl od bezprostředního komediantství i alegorických intermédií – a tedy od vytváření obrazu ve smyslu podoby a ve smyslu podívané, a v obou případech tedy od přítomného zážitku – k textu (ať už dramatu, nebo inscenace), který má vyšší smysl a je mu tedy především třeba rozumět; a odtud k obstarávání jakoby bezprostředních zážitků, jejichž krajním případem je přímo provokující zraňování performerek či performerů: Tváří-li se mediální scénování jako skutečnost, zdá se logické čelit tomu nahrazením obrazu skutečnou akcí, která se ovšem snadno promění v pouhé sebescénování.

Obraz jako by se stal textem a text se postavil proti živé události a jeho víceméně racionální (verbální) analýza proti jeho skutečnému komplexnímu zážitku, tj. živému procesu jeho přítomného konstituování. Tak se, na druhou stranu, snaha o zjednání podmínek pro tento zážitek obrací proti abstraktnímu a bez hereckého oživení opravdu mrtvému schématu totožnému s navicným invariantem jednotlivých živých prezentací: ten tvoří nezbytnou kostru, kterou ovšem měla i představení komedie dell'arte v podobě vyvěšeného sledu

scén (scénáře). Nemáme tu ale co dělat nejen s užitečným teoretickým rozlišováním, ale i s krátkozrakým oddělováním proslulých dvou stránek jedné mince, které k sobě neodmyslitelně patří? Každá z těchto živých, právě teď probíhajících prezentací směřuje přece současně k nějakému obrazu, resp. vždy znovu rodí tento obraz, který ovšem netvoří to, co bylo jednou narýsováno, ale který se naplňuje v procesu konkrétního probíhajícího obrazu/události. Jedině díky tomu může poukazovat tam, kde se vyobrazení nekryje s obrazem jako námět s tématem a kde tedy jde o probuzení nějakého symbolického potenciálu, jehož rozvinutí se dovšuje v komplexním prožitku jeho přítomných diváků, ke kterému patří i případná dodatečná reflexe tohoto prožitku.

Spojení obraz/událost souvisí s dvojnázností probíraných fenoménů: ta symbolicky obráží dvojnáznost všech lidských věcí a jako taková vždy znovu zpochybňuje stavění jedné stránky analyzovaného fenoménu proti druhé, které jako by mělo nakonec vyústit v definitivní popření jedné z nich: Ne, scénickou událost nelze stavět proti obrazu, jehož vytváření v průběhu vnímaného dění činí teprve z tohoto dění označení se domáhající událost. A také divadlo není jen proces, ale v tomto procesu se utvářející výsledek, není jen činnost, vytváření a jednání, ale také produkt, a není jenom působící síla (*energeia*), ale také dílo (*ergon*). Není samozřejmě také jenom nějaká re-prezentace či obraz, ale i přítomná skutečnost, stejně jako herec XY, který hraje Hamleta, je v daném okamžiku Hamletem i hercem XY.

Stojí snad za to ještě připomenout, že také záznam (a to samozřejmě nejen vizuální, na který se tu i vlivem nedostatku místa soustřeďuji), tj. ani malířský, ani fotografický obraz nepředstavuje přece něco navždy strnulého, protože i takový obraz může apelovat na vnitřně

hmatové vnímání díky vnitřnímu pohybu/jednání, které je v něm obsaženo a které spoluzakládá možnost nového procesu vzniku obrazu (ve smyslu *image*) v průběhu diváckého zážitku. Film je protestem proti takovému potenciálnímu strnutí nejen uváděním diváka dovnitř situace, o kterém už byla řeč, ale samotnou dominancí pohybu, který se mění v jednání a současně nepřestává být hrou nejenom na úrovni snímaného dění, ale i na úrovni obrazu ustavujícího se na úrovni montáže. Tak apeluje na všech rovinách také na vnitřně hmatové vnímání založené na činnosti zrcadlových neuronů,²⁰ a tak se také osvobozuje z rámce vybízejícího ke ztotožnění vnímaného obrazu/události a textu i související divácké recepce a pouhého rozumění, a nabízí svým divákům možnost *plného* či *bytostného* zážitku.

Takový zážitek zasahuje člověka celého, protože to je (a dokonce primárně) tělesný zážitek, bez kterého je duševní a duchovní zážitek nemyslitelný. Také toto dělení na tělesné a duševní příp. duchovní je ostatně neadekvátní, protože jedině ve spojení tělesného a mentálního s jejich nejasnou hranicí jde o cestu od pouhého zážitku k lidské zkušenosti i od obrazu 'na papíře' (ve smyslu *picture*) k obrazu (ve smyslu *image*), tj. k obrazu vznikajícímu v divákovi při procesu jeho zážitku. A tak každé představení sice končí, ale nejenže může být coby inscenace či prostě příběh opakováno (a to dokonce znovu jako cosi neopakovatelného), ale jestliže na nás jako na diváky zapůsobilo, mění se také v náš vlastní komplexní zážitek, a může tedy být jako naše zkušenost dodatečně a jako nějaký celek (tj. právě jako nějaké dílo) reflektováno.

20 Viz Vostrý, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony“, Disk 28 (červen 2009): 7–28; rozšířené znění in: Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění?*, Praha 2009: 195–222.

Závěr: teatrologie a/či scénologie

Scénologie vznikla ne náhodou na půdě Divadelní fakulty AMU, tedy učiliště zabývajících se školením herců, režisérů, dramaturgů a scénografů samotných a zdůrazňujících ve své činnosti ty aspekty, které nesouvisejí ani tak s výsledkem, jako s tvořivým procesem. Ne náhodou se tu i při teoretické činnosti vychází ze zásady, že základní výzkum divadla splývá do značné míry (i když zdaleka ne zcela!) s divadelní činností samou. V průběhu hledání jejích základních stavebních jednotek, a to už ve spolupráci s odborníky z jiných škol i dalších oborů, došlo pak několik z těch, kteří se věnují (také) reflexi této činnosti, k podobnému zjištění jako Andreas Kotte: totiž k tomu, že tyto základní jednotky či stavební kameny tvoří scénické výjevy či jednoduše *scény*, se kterými máme co dělat nejen v tzv. scénických uměních či v literatuře (viz *scény* z Dostojevského románů) a ve výtvarném umění, nehledě ke scénování v reklamě, ale třeba i v architektuře a urbanismu a především v životě.

Pokud jde o výtvarné umění, odvozují se jeho hraniční oblasti v podobě výtvarné performance a instalace právě z těch forem, které mají co dělat se svérázným rozvinutím přirozené scéničnosti, typickým pro současný svět. Zejména všestranná medializovanost současného života vytváří všechny důvody k tomu pokládat dnešní dobu za dobu všeobecné scénovanosti. V takové situaci vede hlubší zájem o scénická umění zcela přirozeně k průzkumům na hranici teatrologie a uměnovědy, teatrologie a literární vědy, resp. estetiky či médiologie, teatrologie a filozofické antropologie a zejména teatrologie a kulturologie; tedy k průzkumům, které se nakonec nejen nedají vměstnat do užšího rámce divadelní vědy, ale při nichž je současně třeba se vyvarovat jejího nabobtnání v jakousi panteatrologii, která

není schopná přistoupit ke zkoumané problematice nepředpojatě.

V průběhu takových průzkumů není už nijak nesnadné dospět k hlubokému přesvědčení, že divadelnost vytváří v rámci scéničnosti užší (i když velice důležitou, tak přece jen užší) oblast. Tato oblast má svá nezanedbatelná specifika, jejichž zkoumání nepřináší ovšem žádoucí výsledky, rozpustíme-li teatrologii v jakousi vševědu. Právě soustavný výzkum scéničnosti mimo hranice samotné teatrologie může jí přinést mnoho pozitivních podnětů stejně tak, jako může skutečný divadelní výzkum – v případě chápání scénických základů divadla – přinášet důležité podněty výzkumu scéničnosti ve všech jejích podobách. V té souvislosti je důležité zkoumání jednotlivých oblastí této scéničnosti a jejich komparace, která je možná jedině v případě, když se bude budovat ne na směšování, ale rozlišování, a to bude nejen rozlišováním oblastí zájmů či problémů, ale i rozlišováním přístupů, požadujících se v jednotlivých momentech syntézy jak v rámci scénologického, tak divadelněvědného bádání: Obojí není samozřejmě v jistých momentech možné od sebe zcela oddělit, stejně jako od sebe není možné oddělit výzkum scénického či scénovaného chování ‘v životě’ a výzkum herectví jako umění využívaného v divadle a ve filmu, i když vystupování na hranici herectví v širokém spektru činností od výtvarné performance po vystupování politiků v médiích rozhodně není totožné s hereckým uměním.

Důvodem vydělení ‘scénického’ z ‘divadelního’ (a tedy jeho vymezení, které se hned ukázalo jeho osvobozením z omezenosti spojené s jeho divadelní variantou) bylo úsilí postavit toto ‘scénické’ mimo ‘divadelní’ a v jeho jistých (a většinových) projevech proti němu, aby mohlo dojít k žádoucí komparaci těchto projevů, a tedy i k odhalení skutečné úlohy scénického elementu při konstituování divadelních projevů a jejich specifčnosti:

Zejména jde samozřejmě o *umělecké* divadelní projevy, jejichž hranice (jako dnes vůbec hranice umění, a tedy i sám jeho pojem) se ve věku všeobecné scénovnosti rozmyly natolik, že už jako by nebylo ani možné, ani (ve věku technických médií) potřebné.

Nepramení ostatně zúžení pohledu na scénickou událost a scéničnost obecně, se kterým se setkáváme v Kotteho knize, právě z toho, že se tu pohybujeme přece jen především a jaksi zásadně na poli divadelní vědy, kterou je zkrátka prospěšné doplňovat obecnou scénologií? V každém případě Kotte samozřejmě ví o tom, že

„Ve zpětném pohledu lze ve většině uměleckých experimentů dvacátého století, které překračovaly žánry, vidět scénické události, o nichž lze diskutovat v souvislosti s divadelními pojmy použitými v 2. kapitole. Ale instalace, jednotlivé akce performančního umění, *performance art*, *performance* nebo *cultural performance* nabízejí stejně jako tanec a rituál zvláštnosti, které neopravňují jen jejich vlastní označení, ale jsou také schopné zvnějšku přesněji vymezit kontury celé oblasti scénických událostí“ (141).

I tak odmítá rozšířit pojetí scénické události na ty případy, ve kterých je nelze zkoumat bez ohledu na problematiku obrazu. Scénologie, která vzhledem k nepoměrně širší oblasti uplatňování scé-

nického vyšla za hranice divadelní vědy, se nemusí držet takového vymezení scéničnosti, které je spojené s jejím zkoumáním v tomto (divadelněvědném) rámci. V dnešní praxi divadelní vědy se ústup divadla z dominantní pozice mezi specifickými scénickými projevy často kompenzuje ctižádostivým úsilím vztáhnout divadlo a divadelnost na všechno, případně scéničnost s divadelností ztotožnit: takovým tendencím Kotte důrazně a záslužně oponuje. Vzhledem k tomu, co všechno už bylo řečeno, je snad také jasné, že se scénologie nemůže vyhýbat a také nevyhýbá studiu scéničnosti v projevech, kde je nerozlučně spojená s uplatňováním techniky a technologií, které dnes poskytují takový prostor pro hru; těmto projevům nemůže Kotte vzhledem ke své definici scénické události přiznat nejenom divadelnost, ale ani scéničnost. Jako by tu šlo o jakési zastavení na místě, ze kterého je třeba udělat další krok. To všechno, čeho si na ušlé cestě stačil všimnout a co stačil ve svém Úvodu zprostředkovat dalším zájemcům (a samozřejmě zejména studentům), zaslouží ale velké uznání: vzhledem k tomu je jeho knihu nutné doporučit i těm, kteří se nezajímají výlučně o divadlo.

Od fotografie k performanci a instalaci

Július Gajdoš

Rád se vracím ke knize Rolanda Barthese *Světlá komora* a s požitkem pročítám její kapitoly, ale nikoliv proto, že bych ve všem sdílel autorovy názory. Imponuje mi její kompozice, básnická invence a především její rozporuplnost, jakýsi kontrapunktický způsob myšlení, kterým autor při prohlížení fotografií s odvahou postupuje. Jeho subjektivní rozladěnost ze zachycených okamžiků a současně touha přijmout, jestliže mu bude nabídnuto to, co sám nazývá *punctum*, mě inspiruje. Přitom tím, jak zdůrazňuje spojení fotografie se smrtí („jestliže mi však fotografický snímek připadá bližší divadlu [než malbě], je to zprostředkováno zvláštní instancí [...]: Smrtí“), jako by chtěl vše popřít. Barthes obecně vyčítá fotografii to, co snad platí zvlášť pro jedinou fotografii, na které je jeho matka ve věku pěti let v zimní zahradě. Tato fotografie u něho vyvolává okamžik prosvětlení a zprostředkuje mu to, co si do té doby neuvědomil a co před ním zůstalo skryto. Je to ale proustovský objev. Přichází totiž pozdě, a tak o to víc znásobuje pocit ztráty milované osoby. Autentičnost okamžiku na fotografii aktualizuje u něho spolu s procítěním pomíjivost.

Pozoruhodné je, že k tomuto *punctu* by žádný jiný pozorovatel nedospěl, pokud by k postavě v zimní zahradě neměl stejný vztah díky příslušným zážitkům a zejména zážitku matčiny smrti. Barthes tak zdůrazňuje a po svém rozvíjí (vlastně tematizuje) referenční rovinu fotografie: jestliže se referencí rozumí něco mimo sám obraz, jde v tomto případě ovšem o něco, o čem ví a co pociťuje jenom on sám. Obecně vzato, takový postup nás odkazuje k uzavřenému kruhu, ve kterém referenční rovinu jako by byl schopen odhalit pouze ten, kdo je součástí tohoto kruhu. Někomu ‘cizímu’ nemůže být vizualizací daného objektu příslušný význam tohoto objektu zprostředkován. S fotografií Barthesovy matky v zimní zahradě je to stejné jako s rodinnými fotografiemi či fotografiemi našich blízkých obvykle, a to nejenom proto, že jsme k tomu, co je na nich zachyceno, svým způsobem vnímavější. Prohlížením asociujeme minulé zážitky a události, které souvisejí se zobrazovanou osobou/osobami, okolnostmi nebo prostředím. Ostatní, kteří jak se říká ‘nebyli u toho’, jsou o tyto asociace ochuzeni. Lze je ale zprostředkovat vyprávěním, přesně tak, jak to činí Barthes: Vychází z vlastního zážitku obrazu, který se – jako subjektivní prožitek z ‘obrazu’ – mění vyprávěním v (Barthesův) příběh sdělovaný čtenářům. Uvědomujeme si subjektivní hodnotu fotografie matky v zimní zahradě, protože nám ji Barthes svým vyprávěním odhalil. Dokonce nám své pocity v knize sděluje pouze vyprávěním, protože

Vincent van Gogh, *Pár bot, Paříž*,
2. polovina r. 1886. Amsterdam,
Rijkmuseum Vincent van Gogh



tuto stěžejní fotografii na rozdíl od jiných, kterým věnuje pozornost, nezveřejňuje. Právě proto je oprávněnější mluvit o tematické rovině vytvářené jeho vyprávěním, které nemá tolik společného s referenční rovinou fotografie: to, co je zachyceno na fotografii, se Barthesovým vyprávěním subjektivně tematizuje v kontextu životní situace, o níž nemůže mít vnímatel 'mimo okruh' žádnou povědomost. Vztah referenční a tematické roviny lze dobře sledovat na obrazech věcí tvořících např. zátiší.¹ Už jejich volbou, rozmístěním i dalšími úpravami předem včetně nasvícení, nehledě k následujícím operacím v temné komoře, se i na fotografii využívá symbolické potence těchto věcí, jejímž rozvíjením se při každém novém vnímání výsledného obrazu propojuje minulé (včetně minulosti teď třeba už dávno rozpadlých věcí) se současností. Nejde tu tedy o něco, co už není, co umřelo nebo co se ztratilo, ale o současný zážitek přítomného obrazu. Zpřítomňuje-li Barthes – v komentáři ke zmíněnému obrazu své (na fotografii

1 Mohu se tu odvolat na příklad, který uvádějí Z. Silová a J. Vostrý v článku „Pařížské scénologické inspirace“ z *Disku 21* (září 2007: 26–27). Jde o Goghův obraz *Pár bot*, nad kterým si citovaná autorská dvojice klade otázku: „Neliší se přece jen zásadně obraz (třeba triviálního) předmětu od jeho přímého scénování, byť v rámci celku, který také můžeme nazvat obrazem (ve smyslu *imago*)? Nejde tu vlastně o rozdíl mezi scénovaností a tou scéničností [...] zachyceného objektu, ve kterém se obrází jak jeho vlastní vzezření, tak také způsob vidění umělce schopného dát zobrazenému předmětu takovou a ne jinou (vlastně scénickou) podobu? Tedy takovou podobu, jejímž prostřednictvím na nás tento předmět působí tak, že ho nejenom 'rozeznáme', ale máme z něj i nějaký zážitek [...]“ V případě samotného předmětu (na Goghově obraze tedy ochozených bot) máme co dělat s tím, k čemu také Goghovo dílo poukazuje a co existuje 'mimo obraz': to souvisí s referenční rovinou, zatímco způsob, jakým ty boty Gogh namaloval (tj. specifický způsob, jakým je scénuje), souvisí jak s jeho vlastním zážitkem či motivací, tak se zážitkem, který z něj jako diváci máme. Tento náš zážitek vzniká z toho, jak na nás obraz působí nejenom vizuálně, ale také vnitřně hmatově, a jak se právě vzhledem k tomu proces tohoto zážitku rovná vytváření smyslu spojeného především nikoli s nějakým předmětem existujícím také 'mimo obraz', ke kterému se zde poukazuje, ale s tématem jako s něčím, co vyplývá z něj – tj. z tohoto obrazu – samého v jeho vlastní specifické umělecké struktuře (tedy co tvoří nikoli jeho referenční, ale tematickou rovinu). V případě Goghova *Páru bot*, kde jedna bota působí spíše 'žensky' a druhá spíše 'mužsky', jde o zážitek spojený s představami a myšlenkami, „které se týkají *páru* jako případu důvěrného spojení se všemi možnými konotacemi“. Ano, „jde o cosi, co tu není sice přímo nazváno, protože se to dotýká příliš intimních [...] lidských prožitků, a to spíše vytoužených než skutečných, ale co je dokonce *trvalé*, ne-li věčné (a to právě na obraze, na rozdíl od skutečných bot).“

teprve budoucí) matky – příběh, který z této fotografie samé jako diváci ‘mimo kruh’ nevyčteme, jde o tematizaci (chcete-li tematizaci toho, co minulo, a tedy i samotné této pomíjivosti), která je atributem tohoto vyprávění, a nikoli vlastností komentované fotografie.

Pokud máme na mysli specificky uměleckou rovinu přímé, piktorialistické nebo inscenované fotografie, její referenční rovina související s tématem by měla být rozpoznatelná bez osobního zasvěcení a nutnosti dodatečného slovního výkladu souvislostí, které hrály nějakou roli při jejím vytváření. Nemám na mysli interpretaci, která přichází vždycky *post* a která ozřejmuje vztahy, hledá motivační strukturu, aby došla k objevení/odhalení tématu, ale slovní výklad okolností jejího vzniku. Setkáváme se s tím například u piktorialistické fotografie, která zdůrazňuje roli fotografa před a po záběru, aby se vyhnula námitkám, že za cvaknutím spouště fotoaparátu a objektivem stojí pouze technika. A tak u jedné z nejobdivovanějších fotografií Alfreda Stieglitze *Zima na Páté Avenue* (1893) se neopomíná zdůrazňovat, že autor na tento záběr čekal několik hodin a v ateliéru změnil formát a detaily, než ho výsledek uspokojil, tj. než sám přiřkl fotografii status uměleckého obrazu. Máme ovšem i dostatek příkladů komplikovaných technických expozičních řešení (k nejznámějším příkladům jistě patří fotografie *Dvě cesty životem* od Oscara Gustava Rejlandera, 1857) vyvolané v začátcích fotografie snahou, aby se vyrovnala malbě a stala se rovnocennou součástí vizuálního umění. Roland Barthes to poněkud příkře formuloval slovy, že „fotografie byla a je pronásledovaná fantomem malby“; přitom *fantomy*, zvláště v druhé polovině 20. století, lze najít na obou stranách. Tato snaha v různých obdobích více či méně zdařile posilovala fotografii k tomu, že se realizovala její potenciální schopnost vytvářet umělecké obrazy, tj. že se stala opravdu uměním, a to bez ohledu na to, jestli se to hlavní odehrává před objektivem, v temné komoře nebo dodatečně pomocí montáže. Jak tedy máme chápat Barthesovo zdůrazňování přítomnosti smrti ve fotografii, tzn. zdůrazňování té její vlastnosti, na základě které si každým svým pohledem na ni zpřítomňujeme to, co už není, protože vyfotografovaná příroda a prostředí se změnilo nebo zmizelo a že lidé na fotografii už nepatří mezi živé? Díváme se na malířský portrét stejným způsobem, když víme, že Picassova *Celestina* (1904) z modrého období už také nežije? Pak by byla smrt spojena s veškerým uměním – ale my přece neprožíváme (jenom) smrt těch, kteří jsou na obraze zpodobeni. Copak nejde u fotografie o stejné vynětí určitého okamžiku ze života, a tím nejenom o jeho zdůraznění, ale právě také o zpřítomnění? A není toto zpřítomnění možné právě proto, že to zobrazené je stále živé nebo znovu ožívá? *Punctum* lze hledat jenom prostřednictvím toho, díky čemu se fotografie stává uměleckým obrazem, protože právě to nás odkazuje ke skrytému. Jen viditelné nás vede k neviditelnému, bez viditelného není ani to skryté. Smrt vyfotografovaných lidí, změna prostředí, krajiny existuje mimo okamžik stisknutí spouště a mimo objektiv. *Putující matka* (1936) z cyklu americké fotografky Dorothee Langeové nás nezasahuje tím, že už nežije, ale tím, v jaké svízelné situaci se (jakoby stále) nachází a my toho můžeme být účastní. Přímá fotografie zachycuje pomocí techniky autentický okamžik v jeho chvilkové neměnnosti. V tom je její síla, kterou na nás útočí, a to bez ohledu na to, jestli je to momentka, nebo se na záběr čeká několik hodin. Tato jen vnějšně nehybná autentičnost představuje to obecné *punctum* fotografie a její jedinečnou vlastnost. Její útočnou vtíravost nacházíme i v inscenované fotografii a například odmít-

nutí fotografie Henryho Peache Robinsona *Odcházení – Mizení* (Fading Away, 1858) tehdejší kritikou „pro zneužívání citu a zveřejňování žalu“, jak se o něm zmiňuje Miroslav Vojtěchovský, když píše o počátcích inscenované fotografie,² tomu odpovídá. Tento způsob zobrazování, tj. inscenování okamžiku, v té době až příliš narušoval vžitě konvence a zasahoval do intimní sféry lidských vztahů. Přítom atmosféra Robinsonovy fotografie zdánlivě jako by si opravdu podávala ruku se smrtí. A přece je smrt mimo obraz. Fotografie je o umírání, o okamžiku, kdy mladá žena příliš brzy opouští své blízké.

O smrti ve fotografii se v první kapitole své inspirativní knihy *Divadelní věda* zmiňuje také Andreas Kotte.³ Vidí ji v souvislosti se scénickou událostí a jejím ustrnutím v živý obraz: v rámci tohoto pojetí nás odkazuje k Barthesovým názorům a upozorňuje na jeho formulaci vztahu fotografie k divadlu,⁴ resp. – z hlediska scénologie – na její scéničnost či scénovanost. Právě v souvislosti s tímto Barthesovým pojetím poukazuje Kotte na to, že v ustrnutí pozbývá scénický výjev charakter hry, protože se stává obrazem. V dané souvislosti i s odkazem na Barthes lze tomu rozumět tak, že zatímco pohyb a hra inklinuje k životu, ustrnutí ke smrti. Nevadí se tady poněkud zbytečně jisté psychologické pojetí, které souvisí s obrannými mechanismy člověka v nebezpečné situaci – tj. že v případě ohrožení ustrne, zaujme pozici mrtvého, aby tak odradil útočníka –, místo aby se vycházelo z vlastního scénického řešení? Přece i samotné ustrnutí může scénicky působit. S jistou mírou ustrnutí se setkáváme i v běžném životě, kdy překvapení, nepředpokládaná akce, atak člověka natolik zasáhne, že mu chvíli trvá, než je schopný reagovat. Zkušený herec v divadelním představení ví, že minimalizací svých pohybů přeneše pozornost diváků na projev partnera. Ustrnutí jako způsob stylizace při expresivním zdůraznění vztahu mezi pohybem a nehybností je tvůrčí součástí divadla.⁵ Ustrnutí před objektivem fotografa, tzn. zaujetí nehybného postavení, je do jisté míry nutný praktický postup, který vycházel a dodnes vychází vstříc technické nedokonalosti. Jinak by přístroj zaznamenal dráhy pohybu na úkor ostroty snímaného člověka. Se způsoby, jak zaznamenat pohyb, se přitom setkáváme už u impresionistů a o snaze, jak nehybnost fotografie překonat, nás přesvědčují rozfázované snímky Eadwearda Muybridge jako jsou *Žena scházející po schodech* nebo *Muže přeskakujícího překážky* (1887). S nehybností ale přímo souvisí akt, který se přímo dotýká scéničnosti a/či scénovanosti, a to je pózování. Nelze utéct ze svého těla, nelze ho ve chvíli proměnit, lze se ale do něho vpravit tak, abychom v tom okamžiku vypadali buď podle své představy, nebo podle přání fotografa. Jde o stylizaci postoje, gest a výrazu. Proto okamžik ustrnutí je součástí toho, jak chceme vypadat, a patří k představě, jakou o sobě máme. Smrt je v té chvíli v nedohlednu, protože náš celkový ustrnulý projev je zaměřený na to, jak budeme vypadat pro sebe i jiné při následném prohlížení

2 Vojtěchovský, M. „Inscenovaná fotografie“, in Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh*, KANT pro AMU: Praha 2008.

3 Knihu v překladu Jany Sloukové připravuje k vydání Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby AMU v Praze. Uváděné citáty pocházejí z rukopisného znění překladu.

4 Fotografie je „jako prapůvodní divadlo, je jako *tableau vivant*, figurace nehybné a zamaskované tváře, pod kterou vidíme mrtvé“ (Barthes, 1994: 23).

5 Režijní koncepce Stevensa Berkoffa, se kterou vstoupil na britskou divadelní scénu v 80. letech, bylo právě variování mezi znehybněním a prudkým zdůrazňujícím pohybem (*Decadence*, 1981), nebo zpomalení pohybu jakoby ve vzduchoprázdnu s přizpůsobenou artikulací (*Salome*, 1991). Zpomalený scénický pohyb Roberta Wilsona v jeho performancích (*Pohled hluchého*, *Život a dílo Sigmunda Freuda*, *Einstein na pláži* a další) vedl diváky ke snovému vidění.

fotografie. Zapomínáme na smrt pro sílu života a ustrnutí je živý okamžik – *tableau vivant*. Všechny slovní pomůcky (sýr, potata, cheese) jsou součástí tohoto scénování, bez ohledu na to, jestli jde o skutečný stav, ve kterém se dotyční nacházejí, nebo o předstírání.

S jistými pochybnostmi proto přijímám konstatování o přítomnosti smrti ve fotografii nebo o ztrátě charakteru hry zaviněné nehybností. Pokud totiž mluvíme o scénické události nebo o situaci, je nutné – jak se snad jasně ukázalo – rozlišovat, co je uvnitř a co mimo. To uvnitř je v jistém smyslu ohraničené způsobem svého podání. Vše za touto hranicí je buď nová událost, nová situace nebo to, co se nějakým způsobem jeví na obraze, ale co existuje i ‘mimo obraz’ a s čím ten obraz konfrontujeme. Pózování před objektivem je scénování a stačí letmý pohled na pózující, abychom si všimli způsobů, jak se snímání lidé vpravují do postoje, do gest, jak si nasazují výraz. Ne vždy jsou s výsledkem spokojeni a při pohledu na hotový snímek to možná dají najevo, ale i v případě, kdy výsledek se nedá pokládat za dobrý, nelze popřít, že je to důsledek ne-li přirozené scéničnosti, tedy aspoň sebeinscenačního úsilí. V této souvislosti připomínám další studii Miroslava Vojtěchovského,⁶ ve které podrobně popisuje technické postupy při tvorbě fotografického portrétu a způsoby svícení při zakrývání jednotlivých nedostatků portrétovaných osob v komerčních ateliérech jako vstřícné gesto vůči portrétovaným, aby vypadali dobře. Dočteme se v této studii také, jak se portrét stává uměleckým obrazem právě díky tomu, že se fyzické nedostatky nezakrývají, ale naopak odhalí, protože se ukáže, že tyto tzv. nedostatky tematizují obrazovou výpověď o konkrétním člověku: zobrazují ho v jeho odlišnosti, zachycují jeho osobitost a odhalují tolikrát zmiňované *punctum*.

Fascinace spojená se schopností zachytit autentický okamžik doprovází fotografii od jejího vzniku, a když zmiňují její účinnou působivost na naše smysly, mám kromě toho na mysli také odvozenost jejího způsobu zobrazování z našeho vidění vzhledem k možnosti prostorové i časové distance. Můžeme se tak vracet ke snímku nejenom v kontextu toho, co bylo, ale také s vědomím, že zachycený okamžik zůstává neměnný. Jinak řečeno, hra se světlem fixovaná na stříbrný papír vytváří obraz daného okamžiku. Pokud přijmeme Lévi-Straussovo rozdělení na přírodu a kulturu (přírodu vytvořil bůh, kulturu člověk), metaforicky řečeno, ve fotografii jako by se obojí stýkalo. Vidíme na ní obraz nějak vytvořeného nebo aspoň podaného objektu oživeného našim přítomným viděním. Spíše než prapůvodní divadelní kořeny nacházíme z těchto důvodů v nehybnosti osob a strnulosti gest na fotografii záznam scénických projevů/událostí, a nedomnívám se, že by tím vyfotografovaný objekt přestal být životaschopný, protože to by nastalo jenom v případě, že by přestal působit. Tuto scénickou působivost si zachovává nejenom díky ‘vlastní’ scéničnosti či scénovanosti, ale především díky svému zachycení, tj. díky fotografii s její schopností scénování. Určitá/ý událost/výjev na fotografii, v malbě, v sousoší, je – a zde polemizují s názorem Andrease Kotteho – scénický, i když se neodehrává v daném okamžiku přímo před námi, protože dál působí díky scéničnosti svého fotografického, malířského či sochařského ztvárnění. *Tableau vivant* se odehrává vždy před evaknutím spouště a nikoliv po něm, ale je to nakonec fotograf, kdo činí scénickou a tím vlastně svým způsobem

6 Vojtěchovský, M. „Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii...“, in: Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh*, KANT pro AMU: Praha 2008.

věcně živou událost, jaké se odehrávají v běžném životě, přesněji řečeno, také událost, která se dokonce opravdu stala, a to třeba už kdysi a jenom jednou, ale v očích či myslích diváků se stává vždy znovu.

Kotte v souvislosti s vymezením scénické události pracuje s pojmy *akcentace* a *konsekvence*: charakteristická pro takovou událost je vysoká míra akcentace a minimalizace důsledků (Kotte 46). Při fotografování se také akcentuje určitý výjev před objektivem už tím, že je (vy)fotografován: jako takový získává bez ohledu na svou scéničnost či nenápadnost scénické vlastnosti, protože v rámci tohoto (vy)fotografování dochází k *vymezení prostoru/scény* (tj. podle Kotteho k lokální akcentaci), zatímco *sebetvarování* ('pózování') *osob* (tj. gestická akcentace) se coby (*sebe*)scénování stává případem hry. Tak fotografie splňuje navzdory Kottemu, který se domnívá, že přestává být scénou, protože se mění v obraz, i druhou podmínku nezbytnou podle něho k tomu, aby se událost stala scénickou: i záměrně zvolený útočný postoj nemusí mít žádné praktické důsledky. Tyto důsledky nemá ale ani momentka zachycující třeba zápas na život a na smrt: sama fotografie totiž nemůže mít žádný vliv na výsledek tohoto zápasu. I když či právě díky tomu, že se takový zápas a každá scénická událost promění v obraz, protože je zachycena objektivem, nepozbývá své scéničnosti, tj. (byť dávno uplynula) nepřestává přitahovat diváky. Tak zůstává zachována (tj. svým způsobem stále živá) i v záznamu, a to jak v (re)prezentaci samotného výjevu i/nebo v tom, jak a čím promlouvá a vzbuzuje další představy, tj. ve své tematické rovině. I když víme, že jde o zachycení toho, co se již událo, svou scéničností, objevenou fotografií, to i dále působí: také fotografie nás totiž od vyobrazeného *co* obrací k *jak*, které se stává hlavním, a tak vede naši pozornost od jednotlivých objektů k jejich vzájemným vztahům: předvedené objekty jsou jenom jedním jejich možným případem.

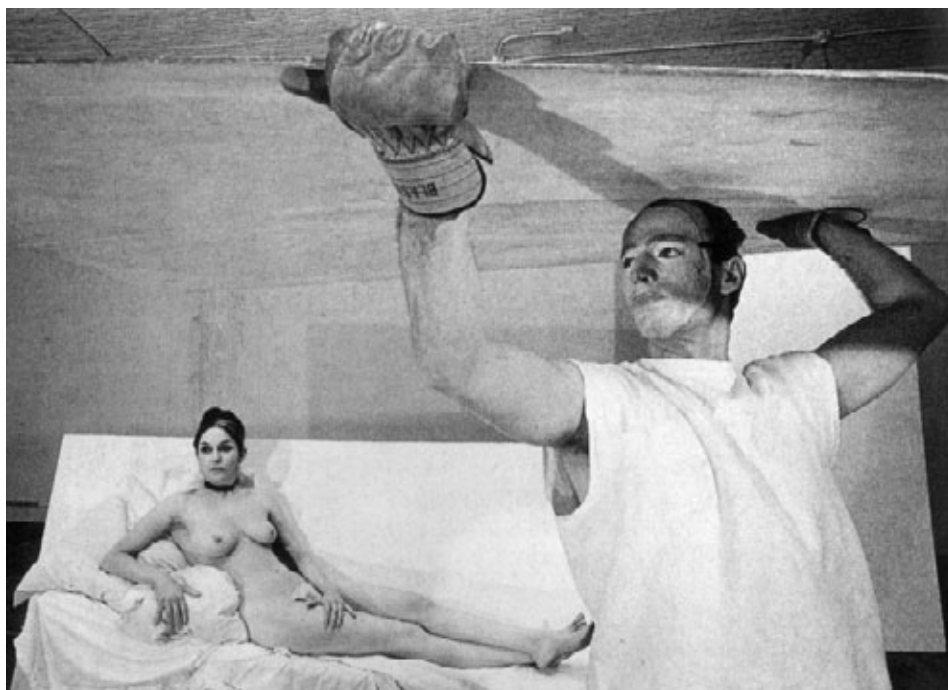
Jaroslav Vostrý psal v *Disku* 15 (březen 2006) o scénování zboží v obchodních domech. Nejde v reklamní fotografii o stejné scénování? Předměty jsou na této fotografii příslušně lákavě naaražované. Pokud reklamní fotografie pozbude tuto scénovanost, zůstává jí nejjednodušší referenční rovina: zůstává pouhým vyobrazením, aniž se – podle Ejzenštejnova rozlišování – stala obrazem, který na diváka nějak působí: například boty zůstávají pouze botami. Trend reklamních agentur je ale vytvářet vztah mezi propagovaným zbožím a potenciálním zákazníkem. Scénování zboží se snaží působit na jeho koupěchtivost a rafinovaně vytvořit pocit, že koupený výrobek bude znamenat splnění snu, identifikaci s hvězdou, která jej nosí, a tak mu jejich koupě umožní stát se 'někým', tedy získat mnohem víc než pouze konkrétní výrobek, který se scénuje jako symbol. U reklamní fotografie se tak ze zcela praktických důvodů setkáváme s využitím její potenciální symbolizační roviny, která vytváří potřebu, podporuje touhu a podněcuje motivaci scénovaný výrobek koupit. Například u reklamy na cigarety se místo pouhé krabičky cigaret zobrazí ještě tvrdý chlap z amerického západu, se kterým se potenciální zákazník, v případě, že bude používat stejnou značku, může ztotožnit.

Vrátím-li se k tezi Rolanda Barthesa o archetypickém vztahu fotografie k živým obrazům jako kořenům divadla, připadá mi toto spojení paradoxní. O pohyblivé hranici mezi takovými živými obrazy inspirovanými biblickými událostmi a jejich rozehráním v rámci středověkých průvodů s alegorickými vozy, na nichž se odehrávaly, případně jejich představením v rámci mysterií

najdeme dostatek informací v literatuře o dějinách divadla. Nejde v tomto případě o důkaz přirozené tendence každého živého obrazu k rozehrání? Fotografie jako vynález 19. století s těmito scénickými událostmi, zdá se, ovšem příliš nesusvisí. Kotteho rozlišování nás upozorňuje na důležitý problém: jestliže klade důraz na jednání a chování jako základ všech scénických událostí, nevyplývá z toho, že každou scénickou událost je možné zařadit pod společný jmenovatel divadlo. To samozřejmě vede k úvaze o vhodném přístupu ke studiu divadla (podle Kotteho divadelní vědy), které nemůže vycházet pouze z něho samotného, případně z jeho apriorního pojetí odvozeného z nějaké estetiky. Jeho základem je totiž právě chování a jednání vytvářené a přetvářené vzhledem k jeho potenciální scéničnosti. Scénologie, s jejímiž výzkumnými výsledky seznamuje zájemce tento časopis, sleduje scéničnost resp. scénovanost lidského chování a jednání jak v její nesespecifické (každodenní), tak i specifické (umělecké) rovině. Právě scénologický přístup nás může dovést od pochopení scénických projevů všedního života k divadlu a k pochopení jeho specifčnosti spíše než postup od divadla k jakési všeobecné teatralitě či teatricitě, která jako by se měla stát klíčem nejen ke studiu rituálů a tzv. kulturních performancí, ale k postižení performativity vůbec.

I vzhledem k povědomí o rozšířenosti druhé tendence se Kotte ve své knize věnuje takovým pojmům a s nimi souvisejícím projevům, jako jsou performance, iluminace a instalace. Pokud jde o souvislost s fotografií a vytvářením i odmítáním obrazů jako takových, je nutné zdůraznit, že pro modernisty první poloviny 20. století to byl omezující rámec tradičního výtvarného umění, který se pokoušeli překonat. Nasvědčuje tomu už Marinettiho váhání mezi názvy futurismus nebo dynamismus a úsilí futuristů o zachycení pohybu v malbě, vyjádřené už v názvech jako je *Dynamismus vlaku* Luigiho Rossoly či *Dynamismus psa na vodítku* Giacoma Bally; i výtky ruských konstruktivistů, že vícenohý pes Bally nemá nic společného s pohybem; multiplikace pohybu Kazimira Maleviče a jeho postava Aviatora v první kubistické opeře *Vítězství nad sluncem* (1913), Picasovy kostýmy k surrealistickým performansím (*Parade*, 1917) a na to v polovině 20. století navazující Polockova rezignace na kompozici určenou rámem obrazu nebo Kleinovo přenesení malby do prostoru atd. To vše bylo poznamenáno touto tendencí; stejně jako už pro Oskara Schlemmera v Bauhausu byl malířský obraz omezený svou dvourozměrností, k jejímuž překonávání ho podnítila fascinace prostorem a hledání jeho principů (*Raumempfindung*). A přece nelze pominout vzájemnou propojenost a soudržnost různých druhů umění, jejich historické i současné vzájemné ovlivňování, často projevované v úsilí je od sebe nejdříve důrazně oddělit a zpětně zase spojovat. Podobně jako malba ovlivňovala fotografii, lze hovořit i o vlivu fotografie na malbu a celé současné umění. Je to jako s filmovými políčky, která vedou od jejich spojování v příslušných sekvencích reprezentujících jednotlivé scénické události k fabulaci: právě díky pohybu si u filmu neuvědomujeme staticitost jeho jednotlivých políček, které tak úzce souvisí s fotografií.

Mezi snad nejfrekventovanější výrazy používané v souvislosti s vývojem scénického umění posledního dvacetiletí u nás patří slovo performance. Kotte vidí historický vývoj performance a instalace v souvislosti s iluminací: Vychází z dvorských slavností, jejichž důležitou složkou, jak už samotný název napovídá, byla hra světla, a poukazuje na její scéničnost. Scéničnost, kterou, jak víme,



Robert Morris: Site, performance poprvé uvedená v roce 1965

chápe v kontextu pohybu/hry, se podle něj ztrácí v okamžiku, kdy se stává obrazem. Kotte si uvědomuje, že u takových pojmů, jako jsou happening, performance, instalace nelze přesně vymezit jejich hranice, a proto říká: „*Dovnitř pole scénických událostí patří instalace, které se objevují tam, kde se akcentace proměňuje v obraz, a jejichž scéničnost se ztrácí, když mizí interakce*“ (145). V instalaci se skutečně setkáváme se znehybněním objektu či živého obrazu nebo jeho části podobně, jako bychom scénovali určitý výjev před objektivem, tzn. do okamžiku cvaknutí spouště, ale také s určitým typem pohybu. Při každém vymezování si tak musíme uvědomovat to, že hranice mezi performancí a instalací nejsou pevné a obě scénické formy se vzájemně prolínají. V performanci, kterou Robert Morris nazval *Site* (1965), performer s maskou Morrise připevňoval v popředí panely ke stropu a v pozadí na bílé pohovce ležela nahá Carolee Schneemanová a představovala Manetovou Olympii. Vycházíme-li z fotografie této performance, máme nutkání mluvit o instalaci, i když je na místě respektovat původní autorův název. Teprve když čteme popis akce, dozvídáme se, jaký byl Morrisův záměr. Vycházel z ideje ‘těla v pohybu’, a tak performer s maskou autora přemísťoval panely tak, aby měnil pohled diváků na živou sochu. Pro toho, kdo zná aktivity Josepha Beuyse, zpřítomňují jeho sánky s plstěnou příkrývkou vystavené v newyorském Museum of Modern Art spíše souvislosti, do jakých byly původně zapojeny, i když jsou vlastně instalovány, a za instalaci ji mohou považovat ti, kteří tyto souvislosti neznají.

Jak se ukazuje, s jistou formou *tableaux vivants* se v druhé polovině 20. století setkáme poměrně často, a to dokonce v takové míře, že se vynořuje otázka,



◀ Performer, který si na Broadwayi našel specifický prostor a lehce oděný stál v mrazu několik hodin bez pohnutí, ale také bez povšimnutí kolemjdoucích.

▶ Nahý kovboj proměňující se v zimě po Broadwayi se stal sporadickou atrakcí pro turisty i pro newyorskou TV-show.

jestli lze ještě vůbec vzhledem k této jejich všeobecné rozšířenosti mluvit o *akcentaci*. Přesycenost těmito výjevy zvláště u tzv. *street art* má často za následek, že kolemjdoucí už o ně nejeví zájem, a tak se do jisté míry zpochybňuje nejenom akcentace, ale vzhledem k tomu i scéničnost samotného výjevu: výjev se stal běžnou součástí městského ruchu. Při své poslední návštěvě v New Yorku jsem se setkal s několika podobnými výjevy, kterým místní nevěnovali žádnou



pozornost. Dotyčný performer stál nepohnutě a lidé ho bez povšimnutí obcházel. Navzdory tomu, že šlo o hrový projev a sám o sobě akcentovaný postoj, ne-minimalizovala se svým příliš častým výskytem jen akcentace, ale i plánované důsledky v podobě různých reakcí kolemjdoucích, jenže výjev se hlavně u domácích míjel účinkem. Původní záměr se tak proměnil v pouhou atrakci pro turisty. Všechny podobné aktivity lze v angličtině nazvat performancí, protože to jazyk umožňuje. Něco jiného je vymezovat performanci v českém, slovenském, německém a jiných jazycích, a to vzhledem k tomu, že toto slovo, uvedené do těchto jazyků teprve nedávno, postrádá původní konotace. Slovo *performance* existovalo v anglickém jazyce dávno před zrodem performančního umění. Dnes se běžně používá mimo tuto oblast, často v kontextu určité činnosti a s ní souvisejícími výkony a výkonností.⁷ Kotte se odvolává na vymezení performance u Richarda Schechnera a Marvina Carlsona, kteří považují za performanci cokoliv, co souvisí s činností: u nich je to pochopitelné, protože jsou vedeni přirozenými vlastnostmi jazyka, kterým mluví.⁸ Proto i označení náhodného výjevu (například na zástavce tramvaje) performancí může být u nich adekvátní, jelikož tu máme prostě co dělat s něčím ve smyslu konání. Takový akt ale ještě nemusí

7 Několik příkladů při používání slov *performance* v jiném kontextu: *prosper performance of your duties* – správné vykonávání povinností; *performance of engine*; *operation performance of equipment* – výkon stroje; *car that performed well at low speed* – auto pracovalo dobře při nízkých rychlostech; *performance appraisal* – hodnocení výkonnosti; *performance enhancing* – povzbuzující prostředky – viz Oxford American Thesaurus, Oxford University Press: Oxford 2008.

8 Vymezení performance jsem se podrobněji věnoval v článku „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2006).



Prostor v Museum of Modern Art v New Yorku vymezený Josephem Beuysovi

být srovnatelný s tím, co označujeme za performanci v rámci performančního umění. U ní máme (ve zdařilých případech) co dělat se specifickou scéničností či se záměrným popřením scénovanosti díky uvědomělé tendenci k pouhému vyprávění a v souvislosti s umístěním takového narativního projevu na jevišti či pódiu k jakési paradoxní akcentaci.

Kotteho výraz 'akcentace' se i tu zdá šťastný, protože označuje vydělení příslušného výjevu z normálu (zde jevištního). V případě 'minimalizace důsledků' je ovšem na místě jistá opatrnost. Ze scénologického pohledu nelze scénické v jeho specifické i nespecifické formě obírat o příslušné důsledky (třeba v podobě hlubokého zážitku). Za zdůraznění tu stojí rozdíl mezi scénickým a scénovaným: Společná rodinná večeře se může stát uměle ba trapně scénovanou, když se nevhodně uplatní úsilí o to, aby měla náležitě scénické (estetické) kvality; naopak v okamžiku, kdy se stane situace dramatickou, může se i pouze scénovaná večeře proměnit ve skutečnou scénickou událost. U performancí typu *body art* a *street art* máme dostatek případů, kdy se důsledky dokonce záměrně maximalizují a v krajních případech směřují až k sebepoškozování. Proto má v kontextu performance pro nás dostatečnou výpovědní hodnotu slovo provedení/provádění. Jednak vychází z původního anglického základu vztahujícího se k určitému konání, a současně jde o rozlišení od představování a předvádění, tedy od pojmů, které jsou újeji propojené s uměním dramatickým a divadelním.

Dostávám se tak k závěru této úvahy o vztahu fotografie k performanci a performančnímu umění. Spíše než s divadlem mají totiž *tableaux vivants* s je-

jich údajným umrtvováním na fotografickém snímku něco společného právě s performančním uměním a instalací. Důležitou roli v nich ovšem hraje ideál autenticity a naplno prožité neopakovatelné přítomnosti, tolik zdůrazňovaných v 60. letech minulého století. Pro postmoderní tendence, v jejichž rámci je proces tvorby důležitějším než výsledné dílo-objekt, se stává nejdůležitější právě účast na tomto neopakovatelném okamžiku *čisté přítomnosti*, obrazně řečeno, prožitek toho, co předchází stisknutí spouště. Jen z tohoto pohledu se může fotografie jevit jako umrtvování živých obrazů a autentických okamžiků. To byl snad také jeden z důvodů, proč tito umělci odmítali záznamy svých performancí. S odstupem doby se však jejich postoj výrazně proměnil: už v článku o Laurie Andersonové⁹ jsem měl příležitost se zmínit o jejím stesku nad tím, kolik z toho, co v té době vytvořili, zůstane zapomenuto, protože o tom nejsou žádné záznamy. To, co se v dané chvíli může jevit jako umrtvování, se tak s odstupem doby jeví jako zpřítomňování. Fotografie se pohybuje v tomto průsečíku. Přinutí živý okamžik strnout, aby se mohl stát obrazem nejenom toho, co bylo provedeno a instalováno. Tak se obraz vymyká z času a fotografický snímek nám umožňuje vrátit se k tomu, co bylo v minulosti živé, a zachovat to, co v této třeba už kdysi konané události objevil fotograf jako trvalé resp. přesahující jednotlivý okamžik, pro současnost i budoucnost.

Literatura:

BARTHES, R. *Světlá komora*, Archa: Bratislava 1994

GAJDOŠ, J. „Performance – mezi činností a scénováním“, *Disk 17* (září 2006)

GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2005

KOTTE, A. *Divadelní věda (Úvod)*, Praha 2010 (rukopis)

SÍLOVÁ, Z. / VOSTRÝ, J. „Pařížské scénologické inspirace“, *Disk 21* (září 2007)

VOSTRÝ, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk 15* (březen 2006)

VOSTRÝ, J. / VOJTĚCHOVSKÝ, M. *Obraz a příběh*. KANT pro AMU: Praha 2008

Fotografii z performance Roberta Morisse na str. 31 citujeme z publikace: GOLDBERG, R. *Performance Art*, New York 2005.

⁹ „Příběh v performančním umění aneb Scénická vypravěčka Laurie Andersonová“, *Disk 26* (prosinec 2008).

Gardzienice – moje zkušenost

Maja Jawor

V Gardzienicích jsem se poprvé setkala s hereckým, fyzickým a vokálním tréninkem a se způsobem práce založeným na vztahu učitel – žák, v němž učitel předává své umění skrze aktivní činnost a zapojení, nevysvětluje, neteoretizuje, ale koná, čímž zároveň dává žákovi šanci účastnit se celého procesu, jít vlastní cestou a nazvat si ji podle sebe. Bylo to pro mě něco úžasného, doba osvícení. To je fantastické, myslela jsem si, že někdo dokázal vytvořit tolik prostoru! V přeneseném, ale i do slovném smyslu tohoto slova.

V Gardzienicích jsem objevila váhu a sílu tradice vepsané do konkrétního kousku země. Předtím jsem se s podobnou tematikou nikdy nesetkala, o pravoslaví jsem toho příliš nevěděla, o tradičních kulturách pak vůbec nic. První setkání Divadelní akademie se odehrálo v rámci festivalu *Ukrajina – Polsko – Evropa*: spousta vzrušení a spousta otázek. Znovu prostor! Okno na Východ, a dále do Evropy, do jejích etnických zákoutí.

Gardzienice leží na trase divadelního hledání mnoha mladých tvůrců, jsou místem setkávání i místem inspirace. V Gardzienicích jsem poprvé pracovala s Mariannou Sadowskou, která byla více než deset let členkou souboru v Gardzienicích. Tam jsem také poznala Viliama Dočolomanského, zakladatele a režiséra Farmy v jeskyni, který – podobně jako já – přijel zhlédnout *Kosmos*, kompilaci tří představení v průběhu jedné noci. Róbert Nižník, herec Farmy, se pak stal mým kolegou na gardzienické Akademii. A právě díky Róbertovi jsem se ocitla ve Vilia-

mově souboru. Tento příběh lidských setkání pro mě není pouze sentimentální vzpomínkou, neboť všechna tato setkání pro mě měla zásadní důsledky. Je třeba rovněž zdůraznit, že gardzienická zkušenost všech výše zmíněných osob ovlivnila proces práce na představení *Sclavi / Emigrantova Píseň*.

Několik slov o Gardzienicích

Gardzienice vznikly v roce 1977, ve vesnici, po níž přejaly svůj název. Tato vesnice leží poblíž Lublinu, na východě Polska, daleko od kulturních center, sto kilometrů od hranic s Ukrajinou. Włodzimierz Staniewski, zakladatel, režisér a spiritus movens *Gardzienic*,¹ je nena- zval divadlem, ale Centrem divadelních aktivit. Otevřel tak prostor nejružnějším aktivitám, včetně tvorby divadelních představení. Během třiceti dvou let aktivní činnosti Centra jich vzniklo sedm: *Večerní představení, Kouzla, Život prototopa Avvakuma, Carmina Burana, Metamorfózy, Elektra a Ifigenie*.

Forma představení *Gardzienic* byla zcela nová, musel pro ně být vymyšlen název – etnooratorium, divadelní esej, a naposledy teatralizovaná přednáška. Z dalších divadelních aktivit jsou nejvýz-

1 O Staniewského OTP – Ośrodka Praktyk Teatralnych – Gardzienice a jeho inscenacích, stejně jako o zařazení tohoto centra do kontextu polského antropologického divadla, psala do *Disku 15* (březen 2006) v článku „Zpěv těla, tanec ducha“ Małgorzata Jabłońska.

namnější tyto: Umělecko-výzkumná výprava, Divadelní shromáždění a Naturalizace představení prostřednictvím procesu pokusů naživo během Shromáždění.

„Centrum divadelních aktivit *Gardzienice* je myšlenkou zasazenou do kousku země, kterou lze situovat na pomezí divadla, propagace kultury, didaktiky a veřejného působení a která se dá označit jako 'praktikování humanity'. Nejdůležitější je divadlo, protože nám umožňuje ocitnout se na poli umění, což nám dává jedinečné privilegium – bloudění.

'Bloudím, tedy jsem' – může říci umělec a nikdo mu za to nesetne hlavu“ (Staniewski 2007).

Své úvahy o herci odvozuje Staniewski ze zaklínadla, jež otevírá báseň *Zjevení* polského básníka období romantismu Adama Mickiewicze: „Zvuk mne udeřil, náhle tělo moje...“

„Představuji si to,“ říkal Staniewski, „jako jakési zvláštní souznění vydávaného zvuku s vnitřními hlasy, rodící se skrze tělo, celé stupnice sub-gest, začátků, zvratů či – jinak řečeno – počátečních aktů, reflexů, tělesných pojmů. Zvuk-hlas a tělo, které se do něj zaposlouchá, tvoří pojem, alegorii. Když je partner – rodí se dialog, skrze snahu o vzájemnost těchto sub-gest, obrátů k, tohoto úsilí. Teď se zamyslete, nebo se spíše snažte pocítit: rodí se vzájemnost vnitřních hlasů. Pokud v práci existuje určitý jednoznačný prvek (konstitutivní živel) – u nás je to píseň –, pak nelze mluvit [...] o ztrátě míry. Je to akt skutečného stvoření: živý-tvor“ (Staniewski 1986).

Je třeba zdůraznit roli, jakou Staniewski připisuje písni. Představení, jakými byl *Život prototopa Avvakuma*, *Carmina Burana* nebo *Metamorfózy*, lze zazpívat, jako koncert, od začátku do konce. Dvě z nich, *Carmina Burana* a *Metamorfózy*, byly ostatně právě v této podobě poprvé veřejně uváděny jako koncerty, jen s několika scénami. Postupem doby se z hudební struktury, složené z písni, vynořovaly zápletky, děje, podstata tématu

divadelního hledání – představení dozrávalo v čase.

„V roce 1977,“ píše Staniewski, „jsem vytvořil statut *Společnosti*, jehož dva body zůstávají neměnné, přes všechny další změny a přepis původního znění:

Centrum má experimentální charakter s těmito cíli:

– Vytvoření nekonvenčních kulturních forem prostřednictvím divadla, vzdělávání, zkoumání tradic, shromažďování dokumentace, její zpracování a rozšiřování doma i v zahraničí.

– Snaha o propojení kulturních aktivit s ekologií díky spojení uměleckých aktivit s přírodním prostředím a vytváření infrastruktury, jež by spojovala kulturní práci s prací zaměřenou na ekologické utváření okolního prostředí“ (Staniewski 2007).

Akademie divadelních aktivit

Projekt Akademie divadelních aktivit vznikl v roce 1997. V roce 2001 jsem vstoupila do třetího cyklu Akademie.

Studium na Akademii trvalo dva roky a bylo založeno na systému pečlivě promyšlených a připravených pracovních setkání, která se odehrávala v sídle Centra. Četnost těchto setkání, doba jejich trvání a program závisely na kalendáři *Gardzienic*. Obvykle jsme se do Centra divadelních aktivit sjížděli jednou za měsíc a pracovní setkání trvala od čtyř do šesti dní. Stálou součástí těchto setkání byly semináře vedené herci *Gardzienic*. Členy skupiny tehdy byli Tomasz Rodowicz, Mariusz Gołaj, Dorota Porowska, Elżbieta Rojek, Marcin Mrowca, Grzegorz Podbiegłowski, Anna Helena McLean a Anna Dąbrowska. Mariana Sadowska, která ve třetím cyklu Akademie několik měsíců vedla práce věnované pravoslavné písni, byla už v té době hostem Centra. Semináře vedené herci vyvrcholily vždy večer, kdy společnou práci vedl Włodzimierz

Staniewski. Kromě stálých seminářů byly v rámci Akademie organizovány rovněž workshopy a setkání s hosty z jiných divadelních a kulturních center z celého světa, s teoretiky i praktiky divadla, hudebníky, zpěváky a spisovateli.

Každý den probíhal v Akademii divadelních aktivit podle precizně daného rytmu, s časem vyčleněným na práci a jídlo, to vše od deseti hodin ráno někdy až do jedné či dvou hodin v noci. Každé setkání bylo jiné, v závislosti na ročním období a na programu. Kromě účasti na divadelních seminářích bylo povinností studentů rovněž udržování pořádku, pomoc při přípravě jídel a při organizaci představení, festivalů, setkání a workshopů, které se odehrávaly v Centru divadelních aktivit *Gardzienice*. Tyto události se stávaly integrální součástí akademických setkání.

Studenti měli po každém pracovním setkání sepsat zprávu, svého druhu osobní reflexi toho, co během setkání prožili. Psaní zpráv bylo náročným úkolem, mnoho týdnů, ba dokonce měsíců jsem nedokázala najít slova, kterými bych tuto zkušenost popsala. Psaní zpráv pro mě bylo utrpením. Měla jsem dojem, že nejsem schopná napsat nic jiného než řadu superlativů doplněných citoslovci, což by se dalo shrnout jedním slovem napsaným velkými písmeny: Neobyčejné! Proč však pro mě byla *gardzienická* setkání neobyčejná? Co *gardzienickou* Akademií divadelních aktivit odlišuje od jiných divadelních akademických pracovišť?

Především místo – to se netýká ani tak Akademie divadelních aktivit, jako spíše obecně filozofie *Gardzienic*, a pak způsob výuky, který se podobně jako *gardzienická* představení odvolává v první řadě na instinkt, smysly a emoce, tedy na prvotní aspekty lidské kondice a přirozenosti. Když jsem poprvé viděla *Metamorfózy*, byla jsem omámená, teprve později jsem se sama sebe ptala, co se to vlastně stalo, co jsem viděla. Toto představení se stalo přímým impulsem, abych

se do *Gardzienic* vypravila. Tím uzavíráme kruh, znovu se totiž dostáváme k otázce místa.

Centrum divadelních aktivit *Gardzienice* bylo vytvořeno na/v konkrétním prostoru, který byl plně vtažen do hry. Divadelní semináře a veškeré události se odehrávají jak uvnitř – v budově, k ní přistavěném divadelním sále, v dřevěné chatě ‘importované’ z Podhalí, v bývalé ariánské kapli, tak venku – v parku, jenž obklopuje všechny tyto budovy, na loukách, strništích, v lese, bez ohledu na roční dobu, nebo možná právě s ohledem na ni.

Do *Gardzienic* se člověk musí vypravit, musí na nějaký čas opustit své prostředí, sbalit si nezbytné věci a vydat se na cestu. To má nezanedbatelný význam. Na cestách funguje člověk jinak. Pro mě osobně je cesta spojena s excitací, zvědavostí, dobrodružstvím a s tím, že všechny ostatní věci se v té době stávají druhořadými a nepodstatnými. Cesta je pro mě synonymem svobody, prostoru a volnosti. Na cestě existuje pouze ‘tady a teď’, což bylo v případě Akademie spojeno se setkáním s konkrétní skupinou lidí, ve Staniewského terminologii – s konstelací. Normálně jsme byli roztroušeni po celém Polsku, a nejen to – byli mezi námi také studenti ze zahraničí, a na těch několik dní v měsíci jsme se setkali, abychom společně pracovali, od rána do noci. Tato setkání pro mě měla sváteční rozměr.

