disk 34 prosinec 2010

časopis pro studium scénické tvorby

disk časopis pro studium scénické tvorby **34** prosinec 2010

Obsah

Úvodem | 3

Plzeňské kontakty Jan Císař | 7

Scény a obrazy Jaroslav Vostrý | 21

Komedianti na českém jevišti – V&W Zuzana Sílová | 40

Trojice italských virtuosů druhé poloviny 19. století Jan Hyvnar | 61

K diváckým strategiím dialogického jednání Jan Hančil | 74

Prostor a čas v japonském konceptu ma Denisa Vostrá | 89

Veřejné/soukromé a scénické Július Gajdoš | 104

Dramatická škola a Marie Laudová-Hořicová Iveta Davidová | 114

Čechov – Šrámek – Čapek Oleg Malevič | 128

Scénologie domova Kristýna Čepková | 131

Gejši a samurajové – herecké výkony na scéně života Alice Kraemerová | 138

235 let bohemistiky na Univerzitě ve Vídni neboli Místo v české tramvaji Július Gajdoš | 141

Les (hra) Lenka Chválová | 143

Summary | 166 — Résumé | 168

Fotografie: Mezinárodní festival Divadlo (Jaroslav Prokop: s. 8, 9, 12, 15); Divadlo Komedie (Kamila Polívková: s. 11); Divadlo Petra Bezruče (Tomáš Rutta: s. 13); Slovenské národní divadlo (Ctibor Bachratý: s. 17); Farma v jeskyni (Viktor Kronbauer: s. 18, 19); Datapress, s. r. o. (s. 44, 45, 56, 59); Archiv Národního divadla (s. 115, 123); Pražská konzervatoř (ateliér Langhans: s. 118).

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 Hyvnar, Karel Kerlický, 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 (AMU)
© Akademie múzických umění v Praze & KANT – Karel Kerlický, 2010

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

Ve stati „Plzeňské kontakty“ se prof. Jan Císař (1932) věnuje 18. ročníku mezinárodního festivalu Divadlo, konanému letos v září. Každý rok pořádaného plzeňského festivalu se zúčastňují divadla ze zemí bývalého východního bloku (včetně bývalé Jugoslávie) a Jan Císař píše o jeho Hlavním programu vymezeném heslem „Budoucnost evropského činoherního divadla – tradice nebo experiment ve visegrádském prostoru“. Autor stati využívá tedy materiálu ze zhlédnutých inscenací ke zkoumání kontextu, ve kterém existuje a proměňuje se činohra v rámci kulturních proměn probíhajících v postkomunistických zemích. Není jistě nic překvapujícího, jestliže konstatuje, že společným bodem, ve kterém se i v Plzni potkala pozvaná činoherní divadla a ve kterém se projevil i jejich současný stav a možnosti, byl post-postmodernismus: tedy stav, v jehož rámci se současné divadlo vyrovnává s tím, co tu zanechal postmodernismus. Císař vychází z toho, že evropská činohra v procesu svého utváření vznikla a je trvale modelem tvorby coby komunikace situací hereckých postav o situaci skutečných přirozených lidí v aktuálním světě. Postmodernismus se ze své podstaty s tímto uspořádáním činohry střetl, protože všechnu determinaci či sebedeterminaci objektivním, transcedentním, univerzálním nahradil jinými vlastnostmi, např. kontingencí, jež je prostředkem zpřítomnění a autoreference; v divadle proto posiluje rysy provedení (performance, performativnosti). Kontext plzeňského festivalu se podle Císaře s definitivní platností zformoval jako rozevření této diference – bez ohledu na konkrétní podobu či (dost často spornou) kvalitu jednotlivých představení. V tomto rámci také festival znovu ukázal na problém nedořešeného vztahu mezi řečí a mimikou a smyslem a smyslovým vnímáním, které postmoderní divadlo vyznačuje. Jan Císař vyjadřuje přesvědčení, že tento problém současné činohry nemůže – vzhledem k jejímu stále platnému cíli zobrazit a sdělit přirozené bytí člověka – rozhodnout nic jiného než herectví.

Ve studii „Scény a obrazy“ prof. Jaroslav Vostrý (1931) dále rozpracovává tezi, podle níž se scénologie zabývá lidským chováním z hlediska jeho scéničnosti a scénování; tj. těmi jeho podobami, vlastnostmi a tendencemi, díky nimž se člověk a jeho výtvory jistým způsobem jeví. Eminentně důležitá úloha vizuálního vnímání v tomto procesu byla vždycky pociťována natolik, že se stalo běžným mluvit o vytváření obrazu nějakého člověka i lidského společenství a prostředí, ve kterém žije. Vytváření takového obrazu je vždycky spojené s nějakým zážitkem či prožitkem, resp. zážitky a prožitky, které se s takovým obrazem či obrazy dokonce často víceméně kryjí, nejsou-li spojené s následující reflexí. Pokud jde o smyslové zdroje takového ‘obrazu’, je jeho vznik samozřejmě spojený i s odezvou na akustické podněty, které působí leckdy bezprostředněji než vizuální; to má co dělat i s tím, že vnímání pomocí zraku není možné bez jistého odstupu. Vytváření obrazu má

ovšem co dělat i s vnitřně hmatovým vnímáním: Jednání druhých vyvolává aktivitu zrcadlových neuronů; díky nim se do jednání ostatních můžeme vžít natolik, že je pociťujeme takříkajíc 'na vlastním těle', tj. motoricky aspoň *in potentia*. Vnímané jednání obvykle rovnou aktivně nenapodobujeme (potlačený sklon k tomu má nepochybně co dělat se zdroji herectví), ale právě jen (pasivně) pociťujeme: absence vnější aktivity se vyvažuje aktivizací sklonu k reflexi. Herecké jednání v divadle představuje – nejenom ve srovnání s namalovaným obrazem, ale i s filmem – jednání skutečných lidí *zde a teď*; je to tedy jednání reálné a vystavené všem rizikům s tím souvisejícím. Jako takové (tj. herecké jednání) je ale přesto aspoň součástí nějakého obrazu, jehož vnímáním si zajišťujeme jiný, specifický druh zážitku, zásadně odlišný od zážitku, který máme z nějakého jednání v reálné životní situaci. Zatímco z jednání 'v životě' máme zážitek omezený na samotné toto jednání i s jeho případnými životními důsledky, v případě scénického obrazu založeného na hereckém jednání jde o důsledky související s širší a hlubší reflexí: Druh této reflexe nám sice vnuká způsob sledovaného jednání, ale tato reflexe sama je nakonec vždycky výsledkem našeho vlastního subjektivního zážitku, na kterém se podílí i reflexe hercova/hereččina umění.

Doc. Zuzana Sílová (1960) uveřejňuje v tomto čísle další studii z cyklu věnovaného českému komediantskému herectví, jejímž tématem je tentokrát umění Voskovce a Wericha. Klade v ní otázku, co bylo 'vnitřním smyslem', tématem jejich divadla, co spojovalo všechny prvky jejich hry a proměňovalo chatrné příběhy na staré náměty v cosi jedinečného, ať v rovině bravurního žonglování s mluveným či zpívaným projevem, nebo v rovině výtvarného a režijního řešení. Tímto tématem, tím, co tomu všemu dávalo 'vnitřní smysl', byl podle autorky vyhraněný postoj ke světu, osobitý a nejsoučasnější názor na svět 'tady a teď', vyjádřený v případě V+W bytostnou existencí zcela originálních klaunů, příbuzných spíš shakespearovským šaškům než zanni z komedie dell' arte. Jako takoví míří V+W své 'bláznivě' prostořeké, utopické a naivní komentáře apelativně do publika, ven ze hry a z divadla, do něhož se vzápětí vracejí. Balancují tak na pomyslném prahu mezi dvěma světy, které současně spojují i staví proti sobě, aby divákovi umožnili spoluzažívat zázrak osvobozující proměny. Na rozdíl od Vlasty Buriana, který se často svými klaunériemi vznášel nad každodenní skutečností, jsou V+W v této každodennosti, v jejím bezprostředním prožívání a současné reflexi, cele zakotveni. Jejich reakce 'up to date' postupně ze slavných předscén proniká do samotného děje, jak dokládá řada jejich her i dochovaných filmů. Utopické moralizování, pochopitelné vzhledem k dobové politické situaci, se spojuje s živelnou hravostí, jež se zákonům morality současně vymyká, ba převrací ji naruby. Jde o balancování na hraně směšného a vážného, kde se často bezděky a často i vědomě pod náporem překypující energie proměňuje jedno v druhé. Ve všech složkách – v textu i v jeho scénickém traktování včetně hereckého předvedení – je pak praktickou realizací toho, co ve zkratce zpodobují mimické znaky úsměvu a pláče na 'maskách' bíle nalíčených obličejů, s nimiž někdy protagonisté předstupují před obecenstvo.

Také prof. Jan Hyvnar (1941) pokračuje v tomto čísle v cyklu věnovaném hereckým virtuosům 19. a začátku 20. století, jehož vznik – podobně jako vznik cyklu věnovaného českému komediálnímu herectví – umožnil grant GAČR *Podoby a způsoby herectví*. Stať „Trojice italských virtuosů" pojednává o slavných hercích druhé poloviny 19. století – A. Ristoriové, E. Rossim a T. Salvinim, kteří jezdili se svými postavami – především ze Shakespearových dramat – po celé Evropě, obou Amerikách, Austrálii i Egyptě. Studie krátce sleduje jejich uměleckou kariéru a poté se věnuje i metodám a technikám jejich tvorby. Na začátku i na závěr se snaží tyto herecké virtuosy zařadit do širšího historického kontextu evropského divadelního vývoje. Poukazuje přitom na skutečnost, že jde o poslední generaci herců, která – analogicky klasickému dramatu – tvořila formálně dokončené, a tím i 'uzavřené' herecké postavy s akcentem na estetické kvality hercova díla.

Dialogické jednání je, jak říká autor studie „K diváckým strategiím dialogického jednání" doc. Jan Hančil (1962), psychosomatická disciplína vyvinutá prof. Ivanem Vyskočilem; na divadelní fakultě AMU se pěstuje na katedře autorské tvorby a pedagogiky a sám autor citované studie se jí věnuje od roku 1992, nejprve jako student, pak jako asistent. „Dialogické jednání je svého druhu laboratorní situace umožňující sledovat a kultivovat v jasně stanovených podmínkách jednání na veřejnosti, dramatickou situaci ve stavu zrodu, vyhodnocovat její vývoj a vztahovat se zpětně k němu díky kultivaci spolupůsobení jednání a vnímání. Je založeno na individuálním zkoušení netematizovaného (nepředmětného) herectví." Díky Hančilově stati mohou být o této disciplíně poprvé šířeji informováni i čtenáři časopisu *Disk*. Přestože dialogické jednání jako disciplína rozhodně není divadlo, sdílí s divadlem a jinými druhy scénických umění mnoho společných rysů. Z nich se doc. Hančil věnuje v citované stati především recepci dialogického jednání samotnými účastníky v průběhu zkoušení. Nejde mu tedy sice, jak sám říká, o teorii vnímání, ale na základě zkušeností z pěstování specifické disciplíny si všímá diváka jako účastníka scénické události a procesu recepce takové události i obecně; zejména ovšem s ohledem na kolektivní recepci ve víceméně sourodé skupině se specifickým horizontem očekávání.

Studie „Prostor a čas v japonském konceptu *ma*", jehož autorkou je japanoložka Denisa Vostrá (1966), se pokouší o definici 'meziprostoru' (případně jen 'mezi') coby základního prvku japonského umění, ale i každodenní komunikace. Zkouší přitom hledat jeho paralely se západním 'cítěním prostoru' či 'uvědoměním si prostoru', o němž lze mluvit nejen v souvislosti s divadlem, ale také například s architekturou. Fenomén *ma* neboli 'plná prázdnota' nahlíží přitom z různých úhlů pohledu a dává do souvislosti s vnímáním umění a v případě Japonska i s vnímáním všedního života, včetně odrazu v jazyce.

Na Beckettově tvorbě, především u jeho krátkých her, je pozoruhodné chování a jednání postav jakoby vytržené z vnějšího prostředí a soustředěné především na vlastní psychiku. Beckettovy postavy jsou koncentrované na své 'já' tak silně, že z jejich obrazu vlastně mizí to, co je kolem – totiž vnější prostor. Přitom hledání osobní celistvosti se

přece vždycky děje v kontextu, tj. především v souladu nebo v nesouladu s prostředím. Bez toho může být samotné 'já' nejenom ochuzeno o možnost najít samo sebe, ale přímo být znechuceno samo sebou, protože tu nejsou 'ti druzí', od kterých by se něco o sobě dozvědělo. Ze specificky scénologického hlediska jde vlastně o představování lidské situace, která ze své podstaty nemůže být dramatická, když scházejí motivy, které iniciují změnu. Může být ale komická a groteskní! Z tohoto pohledu jde vlastně Beckettovi o scénické instalace obecné lidské situace. Například hra *Quad* (Dvorec) se ovšem z tohoto rámce vymyká. Je to hra beze slov, má vymezený čtvercový prostor s diagonálními úhlopříčkami, po kterých čtyři hráči zahalení v dlouhých pláštích s kapucemi pobíhají za doprovodu různých bicích nástrojů, osvětlováni čtyřmi barevnými světly. Od performancí, na něž upomíná, se odlišuje především důkladnou autorskou instrukcí, která ji zařazuje spíš ke scénickým prezentacím, když jejím základním materiálem je koncept. Má vlastně blízko k 'new dance', který byl zaměřený na rozvíjení pohybu v prostoru. Společné prvky ale můžeme najít také u Schlemmerových performancí v Bauhausu, později označovaných za vizuální divadlo. Hledání zdrojů, ze kterých mohl Beckett čerpat, a problematika vztahů mezi vnějším a vnitřním i veřejným a soukromým ze scénologického hlediska je obsahem článku „Veřejné/soukromé a scénické", jehož autorem je prof. Július Gajdoš (1951).

Iveta Davidová, Ph.D. (1974) se ve stati „Dramatická škola a Marie Laudová-Hořicová" zabývá úsilím významné české herečky, členky Národního divadla v letech 1890–1915, formulovat základy herecké výchovy a podílet se tak spolu s kritikem Jindřichem Vodákem na prosazování hlavních pedagogických zásad a cílů nově vznikajícího dramatického oddělení pražské konzervatoře, kde působila od roku 1919 až do své smrti. Přestože Laudová (1869–1931) patřila ještě ke starším představitelům deklamačního stylu, vychází ve své koncepci od deklamace „ke stále složitějšímu studiu rolí a odsud k souhře". Výborně obeznámena se situací na tehdejších školách jinde v Evropě a s dokonalým porozuměním pro tendence moderního divadla pléduje pro výuku dostatečně široce pojatou jako celková kultivace osobnosti, směřující od vyškolení v základech techniky k „samostatnému tvoření", protože, jak sama říká, „bez vrozeného nadání nestane se ani nejinteligentnější a nejvzdělanější člověk umělcem, i kdyby prošel nejpečlivější školou dramatickou. Ale kdo nadání herecké má, tomu řádné, odborné i všeobecné vzdělání značně prospívá."

V dalších článcích pojednává známý ruský bohemista Oleg Malevič (1928) o vztazích „Čechov – Šrámek – Čapek" – s argumentací potvrzující jeho přesvědčení o blízkosti Čechova a Čapka – a BcA. Kristýna Čepková (1988) se – v rámci výzkumu komunálních a komunitních scénických aktivit – zabývá pokusem o zavedení 'svátku sousedů' v Praze-Hostivaři. Pokud jde o příležitostné akce, informuje Alice Kraemerová o výstavě „Gejši a samurajové" v pražském Náprstkově muzeu (potrvá do dubna příštího roku) a Július Gajdoš o oslavách 235 let bohemistiky na Univerzitě ve Vídni, spojených i se scénickou prezentací.

V příloze představujeme první hru Lenky Chválové (1979) *Les*.

red.

Plzeňské kontakty

Jan Císař

Začnu tím, že se odvolám sám na sebe. Napsal jsem před časem v *Divadelních novinách*, že účast na přehlídkách a festivalech amatérského divadla mne naučila, že jejich největší přínos vzniká tak, že je vnímáme jako systém, v němž všechna představení vzájemnými vazbami vytvářejí jedinečný kontext.[1] Význam jakékoliv – tedy i profesionální – divadelní akce festivalového či přehlídkového typu není podle mne v tom, že se aditivně rovnají a shrnují jednotlivá představení podle kvality a úrovně, ale především v tomto 'strukturálně-komparativním' kontextu. Ten je samozřejmě různorodý, ale otevírá téměř vždycky možnost v nějaké míře a intenzitě trochu ohmatat *uzlové body* vývoje. „Ten pojem není nový. Používá se ve všeobecné historii a charakterizuje přechodné situace, v nichž se utváří nový dobový diskurz," píše ve studii o literatuře a kultuře střední Evropy Peter Zajac.[2]

V programové brožuře plzeňského festivalu DIVADLO 2010 píše dramaturgyně tohoto festivalu Kamila Černá, že se jím zahájil „víceletý" projekt.[3] Chce „postupně představovat první scény (především Národní divadla, ale i významné činoherní soubory evropského renomé) zúčastněných zemí."[4] To zjevně určuje kontext, jejž v „Hlavním programu" zahraniční soubory naplňovaly.[5] Z Bratislavy přijelo Slovenské národní divadlo, soubor z Nového Sadu zdobí rovněž predikát Srbské národní divadlo, divadla z Egeru a Bydgoszcze působí v městech s kulturní a divadelní tradicí a Nové rižské divadlo je mezinárodně proslulým souborem, který hostoval v mnoha – nejen evropských – zemích a patří k nejvýznamnějším repertoárovým lotyšským scénám. Ostatně: režisér představení, s nímž se letos tento soubor představil, už dvakrát na plzeňském festivalu v minulosti zazářil. Znalci současné divadelní tvorby těchto zemí by možná vyjmenovali jiná divadla a jejich inscenace, které by si zasloužily reprezentovat v Plzni činohru své země. Ale jak už jsem napsal na začátku: Je prospěšné a možná nejzajímavější vnímat divadelní festivaly v jejich kontextu, neboť tak vzniká příležitost pro elementární komparatistiku, jež je dána tématem, které se už ozvalo v citovaném „Slovu k festivalu" Kamily Černé. A jen je potvrzují slova, jež stojí v programové brožuře na konci pasáže věnované každému souboru, jenž vystupoval v Hlavním programu: „Představení je součástí projektu 'Budoucnost evropského činoherního divadla – tradice nebo experiment

1 Císař, J. „Dědova mísa", *Divadelní noviny* 17. října 2010.

2 Zajac, P. „Národná a stredoeuropská literatúra ako súčasť stredoeuropskej kulturnej pamäti", in *Národní literatura a komparatistika*, Brno 2009: 41.

3 18. ročník mezinárodního festivalu DIVADLO, Plzeň 15–23/09/2010.

4 Černá, K. „Slovo k festivalu", Programová brožura festivalu DIVADLO, s. 6.

5 Plzeňský festival nabízel několik programů. Vedle Hlavního programu např. OFF program, pouliční divadlo, divadla specifického prostoru. Zabývám-li se zkoumáním kontextu jenom Hlavního programu, má to několik důvodů. První z nich je nejpádnější: všechny programy se z časových příčin nedaly stihnout. Důvod druhý je v tom, že mne zajímá právě to, jak jsme na tom v centrálním evropském regionu na poli činoherních divadel.

◀ ▶ **William Shakespeare: Kupec benátský. Divadlo Gézy Gárdonyiho Eger 2008. Režie Sándor Zsótér, scéna Mária Ambrus, kostýmy Mari Benedek. Máté Mészáros (Shylock) a András Ötvös (Antonio)**

ve visegrádském prostoru'." Nabízí se tak sledování činohry určitého regionu jako dlouhodobého modelu tvorby a případného zjišťování jeho současných možností.

Začnu se o to pokoušet od posledního představení Hlavního programu. Zahrálo je Srbské národní divadlo z Nového Sadu. Z komparatistického hlediska to bylo představení podnětné, jakkoliv valnou částí festivalové veřejnosti nebylo přijato příznivě a vyvolalo silné pochybnosti a rozpaky. Novi Sad byl svého času střediskem srbského kulturního a politického života v habsburské monarchii a divadlo, jež v něm bylo založeno v roce 1861, hrálo v dějinách této etnické skupiny podobnou roli jako Národní divadlo v našich dějinách. Nejde teď tolik o tuto podobnost, ale o funkci národních divadel jako ustavení a fungování jistého typu činohry. Dobrochna Ratajczakowa ve studii „Teatr narodowy: idea" sleduje vznik a existenci tohoto typu od renesančního humanismu až po zrod ideje národního divadla v 18. století, v níž se formulují politické a morální funkce divadla postavené na principu celospolečenského poslání. Činohře jako modelu se na této bázi tvorby tak dostává jedinečného a nejvyššího postavení; 18. století k němu vydatně přispělo svým racionálním klasicismem a osvícenskou snahou vzdělávat a vychovávat.

Národní divadlo z Nového Sadu, jež vzniklo z této činoherní tradice, zakončilo Hlavní program plzeňského festivalu uvedením textu Mileny Markovićové *Loď pro panenky* v režii Any Tomovićové, která získala v roce 2009 Velkou cenu festivalu Sterijino Pozorje a uváděný text byl na tomto festivalu oceněn jako nejlepší drama. Jde tedy o záležitost, která se ve své zemi těší vážnosti a uznání. Hlavním „vykonavatelem, agentem, aktantem nebo aktérem" děje je žena, která podle programu vystupuje během představení jako Malá sestřička, Alenka, Sněhurka, Zlatovláska, Malenka, Princezna, Žena, Ježibaba. Pojmy, které mají vyznačit její funkci v systému scénování, jsem si vypůjčil z Pavisova *Divadelního slovníku*, kde jsou zařazeny pod heslem Postava na straně 209. Jindy bych napsal přímo, že tato žena je hlavní *postavou.* Ale v tomto případě si to netroufám, protože struktura prvků tohoto scénování nehodlá v ničem nabídnout jakoukoliv čitelnější orientaci; ani v chápání ženy, o níž se hraje. Začne-li dialog, pak v jistém okamžiku je návaznost replik pře-

rušena, ztrácejí možnost něco označovat, poletují jako útržky od ničeho k ničemu vzduchem. Jazyk tu prostě nic souvisle nevypráví. Dojde-li k nějaké akci, pak je především a spíše vizuálně ukázána (např. žena jako Sněhurka mezi trpaslíky) a žádný další sled událostí nenastane. A hned jiná událost přeroste do samostatného vizuálního obrazu. Na tomto charakteru předvádění se výrazně podílí sugestivní hudba, která nejenom slovy, ale celou svou podobou vyvolává – jak to hudba umí – svébytné asociace.

Tohle představení se nedá interpretovat přes scénický tvar; nelze postupovat od popisu prvků, z nichž se skládá, k analýze jejich uspořádání do celku, v němž strukturální vazby utvářejí významovou výstavbu. Úryvek jedné ze srbských kritik, který inscenaci doprovází v programové brožuře, důrazně tvrdí, že získat interpretací osnované na logice jakýsi konstrukt, který by mohl být uchopen na bázi racionálních závěrů, by byla chyba, protože bychom inscenaci připravili o její poetickou sílu. Ivan Žáček končí svou recenzi tím, že *Loď pro panenky* označí „za putování bezvýchodným bludištěm významů [...], kde [je] závěrečné poselství (lze-li o něm vůbec hovořit) umně zašifrováno do surreálných obrazů [... které] ale nakonec zanechávají v divákovi změť více méně nesouvislých dojmů. Srbské kritiky často zdůrazňují, že by bylo nebezpečné pokoušet se podkládat této nezávazné poetické hře konkrétní interpretaci. Já bych dodal, že je to i nemožné.“[6]

Jana Paterová v tomtéž čísle *Divadelních novin*, které věnují čtyři strany představením hlavního plzeňského programu, vypočítává v recenzi Shakespearova *Kupce benátského* souboru z Egeru řadu situací a akcí, o nichž prohlašuje, že „dávají zřejmě smysl jen tvůrcům“, a končí výkřikem téměř zoufalým: „O čem se tu tedy proboha hodinu a půl hraje?“[7] Na tomto představení jsme nepochybně téměř všichni byli v situaci Zichova hypotetického diváka, jenž nerozumí jazyku, v němž „vystupuje nějaký cizí herec“. Rasantní úprava Shakespearova textu sice zachovala známý sled základních událostí a čtecí zařízení zveřejňovalo repliky dialogu (v Joskově překladu) poměrně správně zařazené, ale přece jen se asi text dost podstatně rozcházel s tím, co herci říkali. Neboť festivalové tamtamy

6 *Divadelní noviny* 5. října 2010.

7 Tamtéž.

zvěstovaly, že maďarský překlad Shakespeara je v tomto případě zcela netradiční. Ani zřejmě jiný být nemůže, neboť všechno se odehrává v paneláku, jenž uzavírá horizont scény náznakovým půlkruhem i nám důvěrně známé, odpudivé fasády. Po fasádě se s použitím výstupků, jež značí balkony, nejenom hojně šplhá, ale je jí určen pohyb a umístění herců v prostoru. Toto výrazné jádro mizanscény jsme vzhledem k tomu, že nám slova byla utajena, ostře a pronikavě vnímali v rovině, kterou Zich v příkladu s cizím hercem pokládá za „vskutku zatěžkávací zkoušku pro *čistě herecké* umění.“[8] V tomto případě to byla zatěžkávací zkouška komunikačních a zobrazovacích schopností scénování pomocí prostředků, jež má k dispozici jeviště pouze ve sféře vizuální. Myslím, že i kdybychom rozuměli promluvám postav, tak by stejně tato vizuálně obrazová stránka představení vysoce převážila. Neboť vytváří – jak to ostatně Jana Paterová popisuje – řadu zcela *samostatných*, s ničím *nesouvisejících* významů. Petr A. Bílek v knize věnované problému interpretace píše: „Výklad se zaměřuje na to, co jednotlivé prvky a jejich vztahy ‘znamenají’ pro vědomí celku, ať už z hlediska toho, co jejich uspořádání právě do dané a ne jiné výsledné podoby motivovalo anebo jak tyto prvky ve struktuře celku fungují.“[9] Takový výklad na toto představení nelze uplatnit. Kdybychom např. použili za jeho východisko fabuli jako chronologický a příčinný postup událostí, tak v tomto případě by byl sice zachován základní sled chronologický, ale tím by to taky skončilo: žádné další vazby neexistují. Nelze např. porozumět tomu, proč postavy přicházejí i odcházejí do hlavního hracího prostoru na podlaze jeviště někdy tak, že šplhají po stěně paneláku, a jindy vstupují a mizí jakýmsi otvorem v té půlkruhovité fasádě, stejně jako nelze nijak pochopit, proč Lorenzo trvale zůstává na vrcholu této panelákové ‘kulisy’. Kdybych to bral přízemně ‘realisticky’ a reálně, tak bych napsal, že na střeše pracuje jako pokrývač nebo opravuje televizní anténu. Jenže princip scénování ani v nejmenším nechce mít nic společného s věrohodnou přízemností reálného života. Toto představení opravdu zásadně odmítá budovat jakoukoliv referenci jako vztah mezi znakem a nějakým objektem. Začíná-li Jana Paterová svou recenzi tím, že *Kupec benátský* je dnes svým tématem titulem na výsost aktuálním, pak egerské představení dělá vše, aby dění na jevišti k této aktuálnosti textu v ničem neodkazovalo. Byl jsem dotázán, jak si představení poradilo s tématem židovství, jež tuto aktuálnost demonstrativně manifestuje. Odpověděl jsem, že nevím, neboť se jím nezabývá. Zato vím, že Porcie s Nerissou téměř láskyplně ustelou na zemi jakési lůžko, na něž spolu v objetí ulehnou Shylock a Antonio; vizuální obraz jejich vřelého vztahu je vskutku intenzivní, až na samé pravděpodobnosti milostného, erotického spojení. Vím také, že když Shylock říká slavný monolog „Což nemá Žid oči“, tak nastalo (proč, nevím) kolektivní zběsilé a šílené kolotání a víření všech, jež vyvrcholilo tím, že se Antonio svlékl a běhal nahý, aby se nakonec zastyděl. Tak je to se vším, co jsem na scéně viděl – byl to soubor samostatných vizuálních obrazů, jež vypovídaly o sobě, ale o ničem jiném.

V *Divadelních novinách* číslo 16 označili toto představení za propadák festivalu Divadlo 2010 a zdůvodnili to takto: „Inscenace, která se na festivalu neměla objevit, neboť je zřejmě příliš zacílená do současné maďarské komunity, tudíž těžko přenosná jinam, pendlující mezi názornou symbolikou a otrockou popisností, s nevyrovnaným hereckým obsazením.“[10] Tyto jeho vlastnosti, jež vyvolaly v život tuto odmítavou ‘klasifikaci’, ovšem

8 Zich, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986: 89.

9 Bílek, P. A. *Hledání jazyka interpretace*, Brno 2003: 12.

10 *Divadelní noviny* 5. října 2010.

Johannes Urzidil / David Jařab: Weissenstein. Divadlo Komedie 2009. Režie a scéna David Jařab, kostýmy Kamila Polívková. Na snímku zleva Martin Finger, Ivana Uhlířová, Jiří Černý a Stanislav Majer

narýsovaly zřetelně některé hlavní kontury kontextu plzeňského festivalu 2010.

Aby divák vnímal to, co se mu divadlem předvádí jako umělecký výtvor, musí zaujmout estetický postoj. Ten vzniká jako vztah člověka a věci, kdy člověk reaguje pozitivně na určitou podobu dění nebo objektu a nahlíží jej ze specifického zorného úhlu. Tento úhel není žádné individuální psychologické rozhodnutí, čin subjektivní volby, ale je „určitou obecnější, původnější strukturou lidského přístupu ke světu, vypracovanou celým historickým chodem lidské zkušenosti se světem, fundamentální rozvrh lidského zaměření na věci, spjatý s odpovídající činností, krátce: určitý specifický druh *intencionality*."[11] Vladimír Svatoň podotýká, že ten specifický zorný úhel „ovšem musí být 'předznačen' v kulturních kategoriích určité epochy, civilizace či národa", a konstatuje dále, že „umělecké dílo nelze proto uchopit popisem jeho tvaru [...], nýbrž poznáním specifického 'stavu mysli', který v nás dílo probouzí nebo který po nás žádá."[12] V podstatě byla takto domyšlena Kantova teze, že jakékoliv poznání nevychází z empirického světa, ale z předpokladů subjektu, a rovněž takto „byla ve skutečnosti nově založena ontologie uměleckého díla".[13] Znamená to výrazný posun v chápání řady kategorií a nelze než souhlasit s Vladimírem Svatoněm, že jeho důsledky nejsou dosud úplně zřejmé. Určitě však toto vědomí

11 Chvatík, K. *Strukturální estetika*, Brno 2001: 57.

12 Svatoň, V. „Pojmy a kontexty komparativního myšlení", in *Národní literatura a komparatistika* 2009: 18–19.

13 Tamtéž.

může pomoci o něco přesněji chápat kontext *mezinárodního* divadelního festivalu jako je Plzeň, protože srovnávání zahraničních a domácích představení se může touto cestou vzdálit otázkám povšechného novinového rázu, jak Češi obstáli ve srovnání s cizími soubory apod. Neboť jak zahraniční, tak česká představení se konfrontují z hlediska klíčového obecného zřetele, jímž je estetický postoj. Rozlišování naše a cizí divadlo ztrácí rozhodující význam, obojí se potkává ve společném bodu, v němž se projevuje stav a možnosti současné činohry.

Tím bodem je *post-postmodernismus*. Brian Mc Hale v roce 1987 v knize *Postmodernist Fiction* konstatoval, že postmodernismus je určován ontologickou problematikou. Je to přetváření, vytváření, prolínání a destruování nejrůznějších světů, hranic, opozic. Dnes se už dá rozeznat jeho vznik, rozkvět i ústup. Ale mnohé z toho, co nastolil, trvá. Zejména ontologická dominance si uchovává svou funkci a své postavení; souzní svým způsobem i s komparatistickým pohledem na kontext mezinárodního divadelního festivalu. Výsledky a vlivy postmodernismu, jeho postupy i hluboké zásahy do posunů v hlavních kategoriích, vstupují dnes do jazyka divadla a stávají se jeho součástí. Už to však není dravý nápor cizího a nového tělesa, je to stejná historická etapa jako jiné umělecké směry a její vliv se promítá do dneška jako post-postmodernismus. Tohle pro mne tvořilo základní kontext plzeňského festivalu 2010. Položil i otázku, jaký je náš „stav mysli“ a do jaké míry jsme připraveni na to, abychom interpretovali viděné a slyšené jako případné snažení o novou ontologii.

Tento problém způsobil výraznou diferenciaci v hodnocení plzeňského Hlavního programu. Jana Machalická např. konstatovala: „Jedno je jisté: v české části programu se podařilo vyskládat skutečně

◀ David Harrower: Blackbird. Národní divadlo Praha (Divadlo Kolowrat) 2010. Režie Jiří Pokorný. Jiří Štěpnička (Raymond) a Jana Pidrmanová (Una)

▶ Henrik Ibsen: Divoká kachna. Divadlo Petra Bezruče 2009. Režie Jan Mikulášek, scéna a kostýmy Marek Cpin. Tereza Vilišová jako Hedvika

reprezentativní vzorek domácí produkce, a tak vedle dvou nadmíru pozoruhodných inscenací Jana Mikoláška (*Elementární částice* a *Divoká kachna*), skvělého Krobotova *Muže bez minulosti* či *Weissensteina* z Komedie se zahraniční hosté nijak neprosadili."[14] Vojtěch Varyš naproti tomu napsal: „Česká sekce nabízí pokus o reprezentativní, nicméně konzervativní výběr z tuzemského divadla. Důsledkem toho je, že se součástí přehlídky stanou sice profesionální, nicméně zcela průměrné inscenace [...] Pro tuzemského diváka je samozřejmě podstatný pohled do ciziny. Zde je třeba říci, že většina inscenací zahraničních divadel ukazovala energii, odvahu a typ divadla, na který na našich jevištích rozhodně nejsme běžně zvyklí; krev, nahota, drcená zelenina nebo soulož na scéně sice často patří k parodovaným prvkům (post)moderního divadla, letošní ročník Plzně však vystavěl kuriózní rozpor mezi uhlazeným a estetizujícím domácím divadlem a znepokojivým, drsným, neučesaným zahraničním."[15]

Obě tato stanoviska jen potvrzují rozsah proměn činohry pod vlivem postmodernismu. Nejvíce se tato rozdílnost projevila na vztahu k inscenaci textu *Blackbird* od Davida Harrowera činohrou Národního divadla. Poprvé v této úvaze používám pro označení výsledku scénování, který jsme v Plzni vnímali, pojem *inscenace*. Nejsem si totiž jistý, jestli na ta vystoupení, o nichž jsem se doposud zmiňoval, lze tento pojem správně použít; jestli postihuje to, co pod něj zahrnujeme: celistvý koherentní systém, jehož významovou výstavbu je možné známými postupy a kritérii interpretovat a hodnotit. Řada faktorů dnes pojem inscenace zpochybňuje a činí jej méně použitelným nebo skoro nepoužitelným pro interpretační a kritickou činnost. V souvislosti s tím, co jsem napsal o poznávání umění na bázi „stavu mysli", např. ustupuje do pozadí nebo zcela mizí inscenace jako

14 Machalická, J. „České divadlo v Plzni obstálo", *Lidové noviny* 21. září 2010: 8.

15 Varyš, V. „I Plzeň může zvětrat", *Týden* 39/2010, 27. září 2010: 76.

„materiální artefakt, výtvor umělcův“, na niž se dá pohlížet jako na „estetický objekt“, jejž „můžeme nazírat jako čistě estetický a tak jej i hodnotit“.[16] Když přednášel Patrice Pavis v roce 2006 na konferenci Nová divadelnost a kritika v rámci Mimořádného kongresu AICT, vycházel ze zkušenosti avignonského festivalu z roku 2005 a soustředil se na toto téma; svědčí o tom už název jeho referátu: „Kritika dramatické tvorby v konfrontaci s inscenací“. Konstatoval v něm mimo jiné, že v představeních na avignonském festivalu nebylo možné zrekonstruovat ani celek inscenace, ani příběh – a dokonce ani ne koncept celku. Uvnitř představení se nedal najít homogenní herecký, režijní nebo scénografický styl; prostě neexistoval žádný „umělecký systém“, jehož prostřednictvím by bylo možné vstoupit do díla. Inscenace se stává spíše *provedením*, procesem, který představením povzbuzuje a rozvíjí především a hlavně „stav mysli“. Ve své knize z roku 2007 *La mise en scène contemporaine* se už Pavis tomuto tématu věnuje v maximální šíři, z mnoha hledisek i souvislostí; jedna z kapitol se v ní jmenuje „Postmodernismus nebo nic“, což prokazuje sílu vlivu této epochy, v níž i kontext plzeňského festivalu může být součástí diskurzu o proměnách činohry pod jeho vlivem. *Mise en scène* znamená ve francouzštině inscenaci i režii a kontext, jenž vymezoval tento diskurz, se nesl v tomto směru. Proto tedy mluvím především o představení. Snažím se tím postihnout – řekněme historický – proces proměny činohry i možnost reflexe kontextu plzeňského festivalu, který byl jistou součástí tohoto procesu.