První škola, na kterou jsem po ukončení střední školy složila přijímací zkoušky, byla varšavská Divadelní akademie A. Zelwerowicze. Studovala jsem tam půl roku. Kurzy byly rozděleny na prózu, poezii, základní herecké úlohy, hudební vzdělání, tanec, gymnastiku, šerm, přednes, rytmiku, hlasová cvičení a zpěv. Vzpomínám si, že první věci, s níž jsme se na seminářích zpěvu setkali, byly noty a solfeggio. Zpěvní cvičení solfeggia jsou sama o sobě velmi užitečná, ale rozdíl v tomto případě tkví v základech samotné koncepce, ve filozofii výuky.

V *Gardzienicích* nikdo nedostává do rukou noty, zpěv znamená od začátku partnerství, hlasová cvičení a později písně jsou předávány v přímém kontaktu s vedoucím semináře. Tato cvičení se stávají jakousi náhradou představení, učí koncentraci, spolupráci s partnerem i práci s prostorem. Není však žádným tajemstvím, že herci z *Gardzienic* jsou často vystudovanými hudebníky, kteří hrají na nejrůznější nástroje. S úspěchem by tedy mohli během práce využívat noty, a pro vlastní potřebu to také dělají, hrají, skládají a zaznamenávají hudbu. Během zkoušek, na příklad se studenty – neboť stále hovoříme o výuce –, však na noty rezignují. Je to vědomé rozhodnutí, protože jde o živý kontakt, o situaci, o to, aby píseň měla tělo.

Vše v *Gardzienicích* je hudební, rytmus je integrální součástí práce, jednoduchá cvičení se však stávají něčí mnohem víc ve chvíli, kdy se v nich nejdůležitější stane dialog s partnerem, nikoli individuální fyzická zdatnost. Nenajdeme zde tak gymnastiku, rytmiku ani tanec. Podstatný je naopak herecký, partnerský trénink.

Než jsem vstoupila do Akademie divadelních aktivit, měla jsem možnost zúčastnit se jednodenního workshopu vedeného hercem divadla kabuki v Centru japonské kultury Mangha v Krakově. Všechno, co dělal, jsme museli napodobovat. Když nás učil píseň, zazpíval její fragment a poté čekal, až jej po něm celá skupina zopakuje. Výšku jednotlivých tónů ukazoval rukou, v níž držel složený vějíř.

Ve své knize *Between the theatre and anthropology* popisuje Richard Schechner proces učení prostřednictvím aktivní činnosti na příkladě asijského divadla. Studenti kathakali nebo divadla nó se učí způsobem, který lze srovnat se způsobem, jakým se děti učí jazyk. To, co je obklopuje, nemá podobu abstraktních gramatických prvků, ale kompaktních jednotek pohybu a zvuku, které lze napodobovat. Na začátku je činnost učení a učení činností.

V tradičním asijském divadle začínají studenti trénink imitací a osvojují si tak části aktuálních představení. Slova nejsou vytržena z kontextu děje, děj není rozložen na 'abecedu' základní gramatiky, kterou je třeba abstraktně pochopit. Vše je specifické, konkrétní. Vše je elementem hraných představení. Tento typ výuky je nezvykle osobní. Metoda asijského divadla, která sice netvoří žádnou teorii, ale přesto je všudypřítomná, klade důraz na znalost těla. Představení se stává součástí interpreta skrze precizní, souvislou, rytmickou práci těla. Po absolvování tréninku ve škole Kalamandalam si Schechner poznamenal:

„Cítil jsem se velmi dobře. Je mnohem snazší pracovat, když ostatní také pracují. Je to mnohem snazší fyzicky i psychicky. Zároveň je však práce těžší a více vyčerpávající, než když pracuji sám nebo se svým učitelem. Dnes ráno jsem byl celý propocený. Místo otázky 'co dál?' jsem napodoboval ostatní. Mé oči viděly, moje tělo pracovalo. Žádný překlad. Později mi můj učitel řekl: 'Některým to jde snadněji, jiným hůře. Ale dříve či později všichni pracují bez rozmýšlení'“ (Schechner 1985).

Když čtu Schechnerovu reflexi, mám dojem, jako bych četla část popisu gardzienických workshopů. V Akademii divadelních aktivit je také všechno specifické a konkrétní a materiál, s nímž se pracuje, je tak či onak součástí gardzienických představení. V práci se pak od začátku do konce klade důraz na znalost těla. V třetím cyklu Akademie jsme pracovali s materiálem pocházejícím z představení *Život protopopa Avvakuma*. Byly to pravoslavné písně, fragmenty textů z *Avvakuma*, pravoslavná ikonografie, části scén z představení. Nechyběly ani přednášky pojednávající o pravoslavné tematické. Výsledkem celého procesu byl studentský koncert *Scény z Avvakuma*, jehož první veřejné provedení se odehrálo v době 25. výročí *Gardzienic*. Od té doby byly *Scény z Avvakuma* prezentovány po

každém představení *Metamorfóz* až do konce Akademie. V posledních měsících jsme pracovali zejména na řeckém tématu (písně, ikonografie řeckých váz a obrazů).

Studenti nó se stávají herci divadla nó, studenti kathakali zase herci divadla kathakali. V případě *Gardzienic* je tomu podobně v tom smyslu, že vybraní studenti mají možnost podílet se na aktuálních představeních divadla. Stává se také, že se studenti stanou členy souboru. Kromě toho se *Gardzienice*, podobně jako divadlo nó nebo kathakali, vyznačují jedinečnou a originální poetikou. Její přenesení na jinou půdu může být buď citátem, nebo mizernou kopií neopakovatelného originálu. Před každým studentem tak stojí úkol objevit to, co je v *Gardzienicích* univerzální, ale zároveň zakusit to, co je specifické.

Herecký trénink, nebo divadelní aktivity?

Používání označení *herecký trénink* je v případě *Gardzienic* poněkud nešťastné, neboť poukazuje na cosi, co se dá oddělit od zbytku, izolovat, uzavřít v jedné formuli, podobně jako kurzy na varšavské Divadelní akademii, o nichž jsem se zmiňovala (gymnastika, tanec apod.). V tomto případě však jde o něco víc, o způsob komunikace, který funguje v rámci celku spojeného s konkrétním místem – Centrem divadelních aktivit *Gardzienice* – a s jeho filozofií. Přílehavější a adekvátnější je proto označení, které stojí v názvu Centra i Akademie – tedy *divadelní aktivity*. V této chvíli mi však nejde o Výpravu, Shromáždění ani Naturalizaci představení, ale o práci s tělem a hlasem. Proto se také nakonec přece jen vrátím k označení *herecký/gardzienický trénink* a budu zde používat s tím, že má charakter různorodých aktivit a praktik.

Gardzienický trénink byl pro mě zkoušením: šlo o to, být součástí přírody,

součástí cyklu dne a noci, o empirické objevování kulatého tvaru Země a jejího neustávajícího pohybu. Tento trénink se kládá na kruhovém pohybu, do něhož jsou vepsány vertikální i horizontální pohyby, ostré řezy i výstřely. Je to neustálá hra dvou prvků: ženského a mužského. Slova, která mě při pomýšlení na gardzienický trénink napadají, jsou: otevírání a zavírání, pulzování, zpomalování a zrychlování. Navíc je prostorovou tvorbou – jde o neustálé ožívování prostoru, průzkum prostoru, hru s prostorem. Prostor se v rámci tohoto tréninku stává partnerem. Ve svém zápisníku nacházím poznámku či postřeh: „Nedat prostoru usnout a herci umřít nudou, a totéž s celým materiálem.“

Gardzienický trénink se odehrává ve vzájemnosti, prostřednictvím partnerských cvičení, která zapojují celé tělo a jejichž základem je práce s páteří – nejdůležitější je její bederní část, tzv. sedýlko. Během práce je důležitý nejen partner, ale i skupina. Hlasitý dech rytmizuje společné cvičení. Důležitý je účel, snaha o něco, pokus, každý pohyb nebo zvuk, tedy proces práce, bytí tady a teď.

Herec je v gardzienickém tréninku částí většího celku – hudebnosti a rytmičnosti přírody a konstelace – skupiny. Pojmem hudebnost rozumím vstoupení do dialogu s rytmem partnera, s rytmem dané scény, s rytmem probíhající zkoušky, což souvisí rovněž s kontinuitou. Hudebnost, rytmičnost a vzájemnost jsou tak neoddelitelné, tvoří svébytný typ trojjednosti.

Trénink se odehrává jak uvnitř, tak venku, za denního světla i za svitu měsíce. Podstatný je fakt, že se pracuje za použití minimálního počtu slov. Vysvětlování tu nemá své místo, pochopením je akce, hledání odpovědi v konání, bez vzájemného instruování, komentování jak něco udělat nebo zazpívat. To podporuje koncentraci a otevírá možnost partnerství.

Eugenio Barba věnuje ve svých studiích týkajících se předvýrazovosti pro-

blému kontinuity velkou pozornost. Aby vyjasnil, o co jde, používá norské slovo *sats*; má na mysli momenty bezprostředně předcházející akci, v nichž je veškerá pozornost a energie performerů koncentrována na pokračování akce (*proceeding with the action*). Barba tvrdí, že každý performer, který chce rozvinout svou techniku a zároveň hlouběji poznat to, co on sám označuje jako *body-in-life* (*in him/herself*) a co bych přeložila jako živé, komunikující tělo, musí vyhledávat právě tyto momenty-body – *points of sats* – v jakékoli své činnosti. V průběhu celého děje, složeného z několika částí, tak musí performer směřovat nikoli od začátku jedné akce k jejímu konci, ale od *point of sats*² jedné činnosti k *point of sats* další činnosti. V každém *sats* je již obsažen záměr následující akce.

Celý způsob práce v *Gardzienicích* je založený na kontinuitě, jež zase bezprostředně souvisí s energií. Herci *Gardzienic* zůstávají neustále v plné pohotovosti. Jejich soustředění a rozhodnost se přenáší na účastníky workshopů. Trénink je vedený velmi důsledně, mezi cvičeními nejsou pauzy, proluky, rozhodování, co dál. Svými poznámkami nenarušují herci *Gardzienic* rytmus seminářů, pracují od *point of sats* do *point of sats*, jsou tady a teď, ale zároveň již směřují o krok dále, čímž zároveň vylučují moment, v němž by účastníci mohli čekat na další pokračování. Pracovní energie tak neopadá, ale graduje. Napomáhá tomu rytmičnost, společný rytmus skupinu sjednocuje a udává tempo jejím aktivitám. Zmíněná důslednost se týká také celého pracovního dne. Jednotlivé prvky se na sebe vrství a kulminují v době večerní zkoušky.

Vlastní zkušenosti se pokusím přiblížit na příkladu charakteristické struktury jednoho dne v Akademii. Celek má

2 Uváděné informace pocházejí z knihy Iana Watsona *Towards a third theatre*. Podkapitola *Sats* je součástí kapitoly „Theatre Theory, Sociology and the actor's technique“.

charakter zprávy, navíc do textu zařazují fragmenty svých zpráv z jednotlivých setkání.

Ranní rozcvička

Vedoucí: Tomasz Rodowicz.

Ranní rozcvička začíná krátkým během, pokaždé na jiné místo, na louky, strniště nebo na nějaký palouk v lese, vždy ale někde ven, bez ohledu na to, zda je teplo nebo zima. Pokaždé je to překvapení. Každé místo dává tréninku jiný charakter, vyvolává změnu koncentrace i energie.

Ze zprávy, setkání 21.–24. února 2002:

Tomek našim tělům nedovoluje usnout! Každé ráno se tělo budí do nového prostoru. Jiná půda pod nohama, jiná krajina.

Louka. Strniště. Les.

Mezi stromy, s partnerem, v rytmu, několik prvků, také lukostřelec. Chodidlem napínáme 'luk'. Rovnováhu udržíte snáze, když se opřete o tvrdou kůru stromu než o záda partnera. Je to pěkné cvičení: síla výstřelu, vymrštění, po něm klid, stulení, předřepnutí, očekávání.

Ve cvičení s partnerem je všechno zvláštní, chvějí se tětíva, dvě těla, dvě váhy, hledání rovnováhy. Strom/Cesta/Stezka/Země oblečená do kůry, po níž se dá – s pomocí partnera – přejít, přeběhnout!

Začátek rozcvičky tvoří základní protahovací a uvolňovací cviky, od počátku v dialogu s partnerem. Partnerovi se musíte rytmicky přizpůsobit, musíte ho změřit, zvážit, poznat vlastním tělem, dbát na jeho bezpečnost – proto se vedle páru často objevuje třetí osoba, někdy i čtvrtá, pro zajištění.

Velmi důležitý je dech. Hlasité dýchání rytmizuje cvičení, práci ve dvojici i práci celé skupiny, je to něco jako přirozený metronom, díky němuž je vše snazší a jednodušší. Kromě toho nemůže při hlasitém rytmickém dýchání dojít k zdržování dechu, jak se často stává při fyzické námaze. Tělo dýchá.

Navrhovaná cvičení zapojují celé tělo, ale především páteř. Součástí téměř každého z nich je nějaká forma zvednutí či podepření partnera – to je onen kritický bod cvičení, jeho vrchol. Musíte mít správný postoj, abyste našli rovnováhu, společné těžiště a abyste sobě ani partnerovi neublížili. Vždy je to postoj velmi aktivní. Partnera zvedáte či podepíráte díky pohybu vzhůru. Nesmíte se prohnout v pase, záda jsou vždy rovná, ‘sedýlko’ pevné, nohy silné díky pokrčení v kolennou a chodidla udržují stabilní kontakt se zemí. Ve všech těchto cvičeních je zapotřebí popřít svou vlastní váhu, hledat střed, zdroje síly, lehkosti. Je třeba shromáždit energii ze země spolu s dechem a vypustit ji vzhůru, někdy doslova letět. Důležité je úsilí, společný rytmus, cíl, komunikace na základě konkrétních pohybů, tedy život, pokoušení se. Někdy se to podaří, někdy ne.

Od setkání k setkání jsou cvičení stále těžší, objevuje se akrobacie, lety. Často jsou partnerem stromy – a vždy půda pod nohama. Často se pracuje s určitým konkrétním záměrem, zvláště u obtížnějších cvičení. Pak se načrtává sekvence pohybů v rytmickém kontaktu s partnerem, ale na dálku. Je to jakýsi první vnitřní záznam cvičení.

Z jednotlivých prvků vytváříme větší úseky, struktury, ve dvojicích, trojicích, někdy i ve čtveřicích. V takové práci je obsažena disciplína i svoboda, bláznovství i mnoho přirozenosti. Toto ranní otevírání těla v otevřeném prostoru je velmi osvobozující. Představte si situaci, kdy stojíte přímo proti skupině lidí, ve vzdálenosti nějakých dvaceti metrů, sami, pouze vy, a pak běžíte směrem k ní a vznášíte se do výšky, letíte, do natažených paží kolegů. V *Gardzienicích* se praktikují různé druhy ‘letů’.

Ze zprávy, setkání 24.–28. ledna 2002:

Vybhíame nahoru, seč nám síly stačí. Pomáháme si navzájem. Kde máme cvi-

čit? Není tu místo, stromy, keře, těsno, svah na jedné, svah na druhé straně. Cvičíme! Všichni! Daří se. Ve dvojicích, těla připravena; moje noha nad hlavou partnera, který včas čte pohyb, zachycuje jej, pomáhá mému tělu, obrat, odpověď partnera, nastavení jeho těla, z něhož pak zase já čtu svůj další pohyb, dialog, totéž ve trojicích, rozhovor. „Otáčíš se, měj oči otevřené – říká Staniewski – podívej se, zmocni se očima, tělem toho, co je kolem, stromy, země, nebo podej partnerovi!“ Aktivity, neustálá připravenost.

Sbíháme dolů, co nám síly stačí. Pořád nemůžu uvěřit, že tam nahoře, kde nebylo místo, se nakonec dostatek prostoru našel.

Vzájemná partnerská cvičení

Vedoucí: Mariusz Gołaj.

Pravidla závazná pro ranní rozcvičku platí rovněž pro partnerská cvičení. Jde zejména o aktivní postoj a hlasitý rytmický dech sjednocující celou skupinu. Některá cvičení se opakují, změna místa však pozměňuje jejich charakter.

Pracujeme ve zkušebně, je tu stále těsněji, prostor je omezený, při cvičení je tak zapotřebí vidět, respektive slyšet celým tělem, protože za námi i vedle nás jsou partneři. Od začátku tedy jde o práci s cítem pro prostor, pro přítomnost partnerů, to vše v pohybu, takže je třeba reagovat na to, co se kolem vás děje, být neustále připravený, také mezi jednotlivými cvičeními. Pozornost se soustřeďuje jak na partnera, tak na skupinu. Důležitý je proces, snaha o vzájemné i skupinové dorozumění, hledání společného rytmu, nikoli perfektní provedení cvičení.

Mariusz nikdy nepřerušuje práci, aby někoho poučoval. Jeho poznámky jsou jako práce náповědy, nenarušují průběh děje. Pokud se společný rytmus rozpadá, cvičíme intencionálně. Soustředění pozornosti na sám proces způsobuje, že práce má spád, plyne lehce, živě – a obtížná cvičení se ukazují být proveditelná.

Několik zvláště důležitých cvičení:

'Doteky' – partnerské cvičení uvolňující páteř, v němž jeden z partnerů udílí druhému tzv. doteky, střídavě zepředu a zezadu. Začíná v kříži a na břiše přes střed zad a hrudník až po šíji a čelo. Je to svým způsobem pokus o rozhoupání těla/stromu, rozhoupání páteře/nástroje, od kostrče po temeno hlavy.

Na *'doteky'* se reaguje celým tělem, celé tělo zpracovává impuls z kříže, vlna prochází od chodidel po vršek hlavy, krok vpřed organicky vyplývá ze síly daného impulsu.

'Koník' – prohnutí páteře jakoby do mostu, dozadu, kde partner silně obejme prohnuté tělo a podepře je v kříži – padající pevně splete dlaně na zádech partnera, který jej podepírá – synchronizace pohybů, podpírající lehce zvedá partnera a ten odpoutává nohy od podložky, jako by chtěl kopat.

'Vadnutí' – boky zatlačíme dozadu, páteř vytváří 'sedýlko', nohy jsou pokrčené, stabilní, hlava spočívá na dlani partnera – impuls v oblasti kříže a odpověď celého těla – páteř se narovná, a poté znovu vadne, hlava klesá do partnerovy dlaně.

Výsledkem pozornosti soustředěné na partnera jsou konkrétní pohyby, gesta sblížení, která zase rodí alegorie, obrazy. „Musíte se starat o partnera, pečovat o něj, neustále!“ říká Mariusz Gołaj.

Ze zprávy, 14.–18. března 2002:

Stojím na silných stehnech partnera, přikrčuji se tak, aby mě mohl obejmout, uzavřít v sobě, partnerova hrud' na mých zádech, paže, ruce spletené kolem mého pasu (ořech, skořápka); pomalu se naše tělo otevírá směrem vzhůru, větve/spletence/ruce mě vytlačují do oblouku, všechno se může ve vteřině rozsypat, síla/slabost konstrukce/konstelace složené ze dvou těl, z jejich rovnováhy, harmonie, soustředěného úsilí.

Tato cvičení jsou základem partnerských etud, situací-příběhů beze slov, k nimž si někdy přibíráme rekvizity.

Ikonografie

Vedoucí: Elżbieta Rojek, Dorota Porowska. Práce probíhá v několika etapách. První je tělesná matematika – udělování příkazů tělu, izolování každé jeho části, pouze rameno, pouze hrud', dopředu, dozadu, kulatá záda, rovná, nejružnější zkroucení trupu, ale zároveň při zachování stabilní pozice nohou, zkoumání osy vlastního těla, koordinace.

Další fází je kopírování postav z pravoslavných ikon nebo řeckých váz. Nutné je dbát na detaily. Člověk si musí prohlédnout, jak přesně tyto postavy stojí, jak jsou srovnány jejich nohy, ruce, jak se rýsuje linie páteře, jak spolu horní a dolní část těla korespondují. Pro potřeby práce je musíme svléknout, sundat z nich šaty. Pak se tyto ikony a malby pokoušíme oživit, hledáme možnosti pohybu, způsobu přechodu od jedné postavy ke druhé.

Ikonografie je činností velmi rytmickou a prostorovou, je jako tanec ve všech možných rytmicko-prostorových konfiguracích. Pokud dejme tomu Elżbieta pracuje s částí skupiny v levém rohu zkušebny, Dorota vede druhou část na protější straně. Pak se obě skupiny setkají ve středu prostoru a vytvářejí ikonografický kruh, jenž se pohybuje ve společném rytmu. Možností je mnoho a herci si je během zkoušek postupně osvojují. Tato práce v sobě nemá nic z pracovního studování pozic zvěčněných na malbách. Dochází samozřejmě k momentům zastavení, individuální práci na detailu, ale nejdůležitější je společné skicování obrazu, napodobování rytmické práce Elżbiety a Doroty. Takovýto společný ikonografický tanec vždy probudí k životu nesmírné zásoby energie.

Práce s písní

S hlasem jsme v Akademii pracovali na podkladě konkrétních pravoslavných písní pod vedením Mariany Sadowské, která už v té době působila v *Gardzienicích*

jako host. V pozdější fázi jsme pracovali rovněž s Annou Helenou McLean a také s celým souborem, a to na řeckých písních z *Metamorfóz*.

Výuka písní se v *Gardzienicích* odehrává bez not. Písně jsou předávány nově příchozím a díky těm, kteří píseň znají, ji postupně začínou zpívat i ostatní. Beze slov, bez vysvětlování. Porozumění a vzájemný vztah se rodí ve zpěvu. Výška tónů se ukazuje rukou, kterou následuje celé tělo, celé tělo jako by přijímalo, hledalo píseň. Každý zpívá blízko ostatních, tvář vedle tváře, tělo vedle těla, a nejedná se přitom o pouhý formální princip. Pokud píseň neznáte a ostatní ji zpívají, trojhlasně, nutně hledáte kontakt s někým, kdo tuto píseň zná, abyste dobře slyšeli, a pak se postupně zapojujete. Pokud naopak vidíte, že se někdo ztrácí, nezná dobře melodii, přijdete k němu blíž a budete mu zpívat do ucha, pomůžete mu. To jsou ona gesta sblížení. Zpívání se tak stává aktivní činností, stává se fyzickým aktem, hledáním společné vibrace a harmonie.

Na začátku práce s hlasem je důležitá rozcvička, uvolnění svalů obličeje a krku, uvolnění hrdla zíváním. Pak následuje atypický soubor cvičení, která rozpořádají hlasové a artikulační ústrojí. Součástí cvičení bývají zvuky pláče, smíchu, protestu či žalu.

Než začneme se samotnou písní, pracuje s námi Mariana na různých fragmentech těchto písní. Tato fáze práce připomíná ladění orchestru a poté hraní prvních společných tónů, naslouchání společnému zvuku.

Práce s písní je rozdělena do několika fází a je těžké vyznačit mezi nimi pevné hranice, jednotlivé fáze se navzájem překrývají. Na začátku se s písní seznamujeme skrze rytmus, melodii, harmonii. Připomíná to stavbu domu, prohlížení si nejrůznějších prvků, jejich skládání dohromady, testování a nakonec naplnění obsahem, přičemž pokaždé jde

především o poslech! „Při zpěvu je důležitý partner, zaposlouchání se do jeho hlasu, hledání souznění, společné barvy tak, aby byl trojhlas jako jeden hlas. Pokud zpíváte trojhlasně, vždy musíte slyšet oba zbylé hlasy a následovat je,“ opakuje Sadowska. Proto ze začátku všichni zpíváme basy, alty, soprány, abychom později, až budeme zpívat svůj vlastní hlas, dokázali rozpoznat a najít harmonii s ostatními. Je to velmi soustředěná práce, většinou za doprovodu klavíru, do slova se hlasem dotýkáme písně, vydělujeme jeden hlas, přidáváme k němu druhý, posloucháme souzvučky, zvláště ty nejzajímavější, nejobtížnější, přidáváme třetí hlas, znovu posloucháme. Nakonec zpíváme plným hlasem. A to je první krok, seznámení se s fakturou písně, s jejími tóny, jejím tvarem. Hned poté jdeme dále, hlouběji, hledáme její obsah, podstatu. Sadowska napovídá, naznačuje, srovnává hlasy, hledá kontrasty, do některých písní vplétá zaklínadla, zvolání, snaží se nalézt situaci, snaží se vyprávět příběh. Hudební materiál je díky tomu velmi živý, plodný, až se nakonec obsah přestává vejít do struktury písně, potřebuje se materializovat, provokuje k aktivitě. V rámci takovéto práce je píseň považována za partnera, za živý organismus. Z pravoslavných písní vzniká struktura – koncert.

Večerní běh

Vedoucí: vedoucím je pokaždé jiný herec, kterému pomáhají ještě jeden nebo dva jiní.

Běhá se po západu slunce. Běh začíná seběhnutím z poměrně příkrého svahu, který vede z palouku před domem do parku, odkud se běží vesnickou cestou podél polí do lesa. Z toho svahu se obvykle sbíhá velmi pomalu, lidé se přitom drží za ruce nebo pod paží. Když už nám zrak není průvodcem, mění se pozornost těla. Musíme se chránit jiným způsobem, neboť oči jsou bezradné. Člověk musí poslouchat, cítit, využít fyzic-

kou pomoc partnerů, zkoumat půdu pod nohama nikoli zrakem, ale tělem. Tělo se stává více zvířecí, pozornější, začíná tihnout k zemi, chodidla cítí každý kámen, každou větvičku, rozdíl v chůzi po udušané cestě a lesní písčité stezce. Běhá se rytmicky. Rytmus se udává hlasitým dýcháním a dupotem nohou. Každý běh je jiný, má jiný rytmus, jeho součástí se stávají jiné situace – jednou je to kutálení se po strništích, jindy pád ze srázu do natažených rukou kolegů nebo prvky vzájemného, partnerského tréninku. Běh se koná vždy, bez ohledu na počasí, dokonce i za silného mrazu, kdy je sněhu až po kolena. Každé roční období s sebou přináší jiné zvuky, jiné vůně, jiné světlo. Za běhu jste součástí tohoto celku.

Ze zprávy, 10.–14. března:

Měsíc nesvítlí! Tma! To je pro někoho, kdo vyrůstá a žije ve městě, nevidaný jev. Ve městě jsou vždycky světla. Ve městě je tma kolapsem. Ale v Gardzienicích je tma nocí, částí celku.

Naše pozornost je větší, děje se to, co je za denního světla obtížné, instinkt, reflex hledání blízkosti, bezpečí, opory, pomoci, vidění tělem.

Večerní práce

Pod vedením Włodzimierze Staniewského, často za účasti celé skupiny.

Zadýchání a unavení končíme večerní běh v sále Carminy. Je to zároveň začátek večerní práce, na niž se skládají zkušenosti nabyté za celý den. Ve večerní práci se prolínají všechny prvky, písně zpívané během dne, práce s tělem, práce s textem, rytmy vydupávané během večerního běhu. Pracuje se přitom tak, jako by se vytvářelo představení. Musíte se v těchto prvcích dobře zorientovat, zabýdlet celý prostor, reagovat na změny místa, na změny tempa a neztratit přitom rytmus, nenarušovat hudebnost.

Každý večer probíhá podle jiného scénáře, pokaždé je akcentována a prohlu-

bována jiná část celku. Někdy pokračuje práce, jež byla zahájena v sále Carminy, v intimním prostoru šatny, kolem jednoho stolu. Pak je třeba rozmach, jaký dovoluje velký prostor, proměnit.

Od určité chvíle se důležitým prvkem večerní práce stává práce se slovem. Fragments textů, s nimiž pracujeme, pocházejí ze *Života protopopa Avvakuma*. Text není podroben klasické analýze, nejsou mu připisovány předem dané významy, je vnímaný po hudební stránce, neboť každé slovo má svůj vlastní zvuk, rytmus. Po tomto zvuku pátráme celým tělem, podobně jako při práci s písní. Totéž slovo pak zní různě v závislosti na tom, kdo ho vyslovuje. Význam textu je tak odhalován skrze různé způsoby mluvy, intonace, různé způsoby rozložení akcentů, skrze vřazování textu do různých kontextů – situací. Neexistují hotová řešení, existuje pouze proces, experiment. Slovo/text má kromě toho tvůrčí moc, například: padne slovo, vytryskne píseň.

Ze zprávy:

Práce s rekvizitou.

Dorota, Mariusz.

Kola, kůly, žebříky, ikony, kadidla, kniha, svícny, zvony, chleby s hořícími svíčkami, dveře, kolébka.

Začínáme kroky, chůzi, tělem v chůzi; natažená ruka vytyčuje směr, táhne hlavu, trup, pánev, nohy, všechno se vleče, jakoby neuspořádaně, daleko, vpřed, nevíme kam, dokud nepadneme.

Zkoušíme to nejdříve sami, potom ve skupině. Nohy udržují rytmus. Seznamujeme se s rekvizitami.

Rozdělujeme se, holky pracují s Dorotou, kluci s Mariuszem, v jednom prostoru. V onom neustálém pohybu, přemísťování, mísení – otevírání, zavírání dveří, vnášení, vynášení kol, kůlů, žebříků, s hořícími chleby z místa na místo, jednotlivě, ve skupině – koncentrace, soustředění, stále silněji cítíme, že vedle nás někdo je.

Rozdělení/nerozdělení pracujeme každý zvlášť/společně!

Dorota mluví o jednoduchém, věcném pohybu: chleba vzít, odnést, vrátit se, přinést, vystoupat s chlebem po žebříku, osvítit prostor, sejít po druhé straně.

Pracujeme s pohyblivou ikonou. U stromu smrti plynulé posuny, změny místa, v rytmu, chleby putují z ruky do ruky, na chvíli zastavení. Pohybujeme se drobnými kroky, za zpěvu písně Amin, chleby tiskneme k hrudi. Rázným pohybem zvedáme chleby vzhůru, zastavení, schoulení k zemi, musíme dávat pozor, aby svíčka nezhasla.

Kolébka, černé sukno. Píseň Pomiluj. Jednotlivé prvky spojujeme v celek. Mám pocit, jako bych byla součástí živého rytmického rozezpívaného stroje/obrazu, který směřuje vpřed, vzad, dokola, nahoru, dolů.

Práce se Staniewským.

Šatna.

Začínáme písní. Tělo/zvuk se zvedá, klesá, vyplňuje prostor. Nové popěvky v Pomiluj, je to těžké, jsme příliš svázáni s těmi z minulého měsíce! Vážné texty z Avvakuma znějí pateticky, směšně, zvláště ty nadšené výklady na téma trojího aleluja, modlitby třemi prsty. Někdo by si mohl říct, že čteme dobrou frašku o Bohu, utrpení, vichřici. Kde leží hranice mezi tím, co je vznešené, a co směšné?

Sál Carminy.

Tvoříme kruh. Každý fragment textu je neuvěřitelnou zprávou důvěrně předávanou dále. Adrianna nakonec vyslovuje slova „byli hloupí“ tak, jak je před chvílí vyslovil Robert – Angličan, možná ani nevěděl, co přesně slova, která pronáší, znamenají. Adrianna mluví vsedě, pravou rukou drží pravé chodidlo a do rytmu s ním bouchá o zem. Nevídaný efekt! Mizí Ada hovořící o hloupých, zjevuje se sama podstata! Za moment všichni hledáme tuto podstatu, když během Robertova ‘výsledku’ stojíme na straně Helen. Naše přítomnost – přítomnost ukřižené, divoké sebranky.

Scény z Avvakuma

Z pravoslavných písní, s nimiž jsme pracovali, zkomponovala Mariana Sadowska strukturu, z níž postupem doby, v průběhu práce se Staniewským, vzniklo několik scén. Ty se jako celek staly koncertem nazvaným *Scény z Avvakuma*.

Ve *Scénách z Avvakuma* jsem na sebe vzala úkol udávat tón celému koncertu. Hlídala jsem průběh koncertu a uváděla jednotlivé písně, respektive scény hrou na indické harmonium a zpěvem. Každý konec písně byl zároveň počátkem další. Věděla jsem, že na prvním tónu každé z nich závisí její pokračování. Když jsem se připravovala na zkoušky, pracovala jsem na všech třech hlasech písně, studovala jsem jejich harmonii a hlídala, aby zůstala zachována. Toto studium bylo procesem post factum, předcházelo mu nadšení ze samotného materiálu a společného zpěvu.

Způsob, jakým Sadowska vedla semináře, byl pro mě fascinující. Vícehlasý zpěv pro mě nebyl novinkou; zpívám od dětství, mám za sebou základní hudební výchovu, díky čemuž jsem mimo jiné zpívala ve sboru a účastnila se různých koncertů. V *Gardzienicích* se však stalo něco, co jsem nikdy dříve během skupinového zpívání nezažila. Sadowska nás dokázala přivést do stavu takového soustředění a otevřenosti vůči společnému rytmu a společné harmonii, že po doznění písně už jsme mohli pouze naslouchat tichu. Veškeré rozdíly mezi námi zanikaly, ti, kteří byli ve zpěvu jistější, pomáhali těm, kteří pomoc potřebovali. Tím se mezi námi odehrávalo něco většího, hlubšího, šlo o společnou píseň. Nikdy dříve jsem se nesetkala s rituální nebo obřadní písní – a většina písní z Avvakuma pochází z pravoslavné liturgie. Tyto písně jsou modlitbou. Nechci tím říci, že by byl náš společný zpěv modlitbou – nikdy jsem neměla pocit, že se pohybujeme ve sféře náboženství, velmi zajímavý se mi však zdá onen aspekt společenství, pocitu, že skrze píseň,

skrže rituál společného zpěvu patříte do jedné skupiny. Než jsem poznala práci *Gardzienic*, neměl pro mne zpěv tento rozměr. U nás doma ani v mém nejbližším okolí nikdo nezpíval, na rodinných setkáních nikdo na nic nehrál. V tomto smyslu nebyly píseň ani zpěv přirozenou součástí mého života, nebyly tradicí. Zpívala jsem jinde, v různých skupinách, s přáteli (neopouštěla jsem přitom proud pop kultury, později jazzu) a v hudební škole, kde byl zase základem klasický repertoár. V *Gardzienicích* dostal zpěv zcela jiný rozměr. Byla to kolektivní zkušenost, píseň se rodila tady a teď.

Scény z Avvakuma, naše první a jediné studentské představení, byly po několik měsíců uváděny v sále Avvakuma – bývalé ariánské kapli, po představení *Metamorfózy*. Když se Staniewski objevil na zkoušce před představením, dokázal změnit jeden nebo několik detailů v dané scéně. Změnil je a popřál nám úspěch. Na opakování ani zkoušení nebyl čas, jednoduše jsme vše museli za okamžik risknout před zraky diváků, vše se muselo jakoby napoprvé podařit. Někdy mě zachvacovala vnitřní panika, zda se to povede, jestli se nezastavím v polovině písně a pak nebudu vědět, co dál. Staniewski nedovolil, abychom si zvykli a setrvali v pocitu jistoty. Nedovoloval nám opakovat se. Každá zkouška byla stavem připravenosti na změny. Museli jsme být velmi pozorní.

Zaučení v Metamorfózách

Několik měsíců jsem měla možnost hrát v *Metamorfózách*, v pořadí pátém představení *Gardzienic*. Nový adept se do představení uvádí krok po kroku, považuje se za nový hlas celku. Nejdříve jsem se musela zorientovat v jedné písni/situaci, postupem doby v dalších. Nikdo z herců mi nevysvětloval význam scén, genezi jednotlivých aktivit. Snad jen když jsem

se na něco speciálně zeptala, ale nikdy v průběhu zkoušek. Každá zkouška byla aktivní činností a já jsem se pokoušela vřadit do kontextu, do určité části představení. Hudbu jsem studovala s Annou Helenou McLean ve spolupráci s Dorotou Porowskou a Elżbietou Rojek.

Dodnes mě neopouští pocit, že když jsem v tomto představení vystupovala poprvé, nevěděla jsem nic, byla jsem odkázaná na zkušenost a neobyčejné partnerství herců, a také na svou intuici, instinkt. Během zkoušek i představení jsem se cítila začleněná, pocítila jsem od ostatních péči – a takto, krok za krokem, jsem nacházela své místo v dalších scénách.

Jednou z prvních situací, do kterých jsem se zapojila, bylo víření v písni *Euoi Bakchai*. Tento transový vířivý tanec bakchantek trval několik minut. Harmonie písně je tak pronikavá a víření tak osvobozující, že nic víc není zapotřebí, píseň nese herce, provokuje, zmocní se ho. Celék má přitom podobu precizně a důkladně vystavěné struktury. Je to struktura nezvykle organická, doslova tělesná. Podobně jsem vnímala celé představení.

Během zkoušek se pracuje s každým detailem, každým zvukem. Étos práce skupiny *Gardzienice* je zcela jedinečný. Na zkouškách nepadne ani jedno zbytečné slovo. Jejich cíl a scénář nepodléhá diskusi. Anna Helena McLean obvykle začínala zpívat úryvky písni a po chvíli se k ní připojili ostatní herci. Následně každý spontánně inicioval děje/situace, které z písně vyplývaly. Nový adept se tak učí nejen části představení, ale i kulturu práce, která je všemi bezvýhradně respektována.

Shrnutí

V úvodu jsem napsala, že gardzienická zkušenost pro mě nebyla pouze divadelní zkušeností, ale také zkušeností čistě

lidskou. Nezanedbatelnou roli sehrálo v této zkušenosti společenství – konstelace, jak říká Staniewski – a pocit bytí ‘tady a teď’. Mám pocit, že jsem byla v *Gardzienicích* obdarována něčím velmi výjimečným – lidskou pozorností. Shrnutí mohou představovat dva následující citáty:

„Všichni jsme pokoušeni, a já také, oním magickým slovem: otevřít se. Když ale řekneme ‘otevřít se’, znovu se nacházíme v mantinelech oné mnoho tisíc let staré tradice, která – přes všechna svá vítězství a celou svou plodnost – mrzačí: že lze člověka rozdělit na to, co je vnitřní a vnější, na ducha a tělo apod. Když řekneme ‘otevřít se’, v podstatě chtě nechtě říkáme, že tam v nás, uvnitř, je něco, co bychom měli jakoby vypustit ven a obětovat; že to, co je uvnitř a co zvenčí, existuje jako dvě různé věci. Je to pravda, v životě se často takto rozdujeme, a i potom, jak řekl polský romantický básník Mickiewicz, ‘jazyk lže hlasu, a hlas myšlenkám lže’. A – dodejme – hlasu dále lže tělo, a to je právě onen stav rozdujení, stav zmrzačení, kdy se vše dělá polovičatě a kdy vše funguje odděleně – myšlenky, koncepce, pohyb, emoce – určité trochu i proto, abychom se vyhnuli konání celým lidstvím, abychom nebyli sami sebou, celí. Sedím proti někomu, kdo je mně i mnohým z nás podobný. Prostupuje mnou potřeba, která je tak hmatatelná, až se mi zdá, že bych se jí mohl dotknout prstem, přesto však neumíme najít slova, která by ji popsala. Kladu mu jednu otázku za druhou – otázky, které vlastně kladu sobě; on odpovídá, a když cítím, že bych nedokázal říci, zda to je jeho nebo má odpověď, zaznamenávám si, co říká. Tak se pozvolna krys-

talizuje popis naší potřeby: Být ‘sledován’ (ano, ‘sledován’, nikoli ‘viděn’), být sledován jako strom, květina, řeka, ryby v této řece“ (Grotowski 1972).

„Percipovat znamená být schopen vnímat všemi smysly. To už nás nikdo neučí, to je nepřípustné. Ve výsledku se tak nejzákladnější lidské vazby stávají aseptickými, podobnými sportu, naprosto banálními [...] Čeho se však tak bojíme, že jsme dopustili tuto redukci, celou tuto kastraci? [...] Bojíme se být podobní přírodě, zvířatům? [...] Proč se bojíme toho, že máme smysly, že můžeme vnímat [...]? Co to může znamenat, ona zoufalá chuť izolovat nás samé od celku, od světa?“ (Staniewski 2001)

Přeložila Michala Benešová

Literatura:

- GROTOWSKI, J. „Swieto“, *Odra*, 6, 1972
GROTOWSKI, J. *Teksty z lat 1965–1969* (ed. a red. DEGLER, J., OSIŃSKI, Z.), Wrocław 1989
KORNAŚ, T. *Włodzimirz Staniewski i Ośrodek Praktyk Teatralnych*, Kraków 2004
SCHECHNER, R. *Between theatre and anthropology*, University of Pennsylvania Press 1985
SCHECHNER, R. *Przyszłość rytuału*, Warszawa 2000
STANIEWSKI, W. „Gardzienice” – praktykowanie humanistyki“, *Dialog*, maj 2007
[STANIEWSKI, W.] „Rozmowa z Włodzimirzem Staniewskim“, *Pismo literacko artystyczne*, 3, 1986
STANIEWSKI, W. in: HODGE, A. „Włodzimirz Staniewski: ‘Gardzienice’ i aktor naturalizowany“, *Konteksty* 1–4, 2001
TARANIENKO, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimirza Staniewskiego*, Lublin 1997
WATSON, I. *Towards a third theatre, Eugenio Barba and the Odin Teatret*, London 1993

Mladí, za nimiž jsou tisíciletí

Larissa Pavlovna Solnceva

Představení *Sclavi / Emigrantova Píseň* jsem viděla na 13. ročníku plzeňského Mezinárodního divadelního festivalu *Divadlo 2005*. Inscenaci slovenského režiséra Viliama Dočolomanského, absolventa brněnské JAMU a doktorského studia na pražské DAMU, realizoval mladý mezinárodní soubor se zvláštním názvem *Farma v jeskyni*, jehož uměleckým vedoucím je právě Viliam Dočolomanský.¹

Do prázdného prostoru na scéně najednou vtrhne rezavě rudá maringotka, hlasitě se rozrazí dveře a z vnitřku zalitého světlem vyskočí skupina mladých lidí. Bosí, na sobě modré pláště od montérek jako dělníci (které mají i v některých dalších scénách, zatímco v jiných vidíme dívky oblečené většinou v šatech a muže v kalhotách a košilích), prudce se pohybují, v napjatém temporytmu vytvářejí vášnivou vokální polyfonii a přitom vysílají do hlediště mocné vlny emocionální energie. Zpěv doprovázejí téměř akrobatické plastické pohyby při komunikaci mezi postavami: mezi muži a ženami. Jsou buď vášnivé, nebo konfliktní a dramatické, u mužů připomínají boxerský zápas. Slova písní znějí útržkovitě, jako kontrapunkt muzikálně-rytmické linie představení.

Emocionální nasycenost scénického prostoru převládá nad syžetovou osnovou. Děj začíná být zjevný ve chvíli, kdy žena zoufale odmítne svého muže, který se po dlouhé době vrátil z Ameriky, gastarbeitera, emigranta. Plasticky je to vyjádřené expresivní konfigurací lidských těl a zoufalým vykřikováním jednotlivých vět (jak se později ukázalo, převzatých převážně z dopisů Rusínů-emigrantů, které psali domů).

Právě po této scéně se mi vynořuje v paměti novela Karla Čapka *Hordubal*. Byla napsána na základě skutečných událostí, které se odehrály na východním Slovensku, přesněji na Podkarpatské Rusi. Hrdina románu, vesničan Juraj Hordubal, se vrací po pěti letech práce v amerických lomech do rodných míst k milované manželce a dceři a stane se cizincem nejen pro lidi z vesnice, ale i pro ty, pro jejichž blaho a dostatek emigroval do ciziny.

Příčiny rozvratu rodinných vztahů se režisér Viliam Dočolomanský snaží stanovit bez konkretizace postav. Jeho mezinárodní soubor (v době vzniku inscenace to byli Češi resp. Češky, Slováci, Polka, později Francouzka, Vietnámec...) se dějem novely Karla Čapka v jisté chvíli inspiroval, ale předtím i potom šel svou vlastní cestou: neponořoval se do tradiční kultury Rusínů, aby ji zobrazil, ale aby ji nasál, zaposlouchával se do rusínských písní a pohroužil se do všeho, co tomu může napomáhat (způsob života, zvyky, způsob komunikace, včetně

¹ *Sclavi / Emigrantova Píseň, Farma v jeskyni 2005*. Režie Viliam Dočolomanský, scéna a kostýmy Barbora Erniholdová, hudební režie Mariana Sadowska a Viliam Dočolomanský, choreografická asistence Ivana Dukić, dramaturgie Jana Pilátová. Autoři fotografií na následujících stránkách: T. Karas a Z. Sokol.

korespondence emigrantů různých pokolení) a tímto způsobem prožíval proces emocionálního vystižení vlastní a cizí kultury.

Jako etnonymum se slovo Rusín poprvé objevuje v Pověsti vremennych let (Nestorově letopisu). Označuje lidi, kteří patří k Rusi. Jako o národu se o Rusínech objevuje zmínka ve smlouvě knížete Olega s Řeky (911). K národům, které žily na území Velkomoravské říše (790–910), patřili také Rusíni. Tradice, jež je spojená s úctou k člověku v tomto prvním západoslovanském státním zřízení, stejně jako myšlení, jehož základy položili duchovní učitelé Cyril a Metoděj, Rusíni stejně jako Češi, Moravané a Slováci nepoztráceli, ale dochovali pro budoucí generace. Vědomí práva na vlastní písemnictví a liturgii v jazyce přístupném lidu se nehledě na veškeré historické peripetie uchovalo v paměti potomků a formovalo demokratické tradice. Památky staroslovanského písemnictví, které vznikly na území Slovenska, se nedochovaly, avšak pozdější záznamy, jež se uchovaly na území Bulharska, Makedonie, Česka a Ruska, nám dovolují soudit o vysoké úrovni ústní slovesnosti Slovanů v 10.–11. století. V jednom z významných děl té doby – předmluvě k evangeliím, tzv. Proglasu, který napsal Cyril – se zdůrazňuje potřeba vzdělání, neboť „Jako bez světla se nepotěší oko. Ještě víc však duše bez knih zdá se být v lidech mrtva“ (Dejiny staršej slovenskej literatury, Bratislava 1958: 22).

Základy spisovného rusínského jazyka položil Alexandr Duchnovič (1803–1865): básník, spisovatel a aktivní činitel národního obrození, autor rusínské hymny:

*Já Rusín jsem a budu,
já narodil se Rusínem,
čestný rod svůj nezabudu
a jeho synem budu.
Rusínem byl otec, máti,
celá ruská rodina,
Rusíny jsou bratři, sestry
i široká družina.*

V roce 1830 byla vydána první gramatika rusínského jazyka, v roce 1867 se začaly vydávat první noviny a časopisy.

Po první světové válce se představitelé rusínské emigrace domluvili s T. G. Masarykem na začlenění Podkarpatské Rusi, tehdy národnostně utlačované součásti Uherska, do Československé republiky, což Americká národní rada uherských Rusínů v listopadu 1918 potvrdila (pro spojení s Československem hlasovalo 67 % delegátů) a s čímž nakonec souhlasila i Ústřední národní rada v Užhorodě v květnu 1919. Plán začlenění předložili představitelé Podkarpatska s československou delegací na pařížské mírové konferenci a v září byla v Saint-Germain-en-Laye uzavřena mírová smlouva, jejíž 10. článek stanovil, že Československo „zřídí území Rusínů jihokarpatských [...] v rámci státu československého jako samosprávnou jednotku vybavenou nejširší samosprávou slučitelnou s jednotností státu československého“. V československé ústavě dostala příslušná území s počtem obyvatel 600 697, z nichž 373 234 byli Rusíni, oficiální název Podkarpatská Rus. Vyučovacím a úředním jazykem se stal „jazyk lidový“ (rusínský). Rusínská národní kultura získala v Československu podmínky rozvoje. Bylo založeno 160 škol, vydávalo se až 60 časopisů a novin. Obyvatelé Podkarpatské Rusi přilákali pozornost mnohých českých a slovenských kulturních činitelů.

Rusínští historici zpopularizovali osobnosti ruské inteligence, které měly rusínské kořeny. Patřili k nim například M. A. Baslucij (1769–1847), první rektor Petrohradské univerzity; V. G. Kukoľnik (1765–1821), první ředitel Hlavní petrohradské univerzity; N. V. Kukoľ-



nik, spisovatel, dramatik, jehož hra *Život za cara* se stala podkladem stejnojmenné Glinkovy opery, a v neposlední řadě akademik I. E. Grabar, malíř, restaurátor, kulturolog a zakladatel moskevského Institutu umění.

Po vpádu nacistického Německa do Československa v březnu 1939 a vzniku profašistického Slovenského štátu byla sice vyhlášena nezávislá republika Karpatská Ukrajina, ale už 18. března byla celá včetně horských oblastí obsazena Maďarskem. Po skončení druhé světové války se Zakarpatská Ukrajina stala součástí SSSR, konkrétně Ukrajiny; slibovaná autonomie byla oficiálně odvolána roku 1946, kdy se název území změnil na Zakarpatskou oblast. Dnes je součástí suverénní Ukrajiny, jejíž rusínští obyvatelé usilují o uznání rusínského národa.

Po rozdělení Československé republiky se také Rusíni žijící na východním Slovensku stávají aktivními zastánci sjednocení všech představitelů etnika. V roce 1995 byl v Prešově kodifikován rusínský spisovný jazyk, v roce 2003 zde proběhl VI. Světový kongres Rusínů, v roce 2004 Světové fórum rusínské mládeže. Kdysi „Ukrajinské národní divadlo“, kde se hrávalo v ruštině a v ukrajinštině, bylo přejmenováno po Alexandru Duchnovičovi a dnes v něm působí rusínský soubor.

V roce 2006 vyzval výbor pro odstraňování rasové diskriminace při OSN vládu Ukrajiny, aby uznala Rusíny jako národnostní menšinu.

Materiálem inscenace *Farmy v jeskyni* se stal rusínský folklor.

Pro Rusíny, jejichž historický osud se ze všech slovanských národů utvářel nejdramatičtěji, představoval folklor vždy etnickou sebeobranu. Není náhodou, že schopnost tohoto národa nejen předávat bohatství lidové tvorby z pokolení na pokolení, ale i rozmnožovat je, přitahovala folkloristy i umělce. Jan Mukařovský

připomněl ve vzpomínkové stati „O Petru Bogatyrevovi v Československu“ – tj. v Československu, jehož součástí byla tehdejší Podkarpatská Rus – že o jeho vztahu k Rusínům by se dala napsat rozsáhlá kniha. Podkarpatská Rus našla svůj obraz v takových dílech, jako je Olbrachtův román *Nikola Šuhaj loupežník*, Vančurův *Golet v údolí*, film *Marijka nevěrnice*, který režíroval Vladislav Vančura podle námětu Ivana Olbrachta a scénáře Karla Nového (mluví se v něm rusínsky, česky a jidiš), a pokud jde o odbornou literaturu, právě v díle Petra Bogatyreva, především v jeho knize *Actes magiques, rites et croyances en Russie subcarpathique*.

Mukařovský vzpomíná, jak Bogatyrev chodil po tamních vesnicích s tlumokem přes rameno (stejně nosili místní podomní obchodníci, prodávající různé tretky) a v něm měl věci užitečné pro místního rolníka, které pro něj nebyly vždycky dostupné: nitě, svíčky atd. Ty vyměňoval za různé folklorní příběhy. Tak se odehrál například rozhovor přibližně tohoto znění: „Víš, jak těžké je se uživit? No a já se živím tím, že prodávám to, co ty mi budeš vypravovat.“ Vesničané takovému jednání rozuměli, a protože se sám Bogatyrev svým vzhledem podobal mužikovi, ochotně na otázky tohoto ‘našince’ odpovídali a vyprávěli mu o zdejších pověrách, obřadech a zvycích. Tak se objevila kniha vydaná ve francouzštině, která Bogatyreva okamžitě proslavila.²

Stejně jako svého času Bogatyreva i Viliama Dočolomanského a jeho soubor zaujalo na východním Slovensku, jak organicky je s životem dnešních Rusínů propojena tradiční písněvá kultura.

Karel Čapek hluboce soucítil s Hordubalem, kterého zabil mladý čeledín, neboť se v době Hordubalovy nepřítomnosti stal milencem jeho ženy. Jestliže ale autor v románu řešil filozofický problém ‘co je pravda?’, který ho v té době zajímal, a soustředil se na studium podstaty zločinu,³ pak soubor mezinárodního divadelního studia Farma v jeskyni hledal právě základy tvorby a našel je ve schopnosti iniciovat v sobě odkaz tvůrců lidového umění. Díky hlubokému ponoření se do rytmů a melodií dávných rusínských písní dokázala Farma vytvořit podobenství o místě člověka na zemi. O emigraci jako dobrovolném otroctví, které deformuje lidskou podstatu. Režisér použil v názvu inscenace latinské slovo *sclavi*, které má dva významy: Slované a otroci. Zdá se, že to v hercích – spoluvůrcích projektu, který je kolektivním dílem – prohlubuje sociálně-psychologický smysl toho, co představují (hlavní hrdina i ostatní postavy vystupují v inscenaci beze jména a v programu nejsou uvedeny postavy, jen účinkující).

V Čapkově novele *Hordubal* je jedna pasáž, ve které je znázorněn noční rozhovor Hordubala s pastýřem Míšou: „Míša cítí něco v zádech, jsou to oči Hordubalovy; Juraj už chvíli nespí a hledí zapadlýma očima.

„Míšo,“ chraptí, „a co, smí si člověk sám vzít život?“

„Co?“

„Smí-li si člověk život vzít?“

„Nač to?“

„Aby ušel myšlenkám. Jsou takové myšlenky, Míšo, které – do tebe nepatří.

2 Viz Mukařovský, J. „O Bogatyreve“, sb. *Petr Grigorjevič Bogatyrev. Vospominanija. Statji*, Sankt-Peteburg: Aleteja 2002, 16–17 (Vospominanija).

3 Záměr *Hordubala* popsal Karel Čapek v nepublikovaném dopise *Jednomu čtenáři*, který objevil mezi spisovatelovými papíry český literární vědec Miroslav Halík. „V Hordubalovi jsem se pokusil ukázat, jak odlišný může být osud člověka a tváře lidí, když na ně pohlédneme a hodnotíme je z různých úhlů pohledů: nakolik může být rekonstrukce skutečnosti z našeho retrospektivního úhlu pohledu pokrivená a násilná ...“



Myslíš si... dejme tomu..., že zalhala, že nebyla u sousedy...“ Jurajovi se jaksi zkřivila ústa. „Míšo,“ zachroptěl, „jak se toho mám zbavit?“

Míša zahloubaně mrká. „A, těžká věc. Mysli až do konce.“

„A co, když na konci je... jenom konec? Může si pak člověk sám udělat konec?“

„Není třeba,“ praví Míša pomalu. „Nač to? I tak umřeš.“

„A – brzo?“

„Když to chceš vědět, – brzo.“

Míša se zvedl a jde z koliby ven. „A spi teď,“ obrací se ve dveřích a mizí – jako v oblacích.“⁴

Od začátku inscenace *Sclavi* je do dění zapojena maringotka: herci s ní točí, bojují, skáčou na ni, z rozběhu do ní ‘kopou’ bosýma nohama, maringotka hostí vesnici, která se odvrátila od emigranta. Ten je rozhněvaný a v zoufalých skocích ‘létá’ podél jejích stěn.

V jedné scéně se šikma vyklopená z útrob maringotky proměňuje ve stůl pro rituální hostinu. Všichni stojí nad stolem s bílým ubrusem, žena drží v rukou tradiční pecen chleba...

Emocionálním napětím prostupuje tragika: vesničané emigranta nepřijali. Neznáme konkrétní důvod jeho smrti – maringotka přijala do svých útrob jeho mrtvé tělo. V závěrečné scéně ho vidíme se všemi ostatními, na rozdíl od nich má jen kalhoty, nahoře je nahý. Za ním stojící mladík zvedá do vzduchu jeho tělo připomínající ukřižovaného na Golgotě. S pomocí mladíka sestupuje emigrant na zem, aby vykonal svou poslední pozemskou pouť. Ve společnosti smrti se tak stává opět sám sebou.

Představení trvá asi hodinu. Po celou dobu emocionální nasycenost scén působí na diváka a vede ho ke katarzi.

4 Čapek, K. *Hordubal*, in: www.mlp.cz/koweb/00/02/76/06/89/hordubal.rtf: 70.





Snaha rozebrat příčiny takového účinku je zcela přirozená a pochopitelná. Abych si ověřila vlastní dojem z inscenace, obrátila jsem se na dva přítomné kolegy z Ruska a Česka.

L. A. Bogovová: „Neznám Rusíny, nevím, o čem jsou písně, ale co jsem viděla, je vzrušující. Otázka je, proč to tak působí, když nevím, o čem zpívají. Důvod spočívá nejspíš v tom, že je před námi skutečný projev divadelní kultury. A samozřejmě i hudební. Takový projev nezapadá do současných rytmů. Nedá se opakovat ani ‘namnožit’, což vypovídá o vlastní hodnotě a pravosti spatřeného. Proto, aniž bychom rozuměli textům rusínských písní, můžeme říct, že máme co do činění s uměním, které působí samo sebou. Myslím si, že v inscenaci jde o takové kategorie, jako je duše, o nelhostejný vztah tvůrců k duši člověka. Duše se uchovává především ve folkloru. Můžeme také mluvit o historii národa, kterou folklor uchovává. Doba byla národu nepřátelská, ale on si zachoval svou duši.“⁵

Július Gajdoš: „Na inscenaci mě nejvíce zaujalo režisérovo hledání. Pocházím rovněž z východního Slovenska, takže jsem měl možnost dobře poznat Rusíny a jejich

⁵ Rozhovor po skončení inscenace s ruskou teatroložkou a kritičkou Lydií Alexejevovou Bogovovou. V Plzni na Mezinárodním festivalu Divadlo 2005.

životní podmínky. Proces hledání Dočolomanského vychází z poznání těchto lidí a z dobré znalosti divadelních principů. Proto představení působí nejen mistrovsky zvládnutou scénickou kompozicí, ale především vnímáme smysl situací, který je výsledkem hlubokého porozumění těmto situacím, prostředí, lidem. Takový proces poznání prostupuje celou inscenací a promítá se do všech složek – je přítomen v rytmu, formě pohybu, gestickém výrazu. A to nevytvoříte, pokud necítíte jasně a citlivě temporytmus, kadenci slov, melodii jazyka, básnické frázování. Všechno je plně expresivní a v neuvěřitelném napětí, které člověka naprosto unáší.

Kdo je schopen cítit takto muzikálně/múzicky, nemůže zavírat oči a odtrhnout své nitro od prapůvodního aktu všelidské zkušenosti, od kouzla pohroužit se do neznáma, vrátet se zpět. Zpátky k nevědění.

*V hotelu při snídani si někteří 'profesionálové' stěžovali, že nerozuměli všem slovům. – To, čemu jste nerozuměli, jste měli vycítit intuitivně – říkal jsem. Vždyť to je zakodovaná zkušenost našich předků.*⁶

Prapůvodní akt všelidské zkušenosti, který má na mysli Július Gajdoš, odpovídá režisérovi mottu, jež vzniklo při práci nad inscenací: „Folklor je univerzální dědictví lidstva.“ O tom svědčí samotná povaha práce souboru na inscenaci⁷ – využití autentického dědictví písňové kultury Rusínů. Celý soubor uskutečnil v červenci a listopadu 2003 a znovu v létě 2004 expedice do horských vesniček na východním Slovensku, kde žijí Rusíni: Tyto výpravy se nestaly událostí pouze pro herce, kteří objevili neobyčejně výrazné zdroje slovanské písňové kultury, ale i pro Rusíny, kteří vnímali všechna tato setkání jako dlouho očekávaný svátek a jako uznání vlastní svébytnosti. Mladým lidem se proto otevíraly dokořán nejen starožitné truhly se vším, co zůstalo po předcích, ale i lidské duše.⁸ Materiál z etnografických terénních výzkumů Farmy v jeskyni se tedy postupně stával základem pro tvorbu: každý se musel 'nabít' rytmem rusínských písní. Podle slov režiséra tak probíhá „proces emocionálního pochopení cizí kultury. To nejsou jen texty, které uchovávají v písni skryté odkazy, ale melodie a rytmy. Herec v sobě hledá genetický kód, pomocí kterého se rodí obraz. Nejedná se o interpretaci uměleckého díla, ale o emocionální stav, díky jehož působení herec vytváří vlastní scénický jazyk, rytmicko-plastický jazyk, temporytmus.“⁹

Proces tvůrčího zrodu obrazu je přirozeně mnohem složitější, než je tomu v lakonickém podání režiséra. „Energie“, říká, „vzniká pomocí koncentrace duchovních sil. Národ ve své kultuře uspokojoval a živil tuto duševní energii. Když herci projektu do sebe vstřebávají tyto rytmy a žijí jimi, otevírá se jejich lidský potenciál, herec v sobě objevuje schopnost přijmout kulturu a projevit to ve vytvářeném obrazu. Dochází k transformaci cizí kultury. Starobylé rusínské písně se harmonizují

6 E-mail od Júlia Gajdoše. 29. 1. 2006.

7 Projekt *Slavi* krystalizoval na půdě Švandova divadla v Praze, Centra Grotowského ve Wroclawi a Ústavu pro výzkum dramatické a scénické tvorby DAMU v Praze. Jmenované instituce se staly partnery a koproducenty projektu. Součástí projektu se vedle expedice do rusínských vesnic na východní Slovensko stala dílna a koncert *Hlasy východu*, vánoční koncert, pořádaný sdružením Evoe v Kolíně nad Rýnem, samotná inscenace *Slavi / Emigrantova Píseň* a vznik hudebního CD.