Do tohoto kontextu vstoupil *Blackbird*, inscenace uplatňující důsledně všechny fundamentální obecné kategorie, jež konstituovaly činohru. Opřena o realistickou epistemologii realizuje v karteziánském duchu postavu jako autonomní subjekt, jenž si je vědom vlastní identity, je přesvědčena o objektivní přístupnosti k realitě, staví na scénickém působení, v němž lidská zkušenost skutečností dosahuje účinku, jímž se vyjevuje univerzálnost postavení člověka ve světě, transparentní jazyk je tu nenahraditelným a nezastupitelným prostředkem komunikace i rozhodujícím způsobem uspořádání literární předlohy (textu), z něhož zároveň pramení i nezbytné podněty k transformaci jevištním provedením. Vzniká tak pohyb hereckého komponentu uskutečňující *přítomností* a pohybem člověka-herce *scénickou divadelní situaci* jako zprávu *situací představovaného* člověka o možných, intencionálních situacích, v nichž se může ocitnout jakýkoliv člověk. Činohra v procesu svého utváření, o němž píše Ratajczakowa, vznikla a je trvale modelem tvorby jako komunikace situací smyšlených hereckých postav o situaci skutečných přirozených lidí v aktuálním světě.

Postmodernismus se ze své podstaty s tímto uspořádáním činohry pře, protože všechnu determinaci či sebedeterminaci objektivním, transcedentním, univerzálním nahrazuje jinými vlastnostmi, např. kontingencí, jež je prostředkem zpřítomnění a autoreference; v divadle proto posiluje rysy *provedení (performance)* představením. Kontext plzeňského festivalu se tak s definitivní platností zformoval jako rozevření této diference – bez ohledu na to, co a jak který z jeho účastníků preferoval, hájil nebo odmítal. Šlo o činohru jako určitý model zobrazení skutečnosti divadlem; o její přednosti či zápory, o její možnosti vyslovit cosi o současnosti nebo její zastaralost, anachroničnost, jež toho není schopná.

Blackbird v Plzni předložil její tradiční současnou podobu. Tradiční v tom, že byly dodrženy všechny základní kategorie, o nichž byla řeč, a byla to i inscenace v nejvlastnějším původním smyslu toho

16 Opírám se tu o studii Jana Mukařovského „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, 1936, in *Studie z estetiky*, Praha 1966.

Alvis Hermanis: Sound of Silence. Nové rižské divadlo 2007. Režie Alvis Hermanis, scéna a kostýmy Monika Pormale

pojmu, jenž vznikl jako označení *záměrného* uvedení literární předlohy (textu) na jeviště. V tomto představení se tato reference přímo vnucuje, podává zprávu o tom, jak text vstoupil do komplexního scénického tvaru. Ostatně: četné výtky této inscenaci vycházely právě z kritických výhrad proti textu. Nemyslím si, že ten text je skvělý, ale oba herci – Jiří Štěpnička a Jana Pidrmanová – z něho na bázi tradičního činoherního modelu udělali víc než jenom – jak napsal Vladimír Hulec – vyprávění „na úrovni psychiatrického školení o obětech…“[17] Hulcův odmítavý názor ovšem upozorňuje na jistou podstatnou věc: Tento tradiční model činoherního scénování existuje dnes v našem divadle převážně na textech tohoto sevřeného komorního typu, jenž vypráví o velmi intimních otázkách. V tom je ta inscenace vskutku současná, neboť je to převažující podoba ‘tradiční’ činohry na našich jevištích dnes. Jakmile se česká činohra ocitne tváří v tvář ‘velkým’ tématům přesahujícím soukromí lidského osudu, prakticky vždycky cítí potřebu obsáhnout a stvořit divadelní scénickou situaci jinými, netradičními scénickými prostředky, které se v nějaké míře napájejí z post-postmodernismu.

Henrik Ibsen vracel od *Divoké kachny* evropské činohře, která scribovsko-sardouovskou konvencí „dobře udělané hry“ pozbyla schopnost dát divadlu něco více než rozměr divácké úspěšnosti, ‘velká’ témata až metafyzické dimenze. Jan Mikulášek se tohoto Ibsenova textu chopil postupy, kterými si už vydobyl své, velkou částí divadelní veřejnosti i kritiky vysoce oceňované postavení mezi současnými režiséry. Od okamžiku, co jsem viděl jeho režii *Evžena Oněgina* (a potom i další inscenace) soudím, že se pohybuje na poli, jehož se dotýká kniha, která v roce 2005 shromáždila názory 50 slavných a známých jakož i mladých a začínajících režisérů.[18] Jejich závěry se často distancují

17 *Divadelní noviny* 5. října 2010.

18 Mitter, S. / Shevisova, M. *Fifty Key Theater Directors*, Londýn 2005.

od pojmu inscenace a vycházejí z toho, že místo kritického pohledu, spočívajícího v analýze postavení textu ve scénickém tvaru a jeho vztahů k jiným komponentům systému inscenace, je zapotřebí zkoumat funkci a pohyb těla v časoprostoru. Mikuláškova *Divoká kachna* je vizuální deformací postav dovedena až na okraj nelidského šklebu; v tom scénickém tvaru fungují dokonale „gesticko-mimické vzorce, jež (hercům) předepsala režie, promyšlená do posledního detailu.“[19] V celkovém vizuálním obrazu pokřivenosti je ledacos z Ibsenovy snahy dosáhnout na ona ‘velká’ metafyzická témata. Jenže: v hlubinné struktuře toho činoherního modelu, který tu Ibsen uplatnil i s využitím některých postupů „dobře udělané hry“, není akce jakýmkoliv pohybem v prostoru, jímž vše končí, ale pohybem hereckého komponentu označujícího *komplexní* aktivitu subjektu ve vztahu k sobě i k podmínkám své existence ve světě. V Mikuláškově scénickém tvaru akcí vytvořené deformace těla označují svou vizuálností globálně stav jistého lidského společenství. Velká maketa kachny, která v jednom jednání zaplní téměř celé jeviště, je v této souvislosti rovněž hypertrofovaným vizuálním obrazem děsivé znetvořenosti.

Je to hranice, která odděluje model scénování v tradiční činohře od postpostmodernistických posunů ke scénickému tvaru, v němž je herec pohybem svého těla jedním z prvků vizuálního obrazu, který je jádrem významové výstavby. Tento posun asi nejvýmluvněji předvedlo v Plzni Nové rižské divadlo představením *Sound of Silence*. Je to jakési rozsáhlé ‘retropanorama’ beze slov složené z mnoha výjevů ‘ze života’ vytvořených na bázi pohybově-hudební partitury. Podtitul určuje přesně, o čem tento *Zvuk ticha* vypovídá a odkud čerpá svůj hudební podsystém: Koncert Simona a Garfunkela, který se v roce 1968 nekonal. Nazval-li Vladimír Hulec toto představení ‘nonverbální činohrou’, je to výmluvný doklad, jak se proměnilo chápání tohoto druhu divadla. Dala by se v této souvislosti připomenout známá skutečnost, jak postmodernismus s potěšením a s bravurou ‘dekonstruuje’ jakékoliv hranice a opozice. Ale zůstaňme jen u plzeňského kontextu, který ukázal, jak se mění pojetí činohry ve svých základech, lze-li jako činohru charakterizovat představení, které postrádá řeč jako výrazový i významový stavební prvek, z něhož činohra vyrostla a jenž ji konstituuje. I příznivci této činohry beze slov ovšem připouští, že rižští neoslnili. Je to – myslím – logické. Ten pokus vytvořit a sdělit přesně a konkrétně na bázi realistické epistemologie – včetně kostýmů, rekvizit, účesů – časoprostor Rigy na přelomu 60. a 70. let vizuálním pohybovým obrazem reálného chování příslušníků tehdejší mladé generace, je krajně obtížný. Není to ani pohybové, ani taneční divadlo, je to skutečně jen tělesná pohybová akce, v níž je mimesis vyobrazením chování, které realizuje vizuálně rozvinutý obraz věrohodné reálné skutečnosti. Nejde o dokonalou iluzi, protože na to chybí řeč, ale je to jakási ilustrace stavu určité konkrétní společenské vrstvy, ilustrace, jíž trvale hrozí nebezpečí popisnosti.

Příznivci tohoto typu divadla, kteří litují, že se u nás nepěstuje, se budou zlobit, když se odvážím tvrdit, že z jiné strany se toto představení Alvise Hermanise, jenž Plzeň svými režiemi předtím už dvakrát zaujal, se v té popisné a ilustrativní kvalitě dá srovnat s inscenací *Anny Kareninové*, s níž do Plzně přijelo Slovenské národní divadlo. Byla označena díky zdlouhavé popisné ilustrativnosti, která se prodírá rozlévajícími se meandry tří manželství, za připomenutí dob předlistopadových. Ani tato inscenace se však nevzdává možností vizuálního obrazu. Základní černobílá stylizace kostýmů,

19 *Divadelní noviny* 5. října 2010.

Lev Nikolajevič Tostoj / Roman Polák / Daniel Majling: Anna Kareninová. Slovenské národní divadlo Bratislava 2009. Režie Roman Polák, scéna Jaroslav Valek, kostýmy Peter Čanecký. Zleva Tomáš Maštalír (Vronskij), v pozadí Henrieta Mičkovcová (Betsy), Zuzana Fialová (Anna Kareninová) a Martin Huba (Karenin)

která neustále přitahuje a překvapuje novými zážitky, a úsilí režiséra Romana Poláka rozvrhnout v pohyblivých neutrálních panelech téhož barevného ladění mizanscénu, touží po vizuální obraznosti jako nositeli určitého významu; řekněme opět sociologického charakteru, což plus minus odpovídá literární románové předloze. Něco takového bychom marně hledali v bytelně realistické divadelní adaptaci Tolstého románu v minulosti. (A to nemluvím o přestavbách, které se provádějí jako součást scénického řešení na kolečkových bruslích, což by pravověrná iluze 'socialistického realismu' ani v nejmenším nejen nesnesla, ale přímo by to pokládala za přečin, ne-li formalistickou zločinnou schválnost.) Ale při veškerém uznání profesionality hereckého souboru činohry Slovenského národního divadla málokdy dojde ke strhujícímu a fascinujícímu hereckému projevu. Jaroslav Vostrý píše ve studii o zrcadlových neuronech: „... vytváříme si obraz světa a uvědomujeme si sebe ve světě, a to včetně situací, které bohudík či bohužel nikdy reálně neprožijeme a které máme například při sledování specificky scénických produkcí možnost (spolu)prožít tak říkajíc na zkoušku. V rámci tohoto vytváření obrazu světa a uvědomování si sebe ve světě jej také (a sebe) nevědomě scénujeme a snažíme se i v divadle a v dramatických uměních vůbec o divácký spoluprožitek."[20] Jsou v bratislavské inscenaci situace, v nichž existuje tato naléhavost hereckého pohybu v prostoru. Například když Lydia Pavlovna omývá Kareninovi nohy nebo když Karenin u postele umírající Anny sbírá síly k tomu, aby jí odpustil. Tělesný materiál herce (Martina Huby) se přetváří jeho akcí (jednáním) ve *smysl*, který můžeme s ním spoluprožít, a zároveň mu řeč propůjčuje racionální jádro, jež vyžaduje logickou úvahu. Otakar Zich končí své zkoumání vztahů mezi mimikou a řečí (jde o smysl, jenž vzniká skrze tělesný materiál herce provokující diváka k spoluprožívání situace) takto: „Poměr

20 Vostrý, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony", *Disk* 28 (červen 2009): 20.

mezi řečí a mimikou v dramatickém díle je tedy ten, že se *navzájem doplňují* tak, že teprve jejich spojení dovede vzbudit v obecenstvu dokonalou, úplnou představu obrazovou.“[21] Ze sémiotického hlediska je Zichova obrazná představa tím, co je označováno; Ivo Osolsobě při této příležitosti upozorňuje na Hegelův výklad pojmu smysl z jeho Estetiky: „’Smysl’ je totiž to obdivuhodné slovo, jehož používáme v dvojím protikladném významu. Na jedné straně označuje orgány bezprostředního pojímání, na druhé straně nazýváme smyslem význam, myšlenku, všeobecnou stránku věci. A tak se smysl vztahuje jednak na bezprostřední vnějškovost existence, jednak na její vnitřní podstatu. Smysluplné nazírání není snad takové, jež *odlučuje* obě stránky, nýbrž takové, že v jednom směru obsahuje také protikladný směr a že v bezprostředním názoru zachycuje zároveň podstatu a pojem.“[22] Už delší čas jsem přesvědčený o tom, že o osudech činohry v době postmoderní v jejích proměnách, jež vznikají pod tlakem postmodernismu, vzhledem k jejímu integrujícímu systémovému cíli zobrazit a sdělit *přirozené* bytí člověka, rozhodne herectví. Uskutečňované v duchu, o němž v citované studii píše Vostrý a jak to v obecné rovině formuluje Hegel, když prohlašuje, že chceme-li si „uvědomit vnitřní celkovou jednotu života, mohlo by se to stát pouze myšlením a pojímáním, neboť v oblasti toho, co je přírodní, nemůže se duše jako taková ještě učinit znatelnou…“[23] Je-li tedy cílem a podstatou činohry zpráva o celistvém bytí přirozeného člověka, pak „dokonalá obrazová představa“ takového bytí, představovaná a prováděná hercem jako – řečeno se Zichem – „hereckou postavou“ a vnímaná divákem jako „dramatická osoba“, je možná jen při zachování obou ‘hegelovských’ stránek pojmu smysl. Jedině tak činohra naplní svůj cíl: zasáhne diváky bytostným jádrem komplexního přirozeného člověčenství.

▲ ► Divadlo / The Theatre. Farma v jeskyni 2010. Režie, koncept, choreografie Viliam Dočolomanský, scéna Jana Preková, kostýmy Barbora Erniholdová. Vytvořili Roman Horák, Eliška Vavříková, Anna Kršiaková, Zuzana Pavuková, Jun Wan Kim, Patricie Poráková, Cecilia Vertiglia, Hana Varadzinová a Róbert Nižník.

Uvědomil jsem si to se vší naléhavostí na výstavě *Decadence Now*, jež v Rudolfinu vyvolala jednak fronty před pokladnami mírou skandálnosti vystavovaných artefaktů, jednak v odborných kruzích diskusi, v níž se někteří výtvarní teoretikové vyjádřili, že je to záležitost tradiční, bez překvapení a přesahů. Téma výstavy vyjadřuje slogan „za hranicí krajnosti“ postihující realistické až naturalistické – v rovině ikonů, jež usilují o mnohovrstevnatou symboličnost – zobrazení tabuizovaných oblastí, jako je smrt, sex, utrpení. Výstava provází svého návštěvníka pěti odděleními, jež se takto chtějí dotknout „samotné podstaty bytí“. To drsné, kruté, brutální, provokující, agresivní a přitom dokonalé výtvarné provedení pro mne často pozbývalo onu smyslovou podstatu sdělení ‘smyslům’ a stávalo se jen „významem, myšlenkou, pojmem, všeobecnou stránkou věci“; „samotná podstata bytí“ se ztrácela v artefaktu jako umělém výtvoru. Neplatí to zajisté o všech vystavovaných

21 Zich 1986: 103.

22 Hegel, G. W. F. *Estetika I*, Praha 1966: 135.

23 Tamtéž.

produktech, ale přiznávám, že nejsugestivnější prožitek z nejtemnějších stránek člověka i společnosti dneška jsem měl ve výstavní místnosti Uměleckoprůmyslového muzea. Jsou tam zvláštní exponáty, jež uvedly reálné a 'užitné' artefakty běžného života, jako třeba módní předměty, do zcela jiných souvislostí. Tak je tu také z lega sestavený model koncentračního tábora. Zachovává vizuálně vnímatelný přirozený 'smysl', podobu i funkci této oblíbené a rozšířené stavebnice včetně jejího roztomilého zmenšení skutečnosti, ale... V Hegelově duchu tu bylo něco dáno „pro smysl vůbec", získali jsme tím „smysluplné nazírání" reálného jevu, jenž ovšem svým zaměřením a použitím vyjevuje „tušení jiných pojmových souvislostí". „Také dějiny mohou být pochopeny a vyprávěny tak, že jednotlivými událostmi a individui bude taktně prozařovat jejich podstatný význam a jejich nutná souvislost."[24]

24 Tamtéž: 135–136.

V Plzni bylo představení, které se snažilo uchopenou, předvedenou a provedenou tělesností v této rovině postihnout současné lidské bytí v jeho temné a brutální poloze. Polské divadlo z Bydgoszcze se o to pokoušelo svým *Platonovem*. Text A. P. Čechova byl ovšem v tomto případě jen východiskem; přesnější by asi bylo říci pouhou záminkou k tomu, aby se mohla provést a ukázat zběsilá posedlost zoufalých žen, které se v závěru první části polonahé vrhají na Platonova a v divokém chaotickém kolotání a zmítání se všichni polévají zvířecí krví. Nakonec se z toho bakchanále vynoří bytosti napůl lidské, napůl nelidské. Dobrá, lze to pokládat za pokus o celistvý obraz života. A přisoudit mu i jakousi symbolizaci a signifikaci, jenže to znamená zřeknout se Čechova, replik postav i vyprávěného příběhu. Což ovšem tenhle scénický tvar nemůže učinit, neboť pak by nebylo o čem hrát; v pozadí se činohra stále připomíná; literatura trvale nějak a něčím prosakuje. A tak se kombinují

fragmenty replik a situací textu s dalšími ‘tělesnými’ obrazy. Jenže všechno obnažování a všechny transvestitské scény v druhé polovině už postrádají naléhavost ‘přirozeného a přírodního’ smyslu tělesnosti; ztrácí se podstata lidského bytí a všechno to konání nabývá téže polohy jako některé artefakty na výstavě *Decadence Now*. ‘Vyjevení’ jádra lidskosti je zatemněno, ani individui ani událostmi neprozařuje podstatný význam a nutná souvislost.

Při této příležitosti se neodbytně připomíná Nietzscheho pojetí dionýsovského umění, které staví člověka před hrůznou nespoutanou vůli, zbavuje jej individuality a vede ke splynutí s prajsoucnem. Martin Porubjak se k pojmu dionýsovského divadla dostal v recenzi na plzeňské představení „scénické kompozice“ *Divadlo* mezinárodního souboru Farma v jeskyni, v níž shledává „cosi z dionýsovské podstaty divadla. *Divadlo/The Theater* není možné ‘písemně reprodukovat’ ani ‘antropologicky analyzovat’. Jde mimo racionalitu. Je současně zásadním duchovním a fyziologickým zážitkem, který oslovuje smysl a podvědomí.“[25] Farma v jeskyni hledáním a rozvíjením asociativní herecké metody učí v dionýsovském smyslu tělo herce komplexně mluvit, nabízí jeho nejvlastnější lidský smysl našemu smyslovému vnímání. Ale na rozdíl od činohry nemíří k tomu, aby se tento smysl doplnil řečí, zůstává – jak cituje Porubjak Viliama Dočolomanského – „asociativním divadlem, které vzniklo ze zkušeností, ne z literatury.“[26]

25 Porubjak, M. „Divadlo“, *Divadelní noviny* 5. října 2010. Zároveň se v těchto slovech ozývá pocit nedostatečnosti kritických metod a terminologie, jež celkem spontánně vyplývá z proměn činohry tak, jak se to ozvalo v diskusi na Avignonu v roce 2005. Což rovněž potvrzuje měnící se podobu činohry a jejích hlavních kategorií – tedy celku systému tohoto typu divadla.