8 Průběh expedice a získávání materiálu pro inscenaci plasticky líčí ve své knížce *Mimesis a poiesis. Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Farmy v jeskyni Slavi / Emigrantova Píseň* Eliška Vavříková. Knižní podoba její doktorské disertace vyšla v roce 2009 v malé řadě edice Disk. O práci na inscenaci psal do 19. čísla časopisu *Disk* (březen 2007) Viliam Dočolomanský („Listy emigrantov“); v souvislosti se současnými proudy lyrického a antropologického divadla psali o inscenaci v č. 13 (září 2005) Jan Císař a Małgorzata Jabłonská (pozn. red.).

9 Rozhovor s V. Dočolomanským. Praha. 19. 9. 2009.



do současných rytmů – lidské dědictví se stává osobním majetkem herce. Inscenace se utváří jako partitura. Hudba je organický princip této struktury a vzniká z individuálních projevů herce, z jeho reakce na píseň. Režisér mezitím vybírá z těchto individuálních volných vibrací duchovní energie téma, jímž je tragický osud emigranta, jeho tragický nářek po domově. Všechny tyto momenty se projevují mimo texty, pomocí artikulace emocí, vnitřním pohybem melodie, podle toho, jaký vliv měla na herce píseň, kterou nenapodobuje, ale vyjadřuje nahromaděnou energii.

Všechno zde hraje roli: fetišizace kostýmu darovaného od Rusínů, vztah a zapojení do kultury rusínských reálií, vztah herců mezi sebou umocňuje energetické prostranství každého z nich.

Smrt je v naší kompozici posledním útočištěm, kam může emigrovat člověk, který ztratil svůj domov.“

Cesta, kterou herci prodělali při vytváření obrazu, není izolována od jejich fyzického jednání, pokud si připomeneme ruské přísloví „balalajka spustí a nohy samy tancují“. To jak všichni herci bez výjimky ovládají vlastní tělo, se nedá srovnávat s tancem ani pantomimou, protože v případě Farmy je tělo neoddělitelné od hlasu. Jednání ‘mluvícího a zpívajícího’ těla obrazně vyjadřuje stav duše postavy. Dvě ruce, muže a ženy, když se ocitnou v jednom rukávu, vyjadřují duševní trápení každého z nich prostřednictvím ‘křičících’ těl, mezi nimiž vládne disharmonie. Emocionální vypjatost celé řady scén nesnižuje, ale naopak umocňuje hloubku poetického vyprávění, které je prostředky fyzického divadla povýšeno na opravdové umění.

V inscenaci Farmy v jeskyni je mrtvý emigrant obklopen lidmi, je přijat vesnicí, která splnila pohřební rituál (pro tuto pasáž vychází soubor z tzv. vykládání, prastarého lamentu, nářku ženy-plačky nad hrobem). Spíše než oplakáváním

emigranta je ale závěr inscenace Farmy vyjádřením obav o ty, kteří zůstali naživu. Domnívám se, že bezejmennost hrdinů inscenace není spojena jenom s formou podobenství, ale s tím, že potenciálními emigranty se stávají všichni. Patos účinkujících se tak promítá nejen do emocionálně-uměleckého, ale i sociálního nazírání tématu, které je příznačným tématem dnešního světa.

Pokud jde o místo vzniku inscenace, můžeme říct, že téma emigrace bylo ve dvacátém století zásadně významné nejen v životě, ale i v umělecké kultuře národů, které žily na území Česka a Slovenska. Přidáme-li k textům rusínských písní obsah dopisů emigrantů, můžeme tvrdit, že emigrace byla pro rusínský lid čímsi zásadním. Co se týče shromážděných starých rusínských písní, jejich texty – které se mi podařilo od Viliama Dočolomanského s velkou námahou získat – jen potvrzují, že v hudební kultuře národa existuje celý proud odrážející samotnou povahu emigrace:

Pyšla by ja pyšla,
ej do toj Ameriky,
keby na rik na dva,
ej keby ne na viky,
ej keby na rik na dva,
keby na rik na dva,
ej keby ne na viky.

V Americi dobry,
ej v Americi zdrávo,
lem že v Americi,
ej veselosti málo,
ej lem že v Americi,
lem že v Americi,
ej veselosti málo.

Bud' zdráva zemličko, idu v Americi,
idu zaroblat' piňadž.
Bud' zdráva zemličko, neplačte mamičko,
išty ša vernu dakody zas.

Ej keď ja sobi zašpivam,
popyd javoriky.
Ej ta učuje mja otec,
až do Ameriky.
Ej keď vin mja učuje,
ej tak vyn sobi reče.
Ej či ja že to divojka,
po horach ščebeče.¹⁰

I když se shodneme na vysokém hodnocení celku inscenace, sotva mohu souhlasit s českou kolegyní, která člení inscenaci na jednotlivé elementy: „*Základem*

¹⁰ Texty rusínských písní zaslanych V. Dočolomanským.



scénografie je multifunkční maringotka, kterou tahají performeři po scéně a otevírají ze všech stran. Hraje, tančí a zpívá se kolem ní, v ní, na ní. V nebezpečné pohybové variaci na střeše maringotky jen tak tak zachraňuje jeden performer partnera před pádem, jak se ten naklání, aby žárlivě šmíroval, co se děje dole. Tento pohyb se rozvine do nebezpečné zvedačky a stejně dramaticky vyhlížejícího skluzu těla, které uvízne do nebezpečné na půl cesty ve visu. Maringotka, jediný scénografický prvek je jistě všestranně rozehrán, o tom není sporu. A přece, díky jejím ošklivým proporcím pod nevábným cihlově hnědým nátěrem na nás na okamžik mrkne „nejedlé-realistické-divadlo“. Je otázkou, zdá důsledný dokumentarismus kostýmů a scény nebyl omyl. Představení svítí Daniel Tesař, jednička našeho lighting designu taneční scény, avšak všechno marno, není to k zasnícení.

Nejvýraznější složkou představení je pohyb. Aniž upadá do popisnosti, je vzácně výmluvný a vzácně invenční. Režisér je stejně vynalézavý v pohybovém detailu, nenasytný v rytmickém partu, jako odvážný a perfekcionista ve skupinových kompozicích. Soudím, že se Viliam Dočolomanský představil v první řadě jako výrazný choreografický talent.¹¹

Maringotka nemůže být pouze scénografickým prvkem či složkou inscenace. Její funkce je znaková, a tedy mnohoznačná. Díky součinnosti herců pulzuje maringotka jako živá bytost: Emigranti se do ní snaží dostat a zároveň ji nenávidí. Otvírá a zavírá své otvory, plní svůj vnitřek zájemci, nebo je nemilosrdně vytlačuje ven.

Nemůžeme rovněž mluvit ani o složce choreografie, jak píší někteří kritici, protože *tělesný* projev účinkujícího je stav jeho duše, který se vyjadřuje i skrze *hlas*. Člověk, emoce a prostředí jsou v tomto případě neoddelitelné stejně jako tělo a hlas, vytvářejí jednotný obrazný systém. Stejně jako v lidové tvorbě, i v inscenaci *Sclavi / Emigrantova Píseň* je přítomný synkretismus.

Synchronizace jednotlivých úkonů nepostrádá kontrasty a vášnivé vypětí sil může nahradit poetická metafora. Mladíci, kteří stojí na střeše maringotky, se v mžiku ocitnou na zemi a zakrývají si tvář trikem přetaženým přes hlavu, podél těla křečovitě natáhnou ruce sevřené v pěsti – kopyta, a rázem se promění v koně. V tu chvíli maringotka ztrácí magičnost a tuto funkci přebírá jiný obraz – kůň je zde dobrým znakem: představuje oporu pro vesnické bytí i poetický vzlet.

„Slovo zde uvolňuje místo fyzické, tělesné artikulaci“, oprávněně si všímá polská kritička Alexandra Czaplá. „Herecké umění souboru spočívá především v harmonii mezi přesným pohybem a písní. Tělo a hlas jsou spojeny v jednotný celek, působivě vibrují v divadelním prostoru, dupot bosých nohou určuje rytmus, tělo beze slov vyjadřuje emoce. Projekt *Sclavi / Emigrantova Píseň* byl předpřipraven během výpravy do vesnic východního Slovenska. Hořká slova o emigraci uvolnila místo tradičním písním, fragmentům z dopisů skutečně existujících Slováků, kteří museli opustit vlastní domovy.“¹²

Uvedené názory se liší od obrovského množství recenzí na danou inscenaci, které se objevily v různých zemích, a vyznačují se vysoce analytickým přístupem, ale ani jejich autorky nevystihly podstatu inscenace spočívající v jejím synkre-

11 Nina Vangeli v *Hospodářských novinách* 8. 3. 2005.

12 Czaplá, A. „Praski Farm w Jeskyni zainaugurował festival A Part 2006 w Katowicach“, *Gazeta wyborcza Katowice*, 17. 6. 2006.



tismu jako výsledku nového uměleckého zrození ducha prastaré hudební tvorby národa člověkem dnešní doby.

Od svého založení se Farma aktivně účastnila a byla sama místem mezinárodních festivalů a workshopů. Už v počátečním období vznikly těsné kontakty s vratislavským Centrem divadelních výzkumů Jerzyho Grotowského a střediskem divadelních aktivit Gardzienice pod vedením Włodzimierza Staniewského.¹³

Od roku 2005 byla inscenace *Slavi / Emigrantova Píseň* uvedena kromě plzeňského festivalu ještě na 23 mezinárodních divadelních festivalech (nepočítajíc další pohostinská vystoupení v zahraničí), od Argentiny a Velké Británie

¹³ Viz Taranienko, Z. *Gardzienice. Praktyki teatralne Włodzimierza Staniewskiego*, Lublin 1997.



až po Jižní Koreu.¹⁴ Třicetiletý Viliam Dočolomanský (letos na podzim mu bude 35) zaujal mnoho předních zahraničních divadelních osobností.¹⁵ Problematika neverbální formy tvorby se ukázala opět jako aktuální a díky tomu mohl v Praze proběhnout v roce 2007 *Mezinárodní festival Farma 2007*. Vedle exprezidenta Václava Havla a pražského primátora převzal zástitu nad festivalem Eugenio Barba, umělecký ředitel dánského Odin Teatret, v minulosti první stážista a asistent Grotowského v Teatru Laboratorium ve Vratislavi.

„Poprvé jsem měl tu možnost seznámit se souborem Farma v jeskyni v roce 2005 na Mezinárodní škole divadelní antropologie ve Vratislavi,“ píše Eugenio Barba v programu tohoto festivalu. *„Jejich práce na mě udělala obrovský dojem. Umělecké úspěchy těchto mladých lidí zapadají do procesu současného umění a zasluhují si pozornost kvůli své jedinečnosti. Od té doby soubor vystupoval téměř po*

14 Uvedeme-li je 'v obráceném pořadí', šlo o tyto festivaly (pozn. red.):

2009: Festival Fabbrica Europa, Stazione Leopolda, Florencie, Itálie.

2008: Mezinárodní divadelní festival MOT, Skopje, Makedonie; Mezinárodní festival FIT-BH, Belo Horizonte, Brazílie; FILO Festival, Londrina, Brazílie; ECUM 2008, Belo Horizonte, Brazílie; Festival iberoamericano de teatro de Bogotá, Kolumbie; Platform for contemporary dance & theatre – Festival Globalize Cologne.

2007: Belfast Festival, Waterfront Studio, Belfast, N. Ireland; Ex Ponto festival, Ljubljana, Slovinsko; Earagail festival, Letterkenny, Donegal, Ireland; Junction festival, Clonmel, Ireland; Žilinská svatojánská noc, Žilina, Slovensko; Wiener Festwochen, Vídeň, Rakousko.

2006: feEast Festival, Riverside Studios London, Velká Británie; Festival Okno, Miedzynarodowe Spotkania Mlodegu Teatru, Szczecin, Polsko; Fringe Festival, Edinburgh, Velká Británie; 13. festival malých scén, Rijeka, Chorvatsko; Festival Apart, Katowice, Polsko.

2005: Festival XXV. Jelenia Gora Theatre Meetings, Polsko; Festival Unidram, Potsdam, Německo; Festival 360° International Theatre Meeting, Bielefeld, Německo; XIV. ISTA, Vratislav, Polsko; Festival Yohangza, Seoul, Korea.

15 V roce 2005 získala inscenace *Sclavi / Emigrantova Píseň* Cenu Divadelních novin a Sazky; v roce 2006 hlavní cenu Veljka Maričiće na 13. Festivalu malých scén v chorvatské Rijece; na festivalu Fringe Festival Edinburgh téhož roku hned tři ceny: vedle A Total Theatre Award ještě A Fringe First Award a také A Herald Angel Award, doma pak Hlavní cenu Alfréda Radoka; v roce 2008 obdržela The Grand Prix Golden Laurel Wreath Award za nejlepší představení Festivalu MESS, Sarajevo, Bosna a současně Viliam Dočolomanský a Farma v jeskyni kandidují na prestižní evropské ocenění XI. Europe Prize New Theatrical Realities (pozn. red.).



*celém světě a vyhrál množství různých cen. Vypovídá to o tom, že fyzické, neverbální divadlo, založené na postihnutí historického a kulturního dědictví lidstva je srozumitelné a vyvolává u diváků nefalšovaný zájem.*¹⁶

Barbova slova rozhodně nejsou přehnaná: během dvou prvních let aktivní tvůrčí činnosti se Farma v jeskyni dostala do povědomí světové divadelní veřejnosti jako dílna hledající nové hranice scénické existence.

Dvacáté století předložilo dosti příkladů hledání původu tradiční kultury lidstva. V knize Victora Turnera *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* se stýká tradiční antropologické bádání se zvýšeným zájmem o soudobé divadlo. Turnerův krajan Peter Brook a jeho soubor při Mezinárodním centru divadelního výzkumu v Paříži, které založil, se inspirovali prací antropologa

¹⁶ Barba, E. „Úvodní slovo k festivalu,“ programový bulletin *Festival Farma 2007*, Praha 2007, s. 8.



Colina Turnbulla, kterou autor věnoval výzkumu života obyvatel Ugandy, a vytvořili inscenaci *Ikové*. Polský režisér Włodzimierz Staniewski založil na základě studia folklorních tradic polské vesnice Gardzienice stejnojmenné divadlo, ve kterém jako scénický postup při interpretaci prozaických děl světové klasiky využívá elementy folkloru.

V roce 1959 stanuli šestadvacetiletý režisér Jerzy Grotowski a jeho vrstevník divadelní kritik Ludwik Flaszen v čele Divadla 13 řad v Opoli, které později přejmenovali na Teatr Laboratorium. Takto se vykročilo, jak říká polský reformátor, směrem od „chudého divadla k umění – průvodci“. Myšlenka „chudého divadla“ byla spojena s Grotowského odmítnutím divadelního syntetismu a veškerých jeho součástí: scénografie, hudby, světla, líčení, kostýmů, rozdělení divadla na jeviště a hlediště. Existuje jenom herec, který je schopen objevit v sobě „skryté lidské zdroje“. Trénink, při kterém se aktivizují v různých částech těla rezonátory, dává neomezenou svobodu hlasovému projevu. Vytrénované tělo rezonuje společně s hlasem a s maximálním citem vyjadřuje duševní stavy hrdinů. Divák si sedá pokaždé jinak, v závislosti na prostorovém řešení inscenace: v *Šakuntale* herci hráli mezi diváky, kteří seděli na zemi, Słowackého *Kordian* se odehrával v blázcinci a diváci seděli společně s herci na velkých kovových palandách, děj *Akropole* od Stanisława Wyspiańskiego byl zasazen do Osvětlení a diváci seděli v amfiteátru obehnaném ostnatým drátem. Naprostá oddanost herců práci se místy podobala sebeobětování.

Grotowski během svých vystoupení jmenoval předchůdce, jejichž zkušenosti mu pomohly: Artaudovo „divadlo krutosti“, Stanislavského metoda fyzických jednání, Mejercholdova biomechanika, Vachtangovova syntéza, pekingská opera, japonské divadlo nó, indické kathakali, Dullinova rytmika, transmutace Jeana Delsarta a rytmická gymnastika Jaquese-Dalcroze. V roce 1965 získal Teatr

Laboratorium možnost pracovat ve Vratislavi. Zde divadelní soubor (jako vždy sedm až devět lidí) hrál staré inscenace, realizoval jejich nové verze a tím zdokonaloval objevený způsob scénického chování. Setkání s divákem probíhalo s nádechem rituálního mystéria. Menší sál s rovnou podlahou, společný pro herce a diváky, bez oken, vymalovaný černou barvou, dokázal pojmout přesně šedesát lidí. Inscenace trvala hodinu, děkovačka neprobíhala, diváci netleskali. Bylo jim dovoleno pozorovat jednání nebeských bytostí. Není náhodou, že hlavní herce *Teatra Laboratoria*, Ryszarda Cieślaka, začali nazývat „největším tvůrcem/stvořitelem hereckého umění“. Po prvním hostování v Evropě a Americe se z Grotowského a jeho Teatra Laboratorium stala legenda. Do Vratislavi se začaly sjíždět stovky poutníků, především z řad mládeže. Nikomu se ale nepodařilo přiblížit se tomu, co ovládali herci Grotowského. Grotowski nadále hodně přednášel, ale přestal režirovat. Jeho poslední inscenace *Apocalypsis cum figuris* (1968) se hrála ještě několik let, ale on sám se začal zajímat o parateatrální experimenty a meditaci.

V roce 1982 *Teatr Laboratorium* přestal existovat. Mistr přijal pozvání italských ctitelů a přestěhoval se do italského města Pontedera. Tam „razil cestu od projektu *Objektivního Dramatu* (1983–1986) k *Rituálnímu Umění* (od 1985)“.¹⁷

Dočolomanský měl nejspíš možnost se detailněji seznámit s tvorbou polského reformátora díky doc. Janě Pilátové, která působí na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU. V sedmdesátých letech se ještě jako studentka aktivně podílela na činnosti *Teatru Laboratorium*. Ovšem v případě Dočolomanského cesta hledání probíhá, jak dokazují inscenace studia Farma v jeskyni i postoj jeho uměleckého vedoucího, v jiném duchovním prostoru. Zdroje stálých hodnot jednoho národa lákají mladé lidi proto, aby probudily v divácích z různých zemí obavu o ztrátu duchovního jádra u lidí 21. století, jehož živným prostředím je DOMOV. Dočolomanský vysvětluje, proč přidal do názvu inscenace slovo *sclavi*, které má tedy dva významy: Slované a otroci. Jeho pokolení znepokojuje, že levnou pracovní silou se ve světě stali gastarbeiteři ze slovanských zemí. Inscenace by měla znepokojit duše a poukázat na ztracené hodnoty. Palčivost dané otázky dokládá i příklad odjinud – inscenace *Le dernier Caravansérail* francouzské režisérky Ariane Mnouchkinové z roku 2003. Osmihodinová odyssea se zabývala osudy lidí z různých zemí, kteří vypadli ze svého etnického hnízda. Lidstvo je v nebezpečí, takový byl emocionální závěr Théâtre du Soleil.

Ponoření mladých lidí divadelního studia Farma v jeskyni do folklorního prostoru písňové lidové tvorby Rusínů určilo podstatu jejich scénického chování, jejich synkretismus je diktován povahou starých rusínských písní. V práci Volodymyra Hošovského *U pramenů lidové hudby Slovanů* se kapitola věnovaná otázkám teorie nazývá stejně – *Lidová hudba jako zdroj historické informace*. Expedice mladých lidí z divadelního studia Farma v jeskyni do světa hluboké minulosti jim umožnily tuto informaci pro sebe objevit a pokračovat v tradici, vycházející z hudebního archetypu, na nové historické spirále.

Přeložila Jekaterina Gazukina

¹⁷ Osiński, Z. *Grotowski wytycza trasy*, Warszawa 1993.

Divadlo i klášter: polská Reduta a její radikální reforma étosu herectví

Jan Hyvnar

Nedá se říci, že bychom mnoho věděli o situaci polského divadla mezi dvěma válkami. Je to zvláštní, ale dlouho se naši divadelníci obraceli k divadlu německému, francouzskému, anglickému nebo ruskému a o polském se vědělo, že tam byli v 19. století tři významní romantičtí autoři A. Mickiewicz, J. Słowacki a Z. Krasiński, ale i ti se na našich jevištích dodnes objevují jen zřídka. Pozdější krakovská moderna z přelomu 19. a 20. století nepřímo odhalila, proč to s těmi polskými romantiky u nás dopadá tak špatně. Náš F. A. Šubert i J. Kvapil jezdili do Krakova na premiéry, znali dílo S. Wyspiańskiego, který navázal na romantiky, ale v Národním divadle se hrála spolu s *Morálkou paní Dulské* G. Zapolské v roce 1915 jen málo významná hra *Soudcové*. Ano, zvykli jsme si na myšlenkový stereotyp, podle něhož hry romantiků, Wyspiańskiego a dalších – dnes např. i hry T. Rózewicze –, jsou zakořeněny v specifické polské problematice zápasu o vlastní identitu, a proto jim nerozumíme. Odtud pak už nebylo daleko k zjednodušující opozici polského stylu ‘romantického’ a českého stylu ‘realistického’. A tak se u nás hrály z dob romantiků komedie A. Fredra, z dob moderny hry G. Zapolské, M. Bałuckého nebo L. Rydła a z let

50. a 60. hry L. Kruczkowského, J. Jurandota nebo S. Mrożka. Po romanticích a modernistických vizionářích S. Wyspiańském nebo T. Micińském, kterého vůbec neznáme, jsme se u nás sporadicky zabývali i dramaturgií dvou meziválečných polských klasiků, tj. S. I. Witkiewicze a W. Gombrowicze.

Neúplný a v podstatě zdeformovaný obraz vývoje polského dramatu nám zneumožňuje lépe porozumět také inscenační tvorbě a herectví v Polsku. Připomenutí, že hry romantiků, kteří žili v emigraci v Paříži, se dlouho nehrály, nemohly se hrát a pozitivistické myšlení druhé poloviny 19. století si je umělo představit jen jako hry ke čtení.¹ Teprve moderna a po ní pak až dodnes každá generace divadelníků se s nimi permanentně vyrovnává: S. Wyspiański, L. Schiller a J. Osterwa mezi válkami a poté K. Dejmek, K. Swinarski nebo J. Grzegorzewski. Znamená to v podstatě, že to byli právě romantičtí autoři, kteří vedle dalších podnětů z ciziny inspirovali polské divadelníky od dob moderny poetickými vizemi fantastických

¹ Romantiky začala uvádět až polská moderna a stojí za připomenutí, že se k ní přidal i náš K. H. Hilar slavnou inscenací Krasińského *Nebožské komedie* v roce 1918 na Vinohradech.

světů, zakořeněním divadla v lidové obřadnosti (Mickiewiczovy *Dziady*), symbolistickými a mystickými alegoriemi apod. Zde také pramení Wyspiańského vize „monumentálního divadla“, které v duchu G. Craiga popsal ve *Studii o Hamletovi* a kterou se snažil v meziválečném období realizovat režisér L. Schiller. Tato slavná studie, která byla věnována hercům a vznikla na základě rozhovorů, jež vedl její autor se slavným krakovským hercem K. Kamińským, byla i jedním z impulsů vzniku meziválečného hereckého divadla Reduta, neboť její tvůrci v ní nacházeli v podstatě tytéž ideje jako v textech K. S. Stanislavského.

Tři meziválečné Reduty

Reduta byla otevřena ve Varšavě 29. listopadu 1919 premiérou hry S. Žeromského *Bělejší než sníh se stanu* a od začátku přivolávala na sebe pozornost plnou entuziasmu i kritičnosti. Jejimi vůdčími osobnostmi byli herec-virtuos Juliusz Osterwa a známý geolog Mieczysław Limanowski. Byla to zvláštní dvojice, která analogicky jako K. S. Stanislavskij a V. I. Němirovič-Dančenko v Moskvě se pokusila o obrodu divadla nejen z hlediska uměleckého a estetického, ale i etického a religiózního. V Redutě se stejně jako ve studiích MCHT nebo v Copeauově Starém holubníku také prolínaly tyto dvě neoddělitelné stránky divadelní obnovy – estetická a etická. Všechna tato divadla chtěla být divadly i kláštery nebo chrámy zároveň: navenek byla nositelem idejí uměleckého nebo národního divadla, vevnitř směřovala k ezoterickým společnostem a zasvěceným klášterním komunám a sektám. Obě tyto ‘tváře’ přitom snadno najdeme i u dvou inspirací vzniku Reduty: u dramatu a idejí polského romantismu i modernismu a u Stanislavského, MCHT a jeho studií.

Juliusz Osterwa (1885–1947) pocházel z Krakova, kde jako herec debutoval a pak v různých divadlech, zvláště ve Vilně a ve Varšavě, získal obrovskou popularitu a stal se hereckou hvězdou první velikosti. Byl vlastně dědicem varšavské školy hereckých virtuosů, působících od 80. let 19. století, mezi něž patřila u nás známá H. Modrzejewska nebo A. G. Żółkowski, J. Królikowski a B. Leszczyński. U nás vystoupili v Národním divadle také M. Deryngová a R. Żelazowski. V tom se také Varšava lišila od Krakova, kde na přelomu 19. a 20. století proběhla modernistická reforma režijně-hercká pod vedením S. Koźmiana, T. Pawlikowského a J. Kotarbińského, kteří se zasloužili v letech 1865–1893 o tzv. „krakovskou školu“, jež v herectví znamenala odmítnutí patetické deklamace, hereckých oborů, snahu o přirozenost, prostotu a ansámblivost. Herec se měl s postavou identifikovat, musel se řídit životní pravdou a logikou její psychologie, sloužil dramatu a ukrýval se za postavu často až k nerozeznání. Vytvořili tak základ moderního psychologicko-realistického herectví, v němž vynikli L. Solski, W. Siemaszkowa a hlavně K. Kamiński, jenž je považován za největšího herce polské moderny.

V roce 1908 odešel Kamiński z Krakova do Varšavy, kde jej ovšem zastínila nová hvězda – J. Osterwa. U publika byl Osterwa oblíbený pro vnější vzhled i inteligenci. Měl krásný hlas i krásnou tvář, výraznou dikci, graciózní pohyby a zdůrazňoval hru s partnerem. Byl přímo stvořený pro romantické amanty, neboť jeho hra nepostrádala kouzlo, poezii a zvláštní magnetismus. Hrál s předními polskými herci, a také s naší L. Dostalovou, která v roce 1912 hostovala jako Viola ze Shakespearova *Večera tříkrálového*; Osterwa hrál Orsina. V roce 1914 měl hostovat v našem Národním divadle, byl už v Praze a spřádal různé plány s K. H. Hilarem, ale vše asi zhatila válka.

A jako u každé hvězdy se kolem něj vytvářely různé legendy, např. po obrovském úspěchu v roli Orlika ze stejnojmenné hry E. Rostanda se objevovaly zvěsti, že je šlechtického původu a že se na něj přijela podívat až z Londýna anglická kněžna, jeho potenciální matka atd.

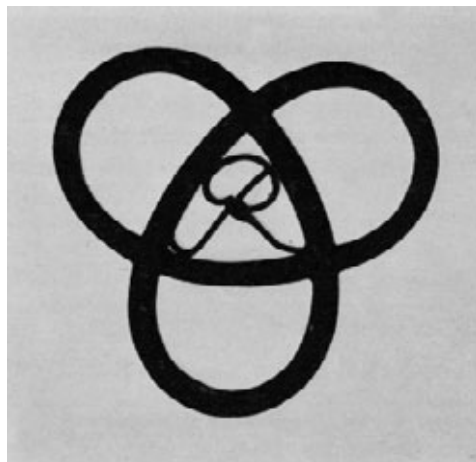
Válka podivně poznamenala osudy Osterwy a dalších Poláků, kteří pocházeli z rakouského záboru a přitom působili v záboru ruském čili ve Varšavě. Když se totiž v červnu 1915 přiblížila německá fronta k Varšavě, ruské úřady nařídily jejich evakuaci daleko za frontu do Ruska. A tak se v Samaře a poté i v Moskvě šelhi Osterwa a jeho žena, také významná herečka Reduty, s M. Limanowským nebo s S. Jaraczem, také budoucím významným hercem Reduty. Začali dělat divadlo a v roce 1916 pozvali na Wyspiańskiego *Veselku* i Stanislavského. Byl prý nadšený hrou polských herců, obdivoval Mickiewiczovy *Dziady*, chtěl uvést v MCHT nějakou hru Wyspiańskiego a Osterwovi nabídl angažmá ve svém divadle. To nejpodstatnější se ale odehrávalo v Prvním studiu MCHT, které po smrti L. Suleržického vedl J. Vachtangov a kam Poláci chodili na zkoušky a vedli se Stanislavským a dalšími diskuse o reformě divadla. Stanislavského např. v té době trápil problém, jak uvádět poetická dramata. „*Pokud my zde zkusíme hru často i více než rok, pak si říkám, kolik času by bylo třeba k uvedení vaší mysterijní poezie. Asi bychom zatím nedošli k uspokojivým výsledkům, protože tady se objevují nejen psychologické otázky, ale i principia, ideje, které by i přes výraznost a prožitek byly pro ruského diváka nesrozumitelné. Nevyvolaly by u něj vzrušení. I když já sám, aniž rozumím polsky, jsem byl vzrušen do hloubi jako umělec i jako člověk, když jsem sledoval zápas Konráda s duchy nebo vidění kněze Petra [...] Nedíval jsem se ale na polské herce, kteří hrají utrpení, nýbrž na Poláky, kteří trpí za Ideje*“ (viz Szcublewski 1971: 113). Také Osterwa byl nadšený re-

formou Stanislavského, některými inscenacemi MCHT i studií: „*Proboha! Vždyť já tu vidím skutečněnou velkou část idejí, které jsou u nás považovány za směšné sny a které už dlouho ukrývám ve svých sešitcích*“ (viz Szcublewski 1965: 19). Později, když vznikla Reduta, byli její tvůrci často kritizováni za to, že kopírují reformu Stanislavského, a méně se zdůrazňovala inspirace domácí od Mickiewicze po Wyspiańskiego. Dnes víme, že Reduta je jak dílo domácí tradice, tak zapadala do celoevropské reformy divadla od Stanislavského až po Copeaua.

Pokud Osterwu nazývali „otcem Reduty“, pak M. Limanowského (1876–1948) „matkou Reduty“. Osterwa byl vůdce, organizátor a realizátor, Limanowski alias Liman byl snilek, vymýšlel nové cesty a svou fantazií snadno překračoval reálnou skutečnost, aby obcoval s duchy a fantaskními bytostmi. Liman byl zvláštní figura. Světoznámý doktor geologie, ale i tak trochu divadelní režisér, dramaturg a kritik. Vedl spolu s Osterwou Redutu, ale současně pracoval v Geologickém ústavu. V Redutě analyzoval *Dziady* a prosazoval herectví prožívání, jako geolog vulkanologii a psal o tektonice hor kolem Taorminy. Temperamentní podivín nebo upovídáný knihomol – tak býval označován v pamětech. Ale především to byl vizionář. „*Když o něčem mluvil, když vzpomínal nebo si vymýšlel, měli jste dojem, že vidíte i vy to, co vidí právě on. To pak býval zapálený, ocital se v transu a jeho myšlenky běžaly nejen po stezkách logiky, ale skákaly asociacemi, neočekávanými a překvapujícími souvislostmi...*“ (viz Szcublewski 1965: 93). V roce 1919 napsal esej *Herecké umění*, kde před obrazem japonského malíře Korina vede dialog herec s malířem a herec tvrdí, že co je pro malíře zobrazovanou přírodou, je pro něj např. svět Shakespeareových her, do nichž se vtěluje tak, jako se „vtěluje“ malíř do moře, které kreslí. „*A jestlipak víš, že okulisté považují Shakespeara za zasvěceného*

a že jeho duch tvořil tak jako Duch v Genesis: rua – aur? Shakespeare, to jsou kontinenty, moře, vrcholky hor, pobřeží, často v nádherných barvách a jindy podrápaná a černající se nad šilejícími zpěněnými vodami [...] Zatančit se dá bouře, ohně kráterů, moře, květy, lidské tváře, Hamlet, Imidéna, Alcest [...] Vtělovat se do vizí, to je cesta Umění, cesta k Formám a jako se Korin vtěluje do svých vizí malováním, tak velký Kean se do nich vtěluje hrou.“ Když se pak malíř zeptá, odkud se ale ty vize berou, herec jej zve na procházku a ukáže mu sosnový les, který právě oddechuje a přitahuje k sobě lehká oblaka. „*Nebylo by dobré teď přestat diskutovat a ponořit se do ticha?*“ (Limanowski 1919: 8–10)

Na jaře 1919 prováděl Limanowski ve varšavské divadelní škole různé analýzy a na jednu analýzu *Dziadů* přišel i Osterwa. Mladí herci tu seděli s hrníčky se zrním, s kadidly, svíčkami, které zapalovali, a v nebyvalém soustředění přednášeli text. Osterwa byl překvapen tím, že pouhou recitací textu je možné vstoupit do jiného světa a navázat kontakt s mrtvými. Budoucí herec Reduty Josef Poremba, vlastně i její mučedník, neboť spáchal z neznámých důvodů sebevraždu, se zde ocitl doslova v transu. „*Copak bylo možné vzdorovat zaklínání Poremby, který mluvil s mrtvými a viděl přímo před sebou duše, jež se námi myšlené zjevovaly a na okamžik zadržené v nás samých byly naši vůlí spatřené?*“ (Limanowski 1987: 38) Osterwovi se tato atmosféra zkoušek zalíbila; k jejich pokračování došlo už v rámci nové Reduty. Mickiewicz se tak stal jakýmsi zárodkem pro divadlo jako „mysterijní liturgii“, divadlo, jež má v základu trans a „akt kolektivního prožitku“. „*Domnívali jsme se, že je to základ, na kterém stojí za to budovat*“, napsal Limanowski (viz Szczyblewski 1971: 136). A oba šli za svým ideálem důsledně, jak po letech napsal J. Lorentowicz: „*Ti šilenci pod vedením Osterwy a Limanowského se odvážili vykonat čin nezvyklý a plný nejvyššího ob-*

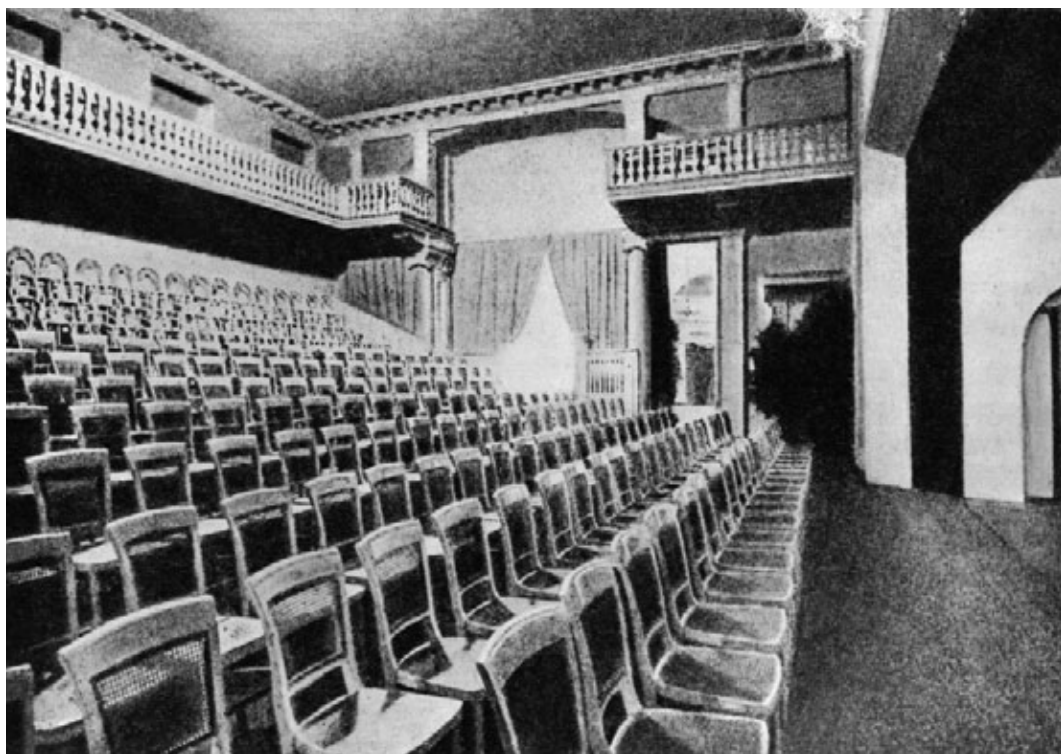


Znak Reduty: měli ho také členové divadla umístěný na rukávu pracovního oděvu

divu. Vytvořili druh uměleckého kláštera, v němž od rána do noci tonou v atmosféře umění“ (viz Szczyblewski 1965: 189).

V podstatě existovaly v celém meziválečném období tři Reduty: varšavská (1919–1925), vilenská (1925–1931) a opět varšavská (1931–1939). První Reduta, která byla pro uměleckou reformu nejdůležitější, sídlila v redutových místnostech Velkého divadla, kde byla i škola Reduty, jež se později stala Institutem Reduty. Už ve Varšavě tedy existoval herecký soubor Reduty a skupina žáků, kteří tvořili a žili kolektivně. Členy souboru Reduta se mohli stát až po létech. První Reduta, která byla od září 1921 jen soukromým divadlem bez subvence, což znamenalo neobvykle obtížnou finanční situaci souboru, měla malý divadelní sál asi pro 300 diváků, neexistovala tu rampa a herci hráli několik kroků od prvních řad na stejné úrovni s diváky. Na oponě se objevil znak nekonečnosti² (viz obrázek) a na jevišti bylo vše prosté a jednoduché: jednoduché kostýmy i líčení, zmizela nápověda. V čele Reduty byl výbor: Osterwa

² Tento symbol přejal později Teatr Laboratorium J. Grotowského.



Sál první Reduty ve Varšavě, 1919

a Limanowski, Wanda Osterwová (žena Osterwy), Josef Poremba, Marie Dulemba a Eduard Wierciński.

O dalším osudu Reduty rozhodlo několik okolností. Po několika sezonách stanul v roce 1923 Osterwa v čele nově založeného Národního divadla v nové budově, což někteří členové souboru považovali za zradu ideálů Reduty. V roce 1925 zde uvedl s úspěchem Žeromského hru *Utekla mi křepelíčka* a zdálo se, že herci Reduty omladí toto nové divadlo, ale ve skutečnosti se Osterwovi ve vedení Národního divadla nedařilo a kritika na něj svalovala vinu za všechny neúspěchy. A to ve chvíli, kdy měly v samotné Redutě úspěchy inscenace L. Schillera *Pastorálka* a *Historie Mikolaje* z Wilkowiecka, který měl na ideje a koncepci Reduty jiný názor. Osterwa proto na vedení Národního divadla rezignoval, a pro-

tože tu byla nabídka polské vlády, aby Reduta působila ve Vilně, využil ji a odešel se souborem z Varšavy. Tato druhá Reduta jej ovšem přinutila k hlubší reflexi o postavení a funkci tohoto divadla. Stále více totiž Osterwu fascinovala koncepce Reduty jako ezoterické náboženské komunity, která žije klášterním životem. A ve Vilně byla také větší příležitost k reflexím o divadelní obnově a o nutnosti se vrátet k „mysterijnímu dramatu“ polského romantismu a moderny. Pokud první Reduta byla nesena ideou „realistického základu“, po níž pak měla následovat další cesta k básnickému dramatu, pak ve Vilně se už objevují inscenace Wyspiańskiego *Osvobození* a *Veselky*. To byla změna proti hrám T. Rittnera nebo S. Žeromského. Jenomže dvě sudičky tohoto divadla – být divadlem a být klášterem – zatím vedly k tomu, že v daných okolnos-

tech Reduta, zvláště když na sebe vzala apoštolskou roli zájezdů po celém Polsku, v uměleckých snahách i výsledcích polevila a pomalu zapadala mezi ostatní provinční divadla. Zesílila naopak snaha být klášterním bratrstvem.

Do Varšavy se pak už Reduta vrací jako „teatrologický institut“ s daleko širší činností než jen hrát divadlo. V programu třetí Reduty se proto také objevuje organizace přednášek a sjezdů amatérů, soutěže podněcující tvorbu her, studium her dosud nehraných, organizace zájezdů, představení pro děti, vydavatelství, rozhlasové studio, Společnost přátel Reduty atd. A opět škola. Tehdy se také Institut Reduty usadil v podzemí jedné varšavské budovy a představení už nebyla tím nejpodstatnějším. Také po druhé válce Osterwa snuje plány o obnově Reduty, která se jemu i Limanowskému stala osudem. Neboť i když základem všech snah Reduty byla reforma a obnova herectví, nakonec přece jen došlo k většímu zdůraznění etické a náboženské funkce divadla jako kláštera.

Většinu her v Redutě režíroval Osterwa, ale cenila se více 'skrytá režie', kde na předním plánu stál vždy herec. Blízkost diváka i metodou tvorby to připomíná náš Činoherní klub. V Redutě se herci nefotografovali a utajovala se také jejich skutečná jména. Herec měl hrát svou roli jako součást vlastního osudu. Jiného osudu než u hereckých oborů a virtuosů, kde herecův osud na jevišti byl určován navyklym stereotypem úspěchu v daném oboru. Ve virtuózním herectví byla na začátku i na konci 'maska', zatímco v Redutě musel být - a to uznával jak Stanislavskij, tak i Grotowski - na začátku i na konci člověk a jeho duchovní persona.

Reduta hrála zásadně jen polské hry a snažila se inspirovat dramatiky ke vzniku nové polské dramaturgie. Objevila dramatiky S. Žeromského nebo J. Szaniawského. Konceptně se ale v dra-

maturgii vycházelo z toho, že pokud chce polské divadlo - a nejen v Redutě - dospět k úspěšnému inscenování romantických a modernistických her, k inscenování poezie, musí projít herci nejprve fází realismu. Podle toho musíme hodnotit i první Redutu, kde realismus chování - analogicky Stanislavského fyzikému jednání - se měl stát pro herce základní abecedou jeho umění. Proto také nejúspěšnější byly v první Redutě inscenace realistického dramatu: *V malém domku* od T. Rittnera, Szaniawského *Papírový milenec*, Zablockého *Fircik na záletech* nebo Žeromského *Turoň*. Ale byla tu i předzvěst „mysterijního dramatu“, o které všichni usilovali a které bylo úspěšné díky hlavnímu představiteli S. Jaraczovi: *Jidáš P. K. Tetmajera* (1922). Kritika zhodnotila tuto inscenaci jako „geniální“ a sám Jaracz přiznával, že to byl výsledek několikaměsíčních analytických zkoušek. V závěru první Reduty se ale objevily i zvláštní a úspěšné inscenace L. Schillera *Pastorálka a Historie* Mikolaje z Wilkowiecka. V Redutě se tak sešli Osterwa a Schiller, od dětství přátelé z Krakova, dvě nejvýznamnější osobnosti polského meziválečného divadla, ale koncepcemi divadla naprosto protikladné a odlišné. Jako by se v Redutě setkal Herec a Režisér, ideolog hereckého divadla, které směřovalo spíše k slyšení a pramenilo v hlubokém prožívání světa, a ideolog monumentálního divadla, které je spíše k vidění a bylo založeno na představování světa v nadsázce, grotesce nebo na montáži lidových zpěvů.

Program Reduty a jeho realizace

Program souboru Reduta vykryštoval během prvních sezon a představoval v podstatě tři principy divadelní obnovy: uměleckou a etickou výchovu herce jako „nového člověka“ divadla, stanovení

nových metod a organizace práce divadla a konečně hledání nových forem jevištního výrazu, zvláště k inscenování dramát polského romantismu a moderny. V tomto smyslu byla Reduta skutečně blízko ideálům Stanislavského studií nebo Copeauově Starému holubníku a jeho škole. Pro herectví to znamenalo zápas s manýrami a stereotypy, odmítnutí éry hereckých virtuosů a nastolení moderní ansámblové hry, hledání nových hereckých metod a nového uměleckého stylu. Těžiště hry se nyní mělo přenášet na pulzující pramen jednání postavy a na souhru s partnerem. Upevňovala se tak víra, že každá postava na jevišti musí být člověkem, díky herci obdařeným životem. V Polsku totiž stejně jako v jiných zemích vládlo před Redutou „technické herectví“ (polský termín) neboli tzv. „herectví představování“, a za příklad se uváděla situace, kdy v inscenaci Ibsenových *Strašidel* herečka W. Siemaszkowa jako Alvingová se ptá potichu Osvalda T. Białkowského, právě plačícího, kdo že to tam vešel do prvního lože? Přitom prý hrála velmi přirozeně.

Proti zneužívání tohoto způsobu hry, proti „komediantské distanci“, se už za války snažila bojovat herečka S. Wysocká: ta si založila v ukrajinském Kyjevě v roce 1915 Studio po vzoru studií Stanislavského, kterého znala a vedla s ním polemiku kolem naturalismu. Inspirovala se více systémem Delsarta a uznávala experimenty Mejercholda. V jejím Studiu působil později také Osterwa a spolupracoval s ní i Limanowski. Ale po válce všichni odcházejí do Varšavy a Studio v roce 1917 skončí. Také zde se měl herec stát vzdělaným, naučit se prostotě i prožívání a všichni měli tvořit ansámbly. „*Divadlo přece musí být výsledkem jediné vůle [...] Divadlo je symfonickým orchestrem a nikoli předváděním samostatných hlasů*“ (Wysocka 1973: 37). Dobrý herec na pozadí špatného souboru se podle Wysocké už nedá snést. Tak tomu bylo u he-

reckých virtuosů a nyní je podle ní lepší průměrný a dobře režirovaný soubor než tito osamělí virtuosové. K reformě pomohou právě studia, která by se podle ní měla po válce rodit jako houby po dešti. „*Myslím, že i u nás v Polsku vzniknou ve všech městech divadelní Studia [...] Myslím, že teprve v tomto divadle se bude divák cítit součástí celku a u herce zmizí onen vražedný strach z toho, že musí ve velkém sále nadměrně zvyšovat hlas*“ (Wysocka 1973: 33). Po válce vznikla jen Reduta, ale měla zásadní význam.

V roce 1984 byl objeven text M. Limanowského *O duchu a záměrech Polského studia umění Divadla A. Mickiewicze*, který pochází z doby před vznikem Reduty, ale obsahuje její základní principy. Hned v úvodu čteme: „*1. Úkolem Společnosti Studio je podpora jevištního umění v Polsku, a to stvořením – cestou kolektivní a filomatické práce³ – moderního herecko-symfonického souboru, který může uvádět vznešená díla dramatické poezie, v první řadě polské. 2. A protože vytvoření takového souboru se nedá dosáhnout jen cestou práce nad hrou samou, musí být proto ve značné míře výsledkem předchozího životního 'sehrání se' všech jedinců... Proto jedním z cílů Společnosti musí být jednota myšlení a citění všech v konkrétní, hospodářské komunitě, vydávající jako družstvo a dovoluující vytvořit kolektivní a materiální základ pro Jednotu, jež bude napomáhat k dosažení jiné, už vyšší a duchovní Jednoty kolektivu. 3. Herecký soubor, tento základ k úspěšné jevištní realizaci velkých děl Ducha, se nemůže odlučovat ve svém vývoji a zrání od tvůrčí atmosféry jiných oblastí, i když odlišných, přesto tvořících velké Jedno v Umění.*“ A dále ve stručném tlumočení: 4. Společnost není pro každého, ale jen pro vybrané členy. 5. Vyloučíme každého, kdo narušuje morální

3 Narážka na tajný studentský spolek filomatů z 20. a 30. let 19. století na univerzitě ve Vilně, který prosazoval radikální společenské změny a jehož členem byl i A. Mickiewicz.



▲ S. Jaracz jako Jidáš ve stejnojmenné hře K. Tetmajera

◀ J. Osterwa jako Fircyk v Zabłockého hře Fircyk na záletech

postuláty Společnosti. 6. Rovnost členů nesmí být ničím narušena ani v práci, ani při cvičení a na zkouškách. Neznamená to uniformitu všech, ale jednotu v mnohosti. „Člen společnosti, který pochopí, že neexistují role větší a menší a že každá role je z hlediska Umění a souboru stejně důležitá, dosáhne duchovní zralosti [...] Jen touto cestou nezištnosti vůči Umění, obětováním sebe sama a zbavením se ješitnosti a chtivých instinktů může Společnost naplnit svůj cíl. Bez vnitřní přestavby a morálního vědomí jednotlivých členů nedokáže nikdy tvořit k užítku a zdokonalení velké a tvůrčí Poezie na jevišti. 7. Formou práce Společnosti je kolektivní práce. Proto musí být na cvičeních a zkouškách všichni [...] Soubor se tvoří u dané inscenace nejen z hrajících, ale i z přihlížejících, naslouchajících, spolutvořících svědků,

kteří rovněž v duchu kolektivně soborném⁴ pomáhají při dobývání viditelného celku z ducha a chaosu [...] 8. Heslo Společnosti z hlediska umění zní: tvoříme v souboru jednotu z mnohosti, abychom vyjevili veliké tajemství, které měl tvůrce během procesu zvaného tvořením.“ 9. Být v souboru duchovního světa jednou z částí a čerpat ze své role sílu a moudrost, a to v souboru, kde se vrchol tvorby nachází v Mysteriích. 10. Abychom mohli předat velká duchovní díla, musí se soubor naučit žít a tvořit v této duchovní atmosféře, v níž pobýval a tvořil sám básník a dramatik. „Na cestě opakování toho procesu, kterým prošel sám autor, získává herec

4 Narážka na „soborné jednání“ ruského symbolisty V. Ivnova; viz moji studii „V. F. Komissarževská: herečka stříbrného věku;“, Disk 28 (červen 2009).

dovršenou tvořivost.“ Herec tak opakuje autorův tvůrčí proces, ale ten je vždy jakoby poprvé a naposled. 11. Studio potřebuje vzor v hudbě k rozvíjení kompozičních schopností a pro cestu k Formě vyjevujících se citů a emocí herce. Už staří Řekové znali vliv hudby na člověka a kolektiv. Hudba má být prostředníkem, pomocníkem i příkladem. 12. „*O hercích nového Studia by se mělo tvrdit totéž, co řekl jednou jeden sedlák, když uslyšel kouzelnou hudbu: Takto hrát může jen člověk, jehož duše se zabývá pouze velikými věcmi*“ (Limanowski / Osterwa 1987: 158–168).

Limanowski byl v tomto manifestu vizionářem nové Společnosti a v tom se podobal svým ruským kolegům L. Suleržickému z Prvního studia MCHT nebo V. Ivanovovi v jeho koncepci „sobornogo dějstvija“. Zůstal tímto vizionářem až do smrti. Ve stejné době si Osterwa sepsal „Předpisy umělecké rady“, které vyšly v roce 1920 v časopise *Scena Polska*. Obsahují 40 paragrafů; ty se měly postupně uplatnit nejen v Redutě, ale i v ostatních divadlech. I tady je základem herec – umělec a kněz, který přináší hrou na jevišti vždy oběť, a čím větším je umělcem, tím je nezištnější.

Nejúplnějším obrazem programu Reduty ale podal v časopise *Scena Polska* pod názvem „Reduta – ideologie umělecká a společenská“ E. Świerczewski. Na začátku konstatuje, že hlavní podnět ke vzniku Reduty nepochází od Stanislavského, ale z Wyspiańskiego koncepce divadla, která je obsažena v knížce o Hamletovi a jejímž ideálem je „*divadlo hlásající pravdu, divadlo, jež je pod ochranou těch zákonů a těch mocí, které řídí Boží ruka*“ (viz Szczublewski 1965: 141). Pravda divadla se tak musí stát věcí každé individuální duše herce a v tom je i poslání umění: probouzet v člověku vše, co je nejlidštější a co u něj dokazuje přítomnost božského principu. Tím herecké umění směřuje nikoliv jen k mimezi, ale také bezprostředně k symbolu oběti,

k aktu vykoupení už nejen před diváky, ale spolu se svědky.

Musíme brát v potaz i skutečnost, že Wyspiańskiego koncepce Národního divadla, o níž snili také Mickiewicz,łowacki, Krasinski a Norwid, byla výrazem přesvědčení, že divadlo může pomoci obnovit svobodné a tvůrčí Polsko, které bylo víc než století v područí tří velmocí. I z tohoto hlediska je nutno vidět, že cílem mělo být uskutečnění velikých mysterií ducha romantiků a modernistů. Ale některé teze programu, např. o tom, že „vnitřní“ práce na zkouškách má charakter oběti, nebo když např. čteme, že představení sama jsou už jen druhořadými, téměř náhodnými demonstracemi výsledků, napovídají mnoho nejen o poválečných koncepcích divadla lidového, masového nebo zástupového, ale také o utopických vizích např. A. Appii, G. Craiga nebo E. Jacquese-Dalcroze, kde již smyslem bylo nikoliv představení, ale „práce herce na sobě“ a výchova nového člověka. Pro herectví měla tato výchova dvojí význam: vychovávat k novému typu kreativity a k novému postavení herce ve společnosti. Připomeňme si: až do té doby byl herec vyčleněn ze společnosti buď svou rolí božského virtuosa, nebo patřil do davu komediantů z periferií, kterými ‘slušná’ společnost pohrdala.

Další teze Świerczewského rozvíjí témata Limanowského a Osterwy: herec se musí naučit „herectví prožívání“ čili „být“ na jevišti, a nikoliv předstírat, což současně znamená, že už nehraje pro diváka, ale v partnerském vztahu k publiku. Proto také ony dlouhé analytické zkoušky, proto i odstranění nápovědy, proto i odmítání potlesku během a po představení. Celý soubor musel být přítomen na zkouškách čtených, analytických i aranžovacích, celý soubor se podílel na obsazování rolí a každý člen souboru měl právo si připravit jakoukoli roli hry, pak se obrátit na vedení, aby všichni hodnotili jeho výkon, zda může hrát v té roli či nikoliv. I nad

kostýmy, scénografií a hudbou diskutovali všichni. Neexistoval ani inspicient, ale různě zavedené služby, které pak podávaly raporty. Všechna cvičení rytmiky, gest, mluvy atd. se konala společně. Režisér ustaloval konečnou koncepci rolí a montoval jednotlivé situace až po kolektivních analytických zkouškách. Redutovci věděli z dobového režiséřského divadla, že koncepci představení nebo souboru může poskytnout režisér již předem jako jím vymyšlenou. Tento postup v té době prosazoval režisér L. Schiller. Ale to znamenalo pro herce Reduty dvě nebezpečí: režiséři tím ohrožovali tvůrčí autonomii herce a nedostatečně vyjasňovali celek a smysl hry. Tato druhá námitka Redutovců vycházela z předpokladu, že jedinci je vlastní menší schopnost fantazie než jaké je schopen umělecky zralý soubor.

Učební plán Institutu Reduty z roku 1924/25 může dále nastínit, jak pojímali tvůrci Reduty herecké umění. Odlišují se zde technické a umělecké složky, které jsou doplněny seminárními pracemi a přednáškami teatrologů. Technických složek bylo osm: dikce (cvičení a výzkum), rytmika, plastika, šerm, lehká atletika, hlas a dýchání, pěvecká průprava bez textu a zpěv. Uměleckých složek bylo devět: analýza her k inscenacím, cvičení vedoucí k umělecké realizaci, čtení, recitace veršů, zpěv, gestika, skupinová improvizace, technika hercovy hry a mlčení. Ticho, mlčení a naslouchání přírodě: to byly velmi důležité součásti výchovy herců. Cvičilo se i uchovávaní tajemství.

Analýzy her neměly za cíl ani tak porozumění těmto dramatům, nýbrž měly vést ke kolektivní shodě v pojmání dané postavy, dané situace a hry. Vedl je větší Limanowski a bombardoval herce otázkami: Jakou knížku byste četl, kdybyste hrál Hamleta? Co jste cítil při pohřbu Sienkiewicze? Co se vám dnes zdálo? Porozumění tu přitom znamenalo citový průnik s pomocí fantazie do nitra postavy nebo hry. Samozřejmě, tyto průniky byly



J. Osterwa ve 20. letech

motivované i stabilizované základními body, jež se daly vyčíst z intencí autora dramatu. Přitom už samy tyto analýzy rozvíjely kontakty mezi herci a živé reagování na partnera. Spojit se s jiným, nezůstávat v samotě, navázat kontakt s okolím, s bytostmi, předměty a jevy. Kontakt zde znamenal schopnost nahlédnutí do podstaty jevů a připuštění partnera k pohledu na/do mne. Tato cvičení se nazývala „hromaděním materiálu“ nebo „vnitřním proudem, jehož specifický rytmus vytvoří konečnou formu“. Patrné je tu myšlení Limanowského, u něhož proud nebo vulkán byl vždy dvojlomný: platil jak pro zemi, tak pro člověka a herce. A tak i v Redutě odkrýval herec svou jedinečnost termíny jako potok nebo vulkán.

Z. Osiński zrekonstruoval několik základních fází herecké práce nad textem v průběhu zkoušek (Osiński 1992: 199–201). Nejdříve zde probíhaly analytické zkoušky, kterých se zúčastnil celý

soubor. Měly za úkol vyjasnit a ustálit povahu fiktivního světa, v němž se měli herci pohybovat jako dramatické postavy. U každé postavy bylo přitom nutné najít skryté motivaci jednání, jež rozhodovala o jejím dramatickém životě a výraznosti. Začínalo se sondami do hloubky dramatu se snahou nalézt skryté prameny jednání postav, dále byly postavy posuzovány ve vzájemném vztahu k sobě a k jejich bytí čili osudu. Pokud šlo o překlad, zkoumaly se i rozdíly mezi originálem a polským překladem. Po těchto analýzách následovaly zkoušky – stále za stolem – s cílem nalézat kontakty a vytvořit tak základ k vlastnímu prožívání. Jednou z novinek bylo i reagování na hlas partnera, kterého nevidím: herci seděli totiž k sobě zády. Poté následovala etapa skicování, kdy herec, který již našel kontakty, začíná pociťovat život své postavy, a tím si uvědomuje pohyb vůči partnerovi a v prostoru. Všechny tyto zkoušky pak vedly k vytvoření situací, jež mívaly označení jako „očekávání“ nebo „kouří se“ a které neurčoval předem režisér, ale všichni herci. Vlastně tu používali metodu „kolektivních kreačí“, proklamovanou u studiových souborů od 70. let 20. století. Režisér tu plnil funkci kontroly a korigoval jednání i utváření hry herců do jednotného tvaru čili „plastického těla“ inscenace. Následovaly zkoušky „cizelování a pulírování“, které vedly ke konečnému tvaru inscenace. Zde se aplikovaly právě kompoziční principy hudby, a proto se tu hovořilo o „rytmicko-tanečním prožívání“, a zvláště se zdůrazňovalo frázování. Ale paralelně s tím probíhala i kompoziční montáž, jež měla za cíl výrazný, srozumitelný a výtvarný obraz. Opět se tu užíval pojem „kolektivního těla“. Tyto analytické zkoušky v Redutě se staly proslulými a věděli o nich i divadelníci mimo Polsko.⁵

⁵ V roce 1923 zde strávil několik dní i náš J. Kvapil, aby poznal tento „systém analýz“ a poté zval soubor do Prahy; k zájezdu nedošlo z finančních důvodů.