26 Tamtéž.

V polském představení *Platonova* ovšem literatura – byť ‘dekonstruována’ – trvá; přes veškerou snahu a vůli učinit ji bezvýznamnou se prosazuje. Dionýsovský typ divadla se střetává s typem apollinským, jenž poskytuje estetickou slast. Principiální kategorie činohry se protínají s divadlem přímé tělesné účasti, v němž mimeze je v původním svém pojetí vyjadřováním vnitřních zážitků prostřednictvím pohybu herce naplněného tělesným prožitkem. Scelit toto protnutí v organický scénický tvar není – přes všechnu sympatii postmodernismu k odstraňování hranic – zřejmě jednoduché.

Plzeňský festival Divadlo 2010 lze jistě nahlížet jako zcela protichůdnou konfrontaci. Z jedné strany jako důkaz, že zahraniční představení se prezentovala dravostí a energií, které chybějí našemu divadlu, jež je klidné, mírné, neprovokativní, hladce probíhající a poskytující estetickou libost. Z druhé strany naopak jako zjištění, že na tom české divadlo není v rámci visegrádských států tak špatně, že úroveň našich představení byla vyšší než úroveň představení dovezených z ciziny. Jsou to jistě oprávněné pohledy vycházející z rozevřených diametrálních rozdílů nejen představení, ale i kritérií. Vyhneme-li se této konfrontaci a dostaneme-li se trochu k pohledu komparativnímu, jenž odhaluje problémy, pak tento plzeňský festival tak rozdílnými názory potvrdil existenci uzlového bodu, v němž se v nejzákladnějších kategoriích přetváří podoba činohry jako druhu divadla, jenž spolutvořil evropskou divadelní kulturu. A zejména v centrální Evropě, jejíž jsme součástí, na půdě ideje i praxe národních divadel měl zásadní vliv na funkci a chápání divadla. Kontext plzeňského festivalu roku 2010 o tom ledacos napověděl.

Scény a obrazy

Jaroslav Vostrý

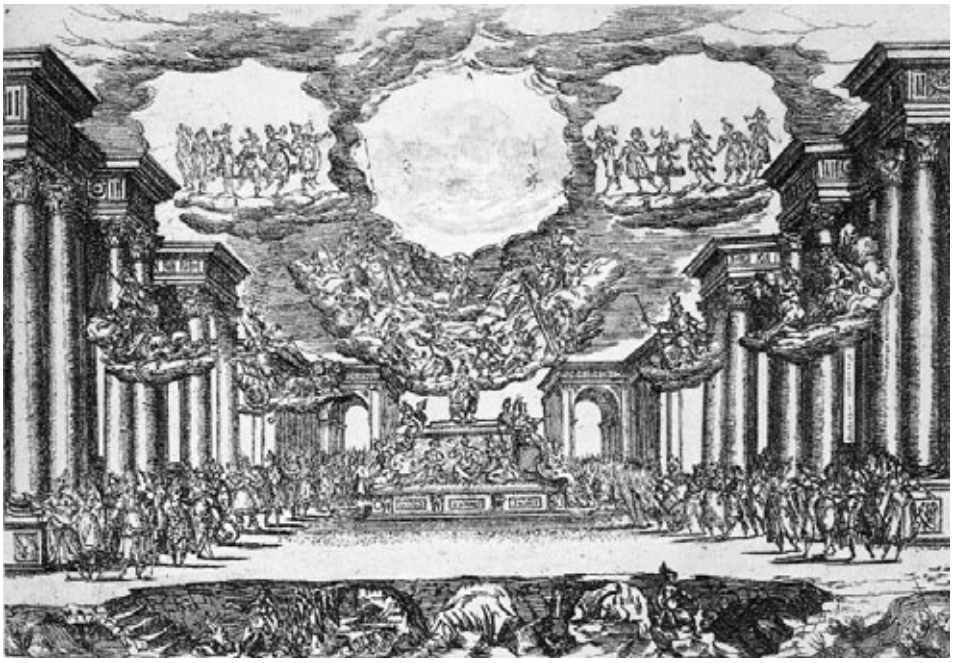
Scénologie se zabývá lidským chováním z hlediska jeho scéničnosti a scénování, tj. těmi jeho podobami, vlastnostmi a tendencemi, díky nimž se člověk a jeho výtvory jistým způsobem – a to buď záměrně, nebo i bezděky – *jeví*. Dnes je už – a zejména díky objevu tzv. zrcadlových neuronů – dostatečně jasné, že v rámci tohoto 'diváctví' máme co dělat nejen s *vizuálním* vnímáním. Jeho eminentně důležitá úloha byla vždycky pociťována natolik, že se stalo běžným mluvit o vytváření *obrazu* nějakého člověka i lidského společenství a prostředí, ve kterém žije. Vytváření takového obrazu je vždycky spojené s nějakým zážitkem či prožitkem, resp. zážitky a prožitky, které se s takovým obrazem či obrazy dokonce často víceméně kryjí, nejsou-li spojené s následující reflexí takových zážitků, resp. se zkušeností z těchto zážitků, doplňovanou přirozeně z dalších zdrojů napomáhajících této jejich reflexi.

Zůstaneme-li u samotného 'obrazu', musíme zdůraznit, že – aspoň u obrazu v širším smyslu – je jeho vytváření samozřejmě spojené také s odezvou na *akustické* podněty, které působí leckdy bezprostředněji než vizuální; to má kromě specifických fyziologických příčin co dělat i s tím, že vnímání pomocí zraku není možné bez jistého odstupu. Vytváření takového obrazu má ovšem co dělat i s *vnitřně hmatovým* vnímáním: Jednání druhých, které je jen těžko oddělitelné od chování (jedno permanentně přechází v druhé), vyvolává aktivitu zrcadlových neuronů; díky nim se do jednání ostatních můžeme vžít natolik, že je pociťujeme takříkajíc 'na vlastním těle', tj. motoricky aspoň *in potentia*. Vnímané jednání obvykle rovnou aktivně nenapodobujeme (potlačený sklon k tomu má nepochybně co dělat se zdroji herectví[1]), ale právě jen (pasivně) pociťujeme: absence vnější aktivity se vyvažuje aktivizací sklonu k reflexi.[2]

Diváka můžeme tedy pro naše účely definovat jako někoho, na koho něco smyslově vnímatelného *působí* nebo *účinkuje*. Scéničnost a scénování představuje tedy takovou vlastnost a takovou aktivitu, jejímž výsledkem je působení nebo účinek. O nezbytném rozlišování bezděčného a záměrného působení a v návaznosti na to *scéničnosti* a *scénovanosti* se v tomto časopise psalo už mnohokrát; přesto je k napsanému stále ještě co připojit. Právě tak o specifickém a nespecifickém scénování, které se – a to budiž také znovu připomenuto – od sebe zásadně liší.

1 Lze přece předpokládat, že vlastně nepřeberné množství slabších či silnějších 'vtisků' spojených s vnitřně hmatovými zážitky vytváří rezervoár potenciálních 'předloh', které lze využít při předvádění; schopnost aktualizovat tyto 'vtisky' v rámci herectví souvisí s talentem, jehož ráz má i podle Zicha co dělat s příslušností herce k motorickému typu: právě pro herce je proto příznačný vynikající (i když, jak zdůrazňuje, jen převládající) *„zájem* pro pohybové, vůbec *vnitřně hmatové* vjemy, jimiž se o pohybech a polohách svého těla dovídají" (Zich 1986: 116).

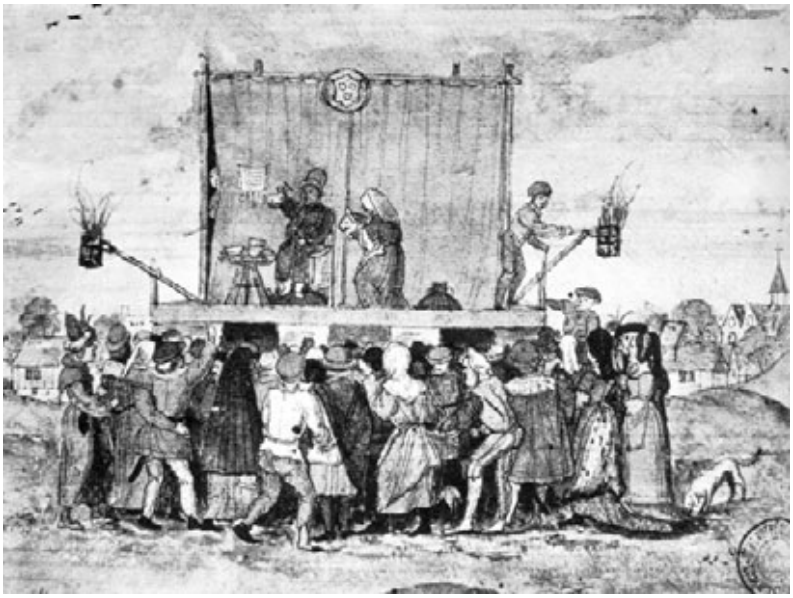
2 Podrobněji viz Vostrý, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony", in: Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*, Praha 2009.



V prvním případě jde o scénovaní jako takové, v jehož rámci se působení rovná samotnému předmětu aktivity, i když se prostřednictvím tohoto působení mají dosahovat či bezděky dosahují i další cíle (většinou ideové a ideologické). Rozhodující je při této činnost hledisko *jak*, ze kterého se teprve stává *co*. V druhém případě – tedy v případě nespecifického scénování – jde o toto *jak* ve spojení s nějakým *co*; tj. o scénování, které je jen – byť zásadně důležitým – aspektem nějakého účelového jednání (byť by takovým účelem bylo i jenom prosazení vlastní osoby).

I působení nespecifického scénování a vlastně vůbec jakéhokoli jednání může být takové, že tendenci napodobit je pociťuje nejenom jeho adresát, ale i svědek; sám adresát může naopak (a třeba současně) pocítit puzení mu vzdorovat: to, co adresátovi brání v takovém bezprostředním tělesném reagování, současně pomáhá zapojit do procesu tohoto reagování také diskurzivní myšlení. Pokud jde o samotné vnímání umožněné smyslovými podněty, jde nejčastěji a ideálně o působení všemi třemi jmenovanými způsoby: na zrak, na sluch i na vnitřně hmatové vnímání. Vezměme například účast na koncertu, kde se akustické dojmy mísí s vizuálními (a to i na koncertu klasické symfonické hudby při sledování dirigenta s jeho vlastně celotělovou gestikulací, díky níž orchestr ovládá[3]): Tím se násobí naše zážitky prostředkované sluchem, jejichž účinek se projevuje také vnitřně hmatově; absence možnosti bezprostředního 'napodobivého' reagování (se kterým počítá například hudba k tanci) napomáhá aktivizovat imaginativní myšlení. Vnitřně hmatové vnímání se (v příslušné míře)

3 Prostředkuje totiž to 'gestické', co je v interpretované hudbě obsaženo, scénicky tak, že se orchestrální hráči mohou řídit jeho pojetím skladby vycházejícím nikoli pouze z jejího čtení (viz dále), ale z jejího tělesného pocítění, které odborné čtení notového záznamu umožňuje.



◀ 1 G. Parigi, Šesté intermédium Arnofestu, Florencie 1608

▶ 2 Vystoupení kočovných komediantů ve Francii kolem r. 1540

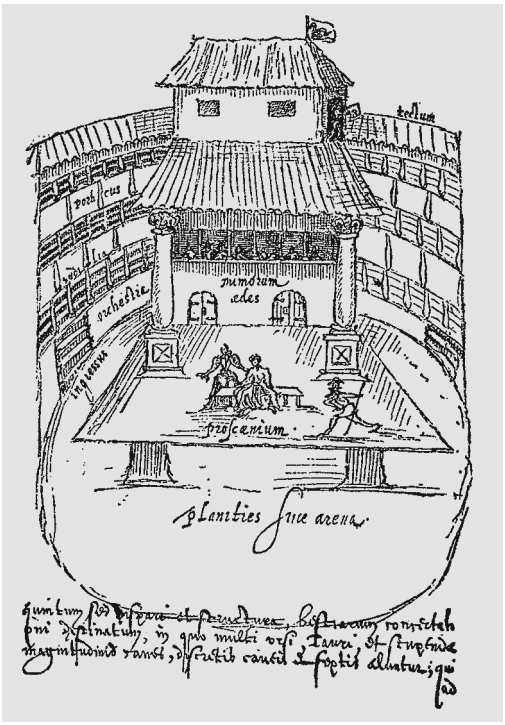
uplatňuje dokonce i při četbě, když se vžíváme do popisovaného jednání, natož při vnímání obrazu chápaného v doslovném významu (*picture*). Vnímání divadelního představení má z tohoto hlediska dvě roviny: rovinu *obrazu* konstituovanou primárně vizuálním vnímáním celku, a rovinu bezprostředně (vnitřně hmatově) pociťovaného *dění* realizovaného hereckým jednáním.

Ne náhodou se o divadelní scéně mluví jako o *jevišti* a *dějišti*. Ke sblížení jeviště s obrazem došlo v souvislosti se vznikem scénografie v Itálii:[4] nová disciplína, jejíž vznik si nemůžeme odmyslet od vývoje italského renesančního malířství, který stimulovalo zavedení centrální perspektivy, má co dělat se slavnostmi na dvorech italských vévodů. Tam, ale i při slavnostech ve veřejném prostoru měst se scénografie rozvíjela – díky aktivitě tehdejších architektů a malířů resp. sochařů (a často i pořadatelů zábav) v jedné osobě – zejména v intermédiích (obr. 1). Podstatný tu ale byl vývoj od jeviště ve smyslu pódia (obr. 2) obklopeného obecenstvem ze tří stran (což se zřejmě týká i shakespearovského jeviště – viz obr. 3) k jevištnímu portálu (tzv. portálovému zrcadlu), který je obdobou rámu obrazu (obr. 4).

Při sledování konání na pódiu obklopeném ze tří stran diváky jde přes všechny poutavé scénické jednotlivosti nakonec zejména o sledování děje rozvíjejícího se od zápletky k rozuzlení: máme co dělat především s dějištěm, na němž se děj realizuje zejména pomocí slov a zvukové dojmy tu souvisejí s vnitřně hmatovým vnímáním stimulovaným vizuálními dojmy.

Při sledování dění na italském jevišti se vychází naproti tomu z (celku) obrazu a vnímání tohoto celku také zajišťuje stálou možnost odstupu od toho, co na nás jaksi bezprostředně (tělesně) působí díky apelu na sluch a vnitřně hmatové vnímání. Propletení obojího (tj. obrazu s dějem) a zásadní význam vizuálních

4 Podrobněji viz Vostrý, J. „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)" 1 a 2 v *Disku* 2 (prosinec 2002) a 3 (březen 2003).



◀ 3 Divadlo Labuť

▶ 4 Divadelní obraz: Ludvík XIII. sleduje roku 1641 divadelní představení v Palais Cardinal v Paříži s kardinálem Richelieu a královnou Annou

impulsů jsou zřejmé i z toho, že souhrnně vnímatelné komplexy dění resp. vzájemného jednání osob, které obvykle (a to i mimo divadelní jeviště) označujeme jako *scény*, je zvykem označovat i českým výrazem *výjevy*.[5]

Rozlišení dvou úrovní – tj. úrovně *obrazu* a úrovně *děje* – je důležité. Od Aristotela se ví o souvislosti děje a jednání s *dramatem* a dramatu s jeho scénováním, které ovšem Aristotelovi nepřipadá tak důležité (a může podle něho drama dokonce i poškodit, i když mu může být v zásadě prospěšné). Vztah scénického a dramatického – kde vizuální není totožné s obrazem, tak jako dramatické není totožné s dějem – je přinejmenším těsný a můžeme ho sledovat jak na příkladech dramatických textů, které lze chápat jako projekty jevištního jednání, tak třeba na příkladech malířských děl i fotografií (viz interpretace obsažené v citované knize *Obraz a příběh*). Zatímco s literaturou mají dramata společné to, že jsou to psané texty, s malířskými obrazy či fotografiemi je spojuje tendence k *předvedení*, které reprezentuje jeden ze dvou způsobů rozvíjení příběhu, z nichž tím druhým je *vyprávění*.

O vyprávění se často mluví i v případě malířských děl, nehledě k poměrně často užívanému spojení ‘filmové vyprávění’. V případě filmu může být taková charakteristika oprávněná (o důvodech vyplývajících z filmové technologie bude ještě řeč); ani v tom případě nepřestává být ovšem takový film druhem předvádění, a to jaksi hned nadvakrát: vychází z natáčení předváděných scén, které se

5 Podrobněji k dosud užitým i následujícím pojmům (jak je jim možné rozumět z hlediska scénologie) viz Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh. O scéničnosti ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha 2009: 19–30 („Úvod: Pojmy a problémy“) a 241–256 („Závěr: Scénický smysl a dramatický cit“).

nám po příslušném zpracování předvádějí ze záznamu v kině. U malířských děl naproti tomu je taková charakteristika i v případě, že zobrazují lidské jednání, matoucí: Nejde jen o to, že vyprávění je zásadně spojené s rozvíjením příběhu v čase, i když čas tu hraje významnou úlohu právě vzhledem k tomu, že situace na obraze trvá, tj. je trvale přítomná: Ano, hlavní je to, že příslušná situace – z hlediska smyslu příběhu klíčová – se zde prezentuje jako taková, bez komentáře vypravěče, který je pro filmové vyprávění typický. Nikoli nutný a obvyklý, ale právě že typický: odlišné procento případů, kdy se vypravěč vyskytuje ve filmu a kdy se vyskytuje v divadle, je výmluvné. Slovní (vypravěčův) odsun děje do minulosti ve filmu je i vzhledem ke sledování děje ze záznamu v biografu na rozdíl od bezprostředně zde a teď se rozvíjejícího scénického dění v divadle jaksi přirozenější. Má co dělat s odlišností dramatického a epického přístupu, z nichž ten druhý se může ve filmu uplatnit tím snáz, že dramatické (jakoby bezprostředně předváděné) filmové dění komentář 'mimo obraz' – na rozdíl od vystoupení vypravěče v divadle – neruší a dojem z něj (dráždivou konfrontací dvou časů, obdobnou konfrontaci iluzivní a neiluzivní roviny předvádění v divadle) dokonce násobí. Konfrontace časových rovin se uskutečňuje i v rámci malířského obrazu, kde nějaký zachycený dramatický *okamžik trvá*, případně jako by oživoval při každém novém zhlédnutí. Pokud jde o zobrazenou situaci, i malířský obraz předvádí *ji* (tuto situaci) přímo jako takovou, zatímco epický text *o ní* – jako o uplynulé – vypráví.

Mluví-li se tedy v případě malířského díla o *narativu*, je to jistým způsobem oprávněné jen tehdy, myslíme-li jím příběh, který malíři posloužil jako námět. Snad stojí v této souvislosti za zmínku, že například Ivan Nagel, zřejmě ne náhodou také 'původem' divadelník, označuje ve své nedávno vydané knize[6]

6 Nagel, I. *Gemälde und Drama* [Malba a drama]. *Giotto, Massaccio, Leonardo*, Frankfurt am Main 2009.

(2009: 15–16) tradiční i dnes opět módní obrat „obrazy vyprávějí“ oprávněně za důsledek prvotního hříchu estetiky malířství. A dále si všímá (na s. 9–10), že ve známé a v mnoha ohledech stále podnětné knize Wolfganga Kempa *Prostory malířů – K obrazovému vyprávění od Giotta*[7] se na okraj Giottových maleb sice mluví o „prostorech“ vyprávění, ale o tom, co se ‘vypráví’, se hovoří jako o *scénách* (a právem – viz např. obr. 5): módní výraz „narrative scenes“ označuje Nagel právem za *contradictio in adiecto* či *oxymoron* (v latině a řečtině ‘duchaplná hloupost’ či ‘pronikavá tupost’), tj. vzpouru rétoriky proti logice a upozorňuje v souvislosti s tímto druhem označení namátkou i na Brechtovo ‘epické divadlo’.