S. Jaracz později vzpomínal, že Reduta byla jiným divadlem než ta ostatní, kde se konaly jen povrchní zkoušky s nápovědou, vše se dělalo na poslední chvíli a mechanicky, pak se hrálo před unavenými a zlými kritiky a snoby, kteří dělali, že tomu rozumějí, a kde ředitel jen počítal, kolik vydělal a kolik prodělal. A konečně, kde se nezdravě podporovaly osobní ambice herců. V Redutě se začalo opravdu zkoušet a pracovat. Docela prostě: hra se nejprve přečetla za přítomnosti všech a pak se o ní diskutovalo. Onu všemi zasměšňovanou analýzu vedl Limanowski, který na jablkách a geologii vysvětloval, co se ukrývá uvnitř té či oné věty. V Redutě se také zkoušelo hodně v pleneru. „*A tak, když jsem vedl jednou na jevišti rozhovor s neviditelnou trávou, zaslechl jsem z prvních řad šeptání jedné dámy: Kdepak ji vidí?*“ (Jaracz 1962: 39)

V roce 1924 Osterwa hodnotil na schůzce Sdružení přátel Reduty dosavadní pětiletý vývoj divadla a poukazoval na další originální přístupy. Nejprve zdůraznil, že Reduta chtěla od začátku sloužit polskému dramatu, uvádět klasiku a podporovat vznik nových her. Klasika byla vnímána dosud jako „velký a bohatý poklad polské literatury“, ale fungovala jen jako „knižní dramata“, a proto je divadla a herci neuměli inscenovat. To byl pro Redutu úkol „vnější“, zatímco „vnitřní“ zásadou mělo být, že se nehrálo **pro publikum**, ale v partnerském vztahu **vůči publiku**. „*Je to zásada nesmírně důležitá. Neboť kdokoliv se dotkl psychologie divadla a herce, tak ví, jak obrovskou škodu působí v umění to, že herec počítá s úspěchem u publika*“ (viz Szczublewski 1965: 282).

Jak již bylo řečeno, divadlo začalo uvádět realistické hry záměrně, neboť první dva roky se měli herci věnovat realismu jako základu pro budoucí básnické a mysterijní hry. U realismu podle Osterwy bylo totiž snadnější rozpoznat, jestli herec klame nebo ne, jestli prožívá nebo jen představuje. Prožívání je založeno



Scéna ze Schillerovy inscenace hry M. z Wilkowiecka *Velikonoce*; dvůr Univerzity S. Batoryho ve Vilně, 1924

na tom, že herec se nesmí přetvářovat ve chvíli, kdy tvoří postavu. To je jeho osudem. Po dvou letech se měl studovat verš a ve třetí etapě se mělo přistoupit k inscenacím mysterijních her. Na zkouškách se vypracovávaly nové metody a techniky, zmizela nápověda a rampa, rozvíjely se kontakty, aby se zdokonalovala ansámblová hra, role se při studiu dublovaly, aby se u herců potlačily nezdravé ambice. Ale při studiu Kaweckého *Zamilovaného lazebníka* začali Redutovci mluvit o „stylizaci formy prožívání“. Použili jednoduchou a stylizovanou dekoraci a stejně stylizované herectví. Osterwa např. v roli Lamba „*barokizoval pohyby, vyhrával celou symfonii zvuků řeči, symfonii citových záchvěvů vůči milence, kterou svádí a svírá, svírá melodií měkkých a sladkých slov*“ (viz Szczyblewski 1971: 196).

Je přirozené, že se Reduta setkávala od začátku s kritikou takového postupu, tj. začít realismem a teprve po letech přistoupit ke klasikům a básnickému dramatu. „*Idea, že cesta k velkému umění vede přes naturalismus, je absurdní. Vedoucí Reduty promarnili pět let práce a života herců, aby se o tom přesvědčili,*“ psal nekompromisní kritik S. Pieńkowski (viz Popiel 1995: 179). Podle něj se už herci nedokážou vrátit k stylizovanému projevu, už nenajdou styl v dynamice hlasu, barvě a intonaci a nevykreslí postavy syntetickou linií. Neklid Pieńkowského vyjádřilo více kritiků, kteří všichni oceňovali obětování se ideálům, ale současně varovali před propastí naturalistické hry a analytického psychologismu. Ovšem Osterwa trval na svém, měl totiž osobní zkušenost z inscenace Słowackého *Vytrvalého prince* ještě před

vznikem Reduty, kde herci v této básnické hře jen předstírali a upadali do falešného patosu. Hledal proto v realismu nutný základ, konkrétní detaily, jež by „rozjasňovaly nitro“. Kritici z druhé strany rampy hledali a žádali naopak ihned umělecký styl a rukopis. Byl to zajímavý spor, který se odehrával i mezi Stanislavským a Mejercholdem v Rusku. Stanislavskij také usiloval po období naturalismu a realismu o nový poetický styl, přesto Mejercholdovy experimenty ve studiu na Povarské v roce 1905 odmítl a postupoval dále cestou fyzických jednání, která připomínají Osterwovu věcnost a konkrétnost akcí, jež „rozjasňují nitro“. Mejerchold šel naopak cestou moderního režijního divadla, kde postavení herce už bylo jiné. Zde v Polsku tuto opozici vůči Osterwově hereckému divadlu sehrál přední meziválečný režisér a kritik Reduty Leon Schiller.

Leon Schiller (1887–1954) patří k nejvýznamnějším polským inscenátorům craigovského typu. I on pochází z Krakova, chodil s Osterwou i do školy. Už od roku 1912 se stal propagátorem divadelní reformy, přičemž vycházel z toho, že Craigův ideál splňoval S. Wyspiański s jeho vizí „teatru ogromnego“. *„Divadlo mé vidím grandiózní – Obrovské vzdušné prostory, lidé je plní i stíny – [...] A já jsem jejich hře přítomen – Hrají – Tragédii utrpění duší – [...] A já je slyším, slyším a dívám se, poznávám – Známé mi tváře – Ony neexistují – Myslím a sním. – Vidím je v duši divadla“* (Wyspiański 1971: 309). Schiller tuto koncepci autonomního „čistého divadla“, kde jediným tvůrcem je „umělec divadla“ a v němž jsou si všechny složky rovny, včetně herce, nazýval „teatrem monumentálním“. I podle něj byl „umělec divadla“ básníkem, který prosazuje základní postulát moderního divadla, tj. zákon přísné rovnováhy mezi všemi složkami divadelního umění. Napsal o této koncepci řadu studií, i do Craigova známého časopisu *The Mask*, a také on ji odvozoval z koncepce Mickiewicze a dalších

romantických dramatiků. Po válce pracoval jako dramaturg Teatru Polského a v roce 1922 se stal členem Reduty. V následujícím roce byl dokonce členem jejího vedení. Co je však důležité, uvedl zde lidové hry *Pastorálku* a *Velikonoce* Mikolaje z Wilkowiecka, které v kontextu realistických her znamenaly nadějný obrat k mysterijní tradici, který si všichni přáli. Hry měly velký úspěch, neboť Schiller učinil i z diváka spoluúčastníka a začal pracovat s různými antirealistickými technikami. U *Pastorálky* udělal např. z herců soubor divadelního bratrstva, který hraje z náboženských důvodů a teatralizaci chování zdůrazňovaly stylizované pohyby i zpěvy. Ve *Velikonocích* se objevila neviditelná postava Krista, kterou jen sugerovali dva andělé atd. Objevila se tak naděje, že i odtud může vést cesta k národnímu divadlu, ale k tomu nemohlo dojít, neboť první varšavská Reduta činnost ukončila a odjela do Vilna. Ze Schillera se stal kritik její koncepce a svůj „teatr monumentalny“ pak realizoval v jiných divadlech, zvláště v Divadle W. Bogusławského (1925–1926).

Reduta mezi divadlem a klášterem

„Ctnosti pokory a anonymity měly vést k dalším ctnostem, k vzájemné lásce, k lásce k umění, ke kolektivnímu ideálnímu soužití, kde už není střetů a vzájemných předsudků, které jsou peklem každého divadla [...] Divadlo bylo skutečně chápáno jako svatyně, kde roli kněží plnili herci [...] Pro nás mladé byla součástí posvátnosti jména Norwida, Wyspiańskiego, Żeromského a kultem kult pana Juliusze. Působil na mládež přímo magicky, nejen svou osobou, ale i talentem. Žádal od nás čistotu, zdrženlivost, askezi a tvrdil, že jenom vysoká etická úroveň souboru dokáže obrodit divadlo,“ vzpomínal na Redutu později budoucí dramatik J. Zawieyski (1958: 58). Vyjádřil přesně onen nábožensko-etický



Část souboru Reduty, Modlin 1923, uprostřed s motýlkem J. Osterwa, vlevo L. Schiller, vpravo M. Limanowski

rub neodlučitelný od esteticko-umělecké tváře tohoto souboru, a proto si všichni kritici i divadelníci kladli otázku, zda je to ještě divadlo, nebo už klášter. Vtipálci z Varšavy nazývali Redutu, zvláště po jejím odchodu do Vilna, „klášterkem Osterwy“. A něco na tom i bylo. Scénograf I. Gall v té době navrhl společný pracovní oděv, zvaný chalát, dlouhý až ke kotníkům a převázaný šňůrou v pase. Po návratu z Vilna jeden kritik psal o podzemních katakombách, kde třetí varšavská Reduta působila, že je tu stále něco náboženského: „*Chtěli jste jít do divadla a ocitli jste se v kapli plné vzdechů a starostlivě budované extáze*“ (viz Szcublewski 1971: 384). Údiv nad tím byl jen důkazem toho, jak hluboko byla i v náboženském Polsku zakořeněna představa souboru komediantů, zatímco myšlenka o nějaké herecké etice a ansámblovosti se jevila směšnou nebo neuskutečnitelnou. Reduta ovšem vzala tyto ideály velmi vážně, a nastavila tak zrcadlo ostatním divadlům. A to se často nevyplácí.

Takže klášter i divadlo. Divadlo, které žije společnými ideály, myšlenkami a prožitky. Dodnes máme představu o nějaké klášterní poslušnosti, kterou řídí a vyžaduje převor, zde Osterwa, ale jak jemu, tak i Limanowskému šlo o něco naprosto jiného. A sice o to, co zapadlo a co se pak opět a stále vynořovalo po celé Evropě od Stanislavského studií přes teozofii R. Steinera, objektivní dílo G. Gurdžijeva až k purifikaci divadla J. Copeaua a k J. Grotowskému. V kolektivech těchto studií a klášterů se totiž vždy tvoří v izolaci a s odstupem od produkování divadla něco, co má hlubší smysl a dlouhodobou účinnost pro zachování kořenů kultury a divadla. A tímto duchem utopie, která není avantgardou, ale arrièrgardou, byly neseny i snahy Osterwy a Limanowského. Někdy mezi rokem 1925 a 1927 si Osterwa napsal zajímavý text složený ze dvou částí, kde první obsahuje základní ideje Reduty a v druhé stanoví hodnotovou hierarchii členů podle stupňů zasvěcení, analogicky ezoterickým společenstvem. Navenek tedy

existoval demokratický princip souboru, kde si byli všichni rovni a nosili třeba i stejný oděv, měli stejné povinnosti, platy i společnou kuchyň, kde je obsluhoval i sám Osterwa nebo Limanowski, ale na straně druhé tu byla vnitřní hierarchie členů souboru podle sedmi kruhů zasvěcení, jimiž všemi prošel a dostal se podle Osterwy na vrchol jen Limanowski. Redutovec byl tedy tím, kdo se nezištně odevzdává celku, pěstuje sympatii, přátelství a lásku k jiným, ale přitom dodržuje přísný řád a usiluje o zasvěcení. Znakem Reduty bylo nekonečno, tři protínající se elipsy a symbolickým číslem byla dvojka, již v trojku naplňuje a doplňuje Duch. Reduta měla podle Osterwy i svá evangelia: *Dziady* a *Osvobození* Wyspiańskiego, *Promethiodon* Norwida bylo vyznáním proroka a apoštolským listem *Studium o Hamletovi* S. Wyspiańskiego. V prvním kruhu zasvěcování byli všichni členové Reduty, přátelé a sympatizanti, v druhém „přibližující se – pozorující a sblížení“, ve třetím „aktivní, zkoumaní a zkoušení“, ve čtvrtém ti, kteří prošli sítím, jsou tedy „vybrání a uznání“, v pátém jsou „vůdci“, v šestém „výjimeční“ a v sedmém „zasvěcení“. „*Jedny přitahuje zaměstnání – A ti jej rychle dosáhnou v Redutě – Ale budou zklamáni. – Jiní hledají zaměstnání – A pro ty není v Redutě místo. – Další vstupují s láskou – A z těch mohou být žáci. – A když se jejich instinkt promění ve vědomí – Poslání, stanou se žáky. – A ti, pokud se obětují, vytvoří soubor – Přátel, a to budou Redutovci – Osud je posvěti a budou vyvolenými – V Redutě neexistují příjmení, jsou jen jména – Jména vyvolená* (Limanowski / Osterwa 1987: 61). V druhé části textu Osterwa vyjmenovává členy Reduty v různých kruzích zasvěcení: jak bylo řečeno, na samém vrcholu v sedmém kruhu zůstal jen Limanowski.

„*To vše naznačuje zcela jasně, že Reduta měla být a byla svého druhu iniciační školou v ezoterickém slova smyslu,*“ konstatuje Z. Osiński (1987: 63). Napovídají to

i paměti Redutovců, v nichž popisují společnou gymnastiku, jídlo, koupání i hodinová mlčení, po nichž následovaly zpěvy a chůze po lesích, ale i společná četba ezoterické literatury, např. knihy od E. Schurého *Náčrt tajemné historie náboženství* o iniciaci a tajemné historii náboženství od Rámy až po Krista. Také zde Redutovce zajímala ona podvojnost „vnější historie“ (divadla, představení světa jiným) a „vnitřní skryté historie“ s různorodou činností zasvěcených. Divadlo je možné hrát kdekoliv „na denním světle“ pro ty oficiální, kteří nám nejsou úplně blízcí, ale „divadlo“ se má hrát i ve svatyních a na posvátných místech, kde jsme si všichni blízko.

Osterwa i Limanowski hledali skutečně vzor pro Redutu v různých ezoterických společnostech, počínaje pythagorejci přes františkány až k různým bratrstvům svatých, zvláště sv. Genesia. Osterwa smysl těchto bratrství promýšlel za druhé války a v jeho úvahách je opravdu něco, co je tak vlastní polské kultuře i polskému divadlu, tj. heroické úsilí vrátit umění i divadlu ztracený „pocit božství“. V roce 1941 psal E. Świerczewskému o úvahách nad četbou o životě svatého Dominika: „*Jestli postavíme místo slova církev slovo divadlo, místo biskupa ředitele divadla, místo kanovníka herce, místo řádu soubor a kláštera Redutu, místo převora režiséra a místo kazatele herce, místo kléru herectví a premonstrátů Redutovce, místo řádu pravidla a místo kaple jeviště, místo kázání hraní [...] atd., to se pak ta knížka čte, jako bys ji napsal ty [...] Zamýšlím se také nad založením bratrstva sv. Genesia*“ (viz Osiński 1987: 72). Ale v roce 1941 Osterwa Redutu před velikonocemi rozpustil a majetek přejala skupina Dal, kde zůstala část nejvěrnějších Redutovců. Za války, kdy se nemohlo hrát, sní dále o bratrství sv. Genesia, promýšlí jeho význam, pravidla i program. Měl to být základ pro budování nové Reduty po válce. A zatímco jeho společen-

ství Dal mělo být jen světskou organizací, jakou byla Reduta, bratrství sv. Genesia se mělo stát „teatro-klášterem“.

Osterwa si zvolil sv. Genesia za patrona proto, že tento starořímský mim, který se dal na křesťanskou víru, vlastnil dar prožívání, dar vzrušení, který nás sblíží s jinými. S partnery i s diváky. Herec také prožívá a vzrušuje se postavou, jako prožívá divák a vzrušuje se jeho hrou. Vždy to má ale podmínku, že se oba odevzdávají a nabízí tak druhému skrze prožitek a vzrušení dar svého otevření. „*Domníváme se, že tento nejvyšší stupeň našeho prožívání je podoben extázi, na kterou i s vědomím, že slovy se to dá obtížně vyjádřit, vzpomínají svatá Tereza a svatý Jan od Kříže*“ (viz Osiński 1987: 48). O této extázi psali Mickiewicz, Słowacki i Wyspiański a je vlastní obřadům i soustředěné modlitbě.

Osterwa prý často tvrdil, že divadlo stvořil Bůh pro ty, kterým nestačí církev. Jak všichni vzpomínali, v Redutě, v její tvorbě i mimodivadelním životě, ve vážné a zodpovědné práci, v klimatu důvěry a v neopakovatelné atmosféře, bylo něco výjimečného. Přitom ale zkušenost z Reduty nebyla přenosná, neboť někteří výborní herci se po odchodu stávali v jiných divadlech průměrnými. S. Jaracz, jeden z největších polských herců, vždy tvrdil, že je to tím, že každé velké umění si žádá i velkou disciplínu a herci po odchodu z Reduty ji ztráceli. Na sjezdu divadelních umělců v roce 1936 proto opět připomněl Redutu: „*Mohou mne někdy dráždit vrtochy Osterwy a mohu se pousmát nad klášterními nápady, ale nemohu v této chvíli vážného zamýšlení před druhořadými herci zamlčet, že to on první ve svobodném Polsku rozrazil dveře a vpustil čerstvý vzduch do otrávené atmosféry, nemohu se nepoklonit před jeho tvrdošjnou snahou ničít špatné a zastaralé divadelní manýry, před mánií neustálého připomínání hercům jejich odpovědnost vůči svému umění, před fana-*

tikem polského repertoáru jako nejvládnějšího materiálu pro polského herce, před prvním moderním organizátorem zájezdového divadla a školního divadla, a dokonce i před jeho důmyslnou administrací moderního divadla (Jaracz 1962: 419). Ta slova se ovšem vztahují i na Limanowského a další Redutovce, kteří se pokusili uskutečnit reformu moderního divadla a její skutečný význam si podle Z. Osińskiego uvědomíme tehdy, když zjistíme, že to byla základní a klíčová etická tradice, na kterou navázal J. Grotowski a jeho Teatr Laboratorium.

Literatura:

- JARACZ, S. O teatrze i aktorze, Warszawa 1962
LIMANOWSKI, M. „Sztuka aktora“, *Scena Polska* 1919, č. 1: 7–10
LIMANOWSKI, M. / OSTERWA, J. *Listy*, Warszawa 1987
MARCZAK-OBORSKI, S. *Teatr w Polsce 1918–1939*, Warszawa 1984
OSIŃSKI, Z. „Analiza tekstu dramatycznego w Reducie J. Osterwy a M. Limanowskiego“, in: *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, Wrocław 1992
OSIŃSKI, Z. „Wstęp“, in: LIMANOWSKI, M. / OSTERWA, J. *Listy*, Warszawa 1987
O zespole Reduty 1919–1939. Wspomnienia, Warszawa 1970
POPIEL, J. *Dramat i teatr polski dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1995
SCHILLER, I. *Stanislawski i teatr polski*, Warszawa 1965
SCHILLER, L. „Teatr Monumentalny“, *Pamiętnik Teatralny* 1968, z. 4: 509–541
SZCZUBLEWSKI, J. *Pierwsza Reduta Osterwy*, Warszawa 1965
SZCZUBLEWSKI, J. *Żywoť Osterwy*, Warszawa 1971
WYSOCKA, S. *Teatr przyszłości*, Warszawa 1973
WYSPIAŃSKI, S. „I ciagle widze ich twarze“, in: *Polska myśl teatralna i filmowa*, Warszawa 1971
ZAWIEYSKI, J. „Droga katechumena“, *Znak* 1958, 1: 53–58

Obrazový materiál je citován z těchto publikací: RASZEWSKI, Z. *Krótká historia teatru polskiego*, Warszawa 1977; SCHILLER, L. *Na progę nowego teatru*, Warszawa 1978.

Marie Pospíšilová v Krakově

Epizoda z česko-polských divadelních kontaktů

Jan Michalik

O vzájemných česko-polských a polsko-českých divadelních kontaktech v 19. století se mluví málo. Nebylo jich mnoho, tím spíše bychom na ně měli pamatovat. Neměly pravděpodobně zásadní význam pro rozvoj herectví a divadla v obou zemích, ale můžeme se utěšovat tím, že podobně tomu bylo i s více než dvaceti pohostinskými vystoupeními divadla Meiningenských ve Varšavě v květnu 1885, která neměla – s výjimkou několika svědectví, jež ocenila jejich novátorství – vliv na způsob myšlení o divadle v Polsku a na polskou divadelní praxi.

V době, kdy Meiningenští uváděli ve Varšavě svá první představení, končila právě v Krakově svá vystoupení Marie Pospíšilová (většinou se jí říkalo Pospiszilówna), kterými dovršila několika-měsíční pobyt v Polsku. Předtím měli možnost ji vidět obyvatelé Poznaně, Varšavy, Lublina, Piotrkowa Trybunalského a Čenstochové. Její návštěva uzavírala první období slabších divadelních kontaktů z první poloviny osmdesátých let. Podle Michała Chomińskiego¹ k nim impuls poskytla Marie Deryngová, nástupkyně Heleny Modrzejewské ve Varšavě. Nejdříve odjela do Prahy v prosinci 1879 a poté se nad Vltavou objevila ještě dvakrát – v květnu a v říjnu 1882. Na její přímou obdivovali ve Varšavě už v červnu

soprán Marie Sitové a po ní na přelomu listopadu a prosince skoro měsíc demonstrovala ve Varšavě svůj hlas mezosopranistka pražské opery Irma Reichová. A ještě dodejme, že v červenci zpívala v Praze Helena Hermanová z Varšavských státních divadel. Příjezd Marie Pospíšilové jako první české herečky do Polska v roce 1885 tak ukončil tento více méně náhodný cyklus pohostinských vystoupení.

Nejde mi tu o vyčerpávající informaci o průběhu celého turné, které trvalo od počátku třetí dekády ledna do poloviny května 1885, čili skoro čtyři měsíce. Takový úkol by vyžadoval rozsáhlá bádání v archivech a tisku na šesti místech (v městech chudých na tisk a ve Varšavě disponující početnými deníky a týdeníky) a srovnávací analýzu různorodých názorů, často dost povrchních, na herecké umění této Češky.

Pokud se zastavím jen u dvou týdnů jejího pobytu v Krakově, pak po celkovém seznámení se s názory v ostatních městech mohu říci, že to byla sice nikoli nejdelší návštěva (ta se konala z různých příčin ve Varšavě), ale zato nejúspěšnější. Přijetí herečky obyvateli Krakova bylo nejlepší, o čemž svědčí opravdový zájem o hosta, hodnocení kritiky, sympatie uměleckého prostředí, aktivní podíl Češky na jeho akcích a úspěch u publika. Tato skutečnost dovoluje zkoumat šest představení, jejichž hrdinkou byla, i čas

¹ M. Chomiński: „Występy cudzoziemców w teatrach warszawskich 1880–1886,“ *Pamiętnik Teatralny* 1977, z. 1, s. 98.

strávený v městě jako událost uměleckou, společenskou, ale i politickou.

Je dobré připomenout, že příjezd do Polska se odehrál ve složité a současně přelomové chvíli v umělecké kariéře mladé herečky. Bylo jí tehdy něco přes 23 let. Doma debutovala jako šestnáctiletá u kočující společnosti a v roce 1879, čili již za rok, dostala angažmá v Proza-tímním divadle (divadle, které zajišťovalo česká představení v Praze do otevření Národního divadla), odkud přešla r. 1881 se souborem do Národního divadla, kde nastudovala řadu zajímavých rolí. Zůstala zde do konce roku 1884, kdy s talentovanou, ale nedisciplinovanou herečkou, ovládanou prý režisérem Antonínem Puldou, který měl konflikty s vedením, roz-vázal smlouvu uprostřed sezony ředitel F. A. Šubert.¹ Pohostinská vystoupení herečky se tak stala záchranou pro nezaměstnanou. V Polsku se připomínalo jen zřídkka a jakoby mimochodem, že už není v Národním divadle; v Krakově se to nestalo ani jednou a na plakátech se oznamovala vystoupení *umělkyně Národního Českého divadla v Praze*.²

Odjezd Pospíšilové do Polska nejpravděpodobněji zprostředkoval František Hovorka, který byl dokonale obeznámen s poměry v Polsku, s uměleckým prostředím a s polskou literaturou. Tento spisovatel a novinář procestoval půl Evropy, byl korespondentem českých novin v různých oblastech, mimo jiné publikoval náčrt o dějinách opery v Polsku a portrét Josefa Ignáce Kraszewského. Překládal do češtiny polské hry, například od Jana Alexandra Fredra, Kazimierza Zalewského a v roce 1879 byla uvedena poprvé v Čechách v jeho překladu hra J. Słowackého *Mazepa*. V témže

1 Viz slovník *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988: 387–388; též: *Ottův slovník naučný XX*, Praha 1903: 302–303.

2 Viz: *Afisz Teatru Krakowskiego*. Biblioteka Jagiellońska, sygn. 224678 IV a V D.Z.spol.



Marie Pospíšilová (1862–1943)

roku založil časopis *Divadelní listy* a řídil jej přes pět let. Usiloval o literární a uměleckou spolupráci Slovanů a jak můžeme číst v *Ottově slovníku naučném* z roku 1897, „*vedl četné české umělce na divadla polská a přičinil se o pohostinné vystoupení polských umělců v zemském a národním divadle v Praze*.“³ Není náhodou, že doprovázel Pospíšilovou postupně na místa, kde vystupovala. V Poznani se ve stejném hotelu, kde bydlela herečka (Lužiňského *Francouzský hotel*), konal na počátku února banket na jeho počest, kterého se zúčastnilo kolem 60 osob.⁴ A podle zprávy M. Chomiňského, i do Varšavy přijela Pospíšilová s Hovorkou: „*Jako dobrý rodák od roku 1882 jezdí*

3 *Ottův slovník naučný XI*, Praha 1897: 712.

4 Viz *Kurier Poznański* 1885, nr 27.



Marie Pospíšilová v době zájezdu do Krakova. Královna Alžběta ve Vrchlického Noci na Karlštejně, Národní divadlo 1884

s krajankami a seznamuje Polsko s bratrskými umělkyněmi.“⁵ Víc než týden před příjezdem herečky byl už v Krakově a – jak informoval *Čas* – „sestavil spolu s vedením...pořadí pohostinských vystoupení.“⁶ Ale průvodcem a pečovatelem o Pospíšilovou byl nejen tento „u nás dobře známý český publicista.“ Během polského pobytu jí pomáhal také skvělý herec Antonín Pulda, který se dobře orientoval v evropském divadle a měl velký vliv na uměleckou kariéru herečky. V roce 1881 se stal režisérem Národního divadla a projevil v této oblasti velký talent. Řídil se idejemi Heinricha Laubeho, zvláštní pozornost věnoval slovu a mluvě, úspěchů dosáhl v současné francouzské a české drama-

turgii; první také uvedl v Čechách na jeviště komedie Michala Bałuckého. Zasloužil se o výchovu herců a právě Marie Pospíšilová byla jeho nejlepší žákyní. Vyloučen byl z pražské národní scény několik týdnů před herečkou a stal se z něho jakýsi její impresárió.⁷ Když v polovině března 1885 vážně onemocněla ve Varšavě, neboť se cestou z Poznaň nastydla, a říkalo se dokonce, že dostala difteryt či tyfus, přijel za ní ne kvůli pohostinským vystoupením, ale jen proto, že se „dověděl o nemoci slečny Pospíšilové“.⁸ V Krakově nezaznamenali jeho příjezd, ale vědělo se, že spolu s Hovorkou byli účastní 6. května na běžném středečním večeru Umělecko-literárního kruhu.⁹ Také později oba několikrát doprovázeli herečku a Pulda se o několik týdnů dříve aktivně podílel ve Varšavě na příspěvkové hostině na počest herečky.¹⁰ Jak vidíme, necestovala sama, ale často s jedním nebo dvěma partnery, čímž stoupal význam její návštěvy, a to také umožňovalo nalézat v ní hlubší smysl.

Do Krakova přijela herečka ve čtvrtek 30. dubna. Příští den se konaly dvě zkoušky (ráno a odpoledne) první z uvedených her. Diváci ji uviděli na jevišti v sobotu 2. května. Jako i v jiných měsících, hrála Pospíšilová česky. Její krakovský repertoár se ale poněkud lišil od toho, co uvedla v Poznani, Varšavě a Lublině. Tam kromě postav z francouzských her ji viděli také v roli Wandy ve *Velkých rybách* M. Bałuckého (Poznaň, Lublin) a Markétky v Goethově *Faustovi* (Varšava), ale v této druhé roli se pravděpodobně necítila dobře a její hra nepřesáhla úroveň, kterou předváděla ve francouzské produkci. Byly to většinou parádní role, které tehdy patřily k tradičnímu

7 Viz *Ottův slovník naučný* XX, Praha 1903: 976; *Národní divadlo a jeho předchůdci*, Praha 1988: 399–400.

8 *Kurier Warszawski* 1885, nr 78a. Viz též nr 76a, nr 77b.

9 Viz *Nowa Reforma* 1885, nr 105.

10 Viz M. Chomiński, l.c.: 104.

5 M.Chomiński, l.c.: 103.

6 *Czas* 1885, nr 91.

repertoáru všech významnějších hereček salonní komedie v Evropě. Efektivní, ale i nebezpečné, neboť poskytovaly příležitost ke srovnávání. Diváci z Krakova znali všechny v podání Antoniny Hoffmannové a návštěvníci pařížských scén některé v podání Sáry Bernhardtové. Šlo o role Gilberty ze hry *Frou-Frou* od L. Halevyho a H. Meilhaca (tuto roli několikrát hrála pod Wawelem Helena Modrzejewská), Cyprieny v komedii *Rozvedme se* od E. Nejaca a V. Sardoua, Zuzanky z *Figarovy svatby* od Beaumarchaise, Marceliny de Targy z Feuilletovy hry *Pařížská romance* a titulní roli ze hry *Fedora* od V. Sardoua. Všechny role nastudovala mezi roky 1881 a 1884 pod vedením A. Puldy. Gilbertu zahrála v Krakově pouze dvakrát a Fedoru si vybrala pro poslední vystoupení a současně svou benefici 12. května. Lístky na její představení se prodávaly v běžných cenách.

Ve všech rolích se setkala s uznáním a obdivem, v žádné nezklamala, v žádné jí nevytýkali napodobování nějaké evropské hvězdy a občas byla zdůrazněna originalita interpretace, zralost a dokonalost hereckého řemesla ve všech jeho složkách. Spolu s nepochybným talentem zaregistrovala kritika skvělou techniku, rutinu v tom dobrém slova smyslu a snahu o správné vyjádření autorovy intence. Jednotlivá hodnocení se liší rozměrem, stupněm zobecnění a důkladností, přičemž s ohledem na věcnost konstatování a uvádění četných detailů nelze celkově kritiku podezírat ze zdvořilostní nebo konvenční slušnosti vůči hostovi. Ne bez významu je téměř stejný nebo podobný tón a způsob hodnocení Česky v *Čase* i *Politickém hlasu*, tedy v časopisech, které měly renomé „divadelních orgánů“, ale rovněž i v *Nové reformě*, která v té době neskrývala nesusohlas s vedením krakovského divadla a negativně hodnotila jeho úroveň (skutečně otřesenou vnitřními konflikty) už několik týdnů před ukončením několikaletého ředitelování Stanisława Koźmiana.

Kritici obvykle oceňovali jednotlivé role, aniž by herectví Pospíšilové spojovali s blíže určeným uměleckým stylem. O zasazení Česky do širšího kontextu se pokusil jen zpravodaj *Politického hlasu*, který její hru zařadil k realistům, v té době všude vládnoucím. Připomenul ovšem, že tento styl má různé obměny. Registroval u tohoto hereckého stylu na jedné straně „*zmírnění vnějšího ostří, zušlechtění typů vytvořených v dramatu*“, což bylo charakteristické pro role Heleny Modrzejewské, na straně druhé pak viděl „*přesné dodržování běžných smyslových projevů, jakoby vtělování se do představované postavy, a nikoliv napodobování podle vlastních představ, a konečně výraznou mimiku a přeskoky v širokém hlasovém rejstříku*“ – a to byly symptomy charakteristické pro Sáru Bernhardtovou. Marie Pospíšilová měla směřovat touto druhou cestou, která odpovídala „*její povaze a druhu talentu*.“¹¹ I když recenzent dával přednost rodačce, byl přesvědčen, že krakovští diváci sledují „*herečku vysoké úrovně*“, která by mohla být vzorem pro herečky místní.

Krakovští recenzenti byli již po první roli přesvědčeni, že Pospíšilová je mimořádný a vzácný talent, v němž se snoubí osobní půvab a řemeslná dovednost s promyšlenou interpretací, která ji chránila před opakováním navyklých šablon. Její vnější prostředky a dovednosti vyjádřil a zhodnotil Ludwik Kozłowski, který napsal: „*Je to skvělá herečka, která zřetelně vlastní kromě hojných darů od přírody, jmenovitě pyšné a elegantní figury, půvabné tváře a sympatického hlasu, který zní jako čisté stříbro, také dobrou školu a mimořádnou inteligenci, což jí dovoluje z oněch přirozených darů vydolovat maximum k uměleckému prospěchu. Dokáže totiž postavy vybavit estetickými pohyby, jejichž plastika je vždy jasným výrazem*

11 C., „Teatr krakowski (Występy panny Pospiszilówny)“, *Głos Polityczny* 1885, nr 2.

citů, vášní, prostě duševního stavu v dané chvíli; hrou tváře dokáže obrážet jako v zrcadle vše, co se děje v duši, a konečně dokáže využívat svůj bohatý hlasový materiál tak dovedně, že se stává znamenitým jakoby hudebním nástrojem s velmi širokou stupnicí a s tisíci stále nových modulací, jejichž znění pak vyvolává takové dojmy a city u posluchačů, které si sama přeje. A s tímto trojím uměleckým aparátem – pohybem postavy, hrou tváře a zněním hlasu – dokáže slečna Pospíšilová vládnout tak mocně, že skoro není ani potřeba rozumět jazyku, kterým mluví, neboť divák, který se na umělkyni dívá a slyší zvuky jejího hlasu, jí zcela porozumí. Směje se a veselí se spolu s ní, spolu s ní teskní, má strach a trpí, často spolu s ní prožívá bolest a její pláč...“¹²

V prvních hodnoceních zdůrazňovali jiní nezvyklý, ohnivý, sangvinický temperament, odrážející se v interpretacích herečky, zajišťující jejich neopakovatelnost a někdy i osobitost. Pospíšilová také neupadala do stereotypních představ o charakterech různých národností. Když hrála Cyprienu v *Rozvedme se* od E. Najaca a V. Sardoua, recenzent *Nové reformy* uznal, že „v této roli vytvořila novou postavu, možná dokonce cizí hře samé, a proto se jí vytýkalo, že jakoby předělala postavu Francouzky na typ jiné národnosti [...] Její Cypriena určitě nebyla Francouzka, ale byla to žena nám bližší, z rodinnějšího a milovanějšího světa – přitom žena skvostně napodobená v nejsubtilnějších odstínech charakteru...“¹³ Zpravodaj *Času* byl po shlédnutí Fedory ze hry V. Sardoua jejím provedením nadšený a současně rozčarováný. Podle něj herečka nepředvedla národní typ Moskvanky, nevytvořila očekávanou postavu Rusky. Odpovědnost za to ale nepřisoudil herečce, nýbrž výlučně Francouzovi,

12 L. K. [L. Kozłowski], „Frou-Frou. Pierwszy gościny występ panny Pospiszilówny“, *Czas* 1885, nr 102.

13 *Nowa Reforma* 1885, nr 104.

jehož intence a koncepce Česka ztělesnila věrně a výborně.¹⁴

Žádné námítky k této roli neměl Antoni Kleczkowski a napsal mimo jiné toto: „*Od první chvíle, kdy se objevila na jevišti, až do posledního okamžiku hry herečka nejen mluví, ale i hraje a prožívá, buď tak, že trpí sama, nebo při naslouchání toho, co se kolem ní děje. Způsob její hry je neklidný, dokonce až prudký, ale neobyčejně efektní, a tak se celá veškerá pozornost diváka soustřeďuje jenom na samu osobu herečky. Velkým kladem herečky je neobvykle vypracovaná schopnost naslouchání a mimických dojmů, kterými reaguje v dialogu na osoby kolem ní.*“¹⁵

S nadšením hodnotili kritici obou krakovských deníků roli Zuzanky ve *Figarově svatbě*, ale o Marcelíně de Targy v *Pařížské romanci* O. Feuilleta referoval pouze *Čas*. Recenzent *Nové reformy* považoval představení Beaumarchaisovy komedie, která byla pro něj hrou „*přežilou a vybledlou*“, plnou „*nepravděpodobností a chyb*“, za „*umělecký experiment*“, a ten byl podle něj úspěšný výlučně díky představitelce Zuzanky. „*Místo obvyklé, donekonečna otřepané francouzské subrečky vytvořila dívku plnou vtipu, veselí a hřejivosti, která se pohybovala v nepřirozeném toku akce připomínajícím mizerné pantomimy jako živá bytost mezi manekýny... Jedním slovem, herečka vyprodukovala na nevděčném nástroji zázračnou hru, která byla doprovázená neustálým potleskem.*“¹⁶

Veliký obdiv vyjádřil za schopnost a způsob interpretace, a to jak Zuzanky ze hry z 18. století, tak i Marcelíny z Feuilletovy hry o sto let pozdější, Ludvík Kozłowski. Napsal a svůj názor rozvedl: „*Dvě role, [...] – dva v uměleckém světě proti-*

14 Viz: L. K. [L. Kozłowski], „Fedora. Ostatni występ i benefis panny Pospiszilówny“, *Czas* 1885, nr 109.

15 (a-k) [A. Kleczkowski], *Nowa Reforma* 1885, nr 109. Věnoval tomu pozornost i L. Kozłowski, *Czas* 1885, nr 109.

16 *Nowa Reforma* 1885, nr 107.

kladné póly, neboť jen s obtížemi bychom mohli nalézt v repertoárech ženských rolí celého světa charaktery rozdílnější a postavy tak od sebe vzdálené dobou, v níž byly vytvořené, společenskými sférami, které představují, myšlením, které ztělesňují, šíří zápalu, který charakterizují, a konečně i technickými prostředky, které autoři užívají k zveřejnění jejich myšlenek. A přesto obě tyto postavy [...] nalezly v české umělkyni interpretku schopnou, vybavenou bohatými prostředky toho či onoho druhu, s nimiž dokáže správně a rozumně vládnout, takže se v každém ohledu jen ztěžka můžeme opravdu setkat se stejně krásnou uměleckou interpretací obou těchto rolí [...]

Prostě na základě těchto dvou vystoupení [...] již můžeme směle a svědomitě tvrdit, že máme před sebou jeden ze vzácných a prvořadých jevištních talentů...¹⁷

Kritici naznačovali pouze drobné nedostatky, kterým nepřipisovali větší důležitost, ale ospravedlňovali je a vysvětlovali jejich genezi. Někdy je dráždilo „zbytečné zvýšení hlasu, neustávající mimika tváře a ne vždy estetická drsnost pohybů.“¹⁸ Recenzent *Nové reformy* zdůraznil, že Pospíšilová představuje „zjev zcela nový, který v prvním okamžiku zaráží křiklavostí forem“, a všiml si, že někdy používá zvuky ostré a dostatečně neuhlazené podle přijaté estetické míry...¹⁹ Podobným směrem šly výhrady L. Kozłowského v *Čase*, který u „skvělé umělkyně“ zaznamenal „nadměrně výraznou, nadměrně – řekněme – silně artikulovanou hru očí a úst v určitých scénách“. Ihned domýšlel příčinu této vady. Napsal: „Vysvětlit to můžeme jednak tím, že slečna Pospíšilová byla zvyklá hrát ve velkých divadlech a přizpůsobovat svou hru k rozsáhlým optickým plánům, zatímco náš divadelní sál



Marie Pospíšilová v roce 1892, v době svého angažmá ve vídeňském Burgtheatru

je skromnější, rozsáhlou perspektivu nevlastní, a to je i důvod, že se nám vynikající hra tváře slečny Pospíšilové jeví tak příliš výrazná.“²⁰ Pravděpodobně měl i pravdu, ale takovou interpretaci tehdy obdivovaného herectví mohla ovlivnit i odlišná tradice stylu, který vznikl v Krakově a jehož hlavní zásadou byla umírněnost. Z různých důvodů se zde v menší míře využívalo vnější hry. V Krakově se nerozvinula a herci pod Wawelem měli v tomto smyslu daleko k dokonalosti varšavských herců, jejichž hra byla v Krakově nejednou vnímána jako nadbytečná virtuóznost.

Připomenuté drobné odchylky od místních pravidel nebo zvyků v ničem nepřekážely v celkově pozitivním hodnocení

17 L. K. [L. Kozłowski], „Występy panny Pospiszilówny w Weselu Figara i w Romansie paryskim“, *Czas* 1885, nr 107.

18 „Teatr krakowski (Występy panny Pospiszilówny)“, *Głos Polityczny* 1885, nr 3.

19 *Nowa Reforma* 1885, nr 104.

20 L. K. [L. Kozłowski], *Czas* 1885, nr 102.

umění Češky, která poskytovala „*divákům skutečnou estetickou rozkoš*“. Mírou dokonalosti artismu Pospíšilové měla být skutečnost, že „*divák doslova zapomíná na scénu a zůstává v iluzi, že sleduje sám život v jeho projevech lehkých, svobodných a plných půvabů*“. Podobné formulace znamenaly u krakovských recenzentů projev nejvyšší chvály a byly snem každého herce. Autor citovaných slov nazval mistrovství hosta „*ideálním realismem*“.²¹

Od prvního večera byla Češka přijata přátelsky a srdečně. Ani jednou kritika nepřipomíná menší účast diváků, obvykle bylo „plno“. Ovace byly dokladem sympatie jak pro samotnou herečku, tak pro ni jako reprezentantku bratrského národa – tyto dva předpoklady hodnocení se nedaly od sebe oddělit. Zvláště patrné to bylo na prvním a posledním vystoupení. Reakce přeplněného sálu při prvním vstupu herečky na jeviště ve hře *Frou-Frou*, kterou začínala pohostinská vystoupení, barvitě popsal Čas: „*Byla to opravdová manifestace přátelství: – jakmile se totiž objevila na jevišti, přivítal slečnu Pospíšilovou opravdový uragán potlesku a početných výkřiků: ‘Nazdar! Vivat! [...] Ať žijí Češi!’ [...] A uprostřed těchto projevů živé sympatie, které trvaly tak dlouho, že musela být hra na nějaký čas přerušena, zahrál orchestr fanfáry a nakonec na důraznou žádost publika musel zahrát českou národní píseň Kde domov můj, která byla přijata s novými a ještě srdečnějšími výkřiky ‘Nazdar Čechům! Ať žijí’ [...] Musíme ale spravedlivě uznat, že toto srdečné přijetí umělkyně a s ním i pocta bratrskému národu, plná zápalu, její představitelce příslušely, neboť si je zasloužila.*“²²

Česká hymna zazněla také během posledního večera. Výkřiků se objevilo opět nepočítaně, jakmile Pospíšilová vstou-

pila na jeviště a pak i v přestávkách. Publikum si nepřipravilo dárky, ale postaral se o ně soubor. Beneficiantka dostala pěkný vavřínový věnec s nápisem na stuhách – „*Vynikající české umělkyni od polských umělců z Krakova*“ – a ozdobné památeční album s fotografiemi celého uměleckého souboru. Edmund Rygiér pěknými a vřelými slovy vzdal hold velkému talentu české hvězdy a současně vyjádřil bratrské city Poláků k národu, jehož je dcerou.²³ *Nová reforma* považovala za důležité dodat, že potlesk, i když burácející, byl autentický, nearanzovaný a pramenil v upřímném pocitu.²⁴

Aktivita Pospíšilové se neomezila na šest večerních představení v budově na náměstí Szczepańského. Češka se aktivně zúčastňovala také kulturních a společenských akcí uměleckého prostředí. Byla vítaná a populární. Dokonce i mezi – cukráři, a proto hned po druhém vystoupení *Nová reforma* oznámila: Bonbony s názvem „*Slečna Pospíšilová*“ se objevily v cukrářství p. Hendricha a Rehmana. Jeden z náhodných znalců sladkostí ujišťuje, že jsou velmi chutné.²⁵ Tak originální ocenění tu bylo novinkou, neboť předtím se nedostalo ještě asi nikomu.

Pátek 8. května byl pro Češku významným dnem, který určitě pozvedl její sebevědomí, neboť se cítila ambasadorem svého národa. Nejdříve navštívila solný důl ve Wieliczce²⁶ a večer uspořádal Umělecko-literární spolek ve svých salonech slavnost na počest Marie Pospíšilové. Mezi desítkami účastníků byli dva Češi (F. Hovorka a A. Pulda), mnoho malířů, literátů, také hudebníků, herců a představitelů krakovské inteligence. Bylo proneseno mnoho přípitků. Předseda spolku Juliusz Kossak mimo jiné vzpomněl na svůj po-

21 L. K. [L. Kozłowski], „*Drugi występ panny Pospiszilówny*“, *Czas* 1885, nr 104.

22 L. K. [L. Kozłowski], *Czas* 1885, nr102.

23 Viz L. K. [L. Kozłowski], *Czas* 1885, nr 109.

24 Viz (a-k) [A. Kleczkowski], *Nowa Reforma* 1885, nr 109.

25 *Nowa Reforma* 1885, nr 104.

26 Viz *Nowa Reforma* 1885, nr 106.



Marie Pospíšilová jako Euripidova Medea a Schillerova Panna orléanská v hamburském Městském divadle

byť v Praze v roce 1848 během bombardování města a řekl, že „jiz tehdy se mezi Čechy projevovala živá sympatie vůči Polákům.“ Dr. Lutostaňski „navázal na česko-polské přátelství“ a požádal hrdinku večera, „aby tlumočila bratrským Čechům pocity, které vůči nim chováme.“ Michal Bałucki se svou řečí obrátil na Františka Hovorku. Ten pak v delším projevu „poněkud shrnul historii polsko-českého přátelství a doložil, že bylo nejdříve dílem akademické mládeže, poté mladší generace českých a polských literátů, seznamujících Čechy i Poláky s klasikou bratrských literatur; dále pak hereček, p. Deryngové vystupující v Praze a p. Sitkové (sic) ve Varšavě, následně pak literárních a lékařských sjezdů a konečně návštěvy p. Pospíšilové...“ Někdo připomněl „velký společenský význam“ gymnastických spolků a „srdečné

vztahy navázané mezi Krakovem a českými Sokoly.“ Řada osob hovořila několikrát a patřila k nim i česká herečka. „Hlasité výkřiky a silný potlesk jí na několik minut znemožnily, aby pokračovala ve své řeči.“ Pronesla přípitek na počest Bałuckého, „nejlepšího českého umělce, neboť všechny jeho komedie se hrají na české scéně.“ Na závěr setkání deklamovali Sobieslaw, Edmund Rygier, Mieczysław Frenkiel a „na rozloučenou obdařila p. Marie Pospíšilová přítomné přenádhernou českou bájí, recitovanou zvláštním a kouzelným způsobem.“ Nakonec „doprovodili přítomní slečnu Mařenku Pospíšilovou k jejímu bytu...“²⁷

Nebyl to její poslední kontakt s uměleckými kruhy Krakova mimo divadlo.

27 „Uczta na czesę p. Marii Pospiszilówny“, *Nowa Reforma* 1885, nr 106. Zde i obšírná a podrobná zpráva o večeru.

V pondělí 11. května se Češka zúčastnila dvou setkání a v obou se chvílemi ocitla v samotném centru pozornosti. Stalo se tak nejdříve během originálně uspořádané májovky (maškarní ples na koních), kterou organizoval Umělecko-literární kruh. Trvala několik hodin a stále se měnilo místo. Začínala na okraji města, zastávka byla v Tyńci a končilo se na Bielanech u kamaldulského kláštera. O průběhu této nezvyklé události, na jejíž realizaci se podílelo asi sto jezdců, krátce informoval již ohlášený program: „*Část účastníků v kostýmech starých polských rytířů se vydá v ranních hodinách na koních z Krakova směrem k Tyńci. Tam se setká s oddílem Tatarů [ten rovněž přijel z Krakova – pozn. J. M.] a svede s ním rozhodující bitvu. Následuje dělení kořisti a pochod přes Bielany, kde budou na vítěze čekat ženy a rodiny, aby pak společně oslavili svátek Victorie.*“²⁸

Kde bylo v této zábavě místo pro herečku? Bylo a hned dvakrát. Organizátoři na to mysleli, už když plánovali celý podnik, neboť korespondent Lvovského *Polského deníku*, který informoval o plánovaném vojenském výletu, napsal: „*Na této májovce má být uspořádána jakási manifestace na počest české umělkyně [...]; slyšel jsem, že byl objednan kočár se 4 koňmi, kočí i koně budou v krakovském kroji.*“²⁹

A skutečně se tak stalo. Před bitvou na louce u Tyńce přijelo na vozech do polského tábora mnoho lidí, mimo jiné i H. Sienkiewicz, M. Bałucki s manželkou a také Pospíšilová v doprovodu Hovorky a Puldy. „*Halasné 'Nazdar!' z prsou rytířů a čeledínů přivítalo hosty...*“ Po tyněcké šarvátce Češi spolu s dalšími navštívili ruiny opatství a vydali se do „*bielanského lesa. Kozáci se rozhodli zvolit atamana; poženštili se ale, neboť zvolena byla jednohlasně slečna Pospíšilová.*“ A protože tradice prikazovala, aby se na

atamana vysypal koš smetí, na herečku vysypali „*velký koš plný květů, až tato na trávníku sedíc byla jimi zcela zasypaná. Stovky výstřelů a hlasité 'Nazdar!' doprovázelo volbu.*“ Společně zazpívali „*Kde domov můj*“ a „*hluboce vzrušená umělkyně se slzami děkovala všem.*“³⁰

Ještě téhož dne vystoupila Češka ve zcela jiné roli. Poctila svou návštěvou osmý večer Hudební společnosti a její přítomnost „*pozvedla nemálo význam tohoto večera*“.³¹ Herečka přednesla báseň Karla Jaromíra Erbena *Vodník* za doprovodu hudby Z. Fibicha; na piano zahrál W. Barabasz. V obou publikovaných zprávách popisují jejich autoři nadšené přijetí a jeden dokonce považoval hudbu za zbytečnou, protože „*klid a síla, s níž umělkyně přednesla toto dílo, se nám zdály samy o sobě naprosto dostačující.*“ F. Bylicki byl nadšený pěkným způsobem přednesu a zdůraznil: „*umělkyně se skvěle držela v hranicích deklamace, nepomáhajíc si ani mimikou, ani pohyby, i když text v tomto ohledu mohl k tomu nejdnou svádět. Proto publikum vyjádřilo své nadšení hlasitým potleskem i pokřikem a umělkyně dodala po šestém vyvolávání ještě drobný český veršik, přijatý stejně tak s nadšením.*“³²

Výlučně o hlase psal při hodnocení jejího vystoupení rovněž zpravodaj *Nové reformy*: „*Skvělá umělkyně prokázala obrovské bohatství a pružnost hlasu, a tak každé slovo vystínovala, vytečkovala, že jsme nevěděli, čemu se máme víc divit, schopnosti nalézat ty nejdělikátnější odstíny a jejich tak výrazné členění, nebo kráse nástroje, tj. jejímu hlasu.*“³³

I tento jediný den 11. května potvrzuje domněnku, že ji v Krakově oslavovali stej-

28 *Nowa Reforma* 1885, nr 105.

29 *Dziennik Polski* 1885, nr 109.

30 (a-k) [A. Kleczkowski], „Majówka artystów“, *Nowa Reforma* 1885, nr 108.

31 F. Bylicki, „Wieczór Towarzystwa Muzycznego“, *Czas* 1885, nr 108.

32 *Ibidem*.

33 *Nowa Reforma* 1885, nr 108.

nou měrou jako vynikající herečku i jako českou občanku. Čas už samotné oznámení příjezdu Pospíšilové interpretoval jako znak „časů, v nichž slovanské národy, žijící samostatně a vzdělané podle západní civilizace, hledají kontakty na všech polích národní činnosti.“³⁴ Politický hlas si v průběhu hostování všimal zvláštního aspektu návštěvy talentované umělkyně. Byla jako všechny jiné návštěvy příznivě přijata jak publikem, tak členy místního souboru, ale v tomto případě tu byl ještě třetí aspekt: „možnost demonstrovat sympatie k bratrskému národu“...³⁵

Uvedený týdeník při loučení s umělkyní ještě zřetelněji vyznačil politický smysl a politickou funkci jejího hostování. Nehledě na umělecký zisk, tento pobyt podle něj „současně utužil pouta, která nás spojují s celkovým vývojem a rozkvětem tak blízkého a tak ještě málo známého národa [...] Podobné umělecké cesty pomáhají k lepšímu vzájemnému poznání a hodnocení české i polské inteligence a vedou k určité výměně myšlenek, která nejen odsouvá stranou jazykové těžkosti, ale dokonce zmírňuje politické rozdíly. Pro nás by bylo upevnění těchto vztahů, až dosud náhodných, užitečné a žádoucí, a pokud je nyní správná cesta již vyznačena, další pohyb tímto směrem už jistě nenarazí na velké překážky.“³⁶ Herečka byla asi překvapená při četbě těchto slov, neboť tento způsob uvažování, tento druh reflexe byl zcela jistě velmi vzdálený cílům, které si

34 *Czas* 1885, nr 9.

35 *Głos Polityczny* 1885, nr 2.

36 *Głos Polityczny* 1885, nr 3.

sama kladla. Ale pro současníky byly dva týdny Marie Pospíšilové v Krakově právě z tohoto hlediska významnou epizodou polsko-českých divadelních kontaktů a také – politickou událostí.

Jiná věc, že tyto dva týdny byly téměř okamžitě zapomenuty. Možná i proto, že samotná Pospíšilová byla brzy nato uznána za zrádkyni svého národa. O několik týdnů později opustila česká jeviště.³⁷ Až do konce života hrála a měla úspěch na německých jevištích. Vystupovala mimo jiné v berlínském Deutsches Theater (1887–1889), vídeňském Burgtheatru (1890–1893), drážďanském Hoftheatru nebo hamburském Stadttheatru; pohostinsky vystupovala i v Rusku a v Londýně. Krakovský recenzent to v podstatě přesně předpověděl: „Dnes chloubá svého národa, brzy se může stát autoritou všeobecně známou a uznávanou.“³⁸

Z Krakova odjela ráno 14. května a na nádraží ji prý doprovázela početná skupina obdivovatelů jejího talentu. *Nová reforma* napsala: „Bylo to její srdečné rozloučení s naším městem, a co jeho lidé české umělkyni nedokázali sdělit slovy, dopověděly květy, ve velkém množství na cestu přinesené.“³⁹

Z polštiny přeložil Jan Hyvnar

37 Varšavské *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* na počátku června 1885 oznámilo, že „slečna Pospíšilová uzavřela na několik let smlouvu s ředitelem německého divadla v Praze“. Jízlivě se tu pak ptají: „Velmi výhodné – ale co na to řeknou ‘soudruzi’ z její ‘slovanské cesty?’“ (-a, *EMTA* 1885, nr 88: 231).

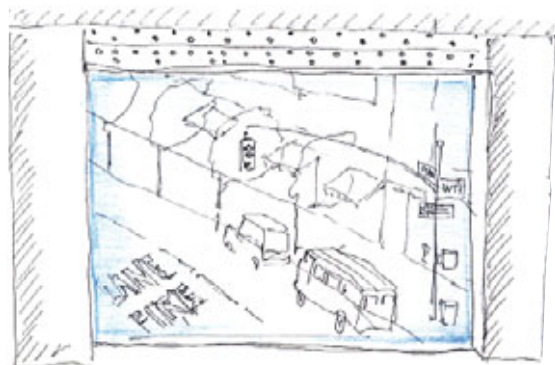
38 L. K. [L. Kozłowski], *Czas* 1885, nr 107.

39 *Nowa Reforma* 1885, nr 110.

Industriální architektura

David Vávra

V posledních měsících mi bylo dopřáno nahlédnout do několika průmyslových areálů, které opět ožily novým využitím. Částečně mé zastavení navazuje na článek přítele Radovana Lipuse o New Yorku, kde nás oba zaujal projekt High line, tedy v roce 1980 opuštěná železnice, která se stala v loňském roce visutou zahradou s vrcholným úchvatným zážitkem, tedy zarámovaným pohledem vedoucím do nejdramatičtější městské scenérie newyorské křižovatky. Rád bych k tomuto jevišti zázraků, v kterém se potkávají lidé a auta, připojil ještě londýnskou továrnu přeměněnou na luxusní restauraci a velkorysou přestavbu bývalých dolů a koksárny v průmyslovém předměstí Essenu s názvem Zollverein. Co je u všech zmíněných realizací velice cenné, že nechávají industriální prostory v jejich původní autenticitě a k ní přidávají ať již radikální či pokorná řešení. Nikdy však neuklízí stopy minulého života. Ponechávají nánosy kapajícího oleje, šmouhy vazelíny, lak otřísaný viklajícím se řetězem, pódia prošlapaná okovanou dělníckou botou. Ale nejedná se jen o detaily a reálné dotyky mnohaleté dřiny, velice pozitivní je, že stejně ohleduplně a s pochopením se realizace architektů chovají i k celkovému urbanistickému řešení, z něhož pak návštěvník může číst vzájemnou provázanost jednotlivých provozů. Kolejiště, po kterých v minulosti proudily vagony se surovinami, dnes proudí lidé, neboť prostor mezi dvěma kolejnicemi je vybetonován jako chodník a na výhybkách se návštěvníci rozhodují, ke které průmyslové atrakci zamíří. Některá kolejiště se zase naopak ponechávají, aby zarostla nálety bříz, nebo se jen nálety mírně korigují, aby se zachovávaly průhledy na pozůstatky lopotného zápasu s masou země, která vydala své bohatství a nyní jen vyčerpaně oddechuje. A protože města byla navyklá na dostatek, trdnomyslně snášela dobu minulých desetiletí, kdy se továrny nevyplátilo provozovat, kdy lidé přišli o práci a peníze se rozkutálely. Dnes se města opět nadechují se starou pýchou. Industrie je slovníkem současnosti sexy. Možná víc než rozložitě, štukami za-





Továrna v samém centru Londýna – 5 min. od Toweru – se přeměnila na luxusní restauraci, alespoň v roce 2008 takto fungovala.

těžkané barokní sály nebo čučkovité drobnokresby neogotiky přitahují dnes opravdové příběhy práce. A tak výrobní haly ještě před dvaceti lety ponořené do smutku zapomnění se v současnosti stávají nejvyhledávanějším místem společenských setkání, firemních konferencí, plesů, ale i jistého snobismu. Někdy až v dekadentním nádechu se potkává soustruh s ověskovým lustrem z černého skla a hned vedle kapky mazacího oleje doporučují plátkové zlato, aby tak naplnily heslo básníka Comte de Lautréamonta: **krásné jak setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole**. A toto zázračné křísnutí práce, pokleslosti a inspirace se odehrává v logické pavučině železobetonového skeletu a někdy zase síťoviny ocelových propletenců. Vedle estetického zážitku je nejcennější skutečnost to, že bývalá centra průmyslu nejsou pouze mrtvolnými svědky odumřelé činnosti a památkáři zakonzervovanými skanzeny, ale scénickým průsečíkem různých aktivit. Ve stejném okamžiku dávají nahlédnout do průmyslového dědictví, ale zároveň návštěvníka vtahují do zábavy, odpočinku a sportu. Komerční restaurace s jedinečnou atmosférou dávají prostor alternativním divadelním sálům. Z ruského kola shlížíme na jímavé panorama, gradace věží, pecí a pásových dopravníků, mezi kterými po chladicích nádržích tempují plavci v létě a v zimě bruslaři kovovou nohou zapisují grafické obloučkové básně. Tak se rodí nový život, jak ze snů kapitána Nema v narezlé kráse propletených rour a ocelových břich rezervoárů.



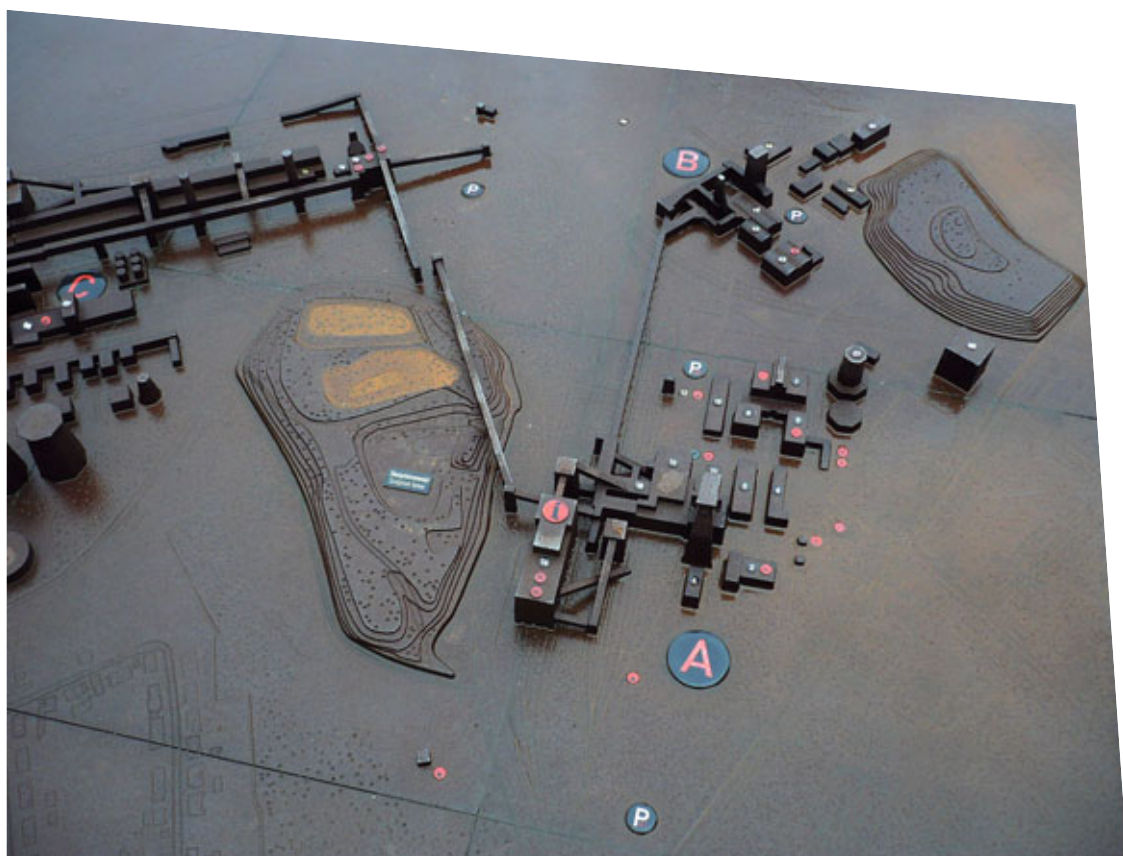


◀ A uvnitř ve výrobní hale ještě včera na soustruhu pracoval anglický dělník, dnes je zde čistě prostřeno. Výhodou továrního prostoru s veškerým zařízením je, že nemusíte utrácet za uměleckou výzdobu. Co se může vyrovnat logické kráse stroje, navíc ožvládného roky lidských doteků?

▲ Historie je ponechána v pravdivosti dochované skutečnosti. Barové zázemí je čisté, přímé, bezodbohné, účelné. Stejně tak i jídelní stoly jsou ostrovy vzorného pořádku a křišťálové průzračnosti chuti.

► Hák jeřábu – muzeální otisk historie, nebo levitující socha?





▲ Město Essen spolu s celým Porúřím bylo vyhlášeno evropským kulturním centrem 2010. Kdysi průmyslové předměstí Zollverein je jedním velkým muzeem – v roce 2001 byly dvě zdejší velice krásné uhelné šachty a největší koksárna světa prohlášeny památkou UNESCO. Na revitalizaci průmyslových objektů nalézajících se na několika plošných kilometrech pracovala od té doby řada renomovaných architektonických ateliérů – Sir Norman Foster, Rem Koolhaas/O. M. A., Böll und Krabel, Christoph Mäckler. Novou architekturu přinesl mezi industriální panorama Zollvereinu japonský ateliér SANAA. Všechny následující záběry jsou ze Zollvereinu, listopad 2009. Střídají se zde šachta XII, šachta 1, 2, 8, koksárna a nová škola managementu a designu, které vzájemně souvisejí, viz fotografie modelu.

► Dnes místo vagonů strusky na výhybkách nabídky se vyhýbají návštěvníci jdoucí jedni za historií průmyslu, druzí za sportovním vybitím a třetí do divadla a pak do restaurace. V kolejisti před bývalou šachtou XII. V jejích útrobách se dnes nachází PACT Zollverein – rezidenční centrum pro choreografy, režiséry a performery – se třemi studiovými prostory, velkou a malou scénou.







◀ Nejradiálnější sochař 20. století – pásový dopravník – zavrhl nad rozdělanou prací. Nedořečenost dává prostor pro fantazii vlastní představivosti.

◀ Nový pásový dopravník – ne na materiály, ale na industrie chtivé návštěvníky – má velkorysost a radikálnost původních konstrukcí.

▶▲ Průmyslové haly jsou svázané do ocelového vyzdívaného skeletu. V účelné eleganci architektů Fritze Schuppa a Martina Kremmera z roku 1920. Prostor mezi Veranstaltungshalle (Mechanische Werkstatt) a Stiftung Zollverein (Elektrowerkstatt).







▲ Inspirativní prostor dolu s dostatkem odžitého materiálu je ideálním místem pro tvůrčí setkání během sochařských workshopů.

◀ Záznamy historie čteme i v křížení bývalých vozíkových drah.

▶ Kolejiště mizí v kultivované ponechané živelnosti březových náletů.





▲ Ten prapodivný objekt na horizontu je umělý lyžařský svah, který se v panoramatu střídá s těžními věžemi, tepelnými elektrárnami nebo raketovou základnou přeměněnou na galerii umění.

► Japonský ateliér SANAA vyhrál v roce 2002 soutěž na školu managementu a designu. Architekti Ryue Nishizawa a Kazuyo Sejima stavbu, která také slouží jako multifunkční prostor, realizovali v letech 2003–2006. V Zollvereině věděli, že historie potřebuje provonět současnou architekturou, která mluví jazykem zcela odlišným. Do poezie očouzených rour vnesli architekti čistotu geometricky prořezané čtvrtky. I když papírově působící děravá kostka je železobetonová. Pro záměr oploštěné jednoduchosti bez jediného výčnělku se musíme smířit s tím, že vchod bez označení stříškou chvíli hledáme.



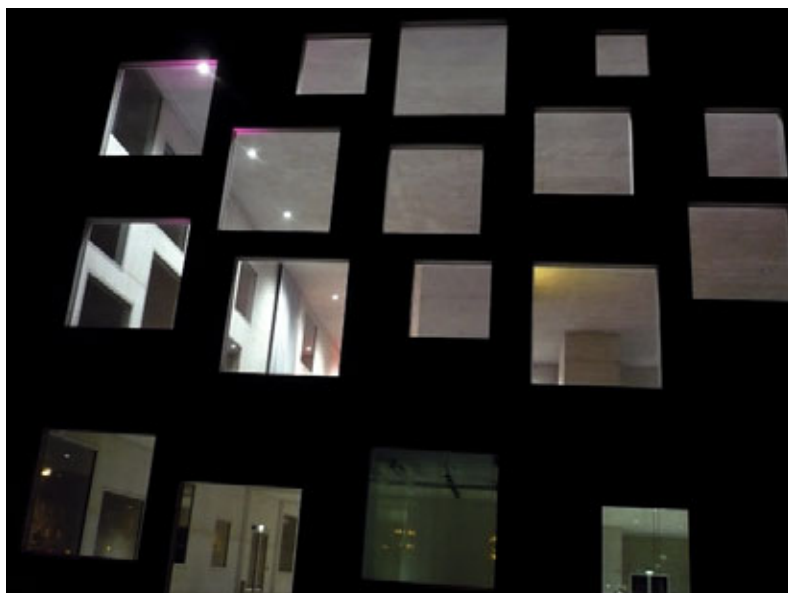




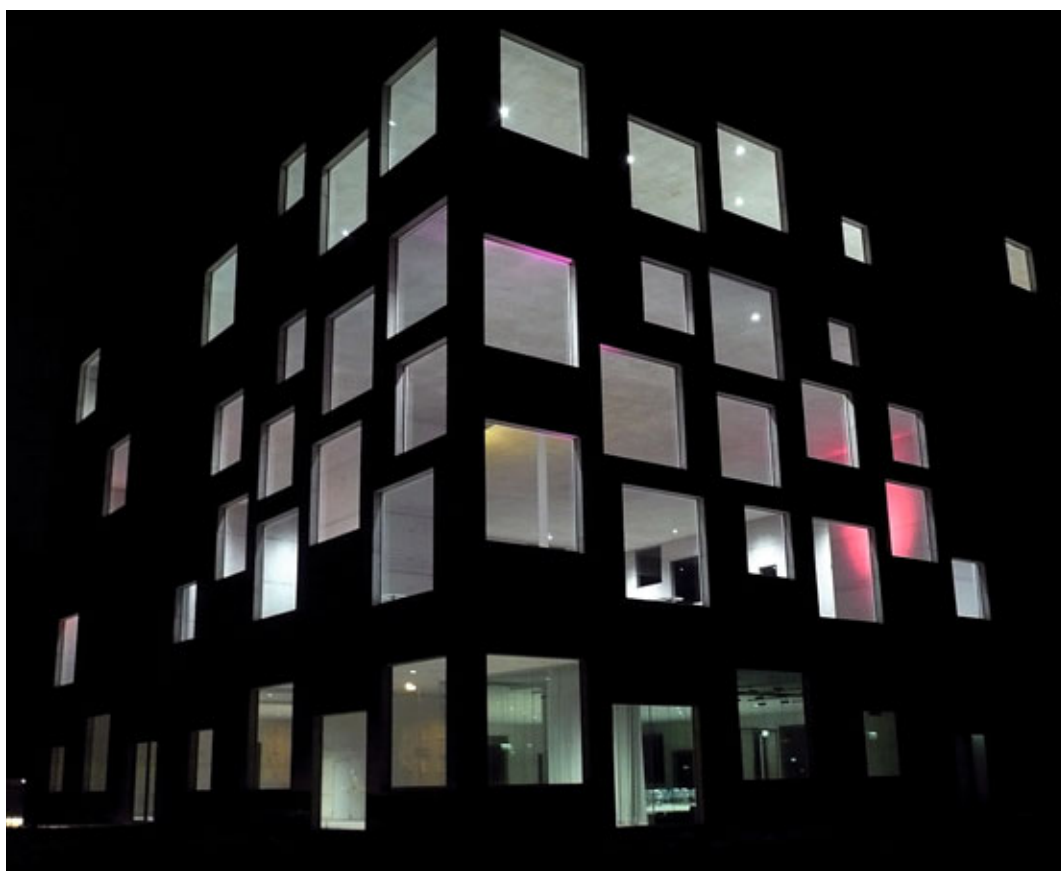
◀ V noci nás ke klíče domu dovede světelný kužel rozmáze se šplhající po fasádě ušlechtilé krychle. Uvnitř zrovna probíhal piano summit. Vnitřní vstupní hala je ohlodaná na betonovou kost, takže tuctový stolek pro prodej lístků působí rušivěji, než kdyby zde byl připraven vestavěný pult.

▲► Hala velkými okny kavárny přechází rovnou do okolního trávníku bez příkopů, stružek či betonových chodníků. Čtvercové otvory se v průhledu přes roh zmnožují a dům odhmotňují.





Za soumraku se nám odhalují jednotlivé vnitřní prostory barevnou hrou odrazů. Vyprázdněná slupka čtverců.



Příběh dramatu

Jan Císař

V předmluvě k *Dějinám české literatury 1945–1989* píše jejich hlavní redaktor Pavel Janoušek, že při „práci na tomto textu [...] docházelo [...] k přímé konfrontaci tří vzájemně kontrastních příběhů, se kterými pracovaly dosavadní literárně historické a kritické pohledy“ (*Dějiny I*: 14). Příběh první „od padesátých let produkovaly a reprodukovaly historické příručky, které si kladly za úkol doložit hodnotovou mimořádnost a nadřazenost oficiální české literatury. Tento příběh vyprávěl o neustálém literárním pokroku, o postupném přibližování se spisovatelů k ideálu literatury, která je pravdivá a čtenářsky oblíbená a přitom zcela jednoznačně potvrzuje výhody života v socialismu, jakož i nevyhnutelnost budoucího vítězství komunismu. Protipólem tohoto oficiálního příběhu je příběh boje proti schématům, dogmatům, cenzuře a posléze i proti celému komunistickému režimu. Tento příběh vypráví o cestě od komunistické víry k postupnému poznávání složitosti věcí, o osobní odvaze a vzdoru, o tematických i formálních výbojích postupně rozbíjejících příliš úzké normy“ (ibid).

„Na pozadí této dvojice příběhů o české poválečné literatuře se však konstituoval ještě příběh třetí, vyprávějící životní zkušenost těch, kteří po dobu vlády jedné strany stáli zcela mimo a mohli publikovat jen za mimořádných okolností. Tento příběh vyjadřoval jejich přirozenou nedůvěru ke všem, kteří si kdy zadali s komunisty, a odmítal nejen oficiální verze a proklamace, ale i veškerou tvorbu po-

platnou režimu a konvencím, ať už byla jakkoliv oceňována“ (*Dějiny I*: 15). To jsou tři klíčové příběhy, jež utvářejí celistvý narativní charakter *Dějin* jako vyprávění o období, kdy byl „osud nejen české literatury a kultury, ale celý duchovní život české společnosti pod bezprostředním mocenským vlivem komunistických idejí a z nich vyrůstající politické praxe. Abstrahovat od těchto společenských souvislostí by znamenalo abstrahovat od činitele, který měl klíčový vliv na průběh dějů a na myšlení jeho aktérů“ (*Dějiny I*: 11).

V tomto kontextu existuje v *Dějinách* dílčí příběh, jenž dal název celé této úvaze: **příběh dramatu této doby**. *Dějiny* jsou členěné na části, které sledují literární dění ve velké šíři. Od kapitoly nazvané Literární život, v němž se snaží „nastínit souvislosti politické, obecně-kulturní“ a jejich vliv na podmínky, za nichž a v nichž literatura existovala a byla vnímána, reflektována, přechází k jádru, jež bychom mohli nazvat „analýzou dobové literární produkce“ (*Dějiny I*: 21). Na prvním místě jsou – vlastně jako těžiště této roviny – ve všech 4 dílech tři tradičně uznávané základní druhy literatury: epika, lyrika a drama; poté následuje literatura faktografická, populární a pro děti a mládež. A nechybí ani literatura v masových médiích: filmu, rozhlasu a televizi, kde se recepce literatury dostává jiné podoby; není čtena, ale poslouchána a také viděna. I příběh dramatu je v tomto duchu reflektován v prostoru, kde se mu dostává **scénické divadelní**

podoby. *Dějiny* si jsou vědomy, že drama je v divadle doma, že k němu patří. Ale i tak je tu drama **zásadně** součástí literatury, a tak vzniká v našem současném myšlení o divadle nesporně nezvyklý podnět, neboť v něm převládají – i když naprosto nevládnou – principy opačné, jež „převádějí pozornost od dramatu a dramaturgie k dominantní úloze scénických prostředků při budování divadelního artefaktu“ (Srba 2008: 40).

Ve stejném čísle *Theatralii*, ze kterého jsou citována tato slova Bořivoje Srby, je otištěna Janouškova studie o problematice subjektů a subjektivity literárních dějin „s dovětkem poněkud teatrologickým“, jehož titul zní *Teatrologický appendix*. V něm Janoušek výslovně upozorňuje, že „výzkum českého dramatu se [...] ocitl v jakémisi vakuu, neboť čeští divadelníci – až na čestné výjimky – jej celkem bez rozpaků ponechali literárním vědcům; pro ty je však drama cosi jako divadlo, a tak je také odsunují na okraj svých zájmů. (V běžném komunikačním úzu dnes i studenti češtiny jako literaturu vnímají pouze poezii a prózu.)“ (Janoušek 2008: 59) Zkoumání dějin českého dramatu – a koneckonců i jeho současného stavu – na tom není vskutku moc dobře, nebýt takových výjimek jako je právě hlavní redaktor *Dějín* Pavel Janoušek, jehož zájem literárního vědce je trvale obrácen i k dramatu, jak dokazují jeho knižní studie a občasné vstupy na půdu divadelní kritiky (viz např. jeho *Rozměry dramatu* z roku 1993). Lze předpokládat, že toto jeho zaměření ovlivnilo také to, že dramatu se v *Dějínách* dostalo tak velkého prostoru. Přípravoval se na to důsledně a dlouho. Studie „Drama jako literární fakt“ vyšla už v roce 1985 v *České literatuře* a Janoušek se v ní pokusil odpovědět na některé zásadní otázky: Patří drama do literatury, nebo je výhradně součástí divadla? Dá se drama analyzovat prostředky literárněvědnými? Pro *Dějiny* pak je pod-

statná ještě další otázka: „Jak identifikuje dnešní recipient drama mezi ostatními dramatickými tvary?“ A odpověď zní: „Jediné podle čeho se dá odlišit to, čemu říkáme drama, od ostatních dramatických textů, je jeho **literárnost**. Tedy to, že je textem pevným, jehož významová výstavba dialogů (monologů) a scénických poznámek **umožňuje dostatečnou uměleckou komunikaci již na stupni autor – text – čtenář**, tedy že je textem **nevyžadujícím bezpodmínečně scénickou realizaci k tomu, aby předalo vnímateli relativně dostatečnou estetickou** (nikoliv jen věcnou) **informaci**“ (Janoušek 1993: 13). To platí v *Dějínách* především o textech určených pro divadlo, ale nejen o nich. Jakýkoliv text, jenž je určen pro scénování v jiných médiích a vyznačuje se touto kvalitou, je pro ně dramatem. Ovšem za předpokladu, že je také jako literatura **zveřejňován** – to je publikován v písemné podobě. Proto také *Dějiny* věnují velkou pozornost tomu, kdy byla premiéra toho nebo onoho dramatického textu v patřičném médiu a kdy a kde se objevil v písemné formě. Je to stanovisko jednoduché, ale účinné: dovoluje jakýkoliv text v jakékoliv podobě z tohoto hlediska chápat a posuzovat jako **divadelní hru** – to jest jako literaturu pro divadlo – a pod označením za drama zařazovat do patřičných souvislostí, pokud těmto podmínkám odpovídá. Pod pojem drama patří tedy v *Dějínách* jakákoliv literatura, která tyto podmínky splňuje. Což v podmínkách všeobecné scénovnosti je hledisko velice prospěšné. A asi jediné možné.

Existuje ovšem ještě jedna kvalita dramatického textu, již Janoušek už před více než dvaceti lety plně bral na vědomí a již potom formuloval ve svých *Rozměrech dramatu*: „Drama jako pevně fixovaný jazykový projev svého autora, jako text literární se totiž od jiných literárních textů (prózy, poezie) odlišuje tím, že je zároveň textem dramatickým (v širším

slova smyslu), textem, jenž je již svou formální podobou funkčně přizpůsoben k tomu, aby byl záznamem – projektem potencionální herecké (divadelní) aktivity“ (Janoušek 1989: 8). A tak se v *Dějích* vynořuje drama jako výsočný literární útvar existující v literárním kontextu, jenž má však svou specifikou v tom, že jej autor obdařuje scénickým potenciálem prozrazujícím vůli vstoupit do divadla. Snahu řekněme **zásadní a klíčovou**, která dovoluje používat označení za drama v celém jeho rozsahu.

To je základní půdorys *Dějín*, jenž je solidním východiskem pro deskripci a analýzu toho velmi složitého více než čtyřicetiletého období. Dovoluje především začlenit drama jako **literaturu** plně do zmíněných tří základních příběhů. Což znamená jak reflexi toho stále přítomného a působícího – byť všelijak se proměňujícího, jak se to projevovalo střídáním ‘tání’ a ‘přituhnutí’ – tlaku politiky a ideologie maximálně zdůrazňujícího a vynucujícího si plnění funkce, která měla agitací a propagací získávat pro socialismus. Tak se samozřejmě rodí možnost i nutnost popisovat a zkoumat výsledky, které tento tlak v psaní dramatických textů přinesl. *Dějiny* rozsáhle a podrobně připomínají tituly i mnohá jména autorů dnes zapomenutých, neboť zapadla přes mnohdy hlučné oslavné fanfáry velice brzo po svém vzniku. Tato úplnost má nejen důležitou výpovědní hodnotu jako názorný důkaz, kam až mohla takto pojatá a realizovaná dramatika dojít, ale je zároveň šancí stejně názorně ukázat, čemu – a proč – se vzpíral proud, jenž psal příběh hledání a postupného nalézání principů a postupů vyprošťujících drama z tohoto způsobu existence. Konfrontace a zároveň souběžnost těchto dvou příběhů, vědomí jejich srostitosti poskytuje šanci pracovat s přesnými analytickými nástroji a vyhnout se černobílému pohledu, jenž by v poslední instanci vplul rovněž do vod ideologie, aby jen vy-

měnil znaménka plus a minus. Ten třetí příběh je v těchto souvislostech potom zrcadlem, v němž se nemilosrdně odráží bloudění, slepé uličky, směšnost i hloupá brutalita onoho čtyřicetiletí.

Popsaný pohled má ještě jednu výhodu: soustřeďuje se na **nejstálejší, nejtrvalejší a nejsnáze poznatelnou** součást subsystému divadelního jazyka. Pokud samozřejmě tento subsystém potřebuje literaturu v písemné podobě, jak o ní byla řeč na počátku. Nikoliv náhodou podotýká Janoušek ve vzpomenutém už článku (2008: 59), že „texty stále zůstávají základním klíčem, jehož prostřednictvím je neznámá divadelní problematika otevírána.“ Z hlediska změn – což znamená i historie – tohoto subsystému se jeví jako nejdůležitější poznání dějin **inscenace** jako scénického tvaru, v jehož struktuře trvale existuje a funguje i literární text. Podstatný tradiční proud evropského inscenačního a především činoherního divadla – ale nejenom on – je s literaturou trvale svázán, bez literatury by neexistoval a literatura výrazně a přechasto dominantně vytvářela jeho podobu. Koneckonců: budeme-li pokládat osvícenství za definitivní dotvoření i přetvoření této tradice, pak problém inscenace je pro tuto podobu klíčový – a tím jistě i problém divadelní hry, neboť inscenace se zrodila jako záměrné a koncepční transformování literatury do scénického tvaru. Historie pojmu inscenace tvrdí, že se poprvé objevil ve Francii na počátku 20. let 19. století a jeho objevení souviselo zřejmě s žánrem melodramatu, který čím dále tím více sázel na vizuální efekty a hýřil nečekanými a ohromujícími dějovými zvraty, v nichž hrálo prostředí důležitou úlohu. Bylo tedy žádoucí a potřebné uvést text, literaturu do prostoru scény promyšleně, připraveně a organizovaně tak, aby se těmto požadavkům textů melodramatu vyhovělo. V činohře, kde se inscenace a s ní režie nejdůsledněji a nejrazantněji vyvíjí a formuje, je

tento proces pupeční šňůrou spojen s literaturou, dramatem. Upřímně řečeno: dějiny inscenace a režie činohry nelze popsat a analyzovat bez reflektování literatury, dramatu.

Nabízí se přirozeně otázka, v jaké intenzitě a šíři jsou přes literaturu, drama nazírané a zkoumané dějiny schopné vyprávět o jiném druhu umění, jímž je divadlo. A tímto způsobem vnímat inscenaci jako základní a rozhodující způsob bytí literatury pro divadlo na jevišti. Felix Vodička svou metodologií literárních dějin coby rekonstrukce literární struktury uchopil literární dílo jako výsledek součinnosti samostatných částic, z nichž každá svou jedinečnou problematikou hraje naprosto specifickou roli ve významové výstavbě. Toto synchronní zkoumání je jisté na půdě historie včleněno do diachronních souvislostí; dílo vstupuje do historického proudění, v němž se posléze pro historické bádání ukazuje možnost k průniku do kulturního povědomí a zjišťování dobových společenských významů. Spojitost dramatu jako **literárního** druhu s inscenací a režii spontánně vytváří propojení se sférou **scénickou** a tím i se sférou **uvedení** (provedení) dramatického textu v divadle a divadle. Jakmile se začne uvažovat o dramatu třeba i prioritně jako o literatuře, nutně se vynoří vztah k jeho existenci v divadle. Může se samozřejmě pominout a nevzít v úvahu. Ale: literární historie, ať už vychází z jakékoliv metody, vždycky rozlišuje text a kontext. A v případě dramatu, byť viděného v rámci literatury, ten kontext je také dán problematikou divadelní. Až k tomu vztahu k době, ke společnosti.

Roland Barthes prohlásil ve studii „Dějiny nebo literatura?“, která vyšla v časopise *Annales* roku 1960, že literární historie je možná jen tehdy, když bude sociologická a bude se zajímat o aktivity a instituce. Je to nepochybně další podstatná poloha kontextu. *Dějiny* jí věnují

části nazvané Politické a kulturní souvislosti, Nakladatelství, Literární časopisy. Rovněž kapitola Myšlení o literatuře, jež sleduje a popisuje kritiku a literární bádání, zahrnuje určitou část tohoto území. V divadle hraje institucionální rovina principiální roli, protože spolupůsobí *modus generandi* inscenace. Uvedení textu na jeviště je vždycky závislé na podmínkách, za jakých vzniká inscenace i představení jako komunikační akt, jímž se tato inscenace předkládá divákům. *Dějiny* mají v každém díle část nazvanou Souvislosti divadelního života, což jasně potvrzuje, že si plně uvědomují fundamentální funkce **motivačně-organizačního** subsystému, jak lze tuto součást systému divadla nejspíše nazvat. První část tohoto pojmenování zahrnuje soubor důvodů, které vedou k tomu, že se nějaké divadlo nějak dělá; druhá potom soubor opatření různého druhu, jež zabezpečují vznik inscenace a provozování představení v duchu této motivace, která v poslední instanci určuje cíl divadelní činnosti.¹ Pro historické bádání má tento subsystém ještě další podstatný význam: vystupuje skrze něj velmi zřetelně diachronní aspekt, neboť řídicí komponent vřazuje drama a jeho osudy v divadle názorně a přímo do dějinného příběhu v jeho komplexních společenských a sociologických souvislostech.

Začátek, geneze tohoto příběhu je konec války a osvobození v roce 1945, kdy je jasné, že plné obnovení předválečných poměrů je nemožné a zavládne euforická atmosféra naplněná vírou v nové uspořádání společnosti. K tomuto úkolu jsou povoláni i umělci, neboť kultura se u nás tradičně těší velké společenské prestiži.

¹ Divadlo – ať chceme nebo nechceme – je vždycky také provoz; musí prostě vzniknout třeba i nejjednodušší organizační a provozní podmínky, které umožní vznik představení. A tyto podmínky se liší právě podle motivace: jiné podmínky si vyžaduje představení uskutečněné pro zábavu malého okruhu přátel, a jiné velká divadelní instituce s cílem reprezentovat vypěstlost nějaké divadelní kultury.

„V období mezi květnem 1945 a únorem 1948 byly pro kulturní sféru příznačné proklamace a polemiky zaměřené v nejobecnějších rysech k otázkám kulturně politického charakteru“ (*Dějiny I*: 26). Tento charakter doby se projevil v divadle – kromě filmu – asi nejpronikavějšími změnami právě ve sféře řídicí. Měly uskutečnit představu o divadle, jež se plně soustřeďuje na kvalitu umění, protože se vyprostí ze soukromého podnikání; z diktátu zisku. Část nazvaná *Boj proti literárnímu braku* začíná tím, že označuje za „téměř všeobecně přijímaný znak ‘nové literatury’ její odříznutí od populární kultury“ (*Dějiny I*: 112). V divadle převládla důvěra v administrativní řízení, které divadlům zajistí podmínky k tomu, aby spolu s literaturou zpřístupňovaly širokým vrstvám obyvatelstva vysoké umělecké hodnoty. Velmi brzy se ovšem v tomto vývoji začala prosazovat osvětová, ideologická a politická hlediska. V rámci fungování a existence divadla jako veřejné, kolektivně spravované instituce sice vládne přesvědčení, že divadlo patří těm, kteří je vytvářejí, ale zároveň se projevují tendence podřídit divadlo státnímu řízení spolu se snahou uvést v život některé zásady socialistické koncepce divadelnictví. Tenhle krajně zkrácený obsah *Divadelních souvislostí* prvního dílu neměl jiný cíl než demonstrovat, kudy a jak se do *Dějin* dostává historický diachronní aspekt, jenž činí drama součástí onoho příběhu literatury, který začal květnem 1945.² Tím se také otevře prostor pro všechny tři příběhy, neboť popis a analýza mechanismů, jež určovaly a diktovaly „každodenní život v totalitní společnosti“, uvádějí do logiky a příčin myšlení a konání těch, kteří je budovali a hájili, „ale také

2 Souvislosti divadelního života jsou v každém díle *Dějin* součástí vstupní části, v nichž pod názvem *Literární život* jsou popisovány a analyzovány základní společenské, politické, kulturní tendence sledovaného období a jejich různé projevy a podoby.

těch, kteří se jej pokoušeli modifikovat, rozkládat a rozbíjet, případně zcela ignorovat“ (*Dějiny I*: 17).

Takto vzniká linearita textu *Dějin*. Existuje však ještě jeden podstatný aspekt, který by se dal nazvat **součinností** jednotlivých literárních děl i jejich různých druhů, poddruhů a žánrů. To je celistvý **systém** literatury, jenž zajisté uplatňuje ve svých jednotlivých subsystémech a komponentech odlišnosti a rozdílnosti svých článků, aby v určitých **dějinných uzlových bodech** došel k této součinnosti, která zapříčiní zásadní moment dějinného obratu a vysune do popředí některé společné rysy literárního systému, které určují jeho hodnotu v dané době a určují její dominantní charakter. V historickém bádání jde o situace, v nichž probíhá diskurz o podobě vývojové dynamiky, přezkoumává se její dosavadní směr a hledá nový. A navíc: pro tvůrce historického díla se tím do jisté míry také řeší velice choulostivý a citlivý problém historiografie jakéhokoliv uměleckého druhu, kdy se výsledky tvorby stávají rozhodujícím dějinným kritériem. Do hry tím samozřejmě vstupují subjektivní momenty, určované v nějaké míře a podobě vždycky současností autorů či autora pohledu na minulost.

České divadlo mělo v letech 1945–1989 čtyři uzlové dějinné body. *Dějiny* potvrzují, že je sdílelo s literaturou. První nastal hned po válce, když byla zpochybněna a vlastně odmítnuta moderna a avantgarda a nastoupilo hledání ‘nového’ realismu, jenž by se vyrovnal s proměněnou poválečnou realitou. Tehdy se také divadlo poprvé setkává s hodnocením, v němž ideologie je nadřazena estetickým a uměleckým kritériím. V souvislosti s postupným podřizováním divadel administrativnímu řízení se tak vytvářely i předpoklady pro nástup druhého uzlového bodu, jenž se s plnou silou odehraje po roce 1948 jako tvrdé mocenské prosazování socialistického realismu. *Dějiny*

končí tuto etapu rokem 1958, což je přijatelné i pro divadlo. Neboť v tomto údobí se znovu navrácí moderna, ale zároveň se objevují i první vlašťovky oznamující příchod pozdní moderny. Na druhé straně – a to *Dějiny* zaznamenávají přesvědčivě – socialistický realismus a všechny s ním spojené průvodní jevy se nevzdává. Naopak, různé konference ke konci padesátých let jsou věnovány tomu, aby byly navraceny a upevněny jeho normy. Podobu tohoto uzlového bodu na konci padesátých let lze charakterizovat jako střetávání moderny a počátků pozdní moderny se socialistickým realismem, což především znamená potlačování priority a dominance ideologických a politických kritérií a nastolení kritérií estetických a uměleckých. Léta 1958–1969 jsou svým způsobem pokračováním tohoto uzlového bodu. Ovšem s tím, že nadvláda socialistického realismu je zatlačována a převahu získává moderna a velice intenzivně se už prosazují nejrůznější podoby a projevy pozdní moderny.

Nástup a fungování tzv. 'normalizace' jsou samozřejmě spojeny s obnovováním tvrdé vlády socialistického realismu, a jak konstatují *Dějiny*, projevoval se „v jakési umírněné podobě“ návrat k padesátým letům. Uzlový bod se ovšem objevuje a odehrává mimo tento oficiální normalizační proud. *Dějiny* hovoří o „formování paralelního kulturního prostoru“; v souvislosti s divadlem potom o „ostrůvcích pozitivní deviace uprostřed totalitního systému“, což znamenalo stahování se do „do studiových či autorských divadel, která tvořila jeden z nejsilnějších tvůrčích fenoménů české kultury sedmdesátých a osmdesátých let“ (*Dějiny IV*: 101). Na první pohled je zřejmé, že uzlový bod, jenž se na této půdě formoval, se projevoval především stále více sílícím trendem přesouvajícím důraz z textu, literatury na scénické prostředky jeviště. Tento pohyb „byl pro tradiční drama velmi nepříznivý. Pro takto pojímané divadlo ztra-

tilo klasické drama svou závaznost, text přestal být určující složkou inscenace a dominantou se stal autorský přístup dramaturga či režiséra [...] Osudový rozměr měl pro drama fakt, že takto pojímané dramatické texty neaspirovaly na literární hodnotu [...], ale byly pojímány pouze jako nehotový výchozí materiál pro inscenaci, a to dokonce jako návod pro jednu inscenaci a jediný konkrétní materiál“ (*Dějiny IV*: 587). Je to uzlový bod, jenž představuje definitivní otevření prostoru pro pozdní modernu, která bývá nazývána postmoderním (či postdramatickým) divadlem a v jejímž znamení se pak nesl konec 20. století v koncepčně a programově dominujícím proudu českého divadla.

Je to důrazná převaha výrazových prostředků (materiálů) divadla nad literaturou; dokonce se dá v tomto proudu mluvit o rozchodu divadla s literaturou; přinejmenším – jak to konstatuje právě citovaná pasáž z *Dějin* – s tradičním dramatem. Přispívá k tomu však i literatura pro divadlo sama, neboť i její podoba se mění a ustupuje od dosavadních zvyklostí, norem, standardů. Obraz české literatury těchto let, který *Dějiny* podávají, to průkazně dokazuje. Tento kontext, v němž existuje v divadle nadále **literatura** – samozřejmě spojená s jistým 'netradičním' typem divadla Jiřího Suchého, Ivana Vyskočila, Jiřího Šimka a Jiřího Grossmanna, Jana Vodňanského, bratří Justů, Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka –, nejnázorněji ukazuje, do jaké míry byl tento uzlový bod divadla spojený s celkovým uzlovým bodem literatury. A co pro něj a v něm literatura znamenala.

Dějiny to nejprůkazněji demonstrují v kapitole nazvané Sféra průniku: adaptace a dramatizace. „Mnohost motivací, které v **sedmdesátých** a **osmdesátých** (podtrhl J. C.) letech vedly k početnému uvádění dramatizací a adaptací na českých jevištích, odpovídá i jejich různorodosti [...] Pro rozvoj žánru, divadla a no-

vých podob divadelnosti byly důležitější ty dramtizace, v nichž kreativita dramtizátora překračovala hranice předlohy a měnila se v úsilí dát své výpovědi o světě a životě nový, originální smysl. Je příznačné, že takovéto dramtizace vstupovaly do dialogu či polemiky nejen s tematickými a myšlenkovými intencemi původního díla, ale také s jeho tvarem [...] Formulace dramatického konfliktu či problému ustoupila evokaci atmosféry nebo životního pocitu, uvolnily se časové i prostorové hranice výpovědi, tradičně závazné dramatické vyhocení děje a kauzální řetězení příčin a následků bylo nahrazeno narativními postupy a volnější kompozicí: montáží, koláží, paralelismem“ (*Dějiny IV*: 651–652).

Peter Zajac píše ve studii o problematice komparatistiky národních literatur ve střední Evropě, že „z hlediska novodobých dějin středoevropské literatury“ je kromě jiných obzvláště „zajímavé období nové středoevropské diskuse v **sedmdesátých** a **osmdesátých** [podtrhl J. C.] letech dvacátého století vracející středoevropské literatury do společného pole moderní literatury dvacátého století“ (Zajac 2009: 144).

Antoine Compagnon prohlašuje, že pojem „dějiny“ označuje „jak **dynamiku** literatury, tak její **kontext**. Je to dvojnásobnost vztahů literatury a historie: dějin literatury a literatury v dějinách“ (Compagnon 2009: 205). V *Dějínách* vstupuje drama – a s ním v potřebné a nutné míře

i divadlo – do dynamiky, jež určuje genetické hledisko, které je dáno letopočty uvedenými v jejich titulu: 1945–1989. Získává tím kontext jak historický, tak literární. Nebo ještě jinak: stává se spolu s celkem literatury součástí historického kontextu, jenž – jak ukazuje příklad sedmdesátých a osmdesátých let minulého století – otevírá řadu možných pohledů na problematiku literatury pro divadlo i divadelní problematiku stejně jako na problematiku jejich vztahu k historii v období, které *Dějiny* sledují.

V tom je také jejich přínos pro české divadelní dějepisectví.

Citovaná literatura:

- [JANOŠEK, P. a kol.] *Dějiny české literatury 1945–1989, I. díl 1945–1948*, Praha 2007
- [JANOŠEK, P. a kol.] *Dějiny české literatury 1945–1989, IV. díl 1969–1989*, Praha 2008
- COMPAGNON, A. *Démon teorie*, Brno 2009
- JANOŠEK, P. *Rozměry dramatu*, Praha 1989
- JANOŠEK, P. „Drama jako literární fakt“ [1985], in: (týž) *Studie o dramatu*, Praha 1993
- JANOŠEK, P. „Subjekty a subjektivita (literárních dějin)“, *Theatralia* (Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity), roč. LVII, Brno 2008
- SRBA, B. „Tzv. ‘historická poetika’ a možnosti její aplikace na výzkum dramatické a divadelní tvorby“, *Theatralia* (Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity), roč. LVII, Brno 2008
- ZAJAC, P. „Národní a středoevropská literatura ako súčasť stredoeuropejskej kultúrnej pamäti“, in: TUREČEK, D. (ed.) *Národní literatura a komparatistika*, Brno 2009

Hlavní tah podle Emílie Vášáryové

Umělecká rada JAMU na svém veřejném zasedání v Brně 8. ledna tohoto roku udělila čestný titul Doctor honoris causa významné slovenské herečce Emílii Vášáryové. Mimořádná herecká osobnost, přitažlivá vzácnou vyrovnaností oduševnělé krásy a moudrého intelektu, v níž přesto vždy cítíme elektrizující, jiskrný neklid, promluvila při té příležitosti o herecké profesi a my si dovolíme citovat z mimořádného tisku, který Janáčkova akademie v té souvislosti vydala:

„Nejtěžší v hereckém povolání je dostat dobrou roli. Dobrá role je výzva, zodpovědnost i povinnost nezradit dobrého autora a odvděčit se mu za příležitost prací, která vyčerpá hercovy možnosti. I pokus být důstojným partnerem i pokorně se odevzdat službě uměleckému dílu, které už prokázalo své kvality. V dobrých hrách a dobrých rolích bývá ukryta úplná, matematicky přesná a jemná emocionalita, ale také IQ každé postavy. Je to zajímavé, dostat možnost postupně vyčistit a otevřít před divákem – velký tah lidského života, který vyjádří i hluboký cit i důležitou myšlenku, ale hlavně je hercem vytvořený cíleně a přesně. *Tah jako stopa*, kterou role po dobu představení zanechává, *tah jako silueta role*, kvůli níž potřebujeme i odstup i pohled shora – kontura, nejen jako obraz, ale i představa naplněná emocionálním a intelektuálním jádrem, které mi nabízí autor. [...] Ano, mohu v celém životě postavy, zobrazeném v divadelní hře, najít právě ten smělý, *jedinečný tah*, který mi pomůže charakterizovat a individualizovat, a tak vytvořit originál. Moji

Raněvskou, moji Ritter, moji matku Kuráž. *Originální stopa*. [...]

Ale možná je pro herce nejdůležitější ‘udržet rovnováhu’, zkoušet, jestli ještě vydrží nespadnout do jámy, kde si klidně hoví herecké, ‘řemeslné já’, spolu s paní rutinou a šmírou, společně se vším, co už si vyzkoušel v minulých rolích, s čím už případně měl úspěch. ‘Udržet rovnováhu’ – jako schopnost zapomenout na všechno, co bylo – ‘vymazat sám sebe’ a začít přemýšlet a domýšlet všechno znovu, od začátku do konce. Vytvořit hlavní nový tah každé nové role. Charakterizovat jinými výrazovými prostředky, používat jiné gesto a co je nejdůležitější, a co se nemění – důkladná analýza textů. Největší zradou na autorovi by bylo, kdyby herec všechny role vysvlékl z kostýmů a účesů a na jevišti by mu zůstala jen jedna a ta samá role v různých textových obměnách. [...]

‘Tohle není Raněvská’, řekla mi moje přítelkyně, bývalá členka našeho divadla, kterou mám velmi ráda. ‘Proč jsi tak frivolní? Ona přece nebyla poběhlice, hlavně v té scéně s Pétou, proč to hraješ tak zvláště na začátku, při příchodu, až se zdá, že je opilá nebo zdrogovaná, že neví, kde je. Vždyť Čechov ví, kde je, v dětském pokoji a pláče a raduje se, že je doma. Ona je čistá, ale nešťastná.’

Těžko na to odpovědět.

Ano, nešťastná určitě je, možná čistá, možná zkažená, jak o ní říká bratr Gajev. Mně se zdá, že když Raněvská přichází ve svém prvním výstupu na jeviště, přichází už jako nemocný člověk, který zná svou ‘diagnózu’ – smrtelnou diagnózu.



RANĚVSKÁ

A. P. Čechov: *Višňový sad*, Slovenské národné divadlo Bratislava 1995

A celá hra je o tom, jak se ještě drží, jak nevěří 'diagnóze', jak doufá, že možná se všechno změní, že se třeba vyléčí. Jak nechce přiznat, ani sama sobě, že velmi dobře ví, že je v rodném domě naposledy, že se přišla rozloučit. A můj *hlavní tah* spočívá v tom, že chci divákovi ukázat, jak tahle silná žena, silná zlomená žena, hrdě, ale z posledních sil bojuje se svou chorobou, jak chce zapomenout, jak je přitom někdy i směšná, i trapná, bezmocná. Nepřišla naříkat a sentimentálně se litovat. Přišla si ještě nad vlastním hrobem zatancovat. Bezmocný humor, bezbranný boj, který svádí sama se sebou, šibeniční humor.

Siluetu Raněvské – tedy *tah*, kterým ji budu charakterizovat, jsem našla až při

aranžování mizanscén ve třetím dějství. Pro mě je třetí dějství hry *Višňový sad* klíčové, tam také Raněvská mimo jiné říká: 'Dneska se rozhoduje o mém osudu,' tam je i dialog Raněvské s Pétou, dialog, který mi pomohl pochopit, jak budu Raněvskou hrát. Ve třetím dějství během bálu několikrát tancuju a zpívám kousky cikánské balady. Zvedám ruce nad hlavu v tanečním gestu. [...] cíleně a přesně, v jistých situacích [...] zvedám ruce nad hlavu, jako bych si chtěla zatancovat, anebo jen chtěla přemáhat pohybem a zpěvem všechno, co vím, co nechci slyšet, přehlušit sama sebe. Na konci hry, při odchodu, je to už jen chabý pokus, ještě naposledy zvednu ruce a padám, našťastí do náruče bratra, ještě chvíli ne do hrobu. [...]

Hraji a hrála jsem v posledních letech několik žen, z nichž každá přišla o dítě či o děti. Moje lidské i herecké možnosti jsou omezené. Mám jen jedno tělo, jednu duši, jedno srdce. Záchranným pásem je na prvním místě autor, potom režisér, který má trpělivost a respektuje, že mám před sebou dlouhou cestu, po níž musí jít se mnou. Potom můj partner, moji partneři na jevišti, kterých se musím držet jako klíště a s nimi vytvořit nové situace a momenty nešťastné ženy, zoufalé matky, která se nebude podobat jako vejce vejci – tím momentem zoufalé matky a nešťastné ženy, která ztratila dítě, – matkám z jiných her.

Ale především rozbor, analýza textu. Když hledám smysl scén a charakterové vlastnosti, musím si všechno objasnit a učinit 'zákonitým' já sama pro sebe. Protože když nerozumím první větě a prvním stránkám ve hře, kterými komunikuji s partnerem a diváky, na dalších stránkách už se začnu stydět a nevidím důvod své existence na jevišti. Moji přítomnost a důvod, proč hraji právě tuto roli, musím obhájit. Mého Čechova, mého Brechta, mého Bernharda.

Nerada čtu divadelní hry, neumím to zdůvodnit. Obvyčně čtu velmi povrchně, možná za to může dialogická úprava textu. Je to divné, ale přiznávám, že tak to je. Až když si hru přečtu víckrát a vím, že se jí musím věnovat, začíná to pro mne být literatura. V první fázi čím víc čtu, tím víc nastupuje pocit nejasnosti, složitosti, nemožnosti cítit a postihnout psychiku člověka, který je mi zatím vzdálený. Všechno je zakryté tlustou dekou. Abych se dostala pod deku, poslouchám pozorně dobrého dramaturga a režiséra, chci vědět, co si myslí, co chtějí, kvůli čemu tahle hra a proč právě teď, ale později je prvořadý *můj vztah, můj rozbor, moje zažití role*. To je začátek mé analýzy textu i společného výkladu hry – všechno ostatní by už mělo tento pohled a tento názor tlumočit. A najed-

nou je důležité každé slovíčko, moment objevení psychologického jádra a taky zkoumání možností, které by pomohly ho zviditelnit – ústřední motiv, cíl, společné směřování. Pracné skládání fragmentů, střípků, přemýšlení o tom, jak pomoci základní myšlence inscenace a při té příležitosti uplatnit sebe a své schopnosti. Neumím vytvářet postavu, která nemá oporu v textu, je to otázka přístupu. Příčina a následek, mechanismy, kterým jsem podřídila své profesionální počínání. Možná je tento druh divadla už minulost, možná jen kuriozita, ale doufám, že má právo na existenci.

Pochopit to hlavní, co se skrývá za pěti, dvaceti větami, to hlavní, co spočívá ve vystihnutí všeho, co je třeba tomu hlavnímu podřídít, u které věty se musím zastavit, proč je i mlčení na chvíli důležité, jako by vysvětlovalo důvod předchozí věty. Proč některé věty přejít jakoby jen tak. Jestliže postupuji tímto způsobem, připravuji si možnost, že nebudu hrát především o sobě, sebe a mnohokrát jen pro sebe, ale za sebe.

Po důkladném přečtení *Křehké rovnováhy* jsem pochopila, že Edward Albee stejně jako ve *Virginii Woolfové* znovu až na krev a na dřev rozebírá vztahy mezi manžely, vrací se k nevěře, alkoholismu, smrti dítěte, samotě, která přichází pomalu s léty, jak smrt číhá na člověka, na neschopnost komunikace, na generační problém, na otázku přátelství, to všechno jsem pochopila. Ale mou Agnes, tedy Agnes, jsem pochopila velmi málo. Zdálo se mi, že je hra asi špatně přeložená, že Agnes mluví jazykem, kterému nerozumím, větami, které nekončí, komplikovanými souvětími, která zamlžují smysl.

Potom následovala fáze, kdy jsem hledala zdůvodnění v jisté psychické poruše, kvůli které Agnes větu začne, ale myšlenku nedokončí, uvažuje o něčem jiném, aby se zase vrátila k nedokončené větě, a do toho všeho se stále pletou slova 'podzimní soumrak'. Mluví o prvních



AGNES

E. Albee: *Křehká rovnováha*, SND 1998, na snímku s Františkem Kovárem (Tobias)

stránkách Albeeho hry. Tam je napsáno, že Albee věnuje hru Johnu Steinbeckovi a jeho manželce. Proč Steinbeckovi? Proč jeho manželce? Bylo mi jasné, že pokud během těchhle prvních stránek textu ne navážu kontakt s divákem a nevyjasním základní význam vět, divák mě nepřijme a sedmdesát stran textu budu chodit po jevišti jako cizinec.

Začátek je důležitý. Když nabídnu falešnou hru, pravidla se znejasní a je těžké potom mluvit o životě, o zkušenosti stárnoucí ženy, o tom, že i sami jsme příčinou toho, jak se nám život ubírá, ale i život sám nás mele, osud je neúprosný, a že jedno s druhým souvisí a my se s tím musíme vyrovnávat. Protože i o tom je Agnes a Albeeho hra. [...]

Pochopit první dialog, pochopit jak a proč žena a muž (Agnes a Tobias) krá-

čejí proti sobě a stále spolu čtyřicet let, prožili už všechno, i smrt milovaného syna, už je každý sám, přitom stále spolu, ironie, moudrost z prožitého, neštěstí, psychická labilita, všechno je přítomné, i humor, ale proč Steinbeck a proč 'podzimní soumrak'?

Asi tři týdny před premiérou jsem náhodou zapnula televizor, pátý kanál francouzské televize, a tam běžel dokumentární film z odevzdávání Nobelovy ceny spisovateli Johnu Steinbeckovi. Zvláštní náhoda. Ke konci filmu vypráví paní Steinbecková o smrti svého manžela, o jeho poslední chvíli. Říká, že si přál, aby ho vynesli na terasu domu, kde byl úžasný pohled na zapadající slunce nad mořem. Byl podzim a Steinbeck se ptá ženy – píše na papír, protože nemohl mluvit –, co si myslí, které byly

jejich nejkrásnější chvíle v životě. Paní Steinbecková odpoví: 'Hollywood, New York?' Steinbeck vrtí hlavou a z posledních sil píše slovo 'Summerset' – chvíle, kdy zapadá slunce, nádherně září listy podzimu, když pomalu přichází zima a po ní přijde jaro. Ale i chvíle, kdy je ještě světlo a přichází noc, pomalu, ale možná i naopak, když se noc mění v den, ale ještě je tma a začíná svítat. Chvíle, kdy něco začíná i končí, i metafora o podzimu života, kdy ještě nejsme úplně na konci, ale už máme míň před sebou než za sebou. 'Podzimní soumrak'. Možná Albee za pomoci Steinbecka mluví i o tom, že navzdory všemu právě ta chvíle lásky a porozumění, krásy a hrůzy, odcházejícího slunce, naděje, že vyjde znovu, nás drží při životě a pro nás v životě znamená nejvíc.

Dokumentární film mi, náhodou, pomohl pochopit, proč 'podzimní soumrak' a jak má vypadat můj první pohled na jevišti, můj první dialog. Agnes je šťastná, plná obdivu, že 'slunce zapadá a krásně září barvy podzimu'. Chce být v tuto chvíli šťastná. Chce mít u sebe svého muže, myslí na hodně věcí, které v životě

prožila. Chce na všechno současně zapomenout, proto její myšlenky nemají konec, létají a přeskakují z tématu na téma a bilancují tak, jako bilancoval Steinbeck krátce před smrtí, z očí do očí 'podzimnímu soumraku'.

Tohle je klíč, který jsem si vymyslela, ať už je pravdivý nebo ne, přibližný nebo ne – pro mne je však určující. Pomáhá mi prožít večer na jevišti s Albeeho Agnes tohle mé tajemství. Pomáhá mi zahrát i poslední monolog, který se mi zdál už skoro zbytečný. V něm Agnes mluví o tom, že končí noc, je úsvit, začíná den, vrací se se křehká rovnováha, a já najednou chápu souvislosti, vím, o čem mluvím, a doufám, že i divákovi pomůžu pochopit moje směřování, můj cíl, moje sdělení, ale i Albeeho poselství, že tak nebo podobně je to s našimi životy. A tak je to i se životem jedné stárnoucí ženy. Světlo, tma, zoufalství, naděje a víra. Víra, že je tu světlo, že se v životě dá něco změnit, že v každém případě končí noc a přichází den, ale i to, že perpetuum mobile jede dál, že takový je život.“

Red.

Slezsko – Trojhlavý drak – Gliwice

Slezsko je neviditelná země. Atlantida střední Evropy. Potopený kontinent jakoby rozpuštěný ve třech kulturách a třech státech. Historická země, na niž se sice odvolává například Ústava České republiky či státní znak, ale v praxi je u nás obecné povědomí o slezské historii a kultuře bohužel dosti mizivé. V sousedním Polsku, kterému díky novodobému uspořádání hranic po roce 1945 připadla největší část této bohaté, mírně zvlněné, zalidněné krajiny i s jejím historickým hlavním městem Vratislaví (Wro-

clawí/Breslau),¹ je prožívání a reflektování specifické slezské identity přece jen podstatně výraznější. Jedním z příkladů zkoumání tohoto fenoménu na poli meziválečné architektury je například pozoruhodný dokumentární film režisérky Jadwigi Kocur „*Dwugłowy smok*“ (Dvojhlavý drak) z roku 2006.² S dramatickou přesvědčivostí v něm prezentuje architekt

1 Viz Lipus, R. „Wrocław – mikrokosmos střední Evropy“, *Disk 23* (březen 2008): 69–82.

2 Více viz <http://www.dwuglowsysmok.com/pl/>.

tonickou expanzi hornoslezských měst (zejména Katovic) v meziválečném dvacetiletí. Dvěma hlavami draka zde musíme rozumět dva soupeřící národy, dvě kultury – německou a polskou –, které zde spolu zápolí nejen politicky a ekonomicky, ale jejichž ambice se vtělují i do monumentálních budov nově zrozeného Polska a Výmarské republiky. Jako by se veřejné stavby stávaly rytíři či bojovníky, kteří spolu ve veřejném prostoru měst této nahuštěné průmyslové aglomerace svádějí boj o dominanci. Pohled na stavbu jako na *hrdinu dramatické situace* je nečekaně inspirativní.

Z této inspirace a vědomí, že „slezský drak“ není úplný, schází-li mu třetí – česká – hlava, vycházeli architekt Tadeáš Goryczka a malíř Jaroslav Němec, zakladatelé a vůdčí osobnosti SPOK (Spolku pro ostravskou kulturu). V roce 2007 iniciovali mezinárodní studentskou fotografickou soutěž s názvem „Trojhlavý drak – hynoucí krása“.³ Čeští a polští studenti na černobílých snímcích zachycovali významné moderní stavby 20.–30. let na území českého Slezska. Kurátory a autory polsko-německé části byli Ryszard Nakonieczny a Justyna Wojtas.

Řada zobrazených budov je v současnosti v ohrožení díky nezájmu, dlouhodobé devastaci či nevhodnému využití. I na tyto neradostné skutečnosti chtěla soutěž a následná, hojně navštěvovaná výstava v ostravském Domě umění upozornit. Vernisáž úspěšné výstavy, doplněné o nejzajímavější fotografie pozoruhodných modernistických hornoslezských staveb na území dnešního Polska, byla prologem k mezinárodnímu vědeckému semináři, který se uskutečnil 2. února 2010 na fakultě architektury Slezské polytechniky v Gliwicích.

Po dopolední tiskové konferenci a vernisáži se v odpoledním bloku přednášek představili jednotliví odborníci. V úvodu

vystoupil profesor Andrzej Niezabitowski z hostitelské fakulty s přednáškou o estetických parametrech meziválečné architektury v celoevropském kontextu. Z hlediska scénologie byly zajímavé jeho poznámky týkající se absence historizujícího „kostýmu a masky“, adresované ikonickým stavbám první poloviny dvacátého století (např. Le Corbusierova vila Savoy či brněnská rezidence rodiny Tugendhat od Miese van der Rohe). Tento postřeh – zcela adekvátní konkrétní historické situaci –, se v současnosti jeví jako poněkud diskutabilní, neboť i hladkou, bezozdobnou funkcionalistickou fasádu či racionální hmotový rozvrh lze už dnes, s odstupem takřka celého století, vnímat také jako jeden z *dobových kostýmů*.

Z evropských cest zpět do Horního Slezska nás ve své pozoruhodné úvaze zavedla další přednášející – profesorka Ewa Chojecká ze Slezské univerzity v Katovicích, autorka a editorka fundamentální odborné práce o umění Horního Slezska.⁴ Právě její pohled na Slezsko jako jedinečný a nezastupitelný specifický celek, nerozdělený státními ani národnostními hranicemi, byl opět velice podnětný. S odvoláním na předřečníka připomenula jeho výstižnou charakteristiku meziválečné slezské architektury, která sice vznikala na *periferii*, a přesto nebyla a není *provinční*. Význam Slezska, konkrétně jeho těšínské části, pro polské národní vědomí doložila na výmluvném příkladu bývalé habsburské lovecké rezidence ve Wisle, proměněné v letech 1929/30 podle projektu Adolfa Szyszko-Bohusze na letní sídlo polského prezidenta. Vznikl tak zcela unikátní typ stavby: robustní „*funkcionalistický zámek*“, původně s plochými, později vzhledem k drsnému beskydskému klimatu sedlovými střechami. Darem „od slezského lidu“ jej dostal tehdejší prezident

3 Více viz <http://www.trojhlavydrak.com/>.

4 *Sztuka Górnegò Śląska od średniowiecza do końca XX wieku*, Muzeum Śląskie, Katowice 2004.

Ignacy Mościcki. Je-li tedy letní sídlo českého presidenta již od dob Masarykových spojováno s historickým zámekem v Lánech, v těsné blízkosti Prahy, poutá „neviditelné Slezsko“ k hlavě polského státu přímo osobní vztah.

O vzájemném ovlivňování velkých kulturních center Vídně, Berlína, Wroclawi či Prahy a Horního Slezska hovořila ve svém vystoupení architektka Naďa Goryczková, generální ředitelka Národního památkového ústavu v Praze. Připomněla slezský původ tak důležitých osobností architektury 19. a 20. století, jakými bezesporu byli opavský rodák Josef Maria Olbrich, zakladatel a spolutvůrce Wiener Sezession, Leopold Bauer z Krnova či bratři Čestmír a Lubomír Šlapetové. Nezapomněla ani na slezské realizace dalšího význačného vídeňského tvůrce, rodem z moravské Brtnice, Josefa Hoffmanna, jejichž současný stav je vlivem nekompetentních vlastníků bohužel zahanbující, byť většina objektů požívá státní památkové ochrany.

Po architektce Goryczkové vystoupil jako zástupce Centra základního výzkumu AMU Praha a MU Brno autor této poznámky. Přednesl pro potřeby konference rozšířený a doplněný text týkající se Gliwic a v původní podobě publikovaný v *Disku*.⁵

Jako poslední vystoupily se svými příspěvky profesorka Wanda Konorowicz a doktorka Jadwiga Urbanik, obě z fakulty architektury Polytechniky ve Wroclawi. První se věnovala konceptům obytných zahradních měst v hlavním městě Slezska a jeho okolí. Sledovala proměny konceptů od počátků dvacátého století až do konce druhé světové války, kdy se zde změnilo většinové obyvatelstvo, stát i politický systém a vývoj se ubíral zcela odlišným směrem.

Výlučným typem architektonického a urbanistického experimentování byly

v letech 1927–1933 výstavy německého Werkbundu, které formou realizované kolonie nových rodinných domů, navržených předními architekty své doby, demonstrovaly nejen novou estetiku, ale především nový způsob života moderního Evropana. Dvě z nich se konaly také na našem území, v Brně (kolonie Nový dům 1928) a Praze (kolonie Baba 1932–40). A právě o těchto výstavách, kdy se dům sám stává exponátem, či „manekýnem na přehlídkovém molu aktuální módy“ hovořila doktorka Jadwiga Urbanik.

Večerní program doplnilo ještě živé a spontánní vystoupení akademického architekta Davida Vávry, který představil své kresebné studie z cest po Slezsku s lapidárními, a přesto poetickými komentáři. Poté následovaly filmové projekce. Česká strana prezentovala dva slezské díly z cyklu Šumná města – Opavu a Těšín, které se setkaly s velice pozitivním ohlasem, a režisérka Jadwiga Kocur přivezla, kromě svého již výše zmíněného Dvojhlavého draka, o jehož iniciační roli tu již byla řeč, také zcela nový film, který se tentokrát zabývá polskou meziválečnou architekturou mimo geografické hranice Slezska. Její nový dokumentární film „*Porwanie Europy*“ (Únos Evropy) měl premiéru na podzim roku 2009 v Muzeu varšavského povstání. Právě tomuto městu a jeho tragicky zmizelé předválečné tváři je totiž tento pozoruhodný snímek zasvěcený.⁶

Bylo by jistě přínosné, kdyby možnost seznámit se s ním měla i česká odborná veřejnost. A nemám teď zdaleka na mysli jen architekty a urbanisty. Město jako jedinečná scéna našich vlastních životů sice může zmizet ve válečných plamenech, později být usilovně a snaživě znovu obnoveno podobně jako Varšava, ale jeho skutečná podoba, struktura ulic, rytmus domovních průčelí, oblouky

5 Lipus, R. „Gliwice – pět scénologických postřehů z jedné cesty“, *Disk* 14: 166–170.

6 Viz www.porwanieeuropy.com/.

mostů trvají bez ohledu na to všechno neochvějně, nepohnuté a nezměněné mimo fyzický čas a prostor v paměti a myslích všech, kteří jím prošli, kteří jej mohli zažít jako jedinečné a neopa-

kovatelné místo této planety. Výstava, konference i filmy nám to v Gliwicích na počátku února 2010 opět výmluvně připomněly.