Jaksi samozřejmě a logicky se v průběhu tohoto výkladu vynořil pojem *text*. I když je možné považovat drama za projekt budoucího scénického jednání (samozřejmě i mluvního), existuje nejdřív jako psaný text, který se čte. Můžeme mluvit o *pevném* textu: Zápas mezi dramatem ve smyslu pevného textu a komediantskou improvizací se ve střední Evropě odehrál v souvislosti s uplatňováním osvícenských idejí, posvěceným státní (panovníkovou) mocí. Nešlo jen o zájem absolutistického státu, který potřeboval cenzuru, aby rozhodovala o samotné možnosti uvedení nějaké scénické produkce a eventuálních ‘žádoucích úpravách’, tj. škrtech. Šlo o jakoby ‘definitivní’ orientaci na psanou a dokonce knižní kulturu motivovanou osvícenským racionalismem, pro který je zásadně důležité nikoli to, že něco (celou bytostí a primárně vlastně tělesně) zažíváme, ale že tomu *rozumíme*, že to *chápeme*.

To také souvisí s interpretací, resp. s takovou interpretační praxí, která vychází pouze z rozboru psaného textu bez jeho příslušného tělesného (vnitřně hmatového) prožitku na základě ‘živé představy’.[8] Můžeme říct, že podobná praxe od primárního (tělesného) prožitku abstrahuje a odvozuje smysl díla z ideového kontextu. Tak dědictví osvícenské orientace, omezené na jisté úrovni a v jistých případech (tj. nemáme-li naopak co dělat s osvícenskou sentimentalitou) zejména na rozumění, způsobilo, že se začala převážně *číst* i výtvarná díla (viz proslulou otázku „co tím chtěl autor říci“ a konstatování „tomu nerozumím“). Další vývoj má pochopitelně co dělat s proměnami vztahu obrazu k ději a mimoslovního jednání k slovnímu na úrovni produkce a vztahu smyslového vnímání resp. zážitku k smyslu na úrovni recepce.

Pokud jde o samotný vztah obrazu a textu, nejde tu ani tak o jeho sledování z hlediska, ze kterého k této problematice přistupoval (například) Lessing, tj. – zjednodušeně řečeno – z hlediska srovnání předností výtvarného a literárního uchopení[9] (i když se při pečlivějším studiu ukáže Lessingův přístup významný i z naznačeného hlediska). Jde spíš o sledování vztahu obrazu a textu na poza-

7 Kemp, W. *Die Räume der Maler – Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.

8 Právě nedostatek této živé představy způsobuje, že čtenářů dramat není zase tak mnoho a k tomu, že vlastně drama neumějí číst, se přiznávají i někteří herci a některé herečky, kteří/které možnosti textu poznávají až při zkouškách pod režisérovým vedením a pod vlivem scénografových návrhů. Mluvím ovšem záměrně o nedostatku ‘živé představy’ a nikoli o nedostatku představivosti, protože často jde o neschopnost či prostě nezvyk tuto (tělesnou) představivost při čtení používat, což souvisí i se školní výchovou. V oblasti interpretace pak souvisí i s příslušnými teoriemi, které berou slovo jenom jako *znak* a nikoli *výraz*. Odtud se pak často odvozuje i vztah ke slovu na jevišti (a mám na mysli konkrétně české jeviště), které jako by mělo co dělat s psaným textem, tj. s literaturou, zatímco ve skutečnosti se slovo na jevišti nejenom stává – nebo aspoň má stát – z psaného mluveným, ale doslova (právě jako slovo) opravdu tělem (samozřejmě jestli je jako tělesný projev cítil a použil už dramatik).

9 Viz Lessing, G. E. „Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie“, in: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*, Praha 1980.

5 Giotto, *Oplakávání Krista* (kol. 1305), freska, Padova, Capella dell'Arena

dí současné kulturní praxe. Tato kulturní praxe dává – zdá se – naprosto zřejmě přednost zážitku před reflexí a performanci a performativitě (ve smyslu živého působení) před re-prezentací pomocí znaku (srov. tzv. performativní obrat, který vystřídal předešlý tzv. lingvistický obrat a o kterém se dnes mluví nejméně stejně často jako o tzv. obratu k obrazu).[10] Vzhledem k této praxi je hlavním adresátem 'kulturních produkcí' včetně reklamy i nejrůznějších způsobů politického ovlivňování nikoli čtenář, ale divák.

V běžném (praktickém) životě je při našem styku s jinými lidmi i věcmi obtížné oddělit diváctví od účinkování: jsme obvykle najednou jak diváky, tak aktéry. Ve specifických a dnes obzvláště častých případech stáváme se ovšem diváky takříkajíc z principu a často přímo z vlastního rozhodnutí; oblast těchto případů se zásadně rozšířila vzhledem ke stále důsažnějšímu působení technických

10 Už na lingvistické úrovni, kde příznačně všechno začalo, jde v zásadě o protipostavení konstatujícího až vyprávěcího „Řekl jsem mu, aby šel" a přímo působícího „Jdi!" V rámci 'performativního', o kterém je v dnešní době řeč, nejde tedy jen a doslova o *provedení*, tj. konání a vykonání (angl. *performance* = výkon, produkce, uvedení hry nebo skladby), ale o *působení*, které zde z dobrých důvodů spojuji se scénováním a z něj vyplývajícím diváctvím.

médií. Účinkující v těchto médiích se pohybují na scéně, my sedíme, stojíme a někdy i (například před televizorem nebo domácím kinem) ležíme 'v hledišti'.

Zatímco v posledním případě (ležení před televizorem) jako by výraz hlediště fungoval pouze metaforicky, u divadla a jeho obdob jde o záměrné rozdělení prostoru na hlediště a jeviště resp. dějiště. U ostatních prostorů, na kterých se dějí naše životy, o takové rozdělení nejde – i když i na nich se nejenom stáváme diváky, ale také se nějakým způsobem scénujeme. Tak se scénou kdysi stal měšťanský salon coby místo setkání s pozvanými hosty a jako scéna funguje i současná městská ulice či náměstí, kde jsme střídavě i najednou účinkujícími i diváky, a to – jak víme z vlastní zkušenosti – nejenom metaforicky.

Ulice ve filmu nebo na impresionistické malbě či měšťanský salon v inscenaci salonní konverzačky a pokoj nemocné se shromážděnými příbuznými na Munchově plátně (obr. 6) představují tedy jakousi scénu na druhou. O něčem podobném můžeme mluvit ovšem jen v případě, budeme-li i film a namalované plátno pokládat za prostor scénování, což může být jak užitečné, tak oprávněné i vzhledem k tomu, že jejich námětem se stávají scény, které se dějí 'v životě'. Ano, na filmovém i malířském plátně se – aspoň v jistých filmových a malířských žánrech – stejně jako na divadelním jevišti dějí scény a předvádějí osoby a samozřejmě i věci, ovšem za zvláštních podmínek: Tyto podmínky jsou u malby a u filmu či u divadla odlišné, přes svou odlišnost souvisejí ale všechny s takovým druhem prezentace dění, osob a předmětů, která není prezentací v rámci běžného života, ale právě v rámci (pouhého) *obrazu*; jím v tomto případě nemyslíme ani tak vizuální re-prezentaci skutečného dění, jako komplexní prezentaci nějakého (svébytného) reálného dění, které poukazuje k dění 'v životě' jako jeho fiktivní možný případ.

V případě malířského plátna máme (nejdřív) co dělat s obrazem v primárním významu (*image* = *picture*). Film má s takovým obrazem společné to, že zobrazené jednání osob nevnímáme bezprostředně, ale pomocí záznamu, ovšem nikoli statického: máme co dělat s obrázky v pohybu (*movie* od *move*). Rozdíl spočívá v tom, že zaznamenané u hraného filmu není namalované, ale reálně rozvíjené (v případě uměleckého filmu většinou herecké) jednání. V divadle vnímáme toto skutečné (herecké) jednání bezprostředně *zde a teď*';[11] angažmá vnitřně hmatového vnímání je potom tím silnější. Jako bychom vnímali bezprostředně probíhající dění, které ovšem v rámci celku nadaného vlastnostmi obrazu získává smysl právě až v rámci tohoto obrazu: víme, že není skutečné co do svých reálných důsledků. Tak to, co vnímáme z jeviště, takříkajíc *je i není* (je reálné, ale v rámci hry). Zatímco vnitřně hmatové vnímání (detailů) jevištního jednání nastavuje náš vztah k jevištnímu dění ve směru *spoluprožitku*, zejména vizuální vnímání celku reprezentujícího obraz zajišťuje náš *odstup* od sledovaného dění. Teprve vzájemné napětí spoluprožitku a odstupu zakládá mentální proces, díky kterému získává pro nás sledované jevištní dění nějaký smysl rozvíjející symbolickou potenci vnímaného. Toto napětí neobsahuje samozřejmě jen jevištní dění, ale i malířský obraz či film, kde jej zakládá vztah dění a záznamu či obrazu v primárním významu.

Také můžeme říct, že na jevišti nebo ve filmu opravdu hraje skutečný herec nebo herečka, zatímco s ději, osobami a věcmi na malířském plátně (si) hraje samotný malíř – i když jako diváci vnímáme z jeho plátna také hru mezi zobraze-

11 Osoby zúčastněné v ději jsou tedy – nejde-li o loutky, se kterými ovšem někdo manipuluje a za které aspoň 'za scénou' i skutečně mluví – 'opravdu' živé.

6 Edvard Munch, *Smrt v pokoji nemocné* (1895), Oslo, Nasjonalgalleriet

nými postavami, které fungují v kontextu naší zkušenosti někdy navíc jako osoby z nějakého předem známého příběhu. Malířovu úlohu můžeme tedy srovnat s úlohou režiséra – ale nefunguje malíř v procesu malování vlastně i jako herec nebo herečka, kteří prožívají vnitřně hmatově situaci, zobrazenou na plátně pomocí jednání všech zúčastněných? V katalogu výstavy *Emil Filla. Archiv umělce*[12] píše Tomáš Winter o Fillově zájmu o situaci, „kdy jsou dva lidé na plátně ve vzájemné interakci. Schopnost zachytit takové jednání, aby obsahovalo dynamiku akcí obou zúčastněných a skutečný děj, připisoval Rembrandtovi [obr. 7]: 'Mluvme o tom, jak ví, jak přiklonit hlavu, jak posunout ruku – (herec svých figurek musel býti! – musel to sám dovést ukázat = jak dobrý režisér = dovede každou roli dobře podat, ale nechá ji druhým zahrát). [...] Rembrandtův portrét, ten člověk jedná s vámi, anebo povídá zamyšleně sobě. Dva jednají se sebou jak jen lidé skutečně mezi sebou'" (Winter 2010: 200). Spojení 'hereckého' elementu s režisérským v malířově tvůrčím procesu je takříkajíc vyvážené; v divadle nebo ve filmu rozvíjí dění svým jednáním herec, zatímco režisérovi jde – i při sebeintenzivnějším ovlivňování herců – především o celek obrazu (o rozdílu mezi divadelním a filmovým režisérem bude ještě řeč).

Z hlediska obecně pojatého vztahu '(na)malovaného' a vnitřně hmatové roviny malířova tvůrčího prožitku nejde samozřejmě o míru stylizace či abstrakce zobrazovaného/scénovaného dění: stupeň účasti toho 'vnitřně hmatového' nerozhoduje (nebo aspoň nemusí rozhodovat) o míře realismu. A co je ještě

12 Šlo o výstavu v Galerii Středočeského kraje se sídlem v Kutné Hoře, pořádanou 8. května až 19. září 2010 (koncepce výstavy Vojtěch Lahoda a Tomáš Winter).

◀ **7a Rembrandt, *Jan Rijcksen a Griet Jansová* (1633), Londýn, The Royal Collection**

▶ **7b Rembrandt, *První hřích* (1638), Vídeň, Albertina**

▶▶ **7c Rembrandt, *Abrahamova oběť* (1635), Vídeň, Albertina**

důležitější a co se obráží ve Fillově přirovnání Rembrandta nejenom k herci, ale také (a zejména) k režisérovi: Ono 'vnitřně hmatové' se netýká jen hraní za postavy, ale i hry s postavami a vším, co je obklopuje, tedy nejenom s tím, s čím zacházejí nebo co je součástí jejich kostýmů. To má co dělat s okolností, že stejně jako se v nás díky působení zrcadlových neuronů 'ozývá' jednání druhých, prožíváme vnitřně hmatově i každé uskupení elementů nadaných nějakou energií či silou: díky jejich vzájemnému působení v různých rovinách vzniká něco, co drží pohromadě, tj. nějaký celek. Tak se v nás 'ozývají' například i výtvory architektury nebo 'nesyžetové' malířské obrazy: svou vyvážeností či nevyvážeností a vůbec uspořádáním a vztahy prvků, které je tvoří, představují žádoucí či nežádoucí model těch sil, jejichž vyváženost či nevyváženost vytváří nebo ruší náš vlastní pocit tělesné i duševní vyrovnanosti; k obnovení tohoto pocitu rovnováhy na nové úrovni nás dílo současně vyzývá. Také dojmy z divadelního nebo filmového předvádění se nás 'dotýkají' nejen díky jednání herců, ale i působením ostatních prvků, s nimiž se toto jednání spojuje: vzhledem k tomu má také zásadní význam pro vznik obrazu jako celku.

Tak se rodí divákův komplexní zážitek: tento zážitek je důsledkem původcovy volby příslušných prvků a tvořivého úsilí, které provází jejich rozvíjení, a souvisí s materiální podobou toho, co se nám předkládá a co můžeme vnímat smysly. O druhu a síle zážitku, který vychází z tohoto vnímání, a o případných důsledcích rozhoduje sám divák nebo divačka. Tohoto zážitku by ovšem nebylo bez toho, co v tvůrčím procesu zažívá sám tvůrce a co z materiálního výsledku jeho úsilí na diváky – a dokonce je možné říct, že přímo v nich – působí; jsou-li ovšem schopní a ochotní si to připustit. A to samozřejmě i v případě, kdy nějaké racionální zdůvodnění toho, proč divák přijme nebo nepřijme tento výsledek, *jako by* s divákovou tělesnou odezvou na vnímané nemělo vůbec nic společného. Z tohoto hlediska je malířský obraz stejně jako filmový či fotografický záběr a divadelní mizanscéna výsledkem hry sil, jejichž *vyjádřením* se osoby i věci a jejich mnohaúrovňové vztahy stávají. A na této úrovni se pak z 'pouhého' scénování dějů, osob

a věcí, ale i z ‘pouhých’ linií, bodů a barev a jejich prostorových a dalších vztahů (například na úrovni barev jako takových) stává i sebescénování samotného malíře.

Jak snad i z toho, co bylo zatím řečeno, vyplývá, nejde nebo aspoň nemusí jít o sebescénování malířova subjektivního *já* (*ego*), ale o to, co například malíře ve vztahu *vlastního já* (*self*) k jeho umění a všemu, z čeho roste, činí z pouhé soukromé osoby svérázným médiem. A podobně je to jak s divadelním, tak s filmovým režisérem: V druhém případě za ještě důsažnější účasti techniky a v obou případech ve vzájemné spolupráci s ostatními příslušníky tvůrčího týmu a především ovšem s herci a herečkami, se kterými je to na úrovni jejich herecké postavy podobné. To, co se týká režisérů, má pak v případě divadla co dělat i s autory, kteří jim poskytují své scénické projekty (ve většině případů významných dramatických textů jako by šlo přímo o režisérské projekty, ať uvědomělé, či ‘bezděčné’[13]).

V té souvislosti se pak pochopitelně klade i otázka *výrazu a obrazu* a jejich vzájemného vztahu při scénování a zejména otázka míry totožnosti a odlišnosti mezi nimi (tj. výrazem i obrazem) a scénováním jako takovým. Pokud jde o to první, tj. o vztah výrazu a obrazu, je možné říct, že *výraz* se vztahuje zejména k podrobnostem jednání, tj. k hercově jevištní existenci a divákovu vnitřně hmatovému vnímání (protože až v kontextu scénického jednání vnímáme smysl

13 Viz případ Dykova *Zmoudření dona Quijota*, ve kterém musel tento projekt i pomocí dramaturgických zásahů režisér František Zavřel roku 1914 teprve objevit.

◀ **8 Donatello, *Judita a Holofernes* (před 1466), Florencie, Palazzo Vecchio**

▶ **9 Caravaggio, *Odpočinek na útěku do Egypta* (přibližně 1595–1596), Řím, Galleria Doria Pamphili (foto Corbis)**

příslušných výrazových pohybů); naproti tomu *obraz* se vztahuje k obzíranému celku, tj. k režisérovu budování mizanscény i s jejím časovým rozvíjením a k divákovu nazírání probíhajícího dění z jistého odstupu.[14]

To, co opravňuje a činí dokonce prakticky užitečnou diskusi o scénování v souvislosti s obrazem a výrazem, je na první – řekněme syžetové – úrovni zobrazování *scén* (výjevů): v divadle a ve filmu vyplývají jedna z druhé při rozvíjení příběhu (ať už jde o rozvíjení 'přirozeně logické', či kompozičně rafinované), zatímco na malířském plátně máme – aspoň v nejzdařilejších případech – co dělat se zachycením okamžiku, ve kterém jako by byl celý příběh uchopitelný najednou. Na druhé – a specifičtější – úrovni jde o stupeň a druh zaměřenosti na diváka, tj. o záměrné působení na potenciální publikum od upoutání pozornosti

14 O historických kořenech obou přístupů a jejich vzájemného ovlivňování i spojování, které souvisí se zápasem i mísením dědictví antické a židovsko-křesťanské kultury, viz např. interpretaci Masacciova obrazu *Peníz daně*, obsaženou v citované knize *Obraz a příběh* (2008: 33–54); srov. interpretaci stejného obrazu u Ivana Nagela (2009: 202–212).

až po případné ovlivnění (a to také ideologické) či dokonce manipulaci s divákem. Pokud tedy jde o samotné pojmy výraz i obraz a scénování, spojuje všechny tři to, že se jejich pomocí něco *jeví* (stává se to dostupným smyslům). U *výrazu* 'v životě', ale i ve filmu a od jisté doby důrazněji i na divadle rozlišujeme jeho spontánnost či dokonce bezděčnost a podíl vědomí (vědomého záměru) na jeho tvoření. *Obraz* (včetně zachycení výrazu nějaké osoby) může vykazovat různou míru a druh zaměřenosti na diváky, což nás nutí rozlišovat mezi (přirozenou) *scéničností* a (záměrnou či dokonce tendenční) *scénovaností*. Toto rozlišení je ovšem uplatnitelné především 'v životě'. V umění, v jehož rámci jde vždycky o záměrné scénování, lze rozlišovat míru a druh obrácení na diváka, které může být přímé a nepřímé (nejnápadněji v divadle, které vytváří pomyslnou čtvrtou stěnu). Ne že by přímé obrácení na diváka například z jeviště bylo nepřípustné (to jenom v rámci jistého druhu realismu); i od takové orientace na diváka budeme ale určitě odlišovat způsob, při kterém se původce divákovi nabízí a podbízí.