Radovan Lipus

Nové publikace Divadelního muzea Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda

O Divadelním muzeu Cuboučiho Šójóa při Univerzitě Waseda (zkráceně Enpaku), o jeho aktivitách v oblasti divadelního výzkumu i o některých časopisech a sbornících z posledních let jsme psali již několikrát.¹ Také v roce 2009 zaslal ředitel tohoto muzea, profesor Mikio Takemoto, jenž se v minulých letech zúčastnil všech ročníků Symposia o japonském a čínském divadle pořádaných na půdě DAMU v Ústavu dramatické a scénické tvorby, několik nových publikací: Informační bulletin divadelního muzea č. 99 (říjen 2008) a č. 100 (březen 2009), sborník *Studies in Dramatic Art* č. 32 (2008), nové sborníky Mezinárodního institutu pro vzdělávání a výzkum v oblasti divadelního a filmového umění, který vznikl jako projekt programu COE (Centre of Excellence) 2007–2012, katalogy k pořádaným výstavám a obrazovou publikaci vydanou k 80. výročí založení muzea.

Sborníky *Theatre and Film Studies* mapující aktivity Mezinárodního institutu pro vzdělávání a výzkum v oblasti divadelního a filmového umění za rok

2008 přinášejí opět řadu zajímavých příspěvků: dočteme se zde například o překladech her divadla nó do čínštiny, nalezneme tu příspěvek „Čekání na Godota a avantgardní umění v poválečném Tchaj-wanu“, ale dozvíme se i podrobnosti o hudbě v Mizogučiho filmech či o „nové vlně“ korejského moderního tance 90. let 20. století. Sborník *Studies in Dramatic Art* č. 32 pak otiskuje mimo jiné studii o divadle nó během druhé světové války a úvahu o japonském divadelním undergroundu 60. let 20. století.

Bulletin divadelního muzea č. 100 informuje mimo jiné o výstavě nazvané *Sté výročí objevení Zeamiho*, uspořádané v březnu 2009 ke stému výročí nalezení Zeamiho traktátů, k níž byl vydán i samostatný katalog. Právě před sto lety totiž spatřila světlo světa kniha tehdejšího profesora historie Univerzity Waseda Tóga Jošidy s názvem *Tradiční nó: Šestnáct Zeamiho prací (Nógaku koten Zeami džúrokubu šú)*. Tak se mohla veřejnost vůbec poprvé blíže seznámit s osobností velkého dramatika 15. století, který byl do té doby pokládán spíše za legendární postavu nežli za skutečného divadelního umělce období šógunátu Muromači. V roce 1908 vydal Tógo Jošida *Hovory o divadle sarugaku (Sarugaku dangi)* mapující zlatý věk divadla nó – tyto cenné záznamy Zeamiho rozprav o divadle sepsal

¹ Viz článek P. Holého „Divadelní muzeum Cuboučiho Šójóa na Univerzitě Waseda“, *Disk* 13 (září 2005: 164–166) a články D. Vostré „Od kabuki přes Černý stan k Ibsenovu jubileu a mezinárodní spolupráci v 21. století“, *Disk* 21 (září 2007: 177–182) a „Divadelní muzeum na Univerzitě Waseda a jeho výzkumné aktivity“, *Disk* 27 (březen 2009: 146–151).



Zeamiho syn Motojoši. Dílo si přečetl podnikatel Zendžiró Jasuda, bohatý dědic rodu Jasuda, který spravoval rodinnou knihovnu obsahující vzácné tisky a knihy o divadle nó a kabuki z období šógunátu Tokugawa (1603–1868). Ten si uvědomil, že má ve své soukromé sbírce podobné tisky a o jejich existenci pak informoval profesora Jošidu, jemuž se díky tomu dostalo do ruky šestnáct Zeamiho prací o divadle nó.

Zeami Motokijo je dnes všeobecně známý jako významný dramatik tradičního divadla nó, který je zároveň autorem traktátů věnovaných principům, filozofii a estetice divadla nó.² O existenci Zeamiho souborného díla se však velmi

2 Podrobněji o Zeamiho traktátech viz článek „Zeami o herectví v divadle nó“ v *Disku 5* (září 2003: 49–54); tamtéž i překlady návodů „Cvičení vzhledem k věku“ (str. 55–57) a „Devět stupňů“ (58–60). Překlad traktátu „Představování hereckých rolí – monomane“ viz *Disk 19* (2007: 140–144).

◀ **Nakamura Utaemon VI.** jako Tomoe Gozen ve hře *Onna šibaraku*, divadlo Kabukiza, duben 1968. Hra *Onna šibaraku* vznikla kolem roku 1746 jako parodie na tradiční hru *Šibaraku* (*Posečkejte*), v níž hlavního hrdinu nahradila ženská postava

▶ **Nakamura Utaemon VI.** jako Jodogimi ve hře *Kiri hitoha* (*Lístek pavlovnie*), *Kokuricu gekidžó* (Národní divadlo), prosinec 1978



dlouhou dobu vůbec nevědělo, neboť dramatikovy návody byly uchovávané v tajnosti a seznamovali se s nimi výhradně herci divadla nó – kromě těch o nich věděla jen hrstka nejvlivnějších osobností. Během pěti set let existence Zeamiho traktátů tak bylo umožněno jen velice omezenému počtu lidí seznámit se s jejich obsahem. Veřejně je vydal právě až profesor Tógo Jošida jako *Šestnáct Zeamiho prací* a jen díky tomuto počínu byly traktáty zachovány příštím generacím. Spisy, které měl ve svém vlastnictví Zendžiró Jasuda, shořely při velkém zemětřesení v oblasti Kantó v roce 1923. Profesor Jošida označil Zeamiho traktáty za dílo zásadního významu a dodnes se na ně pohlíží jako na jedinečné

záznamy dokumentující základní principy divadla nó.

Mezi publikacemi divadelního muzea si zaslouží zvláštní pozornost také katalog k výstavě věnované slavnému představiteli ženských rolí v divadle kabuki (*onnagata*), jímž byl Nakamura Utaemon VI. (1917–2001).³ Ten je dnes považovaný za jednoho z nejlepších herců divadla kabuki po druhé světové válce a jeho osobnosti je v muzeu věnována i jedna ze stálých expozic – speciální místnost zasvěcená velkému herci byla vytvořena v 1. patře Divadelního muzea Cuboučiho

³ O tomto herci jsme psali již v článku „Od kabuki přes Černý stan k Ibsenovu jubileu a mezinárodní spolupráci v 21. století“, *Disk 21* (září 2007: 180–181).



Obálka bulletinu vydaného ke stému výročí objevení Zeamiho traktátů. Na fotografii Tógo Jošida

Šójoa v roce 1998 (dva roky poté, co se Utaemon objevil na jevišti naposled) při příležitosti 70. výročí založení této instituce. Základem výstavy uspořádané v březnu 2009 se pak staly cenné materiály vztahující se k divadlu kabuki, které Utaemon věnoval Divadelnímu muzeu Cuboučiho Šójoa na sklonku svého života. Utaemon zemřel 31. března 2001, v pozoruhodný den, kdy za svitu měsíce vločky sněhu dopadaly na rozkvetlé sakurové květy. Následujícího roku pak byla sakura ze zahrady Utaemonova domu⁴ pře-

4 Šlo o neobvyklý druh sakury s bělostnými květy.

sazena do komplexu Univerzity Waseda jako symbol „pravého květu“,⁵ o němž Utaemon krátce před svou smrtí hovořil i v programu tokijského televizního vysílání věnovaném divadlu kabuki.

Nakamura Utaemon VI. byl hercem ženských rolí (*onnagata*) a stal se symbolem tohoto typu herectví ve 20. století. Narodil se do herecké rodiny a vydal se stejnou životní cestou jako jeho otec Nakamura Utaemon V. a jeho bratr Nakamura Fukusuke V. (Ten však zemřel předčasně již v roce 1933.) Svůj život Utaemon plně zasvětil divadlu kabuki a ochraně jeho tradic, zároveň však během celé své kariéry hledal cesty, jak přiblížit divadlo kabuki a jeho tradice aktuálnímu stavu společnosti. Zúčastnil se také deseti zámořských představení (na první z nich vyjel do USA v roce 1960), které mu dopomohly ke světovému věhlasu. Říká se, že kdyby nebylo Utaemona, dopadla by zámořská představení nejspíš úplně jinak, a stejně tak by se ubíral jiným směrem i vývoj herectví ženských rolí v divadle kabuki.

V říjnu 2008 oslavilo Enpaku 80. výročí svého založení vydáním výpravné publikace nazvané *Divadelní muzeum Cuboučiho Šójoa: 80 let teatrum mundi v Japonsku*, která na množství kvalitních reprodukcí scénářů, kostýmů, masek i různých rekvizit mapuje japonské divadlo v průběhu věků (od rituálních tanců *bugaku* až po současnost), a zároveň stejným způsobem představuje specifické jevištní umění Číny, Koreje či Indonésie. A právě díky takovýmto obrazovým publikacím můžeme do bohatého a barevného světa asijského jevištního umění nahlédnout i my, kteří to máme do tokijského muzea daleko.

Denisa Vostrá

5 Viz Zeami, *Disk 5*.

Dvě knihy o uměleckém managementu

Za laskavé pomoci nakladatele Karla Kerlického připravil Ústav dramatické a scénické tvorby DAMU pro Centrum základního výzkumu AMU & MU dvě nové publikace.

„Knihu Giepa Hagoorta *Umělecký management v podnikatelském stylu* znám již z 90. let minulého století,“ píše v úvodu jedné z nich spoluiniciátor českého překladu prof. Július Gajdoš – tím druhým byl ředitel Jihočeského divadla České Budějovice Jiří Šesták. „Tehdy vyšla v podobě skript na Vysoké škole umění v Utrechtu (HKU),“ připomíná prof. Gajdoš, „a i když ve srovnání s nyníjším rozsahem byla tehdejší skripta útlejší, už tehdy znamenala významný přínos pro vzdělání v oblasti kulturního a uměleckého managementu. Vzápětí vyšla v polštině, a přestože u nás publikace tohoto druhu tehdy zcela absentovaly, patřičné pozornosti se jí nedostalo. Poněkud neprávem, protože mezi ekonomickými publikacemi o managementu, které se tehdy vydávaly a tvořily zdroj základní literatury pro studium tohoto oboru u nás, byla ojedinělá právě tím, že vycházela z nutnosti porozumět umění a kultuře. Přístupovat ke kulturnímu a uměleckému managementu z hlediska potřeb umělecké tvorby, tedy vzájemného spojení umění, kultury a managementu; chápat umění a kulturu jako základ, z něhož vyrůstá páteř systému uměleckého managementu; vnímat způsoby uměleckého myšlení a vyjadřování, porozumět uměleckým hodnotám a tvořivosti: tato východiska považuje autor této knihy za základní podmínku. V polovině 90. let to u nás však nebylo běžné. Do vzdělávání v oblasti managementu, umění a kultury vstupovaly různé představy, často vycházející z ne zcela důkladně poznáných a ověřených zahraničních modelů, a v důsledku toho i nedostatečně re-

spektující domácí podmínky, možnosti a tradici. Kromě unáhlených a nejasných představ o míře soběstačnosti kultury a umění, o postupné minimalizaci role státu a o úloze sponzorů a donátorů v kulturním a uměleckém prostředí, byl umělecký a kulturní management odkazován do pozice pouhého servisu pro umělce. Uměleckého manažera vnímaly kulturní a umělecké organizace jako poslíčka a služebníka, víceméně v podřadném slova smyslu, v lepším případě se zařazoval do ekonomické oblasti, vždy ale dostatečně daleko od umění a kultury. Na začátku, při formování oboru, to snad může přinést své ovoce, protože umožní prvním absolventům projít celou strukturou organizace a ověřit si tak vlastní kvality. Následně je ale nutné vytvořit institucionální prostor pro novou profesi, která nesmí být oddělena od umění a kultury. Bránila tomu a možná dodnes brání překážka v podobě názoru, že umělecký a kulturní manažer není ten, kdo má rozumět umění. K tomuto stavu do určité míry přispěly i studijní programy na vysokých školách uměleckého a humanitního typu, orientované na ekonomické zřetele a využívající literaturu víceméně určenou pro výrobní a podnikatelskou sféru. Vedlejší příznaky přetrvávají dodnes, i když se pořadí poněkud obrátilo a manažer z podoby servisního pracovníka v průběhu několika let metamorfoval do tvaru jakéhosi magického fundraisera, kterého kulturní a umělecká nebo vzdělávací instituce pojímá a přijímá jako někoho, kdo jí zajišťuje finanční prostředky.

Obě tyto představy se dostávají do rozporu s posláním školy, jejíž povinností je poskytnout vzdělání v příslušném oboru, jehož podstatu tvoří důkladné poznání předmětu studia. Samozřejmě



s úsilím rozvíjet ho, ale také bez tendencí nahrazovat jej tzv. exaktnějšími předměty a obsahy. Věřím, že kniha Giepa Hagoorta přispěje k pozitivnímu obratu i k inspirující změně a stane se dobrým východiskem při tvorbě studijního programu uměleckého a kulturního managementu. Vychází se zpožděním, ale ještě včas na to, aby se stala nezbytným příspěvkem ke zkvalitňování tohoto studia. Těší mě, že ji mohu uvést, také proto, že je výsledkem autorovy dlouholeté pedagogické praxe i zkušeností uměleckého manažera v terénu a patří k nejpracovanějším učebnicím v tomto oboru.“

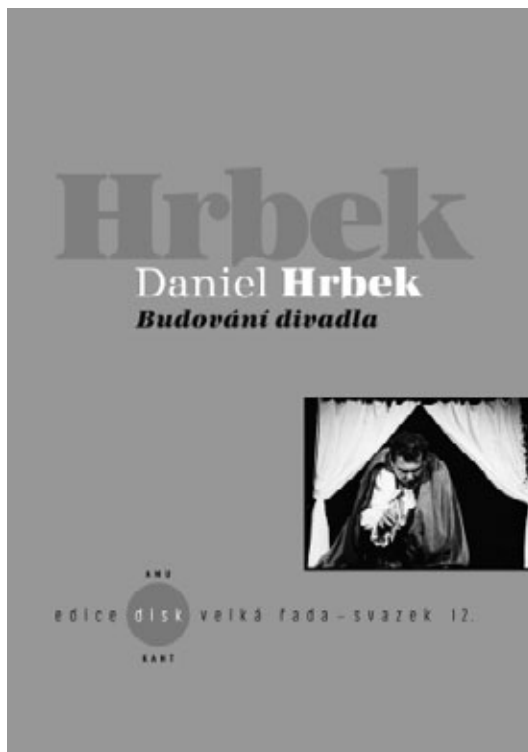
Vhodným doplněním Hagoortova 'zahranického' pohledu na fungování umělecké instituce je konkrétní příklad popisující domácí zkušenost. *Budování divadla* Daniela Hrbka, jehož text má základ v autorově doktorské disertaci obhá-

jené na DAMU v oboru Scénická tvorba a teorie scénické tvorby (scénologie), nejúžším způsobem souvisí se skutečným divadelním děním, které vedlo od založení studentského CD 94 k jeho plné profesionalizaci a nakonec k rekonstrukci Švandova divadla. „Autor při její zpětné analýze prokazuje takovou míru divadelního a divadelnického smyslu, jaká divadelníkovi umožňuje chápat to základní: že se specificky scénické umění může rozvíjet jedině v závislosti na splnění jistých podmínek, které nás nutí rozumět divadlem i jistý provoz, podnik a budovu,“ uvádí Hrbkovu práci, vydanou ve velké řadě edice Disk, prof. Jaroslav Vostrý. „Teprve souhra všech jevištních i mimojevištních složek totiž dovoluje, aby se z divadla stalo, přesněji aby se v něm scénické umění mohlo uplatnit i jako – médium.“

Jak všechny tyto složky spoluprají a jak problémy jejich souhry vyžadují vždy nové (a pokud možno vynalézavé) řešení, ukazuje popis důvodů a procesu Hrbkova spojení se skupinou režiséra Michala Langa a zejména zásady a postup samotné rekonstrukce budovy Švandova divadla na Smíchově, do které se nový soubor nakonec nastěhoval. To, co různorodou problematiku budování divadla v nejširším (a současně vlastně nejhlubším) smyslu spojuje, představuje pro Hrbka spolupráce konkrétních lidí, které divadlo tvoří a mezi něž patří samozřejmě diváci. Tato spolupráce se odehrává v určitém prostoru; 'apriorní' vlastnosti tohoto prostoru jsou přitom vždycky v nějakém poměru k jeho možným proměnám, a to zejména k těm, které se odehrávají na jevišti a s nimiž stojí a padá každá jednotlivá inscenace. Na tom jsou závislé, jak se ukazuje, i možnosti jejího uplatnění, ať už bereme inscenaci jako svébytné umělecké 'dílo' či repertoárové 'číslo', jako dílčí výsledek ve vývoji souboru a jeho herců nebo konkrétní (a v dnešních tržních podmín-

kách nezbytně také) obchodovatelný 'produkt'.

Daniel Hrbek vychází z toho, co bychom mohli nazvat *komediantské divadlo* a co vlastně tvoří základ jakéhokoli divadla. Pro takové divadlo je příznačné sepětí různých dovedností v jedné osobě (Hrbek sám je herec, který režíruje a je nejenom schopný napsat text, ale i rozvínout příslušný námět před jeho definitivní slovní formulací pomocí herecké improvizace), a také příslušné místo v prostoru, označitelné nejjednodušeji i nejmýstižněji jako komediantské pódium. Právě s proměnami tohoto komediantského pódia od jeho nejprostší podoby k prostoru umožňujícímu vytvoření scénického obrazu a nejrůznějším pokusům o jeho překonání ve jménu spojení jeviště a hlediště se rozvíjelo a dodnes rozvíjí západní divadlo. Daniel Hrbek je si toho nejen vědomý, ale jeho disertace představuje v kontextu dlouhodobého uvažování o této problematice užitečný příspěvek také a zejména díky tomu, že si jako odborník uvědomuje 'details' [...] Daniel Hrbek měl opravdu možnost vybudovat divadlo. Užítí minulého času je v tomto případě nepřesné: Hrbek má jako jeho ředitel tuto příležitost a povinnost



i dál, protože budování divadla je (jak potvrzuje i současný stav Švandova divadla) proces, který nikdy nekončí.“

Red.

Vltavínky¹

Sny českých žen 20. století

Magdalena Frydrych Gregorová

Postavy:

Moderátor Vašek Pátý – je na vrcholu své kariéry – jeho televizní show s názvem „Máte na to!“ získala prestižní místo v hlavním vysílacím čase.

Lenka Nová – narozena v roce 1977 – dcera Marty – autorka bestselleru „Identita v prachu“ – miluje dva muže – nemá televizi a vyřešený vztah se svou matkou.

Martina Procházková – narozena v roce 1949 – matka Lenky – dcera Marie – manekýna a následně uklízečka v mléčném baru – nikdy nepoznala svého otce – přebere Kateřině jejího muže Zbyňka – ještě jako mladá se stane vdovou.

Zbyněk Procházka – znepřátelený s režimem a se svou bývalou ženou Kateřinou – miluje Martinu a ona jeho – zemře před narozením jejich dcery Lenky poté, co vyběhne do schodů.

Marie Ullrichová – narozena 1910 v Praze – matka Marty – dcera Věry – nenávidí svou tetu Miladu a Hitlera – miluje komunisty a mladého žida Rudolfa Kleina – věří v život, který je veden touhou po pravdě – zemře na rakovinu v roce 1979.

Aneta a Žaneta Heršlová – dvojčata – milují jedna druhou, tatíčka Stalina a hrachovou kaši – velitelky ilegálního komunistického uskupení – v roce 1945 budou zastřeleny gestapem.

Rudolf Klein – komunistka židovského původu – má horoucí srdce a mnoho sexuálních zkušeností – zemře mlád v koncentračním táboře.

Věra Ullrichová – narozena 1892 na venkově – matka Marie – dcera Hany – píše si deník – miluje svého muže Ignáce – ve 26 letech ukončí svůj život skokem z Vyšehradské skály.

Ignác Ullrich – plukovník – své ženě Věře věnuje prsten s vltavínem – ztratí se na východní frontě během 1. světové války.

Milada Macková – mladší sestra Věry – miluje jejího muže Ignáce – po předčasné smrti obou dostává

do opatrovnictví jejich dceru Marii – nenávidí svého muže uzenáře, díky němuž žije v nouzi v proletářské čtvrti na Žižkově – zemře nešťastně.

Hana Světlá – matka Věry a Milady – ryzí venkovská žena – poprvé si nechá ušít šaty na svatbu své nejstarší dcery Věry.

Kateřina Procházková – Zbyňkova bývalá žena, vedoucí mléčného baru

Boženka – prodavačka v mléčném baru

Číšník v kavárně

Vladimír – milenec Lenky

Ludvík – bratr Rudolfa Kleina

Macek – manžel Milady

Lidé ze štábu:

Asistentka režie

Maskérka

Zvukař

Kameraman

Děti:

Malá Marie

Anežka – další dcera Hany

Doporučuji následovně sloučení postav, které budou hrané jedním hercem, herečkou:

Žaneta Heršlová, Kateřina Procházková a Maskérka
Aneta Heršlová a Boženka

Malá Marie a Anežka

Rudolf Klein a Číšník

Ignác Ullrich, Zbyněk Procházka, Vladimír a Ludvík

Milada Macková a Asistentka režie

Moderátor Vašek Pátý a Macek

Osoby ze štábu hrají dle možnosti všichni obsazení herci a herečky kromě herečky hrající postavu Lenky Nové, ta bude vždy jen sama sebou.

1. MY NA TO MÁME! – rok 2015.

Lenka vstoupí do místnosti plné světla. Moderátor s papírem v ruce si zkouší svůj výstup, je to muž s precizním přístupem k práci, koneckonců – je to jeho show.

¹ Premiéra 12. prosince 2009 ve Studiu Beseda Klicperova divadla Hradec Králové.

K Lence přistoupí Maskérka a začne ji líčit. Ve studiu panuje čilý ruch, blíží se čas natáčení.

Moderátor Milí diváci, krásný dobrý večer. Pohodlně se posadte, nikam neodcházejte, také nás nepřepínejte a – právě teď! – vypustte z hlavy veškeré své starosti. Anebo je prostě přenechte těm, kteří propásli příležitost být zde nyní s námi. Mám dnes pro vás speciálního hosta. Je jím žena, která vás zajímá a o kterou jste si sami napsali – žena, o které se mluví, jelikož má talent, cit a půvab. Její kniha „Identita v prachu“ se záhy po vydání stala bestsellerem a nepochybně ji máte doma i vy. Lenka Nová, přestože nepoužívá velkých slov, dokáže... přestože využívá minimalistických jazykových prostředků... přestože nečaruje s formou... Vážení diváci, pokud hledáte mapu vlastní identity, nechte se inspirovat Lenkou Novou, která bez náznaku vykonstruovanosti popisuje život sám – život, který nám před očima plyne jako voda... jako řeka...
(*Zvážní, Asistentce režie*) Není to moc teatrální?

Asistentka Je.

Moderátor Nejsem dneska ve formě.

Asistentka režie mu podá hrníček, na kterém stojí nápis We can do it! Moderátor se napije kávy a ukáže na publikum v sále.

Moderátor Tohle je kompars?

Asistentka Jo.

Moderátor Ví, co mají dělat?

Asistentka Ještě ne.

Moderátor Měli bejt zaškolený už před půl hodinou, Zuzano. Za chvíli začínáme.

Asistentka (*předstoupí před publikum*) Viktoro, prosím tě. (*Světlo v sále*) Takže dobrý den, jmenuji se Zuzana a jsem asistentka režie. Kdo už tady u nás byl, tak jistě ví a zná, ale pro ty, kteří jsou tu poprvé: střídáme tři základní reakce dle mých pokynů. Potlesk (*předvádí*), nesouhlasné bučení (*předvádí*) a smích (*předvádí*). Není na tom nic složitějšího, sledujte tyto cedule (*předvádí cedule s nápisy jednotlivých reakcí*) a svých šedesát korun honoráře za dnešní účast si vyvednete při odchodu ze sálu. Děkuji. Viktoro, můžeš.

Opět změna světél. Moderátor vstoupí do světél a pokračuje v přípravě.

Moderátor Tato žena napsala knihu, která přetéká láskou, hledá porozumění v nejkřutějších časech a nabízí odpuštění, jakého je schopna jedině žena. Lence Nové je sotva čtyřicet, přesto už stačila napsat knihu, vychovat tři děti...

Lenka Dvě.

Moderátor Jak prosím?

Lenka Dvě děti.

Teprve teď si Moderátor všimne Lenky.

Moderátor Vy jste kdo?

Lenka Já...

Moderátor Promiňte. Jsem vždycky před začátkem tak soustředěný, že vlastně přestávám vnímat. Vítám vás u nás. Vašek Pátý.

Lenka Lenka Nová.

Moderátor Vždyť já vím. Těší mě.

Lenka Mě taky. Prosím vás, můžu si ještě zavolat?

Moderátor Samozřejmě. (*K Asistentce*) Začneme za dvanáct minut.

Asistentka Dobře.

Lenka vytáčí číslo.

Lenka Vladimíre? To jsem já, Lenka.

Vladimír Ahoj... jak se máš? Vlastně jsem překvapený, že voláš.

Lenka Já jsem právě v... no to je jedno, to bys mi asi nevěřil.

Vladimír Můžu ti nějak pomoci?

Lenka Ne, nemůžeš. Promiň, já vlastně ani nevím, proč volám. Asi jsem jen potřebovala s někým – právě teď – mluvit.

Vladimír Ne ne, počkej, jsem rád, že tě slyším. Byl jsem dnes v „naší“ kavárně, shodou okolností jsem si tam přečetl noviny a v jednom článku... víš, co mě napadlo? Nenapsala jsi knihu?

Lenka (*zarazí se*) Ne, já? Prosím tě, jak tě to napadlo? Vladimíre, mám takový zvláštní pocit... Poslyš, budu muset končit. Mám nějakou práci.

Vladimír Rád bych tě zase viděl. Můžu pak zavolat?

Lenka Ne, nevolej mi. Vrátil se manžel. Nevím, jestli je dobře, abychom se vídali.

Vladimír Když nezavoláš, zavolám ti já.

Lenka Ne, prosím tě, ne. Dobře, já ti zavolám, až skončím.

Vladimír Budu rád.

Lenka Ahoj.

Lenka zavěsí. Je na sebe našťvaná.

Lenka (*Asistentce*) Máme ještě chvíli?

Asistentka Ale rychle, prosím vás.

Lenka vytáčí ještě jedno číslo. Je netrpělivá.

Lenka Mami, zvedni to. Zvedni to. Mami. Zvedni mi to. No tak, prosím, zvedni to. Mami!? Hlasová schránka... Bezva.

Asistentka chystá na stůl dvě skleničky s limonádou. Nějaký další člověk ze štábu staví z deseti exemplářů Lenčiny knihy úhlednou propagační pyramidu. Moderátor sebou ležerně hodí do jedné z pohovek, sekne mu to – jako vždycky. Minuty utíkají.

Asistentka Pojdte se už posadit. Ten telefon mi dejte, vypnu ho.

Lenka Děkuju.

Moderátor Ničeho se nebojte, moje otázky jste dostala, odpovědi jistě připravila. Jste talentovaná, sluší vám to a MÁTE NA TO!

Lenka Víte já... Ano, určitě. Máte pravdu, děkuju.
Znělka pořadu MÁTE NA TO. Pyramida z knih „Identita v prachu“ se týčí v popředí.

Moderátor Milí diváci, přeji vám krásný dobrý večer. Pokud ještě nesedíte, tak se posaďte a už nikam neodcházejte. Jak víte, v našem pořadu vám pravidelně představujeme osobnosti, které se nebály vydat za svým smělym cílem a uvěřily samy v sebe. Také vy nepochybuje, že MÁTE NA TO a seznámte se s autorkou knihy – a to velice úspěšné knihy. Obsah „Identity v prachu“ je zdánlivě prostý: kniha pojednává o ženě, která hledá – sebe samu. Jak na to? Vítám u nás Lenku Novou! Jak se dnes cítí žena, která se rozhodla hledat něco tak – určitého?

Lenka Abych pravdu řekla, není to nijak výjimečný stav, ve kterém se právě nacházím, ale ano, pokud smím hodnotit, určitá práce byla vykonána. Člověk je podle mého názoru povinován k tomu, aby dokončil to, co jednou začal... Víte, řeknu to takhle: hledání sebe sama je jedním z nejtěžších životních úkolů člověka.

Moderátor Ale nějakému poznání se lze přiblížit?

Lenka Snad. Já – víte – dokončila jsem svou knihu před třemi lety a rok jsem hledala vydavatele... občas mám pocit, že od té doby uběhlo sto let...

Moderátor Ale dokázala jste to. A vaše kniha se prodává.

Lenka To ano. Přicházejí pozitivní ohlasy, občas dostanu email nebo i dopis s velice milým obsahem. Jsou samozřejmě i negativní reakce, ozvala se určitá skupina historiků, kteří mi vyčetli dějinné nesrovnalosti –

Moderátor Kritizování je vlastností těch, kteří sami nic netvoří!

Asistentka předstoupí před publikum s cedulí „Nesouhlasné bučení“.

Lenka Abych se přiznala, mě se kritika zle nedotýká, pokud je oprávněná.

Asistentka dá pokyn k potlesku. Jako přízraky minulosti se před Lenkou ze tmy vynoří tyto obrazy:

2. ŽLUTÉ LÁZNĚ – rok 1966.

Zbyněk Nebojíš se sluníčka?

Martina Bojím se jenom, že přes samou bělobu nevyzniknou moje boky.

Zbyněk Tvoje boky už vynikly. Tím, že je máš takové.

Martina Já nesnáším svou matku, ale boky mi udělala dost hezké.

Zbyněk Takže mě nepozveš na společný čaj k vám domů?

Martina Leda přes její mrtvolu. Navrhuju zábavnější téma. Řekni něco o své ženě.

Zbyněk Už spolu nespíme.

Martina Ne! Tohle slyšet nechci. Já myslela, jaká je...

Zbyněk To má být zábavnější?

Martina Tak zas mluvmě o mně. Jsem nervózní z toho konkurzu. Manekýna musí být osobitá a autentická, což se z prvního pohledu na ženskou figuru nepozná. Možná mě špatně odhadnou a –

Zbyněk Proč chceš dělat manekýnu?

Martina Aby moje máma viděla, že dosáhnu všeho, co si zrovna umanu. Ale ne, tak to není. Dělam to pro sebe. Možná. Nebo ji chci naštvat. Nebo chci naštvat tebe...

Zbyněk Jsi úžasná holka. Můžeš dělat něco víc, než jenom předvádět zboží.

Martina Tak dost. Budeš mě obdivovat. A vůbec, mezi náma to brzy skončí, jsi na mě moc starý. Najdu si někoho mladšího a ty se vrátíš ke své ženě.

Zbyněk Blázínku, já od ní ani neodejdu. Moje žena je – moje kamarádka.

Martina Nevěřím ti, ale na tom nezáleží. Budeš mi držet palce?

Zbyněk Tobě cokoliv...

Martina Nevěřím na žádné sny. Co není teď, nebude nikdy. Já myslím, že jediné, o co se člověk musí doopravdy snažit, je, aby byl takový, jaký doopravdy je. A teď pojd' do vody –

3. VĚRA – venkov, 1908.

Hana Věrko! Pojd' sem, pojd' dolů.

Věra si při pádu z višně rozbije koleno.

Hana Ty neslyšíš? Tatínek se zlobí, že nepomáháš na poli. Všechny holky pracují, každá, co umí, jenom ty... Nejstarší, ale k práci aby tě tahal lanem. Nic neumíš, nic se nenaučíš. Víš, jak mi je?

Věra Neboj, maminko, až se jednou naučím chodit po laně, tak po něm taky odejdu.

Ošetřuje jí ránu na koleni.

Hana Kam bys šla? Vždyť nic neumíš, Věruško.

Věra Budu psát knížky.

Hana Kam na to chodíš?

Věra Nedávno jsem uvázala jeden konec provázku na větvi staré višně a druhý konec jsem si strčila do pusy. Představovala jsem si, že když ho spolknu, spojím se navždy s tím stromem, nebo že ho vyvrátím z kořenů. Ani jedno se nestalo. Bylo mi špatně a ten provázek jsem musela vydat.

Hana Holka, ty jsi bláznivá.

Věra Často si představuju, že se všechny stromy v naší zahradě potácí a naráží jeden do druhého, tuším, že ten jejich klid a nehybnost jsou jen zá-

minkou pro něco strašnějšího. Když jsem byla ještě malá, tak jsem si myslela, že strom je jako já. Ale není, maminko, není. Když ležím na zádech a vidím skákat ptáky ve větvích jabloně, už nemám pocit, že vyrůstají ze mě. Se stromy je konec... Nejsem ani jako ty sýkorky. Rozumíš, mami?

Hana Nevím. Ne.

Věra To nevádí.

Hana Kéž bys byla jiná, třeba jako já.

Věra Kéž bych taková byla – jako ty.

Hana Dej si jablko. Na.

Věra Stromy jsou klece pro ptáky. Můžu odjet?

Hana Kam?

Věra Někam mezi domy. Pryč odtud. Do města, tam bude určitě větší klid.

Hana Táta volá, pojd'.

4. MÁTE NA TO! – rok 2015.

Moderátor a Lenka ve studiu. Natáčení pokračuje.

Moderátor V úvodu své knihy píšete o „základních kamenech existence“ – kamenech, které utvářejí osudy všech lidí na celém světě, osudy lidí všech věků a časů. Co tím myslíte?

Lenka Četl jste mou knihu?

Moderátor Samozřejmě a velmi se mi líbila. Jenom – a nebojím se to přiznat – jsem tomu s těmi kameny možná ne úplně rozuměl.

Lenka Já ve své knize vycházím z toho, že... že existují určité – jak já to nazývám – základní situace, na kterých stojí život každého jedince. Pevné body. Nebo také kameny. Jistě, každý den zažíváte různé – někdy hodně spletité – situace, ale těch, které vás skutečně utvořily, je jen pár. Tři – možná čtyři.

Moderátor Z čeho v tomto tvrzení vycházíte?

Lenka Jako malá jsem chodila spolu s mámou do léčebny dlouhodobě nemocných, kde uklízela. Trávila jsem tehdy hodně času mezi lidmi, kteří připomínali spíše už jen stíny, a na povídání těch starých žen jsem nikdy nezapomněla. Víte, já měla pocit, že znám důvěrně život každé z nich, ale všechno mi došlo až mnohem později, došlo mi, že... že se celý lidský život vejde do několika málo chvil. Tři čtyři vzpomínky, víc jim nezástalo. Tři čtyři historky, které se v jejich představách odehrávaly stále znova, pořád dokola. A zbytek všeho, co prožily, jako by nebyl! Jako když rýžujete zlato – v sítu vám zbyde pár malinkých hrudek zlata, možná kamínků... A všechno ostatní je prach.

Moderátor Trochu depresivní...

Lenka Zajímavé na tom přece je, že v životě člověka existuje jen několik málo situací, které z něj udělají to, čím doopravdy je.

Moderátor A kdy je podle vás člověk tím, kým doopravdy je?

Lenka No, na konci...

Moderátor Prosim?

Lenka Na konci života. Po smrti.

Moderátor (*usměje se*) Ale to už jsme daleko.

Vraťme se raději zpátky ke knize.

Lenka Víte, já nepoznala ani jednu svou babičku a ty staré umírající ženy mi je do jisté míry zastoupily, ovšem potřeba hledat vlastní kořeny ve mně přetrvávala. Ta mezera ve mně... ta mezera... Promiňte, potřebovala bych se napít.

Lenka se napije. Ruce se jí třesou, polije si sako. Moderátor zastaví natáčení.

Moderátor Zuzanko!

Chvatně přiskočí Asistentka s fénem a vysouší Lence sako.

Moderátor Můžeme pokračovat?

Lenka Ovšem.

Asistentka Ovšem.

Moderátor (*opět profesním tónem – s nádechem pročitěnosti*) Tedy to je nesmírně zajímavé. Ženy z „elitény“ jako inspirace a východisko pro napsání knihy. Stařenky jednou provždy odespané z tohoto světa, odstraněné společností a svými rodinami – zapomenuté, se stávají hlasem nejúspěšnější knihy dneška. (*S jistou triumfálností*) Vážený diváci, nikdy není pozdě, a tak i vy nezapomeňte, že můžete dosáhnout všeho, co budete chtít: vy NA TO MÁTE!

Lenka V tomhle s vámi nemůžu souhlasit.

Moderátor Nesouhlasíte se mnou? Jak si tohle můžete dovolit – v mojí show!

Po těchto slovech se na celé kolo rozesměje. Asistentka chvatně přispěchá s cedulí „Smích“. Je otázkou, zda se někdo v publiku rozesměje.

Moderátor Promiňte, pokračujte...

Lenka Ty stařenky ničeho nedosáhly. Zůstaly samy, protože většinou je někdo opustil mnohem dřív, než se vůbec do ústavu dostaly. Příběhy, které vyprávěly, jsou bolavým svědectvím doby, a jejich vlastní vůle nemá s jejich osudy nic společného. Stejně jako moje babička, prababička, praprababička... Pochopte, ony ničeho – ničeho – nedosáhly, jenom se přizpůsobily. Taková je realita.

Moderátor (*nepatrně se zakření*) Lenka Nová a její Identita v prachu!

5. PŘÍJEZD IGNÁCE – venkov, rok 1909.

Hana Děti! Máme hosta! To je pan plukovník Ullrich. Přijel za námi z Prahy, je to tatínkův dávný přítel. A to jsou moje dcery: Milada, Anežka, Eliška a nejstarší Věra.

Věra Tatínek má kamarády? Já se učím chodit po laně, až to budu umět a nespadnu, přeju na druhou stranu.

Ignác rozdává dívkám dárky z Prahy. Nejmladší Eliška spí v kočárku.

Ignác (Miladě) A tobě je kolik?

Milada Třináct.

Anežka A Eliše jsou dva a mně je už deset.

Ignác A kde je tatínek?

Hana Však ho znáš, je umanutý. Vždycky byl a bude.

Ignác Ví, že jsem tady?

Hana Ví to, ale nepřízná si, že je to dobře. Josef na holky nemyslí, jenom na práci. Jsem ráda, že tě vidím, Ignáci. Nevykládej si to, prosím, špatně. On tě má taky rád.

Ignác Děkuju.

Děti se předvádějí.

Hana No tak, holky, nechte pana plukovníka chvílku vydechnout. Ignáci, nechceš si odpočinout támhle ve stínu? A vy půjdete se mnou, pomůžete mi s přípravou oběda. Ty taky, Milado.

Všichni kromě Ignáce a Věry odejdou.

Ignác Příští víkend pořádám v Praze menší oslavu svých narozenin. Rád bych vás pozval.

Věra Sbalím si věci a přijedu. Budete mě mít rád?

Ignác Nemám vás chytit za ruku?

Věra Já musím sama.

Ignác Nemusíte –

Věra Víte, co mi dnes ráno řekla máma? Že jsem na svůj věk už dost vyspělá. To je, co? Ale podívejte se na moje kolena. Odřená, jak vždycky spadnu ze stromu nebo odněkud. Já se neudržím, chápete? Vždycky spadnu. Mám přijet i s těmi koleny?

Ignác Nebojte se, to se brzo zahojí. V Praze se na stromy neleze, tak se ani tak moc nepadá. Ale vezměte si pro jistotu jednu delší sukni.

Věra Mým sestřám se líbíte.

Ignác A vám?

Věra Je vám třicet pět. Mně šestnáct.

Ignác Takže ne?

Věra Takže jo. (Pauza.) Já přijedu, hlavně abyste mě měl rád.

Ignác (směje se) Zvu vás na oslavu svých narozenin – to je všechno.

Věra Vždyť já vím... Jste plukovník. To je hezké. Proč chcete, abych přijela právě já?

Ignác Dáma se neptá.

Věra No dobře. Stejně mi to řeknete... Půjdeme spolu i k Vltavě, že?

Ignác Bydlím hned na nábřeží. S výhledem na řeku.

Ignác vytáhne z kapsy kabátu poslední dárek – krabičku s prstenem. Věra vyjme prsten, položí si ho na dlaň a pevně jej sevře.

Věra Něco vám řeknu. Něco legračního. Od rána mám pocit, že přesně takhle se musí cítit žena, která poprvé drží osud pevně ve vlastních rukou. Všechno by mohlo být tak jednoduché a pěkné, kdybych ho udržela. Ale já nevím, jestli to půjde. Jestli zase nespadnu.

Ignác Osud není k udržení. Přijďte a uvidíme.

Věra Jste milý.

Ignác Opatrně! Pozor!

Věra spadne z lana. Ignác ji chytne do náručí. Políbí se.

6. PŘED KOSTELEM – rok 1910. Svatba Věry a Ignáce.

Hana – ve svátečních šatech – vyvádí ven z kostela svou zoufalou dceru Miladu.

Milada Maminko, já ho miluji! Já chci umřít.

Hana Najdeš si jiného. Přestaň.

Milada Není jiný!

Hana To si myslíš teď. Muži jsou ašude, je jich plný svět. Jeden jako druhý. Já se sice nevzdávala z lásky, ale taky jsem si zvykla. Kdyby nebyl tatínek, byl by někdo jiný...

Milada Ale on byl ten pravý. Ten pro mě. Já to vím, já nikdy nic tak moc nevěděla. Mně už bude patnáct, tak proč ne já?

Hana Ty si ještě počkáš.

Milada Nenávidím ji! Bože, jak já ho miluji. Maminko, já se zabiju! Já nikdy nebudu šťastná. Proč ona?!

Hana Buď zticha. Tvoje sestra čeká dětátko.

Milada (už klidněji) Tak ona je kurva.

Milada dostane od své matky pohlavek. Zase brečí.

Milada Já ji zabiju!

Schytá druhý pohlavek. Přestane brečet.

Hana A teď pojď. Jdeme gratulovat.

7. VĚRA VERSUS LENKA. Deník versus kniha.

Praha, rok 1911. Věra sedí venku na lavičce. Proměna z rozevláté venkovské holky na elegantní mladou dámu. V kočárku spí její roční dcera Marie. Lenka píše na základě Věřiných deníků svou knihu.

Věra Věra se převalovala v posteli, nemohla usnout, ještě pořád si nezvykla na světlo, které proniká večer co večer z ulice, nezvykla si na jiné zvuky, ale má město ráda. Píše se rok 1911. Věra má dceru, které bude zítra jeden rok. Marie je hubeňoučké, vyložené městské dítě, nebude muset pracovat na poli, nezažije temné venkovské noci... Snad to Věru trochu mrzí, mrzí ji, že dcera neprožije celé spektrum zážitků, jaké má dnes ona, snad bude ochuzena o tu touhu zavřít se v temném domě, když venku probíhají žně. V Praze je tolik času, člověk si přestane vážit toho, že si urve chvílku pro sebe.

Věra se někdy nudí. Ano, malá je vcelku hodná, i když tak často a bezdůvodně pláče, muž jí sehnal dobrou chuť, která jí doma se vším pomáhá.

Věra si prohlíží prsten na ruce. Pak vytrhne z deníku dvě poslední stránky, které dnes popsala, zmačká je a odhodí na zem. Potom je zase posbívá a pečlivě srovná. Nakonec je vloží zpět do deníku, deník schová do peřinek a tlačí kočárek pryč ze scény.

8. MÁTE NA TO! – rok 2015.

Znělka pořadu MÁTE NA TO!

Moderátor Taky se vám povedlo získat deníky, které psala vaše prababička Věra.

Lenka Ano. Pořád si psala deník. Od chvíle, kdy se naučila psát. Zajímavé je, že o sobě vždycky psala ve třetí osobě, jako by se na sebe dívala svrchu... odněkud shůry.

Moderátor To je zvláštní. Z toho, co jsem vyčetl, bych řekl, že byla hodně nevyrovnaná.

Lenka Spíš jiná. Byla jiná než lidé kolem ní.

Moderátor Byla nemocná, ne?

Lenka Já nemyslím...

Věra Když vypukla válka, odjel Ignác válčit a Věra se chtě nechtě musela vrátit sama k sobě.

Lenka se rozhlédne, jako by něco slyšela. Moderátor čeká na odpověď. Lenka mlčí.

Moderátor Můžeme pokračovat?

Lenka Jistě.

Moderátor Tak jaká podle vás Věra byla?

Lenka Dokázala si podmanit lidi kolem sebe, upínali se k ní a milovali ji. Ignác, její malá dcerka, její matka. Ale ona se zaobírala vždycky především sama sebou. Ve svých denících řešila hlavně sama sebe...

Moderátor A její sestra – Milada?

Lenka Ano. Zdá se, že té jediné jako by se Věřino charisma netýkalo.

Moderátor Vy říkáte charisma, ale abych řekl pravdu, mně se Věra nelíbí. Vzdala to přece moc rychle, ne?

Věra Naplánovala si svou smrt, aby se jí lépe žilo.

Lenka *(impulsivně vstane a zavolá směrem, odkud přišel hlas)* Je tam někdo?

Moderátor vzdychne a dá pokyn lidem od kamer, aby přestali natáčet.

Moderátor *(pro sebe)* Si snad příště radši pozvu nějakýho zemědělce... *(Lence)* Děje se něco? Tohle budeme stříhat tejdén, to tam nemůžeme takhle pustit...

Lenka Omlouvám se. Něco jsem tam nahore zaslechla.

Moderátor *(snažně, chytne ji za ruku)* Já vám rozumím. Lidé mají často v televizi trému. To je přiro-

zené, ale prosím vás, zkuste to vydržet. Jde vám to dobře a máte na to. Tak co? Jedeme dál?

Lenka Jistě.

Opět si sednou. Lenka si hodí nohu přes nohu. Ještě jednou se nenápadně podívá do míst, odkud zazněl hlas. Nic tam nevidí.

9. U MILADY v žižkovském bytě – rok 1918.

O tom, že se Milada nevdala dobře, není pochyb na první pohled. Pokoj je zařízen chudě, Milada působí ztrhaně a – na rozdíl od Věry – upracovaná. Vypadá to, že spíše než ženu, dělá svému muži služku. Věra – krásná a austrojená – stojí ve dveřích se svou dcerkou Marií.

Věra Dlouho jsme se neviděly.

Milada Osm let.

Věra To je Marie. Už jí bude devět. *(Malé Marii)* Řekni tetě dobrý den.

Marie Dobrý den.

Milada *(začne mazat chleba)* Já děti nemám. Ať se nezouvá. Posad' se. Dáš si něco? Mám kaši, kousek chleba.

Věra Něco jsem ti přivezla. Občas dostáváme od Ignácových známých čaj, nějaké drobnosti.

Milada Nech Marii, já pro sebe nic nechci. Já čaj nepotřebuju – vlastně nic.

Věra položí balíček na stůl a posadí se.

Marie Mami, už půjdeme domů?

Věra *(Marii)* Pojd' ke mně. *(Posadí si Marii na klín)* Jsi často sama?

Milada To je ta lepší možnost. Ale večer se muž zase vrátí.

Věra Přijď někdy k nám. Sblížíte se s Marií.

Milada Proč jsi tady?

Věra Jsme sestry.

Milada To jsme už od narození...

Věra Je válka.

Milada Válka trvá čtyři roky.

Věra Chtěla jsem tě vidět.

Milada Tak mě vidíš. Žiju, jak žiju. Ty jsi zvyklá na lepší.

Věra Ignáce jsem neviděla čtyři roky, velí na východní frontě a teď už mi dva měsíce nenapsal. Ale já jsem se nepřišla dohadovat, která z nás je na tom hůř. Sestřičko... přišla jsem, protože bych ráda, abychom byly zase spolu.

Milada Muž si nepřeje, abych se s někým vídala.

Věra Nepustí tě k sestře?

Milada Věro, žijeme každá úplně jinak. To už nejde vrátit.

Věra Jsme pořád sestry. Na tom se nic nezměnilo.

Milada Dobře víš, že to není pravda. Jsem někdo úplně jiný.

Věra No a co? Sestřičko... Vzpomínáš si? Jako malé jsme měly takovou hru...

Milada (trochu pookřeje) Měly jsme tolik her...

Věra Až budu velká...

Milada Já už nevím.

Věra Vzpomeň si. Až budu velká...

Milada Bude ze mě selka?

Věra Ale ne. Nic takového.

Marie Až já budu velká, budu mít koně a budu statečná jako můj táta Ignác!

Milada (zmínka o Ignácovi jí od sestry opět distancuje) Já si vážně nevzpomínám.

Marie Mami, já chci jít domů.

Věra Moc o to stojím, abychom byly zase spolu.

Milada Já nevím.

Věra Moc ráda tě uvidím. Dávej na sebe pozor.

Věra přistoupí k Miladě a udělá jí na čele křížek. Milada se mírně odtáhne.

Věra (Marii) Dáš tetě pusu?

Marie nejdřív váhá. Pak vstane a popojde k Miladě. K doteku se neodhodlá. Milada jí podá chleba.

Milada Tak přišťe.

Věra vezme holčičku za ruku a odejdou.

10. VĚŘIN DOPIS NA ROZLOUČENOU.

Těsně před smrtí napsala Věra své matce dopis, ve kterém stálo:

„Stávám se strachem, zatímco mužové bojují hrdě za vlast. Stromy se svými větvemi, kterých jsem si v Praze doteď nevsímala, mě zase chytají do sebe. Marie pláče, nemůžu ji poslouchat. Je jako ptáček, který chce svým zobáčkem sezobat poslední drobčky z mého srdce. Maminko, moc ti děkuju, že jsi ke mně přivedla mého muže. Byla jsem alespoň chvíli tou, kterou jsi chtěla, abych byla. Často si představuju, že bude konec války a on stane ve dveřích. Bože... bude ještě krásnější, než si ho budu pamatovat, protože do jeho tváře bude vepsána veškerá bolest, odvaha a neústupnost. Bude tím válčením tak posílený, že mě i Marii zvedne vysoko nad hlavu a v tu chvíli mu z očí potečou potoky slz, protože válka v něm probudí ještě další rozměr jeho mužnosti – nekonečnou citlivost a něhu. A já ho umyji a zase se stanu jím a na sebe zapomenou. Nemám se ráda, nejsem statečná ani dobrá, mohla bych jinak utíkat před stromy, kterých je najednou plné nebe? Pokaždé, když se podívám nahoru, vidím mezi mraky větve. Tak už se nahoru nedívám, už jenom dolů. Řeky tečou, ale duní ve mně jenom ta jedna. Pokaždé, když uprostřed noci otevřu oči, slyším ten dutý zvuk a najednou jsem klidná... Sbohem a děkuji, Tvoje dcera Věra.“

11. VĚRA – poslední procházka s Marií. Rok 1918.

Den před tím, než se ztratila pod hladinou Vltavy, vzala malou Marii na procházku podél nábřeží. Marie pláče.

Věra Tak už nebud' smutná. Až skončí válka, koupím ti nový klobouček, ano? Hlavně už neplač.

Marie Půjdem domů? Bolí mě nohy.

Věra Nejdřív se podívej tady na řeku. Tvůj klobouček vzal vítr a hodil ho do Vltavy. Teď poplave až do moře, ale ty nebudeš smutná. Chci, abys myslela na to, že všechno na světě se dá nahradit. Všechno – kromě vlastního života – je nahraditelné. Každá věc, každý pocit, každý zážitek, každý člověk. Když o něco v životě přijdeš, můžeš plakat klidně měsíc nebo i rok, ale nakonec ti nezbude nic jiného, než tu mezeru v sobě něčím zaplnit. Čím a jak...? Na to přijdeš.

Věra vytáhne z kapsy kabátu deníky a malou krabičku.

Věra Tady máš. Přečteš si to, až budeš velká. A to je prstýnek s takovým kouzelným kamínkem. Spadl prý do naší řeky z nějaké vzdálené hvězdy...

Marie Ten ti dal táta.

Věra Teď je tvůj.

Marie vstane z lavičky a utíká pryč. Věra se vydá za ní klidně.

12. MARIE SIROTKEM. Rok 1918.

Hana přichází se svou vnučkou Marií do domu Milady. Manžel Milady sedí u stolu a po celou dobu pojídá polévku.

Milada Vždycky byla tak zbabělá a sobecká. Porád jenom ona. Nikdy nemyslela na nikoho jiného. Může být člověk tak zbabělý? Tak do sebe zahleděný? Bože, jak může být člověk tak zbabělý?

Hana Marie, pojď sem. Poslouchej. Budeš bydlet u tety, dokud neskončí válka a tatínek si pro tebe nepřijde.

Marie Máma se už nevrátí?

Hana Ne, už ne.

Milada Vždycky taková byla – člověk nepoznal, co v příští chvíli udělá. Taková nezpytatelná a taky zákeřná! Zlá byla. Nejdřív pohladila a pak kousla, a já jí to pokaždé uvěřila a tu ruku jí nastavila.

Milada chvíli brečí. Hana s Marií čekají.

Milada Malá bude mít cejch. Dcera sebevraždě-kyně. Jenomže, maminko, tak to není, že válka zničila ubohou ženu, protože její muž odjel bojovat na frontu, a že jí stesk vehnal až tam na skálu. To není pravda, že jí muž ležel na srdci. Neměla ho ráda! Neměla!

Marie Babičko, chtěla bych jet s tebou.

Hana To nejde, Marie. Já bych se o tebe nemohla postarat.

Milada (položí na stůl druhý talíř s polévkou. Marii)

Sedni si a jez.

Malá Marie se váhavě posadí ke stolu. Miladin muž Macek odloží lžičku, vstane od nedojedené polévky a odejde. Milada na jeho odchod nereaguje.

Milada Nikdy si nevážila života, který jste jí dala, maminko. Mohla by se jinak utopit? Nevážila si muže, dítěte, ničeho. Vás, maminko, taky ne.

Hana Mlč, prosím tě. Byla to tvoje sestra.

Milada I po smrti se jí zastáváte! Kdybych já se zabila, pes po mně neštěkne. Viděla jsem včera na ulici, jak nesli matku, které umřel chlapeček na úplavici. Nemohla chodit, vzalo jí to všechny síly. Chtěla bych vidět, co by na to řekla – co by řekla na matku, která opustí svoje zdravé dítě... Plivla by jí do obličeje, maminko!

Hana svou dceru uhadí. Teprve pak se zhroutí.

Milada Teď jsem vám dobrá. Nechte tady holku, to víte, že ji nenechám na ulici, když je válka, všude samé choroby, co bych to byla za člověka.

Hana Nenechala bych ji u tebe, kdyby u nás doma bylo co jíst. Tvoje mladší sestry si mezi sebou kraudou jídlo. Někdy mám pocit, že moje děti nejsou ze mě. Ale z koho jsou, to nevím.

Hana udělá malé Marii na čele křížek. Pomalu odejde. Milada hledí na Marii.

13. MÁTE NA TO! – rok 2015.

Televizní talkshow pokračuje.

Moderátor Říkáte, že jste nepoznala svou babičku, a přitom právě jedna z vašich babiček je hlavní hrdinkou knihy...

Lenka Ano, moje babička Marie zemřela, když mi byly sotva dva roky... Samozřejmě, na začátku psaní tu byl milion otázek, na které jsem neznala odpovědi. Řekla bych, že *Identita v prachu* je o hledání odpovědí – a to leckdy i na otázky, které dneska už nikdo nepokládá. A potom, existuje řada materiálů a dobových svědectví, ovšem ty nejpodstatnější odpovědi musíte hledat v sobě.

Moderátor To je fascinující.

Lenka To ano. Do jisté míry –

Moderátor Co jste zjistila o životě své babičky?

Lenka Vychovala ji teta, která byla plná zloby a nakonec zešílela. Skutečná válka tedy pro Marii nastala až po tom, co velká válka skončila... V šestnácti od ní a jejího muže odešla. Z proletářské čtvrti, ze Žižkova, se vypravila do domu otcova známého – podplukovníka Heršla. Víte, ona přesto, že nic neuměla, šla žádat o práci hospodyně –

Moderátor Povězte mi, jak vám v hledání odpovědí pomohla vaše matka?

Lenka Moje matka? Tedy... to je tak... ona nerada o své rodině mluví. Víím jen, že když se v roce sedmdesát osm naposledy setkala se svou matkou, vůbec netušila, že před ní sedí žena, která umírá na rakovinu...

Moderátor Já vím, ale mě by zajímalo...

Lenka (*skočí mu do řeči*) Babička Marie byla už taková: tvrdá, neústupná, měla to svoje heslo: vítězství náleží nejvytrvalejším, a toho se držela. Takže chtěla bojovat až do konce, o své nemoci nikomu nic neřekla a za celý rok po tom setkání zemřela.

Moderátor Jak na přečtení vaší knihy reagovala vaše matka?

Lenka Víte... ona ji nečetla. Málokdy se zajímá o to, co dělám. Tedy, chtěla jsem říct: moje matka má docela jiné záliby, věnuje se postiženým spoluobčanům jako dobrovolnice, taky má zahrádku, pořád něco přesazuje, a to všechno jí zabírá hodně času... Ona vůbec moc nečte. Tedy samozřejmě čte... Moje matka hodně čte!

Moderátor Nestýkáte se?

Lenka Ale samozřejmě... jen nerozumím...

Moderátor Jistě chápete – je trošku překvapivé, že se příběh vaší matky utne v knize tak náhle – v roce 78 – a dál už nepokračuje. Jako kdyby neexistovala. Nemohu se zbavit dojmu, že jste svou matku ze svých osobních dějin tak nějak vyškrtla...

Lenka Ale ne, nikoho jsem nevyškrtla. To přece...

Moderátor Klidně mluvíte.

Lenka Řeknu to takhle, tohle není zrovna téma, ke kterému bych se chtěla nějak vyjadřovat.

Moderátor Ale mě i naše diváky by to nepochybně zajímalo...

Lenka (*chvilku zapřemýšlí, pak se nuceně rozesměje*) Já nevím, co říct. Zdá se, že se kolem toho udělala najednou taková zbytečná bublina, ale celé je to mnohem fádňější, prostě... promiňte, ale dala bych si pauzičku.

Moderátor (*ke štábu*) Stop! Dáme si pauzu!

Změna světla. Štáb odchází na svačinu.

Lenka Promiňte, ale mám pocit, že se přestáváme držet smluveného scénáře...

Moderátor Čeho se bojíte?

Lenka Mluvit o některých věcech považuji za zbytečné. Třeba můj vztah s matkou...

Moderátor Ve vaší knize úplně chybí.

Lenka Nechápu, co je vám do toho...

Moderátor Podívejte, já samozřejmě nechci rozkrývat žádné zasuté vrstvy vaší osobnosti, to ani není smyslem mé show, ale vy jednou otevřeně tvrdíte něco tak smělého, že psáním knih objevujete sebe sama – a v další větě to sama popřete...

Lenka To přece netvrdím!

Moderátor Víte, proč se vaše kniha tak prodává? Je dobrá. Když ji člověk čte, chvílemi se raduje a chvílemi pláče. Chytne vás tady u srdce tím, jak je upřímná. Ale náš rozhovor je řadou připravených frází, u kterých diváci usínají. Promiňte mi, ale vám nikdo neuvěří, že jste tu knihu napsala...

Lenka No dovolte...

Moderátor Neberte si to osobně, prosím. Mně je to v podstatě jedno, co si nalháváte nebo nenalhávejte. Ovšem pochopte, že mě živí sledovanost. Diváci si pustili televizi – nešli do divadla nebo jinam, ne – rozhodli se, že chtějí vidět show, která jim ukáže je samotné tak, jak se vidí zevnitř. Ukáže jim pravdu, skutečný náhled na život. Ukáže jim, že přesto, že jsou malí, ustrašení a zbabělí, mohou se podívat sami sobě do tváře – že i oni *na to mají*. Že být osobností není výlučností ani bohatých, ani politiků, ani celebrit. Viděla jste někdy moji show?

Lenka Tohle celé je absolutně směšné... Já nemám televizi, pane.

Moderátor Tak to mi k vám docela sedí! Zavírat oči. Nevidět! Myslíte si, že když si večer nezapnete zpravodajství, že se vás žádné z těch hrůz netýkají?

Lenka Jste obskurní figurka...

Moderátor Omlouvám se, nechal jsem se unést. Ale rozumějte, že...

Lenka Ne, já myslím, že vám rozumím, pane Pátý. Vy jste si mě zkrátka pozval, abych splnila nějaká vaše očekávání. Ale já vám to řeknu slušně, strčte si někam svoje diváky, sledovanost a všechny ty požadavky, které na lidi máte! Vy snad čekáte, že se tady rozpláču a přiznám se, že mám nedořešený vztah se svou matkou a před televizními kamerami ji požádám o smíření? Tak na to zapomeňte!