V citovaném katalogu výstavy Galerie Středočeského kraje, která měla za úkol zpřístupnit Fillův archiv a v rámci které doprovázely jednotlivá uskupení vyfotografovaných reprodukcí malířovy výroky, píše se také o Fillově domýšlení problému figur zobrazených zády k divákovi; příkladem mu byla Donatellova plastika *Judita a Holofernes* (obr. 8). „Filla měl její fotografie z různých pohledů, na nichž demonstroval, jakým způsobem je zhmotňován prostor. Konstatoval, že při obcházení sochy nikdy nenalezneme žádný konkrétní pohled, pro nějž by byla plastika určena. Souhlasil proto s konstatováním Maxe Dvořáka, že skulpturu

nelze nazírat z žádné strany, ‘neboť její scéna je do sebe zahleděna a akce plastik ze stanoviska diváka nelogická.’ Totéž vysledoval u stejné plastiky sochař Otto Gutfreund, podle nějž ‘[...] nerespektuje vůbec diváka a jeví se ze všech stran kusá, je stavěna pouze k organické kostře obou figur’“ (Winter 2010: 100).[15]

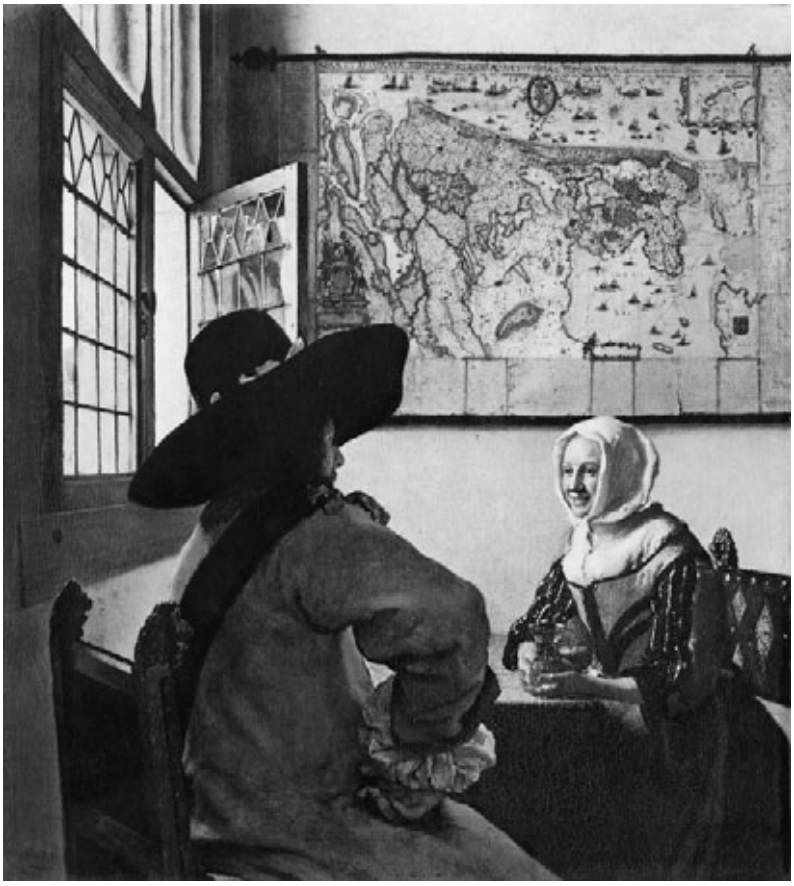
15 S něčím podobným máme ovšem co dělat např. také u Berniniho nebo u Rodina (*Občané z Calais*!): nabízí se otázka, nejde-li jaksi vůbec o princip plastického zobrazení, v jehož rámci je už jistý postoj (držení) spojený s pohybovým impulsem, který nás jako diváky nutí, abychom plastiku obešli a tímto náhradním způsobem aspoň divácky zažili vnitřně založený pohyb ‘celý’. Ne náhodou připomíná Ejzenštejn plastičnost Michelangelových soch v souvislosti s ideálem skutečně plastického scénického pohybu: i v případě Donatellovy *Judity a Holoferna* jde o zachycení pohybu, který jako by si žádal další realizaci na jevišti, a to nejlépe na jevišti, na které se díváme nikoli zdola nahoru, ale v rámci ide-

◀ **10 Jan Vermeer van Delft, *Ateliér* / *Alegorie malířství* (kol. 1665–1666), Vídeň, Kunsthistorisches Museum**

▶ **11 Záběr z Hitchcockova filmu *Marnie* (Tippi Hedrenová)**

Můžeme v takovém případě, jaký představuje Donatellovo dílo *Judita a Holofernes*, vůbec mluvit o scéně a scénování? Filla píše sice o scéně, ale „do sebe zahleděné": ze syžetového hlediska máme tedy co dělat se scénou (jde o scénu zabíjení, tj. o konkrétní jednání osoby v situaci spojené navíc s biblickým příběhem); hledisko zaměřenosti na diváka jako by tu bylo ovšem vedlejší. Donatello samozřejmě počítal s vystavením své plastiky, a to na takovém místě, kde ji bude možné obcházet. Vzhledem k tomu nemáme u Donatella co dělat se scénou ve smyslu (zkamenělého) divadelního výjevu. Slovo uvedené v závorce je důležité, protože vlastní průběh takové scény v čase, spojený případně se změnou Juditina postavení, by mohl divadelním divákům nahradit zmíněné 'obcházení'. Problém, o který Fillovi jde, začal řešit na příkladu Caravaggiova obrazu *Odpočinek na útěku do Egypta* (obr. 9), kde je anděl obrácený k divákovi zády. Filla si v té souvislosti zařadil do svého archivu i reprodukci Vermeerova *Ateliéru* (obr. 10), kde je obrácený k divákovi zády malíř, a další reprodukce včetně Duccia, který podle něho „zavádí obrácenou postavu již z čistě renesančně subjektivní iluzionistické a centrální percepce divákovy mimo obraz". Vývoj tohoto iluzionismu pak sleduje od Caravaggia k Vermeerovi a mluví o pokračující linii „zobjektivnění", kterou můžeme sledovat i v divadle od mizanscény založené na obrácení osob k divákovi přes první pokusy o postavení zády až k rozestavení motivovanému

álně stoupajícího hlediště moderního divadla (nebo v Comédii-Française z 1. i 2. balkonu sálu Richelieu) natolik shora dolů, že dění na scéně se nám nepromítá na pomyslnou plochu, ale zažíváme ho opravdu 'prostorově'. Od takového motorického zážitku (divácký i hereckého) je neodmyslitelná plastická jevištní existence, kterou disponoval herec Mejerchold a kterou prakticky i teoreticky rozvíjel Sergej Ejzenštejn; viz Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. 2009: 275–284 („Scéničnost a divadelnost"): jde o pasáž věnovanou Berninimu v rámci závěrečné části knihy nazvané „Místo doslovu: Divadlo neboli kouzlo proměny".



ideou čtvrté stěny: proti odhalené scénovanosti tu měšťanské divadlo vyhlašuje ideál scéničnosti spojený s ‘přirozeným’ jednáním v prostoru, motivovaným hereckým ‘prožíváním’ situace dramatické osoby.

Tak se v divadle dovršuje vývoj od zavedení portálu k jevištnímu kukátku, který proti původnímu mimickému vystoupení na pódiu dodal prezentovanému dění jakoby definitivně charakter obrazu (obr. 2 a 4), byť rozvíjejícího se v čase, a ještě zintenzivnil vzájemné ovlivňování divadla a malířství (zejména v oboru historické malby a žánrového scénování). Toto ovlivňování pokračovalo i po vzniku filmu, a to zejména na úrovni kompozice (v zásadě fotografického) záběru, zatímco při rozvíjení situace v čase začal film čím dál víc umožňovat divákovi pomocí pohybu kamery dokonce jakoby vstoupit *dovnitř obrazu* (obr. 11); cesta od jevištního obrazu k filmovému jako by svérázným způsobem ‘rekapitulovala’ pomyslnou cestu od Masaccia z roku 1425 k Vermeerovi z roku 1657 (obr. 12 a 13). To samozřejmě souviselo a souvisí nejenom s technickými možnostmi, ale i s úlohou režiséra využívajícího těchto možností k důslednému vedení divákova pohledu. Zde se projevuje odlišnost filmu od divadla: v divadle se může divák i při zásadním zaměření na celek obrazu svobodně obracet k detailům a dokonce vzdorovat impulsům, jejichž pomocí se snaží řídit divákovo

▲ 12 Masaccio, *Peníz daně* (1425), Florencie, kaple Brancacciů v kostele Santa Maria del Carmine

◀ 13 Jan Vermeer van Delft, *Voják a smějící se dívka* (1657), New York, The Frick Collection

vnímání inscenátor. I když se ve filmu mění způsoby prezentace, zůstávají i dál scénováním, a to dokonce o to důmyslnějším a tedy i vědomějším a záměrnějším, oč více se na něm podílí technika a oč větší měrou je tvůrčí proces ovlivněný technologií. S touto technologií pak v některých případech využívání nových médií v umění přímo splývá.

Vývoj, o kterém mluví Filla jako o tendenci k zobjektivnění, vede ke stále naléhavějšímu srovnávání specifického scénování – tedy scénování v rámci obrazu (rozumí se opět obrazu v širším smyslu) – se scénováním v životě a ke snaze o iluzivní odstranění jejich odlišnosti: tuto snahu (např. o divadelní iluzi) vyvažuje úsilí o nuancovanější řešení vztahu prožívání a hodnocení prezentovaného scénického dění, tj. poměru ztotožnění a odstupu. Spolu s nevídaným rozšířením možností zobrazování a šíření obrazů nejrůznějšího druhu se samo lidské vnímání skutečnosti formuje v souhlasu s hlediskem těchto obrazů. Tak se právě v souvislosti s vývojem vědy o vnímání, rovněž ovlivněné poznatky vyplývajícími z rozvoje techniky a technologií, čím dál víc mluví o tom, že si na základě viděného, slyšeného a pociťovaného, co se v konsekventním mentálním procesu spojuje s naší dosavadní individuální zkušeností, vytváříme určitý *obraz*. To je neodmyslitelné od jistého (specifického) *zážitku* a vzhledem k němu můžeme (metaforické) označení ‘obraz’ užívat pro všechny takové případy, kde se obdobného zážitku dostává člověku nikoli na základě vnímání nějakého reálného životního jevu nebo výjevu, ale zprostředkovaně: právě v souhlasu s tím lze rozlišovat specifické a nespecifické scénování, v jehož rámci se tím nespecifickým myslí scénování v běžném životě.

Pokud jde o předvádění lidského jednání v nějakém zvlášť k tomu určeném nebo jen upraveném prostoru, či dokonce v prostoru pouze chápaném jako scéna, coby která funguje např. i televizní obrazovka, můžeme o něm mluvit jako o specifickém scénování, které se rovná uvědomělému *vytváření obrazu.* Jde tu (v rámci zpravodajství, televizního filmu i reality show) o vytváření obrazu v širším smyslu, kde hranice mezi reálem a různě využívanou imaginací je vždycky nejistá. Přesto je dobré rozlišovat vytváření obrazů (jakoby) přímo dokumentujících skutečnost a často prezentovaných tak, jako kdyby opravdu šlo o skutečnost samu, a obrazů, kterým můžeme říkat umělecké a u kterých nejde jen o 'zobrazené' ve smyslu *co*, ale zcela otevřeně také o způsob zobrazení (*jak*): v tom případě tedy můj zážitek ze scénovaného jednání nepramení a nemá pramenit jen z tohoto jednání samotného, ale i ze způsobu scénování, resp. z umění scénovat.

Na tomto scénování se různou měrou a různým způsobem podílí mediální technologie: Zatímco v případě malířského umění jde z tohoto hlediska o jednání/scény zobrazené rukou malíře, v divadle i ve filmu jde (v případě uměleckého filmu) o herecké jednání, jehož divácké vnímání je ve filmu navíc zprostředkované pomocí záznamu a na jeho konečnou podobu na tomto záznamu má díky používané technologii zásadní vliv režisér s kameramanem. Tato konečná podoba navíc vzniká z hlediska natočeného jednání dodatečně ve střižně, takže v některých – a ne řídkých – případech může být skutečně oprávněné mluvit o filmovém vyprávění. Při konečném podání příběhu tu přece režisér zachází s jednotkami materiálu získaného fotografickým zachycením původně živě předváděných scén podobně jako vypravěč s jednotkami dodatečného líčení příběhu pomocí slov. Vzhledem k tomu, že používá natočené záběry 'živých' akcí včetně zachycených dialogů, jde tedy nakonec – i v případě hojného využívání mluveného vypravěčského textu a 'postsynchronů' – ve filmu přinejmenším také o (možná epické) předvedení.

V té souvislosti nemusí být od věci upozornit na to, že je film vlastně také (byť nepřímým) dědicem ilustrovaného vyprávění, zastoupeného v Evropě středověkými iluminovanými rukopisy. Ty mohou fungovat i jako doklad úsilí dát vymezený průchod tendenci k přímému zobrazování – zpochybňovanému původním židovsko-křesťanským ikonoklasmem – v rámci knižní kultury, kde vládne fixované slovní vyjádření se svým směřováním od imaginace k diskurzu, od zobrazení k výkladu a (v rámci samotného zobrazování) od svébytného plnohodnotného působení k ilustraci. Odtud pak vede cesta k cyklům fresek z 13. a dalších století. Také v souvislosti s těmito cykly jako by se přece jen opravňovaly teorie o malířském či obrazovém vyprávění: od jednoho obrazu/scény se tu dostáváme k takovému jejich spojení, které svou epickou povahou tíhne od dramatismu okamžiku – otevírajícího dramatismus celého příběhu v jeho koncentraci – k rozvíjení v proudu času; v něm se každá sebedramatičtější scéna stává jen epizodou. Jde vlastně o příslušný počet zastavení v seriálu, který původnímu dramatismu nadřazuje smíření s věčným během života, nabývajícího v citovaných cyklech – na rozdíl od současných televizních seriálů – svého pravého smyslu v kontextu příběhu spásy. Přes nejrůznější peripetie se v této linii dostáváme od novodobých moritátů až ke komiksům, které už ovlivnil film, takže jsou schopny se namnoze obejít bez spojovacích vyprávěcích pasáží.

Herecké jednání v divadle představuje nejenom ve srovnání s namalovaným obrazem, ale i s filmem jednání skutečných lidí *zde a teď*; je to tedy jednání

reálné a vystavené (na rozdíl od jeho zaznamenané varianty) všem rizikům s tím souvisejícím a třeba (v rámci tvorby herecké postavy) 'autentické'. Jako takové (tj. herecké) je ale přesto aspoň součástí nějakého *obrazu*, jehož vnímáním si zajišťujeme jiný, specifický druh zážitku, zásadně odlišný od zážitku, který máme z nějakého jednání v reálné životní situaci. Zatímco z jednání 'v životě' máme zážitek omezený na samotné toto jednání i s jeho případnými životními důsledky, v případě scénického obrazu založeného na jednání, jímž se projevuje (bezprostředně přítomný) herec, jde o důsledky související s širší a hlubší reflexí tohoto (reálného hereckého) jednání: Druh této reflexe mi vnuká samo toto bezprostředně působící jednání; tato reflexe sama je ale nakonec vždycky výsledkem mého vlastního subjektivního zážitku, na kterém se podílí – i v rámci využívání mé předchozí zkušenosti – také reflexe způsobu (scénování), tzn. zejména reflexe hereckého umění.

Citovaná literatura:

KEMP, *Die Räume der Maler – Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996

LESSING, G. E. „Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie", in: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*, Praha 1980

NAGEL, I. *Gemälde und Drama. Giotto, Massaccio, Leonardo*, Frankfurt am Main 2009

VOJTĚCHOVSKÝ, M. / VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh. O scéničnosti ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha 2009: 19–30 (Úvod: Pojmy a problémy) a 241–256 (Závěr: Scénický smysl a dramatický cit)

VOSTRÝ, J. „Od podívané k obrazu (Italský vynález scénografie a směry evropského divadla)" 1 a 2 v *Disku* 2 (prosinec 2002) a 3 (březen 2003)

VOSTRÝ, J. „Scénické působení a zrcadlové neurony", in: Vostrý, J. / Sílová, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*, Praha 2009

WINTER, T. (ed.) *Emil Filla – Archiv umělce*, katalog výstavy v Galerii Středočeského kraje v Kutné Hoře 8. května – 19. září 2010

ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Obrazový materiál citujeme z publikací:

Gregor, J. *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1933 (1, 3); Berthold, M. *Historia teatru*, Wydawnictwa artystyczne i filmowe, Warszawa 1980 (2, 4); *Padova. La Capella degli Scrovegni / Die Arenakapelle / The Scrovegni Chapel / La Chapelle des Scrovegni*, © Edizioni Storti 1985–1998 (5); Wittlich, P. *Edvard Munch*, ODEON, Praha 1985 (6); Bockemühl, M. *Rembrandt*, Taschen / Slovart (© 2003 Benedikt Taschen Verlag GmbH) (7a); Schröder, K. A. / Bisanz-Prakken, *Rembrandt* (© 2004 Albertina, Wien) (7b, c); Bertelà, G. G. *Donatello*, SCALA, Firenze 1991 (8); Papa, R. *Caravaggio*, Praha 2009 (© 2006 Giunti Editore S. p. A., Firenze/Milano) (9); Prohaska, W. *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie*, C. H. Beck/Scala Books (© 1997 Philip Wilson Publischers Limited, London) (10); *Rozhovory Hitchcock – Truffaut*, Čs. filmový ústav, Praha 1987 (11); *Největší malíři* č. 40 Masaccio, Eaglemoss International 2000 (12); Huyghe, R. / Bianconi, P. *Vermeer*, Praha, Odeon 1981 (13).

Komedianti na českém jevišti – V&W

Zuzana Sílová

Jan Werich (1905–1980), který měl tolik pochopení pro humor a improvizační umění Vlasty Buriana, se spolu se svým partnerem z Osvobozeného divadla **Jiřím Voskovcem** (1905–1981) stal představitelem toho nejlepšího, co zrodilo české herectví první republiky – jevištního poetismu, v němž doznívá dada. Jestliže Burianův klaun zápasící s moderním světem tkví svými kořeny ještě v pořádku starého Rakousko-Uherska, z něhož si může utahovat, klauni z Osvobozeného patří zcela a úplně době první Československé republiky, resp. těm jejím mladým silám, nabitým čistým entuziasmem, které se v době doznívající hospodářské krize soustřeďují na uvědomělý zápas o právo na důstojnou, svobodnou existenci. Proti vehementní síle monologické individuality prosazující se za každou cenu neméně vehementní síla partnerského dialogu – na obou stranách rampy.