Moderátor Nooo! Takhle se mi líbíte! *(Tleskne do dlaní, najednou je celý štáb opět v pohotovosti.*

K Lence) Pojdte, pokračujeme. Točíme! Jedem!

Lenka se ani nestačí vzpamatovat a kamery jsou na ni opět namířeny.

14. MARIE V KAVÁRNĚ – rok 1978.

Marie se posadila ke stolu ve své oblíbené kavárně.

Záhy k ní přistoupí obsluha – mladý číšník.

Číšník Dobrý den, máte objednáno?

Marie Dobrý den, ještě ne. Dala bych si kávu a to bude zatím všechno.

Číšník Samozřejmě.

Marie Vítězství náleží nevytrvalejším.

Číšník Jak prosím?

Marie Ne, to nic. Omlouvám se.

Ještě než číšník donese kávu, vejde do kavárny Martina.

Je jí 29 let. Když si všimne Marie, jde přímo k ní. Posadí se ke stolu. Mlčí.

Martina *(po chvíli)* Tak jsem tady.

Marie Děkuju.

Martina Mně mlčení nevadí. Po jedenácti letech je to asi nejpřirozenější forma komunikace...

Marie Já nechci mlčet.

Martina Já mlčím celý život, tedy – od určité chvíle... ale ne že bych chtěla, nic jiného mi prostě nezbývá.

Marie Já vím.

Martina Myslím, že nevíš, maminko. Tys nemusela.

Marie Dobře, nepozvala jsem tě proto, abychom se přely...

Martina Fajn.

Číšník přináší kávu též Martině. Martina vytáhne z kabelky fotografie.

Martina *(podá jí fotku)* To je Lenka.

Marie Je krásná. V něčem se podobá mojí mámě.

Martina Za tři týdny jí bude rok.

Marie Jaká je?

Martina Vyžaduje hodně pozornosti. Když ji nechám chvíli ležet, rozeřve se na celé kolo. Je taková vzpurná, uplakaná. Ale nebýt tady ona, tak nevím...

Marie Proč jsi ji nevzala s sebou?

Martina Nebudu tahat dítě po kavárnách...

Marie Ráda bych ji někdy viděla.

Martina Já ti nebráním, ale doteď jsi zájem neměla...

Marie To tak není.

Martina Ale je.

Ticho. Napíjí se kávy. Další pokus.

Marie A kde ji máš? Je se Zbyňkem?

Martina Zbyňek umřel, mami.

15. MARIE VCHÁZÍ DO ŽIVOTA ANETY A ŽANETY – rok 1926.

Marie se svým kufříkem přichází do domu podplukovníka Heršla. Aneta s Žanetou pozvou Marii dál.

Aneta Aneta.

Žaneta Žaneta.

Marie Já jsem Marie. Je doma pan podplukovník Heršl?

Aneta a Žaneta Táta nežije. Umřel před rokem.

Marie Víte, on byl ve válce s mým tátou. Bojovali společně. Tak nashle.

Aneta Čí ty jsi?

Marie Jsem dcera plukovníka Ignáce Ullricha.

Žaneta Kristovanoho, tak ty jsi Maruška?

Aneta Jsme tě vozili v kočárku – když nám bylo deset.

Žaneta Bylo nám třicet.

Aneta My už přesně nevíme, kolik nám bylo.

Žaneta Asi něco mezi tím.

Marie Tak já půjdu –

Aneta Počkej. Dáš si oběd?

Žaneta To víš, že si dá oběd. Polož ten kufr támhle.

Tak Maruška Ullrichová. Kolik ti je?

Marie Šestnáct.

Žaneta Tipla bych ti o něco víc.

Marie Já vím, vypadám starší. Celý můj život se na mě podepsal, neměla jsem to vůbec lehké. Táta umřel ve válce a máma... máma taky, tak mě dali Miladě, mé tetě, ale já už nemůžu. Ona je hrozná a ten její muž ještě horší, hotové prase.

Aneta Válka ti vzala rodiče, chudinko. My jsme taky chudé, v invalidním důchodu. Nikoho nemáme. Jenom sebe.

Marie Nechci zdržovat. Jen... chtěla jsem se pana Heršla zeptat, zda u něj není nějaká práce. Ale když už zemřel, tak nic.

Aneta Nemáš kam jít, vid?

Žaneta Co se tak blbě ptáš? To přece vidíš, ne?

Aneta A nechceš zůstat u nás?

Žaneta Ty snad ani nejsi moje dvojče! Co se pořád takhle hloupě vyptáváš? Samozřejmě, že tady zůstane... Kam by šla?

Aneta Chtěla jsem být zdvořilá.

Žaneta Zdvořilostní fráze si teď odpusť. Situace je vážná a každým dnem se zhoršuje. Jen se na ni podívej. Země je plná sirotků, opuštěných žen, válečných mrzáků a podobných ubožáků. Máme rok 26, ale od války se nic nezměnilo. Vůbec nic! Všecky jejich sliby vyznívají naprázdno – sociální demokracie je kec, o agrárnících nemluvě! Já jen čekám, kdy tady začne být každému jasné, že to dělníci za nás všechny prostě neutáhnou!

Aneta Stát na takové, jako jsi ty, vůbec nepamatuje. Ale my tě nenecháme napospas době.

Marie Děkuju vám, Žaneto.

Aneta Já jsem Aneta. A tykej mi.

Žaneta Oběti. Zůstávají po nich jen oběti – víte, co jsme? Jen odpadlíci jejich stranických třenic! Mrchožrouti, buržousti. (*Křičí z okna.*) Pryč s vládou vrahů! Pacholci, lumpové!

Aneta Nech toho nebo nás zavrou, ty jedna. (*Se smíchem, klidně zavírá okno.*)

Žaneta si rozčilením zapaluje cigaretu.

Aneta A od teď budeš naše. A třeba něco vymyslíme.

Žaneta Víš, co je náš problém? Jsme lenivé. My bychom mohly měnit svět, jenže jsme moc velké lemmry.

16. ZMĚNÍME SVĚT – kuchyň sester Heršlových.

Rok 1935.

V další scéně, která se odehrává o několik let později, je patrné, jak se doba strávená u sester Heršlových

na Marii podepsala. Až nápadně se jim podobá, zdá se, že ji vychovaly k obrazu svému.

Žaneta Říkám vám, tohle se mi nelíbí. Ten netvor nám dýchá na záda a nikdo s tím nic nedělá. Krize ho vynesla na vrchol, on profituje z lidského hladu, chápete? Zatímco svět se potácí v bídě a politickém smradu, lidi jsou zmatení, on si mne ruce. „Krize! Finanční krize!“ – řvou lidi a mají pravdu. A to je na tom to nejstrašnější – že lidi mají jednu výjimečně pravdu. Jenže co z toho? Nikdo nic nedělá! Bába křičí u řezníka: „finanční krize!“, protože nemá na kus vepřové kýty, jenže skutečnou podstatu problému nechápe. Tady nejde o kýty, ale o to, že kromě komunistů a Sovětského svazu, kteří nás nenechají chcípnout – až si ta svině pro nás přijde – jsme každému ukradení.

Marie Já mám takový vtek. Já snad Hitlera nenávidím ještě víc než tetu Miladu.

Aneta Musíme být tvrdé, holčičko. Bude huř.

Marie Já mám pocit, že jsem se už blběji narodit nemohla.

Žaneta Tak dost. Hlavně se nelituj, Marie! Nikdy se nelituj.

Marie Vítězství náleží nejvytrvalejším. Vítězství náleží – nejvytrvalejším. Vítězství náleží –

Žaneta Jo, Hitler dává lidem práci a peníze na jídlo! Jenže jak!? Nechává je dělat zbraně! Prachy někde jsou, vždycky někde jsou – ať je krize nebo není – ale zrovna dneska slouží jenom k tomu, aby nám jimi pozitíř vystřelili mozek z hlavy!

Marie Co budeme dělat?

Žaneta Až bude nejhůř, vydáme se do války i my. Já pro dobro lidu a spravedlivější budoucnost udělám všecko. Mně už v životě na ničem jiném nezáleží.

Aneta Sestřičko, půjdeme bojovat. Nikdy tě nenechám v tomhle marasmu samotnou. Pokud padneme, tak jediné spolu.

Žaneta Chtěla bych se tomu vydat celá. Jednou v životě se moct zašpinit pro dobrou věc a stát se někým! Někdy v noci brečím jenom proto, že jsem taková nicka.

Aneta Já jsem taky zbytečná. Taky nicka.

Žaneta Ne, ty nejsi zbytečná. Jsi moje jediná opora, Anetko!

Aneta Sestřičko... jsem si jistá, že svět v okovech je nade vši pochybnost blízky rozpadu. Cítím to tady pod žebry. Bude to ještě bolet, hodně to bude bolet... a možná bude i tryskat krev –

Žaneta Hodně krve...

Aneta Zemřou stovky lidí...

Žaneta Stovky tisíců... Miliony!

Aneta Nepřeháněj, tolik ne. Ale jednoho dne, až to všecko skončí – bouře utichnou, přijde pokoj, mír

a komunisté. Tatíček Stalin u nás zaťuká, usměje se a jako svá raněná dítka nás pohladí po tváři. V tu chvíli zapomeneme na veškerou bolest, to hrozné trápení a budeme jako zázrakem uzdraveni. Vstaneme a přineseme vodu těm odvážným mladým vojákům, kteří přijdou posít naše louky rudými máky a... vítr se mezi nimi bude lehce prohánět a bude červen.

Žaneta Řeklas to nádherně.

Marie Půjdu s vámi. Taky chci bojovat!

Žaneta Ráno moudřejší večera.

Všechny si zalezou do jedné velké postele.

17. ANETIN A TAKÉ ŽANETIN SEN z roku 1935.

Na jaře roku 1935 měla Aneta a Žaneta sen, který popisovaly následovně:

„Na louku plnou lepkavých květin a prostopášných motýlů přiběhlo prase a potkan. Mezi zvířaty nastal spor týkající se otázky vykořisťování – potkan vytýkal praseti, že se nechává svým sedlákem vykořisťovat a prase oponovalo, že se má dobře, hlavně že je korytko pořád plné. Potkan nesouhlasil a nechápal, že je prase tak hloupé, a řekl mu, však uvidíš v zimě – skončíš v jitrnici a tečka. Prase se tomu tak smálo, až se zakuckalo a umřelo. Potkan z toho byl melancholický, zůstal na louce a další zvířata nevaroval. Hrozná pointa toho snu však byla, že motýli (proměnili se v gigantické a nenasyté larvy) nakonec sežrali potkana.“

18. VÁLKA SESTER HERŠLOVÝCH. Školení ilegálního komunistického spolku sester Heršlových. Měsíc před vypuknutím války.

Kuchyň sester Heršlových se proměnila v klubovnu. Za chvíli proběhne školení nových členů. Rudla Klein přišel na schůzku poprvé – sedí spolu s bratrem Ludvíkem a dalšími nadšenci.

Žaneta (Marii) Musíš si věřit. Zatni pěsti, jak jsme tě to učily.

Marie Mám je zatnuté pořád. Jen aby se mi do nich nedostala křeč –

Aneta Dnes je tvůj velký den. *(Políbí Marii)* Já na svoje první školení vzpomínám strašně ráda. Stála jsem hrdá, trošku nervózní, odříkávala připravený text a... najednou se všechny mé myšlenky daly na pochod, viděla jsem před sebou naše vítězství tak jasně, že se mi krev nahrnula do mozku, a v ten okamžik jsem věděla, že stačí jenom věřit a tou vírou a odhodláním že můžeš – ano, ty sama můžeš – zachránit a měnit lidské osudy! *(V ajfru)* A krev mi bušila do spánků a slova mi tryskala z úst a v očích všech, ke kterým jsem promlouvala, jsem viděla to samé, že i oni začínají věřit a že vědí, kde je pravda

a že nepochybují... A tehdy jsem se o sobě dozvěděla něco, co jsem dřív vážně netušila: Že také já jsem schopna řečnit!

Marie Já na to asi nemám buňky.

Žaneta Ty nepotřebuješ žádné buňky, Maruško. Dobrým komunistou se člověk nestává pro své nadání, ale odhodlání.

Aneta A to ty máš. Podívej *(ukazuje na lidi v publiku)* – tito lidé dnes přišli, aby se přidali k nám. Musí nás být víc a víc, abychom něco dokázali.

Marie přitaká. Po očku hledí na Rudolfa Kleina.

Marie Já vím, jen mám trochu trému. Kdo je ten mladík?

Žaneta To je Rudla Klein a ten vedle něj to je jeho bratr Ludvík. Pocházejí z dobré židovské rodiny. Pak se seznámíte. Teď pojdte, začneme.

Aneta (ještě k Marii) Mluv svým srdcem. Socialistickým a horoucím srdcem. Miluju tě.

Aneta předstoupí před nově přichozí komunisty. Žaneta se posadí stranou.

Aneta Vítám vás u nás. Jmenuji se Aneta Heršlová a tamto je má sestra – Žaneta. Oslovujte nás prosím jako soudružku Anetu a soudružku Žanetu. Svou vlastní ilegální komunistickou frakci jsme se rozhodly založit, jelikož nesnášíme sociální křivdu a je nám už přes šedesát a odmítáme věřit tomu, že revoluce může být něčím omezována. Pravda je taková, že komunistou se může stát každý člověk: mladý, starý, retardovaný, žena či muž, katolík nebo žid, před přechodem nebo po přechodu. Vše je jedno, pokud je úmysl upřímný a vedený touhou po spravedlivějším zítřku.

Všichni tleskají.

Aneta Zároveň vám nebudu zastírat, že revoluce, kterou podnikáme, je riskantní a nebezpečná. Pohybujeme se na hranici života a smrti. Nepokoje v pohraničí jsou signálem blížící se zkázy. Hitler je blíž s každou vteřinou. Chce nás připravit o naši národní svéprávnost. Chce nás zabít. Ale my se nedáme!

Opět potlesk. Aneta dá pokyn Marii, aby převzala slovo.

Marie (začne velmi nesměle) Jmenuji se Marie a jsem komunistka. Je mi dvacet devět let, i když vypadám o něco starší. Měla jsem těžký život, který se na mě podepsal. Během války zahynuli oba rodiče a skončila jsem u své tety a jejího muže v proletářské čtvrti na Žižkově. Byli tak chudí, že jsme často neměli čím topit a manžel mé tety si ke mně vždycky lehl do postele, prý aby mě zahřál. Tak jsem v šestnácti utekla a nevěděla, kam mám jít. Osud mě přivedl k sestřám. *(Aneta pláče)* Nemám nic, jenom víru, že všechno zlé jednou skončí a že

budu šťastná. Komunismus je sen, kterému věřím. A klidně i zemřu, pokud to někomu pomůže.

Bouřlivý potlesk. Rudla Klein dokonce vstane. Marie v rozpácích.

Marie A nyní věcně: během několika přístích školení se dozvíte, jaké jsou naše úkoly a jakým způsobem můžeme podpořit nedávno rozpuštěnou oficiální stranu KSČ. Pro začátek si přečtete Marxe a Engelse.

Aneta Děkuji, Marie. A teď si dáme kafe.

Rudla Klein spěchá k Marii.

Rudla Já... jenom jsem ti chtěl říct, že je mi sice teprve dvacet a ani nemám nijak zvlášť těžký život, ale věřím všemu, o čem jsi mluvila, už dlouho to v sobě mám a nemohl jsem pro to najít jméno... Víš, můžu ti tykat? (*Podá jí ruku*) Rudla –

Marie Nejsem snad tak stará... A vůbec, my si tu všichni tykáme, Rudlo.

Rudla Jasné. A... kde jsem to skončil... víš, je to jako touha, co tě žene dál. Mě vždycky všechno zlobilo, koukal jsem kolem sebe, jak lidé žijou, a taky, jak se trápí moje máma a mí bratři a babičky, protože Hitler vykřikuje, že nás nemá rád – a přitom nikoho z naší rodiny ani nezná – a byl jsem strašně naštvaný a ten přetlak jsem ze sebe neuměl dostat ven, ale teď už vím, jak na to. Jmenuje se to víra v socialistickou revoluci. A je mi krásně, že už to vím, co s tou touhou v sobě mám dělat. Víš, je to jako když přijde poluce a přitom je bílý den! Nevadí, že to tak říkám? Promiň, ale jsem najednou tak šťastný. Mám pocit, že se známe nejvíce sto let!

Marie Promiň, ale mám nějakou práci.

Marie doslova uteče. Aneta si toho všimne a chce jít za ní. Žaneta ji zadrží.

Žaneta Chci si s ní promluvit.

Aneta smutně, ale s pochopením přikývne.

19. VLTAVÍNKY – RODOVÝ ODKAZ. Měsíc před vypuknutím války.

Marie utekla až k Vltavě, na své oblíbené místo. Za chvíli se k ní připojí Žaneta.

Žaneta Strach je lidský.

Marie Já se nebojím.

Žaneta Nepovídej, stačí se na tebe podívat. (*Nabízí*) Na, dej si cigaretu.

Marie Nechci.

Žaneta Já si dám. (*Zapálí si*) Hele, strach má každý, jenomže ty, Marie – ty to budeš mít vždycky o něco těžší. A nesmíš brečet. Nesmíš.

Marie Proč?

Žaneta Protože ty máš určitý druh zbabělosti zasutý hluboko v sobě. A brečením a podobnými věcmi

tu ustrašenost jenom přizívuješ. Dneska na školení jsi nemluvila špatně, ale je vidět, že máš před sebou ještě velký kus cesty, než se staneš svobodnou socialistkou, která se nebojí, nebřečí a zbytečně se nerozněžňuje. Mám tě ráda, proto ti to říkám.

Marie Beru tě jako svou mámu.

Žaneta To už neříkej! Máma je jenom jedna a ta tvoje ti pěkně zpackala život. Dává mi teď pěkně zabrat, abych tě, holčičko, vyhrabala z nejhoršího. Ženská, která si vezme život a nechá svoje dítě napospas nelítostné době, je esencí zbabělosti, a tu jsi bohužel zdědila po ní.

Marie Ale to přece ne –

Žaneta Jen klid. (*Vyfoukne kouř z cigarety*) Jsi v dobrých rukou. Ale nesmíš před pravdou zavírat oči. Tvoje máma byla strašně zbabělá, proto skočila do Vltavy. Dostávala dopisy od tvého táty, ale na žádný mu neodpověděla. Nehnula prstem, aby mu pomohla! Je mi to líto, Marie, ale máš zkažené kořeny a budeš se muset dvojnásob snažit, abys v životě něčeho dosáhla. Zůstalo totiž jen na tobě, abys její provinění odčinila nějakými skutky. Táhneš to za vás obě a musíš to vědět, protože tohle je odkaz, který ti zanechala.

Marie Chci zvítězit. Věřím v pravdu!

Žaneta (*zatáhne si cigaretu o dlaně*) **Vítězství náleží nejvytrvalejším.** A to si zapamatuj, protože tohle je odkaz, který ti zanechávám já. Tak do toho!

Žaneta políbí Marii.

20. MARIINA LÁSKA – jaro roku 1942.

Marie stojí před zrcadlem a pečlivě si češe vlasy, možná se i maluje rtěnkou. Do pokoje vchází Aneta. Když si všimne, co Marie dělá, nepatrně vzdychne.

Mezi ní a Anetou jsou citelné jakési rozpaky, o kterých zatím nic nevíme.

Aneta Mám o tebe starost.

Marie Zbytečně. Jsem v pořádku.

Aneta Odstěhovala ses z naší postele. Nemluvíš. Už to trvá měsíc, já myslela, že tě to přejde... Copak už nás nemáš ráda?

Marie Rudla dostal obsílku do Terezína.

Aneta To není tak hrozné...

Marie Já ho miluju.

Aneta Já si to myslela.

Marie Neříkej to Žanetě. Já vím, mám zkažené kořeny – zamiluju se do chlapa, ale nemůžu si pomoct! Miluju ho.

Aneta Máme v Terezíně své lidi, spojí se s nimi a bude pokračovat v komunistické práci.

Marie Já vím, to mě uklidňuje.

Aneta To celé je jenom prozatímní opatření, pak je zase všechny pustí a v Terezíně otevřou třeba – já nevím – golfové hřiště. Ale teď je válka, tak to prostě je.

Marie Děkuju, že to říkáš. Jsi jako moje sestra.

Aneta Jsem tvoje sestra.

Marie Nedávno jsme spolu skládali letáky a on... víš, je pořád tak zapálený – a když jsme je pak ukládali do beden, měl takové jiskřičky v očích, že mi srdce málem vyletělo z těla. Prostě nikdy jsem nezažila tak intimní chvíli... Proč ses nikdy nevdala?

Aneta Myslíš, že by nějaký mužský přistoupil na to, že bude spát v posteli mezi mnou a Žanetou?

Marie To asi ne... Víš, Aneto, já jsem přesvědčena, že právě Rudla Klein je ten pravý. Náš vztah má velmi silné vazby – ideologické a politické, ale jsem si jistá, že právě takhle je to dobře, že skutečná láska mezi mužem a ženou musí mít pevnější základy než „pouze“ vzájemné sympatie, často spočívající výhradně v možnosti vzájemného poskytování si rozkoše, jak tomu bezpochyby bylo u mých rodičů... no řekni, jaké kořeny mohla mít láska mé matky – šestnáctileté dívky z venkova – s plukovníkem čtyřicátníkem?

Aneta Zlepšila ses v rétorice, Marie.

Radostně se obejmou.

21. RUDOLF A ŽANETA – jaro roku 1942.

Žaneta sedí u stolu a probírá se jakýmsi listinami. Kouří. Vejde Rudla.

Žaneta Co tady děláš? Je pozdě. Zbytečně riskuješ.

Rudla Sebrali Ludvíka.

Žaneta Kdy?

Rudla Dneska večer.

Žaneta Myslíš, že šli na jistotu?

Rudla Já nevím –

Žaneta Budou ho vyslýchat, jestli něco cekne, budou tu ještě dneska.

Rudla Brácha nic neřekne.

Žaneta To uvidíme. Sakra!

Rudla Mám o něj strach.

Žaneta Oprávněně –

Rudla Brácha má pořád samé trable, dělají mu potíže, protože on prostě žida v sobě nezapře. Podívej se na mě, vypadám já jako žid? Ne. Jsem v suchu, nade mnou si nikdo neuplivne. A ani ta žlutá hvězda mi nevadí, když vím, že mi pod ní tluče rudé srdce... Jenomže brácha má holt smůlu. Má to vepsané do rypáku. Fakt mám strach, poprvé v životě mám strach a je mi dvacet tři.

Žaneta otevře láhev pálenky. Nalévá oběma.

Žaneta Sedni si. Budeme čekat. Kdyby mluvil, přijdou brzo.

Rudla Sakra! Neměl jsem ho nechávat samotného, ale šel za svojí holku, nebudu jim dělat křena, ne?

Žaneta A co ty? Máš holku?

Rudla (*Rudla zrudne*) Mám jednu vyhlídnoutou – tak dá se říct, že je ruka v rukávu, protože se jí taky líbím. Nikdy jsem nic takového nezažil. Je úplně jiná než všechny ženské, které jsem měl. Nechci se vyťahovat, ale já měl hodně ženských, na to kolik mi je... Jenže tohle je něco jiného.

Žaneta Já lásce rozumím, teda chlapa v posteli jsem ještě neměla, ale rozumím.

Rudla Nemůžu se dočkat, až budeme spolu. Víš, já jsem v poslední době furt nabroušený, protože doma se to nedá vydržet. Máma jenom brečí, pořád brečí, a obě babičky, které už pár měsíců bydlí u nás, lavírují mezi totální hysterií a netečností... (*Pauza*) Jmenuje se Tereza.

Žaneta Kdo? Babička?

Rudla Ne, ona. Víš, odjela do Terezína s rodiči už před třinácti dny, nemůžu se dočkat, až budu s ní. Je to zoufalé, musím na ni pořád myslet! Já se do Terezína na rozdíl ode všech už těším, jak ji všecko naučím a vysvětlím jí, o čem je socialismus, a že to nepotrvá dlouho a Sověti nám přijdou na pomoc.

Žaneta je nervózní, pořád čeká, že někdo vtrhne dovnitř. Rudla vypije dalšího panáka.

Rudla A za to všechno vděčím vám, že jste mi ukázali, čemu mám věřit. A že naděje neumírá.

Žaneta Bude to dobré, běž domů. Ludvík nemluvil.

Anebo jestli jo, tak nám už stejně nic nepomůže.

Rudla Dobrou noc.

Rudla odchází. Žaneta se pokrývá, i když nevěří v Boha.

22. MARIE A RUDOLF – 3. dubna 1942 na Petříně (poslední večer).

Rudolf se setkává na tajné schůzce s Marií. Marie je hezky upravená, navoněná, učešaná. Toho si Rudla všimne hned, co se k ní přiblíží.

Marie Tady máš. Tohle je seznam lidí, na které se v Terezíně obrátíš. Všecko je strašně tajné, zachovej opatrnost. Když to u tebe najdou, můžou tě i zabít. Ale jak to tam doopravdy vypadá, to nevíme.

Rudla Já to zjistím už zítra.

Marie Jo, už zítra.

Rudla Mám takový zvláštní pocit, že můj život je jako nějaká mise, plním úkoly, bojuju a lidi kolem mě se někde ztrácejí.

Marie Ludvík?

Rudla Prostě zmizel. Už to budou tři týdny.

Marie Já myslím, že třeba už ho poslali napřed – do Terezína. Že se tam setkáte.

Rudla Jo, je to pravděpodobné. Za chvíli se tam sejdeme všichni.

Marie Někdy si vzpomenu na jeden sen, který se zdál sestřám Heršlovým. Odehrával se na louce, přišlo prase a potkan... Ukaž, máš tady na čele nějaké smítko. To je štěstí, ne?

Marie pohladí Rudlu po čele. On si ji prohlíží. Ani se nepohne.

Rudla Copak se děje?

Marie Někdy přemýšlím, zda člověk – nějaký člověk – může být vyloženě dobrý nebo špatný...

Rudla Myslím, že ano. Určitě ano.

Marie Proč si to myslíš?

Rudla Život není moc složitý. Je těžký asi, to ano, ale není složitý. A lidé jsou vždycky buď dobří, anebo špatní a nemá smysl hledat něco mezi tím. A jakmile o tom začneš moc přemýšlet, celé to akorát popleteš a zašmodrcháš, že nakonec už nebudeš vědět, na kterou stranu sama patříš.

Marie (škádlivě) Copak ty víš, na které straně skutečně stojíš? A já? Jsem na straně dobra, nebo na straně zla?

Rudla Jsi ta dobrá. Jednoznačně kladná hrdinka.

Marie Ale co když mám právě teď nějaké hrozně nekalé úmysly?

Rudla To na věci nic nemění. Jednou jsi ta dobrá, tak si to užij.

Marie Ale co když...

Rudla (naoko se zlobí, dává jí ruku přes pusy) Marie, nech toho! Říkal jsem: nepřemýšlet!

Marie To neumím. Já musím.

Rudla Počkej. Jak byl ten sen o praseti a potkanovi?

Marie No, nejdřív umřelo prase, pak i potkan. To bylo takhle – ten potkan přišel na louku, aby varoval to prase, ale nakonec umřeli oba dva.

Rudla Nebudeme mluvit o smrti, že ne?

Marie Už víc než dvacet let jsem neměla žádný sen, ale včera se mi zdálo, že to my dva jsme byli na té louce.

Rudla A pointa? Stejná?

Marie Ne, bylo to jinak. Ta louka byla taková hezká, jako na jaře, v květnu. A uprostřed stál strom. Veliký, silný, dub asi. No a tam jsme přišli, tak nějak jsi stál a já byla opřená o ten strom. A...

Rudla Varovalas mě?

Marie Ne. To ty mě. Ale už na tom nezáleželo.

Obejmou se. Rudla vyhrne Marii sukni a opře ji o nejbližší strom nebo ji položí na zem. Chvilku se zmitají ve vášnivých pohybech a potom se milují.

Rudla Budu vám psát, když to půjde. Přisahám. A informovat vás o všem. Víím, že i kdybych se nevrátil, tak myšlenka, za kterou společně bojujeme, tu bude ještě dlouho po nás. Naděje je jednoduchá věc,

když se jí člověk naučí. Žádná jiná strana, žádný jiný politický program nepočítá tak silně s touhle potřebou lidské duše. Naděje je dobro, Marie. A vždycky bude. Zdá se to teď neuvěřitelné, ale já víím, že jednoho dne, až to všechno skončí, přijdou k nám světoví zvěstovatelé míru a naše ženy – jako ty, Marie – jim zapletou do vlasů květinu. Jednu kytku položí taky na můj hrob, Marie, jestli nějaký budu mít.

Než odejde, naposledy ji políbí. Nikdy víc se už neuvidí.

23. LENKA O MARIÍ. Citace.

Lenka (cituje ze své knihy) „Když skončila druhá světová válka, zachvátila srdce statisíců Čechů radost. Marie však pláče. Sestry Heršlovky byly zastřeleny v posledním roce války. Rudla Klein se stal dýmem z komína. Stejně na něj bude čekat. Bude čekat na pořád. O čtyři roky později potká muže J. K. na partajní schůzi a nechá si udělat dítě. Muž J. K. to naštěstí pochopí správně a už od Marie nikdy nic nechce. O původu otce nebude se svou dcerou Martinou nikdy mluvit.“

24. MARTINA je manekýnou – rok 1966.

Martina se prochází po malú. Ten konkurs na manekýnku vyhrála. Zbýněk jí věnuje kyticí růží. Potom jde domů, u stolu sedí její matka Marie, v té době šestapadesátiletá. Martina si své matky nijak zvlášť nevnímá.

Marie Posad' se.

Martina Jsem unavená.

Marie (uhodí pěstí do stolu) Tak rovnou vypadni!

Martina Co je?

Marie Couro. Zbýněk Procházka je ženatý a má dvě děti.

Martina (po chvílce) No, jsem ráda, že sis to zjistila sama. Nevěděla jsem, jak ti to mám říct. Zamílovala jsem se a nemůžu si pomoci. Zbýněk má dvě děti, ale copak já za to můžu?

Marie Je ti sedmnáct a taháš se s ženatým chlapem!

Martina Tak si nemysli, že mě to netrápí, když ho miluju...

Marie Tak to ne, holčičko. To ne. Pro tohle jsem tě na svět nepřivedla.

Martina Nikdo se tě neprosil.

Marie vlepí Martině facku.

Marie Vždycky jsem s tebou jednala na rovinu a taky jsem předpokládala, že víš, co od tebe čekám. Každý člověk, který chce pracovat a někam to dotáhnout, musí mít hotové alespoň učiliště. A včera mi volal ředitel a ptal se mě, jestli ses už zotavila po té operaci ledvinových kamenů. Mně je přece jasné, že nepůjdeš na vysokou, jenže takhle nebudeš mít vůbec nic! Copak nechápeš, že začít křehký ženský život kurvením s cizím manželem a tím, že

se vykašleš na školu, je nejhorší možný začátek! Jenže až ti to dojde, bude už pozdě. Protože v naší společnosti to prostě takhle nefunguje! Ty musíš myšlet na budoucnost, na to, co s tebou bude zítra a pozítří, a to za tebe nikdo jiný neudělá!

Martina Řekla jsi, cos musela. Kázání vyslechnuto. Můžu jít spát?

Marie se napije, snaží se uklidnit. Necítí se dobře.

Marie Celý život tě vedu podle pravidel, která jsou mi vlastní. Nelžu ti. Nešidím tě. Často se i obětuju. Ale jak vidím, nic z toho sis nevzala. Vůbec nic ses naučila! Co obětuješ ty? Řekni mi, co obětuješ ty pro mě?

Martina Nevěděla jsem, že je nutné, abych se ti obětovala.

Marie Zničíš si život.

Martina To je moje věc!

Marie Není to TVOJE věc! Dokážeš to pochopit?! To není jenom tvoje věc!

Martina Můj život je MOJE věc!

Marie Jsi tak sobecká! Dokud bydlíš v mém domě, budeš se řídit mými pravidly! Protože já jsem tvoje rodina a nikoho jiného nemáš.

Martina Mám Zbyňka –

Marie Moje dcera nebude brát dětem tátu! Moje dcera nebude nikomu nic brát, když ještě ani nikomu nic nedala!

Martina Tátu! Tátu! (*Slovo „táta“ v ní vyvolá určitý záchvat*) Ale některé děti tatínka nemají! „Každé dítě má tatínka, milé děti.“ Ale já nemám, paní soudružko učitelko! „Každé dítě má tatínka, Martinko. I ty. Jenom jsi ho nepoznala. Ale určitě to byl dobrý soudruh.“ To ano, paní soudružko učitelko, určitě to byl ten nejlepší soudruh, úplně celý Jurij Alexejevič Gagarin, statečný a ještě malinko i krásnější než Jurij Alexejevič, protože můj táta soudruh měl o hoooodně lepší přilbici, a jeho rodiče pracovali v kolchozu, a tvrdě pracovali, a byli to ti nejlepší babička s dědečkem na celém širém světě a minimálně určitě v SSSSSSSR!

Marie Mlč už!

Martina (*k nezastavení, křičí kamsi nahoru*) Tati?! Já vím, že tam jsi. Tááámhle někde ve vesmíru! Pluješ jako hrdina, kterému rovno není, a máváš z Bajkonuru své malé holčičce tady na zemi a šíříš socialistickou myšlenku napříč celým univerzem! Jsi tam? Halóóóó! Jsi tam?! Nebo jsi se ztratil navěky věků někde uprostřed černé díry?

Marie třese se svou dcerou.

Marie Mlč. Uklidni se! Ty musíš...

Martina JÁ NEMUSÍM. Já nemusím! Já mám taky svoje pravidla. Že nemusím. Nemusím...

Marie Tak vypadni!

Martina Kdy ti to konečně dojde, mami? Já mám svou vlastní svobodu, o které ty nemáš ani páru!

Marie Ty víš prd o svobodě!

Martina Jo, pojď se hádat. A já na konci prásknu dveřmi a pak se sto let nevidíme!

Marie Tak si práskni – a kam půjdeš, hm? Kam?

Martina Svět je veliký. A když mi bude těsný, vždycky ještě můžu tam... nahoru... jediné tam budu mít svatý klid.

Marie Nech těch řečí! Jsi zkažená jako ona. Máš to v sobě. Jako babička.

Martina Nezačínej, prosím. Když ti dojdou argumenty, jsem jako tvoje matka.

Marie Vzpurná a arogantní... Budeš kopat jako malé dítě, které umí kopat jenom samo za sebe, a celé to nadání k boji, které v sobě nosíš, jenom promrháš! A víš proč? Protože ty prostě nepoznáš, za co bys tak měla v životě bojovat!

Martina Víím, za co chci bojovat! Za svůj život!

Marie Přesně! Přesně tak! Bojovat za sebe – to je všechno, co ty vidíš! Jenom sama sebe. To je ta „správná věc“, co? A když to náhodou nepůjde podle tvých představ, tak si ten svůj život taky vezmeš, co? Tohle je princip hodný následování! Tohle je princip, na kterém stojí celá lidská arogance! Chceš bojovat za svůj život? Tak se připrav na to, že na konci toho boje ti dojde, že tvůj život žádnou cenu neměl!

Martina Aha, tak lidský život podle tebe nemá cenu...

Marie Kdybys přežila to, co já, pochopila bys, jak je strašně bezcenný. Visí na tak tenké nitce, že si to ani neumíš představit. Na nitce tenčí než vlasek.

Martina Moje matka je cynik. Přežila dvě světové války. Tak co? Má na to právo! Copak vaše generace nikdy nepřestane počítat s touhleťou výsadou? Panebože, nenáviděla jsi Hitlera, dobře, ale miloval ho snad někdo?!

Marie Já že jsem cynik? Chceš bojovat za svůj život, ale jediné, co pro to děláš, je, že se nakrucuješ v krátké sukni a svádíš ženaté chlapy...

Martina Mám radši zůstat sama a zničit si život, jakos to udělala ty?

Marie Co ty víš o tom, proč jsem zůstala sama!

Martina Nechci znát důvody, když vidím, kam to vedlo.

Marie Já doufám, že jednoho dne tě tvoje děti budou soudit stejně tvrdě...

Martina A než na to dojde, šla bych si dát sprchu a vyspat se.

Marie v jakémsi zoufalství, že by Martina právě v tuto chvíli odešla, ji pevně chytne za zápěstí.

Marie Prosím, počkej! Nechci, abys odešla. Já si

strašně přeu, abys pochopila, že jediný smysl tvého života může být ve snaze posloužit nějaké pravdě...

Martina Nádherné fráze, jako z učebnice. A ty zase pochop, že jedině, co chci já, je být svobodná.

Marie Jako bys věděla něco o nesvobodě...

Martina Nic! Nevím o tom samozřejmě nic!

Marie Máme šedesátý šestý rok. Já si ani nemyslela, že se toho data kdy dočkám. Pokud se necítíš svobodná teď, nebudeš se cítit svobodná nikdy.

Martina Se Zbyňkem se nerozejdu, mamí. Miluju ho. Je to jediný člověk na světě, který mě bere takovou, jaká doopravdy jsem.

Marie (vázně, a o to bolestněji) Tak se seber a jdi.

Martina se ani nehne. Chvilí zkoumá matku. Ticho.

Marie zamíchá lžičkou už vystydlé kafe, pak vstane a odejde. Tma.

25. V MLÉČNÉM BARU – rok 1966. Smíchov.

Martina vejde do mléčného baru na Smíchově.

Martina Dobrý den.

Kateřina Dobrý den. Co si dáte?

Martina Jahodové mléko. Vy jste paní Procházková?

Kateřina Ano, to jsem já.

Martina Máte chvíli čas?

Kateřina Co si přejete?

Martina Můžeme si spolu někam sednout?

Kateřina Jsem v práci.

Martina Nemůže vás někdo na chvíli zastoupit?

Kateřina Jsem tady teď sama. Holky jsou na obědě.

Podá jí nápoj.

Martina Dobře. Nechci vás zdržovat.

Kateřina Tak mluvte.

Martina Chci si vzít vašeho muže. Víím, že je to trochu náhlé, ale vyskytly se takové okolnosti, že už nemůžu déle čekat.

Kateřina Nerozumím... Čekat na co?

Martina Na Zbyňka.

Kateřina Proč na něho chcete čekat?

Martina Nechci. Proto jdu za vámi.

Kateřina Já vám nerozumím!

Martina Miluju Zbyňka. Vašeho muže.

Kateřina On to ví?

Martina Samozřejmě, že o tom ví. Taky mě miluje.

Prosím, nebraňte nám, abychom se vzali.

Kateřina Cože?

Martina Asi jsem vám způsobila šok. Doufám, že se na mě nezlobíte, ale já to taky nemám jednoduché.

Kateřina Co jako?

Martina Matka mě vyhodila z domu, nemám kam jít.

Paní Procházková, poslyšte... Já vám nechci dělat problémy, ale já už prostě dál nemůžu.

Kateřina Jste blázen?

Martina Nejdřív jsem vám Zbyňka nechtěla vzít, prosím věřte mi, jenom jsem si s ním tak hrála, ale ne-dávno jsem zjistila něco hrozného. To bylo po tom, co jste byli společně na chatě u vašich známých na Vysočině, a Zbyňk se mi pak týden neozval...

(*Skoro brečí*) Tehdy jsem zjistila, že bez něj nemůžu žít, že ho miluju celým svým srdcem, a to mě vyděsilo. Já na vás nikdy nežárlila, ale po té Vysočině najednou jo. Takhle to prostě dál nejde, to musíte pochopit i vy. Já víím, že jste mi nic neudělala, myslím jako vy osobně, ale začala jsem vás strašně nenávidět. Vy si asi myslíte, že mladé a hezké holky to mají jednoduché, ale to se pletete. Já si začátek svého dospělého života taky představovala docela jinak! (*Brečí*) Ne že budu s kufrem žebrot na někom manžela. Tak nechte Zbyňka jít. Na shledanou.

Martina si vezme kufr a odejde z mléčného baru. Kateřina se nezmůže na nic.

26. MÁTE NA TO! – rok 2015.

Televizní talkshow pokračuje.

Moderátor Tak tohle si zaslouží potlesk!

Asistentka s cedulí POTLESK vystoupí před diváky.

Lenka Víte, moje máma měla v osmnácti letech všechno. Celý svět jí ležel u nohou. Získala muže, kterého milovala, předváděla pro Úbok a Dům módy a brzy začala cestovat: viděla Paříž, Brusel, Amsterdam. Byla tak šťastná, že si skoro nevsímla, že Prahu obsadily tisíce sovětských vojáků... A potom, v jedné vteřině, se jí zhroutil celý svět.

Moderátor A jak se díváte na to, že vaše matka od-loudila otce od rodiny?

Lenka Já to nehodnotím. Snažím se ve své knize ne-hodnotit, ale pouze popisovat skutečnost samu.

Moderátor Nejde mi teď o vaši knihu, ale o váš názor.

Lenka Řeknu to takhle. Já myslím, že prostě udělala to, co v tu chvíli musela.

Moderátor To je lapidární odpověď. Zeptám se tedy jinak. Jak se díváte na to, když člověk vyhoví své touze, ale zničí tím zároveň život někoho jiného? Schvalujete to?

Lenka Tady nejde o to, co já schvaluji.

Moderátor Ale mě by to zajímalo.

Lenka (*rezolutně*) Dobře. Myslím si, že není v pořádku rozbít něčí manželství... pokud je fungující.

Moderátor Co znamená, že je manželství „fungující“?

Lenka (*začíná být nervózní*) Že to těm lidem prostě klape. Nebo chcete slovíčkařit?

Moderátor To v žádném případě. Jen se pokouším rozvést vaši odpověď.

Lenka Tak dobře. Fungující manželství podle mě znamená, že je svazek podložený takovými hodnotami,

kteří nedovolí nikomu třetímu, aby mezi ně vstoupil. Případně ani nikomu čtvrtému nebo pátému... Teď jsem se do toho nějak zamotala. Takhle... abych vám to řekla úplně správně... já myslím, že fungující manželství je svazek mezi dvěma lidmi, kteří sdílejí takové a takové hodnoty, které utvářejí jejich život jako jakési jednotné koexistující těleso – stejně jako muž a žena musí být jednotným tělem, ale i duší samozřejmě... Nebo taky žena a žena, nebo muž a muž... to už je pak jedno.

Moderátor Takže, já to shrnu. Vaše matka měla „dovoleno“ rozbít rodinu, protože manželství Zbyňka a Kateřiny prostě nebylo fungující?

Lenka Panebože, já nic takového netvrdím! Moje matka je moje matka, nejsem to já.

Moderátor Na to se neptám. Chci pouze vědět, jak se žena, která se stala autorkou knihy roku, dívá na komplikované mezilidské vztahy? Koneckonců celá vaše kniha je o vztazích.

Lenka Vždyť vám to celou dobu vysvětluju. To je každého věc. Ať každý dělá, co *musí* nebo co považuje za správné.

Moderátor Takže ano nebo ne?

Lenka Co ano nebo ne?!

Moderátor (*divákům*) Právě sledujete váš oblíbený pořad Máte na to! (*Lence*) Je tedy správné to, že vaše matka odloudila otce od rodiny?

Lenka Ano, jsem ráda, že jí ukradla chlapa, protože kdyby to neudělala, tak bych se ani nenarodila. A taky si myslím, že je to naprosto v pořádku, protože Kateřina byla stará rašple, které šplouchalo rudě na maják.

Moderátor Hezky řečeno. A umíte si představit, že byste něco podobného udělala vy?

Lenka Ne!

Moderátor A dokázala byste podvést svého muže?

Lenka Co je vám do toho?!

Moderátor Takže ano?

Lenka Já už dál nebudu mluvit o ničem, co se bezprostředně netýká obsahu mé knihy.

Moderátor Já myslím, že se stále držíme obsahu vaší knihy.

Lenka Tak to asi nevím, o čem moje kniha vlastně je!

Moderátor (*triumfálně*) Řekla Lenka Nová! Autorka bestselleru „Identita v prachu“!

Moderátor dá znamení asistentce, ale ta je na rozpacích – neví, kterou ceduli má pozvednout.

27. DOMA U PROCHÁZKŮ – rok 1974.

Na Martině se na první pohled něco změnilo. Je jí 25 let, přesto působí dojmem ženy ještě o pár let starší. Zbyňek si obléká svetr.

Martina Kam jdeš?

Zbyňek Dobře víš, kam jdu. Za klukama.

Martina Proč říkáš „dobře víš“? Jak to mám vědět, když nic neřekneš?

Zbyňek Kam jinam bych šel?

Martina (*něžně, nechce hádku*) Já nevím. Vzal sis prášky?

Zbyňek Vzal.

Martina Zbyňku, mně je nějak smutno...

Zbyňek (*vybuchne*) Panebože, kdy už konečně přestaneš žárlit na třináctileté kluky!

Martina (*také vybuchne*) Copak nechápeš, že mně taky nezůstalo vůbec nic?! Kvůli té krávě mi vzali pas, vykopli mě z Úboku jak čokla! Nejsi sám chudák! Vyslýchaný a nebohý, od estébáků otlučený... Co si furt nalháváš, že život jde dál, jako by se nic nezměnilo? V žurnalistice si už neškrtněš!

Zbyňek značně znervózní, škrtně sirkou a zapálí si cigaretu.

Martina No, jen si dej prášky a klidně si k tomu i zakuř. To tvému srdci jen prospěje. A jestli neumřeš na tohle, tak zaručeně brzo pojedeme hladý! Částečný invalidní důchod, vždyť to není k životu!

Zbyňek kouří, zády k ní.

Martina Tak jen běž s klukama na hřiště a zeptej se jich, jak se má maminka, kráva jedna, která tě udala – takhle elegantně, štětka jedna rudovlasá, a směje se nám pod vousy, které jí narostly, čarodějníci udavačský.

Zbyňek Nechci se hádat. Jdu.

Martina (*úplně změní tón*) Počkej! Já přece nežárlím, miláčku. Pojd' sem ke mně, prosím. Sem. Ke mně. Zbyňčku. Lásko. Myško. Posad' se. Pojd'.

Zbyňek váhá, pak se jde posadit k Martině.

Zbyňek Musím jít. Čekají na mě venku.

Martina No tak chvilku počkají. (*Obtočí se mu kolem krku*) Já nežárlím na tvé kluky...

Zbyňek Oni za to nemůžou.

Martina Přesně tak. Děti za nic nemůžou. Chlapci jsou v tom úplně bez viny. Copak by mohly děti za to, že jejich máma je taková kráva podělaná...

Zbyňek (*zacpe jí něžně ústa*) Pst.

Martina Nech toho, ty jeden...

Zbyňek (*lehkým násilím jí pořád zacpává pusy*) Už všeco víme. Všecko už jsi nám pověděla. Tak pst. Děti jsou venku.

Milenecky se perou. On spíš aby jí vyhověl. Ona ho pak kousne do ruky, směje se. On ji od sebe prudce odstrčí.

Martina A proč ji furt hájíš?!

Zbyňek Koho?! Koho hájím?

Martina Zacpáváš mi pusy, když řeknu, že je to: (*křičí*) podělaná udavačská kráva!

Zbyněk Děcka čekají pod oknem! Tak neřvi.

Martina Tak proč jim to neřekneš, kdo je jejich rudá matka? Proč jim to neřekneš, vždyť jsou už dost velcí, aby to pochopili.

Zbyněk Tvoje matka je taky rudá.

Martina Moji rudou matku do toho teď neplet!

Zbyněk Dobře, a k čemu to bude? K čemu bude, když to klukům řeknu?

Martina K čemu? Když se tě třeba pořád ptají: „A tati, proč s náma nejdeš na Sněžku a proč s náma nejdeš bruslit a proč s náma nejjezdíš na kole...“ Tak jim řekni proč: „To je proto, že mě udala vaše velká rudá matka, a když mě potom tejdén vyslychali a pak zase další tejdén a osm hodin v kuse a klidně i celou noc a bez pití, tak jsem se prostě svezl po židli a praštil sebou o zem a moje srdíčko to prostě už nevydrželo, zkolabovalo a mám ho od té doby úplně v hajzlu.“

Zbyněk Skončila jsi? Myslíš, že mně se žije lehko?

Martina (*chce se ho dotknout*) Ne, to si nemyslím.

Zbyněk Nech mě.

Martina Miluju tě. Potřebuju tě. Zbožňuju tě. Chci tě.

Zbyněk Přijdu večer.

Martina Já... bych chtěla, abys zůstal. Víš, co? Mám nápad. Vem kluky nahoru, já uvařím čaj nebo udělám něco na zub, zahrajeme si člábrdo a užijeme si společně hodně legrace. Proč s klukama nikdy nechodíš nahoru? Mohli bychom se skamarádít a já čestně slibuju, (*zvedne prsty a přisáhá*) že budu mlčet a že neřeknu ani ň o jejich mamince, té podělané udavačské mrše...

Zbyněk Už jsem jim slíbil, že půjdeme do cukrárny.

Martina Můžu jít s váma?

Zbyněk Dneska radši ne. Nepočítají s tím, víš?

Martina Dobře, miláčku. Ale spěchej domů, jo? Za svojí holčičkou, jo? Moc na tebe budu myslet. A pozor na srdíčko, lásko. Šetři si ho. Šetři si ho pro mě. Ano?

Zbyněk Dobře.

Zbyněk udělá krok, ona ho opět zadrží.

Zbyněk Co ještě?

Martina Nic, nic. Jenom... chtěla jsem ti říct jednu dobrou zprávu. Dostala jsem novou práci, budu uklízet někde v kuchyni na Smíchově.

Zbyněk Bezva.

Martina My dva všechno nějak zvládneme, víš? Tenhle režim je zvrácený, ale má jednu logiku, že tím kolektivizováním chce od sebe lidi oddělit. Ale my jim to nedovolíme, lásko. Nikomu. Pořád spolu?

Zbyněk Jo. A kdy nastupuješ?

Martina Za týden.

Zbyněk Tak fajn. Ale já už vážně jdu.

Martina Já ti nebráním.

Zbyněk Tak pa.

Martina Tak pa. A Zbyňku?

Zbyněk Ano?

Martina (*pošle mu vzdušný políbek*) Však ty víš.

Zbyněk za sebou zavře dveře. Odešel. Martina sama. Ticho.

28. V MLÉČNÉM BARU – rok 1974.

Martina vchází do mléčného baru na Smíchově. Je to tentýž bar, ve kterém kdysi oznámila Kateřině poměr s jejím mužem.

Martina (*podává ruku ženě za pultem*) Dobrý den. Procházková. Těší mě.

Božena (*má lepkavé prsty, protože zrovna dojedla chlebiček, olízne si je*) Jééé, vy jste Procházková? Jako naše vedoucí!

Martina Aha, náhoda...

Božena Já jsem Božena, ale říkejte mi Boženko.

Martina Kde se můžu převlíknout?

Božena Nespěchejte, však jste teprva přišla. Paní vedoucí tady teď není, takže se posaďte. Ona si s váma stejně bude chtít nejdřív promluvit. Znáte to tady?

Martina Byla jsem tu jednou.

Boženka nakládá na talířek Martině dva chlebičky a jeden větrník.

Božena Nate. Svačinka. A co že jste dělala předtím?

Martina Uklízela. Tak různě. A kdysi manekýnku. Přehlídky, cestování, mola.

Boženka zůstane s otevřenou pusou.

Božena Kryndepane! Manekýna. To mě podržte!

Takže takový krásný šaty jste předváděla jako z Burdy nebo tak?

Martina No, taky.

Božena Já jednou viděla na jedny manekýnce v Burdě takový šaty, že jsem normálně zůstala sedět. Ta manekýnka takhle stála opřená o nějaký strom v parku, a ty šaty byly... no jak to říct, nádherný prostě! Tak jsem řekla svý kamarádce Bětce, co taky občas šila, aby mi je ušila, ale ona, že nemá čas, vmlouvala se a pak se ani neozvala. A za rok jsem ji potkala a ona měla na sobě přesně tehlety stejný šaty. Ale to každá nemůže nosit takovej střih, co jde až na tělo, že? Tak vy jste i cestovala?

Martina Moc ne, tak jednou dvakrát do měsíce. Paříž, Brusel, Londýn...

Božena (*spráskne rukama*) Takový dálky! Vo tom se mi nezdálo! Já vám něco povím, vám by ty šaty teda šly, ale ta Bětule mě tak naštvála, že... víte co, nebudem si tykat?

Martina Jasně. Martina.

Božena Martino, tak poslouchej. Já jsem tu Bětku tak pomluvila přede všema, že jsem ji nakonec úplně zničovala... A vždycky, když se v těch šatech někde ukázala, (*radostně a upřímně se směje*) tak holky dělaly narážky, až se jednou rozbřečela a přestala je pak nosit. A já už jsem se na to potom taky vykašlala. Já si totiž myslím, že člověk se musí umět občas povznést, že jo? Taky se mi po děckách změnila figura, prostě o tyhle šaty už mi nejde. Ale podrazy vod tý doby nesnáším! (*Po chvíli*) Ty, poslyš, ale to se na mě nezlob – mane kýna a dělá v kuchyni... to jsi dost klesla, ne?

Martina Změna je život.

Božena A to máš taky recht. Ty a dám ti radu. Jak říkáme my, holky z mlíčníku, bacha na bachařku.

Martina To je kdo?

Vejde Kateřina Procházková.

Kateřina Přijďte ke mně do kanceláře. A ty, Boženko, co se zase cpeš? Myslíš, že nic nepoznám, když ten umaštěný talířek schováš tady pod pult?

Kateřina vytáhne talířek zpod pultu a pokračuje po své trase do kanceláře.

Božena Já se omlouvám, já dostala hlad. Paní vedoucí, vám to dneska ale sekne! Že vy jste zhubla? Udělám vám kafičko.

Kateřina zajde do své kanceláře. Martina pár chvil čeká. Výraz na jejím obličejí strnul, pak jde dovnitř.

29. V KANCELÁŘI KATEŘINY PROCHÁZKOVÉ – rok 1974.

Kateřina Tak se opět setkáváme.

Martina Můžeme si odpustit jízlivosti? Tohle celé je omyl. Půjdu zažádat o změnu práce.

Kateřina Koho?

Martina Jak to, koho?

Kateřina Já nemyslím, že bys měla na výběr.

Martina Co tím myslíte?

Kateřina Musím se přiznat, že když jsem se dozvěděla, koho mi sem přidělili, bylo mi z toho pár dnů těžko. Ale potom jsem vzala do ruky ten posudek a ještě jednou si ho přečetla: (*Kouká do papírů na stole*) Martina Procházková – a v kolonce pod tím – výkonná, pracovitá, nemudruje. A došlo mi, že ale přesně takového člověka hledám! Protože, a to bys nevěřila, ta naše kuchyň je někdy hrozně zasněžená. A vůbec, kde vzít dneska takovou pracovníci? Kdybys věděla, jak mi lezou krkem tydlety klábosící drbny a líný prdele...

Vejde Boženka s kávou.

Kateřina My o vlku a vlk nese kafe.

Kateřina se zasměje svému vtipu, Boženka se také rozesměje, aniž by tušila, čemu. Pak s poklonkáním odejde.

Martina To není dobrý nápad.

Kateřina Naopak. Je to báječný nápad.

Martina Zničila jste nám život! Copak se ani trochu nestydíte? Udačačko jedna! Málem jste Zbyňka zabila! Zabila! Chápete to?

Kateřina Tak dost, ty štětko nalakýrovaná! Ty mi tu nebudeš křičet v mém kanclu – ty jedna žulo, ty si ještě jednou na mě otevřeš kejhák, ty zlodějko manželů, a vytřu tady s tebou tu kuchyň, že už se pak nebudeš hodit ani do smetí! Jasný! Takže buď ráda, že nekopeš v lágrech díry, nicko napudrovaná. Ty nám ještě poděkuješ, ty klekneš a poděkuješ bolševikovi, že ti dal slušnou práci, protože bejt to jenom na mně, bylo by z tebe dávno hovno v kanále. Tak se teď raduj, že mají komunisti tak dobrý srdce a poslali tě rovnou čarou sem ke mně do mlíčníku na Smíchov.

Martina Půjdu osobně na ústřední výbor KSČ a požádám je, aby mě nechali kopat díry v lágrech.

Kateřina My si asi dobře nerozumíme. Ty dneska – tady a teď – nemáš žádnou možnost na výběr. Není žádný a, b nebo c – jsem jenom já. A stavím tě před hotovou situací, jakos postavila tehdy ty mě.

Martina Mohla jste bojovat.

Kateřina (*rozesměje se*) S osmnáctkou v minisukni, která si už měsíce užívala s mým manželem?

Martina Fajn. Vzala jsem vám muže. Ale copak jste se už nepomstila dost? Zbyňka vyslyšeli jako onuci, mlátili do něj, až dostal infarkt a papíry na srdce. O sobě nemluví. Už tři roky vytírám hajzly. Copak ti to, sakra, nestačí?!

Kateřina Ale to je mně líto, že máte problémy. Jenomže nevím, o čem to mluvíš.

Martina Takže vy nevíte? Udání za pokus o opuštění země? Rozvracení republiky? Strýček, který odcestoval do Chicaga? Nic vám to neříká? A vy dobře víte, že všechno, kromě strýce, byla jedna velká lež!

Kateřina Hele, tak prrr. Já nejsem žádná udačačka. A Zbyňek si toho hodně zavinil sám. Pětkrát se ho ptali, jestli vstoupí do strany, a měli pro něj už tenkrát nachystané pěkné místočko v Rudém právu, ale nechtěl. Nechtěl, no tak to je těžké...

Martina Co po mně chceš?

Kateřina Práci. Tvrdou práci.

Martina Práce se nebojím.

Kateřina To slyším ráda, protože tady nedělá nikdo. Pověz mi – z toho, cos viděla – pracuje podle tebe Boženka dobře? Nepracuje. Je to líná lemra, která spořádá za den dvacet až třicet chlebiček. V tom jediném je dobrá. A podobně je na tom Květa, Hana, Maruna, Taťána a další... no škoda mluvit. A proto jsi tady ty.

Martina (po chvílce) Můžu se jít převlíknout, sou-
družko Procházková?

Kateřina Ano, soudružko Procházková.
Martina odejde.

30. V MLÉČNÉM BARU – rok 1974, o měsíc později.

Martina vytírá podlahu v jídelně. Boženka svačí. Právě kolem prochází Kateřina.

Kateřina Ty, jestli už se cpeš, tak aspoň nedrob!

Boženka Jasně, paní vedoucí! Že vy jste zase zhubla?
Jak vy to děláte?!

Kateřina Nesežeru třicet chlebičeků za den.

Boženka A víte, že asi máte recht... To bude tím.

Jenže mě strašně chutnají. Já si nemůžu pomoci.

Kateřina Tak pokračujte v práci.

Kateřina zajde do své kanceláře.

Boženka Martino, víš co ti řeknu? (Upřímně, bez
známky škodolibosti) Já si to pochvaluju. Od té
doby, co seš tady, mám normálně s naší bachař-
kou pěkný vztahy. Já mám pocit, Martinko, že ona
tě nemá ráda. Není to náhodou proto, žeš jí pře-
brala manžela? On ten Zbyněk je fešák, já ho znám.
Přišel sem párkrát, ještě když tady byla Kateřina
stejná nádenice jako my všechny. Z druhý strany se
jí nedívám, víš, chápu ji. S děckama zůstala sama,
to já se někdy taky tak bojím, že si ten můj Víta na-
jde na stará kolena mladší, manekýnku nějakou.

*Martina vytírá pod pultem, na kterém sedí Boženka
a jí chlebičky. Nevidí jedna na druhou.*

Boženka Ale je vod ní hnusný, že ti nedala ani pau-
zičku na cigárko, tak já vím, z druhý strany, že ty ne-
kouříš. Ale pauzičku ti mohla dát. A taky že tě tu ne-
chává každéj den až do večera, to já bych nepřežila.

*Martina se schoulí pod stolem a brečí tiše, aby ji Bo-
ženka neslyšela.*

Boženka Ty, poslyš, a proč sis vůbec nenašla někoho
mladšího? Někoho víc k sobě? To by bylo dobrý, ne?
(Uvažuje velice soustředěně) Kdyby Kateřině zů-
stal její manžel, nemusela se z ní stát taková tlustá
zapšklá ochechule... A ty bys teďko nemusela dřít
jak divá, byla bys manekýnka v Burdě, a já bych
všem říkala, tuhle znám... Ale to bychom se asi ne-
znaly, že? Hej, slyšíš? Nebo tam spíš?

*Martina plácne hadrem o zem, voda vytryskne až na
Boženku.*

Boženka Dávej pozor!

Martina Vlez mi na hrb, káčo!

Martina odejde. Boženka se dívá, je na rozpacích.