Oba projevovali múzické sklony v mnoha směrech: Voskovec měl talent hudební, výtvarný i literární, jako mladičký gymnazista už se angažuje při založení Devětsilu, jehož členové ho prý „velmi uznávali“: přispěl do jejich publikací několika obrazovými básněmi, kolážemi, verši a recenzemi. „Teige dokonce Voskovce označil za jednoho ze zakladatelů poetismu.“[1] Jan Werich obdivoval film, přispíval recenzemi do několika filmových časopisů, psal povídky.[2] Na komediantské pódium skočili dva klauni, jak známo, na jaře roku 1927 při soukromém studentském představení nazvaném *Vest pocket revue*, s jehož reprízováním ani nepočítali. Spontánní reakce publika v sále Umělecké besedy na Kampě, které se dožadovalo repríz, ukázala, že se tu objevil výraz něčeho, co jak sami V+W říkají, viselo ve vzduchu, „jako čin, který se očekával“, užijeme-li slov Václava Holzknechta.

Podle Jiřího Voskovce už ale o nějaký rok dříve coby studující práv bavili s Janem Werichem sami sebe a kamarády improvizováním absurdních dialogů, ve kterých parodovali dobové filmy a literaturu. „Aniž jsme si to uvědomovali, věnovali jsme se cvičným improvizacím, jež patří do kurikula herecké výchovy podle Stanislavského – ovšem naše improvizace byly výlučně komické a velice

1 Do časopisu *Disk*, který Teige vydával, píše Voskovec o „suprarealitě, která později hrála důležitou úlohu v dramatické tvorbě Voskovce a Wericha […] – optické recenzi skutečnosti […] vize skutečnosti, která je zcela objektivní, protože závisí jen na optických vlastnostech fotografovaného předmětu a na fotoaparátu“ (Schonberg 1992: 33–34).

2 Na základě jedné z nich, která se jmenovala „Muž, který sbíral fotografie rozzuřených“ a nikde prý mu ji nechtěli otisknout, vznikl příběh *Vest pocket revue*, píše Michal Schonberg ve své knize.

Jan Werich a Jiří Voskovec jako Sempronius Houska a Publius Ruka ve Vest pocket revue, 1927

dadaistické. Jedna z nich byla zvlášť šílená a zvlášť komická. Jednoho dopoledne zazvonil v mém bytě Werich, a když jsem otevřel dveře, řekl naprosto vážně: 'Máúcta, já jsem slyšel, že máte na prodej hrobku.' Já právě tak vážně a věcně jsem okamžitě odpověděl: 'Ano, mám. Račte dál, já vám ji ukážu.' Zavedl jsem ho do svého pokoje (bydleli jsme tenkrát ještě oba u rodičů), ukázal mu na skříňku, načež následovalo asi dvacet minut naprosto naturalistického obchodního rozhovoru, kdy jsme si vyměňovali informace a posudky o kvalitě, slohu, materiálu, trvanlivosti a váze 'hrobky'; pak nastalo smlouvání o ceně, které jsme však vedli převráceným způsobem: tj. kupec nabízel víc, než majitel požadoval. Konečně jsme se nedohodli, a Werich uraženě odešel, zatímco já za ním na schodech pokřikoval potupné poznámky. Teprve za chvíli se Jan vrátil už ne 'v roli', a pak jsme se teprve smáli" (Voskovec 1965: 241–242).

Na mikulášské zábavě spolku bývalých žáků dijonského lycea[3] v prosinci r. 1926 pak opakovali scénku poprvé 'veřejně': „[...] ale rozhodli jsme se hlavní

3 Přesněji: Spolek bývalých žáků Čsl. oddělení na francouzských lyceích, jak uvádí V. Holzknecht, který také dodává, že Jiří Voskovec už „za svých studií v Dijoně (kde pobýval jako stipendista) pořádal o přestávkách v lyceu improvizované výjevy, v nichž se k velké veselosti kolegů a k pohoršené zlobě profesorů vypořádával se zatuchlými poměry konzervativní instituce" (Holzknecht 1957: 70–71).

princip toho nesmyslu zhudebnit – a tak jsme složili svůj první veršovaný dialog na kombinaci dvou či tří hudebních fragmentů, které jsme si pamatovali z biografu. [...] Udělali jsme si manéž jako v cirkusu, ze školních lavic, a hráli jsme uprostřed pro publikum v kruhu." Úspěch večera byl prý fenomenální. „Nepříliš četné, ale převážně mladistvé publikum se válelo smíchy. *Nepřípadný dvojzpěv* překonal naše nejlepší naděje. [...] Podrážděni sladkou chutí úspěchu, i když jen před hrstkou věrných, řekli jsme si: no vida, máme ohromně silné komické číslo, teď jen pár výstupů kolem toho – a budeme mít celovečerní představení!" (Voskovec 1965: 242–24).

O pět měsíců později, 19. dubna 1927, se tedy konala premiéra *Vest pocket revue*. „Tu i cizozemské radovánky o 19 obrazech", jak autoři uváděli v podtitulu, spojoval chatrný příběh (pocházející z Werichovy zmiňované povídky) o sběrateli, který chce získat pro svou výstavu fotografii rozzuřeného spisovatele, známého svou flegmatičností; spisovatel, který má nedopsaný román, prchá za inspirací, za ním jeho obdivovatelka, za nimi sběratel a jeho dva „blbí švagrové". Příběh putuje různými místy, jejichž totožnost, i když je exotická, stejně není podstatná, protože pořád jsme na komediantském pódiu, kde se dá létat balonem i plavit se na zaoceánském parníku, octnout se v Paříži, v Americe i v Tibetu; v jednotlivých obrazech, mezi něž jako třináctý byl zařazen dialog o hrobce a které se dál dělily na jednotlivé scény, předvádějí se divákům jazykem, který si utahuje z literárních klišé, výjevy parodující salonní komedii, realistické divadlo i operu: mluví se v próze i v řeči vázané, zpívá se a tančí...

„Mělo to příchuť pestré podívané a působilo to hravě zábavně bystrým spádem. Blížilo se to víc kabaretu než činohře jak vnitřní skladbou, tak i častými sólovými výstupy, jejichž hlavní podíl přebírala ústřední dvojice herců," píše Václav Holzknecht. „Tyto dvě postavy měly zvláštní masky, které se nabílenými obličeji blížily tvářím klaunů, ale výtvarná kompozice byla uzpůsobena tak, že obličeje zůstaly příjemné a nestíraly individualitu" (Holzknecht 1957: 70). Na jiném místě své láskyplné knihy o Osvobozeném divadle přirovnává Holzknecht jemnějšího, pierotovsky gracilního Voskovce a robustnějšího Wericha, překvapujícího tělesnou mrštností a nezadržitelnou vyřídilkou, ke klaunské dvojici zanni z commedie dell'arte a dokládá to známým výrokem Vsevoloda Mejercholda, který v době největší slávy Osvobozeného divadla navštívil představení *Nebe na zemi*.[4] Důležitější než jednoznačné přiřazení k italské improvizované komedii se zdají Holzknechtovy postřehy, které upozorňují na ambivalenci projevu úspěšných mladých komiků: ambivalenci zakládající se na existování ve hře v rámci zvoleného typu, odvozeného z komediální tradice, a vystupování takříkajíc 'za sebe sama'.

K tomu je třeba připojit komentář Jana Wericha dokládající vznik výstupů 'před oponou' ze stejného zdroje jako dialogů „o všem a vlastně o ničem", které s Voskovcem improvizovali pro kamarády a na nichž si cvičili základy nejen

4 „V roce 1913 můj přítel, zemřelý básník Apollinaire, ukázal mi jednou představení v cirku Medrano, a po výkonech, které jsme toho večera viděli, Apollinaire náhle zvolal: Ejhle, herci, kteří zachraňují pro umělce divadlo, herce a režiséry komedií dell'arte. Po tomto večeru byl jsem několikráte v cirku Medrano, už bez Apollinaira, znovu jsem se chtěl omamovat 'durmanem' komedie ex improviso. Bez Apollinaira jsem už neviděl v cirku Medrano italských lazzi. Nebylo už umělců, které mi ukázal Apollinaire. Hledal jsem je se smutkem a touhou v srdci, ale nenacházel. Až dnes, dne 30. října 1936, v postavách nezapomenutelné dvojice V&W uzřel jsem opět 'zanni' a znovu jsem byl okouzlen výkony, vyrůstajícími z kořenů italské improvizované komedie. Ať žije commedia dell'arte! Ať žijí Voskovec & Werich! – Vsevolod Mejerchold" („Mejerchold o Voskovcovi a Werichovi", in: *10 let Osvobozeného divadla*, Praha 1937: 105).

V+W v Golemovi, Osvobozené divadlo 1931

první inscenace, ale vůbec společné existence na jevišti. „A tak se stalo, že když při premiéře Vestpocketky se poroučely kulisy a bylo nutno zasahovat technicky, vystrčili nás před oponu řkouce: 'Něco tam zatím říkejte, než to tady spravíme'" (Werich 1984: 149–150). Dialogy pro kamarády tedy byly přípravou pro obojí – jak pro existenci v rámci hry, tak pro improvizované „forbíny", zakládající zmiňovanou ambivalenci, prakticky realizovanou přecházením V+W mezi výstupy, které patří do děje uváděné hry, a sólovými výstupy před oponou.

Obojí – vystupování ve hře i na předscéně – vznikalo bezprostředně, jak dokládá Holzknechtova poznámka, že nalíčené „obličeje zůstaly příjemné". Srovnáme-li popsaný způsob projevu s tím, který si zvolili pro první vystoupení před kamarády, scénované v prostoru „manéže", v niž proměnili místo před lavicemi ve školní posluchárně, vidíme, že obsahuje ještě jeden 'společný' princip: Už tenkrát obklopeni spřízněným publikem mohli se k němu s důvěrou přímo *obracet* i *odvracet* se od něho k partnerovi do hry – a existovat tak svobodně a otevřeně (pro obě strany často nevypočitatelně, ale o to bezprostředněji) na hranici 'tohoto' a 'jiného' světa, reality a fantazie.

Kaleidoskop půvabně samoúčelných scének *Vest pocket revue* ostrými střihy a proměnami upomíná na film, jehož vliv (především Chaplinových grotesek a na rozdíl od tehdejšího 'kamenného' divadla i vliv cirkusových šašků a literárního Švejka) V+W zdůrazňovali. Forma i obsah vyjádřily podle Václava Holzknechta poselství generace a jakoby žertem a hravě shrnuly v sobě typické znaky všeho, po čem se volalo. „Dělají divadlo jako programový revuální kolotoč, jenž zvýrazňuje ty oblasti života, jež mají výraznou humornou základnu zcela netendenční," shrnuje později jejich vývoj na přelomu 20. a 30. let Jožа Götzová. „Tyto životní složky izolují a umocňují. A dospívají tak k divadlu velmi veselému, jež má ryze moderní výraz: nacházíme tu obdobu současné poezie; Cocteau, Aragon, Nezval... dělají v lyrice to, co Voskovec a Werich na scéně" (Götzová b. d.: 81).

Dvě reprízy své kapesní revue odehráli pod hlavičkou Frejkova Dada, další pod hlavičkou Osvobozeného divadla, kde po drobných peripetiích[5] od září roku 1927 vytvořili „komickou větev" avantgardně zaměřeného repertoáru, který v Osvobozeném divadle uváděl Jindřich Honzl[6] – v něm si ale také zahráli role,

5 Věcný a střízlivý popis svých začátků v Osvobozeném divadle podávají Jiří Voskovec a Jan Werich v článku „Třetí etapa", in (časopis) *Vest pocket revue* 1, 1929, č. 1, přetištěno in Chvatík, K. / Pešat, Z. (ed.) *Poetismus*, Praha 1967: 319–327.

6 Než se situace postupně, jak známo, vyvinula ve prospěch „komické větve", tak od chvíle, kdy k jeho skupině přibyli V+W, do června roku 1929 (tehdy přijal nabídku z 'kamenného' Zemského národního divadla v Brně) uvedl Jindřich Honzl v Osvobozeném divadle Vančurova *Učitele a žáka* a *Nemocnou dívku*, Mahenovy *Trosečníky*, *Mys dobré naděje* E. Škeříkové, Bretonovu a Soupaltovu hříčku *Račte...?*, slavnou Nezvalovu *Depeši na kolečkách*. Po zmiňovaném Cocteauově *Orfeovi* a Jarryho *Králi Ubu* ještě *Mimo zákon* L. N. Lunce, *Peruánského kata* od Ribémonta-Dessaignese, Marinettiho *Zajatce* a *Jiskru* od J. Romainse...

◀ ▶ **Pudr a benzin, režie Jindřich Honzl, 1931**

za které se jim dostalo chvály od kritiky: „diskrétní a důsledně zvládnutý byl Heurtebise páně Voskovcův," píše A. M. Píša na adresu účinkování v Cocteauově *Orfeovi*; tíha večera v Jarryho hříčce *Král Ubu* pak podle téhož kritika „spočívala zejména na p. Werichovi, který titulní postavě propůjčil veškerou bezprostřední robustnost své komiky a vytvořil ji hlasově i mimicky nejplněji ve chvílích hrubého rozřádění a drsné drzosti" (Píša 1978: 20–21).

Naproti tomu Julius Fučík, když srovnává Werichovy začátky ve *Vest pocket-* a *Smoking revui* s jeho účinkováním v Honzlově experimentální inscenaci Jarryho, upozorňuje v případě komediálních revuí na „lehkost", spíše vrozenou než zpracovanou, se kterou se Werich přenáší přes všecky situace plné humoru nebo i nudy a která „nikdy nemohla být zcela určitým dokladem opravdového hereckého talentu. Mohlo se mu věřit nebo o něm pochybovat. Werichův Král Ubu byl však nepochybně veliký výkon. Zde také poprvé mohli jsme poznat jeho rozpětí pohybové i hlasové, jehož nejnižší mezí je drastický skřek a nejvyšší čistý lyrický tón, jaký z jeviště nezaznívá příliš často" (Fučík 1984: 220). – Už zde je tedy zaznamenáno to, co se potvrdí v jejich poválečném vývoji, pokud k tomu (Jiří Voskovec v Americe a Jan Werich doma) dostanou příležitost a co se ukazuje u velkých komediantů, kteří nejsou jen komiky, vždy: umění *charakterního* herectví, které se od výsostného klaunského výkonu obrací k vytvoření svébytné herecké postavy.

Vest pocket revue znamenala nejen okamžitý úspěch u publika, ale, jak se zpětně ukázalo, zrod nového divadelního organismu: Na základech staré tradice herců-autorů vznikl stejně spontánně a živelně, neinstitucionální cestou, jako se jeho původci 'přemetli' z improvizované manéže před školními lavicemi na profesionální jeviště. Obojí se stane po zbytek dvacátého století inspirací a vzorem pro každou nastupující generaci. Věhlas inscenace se šířil za hranice

spřízněného studentského publika a vydržel nejen do jarní sezony 1927/28, kdy V+W uvedli novou hru. Václav Holzknecht zaznamenává podle dostupných statistik archivu OD, že se *Vest pocket revue* hrála více než dvěstěkrát. Osvobozené divadlo mělo sál Umělecké besedy pronajatý „na pátky, soboty a neděle během celé sezony 1927–1928" – cituji pro změnu Michala Schonberga, který také uvádí, že se v té sezoně hrála 'Vestpocketka' třikrát v týdnu... Na počátku sezony 1928–1929 byla nasazena vedle další premiéry – *Smoking revue*, pokračující v úspěšném žánru revue – jako „tahák" pro publikum, když se Osvobozené divadlo přestěhovalo z nevyhovujícího sálku v Umělecké besedě na Malé Straně do Adrie na Václavském náměstí, kterou právě opouštěl Vlasta Burian. Z poloprofesionálního provozu přešlo Osvobozené divadlo na hraní sedm dní v týdnu pro publikum, které mnohem raději chodilo na rozpoutaná pásma V+W než na Honzlův experimentální repertoár... A tak si Voskovec s Werichem v rychlém sledu upravili Nestroyovu frašku (*Si pořádně zařádit*), napsali parodii na detektivky (*Gorila ex machina čili Leon Clifton neboli tajemství Cliftonova kladívka*) a další revui (*Kostky jsou vrženy*), na níž se podle odborníků projevila uspěchanost a nedotaženost; podobně se vyjadřují i na adresu pokusu o situační komedii (*Premiéra Skafandr*).

Množství pokusů o nový druh komediálního divadla, které stihli napsat a sehrát za další necelý rok (od jara 1928 do jara roku 1929 je to pět titulů – zatímco v pozdějších dobách uvádějí dvě premiéry za sezonu), svědčí o hledání poněkud problematickém, jak jejich druhou sezonu označuje Václav Holzknecht. Souviselo to nejen s překotným vývojem, na který podle vlastních slov nebyli připraveni, když se rozhodli zprofesionalizovat, ale především s jevištním prostorem, jehož technickým parametrům se při psaní nových textů museli přizpůsobovat.[7]

Další etapu své existence zahájí Osvobozené divadlo stěhováním: tentokrát do paláce U Nováků ve Vodičkově ulici, kde stráví (s výjimkou jediného roku) do léta 1938 devět nesmírně úspěšných sezon, během kterých V+W uvedou 16 původních celovečerních her a 2 revue a natočí čtyři filmy. Od poeticko-satirických travestií historických či exotických námětů, kde využívají principu „dějin v nedbalkách" známého od G. B. Shawa, z francouzské salonní komedie i antických anekdot, dostávají se k aktuální politické satiře, kterou klidně vystřídají situační fraškou, aby ještě přitvrdili v soudobé hře. Celé pasáže z jejich her zlidoví, tak jako písně na geniální hudbu Jaroslava Ježka, které je provázejí.[8]

„Studentská hlína" dialogu o hrobce, kolem kterého se nabalila *Vest pocket revue*, měla všechny znaky spontánně vzniklého mimu, v němž je 'autorská' a 'interpretační' složka projevu nerozlučně spjata: Latinské označení pro tento žánr, přejaté

7 Režisér Jindřich Honzl při inscenování vlastní dramaturgie i scénářů Voskovce a Wericha překonával „veliké technické překážky"nevyhovující scény Umělecké besedy, která za to měla „útulné hlediště" – tedy přesně to, co podle V+W chybělo sálu Adrie na Václavském náměstí, kde se však dalo pracovat „alespoň se stínem provaziště, se stínem kulisárny, zkrátka se stínem jeviště", přesto i tento prostor vyžadoval nejen v případě psaní původního repertoáru „kompromisy a škrty", což vedlo V+W k rozhodnutí pronajmout si moderně vybavený sál U Nováků, jehož jeviště a orchestřiště mohli nechat upravit podle vlastních představ.