Boženka Co je? Já vás nechápu, ženský, že jste tak ne-
vyrovnaný. To je z toho, že nežerete. Já bych dietu
držet nemohla, to bych se z toho vážně zbláznila.

Boženka jde na toaletu.

31. NA VENKOVĚ – rok 1907.

*Sestry Věra a Milada leží kousek za domem na louce.
Miladě je 12 a Věře 15 let. Je krásný letní den. Sestry
hrají svou oblíbenou hru.*

Věra Až budu velká...

Milada ...velká jako smrk...

Věra ...zamiluji se do muže...

Milada ...který bude mít vysoké boty...

Věra ...a bude mít dům...

Milada ...veliký dům v Praze...

Věra ...a bude statečný a nebude vědět, co je strach...

Milada ...bude to ředitel banky...

Věra ...ne, bude to...

Milada ...(důrazně) ředitel banky...

Věra ...a bude mít krásné velké oči jako naše kráva
Jára...

Milada ...a bude mít hodně peněz...

Věra ...bude se často smát...

Milada ...a koupí mi velkou vanu a taky prsteny...

Věra ...a nikdy nebude přísahat na něčí smrt...

Milada ...a půjde ho schovat do kapsy...

Věra ...a budeme mít děti...

Milada ...samé malé holčičky...

Věra ...které až budou velké, tak budou mít taky
samé malé holčičky...

Milada ...a ty jejich holčičky budou mít taky samé
malé holčičky...

Věra se posadí.

Věra Mě už to nebaví.

Milada se taky posadí.

Milada Děcka jsou nudná.

Věra Proč nechceme nikdy kluky?

Milada Já chci kluka... ale na líbáná a tak.

Věra Ty nestydo!

Milada Sama jsi nestyda.

Dají si pusy. Lehnou si.

Věra A ten muž mě bude každý den líbat...

Milada ...a vezme mě k Vltavě na lodičky...

Věra ...a řekne: ty moje Vltavinko!...

Milada ...ty Vínko!...

Věra ...ty moje milovaná žínko...

Milada ...a ten muž bude jenom můj...

Věra ...a bude můj...

Milada ...bude jenom můj...

Věra ...bude můj a já budu svá...

Milada ...bude můj a já budu jeho...

Věra ...bude můj...

Milada ...budu jeho...

Věra ...budu svá...

32. V KAVÁRNĚ – rok 1978.

Marie stále sedí u stolu ve své oblíbené kavárně

společně s dcerou Martinou. Na stole leží fotografie Martininy roční dcery Lenky. Obě ženy už vypily kávu.

Martina Budu muset běžet. Sousedka mi hlídá malou a může jen do šesti.

Marie Potřebuju ti něco říct. Něco o Zbyňkovi.

Martina Mami, nech toho! Nemám ráda tenhle tvůj tón. Nevím, co mi chceš říct, ale je mi to jedno. *(Klidněji)* O Zbyňkovi se s tebou bavit nebudu. Nemůžeš respektovat jeho památku? Je otcem mého dítěte.

Marie Jak zemřel?

Martina *(ovládne se)* Infarkt. Před pár lety ho hodně vyslyšali... tehdy se projevilo, že má slabé srdce. Zemřel pár týdnů před tím, než se narodila Lenka. Prostě vyběhl do schodů.

Marie To já jsem Zbyňka udala.

Martina *(po chvíli)* To není pravda. Udala ho Kateřina, jeho bývalá žena.

Marie Ne. To já.

Martina Proč mi to děláš?! Proč si vymýšlíš tyhle strašlivý lži?!

Marie Potřebuju, abys věděla pravdu. Abys mě mohla odsoudit a vyrovnat se s tím. Vždycky jsi mě odsuzovala a mě to bolelo, ale teď je to nezbytné. Můj život nebyl k ničemu. Ale ty musíš vědět pravdu, aby ses s tím dokázala poprat. A já vím, že se s tím popereš, já to vím. Je třeba, abys to udělala.

Martina Ne! Mlč!

Marie Zbyňka jsem udala za pokus o opuštění republiky, pro začátek jim úplně stačila informace, že někdo z jeho rodiny utekl do Ameriky.

Pauza.

Martina Co jsi to za člověka?! Proč mi to říkáš? Proč mi to děláš?

Marie Celý život jsem bojovala proti lžím. Vytrvale. Ale vítězství nepřišlo. Má ho tedy v rukou někdo jiný. Třeba ty nebo tvá dcera nebo její děti... Někdo z vás to dokáže, dotáhne to tam, kam já nedošla. Já si totiž ještě pořád myslím, že jít za pravdou má smysl.

Martina brečí, je zhroucená, v podstatě svou matku ani nevnímá.

Martina Zbyněk nikomu neublížil! Proč jsi to udělala?!

Marie Přijde mi neuvěřitelné, že tahle chvíle nastala. Že probíhá... právě teď. Tolikrát už jsem ji zažila ve svých myšlenkách, že jsem si ji vymyslela do každického detailu: jak přijdeš, sedneš si, co si dáme, jak budeš vypadat po jedenácti letech, jaké to bude. A teď tady sedíš a je to úplně jiné. Celý můj život je takový – úplně jiný...

Martina *(plná nenávisti)* A tak jsi zničila ten můj!

Marie Člověk vždycky dělá to, co v tu chvíli musí. Tak to je. A ty nejsi jiná. Prostě děláš to, co musíš.

Martina Bylo by mi líp, kdybys mě nechala tak. Tohle jsem se neměla dozvědět. Nikdy už na tebe nebudu vzpomínat jinak než s odporem a nenávistí...

Marie Já vím, ale bez ohledu na to sis zasloužila vědět pravdu. *(Vytáhne z kabelky balíček)* Tohle si vem, dala mi to moje máma. Prstýnek s vltavínem a nějaké její deníky, nikdy jsem neměla na to, abych je četla. Klidně to zahod', jestli to nechceš.

Martina stojí. Nemůže se pohnout z místa. Marie ještě chvíli čeká, podívá se na svou dceru, ale ta hledí jinam. Marie nechá balíček ležet na stole a odejde z kavárny.

33. MÁTE NA TO! – rok 2015.

Na scéně se objevila Věra, na sobě má krásné šaty, nějaké až přízračné – v ruce drží mikrofon. Lenka sedí jako zařezaná na pohovce pro hosta a hledí na Věru jako na nějaké zjevení nebo na ducha.

Moderátor A jak už bývá dobrým zvykem, vždycky před koncem každého pořadu zvu mezi nás hosta s písničkou. Přivítejme mezi námi dámu, která si říká Vltavská Víla! Máte na to!

Asistentka režie zvedne ceduli s nápisem „Potlesk“. Věra se ukloní a předvede své stylizované hudební číslo. Až dozpívá, diváci tleskají.

Moderátor *(Věře)* Musím přiznat, že se mi během vašeho vystoupení úplně roztetelilo srdce...

Věra se ukloní.

Moderátor Vzážení diváci, dvě výjimečné ženy přijaly mé pozvání a já musím říci, že je to pro mne velká čest. Nezapomeňte, že jít za svým cílem může každý z vás. I vy můžete být vším, čím chcete být. *(Zasní se)* Stejně jako já kdysi... vytáhlý chlapec v teplákovce, který si vysnil sen o vlastní show – o televizní show, která bude lidem každé úterý v prime timu dodávat odvalu na jejich cestě životem.

Asistentka omylem zvedne ceduli „Nesouhlasné bučení“.

Moderátor *(vytrhne se ze zamyšlení)* Lenko, mám ještě poslední otázku. Co byste řekla právě teď své prababičce, kdybyste měla tu možnost?

Lenka ještě více zcepení. Věra alias Vltavská Víla hledí na ni. Lenka si nervózně kroutí s prstenem, který má velké vltavínové očko. Věra si vcelku nepatrně, úplně mimochodem odkašle.

Lenka Já... to nevím.

Moderátor Děkuji. *(Nadneseně, s jistým patosem)* Kniha Lenky Nové „Identita v prachu“ se dočkala mnohých z nás a každý, kdo ji četl, mi dá za pravdu, že má zvláštní moc uhranout vás a pohltnout svým smělym poselstvím. *(Škrábe ho v krku, několikrát si tvrdě odkašle, rozbrblá se)* Máma má

málo máku... strýc Šusta suší švestky. Promiňte. Dobrý. Vezmu to kousek zpátky. *(Opět nahodí ten správný tón)* Uhranout vás a pohltit svým smělým poselstvím. Křivda, bezmoc, touha a láska – to vše po sobě dědí hrdinky jako jistý rodový odkaz, putující z generace na generaci. Lenka Nová napsala knihu, která je upřímnou výpovědí o vlastní rodině, přesto o sobě a svém soukromí odmítá mluvit. Paradox? Tajemství tvůrčího ducha? Obava z všemocného média? Kdo ví. Možná, že všechno dohromady. Dobrou noc a na viděnou za týden.

Poslední potlesk. Závěrečná znělka. Kameramani vypínají kamery a odcházejí. Někdo zboří pyramidu z knih „Identita v prachu“.

Moderátor Děkuju, ale dala jste mi zabrat. Naštěstí naši střihací uměj zábraky.

Lenka Já taky děkuju za pozvání... ale jsem ráda, že nemám televizi.

Moderátor *(Věře)* Co děláte dneska večer?

Věra se usměje. Ještě než společně odejdou, obrátí se na Asistentku režie.

Moderátor Slyšel jsem, že nějaký maník vyhrál pěstitelskou soutěž s půlmetrovou mrkví. Chci ho tady.

Moderátor odejde ze scény. Odvádí s sebou i Věru.

Lenka zůstane na scéně úplně sama. Všechny přízraky, všichni lidé zmizeli. Je ticho. Asistentka režie se nečekaně vrátí a podává jí mobil.

Asistentka Málem bych zapoměla, tady máte telefon. A já si vaši knížku moc ráda přečtu. Mě to povídání fakt zaujalo.

Lenka *(kouká na hromadu knih, které se válejí na zemi)* Klidně si jednu vemte.

Asistentka Až budu mít čas, určitě si ji přečtu.

Lenka Chcete věnování?

Asistentka Proč ne...

Lenka jí něco dovnitř napíše. Asistentka bere knihu a odchází. Lenka na svém mobilu vytáčí číslo.

Lenka Haló! Mami? Tady Lenka! To jsem ráda, že se zvedla... Jsme se dlouho neviděly, no. Ne, nic se nestalo... Pavel? Byl v Tokiu, víš, hodně teď cestuje. Ne, nebyl tam na dovolené! My se nerozvádíme, mami... to byla služební cesta. To víš, že by tě Kristýna ráda viděla. Ale kdeže, vždyť je jí čtrnáct, nepojede na chalupu s malým Fandou, to jí ani nebudu navrhovat, to mě s tím pošle do háje... Promiň, nejsem na tebe sprostá, ale s Kristýnou se teď nedá o ničem mluvit. No tak my přijedeme v neděli na oběd... Jo, Pavel taky. Tak dobře... vlastně ne, mami, vepřové nedělej, Kristýna nejí maso... Proč jí to dovolím?! Ona se mě neptá! Dělá si, co chce!

Světla pomalu slábnou. Kdesi na obzoru vidíme siluety všech žen. Sedí v kavárně a popíjejí společně kávu: Milada a Věra s malou Marií, dospělá Marie s Anetou a Žanetou. Žaneta jako vždycky kouří. Jen Martina stojí a drží u ucha svůj mobilní telefon. Mezi ženami v kavárně sedí i herci, kteří hráli postavy mužů.

Lenka Mami, poslyš, budeš se příští týden dívat na televizi? Jo jasně, jak to máš vědět... Ne, kašli na to. To je teď jedno. V neděli si to povíme. Jo? Tak jo. Ahoj. Pa mami.

Lenka schová telefon do kabelky a odejde ze studia. Možná jde posedět do kavárny... Možná potřebuje chvíli o všem přemýšlet... Možná tam potká Vladimíra. Možná...

Tma. Konec.

Hluboce nahoru, vysoce dolů

(Z cyklu Tři úlety. Úlet třetí)

Július Gajdoš

V prázdném prostoru scény je umístěné otočné oboustranné zrcadlo na kolečkách, takže ho lze přemísťovat. Muž ho pomalu otevírá jako dveře, vstoupí, uvidí se v něm, ustoupí, zavře ho a vstoupí druhou stranou. Situace se několikrát opakuje, pak odsune zrcadlo nalevo a sám přejde na pravou stranu. V průběhu monologu s ním hraje, mluví na něj jako na partnera a využívá ho podle vlastních schopností.

Vždycky jsem mu to říkal. Vždycky a pořád, že po těch schodech sám nevyleze, ale nedal si říct. Slyšíš mě, Eleku? Ty schody jsi nenáviděl, já vím, ale nedal sis říct. Do hospody se může i po čtyřech, říkal. Ale to jsi měl popletený. Z hospody se může i po čtyřech. Jenomže my, nikdy! My jsme byli třída. Tak jsem dělal, co jsem mohl, chytil se jí jako lana, mé ruky oběma rukama. Protože ty schody byly vždycky zbytečně vysoko a nebylo se moc čeho držet. Kdyby člověk ztratil rovnováhu, tak to raději ani nedopovím. Ale našťástí ta tvoje noha, Eleku. Ty moc dobře víš, o čem mluvím. Ta bolest, kterou jsi v ní nosil, byla jak hlídací pes. Stačilo, když se do ní jenom slabě opřel, okamžitě vystřelila. A s ním to vždycky trhlo. Dopředu. Tak mu říkám, odraz se pravou, ale v tu chvíli snad zapomněl, kterou má pravou, a na tu levou jenom tak zlehka našlápní a jemně se přehoupní a ono tě to vynese. *U Krysaře* a nahoru co, Eleku? Vždycky jsi říkal, že to mělo být dolů, sedneš na prdel a jedeš, jako na klouzačce. A já ti na to, bude i dolů, ale nohama napřed. Jenom co jsem dořekl tuhle větu, Elek byl zpátky před prvním schodem. A to vždycky! Protože se otočil, aby nepadl na záda, kdyby náhodou ztratil rovnováhu. Taký chtěl vidět, jak vysoko vylezl, ale ta bolest ho vždycky vrátila zpátky. Tak znovu! Říkám mu. Otoč se! Podej mi ruku! A dívej se, kam kráčíš. Já vím, mělo by se to jmenovat *U Holuba*. Ale vždyť to jsou jenom tři schody. *U Krysaře*, tak se to jmenovalo předtím. Teď se to jmenuje *Stará promiň. STARÁ PROMIŇ, SE TO TEĎ JMENUJE!* To je teď taková móda. Všude s prosíkem a omluvou, jestli chceš někam. A písemně žádat o vycházku. Nás se to

ale netýká. My se nemáme za co omlouvat. Drž se mě a pomalu se posouvej. To by bylo, abychom nezvládli tři schody. Teď tě budu tlačit zezadu. Počkej, kam se zeneš, dyť říkám, že schody jsou jenom tři. Chyť se kliky u dveří! Oběma rukama! A drž se! Vidíš a jsme tady, nahoře. Koukni, to je výhled, co? To není jako z prvního schodu. Pojď už přece! Jdeme dovnitř, ne? Na dívání bude dost času i na zpáteční cestě.

Do hospody jsme ale vždycky vstupovali jako ta-neční mistři. Elek tahal levou zadní za sebou, to patřilo k našemu stylu, protože já svými staccatovými kroky cupital do jeho pohybového glissanda, a znělo to, jako když se lehkým klouzavým pohybem protahujete přes drátové oplacení. To víte, že nás v hospodě sledovali. Už od dveří. Někteří si přikládali poloprázdné püllitry k ústům, tvářili se, že pijí, ale přes sklo těch sklenic nás nespouštěli z očí. Někteří kouřili a s předstíraným požitkem protahovali kouř nosem, jakoby si nechtěli nechat ujít ani ty poslední zbytky, ale přitom jsme to byli my, co je zajímalo. Všichni měli oči na stopkách, snad jenom dva mládenci dřímali na židlích s bradou přitlačenou k hrudníku. My se ale drželi svého stylu a v rytmických krokových variacích se šinuli k výčepu.

Před výčepem jsme se vždycky zastavili. To bylo punktem naší cesty. Jen co jsme odložili klobouky, naše šedivé vlasy rozbřesly šero místnosti natolik, že několik opilců leknutím trhlo hlavami – a rozostřenými pohledy jako oslepení odvraceli zrak kamsi do kouta místnosti.

– Už mají dost, – vždycky říkal Elek, – budou blít.

Ale oni jenom ztratili orientaci, než se objevila hlava vedoucího u výčepu. To se vzpamatovali, protože vedoucí vždycky prostrčil hlavu lítačkami a protáhl krk až k výčepu, mžoural drobnýma očima, trhal krkem, natahoval nos dopředu, až to nízké čelo, co měl, mu ustoupilo někam ke kyčlím. To už všichni věděli, kde jsou.

– No konečně, to vám trvalo, je neděle, pomalu oběd a vy nikde. Tak dva rummy? Dva rummy?

Bručel pro sebe a přitom v koutcích úst převracel drobty slaných tyčinek, které chroupal a trousil kolem sebe, ale slyšet to museli všichni. Pak krátkýma rukama

1 První dvě části jsme tiskli v *Disku* 29 a 30.

otevřel křídlo lítaček a dokouel se k pultu, aby nás obsloužil. To si nenechal ujít. Byli jsme totiž třída. A když vstoupil, číšnice, co obsluhovala u pultu, se vždycky přitlačila k zadnímu regálu, aby mu udělala místo. Vtáhla přitom břicho a zatajila dech. Ta její hrud, to jste měli vidět, vzdouvala se jak přivalová vlna. A on, vedoucí, vždycky se postavil před ni, a jak byl malej, otáčel hlavou ze strany na stranu a brnkal jí těmi svými ušisky o prsa a slastně se u toho usmíval. V ruce držel dva panáky, kroutil hlavou a schválně prodlužoval nalévání, aby to vypadalo, že jenom kontroluje, aby nepřelil přes čáru. Číšnice, to víte, že jí to lechtalo, po chvíli to nevydržela, zhluboka vydechla, a zvedla vedoucímu několik posledních vlasů a přitom ho tvrdě přitlačila k výčepu.

– To je ode mne.

Řekl příškrčeným hlasem a postavil před nás panáky. Podíval jsem se na ty prcky, jak hrdě stojí, pak na vedoucího, jak lapá po dechu, napresovanéj mezi výčepem a číšnicí, a zase zpátky na ta dvě malá překvapení. Vlasy mu pomalu usedaly na místo a číšnici se opět vzdouvala hrud'. Přihladil si vlasy rukou a řekl zcela uvolněně.

– Dejte si. Jednou snad můžu, nebo ne?

Chtěl jsem se toho hned chopit, ale Elek jenom stál, ani se nehnul, strnulej jak sněhulák. Tak jsem vybral sirku jako vždycky a vyhazoval z rumu drobtý slanych tyčinek a dával si načas. To Elek je vždycky rozmačkal o okraj panáka a palcem přidržel, aby je nevpil i s rumem. Ale teď se ani nehnul a dělal jakoby nic. A to jakoby nic trvalo déle, než se dalo čekat, až jsem si začal připadat, že jsme jako dva chřupani, takoví, co přišli s prosíkem a neví, jak začít, případně, a od toho ať mne všichni svatí chrání, se chtějí omluvit a ani neví za co. Totiž všude kolem nás nastalo takové ticho, že bylo slyšet i číšnici, jak se snaží potajmu vydechnout a nenarvat vedoucího k výčepu. Zamrzli i ti dva mladásové, co se kejvali ze strany na stranu, i čumilové, co nás sledovali přes sklo svých sklenic, upřeli najednou své pohledy do prázdných püllitrů a všechno to směřovalo k tomu, že za malou chvíli máme na krku průser průserů, že totiž zůstaneme v očích té hospodské veřejnosti nevychovaní darmošlapové, co ignorují vstřícnou nabídku šéfa. Pamatuješ, Eleku? Byl k tomu takovej malej krůček. Co na hraně, bylo to tak na ostří nože, že si to musíš pamatovat. Jak říkám, překerní situace to byla, protože tohle vedoucí nedělal každý den. Bylo to jako o Vánocích, zcela výjimečný den, a kdybych tehdy, jak mě tady vidíte, nezasáhl, tak zůstaneme navěky věků magoři a nikdy nikdo by z nás to osočení nesmyl. Vypadalo to na výsosť neudržitelné, když Elek, který se zatím ani nehnul, ale tím svým pomalým glissandem, tedy stylem, kterým nejenom chodil, ale i mluvil, ze sebe najednou

vypravil. No 'najednou', to tedy pořádně přeháním. On to ze sebe dostával, jako když tlačíte před sebou pohraniční zátarasý.

– Já to takhle nemůžu.

Tohle řekl a přiznávám, že jsem se lekl, protože v tom tichu to vypadalo, jako bychom chtěli před tou vstřícnou nabídkou utéct a ještě za to vedoucímu vynadat. Jenomže moje leknutí – co to bylo proti tomu, jak to zasáhlo vedoucího! Proto to taky prošlo u hospodských štamgastů zcela bez povšimnutí. Vedoucí byl na tom totiž hodně špatně, dokonce hůř, než kdybychom na něho vyprskali deset sprostých slov. Po té zdánlivě neškodné větě okamžitě zavrával, čelo mu kleslo na úroveň nosu, očima střídavě koulel na panáky a na nás, a zřejmě aby se z toho nějak dostal, protože chlap to byl, i když malej, hodil takový ten dábelský pohled mezi štamgasty, až se všichni v hospodě rozesoupili a udělali úzkou uličku. Dva dřímající mládenci pak vyskočili, jako by je kopnul elektrický proud, chobotnicovým pohybem se zorientovali ve směru výčepu, vzali své židle, a jak je tahali uličkou po dlaždicové podlaze, dělali takový randál, jako byste si cirkulárkou ošetřovali zubní protézu. Trvalo to sice jenom chvíli, ale pocit z toho byl nekonečný, než ty židle postavili před nás.

– Konečně se vám rozsvítilo, hoši, jinak pod osmnáct nenalije – zakřičel zezadu takový ten bujarý.

Mládenci se nepřičetně rozesmáli, rozevřátými pohyby se vrátili zpátky, zase tou uličkou, ta se za nimi hned zavřela jako Rudé moře po přechodu Židů, a nepřítomně hledali své židle, dokud je někdo neokřiknul, zase asi ten bujarý, že si je přeče před chvíli odnesli. S blahosklonným úsměvem se opřeli o zeď a nadále se pohupovali ze strany na stranu. To už byla situace na výsosť vyhrocená. Pamatuješ, Eleku? A tys tam pořád jenom stál a jakoby nic. Tak jsem si sedl, abych uvolnil napětí. To jsem ale neměl, protože ten pohyb upoutal vedoucího, podíval se na mě a hned se osopil na tebe.

– Špatný rum, nebo co?

To ale přehnal, protože tys ho přísným gestem, takovým jakým zastavují policajti nákladáky na dálnici, okamžitě zklidnil, a dal mu jasně najevo, že dobře slyšíš, i když příznejme si to, v podstatě to nebyla pravda. Pak jsi udělal přiléhavou pauzu a s klidem staršího mu řekl:

– Když já to takhle nemůžu. To mě pak vždycky, ale vždycky pálí žáha.

To byla ale další rána, protože vedoucí trhnul hlavou a ještě s nataženým krkem na tebe normálně vyštěknul.

– A co bys chtěl, Hennessy?

A bez toho, aby čekal na odpověď, prudce se od nás odvrátil, natáhl se po láhvi v regálu, to šáhl rovnou na

prsa číšnice, ta prudce vyjekla, a než zmizla v lítačkách, už držel láhev s drahým alkoholem v ruce. Energicky vzal dvojdecovou sklenici na víno a s výrazem zápasníka sumo do ní naléval. Ve čtvrtině sklenice jeho hněv přece jen trochu ustoupil, a když už měl nalito do půlky, zcela se uklidnil. S veškerou péčí odložil láhev, podezíravě se díval na sklenici do poloviny naplněnou drahým alkoholem a bručel si pod nosem, že tolik drahého alkoholu tady ještě nikdy nikdo nevpil. Kdybych tehdy nezasáhl, v mžiku by měl na krku dobrovolníky, kteří by se o to určitě pokusili, a udělali by mu pořádnou škodu. Pamatuješ, jak jsem mu řekl:

– Co se hned rozčiluješ, vedoucí. To je tak těžké si zapamatovat, že Elek bez teplé vody rum nepije? Vždyť ti to říká, že ho pak pálí záha.

Tohle jsem mu řekl, a to, co se pak stalo, jsme oba na vlastní oči viděli. Jako by se vedoucí znova narodil. Tvář mu zrudla, úsměv zblaženěl, očima opakovaně protáčel, aby dal najevo, jak si už pomalu nic nepamatuje, ale přece jen si na něco vzpomíná, vzal sklenici s drahým alkoholem, opatrně s ní cinknul o naše prcky a chtěl se napít, ale v půlce cesty si uvědomil, co to má, opatrně položil sklenici na regál a ztratil se v lítačkách pro teplou vodu.

To byla situace, co Eleku? Prej zapomněl. Místo teplé vody by ti nalil Hennessy. Ale brnkat ušiskama po kozách číšnice, na to nezapomene. Já vím, ona to neměla lehké. V neděli dopoledne v hospodě, je třeba vařit oběd, smažit řízky dětem a ona mezi chlapama, každou neděli nalívat. Je mi jí líto. To jo, ale zase tak moc jí, Eleku, nelitujeme. Ona si přijde na svoje. Snad jí nechá i něco vydělat. Tak vypij, at' jdeme. Voda ti vystydne.

Že po těch schodech sám nesleze, jsem věděl předem. Říkal jsem mu to pravidelně i na zpáteční cestě, ale Elek to vždycky bral na lehkou váhu. Kdyby se ti mládenci nerozhoupali, ani nevím, jak dlouho by nám to trvalo. Jenomže opustit hospodu jen tak, po tom všem, to přece nejde. V okamžiku, když jsme sebrali z výčepu klobouky, na okrajích poněkud mokré od věčného oplachování půllitrů, a udělali první krok ke dveřím, vedoucí, který vždycky věděl, co se sluší a patří, pronesl za námi, možná pro tebe poněkud stereotypní, ale pro mě přece jen oblíbenou větu.

– A do druhé nohy nic?

Pamatuješ, Eleku? Já vím, jenom to připomínám, protože ani jsi nemrknul a šinul se ke dveřím, jakoby o nic nešlo. No ale přece jenom tak mimochodem, proto to připomínám, i když jsi možná tu větu přeslechl, jsi na mě špitnul:

– Co chce?

Zve ještě na jednoho, jsem ti odpověděl. No a co ty na to? Dobře, tak to dořeknu. Zaváhal jsi. Moc dobře si

na to pamatuju. Bylo to sice důležité zaváhání a těžké rozhodování, ale nechválím tě za to, protože vždycky až moc projasnilo naše vztahy k vedoucímu. A to jsme byli jenom několik kroků od výčepu. Čekaly nás sice ještě schody, vím, a možná právě tím mým pravidelným zdůrazňováním, že po nich sám neslezeš, jsem způsobil, že najednou byl pro tebe důležitý čas. A tak ses mě zeptal, kdy sejdeme dolů, a já jsem odpověděl 'jako vždycky'. Což jsi přijal s nelibostí. Protože prej by to trvalo dlouho. Možná pro tebe. Nikomu přece nezkrátí den hodit do sebe jednoho panáka. Nevyžaduje to přece nic jiného než se otočit a pořádně natáhnout, když jsem několik kroků od výčepu. A tak jsem mu ještě řekl, jak sis to přál, že v té druhé noze máš vodu, v koleně, a teplou a spěcháš, aby ti nevystydla. I když to vypadalo, že než slezeme ty schody, i ta voda v koleně ti vystydne, ale naštěstí jeden z těch čumilů, asi ten bujarý, probudil dřímající mládence, ukázal jim na židli, oni na ni chvíli hleděli jako na čerstvě natočeného šnita, pak vyskočili jako mamuti, rozkolísanými pohyby tě položili na židli a bezpečně snesli po schodech. I když vzhledem k tomu, jak nebezpečně pletli nohama, je to 'bezpečně' poněkud nepřesné. Možná kapánek přeháním a ty si už na to nezpomínáš, ale na to, cos řekl, než se ti dva ztratili ve dveřích hospody, na to se zapomenout nedá:

– Vypít dá, to jo, ale po čáru nenalije ani zadarmo.

Tos řekl, po dni, který byl tak vrchovatě naplněný zážitky.

No a za týden, v neděli, jsem u těch schodů stál sám. A dost dlouho. Musím říct, že to nemám v oblíbě. Kolem procházejí lidé a kladou vám nesmyslné otázky:

– Odpočíváme, odpočíváme?

Proboha, copak já někdy odpočívám? Vždycky mám něco na práci. Tak jim všem najednou odpovídám, že odpočívát budeme tam a tam-tam. A oni sborově, že se všichni dočkáme a že to je jediná spravedlnost na světě. Prostě je třeba se držet pravidla, že u hospody nesmí člověk stát sám, všem na očích, protože se od lidí dočká blbostí, jaké si v kostele nedovolí. Do toho vítr, co roznáší papíry z tříděného odpadu a vráží vám je do tváře, pleskot hospodských dveří, jak se tam před nedělním obědem trousí jeden žiznivce za druhým, a Elek nikde. Tak jsem si z dlouhé chvíle jeden z těch papírů přišlápl nohou, zvedl ho se země, i když, nic naplat, záda bolí, udělal z něj vlašтовku a zkusil se trefit do větracího okénka hospody. Vítr, ta potvora vycvičená na podzimní pouštění draků, si ho ale vytáhl do výšky, kroužil s ním ve vzduchu, smíchal ho s opadáním listím a unášel na cestu. Jako malej kluk, jsem si říkal, ale nic jsem mu neřekl, jenom jsem se díval, jako na zlobivé dítě, které by potřebovalo napráskat, ale kdo se dneska odváží.

Ale bránit mu nebo utíkat za tím papírem, to mě ani nenapadlo. Nepůjdu přece proti větru ani dešti. To už na cestě prudce zabrzdilo auto, vyskočil z něho řidič, sundal moji papírovou vlačstovku z předního skla, otevřel kufr auta, vyndal hadr a začal pucovat přední sklo. Tvářil jsem se jako minulý týden Elek, když mu vedoucí nabídl rum bez teplé vody. Za řidičem se štosovaly vozy, nervózně troubily, někteří řidiči dokonce vystoupili a pokoušeli se dokouknout za horizont. Řidič s hadrem a s předstíraným klidem leštil přední sklo, pak se obrátil ke koloně, několikrát si zatúkal na čelo, sedl za volant a ve vysokých otáčkách se ztratil. Kolona se rozjela za ním, jako by ho honila a rozvířila papíry, které i vítr nechal bez povšimnutí. Několik z nich zakroužilo kolem mé hlavy, což jsem za dočasného bezvětrí považoval za zjevnou provokaci, a tak jsem chňapnul jeden ještě ve vzduchu. Nebyl to ale žádný velký výkon, když uvážím, jak těsně na mě dorážel. Udělal jsem další papírovou vlačstovku a s nečekanou přesností jsem se trefil do větracího okénka hospody. Vevnitř nastala pořádná mela, protože křik bylo slyšet až ke mně. Když totiž ventilátor zachytil kus toho papíru, začal do místnosti plivat takovou tu černou usazeninu, co se tam nasbírala za léta, a vydával u toho kulometný zvuk, jako když kluci připevní k přednímu kolu papundekl. Hospoda byla ale u vytržení, protože křik štamgastů bylo slyšet i přes ten papundeklový rachot.

– Viděli jste to? Rovnou do piva. To pivo už nepij! Jak bych moh, vždyť je plné sazí. Klid, to si jenom kluci hrají na indiány. Jaký klid, kdo mluví o klidu, haranti jsou to. Buď rád, že nehází kameny. To by tady nezůstal půllitr celý. Co to kecáš, to jako že je pro tebe půllitr víc než pivo? –

Zřejmě to naštvalo i vedoucího, protože se vzápětí objevil na schodech a valil se ke mně i s lahví rumu a panákem v ruce.

– Viděl jsem tě, viděl. Čekám, že přijdeš dovnitř, a ty tady vyvádíš jak malej kluk. Tys tam něco napsal? Na ten papír? Já už, člověče, nemám kdy si ani něco přečíst.

A tékal očima, jak je na tom špatně, ale zase ne tak docela, protože pod pultem má vždycky noviny.

– Nic jsem nepsal, – říkám mu. – To byla jenom papírová vlačstovka, abych vás trochu vyplašil, i Eleka, kdyby tam náhodou byl. Je vevnitř?

– Není, není, jak by se tam bez tebe dostal. Tady si dej prcka, když už jsem to vzal.

A takhle mě loktem šťouchal do žeber. Víte, co je moc, to je moc. Jednou nabídnout, to jo, ale pokaždé, to bychom ho přivedli na mizinu, a to si přece nemůžu vzít na svědomí, i když na druhé straně, taky si něco vydělá, a přitom odmítnout mu, to u něho není snadné.

Kdyby tady byl Elek... se někde motá, v neděli. Ten to umí. Tak mu říkám, abych se z toho nějak vykroutil, že když tu není Elek, přece nebudu pít sám. To už ale ten bujarý vyšel ven i se židlí, postavil ji přede mě, vedoucí nalil jako na povel a spustil. Prej vím, jak to chodí, jednou jsme dole potom nahoře, to měl asi na mysli ty jeho schody, a že já to ještě nevím, ale vše se dozvím, a že to už tak chodí, že vždycky je všechno na něm a zase protočil očima jako že jo, ale nějak to přece jen unese, a než se do toho dáme, ať do sebe hodím toho prcka. Vzal panáka ze židle a vložil mi ho do ruky, no ale přece jen nejdřív ať si na tu židli sednu. Ani se mě nemusel moc doprošovat, protože když z něj jenom jakoby mimochodem vyltlo, že Eleka včera našli, na tu moji starou prdel mi to sedlo samo, ale jenom na chvíli, protože hned jsem vyskočil jak z rozžhavené plotny, když dořekl, že ho našli sedět v křesle. Vedoucí mě začal mermomocí uklidňovat a tlačil mě zpátky do židle, protože prej vím, jak to chodí, a prostě že Eleka našli v křesle, s brýlemi na nose, po mrtvici. A prej co nadělám, mám se s tím smířit, takhle to v životě chodí. Tak jsem se pokoušel opět vyskočit, navzdory té síle, kterou mě udržoval vsedě, protože říkat, že Eleka našli s brýlemi na nose, to jo, to je možné, mrtvice, i to se stává, ale sedět v křesle, to tedy ne. Elek nikdy neseděl! Stál nebo ležel, ale sedět, to nikdy! Měl kýlu. A takhle zaujatej tím, jak hrdinsky vzdoruju různým lidovým povídačkám, jsem zcela nevědomky hodil do sebe panáka, co mi nalil vedoucí.

– Máš pravdu, – řekl mi vedoucí, – zůstaň ještě sedět a dej si i do druhý nohy. To ti udělá dobře. Elek už nepřijde.

A nechal tu větu viset ve vzduchu, jako by se tady měla ještě chvíli naparovat, než se navzdýcky ztratí za horizontem. Naklonil láhev, pomalým pečlivým pohybem mi nalíval rum a sledoval tu větu, jako by ten zlobivý podzimní vítr, který se jako naschvál zase spustil, si s ní pohrával stejně jak s mou papírovou vlačstovkou. A jak byl tak zahleděný do té své věty, která se už jistě ztratila za tím neprůhledným horizontem, a jak nechal stékat rum po mé ruce dolů na zem, měl jsem s ním soucit. Palcem levé ruky jsem mu zvedl hrdlo láhve, protože zem vypije všechno všecičko, a přátelským tónem jsem mu řekl:

– Možná ho našli v křesle, když to říkáš, i když nad tím mávám rukou, ale v tom případě zbytečně přeléváš.

V obřadní místnosti, pod nápořem mužských šedin, co se sešli z celého okolí, bylo světlo jak z jiného světa a nic tomu neubraly ani barevné vitráže na oknech, do kterých švihal déšť a omýval je proudy stékající vody. Měly spíše co dělat, aby udržely nárazy větru a vody,

a tak stříbrné světlo šedivých vlasů svévolně pohasínalo a rozsvěcovalo se podle toho, jak se chlapi vytráceli ven, pod přístřešek, a vraceli se zpátky. Kouřit se ale musí. Uprostřed přístřešku viselo kadidlo s vytaženým víčkem, pro potěchu větru, který ho rozhoupával a rozdmýchával dřevěné uhlí.

Stál jsem tam s vedoucím, mezi chlapama, co chtěli kouřit. Ti se shlukovali do kruhu, aby si mohli zapálit, ale vítr jim s plezírem zfoukával oheň ze sirek, a tak tam jenom bezradně přešlapovali, dokud jednomu z nich, asi tomu bujarému, nesvitlo, takže s cigaretou v puse přistoupil ke kadidlu, přiložil k dřevěnému uhlí a z plných plic z ní potahoval. Po chvíli i ostatní pochopili, že je to dobrý nápad, obstoupili kadidlo a opakovali to po něm. Z úst se jim už začaly valit chomáče kouře, když vítr zesílil natolik, že se víko kadidla s rachotem svezlo po řetízcích a rázně dosedlo. Chlapi vyskočili, přidržovali si klobouky, vystrašeně se dívali jeden na druhého, jak jim z úst trčely kousky uříznutých cigaret.

– Psí počasí!

Bručeli pro sebe a rozšlapávali zbytky cigaret na betonové podlaze.

– Měli bychom už jít, – podotkl vedoucí, – za chvíli to tu zaleje.

V tom se ale vyvalil dav, chvíli nerozhodně přešlapoval pod přístřeškem, ale když hasiči, co nesli rakev, rozhodně vykročili, následoval je.

– Ti se vody nebojí.

Vedoucí ukázal na hasiče, ale hned se stáhnul a tiše kráčel s davem. Někteří vytáhli deštníky, vítr jim je hned převrátil, a tak i bez nich poslušně kráčeli za ostatními. Hasiči stoupali opatrně. Klouzalo to, ale všichni došli. Myslím, že nikdo nepadl, ani já, křečovitě jsem se držel vedoucího. Obstoupili jsme faráře. Ten nás i jámu pokropil svěcenou vodou a všichni jsme si v té chvíli pomysleli, že vody bylo dneska už dost. Hasiči položili rakev vedle jámy plné vody. Jednomu z nich sklouzla noha, ocitl se v ní po pás, ale měl štěstí, zachytil se kolegy. Když ho vytáhli, oprašoval si mokré kalhoty a omlouval se nám, že to nic není, i tak je celý mokrý. Když rakev kladli do jámy, voda začala přetékat přes okraje, a jak do ní rakev klesala, na hladině se tvořily bubliny, jako když se plní láhev. Lidé ustrašeně zírali. Hasiči znejistěli, koukali po lidech, jakoby se ptali, jestli spouštět nebo vytažovat. Pokyn faráře byl jasný. Vytáhli provazy a nechali rakev svému osudu. Vedoucí tiše stál, mžoural na bubliny, otevíral jedno a zavíral druhé oko, jako by nevěřil vlastním očím, a po chvíli pozorování se mě zeptal, jestli si myslím, že se ta voda vlívá do něj, do Eleka. Nechal jsem si čas na rozmyšlenou na tak složitou otázku a pak jsem možná i z vlastního přesvědčení řekl, že asi těžko.

– S rumem pil Elek vždycky jen teplou vodu.

Vedoucí protočil panenky jako vždycky, když dělal, že si už nic pomalu nepamatuje, ale přece jen něco mu v té hlavě zůstalo.

Konec

The contributions published in this issue of *Disk* can be arranged in two or three thematic groups. The first two articles (Vostrý's "Staginess and/or Scenicity" and Július Gajdoš's "From Photography to Performance and Installation") are inspired by parallel publishing of Andreas Kotte's *Theaterwissenschaft* in the *Disk* edition. The second group deals with – inaccurately stated – Polish and Czech-Polish topics. The essay by Maja Jawor "Gardzienice – My Experience" is in the forefront of several articles that have some connection with so-called anthropological theatre derived from Grotowski: Staniewski with the Theatre Association in Gardzienice has an important place in this framework as well as Viliam Dočolomanský's Farm in the Cave, Prague's 'international theatre studio'. We drew from the assumption that it would be interesting to introduce a reaction to Dočolomanský's most famous performance *Sclavi / The Song of an Emigrant* by Larissa Pavlovna Solnczeva, the expert in Czech theatre culture. One of the former actress in Dočolomanský's company Maja Jawor took an important part in creation of this performance; Jawor now lives in the Netherlands and her essay is the first chapter of her PhD dissertation from the field of Scenology at the Theatre Faculty of AMU in Prague. Her PhD thesis is the fourth of those that have originated in connection to ethno-scenologic research among East Slovakian Ruthenians executed within the Research Institute of Dramatic and Scenic Art at DAMU where Dočolomanský's staging *Sclavi* drew from: the participants were the director, Maja Jawor (and other actors) and two actresses and PhD students from Farm in the Cave Eliška Vavříková and Hana Varadzinová (Vavříková's dissertation called *Mimesis and Poiesis* was published in the *Disk* edition).

The important contribution to understanding Polish traditions devel-

oped from Romanticism to modern times, i.e. traditions Jerzy Grotowski and Włodzimierz Staniewski (especially the role of singing) refer to, is an essay by Jan Hynvar "Theatre and Monastery: Polish Reduta and Its Radical Reform of Acting Ethos"; it naturally deals with all three phases of activity led by Juliusz Osterwa and Mieczysław Limanowski. It began in Warsaw (1919–1925), then it moved to Vilno (1925–1931) and back to Warsaw again (1931–1939).

This is why the topic of "anthropologic theatre" naturally mixes with the topic of Czech-Polish and Polish-Czech relations: a contribution to understanding their insufficiently researched history is the article by Polish theatre historian Jan Michalik called "Marie Pospíšilová in Krakow" (1885) about visit of a significant Czech young actor right after she was forced to leave the National Theatre in Prague. The readers of the article might be interested in characterization of her style of acting from the point of view of contemporary theatre criticisms in Krakow as well as in whole scening of this visit in the context of a contemporary national and politic situation: the scenic and the staged are right next to the theatrical where scenicity is the essence (even Andreas Kotte whose book is analyzed by Július Gajdoš and Jaroslav Vostrý in *Disk 31* speaks about a "scenic event" being something theatre grows from). However, people speak about scenicity and staging in the context of international discussions about architecture – not only with regard (for instance) to historic "costumes and masks" of relevant buildings including smooth functionalistic facades without decorations we can perceive nowadays as one of the "contemporary costumes" as Radovan Lipus describes: we quote his contribution about the international scientific seminar dedicated to Silesian architecture that took place on 2nd February 2010 at the Faculty of Architecture of Silesian Polytechnic

Institute in Gliwice. Radovan Lipus who has been dealing with scenology of architecture on pages of our magazine from its birth in 2002 continually writes about Silesian region as such: it is a territory (with original German traditions) where the Polish and the Czech intensively meet, his contribution can be in the same group like the previous articles and studies that deal with this issue in *Disk 31*. When we speak about scenology of architecture and urbanism, the contribution by David Vávra called "Industrial Architecture" cannot be missing; it is his commentary on visual information about new life of former industrial sites and territories; it is not a coincidence that the way of their revival that deals with scenic art is often related to its use for specific scenic activities.

As far as scenologic thinking is concerned, we have already spoken of scenicity and staging of photography (and not only the 'staged' one) in the articles and essays by Miroslav Vojtěchovský. Július Gajdoš continues in this discussion in this issue and he draws from famous Roland Barthes' quotation from his book *La Chambre Claire* that is mentioned in the quoted book by Andreas Kotte. According to this quotation inspired by *tableaux vivants* that seems to become dead in the photos, "theatre, not Painting, is the reason why Photography meets art". In Gajdoš's opinion, we could replace the word theatre with performance art; we would then think about it in its relation to an installation – like in his essay. According to Gajdoš, *tableaux vivants* with their alleged mortification in a photograph have something in common with these activities. The "ideal of authenticity and fully lived unrepeatable presence emphasized in the 1960s" as Gajdoš knows, played an important role in performing arts. For postmodern tendencies where the process of creating becomes more important than the final piece-object,

the participation in this non-repetitive moment of *pure presence* becomes the main thing; in figurative terms, the experience of what precedes pressing the release. Photography can look like mortification of live images and authentic moments only from this point of view. This might be one of the reasons why artists refused recordings of their performances. However, their attitude has changed during the course of time (and Gajdoš reminds us of a Laurie Anderson's complaint about a lot of things they have created will be forgotten because there are no records about it). "The situation that seems to be mortification now seems to be presentality. Photography is in this point of concurrence. It forces a live moment to petrify to become the image of what was performed and installed. This is how the image exceeds time and a photo allows us to get back to what was alive in the past and preserve in an already staged event what a photographer discovered to last or overlapping a single moment for presence and future." In his study "Staginess and/or Scenicity", Jaroslav Vostrý draws from Kotte's term "scenic event" and its position in author's theatre-research concept. Thanks to this term, people who are interested in scenology may be familiar with Kotte's concept. The ideas summarized in this name were reached at the Theatre Faculty of the Academy of Performing Arts in Prague; they draw from a principle that the basic research of theatre (partially) merges with thea-

tre activity as such. During the search for their basic units in cooperation with professionals from other schools and fields, several of those who (also) deal with reflection of this activity reached the similar conclusion like Andreas Kotte: "these basic units form scenic sceneries or simply *scenes* we know from so-called scenic arts, literature and visual arts apart from scening in advertisements as well as architecture, urbanism and mostly in life". According to Kotte, some event is scenic only because of "direct, visible and mutual activity of people"; the author of the book *Theaterwissenschaft* excludes recorded scenes, i.e. those where the issue of an event merges with the issue of *image* in art. Vostrý asks: doesn't this narrowing the point of view of a scenic event and scenicity in general draw from the fact that we deal only with theatre studies? Whereas Kotte refuses to widen the theory of a scenic event within a theatre studies concept to cases where we cannot research them regardless the issue of an image, scenology intentionally crossed the threshold of theatre studies because there is a greater field of applying the scenic. "In today's theatre studies, theatre retreat from the dominant position among specific scenic demonstrations is often compensated by ambitious effort to relate theatre and staginess to everything or to identify scenicity and staginess: Kotte faithfully opposes it." Concerning scenology, it cannot and does not want to avoid "the

research of scenicity in demonstrations where it is inseparably connected with applying techniques and technologies providing such space for a play: Kotte cannot acknowledge staginess but also scenicity to these demonstrations because of his definition of a scenic event. It seems to be some holdback where we need to make another step." According to Vostrý, everything Kotte has managed to record and transmit to other people who are interested (especially students) deserves great appreciation.

Except for the listed thematic groups, Jan Císař is engaged in his article "The Story of Drama" in the way the fresh *History of Czech Literature 1945–1989* deals with the issue of drama (thanks to Pavel Janoušek) as well as in book production of Tsubouchi Memorial Theatre Museum of Waseda University (in Denisa Vostrá's note). In the appendix, we print the third part of Gajdoš's monodrama cycle *Drifts* (with the title *Deeply Up, Highly Down*) and a new play by young author Magdalena Frydrych Gregorová called *Vltavínky* with the subtitle "Dreams of Czech Women in the 20th Century" (her first play *Dorotka* signed Magdalena Frydrychová was printed in *Disk 17 – September 2006*; see the review of Štěpán Pácl's staging "Legend about Virgin Dorotka" of this play in the Švanda Theatre written by Jana Cindlerová for *Disk 28 – June 2009*).

Translation Eliška Hulcová

Les contributions publiées dans ce numéro du DISK peuvent en gros être rangées dans deux ou trois cercles thématiques. Les deux premiers articles („Théâtralité et /ou scénicité“ de Jaroslav Vostrý et „De la photographie à la performance et à l’installation“ de Július Gajdoš) sont inspirés par la parution récente en tchèque du livre d’Andreas Kotte *La science théâtrale (Introduction)* aux éditions du Disk. Le deuxième cercle se consacre – à quelque chose près – à la thématique polonaise et tchéco-polonaise. L’essai de Maja Jawor „Gardzienice – mon expérience“, est suivi de plusieurs articles qui ont quelque chose à voir avec le théâtre dit anthropologique provenant de Grotowski: une place importante y est tenue par Staniewski et son Centre d’activités théâtrales situé à Gardzienice même. On peut y rapporter le Studio théâtral international de Prague, la Ferme dans la grotte, de Viliam Dočolomanský. Nous sommes partis de l’idée qu’il serait intéressant dans ce contexte déterminé de faire connaître à nos lecteurs la réaction de la grande spécialiste à l’étranger du théâtre tchèque Larissa Pavlovna Solntseva à la mise en scène la plus célèbre à ce jour des *Sclavi / La chanson de l’émigrant* par Dočolomanský. Une part non négligeable à la réalisation de cette mise en scène revient à Maja Jawor, l’une des actrices d’alors de l’ensemble de Dočolomanský, laquelle vit aujourd’hui en Hollande et dont l’essai constitue le premier chapitre de sa thèse de doctorat soutenue à la Faculté de théâtre d’AMU au département de Création scénique et théorie de la création scénique (scénologie). Sa thèse est la quatrième qui soit née en liaison avec la recherche ethno-scénologique chez les Ruthènes de l’est de la Slovaquie et qui a été réalisée dans le cadre des activités du Département des créations dramatiques et scéniques à DAMU, lesquelles ont inspiré la mise en scène des *Sclavi* par Dočolomanský.

En dehors du directeur de l’ensemble et de Maja Jawor (ainsi que d’autres acteurs du studio), y ont participé dans le cadre de leurs études de doctorat deux autres actrices de la Ferme, Eliška Vavříková et Hana Varadzinová (à ce jour la dissertation de la première a été publiée aux éditions du Disk sous le titre *Mimesis et poiesis*).

Une contribution importante à la connaissance des traditions polonaises du romantisme au modernisme et au-delà, traditions auxquelles se rattache Jerzy Grotowski et (pour ce qui est de l’importance du chant) Włodzimierz Staniewski, est constituée par l’étude de Jan Hynnar „Théâtre et clôture: la Reduta polonaise et sa réforme radicale de l’éthos du comédien“; elle traite bien sûr des trois phases des activités à la tête desquelles se trouvaient Juliusz Osterwa et Mieczysław Limanowski, activités qui, après la première période à Varsovie, (1919–1925) se déplacèrent à Vilnius (1925–1931), puis de nouveau à Varsovie (1931–1939).

Ainsi dans le cercle cité, le thème du „théâtre anthropologique“ se mêle naturellement à la thématique des relations tchéco-polonaises et polono-tchèques: l’article de l’historien polonais du théâtre Jan Michalik, intitulé „Marie Pospíšilová à Cracovie“ (1885), est une contribution à la connaissance de leur histoire toujours insuffisamment approfondie. Il s’agit de l’accueil de cette remarquable jeune actrice tchèque peu de temps après avoir dû quitter le Théâtre National. Le lecteur de l’article sera intéressé non seulement par la caractéristique de son style de jeu au miroir des jugements de la critique théâtrale de Varsovie, mais aussi par tout le „mis en scène“ de cette visite dans le contexte des circonstances politiques nationales du temps. Là, le spécialement scénique et le mis en scène se trouvent à côté du théâtral qui a la scénicité pour fondement (Andreas Kotte, sur le livre duquel s’expriment dans le *Disk* 31 Július Gajdoš et Jaroslav Vos-

trý, parle des „événements scéniques“ comme de quelque chose d’où naît le théâtre). On parle aujourd’hui bien sûr de scénicité et du mettre en scène dans le contexte des discussions internationales sur l’architecture – et pas seulement (par exemple) en considérant les „costumes et masques“ historicisants des constructions en question, y compris des façades fonctionnalistes lisses, sans parure, que nous pouvons aujourd’hui ressentir comme un des „costumes d’époque“, comme les appelle Radovan Lipus. Citons son compte-rendu du séminaire consacré à l’architecture en Silésie, qui a eu lieu le 2 février 2010 à la Faculté d’architecture de l’Ecole polytechnique de Silésie à Gliwice. Radovan Lipus, qui traite de la scénologie de l’architecture dans les pages de cette revue depuis sa création en 2002, se consacre ici à la Silésie en tant que telle: comme il s’agit d’une région (avec ses traditions allemandes d’origine) où se rencontrent intensément jusqu’à aujourd’hui l’élément polonais et tchèque, on peut ranger sa contribution parmi les articles cités qui abordent cette problématique dans le *Disk* 31. Pour ce qui est de la scénologie de l’architecture et de l’urbanisme, elle est étudiée par David Vávra dans son article „Architecture industrielle“, un commentaire sur les informations visuelles sur la nouvelle vie des anciennes zones industrielles et des terrains environnants; ce n’est pas un hasard si la façon de les faire revivre, qui en elle-même relève de l’art scénique, est liée souvent à leur utilisation pour des activités spécifiquement scéniques.

Dans le cadre des réflexions scénologiques, on a parlé plus d’une fois dans cette revue de la scénicité et du mettre en scène des photographies (et pas seulement de celles qu’on appelle „mises en scène“) en particulier dans les études et les articles de Miroslav Vojtěchovský. Dans ce numéro, la discussion est reprise par Július Gajdoš, à partir du célèbre propos de Roland

Barthes dans son livre *La chambre claire*, propos cités de nouveau dans le livre d'Andreas Kotte. D'après ce propos inspiré des *tableaux vivants* qui se sont comme figés sur les photographies, «ce n'est pas la Peinture, grâce à laquelle la Photographie touche à l'art, mais le théâtre». Aujourd'hui, on pourrait remplacer dans cette citation, selon Gajdoš, le théâtre par l'art performant, auquel on pourrait penser pour son rapport avec l'installation, ce qu'il fait finalement dans son étude. Plus qu'avec le théâtre, les *tableaux vivants*, avec leur rigidification sur les photos, ont quelque chose en commun avec ces activités. Bien sûr, un rôle important dans l'art performant est joué, comme le sait Gajdoš, par «l'idéal d'authenticité et de présences pleinement vécues non reproductibles, tellement affirmées dans les années 60 du siècle dernier. Pour la tendance post-moderne, dans le cadre de laquelle le processus de création devient plus important que l'oeuvre-objet finale, la *présence pure*, en langage figuré devient la participation principale à cet instant non reproductible, le vécu de ce qui précède le déclenchement. Seulement de ce point de vue, la photographie peut apparaître comme le gel de tableaux vivants et d'instantanés authentiques. Ce fut peut-être aussi l'un des motifs pour lesquels ces artistes refusèrent toute forme de reproduction de leurs performances. Avec le temps, leur position a fortement changé» (et Gajdoš rappelle ici le soupir de Laurie Anderson devant tout ce qui reste oublié de ce qui fut créé à cette époque, du fait qu'il n'y a aucune reproduction). «Ce qui à un certain moment peut apparaître comme le passage à l'état de mort, peut avec le temps sembler le passage à l'état de présence. La photographie se situe à ce point d'intersection. Elle oblige l'instant vivant à se figer, pour qu'il puisse devenir l'image de ce qui a été effectué et installé. Ainsi l'image échappe au temps et le cliché photographique nous permet de revenir sur ce qui a été vivant dans le passé, et de conserver ce que le photographe a découvert, dans les événements d'autrefois peut-être, de durable, cad. qui dépasse l'instant en question pour aujourd'hui et pour demain».

Jaroslav Vostrý dans son étude „Théâtralité et/ou scénicité“, part de la notion d'„événement scénique“ chez Kotte et de sa place dans son concept scientifique de la science théâtrale. Grâce à cette notion, le concept de Kotte peut être proche à ceux qui s'intéressent à la scénologie. On n'est pas arrivé par hasard à des considérations semblables à la Faculté de théâtre d'AMU à Prague, où, dans les réflexions théoriques, on part du principe que la recherche théâtrale fondamentale se fonde à l'activité théâtrale elle-même (cependant pas totalement).

Au cours de la recherche des unités de base, et cela en collaboration avec les spécialistes d'autres écoles et d'autres matières, certains chercheurs qui se consacrent à la réflexion sur cette activité sont arrivés à la même constatation qu'Andreas Kotte, à savoir que „ces unités de base où ces pierres de fondation sont formées par les épisodes scéniques ou simplement les scènes dont nous avons affaire non seulement dans les arts de la scène ou dans la littérature ou dans les arts plastiques, sans parler du mettre en scène dans la publicité, mais aussi dans l'architecture et l'urbanisme et par-dessus tout dans la vie“. D'après Kotte, un événement est rendu scénique seulement „par l'influence directe, immédiate, manifestement réciproque des individus“; l'auteur du livre *La science théâtrale (Introduction)* exclut de son champ d'observation les scènes enregistrées, cad. celles dans lesquelles, – au niveau de l'art-la problématique de l'événement rejoint la problématique de l'image. Ce rétrécissement du point de vue sur l'événement scénique et la scénicité de façon générale, Vostrý se demande s'il n'est pas dû au fait que nous évoluons quand même principalement dans le domaine de la science théâtrale. Alors que Kotte refuse, dans le cadre du concept de science théâtrale, d'élargir la conception de l'événement scénique aux cas que l'on ne peut pas examiner sans considérer la problématique de l'image, la scénologie, du fait de ses champs d'application nettement supérieurs, est allée délibérément au-delà des frontières de la science théâtrale. „Dans la pratique actuel-

le de la science théâtrale, la perte de la position dominante du théâtre parmi les manifestations scéniques spécifiques est compensée par l'effort ambitieux d'étendre le théâtre et la théâtralité sur tout, éventuellement d'identifier la scénicité à la théâtralité: Kotte s'oppose à cette tendance de façon radicale et méritoire.“ Pour ce qui est de la scénologie, elle ne peut ni ne veut se dérober à „l'étude de la scénicité dans les manifestations où elle est indissociablement liée à l'usage de techniques et de technologies qui aujourd'hui fournissent un vrai espace pour le jeu; en raison de sa définition de l'événement scénique, Kotte ne peut reconnaître à ces manifestations ni la théâtralité ni la scénicité. Comme s'il s'agissait d'un arrêt à un endroit où faire un nouveau pas est nécessaire.“ Tout ce que Kotte a réussi à appréhender sur son parcours et ce qu'il a réussi à transmettre à d'autres dans son *Introduction* et (particulièrement bien sûr aux étudiants), mérite selon Vostrý notre pleine reconnaissance.

En dehors des cercles thématiques cités, l'attention est attirée dans ce numéro par Jan Cisař, sur la manière dont la récente *Histoire de la littérature tchèque 1945–1989*, grâce à Pavel Janoušek et son collectif, se consacre à la problématique du drame (dans l'article „Histoire du drame“); également sur la note de Denisa Vostrá qui relève les productions éditoriales du Musée du théâtre Tsubouchi Soyo à l'Université Waseda. En annexe, nous imprimons à côté de la troisième partie du cycle de monodrames de Gajdoš *Digressions* (avec pour titre *Profondément vers le haut, hautement vers le bas*), la nouvelle pièce de la jeune auteure Magdalena Frydrych Gregorová, *Vltavínky*, avec pour sous-titre „Les rêves des femmes tchèques du 20ème siècle“ (nous avons publié dans le *Disk 17* en octobre 2006 sa première oeuvre *Dorotka*, signée encore du nom de Magdalena Frydrychová; voir la critique de la mise en scène de Štěpán Pácl de cette pièce au Théâtre Svanda, critique écrite par Jana Cindlerová pour le *Disk 28* en juin 2009 sous le titre „Légende de la demoiselle Dorothee“).

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

Generace a kontinuita

K českému scénickému umění 20. století

Uspořádala Zuzana Sílová

Edice Disk velká řada – svazek 11.



Soubor studií Jana Císaře, Pavla Bára, Jaroslava Vostrého a Zuzany Sílové navazuje na publikaci *Disk a generace 1945 – O Jaroslavě Adamové a Jaromíru Pleskotovi* a tentokrát je věnován dramatickému herectví Otomara Krejči, komediálnímu a charakternímu umění Vlastimila Brodského a autorsko-herectké spolupráci Miloše Kopeckého a Miroslava Horníčka. A protože je tu herectví opět sledováno v souvislosti s vývojem moderní české režie – neboť jedno od druhého si v naší době nelze odmyslet – doplňují knihu stati věnované Jiřímu Frejkovi, E. F. Burianovi a Alfrédu Radokovi, kteří se zasloužili o kontinuitu vývoje moderního českého divadla 2. poloviny 20. století.

Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU, vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický pro Akademii múzických umění v Praze; 1. vydání, Praha 2009; ISBN 978-80-7437-010-6 (KANT). Pro studenty a pedagogy AMU za sníženou cenu k dostání v knihovně DAMU. Objednávky přijímá kant@kant-books.com.