8 *Fata Morgana*, *Ostrov Dynamit*, *Sever proti jihu*, *Don Juan & comp.*, *Golem*, *Caesar*, *Robin zbojník*, *Svět za mřížemi*, *Osel a stín*, *Slaměný klobouk*, *Kat a blázen*, *Vždy s úsměvem*, *Panoptikum*, *Balada z hadrů* (uváděná v době „Spoutaného divadla" v Rokoku), *Nebe na zemi*, *Rub a líc*, *Pěst na oko aneb Caesarovo finále*... Vše pečlivě popsáno například v knize Michala Schonberga *Osvobozené*.

z řeckého mimos, „označovalo napodobování *stejně jako* ty, kteří napodobovali“[9] (kurz. Z. S.). V případě mimu šlo o divadelní produkce orientované v zásadě nikoli literárně, „literární varianty jsou dodatečné“ (Kotte 2010: 54). – I v případě V+W šlo o živou improvizaci[10] předcházející ‘pevný’ zápis, který je každou reprízou znovu živě variován, jak ještě uvidíme při srovnání zachovaných nahrávek scén s jejich knižní podobou.

Krátký výjev postavili jeho autoři na mluvené improvizaci, pro kterou si zvolili konkrétní prostor, manéž či arénu, jak zdůrazňuje J. Voskovec. Klaunský výstup tu vychází ze subverzivního řešení ‘dané situace’ – v tomto případě scény smlouvání (jak bychom si nevzpomněli například na středověkého *Mastičkáře*): při takové činnosti bývá cílem domluvit se, musí se tedy především mluvit, a tak se tady za pomoci slovních hříček a dadaistických rýmovaček, s nimiž situace stojí a padá, nabízí a odmítá – a všechno je to jaksi naruby, jak ukazuje úryvek písně, v niž se improvizace vyvinula:

Houska Kolik mi dáte?
Ruka Pět tisíc, hnáte.
To je přece přijatelná cena.
Houska Ne. – Pět tisíc já za ni vzíti nemohu.
Ruka Tak mne pořád netahejte za nohu.
Houska Stojí nejvýš za jeden tisíc a půl.
Ruka To je vůl!
Houska Kdo je vůl?
Oba To je vůl. –
Houska Kolik mi teď dáte za ni doslova?
Ruka Tři kila a deset deka olova.
[…]
Oba Abychom pak nesmlouvali nadarmo,
vyplatíme si vzájemně náhradu.
Ven bradu z hradu na zahradu!
Ruka V té zahradě sejdeme se v poledne.
Houska Přinesu Vám pěkné sele objemné.
Ruka V mém hradu pak za tu sumu
narazíme soudek rumu.
Oba Můžeme se podroušit!
Refrén ke každé sloce:
Tahleta hrobka, prolhaný skrčku,
mi leze z krčku.
Stojíc – na vršku.
Každý se diví,
proč tady civí,
diví se každá mrtvola.

O co tu vlastně jde? Jen o studentskou taškařici? Do velmi živého přetahování, naprosto nepřípadného, představíme-li si ho ‘v normálním životě’, se nakonec

9 „… Mimos je souhrnný pojem pro různé druhy především improvizovaného divadla řecké orální kulturní tradice“ (Kotte 2010: 54).

10 Připomeňme znovu svědectví Jana Wericha: „Schopnost improvizace V+W vyrůstala dávno předtím, než se dva kamarádi V+W proměnili v klauny V+W. Hovořili jsme spolu abstraktně celé hodiny, celé dny, celé měsíce“ (Werich 1984: 149).

připlete i mrtvola, která nechápe, k čemu je hrobka... Přetlak biofilní energie pohrávající si se slovíčky, které ve verších doslova tančí a poskakují, na straně jedné, hrobka a zjevivší se mrtvola na straně druhé, život versus smrt... Převrácení smyslu smlouvání, utahování si z celé situace – její snížení poukazuje k principu grotesky a karnevalu, jak o nich píše Bachtin a který jako by V+W měli takříkajíc v sobě: „Hlavní zvláštností groteskního realismu," cituji Michaila Bachtina, „je *snižování*, tj. převádění všeho vysokého, duchovního, ideálního, abstraktního do materiálně tělesné roviny, do sféry země a těla v jejich nedílné jednotě. [...] Snižování a 'shazování' vysokého není v groteskním realismu vůbec formální a relativní. 'Nahoře' a 'dole' tu má absolutní a přísně *topografický* význam. 'Nahoře', to je nebe; 'dole', to je země; a země, to je princip pohlcující (hrob, útroba) i princip rodící, obrozující (mateřské lůno) [...] Snižování kope tělu hrob pro nové zrození. Proto nemá jen ponižující, záporný smysl, ale i kladný, obrodný; je *ambivalentní*, zároveň neguje i utvrzuje" (Bachtin 1975: 21–22).

Když Jiří Voskovec ve své přednášce o literární a improvizované komedii z roku 1943[11] doplňuje resp. zpřesňuje způsob, jakým si s Werichem „pro sebe" i pro kamarády hráli ony improvizované skeče, poznamenává: „V rámci těchto bezmezně absurdních dialogů jsme stvořili dvě komické postavy, které byly přehnanými karikaturami takových těch upovídaných gentlemanů, jaké snadno najdete diskutovat o politice ve vesnické hospodě. Rozprávějí zpravidla o politických aktualitách s minimem zdravého rozumu, ale s maximální důstojností, a berou se velmi vážně" (Voskovec 1992: 71). Jak vyplývá z poslechu dobových nahrávek, V+W rádi hlasem napodobovali někoho jiného, než byli sami, např. osoby mnohem starší. Dva mladíci v 'maskách' důstojných mudrlantů a chytráků – „kolegů" (jindy žoviálních „pánů" nebo „kamarádů"), jak se oslovovali: dvě životem a energií překypující bytosti předvádějí a utahují si z rigidní dottorovštiny, kterou cítí všude kolem sebe.

V poznámce ke hře píše Jan Werich, že asi po 50. repríze byl *Nepřípadný dvojzpěv o hrobce* nahrazen jiným výstupem. Měl prý úspěch „poněkud pochybný. Vrstevníci řičeli nadšením a rozumnější lidé vrtěli hlavou. A tak autoři záhy upustili od nepřípadného dvojzpěvu a nahradili jej případnějším..." (Voskovec / Werich 1982: 133). Tvořil ho „obraz pouze pro dámy", ve kterém V+W coby „kolegové" Publius Ruka a Sempronius Houska parodovali vystupování „dvou starších solidních dam" a oslovovali se paní Česká Třebová a Trhová Svinová, aby nakonec zazpívali foxtrot o maličké Pepičce, co byla veselá jak hrdlička, ale nynčko je smutná co rosnička, který končil mnohem optimističtěji: „... máte-li smutek, nechte to na léto."

Herci, kteří hrají postavy, které hrají jiné postavy, notabene ženské, to je vděčný fraškovitý námět. A fraška patří do 'tohoto' světa. – 'Zrealističtěním' situace možná nabízela víc sebepředvádění a producírování, ale groteska se změnila v prozaizovanou kvokající satirku na módní způsoby oblékání. Jako by osud dialogu v něčem předznamenal příští osudy a směr komiky V+W i základní rozpor mezi potřebou bleskurychle satiricky glosovat každodenní přítomnost a objevováním světa svobodné a ničím nespoutané fantazie:[12] Nechat do něho na-

11 Voskovec, J. „Komedie psaná a komedie improvizovaná", in: *Divadelní revue* 3/1992: 71.

12 Anebo je to tak, jak poznamenává Vladimír Just, že základ jejich komediální tvorby tvoří „lehká a těžká doba" pocházející ze swingové hudby, která tvořila vždy páteř specifického jevištního útvaru parodické revue?

V+W jako don Parola a don Pandero ve hře Don Juan a comp., OD 1931

hlédnout několika spolužákům nebo hrstce srozuměných přátel je něco jiného než dosáhnout vyprodaného hlediště pro tisíc diváků. Nejpozději od přestěhování ze sklepního sálku Adrie do velkého sálu v paláci U Nováků ve Vodičkově ulici museli V+W omezit groteskní zdroje své komediální fantazie. Ostatně už dva roky před tím, než začali hrát pro široké publikum, k ohlasu jejich druhé hříčky *Smoking revue* Václav Holzknecht poznamenává: „Tento nejkouzelnější 'svět absurdnosti', jemuž je Smoking revue zasvěcena, část obecenstva okouzlil a druhou – měšťácky usedlou – rozzuřil" (Holzknecht 1957: 100).

Jak že to o nich napsal Jindřich Vodák? „Werich s Voskovcem jsou ve své spěchavé, vírné hbitosti jako nadržený proud puštěný ze stavidel, aby trhal břehy, splavoval rozkvetlé louky, ničil klidné příbytky a šířil zmatek, popletenost a úžas.

Odnese s sebou i vlastenecké dějiny i básnický vzlet i politický věhlas i literární a novinářskou důležitost i lásku a manželství, všecko, čím se kdy lidská společnost udržovala nebo ještě udržuje. V tomto klepajícím mlýně přezkouší se každé zrno, kolik je v něm mouky, a nedbá se, když se mouka při zkoušení zkazí" (Vodák 1967: 234–235).

„Jan a já," říká Jiří Voskovec v knize Michala Schonberga, „a záhy s námi celý soubor, se oddal internímu, zasvěcenému kultu Hovadismu. 'Hovadnost' v našem smyslu je rys, který dodává některým lidským výkonům a výtvorům v jakémkoli oboru povahy tak sveřepé blbosti a nepřístojnosti, že jejich záporný účinek jako by přeexponoval estetickou citlivost, a je proto jakýmsi vědomým omylem zaznamenán v podobě zdánlivé krásy..." Posedlost smyslem, který se skrývá v nesmyslu, se podle Jiřího Voskovce stále více posouvala od 'čisté poezie' k satiře – vzhledem k tomu, že se zaměřovala, jak sám Voskovec říká, na *povahové* vlastnosti – nejen lidské, ale i 'celé doby, jak vypadá a jaká je', řečeno slovy Shakespearovými. „Psali bychom nejraději pro své divadlo divoké fantazie, bláznivé frašky a absurdní pohádky... Bohužel žijeme v době, která se stala svými každodenními událostmi strašlivou konkurentkou tohoto ideálního divadla. Naše fantazie nestačí k vymýšlení scenaria, jehož situace a postavy by obstály před situacemi a hlavními rolemi veřejného života z roku 1934. Bláznovství, krváky, komedie a absurdnosti se staly šedou skutečností" (Voskovec in Schonberg 1992: 59, 234).

Postupně se komplikující politická situace v Evropě, osud svobodné Československé republiky, s jejímiž demokratickými ideály jsou bytostně spojení, blížící se hrozba fašismu, Hitler a vůbec diktátorský princip, který ve svých hrách zesměšňují, má významný vliv na vývoj tvorby V+W. Jejich repertoár balancuje mezi revuálně poetickou travestií, situační fraškou a politickou satirou, způsob provedení se čím dál víc bude obracet od „humorné netendenčnosti" a „čisté poezie" k přímé konfrontaci s realitou. Proto také se jejich hry s odstupem času jeví víc jako časové než nadčasové. Cítíme to i z postav, které pro sebe vytvořili – i ty jsou tím, co vyjadřují, totiž spojením „svobodného jiskření ducha" s věcnou živelností, bytostně spjaté s dobou svého vzniku. A to nejen ve smyslu konkrétních událostí v konkrétním letopočtu, ale i ve smyslu existence v daném okamžiku na scéně. Na rozdíl třeba od Molièra, s nímž jsou někdy srovnáváni a který pro sebe dokázal ve vrcholných hrách napsat mnohovrstevnaté charaktery se zajímavým individuálním příběhem spojujícím děj v jednolitý celek, píší V+W ústřední role, kolem nichž se točí hlavní zápletka, nikoli pro sebe, ale pro své partnery: v případě Miloše Nedbala, Bohuše Záhorského, Františka Vnoučka či Vladimíra Šmerala výtečné charakterní herce (ale nebáli se ani spolupráce s tak vyhraněným groteskním komikem, jako byl Ferenc Futurista).

Jejich hry zůstávají volným sledem obrazů a na to, že děj bývá velmi spletitý, se výstupy málokdy situačně rozvinou více než do půvabné přetahované o slovíčka: Konverzační lehkost dovoluje těkat z nápadu na nápad, ale stavba kusu má lineární charakter jednotlivých na sebe navěšených mimických, hudebních, tanečních čísel, ve kterých se ústřední postavy mohou prosadit jen v rámci jednotlivých epizod. Pro sebe si pak s postupujícím časem ve svých scénářích nechávají V+W méně prostoru: předscény nacházíme víceméně vždy ke konci jednotlivých 'třetin' hry členěné na díly, obrazy a scény a slouží jako živý komen-

Peníze nebo život, režie Jindřich Honzl, 1932

tář ‘ke dni’. Vedle toho výstupy jejich postav ‘ve hře’ tvoří nejčastěji dialogické scény anekdotického charakteru, které spolu z hlediska samotného děje souvisí co nejvolněji: Asi to není náhoda, že se v nich málokdy ‘řeší’ situace, která by posouvala příběh – to se děje nejčastěji za pomoci motivů přicházejících zvenčí. ‘Řešit’ se začíná až těsně před koncem hry – takové výstupy náhle hbitě rozetnou zápletku a poskytnou poučení ve zpívaném finále.

Klauni V+W tak nejsou zanni[13] v tom smyslu, že by tvořili hru, jak to od dob staré dobré commedie dell’arte v tomto žánru bývá, když sluhové zamotávají situace a tím celý děj, aby to postupně byli zase oni, kdo ho rozpletou. Na rozdíl od nich V+W zaměřují vlastní ‘aktivitu’ na předscény, kde v záplavách slovních klauniád nenapodobitelným způsobem *komentují* okolní svět; postoj komentátorů ale často přechází i do výstupů jejich postav v rámci vlastní hry, takže do řešení děje zasahují jakoby až na poslední chvíli, kdy je třeba vychýlenému světu hry vrátit ztracenou rovnováhu rozumu a citu. Komické masky zanniovských sluhů při veškeré službě zápletce nevyznávají ani nedodržují jiná pravidla než

13 Mejercholdovo vyznání „novodobým zanni“, citované výše v souvislosti s Holzknechtovou charakteristikou, je třeba vnímat v kontextu jakubovské zápletkové komedie *Nebe na zemi*, ve které si pro sebe V+W adaptovali postavy „dvou rošťáků, kteří za peníze udělají všechno“ – kněze Horacia a kostelníka Scipia.

ta, která hájí jejich vlastní přežití, a to v každé situaci. Na rozdíl od plebejců vyvíjejících hlavní aktivitu k záchraně vlastní kůže mají klauni V+W potřebu hájit přirozený řád civilizace v jeho nejaktuálnější, nejsoučasnější podobě: proto se vysmívají jeho deformovanosti v pořádek, jemuž chtějí vládnout mocní na úkor těch, „co nic nemají, nic neznamenají".

Příbuzní tak víc starším shakespearovským klaunům – jak si nevzpomenout na šaškovské popěvky, slovní hříčky a hádanky v *Králi Learovi* nebo ve *Večeru tříkrálovém* – míří V+W své 'bláznivě' prostořeké, utopické a naivní komentáře apelativně do publika, ven ze hry a z divadla, do něhož se vzápětí vracejí. Balancují tak na pomyslném prahu mezi dvěma světy, které současně spojují i staví proti sobě, aby divákovi umožnili spoluzažívat zázrak osvobozující proměny. Forma jejich scénářů se sice z hlediska děje vyvíjí od původní roztříštěnosti k prokomponovanějším epizodám, v podstatě však V+W zůstávají věrní principu revuální montáže. Více než propracovanosti a dokončenosti celku 'dobře udělané hry' obdivujeme se tedy dodnes geniálním jednotlivostem a ohňostroji nápadů v nich uchovaných: písním, které samy o sobě jsou výsostnou poezií umocněnou navíc Ježkovou hudbou; zlidovělým forbínám a některým scénám vystavěným na principu rozehrané anekdoty s vlastní pointou.

Co spojovalo všechny prvky hry a proměňovalo chatrné příběhy na staré náměty v cosi jedinečného, ať v rovině bravurního žonglování s mluveným či zpívaným projevem, který ten tanečně stylizovaný jen ještě podtrhoval, nebo v případě výtvarného a režijního řešení (kritiky se pravidelně zmiňují o vysoké úrovni inscenací ve všech jevištních složkách)? – Tímto pojítkem, tmelem, tím, co tomu všemu dávalo 'vnitřní smysl', tématem jejich divadla byl vyhraněný *postoj ke světu*, osobitý a nejsoučasnější názor na svět 'tady a teď', vyjádřený v případě V+W bytostnou existencí zcela originálních klaunů, kteří ve spolupráci s celým ansámblem byli tou „jiskrou, která vzplane v každém, kdo divadlo nikoli odvozuje, nýbrž cítí. To vše – *před zraky obecenstva*" (V+W 1967: 327).

V nejlepší hře V+W, spojující poetistickou hravost s tradicí mimu, v satirické komedii *Osel a stín* našli autoři pro vyjádření pocitu z doby ideální model Kocourkova.[14] Takovým Kocourkovem – místem, kde je všechno možné, ale kde nic není, jak by mělo být – je vlastně prostor každé jejich hry. Jan Werich (který vzápětí herecky exceluje i na filmovém plátně v Cikánově snímku *U nás v Kocourkově*) vystupuje i v pozdějších letech v podobných příbězích nejčastěji, ať vezmeme travestii o „pekařově císaři" nebo pohádky klasické i současné *Byl jednou jeden král* a *Až přijde kocour*.[15]

Na rozdíl od Vlasty Buriana, který se často svými klaunériemi vznášel nad každodenní skutečností, jsou V+W v této každodennosti, v jejím bezprostředním prožívání a současné reflexi, cele zakotveni. Jejich reakce 'up to date' postupně ze slavných předscén proniká do samotného děje, jak dokládá řada jejich her i dochovaných filmů. Utopické moralizování, pochopitelné vzhledem k dobové

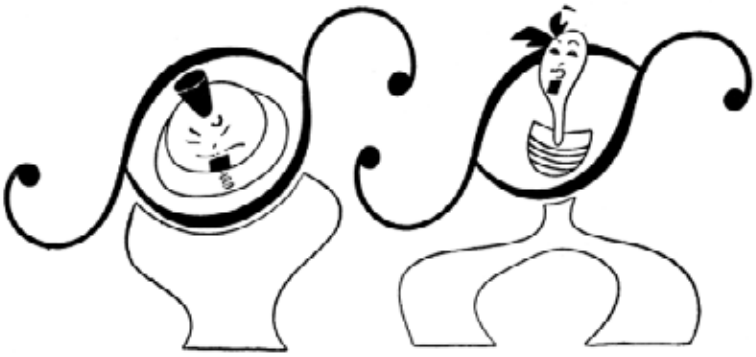
14 Voskovec s Werichem sami uvádějí, že se inspirovali v Lúkianově antické anekdotce o lidech abdérských, Vodák v kritice připomíná i německého romantika Wielanda (mj. Lúkianova překladatele).

15 Jan Werich byl u vzniku scénářů všech tří poválečných filmů – a spolu s ním vedle jednotlivých režisérů i Jiří Brdečka, autor proslulé parodie *Limonádový Joe*, spojené s divadlem Větrník, v němž se sešla část mladé válečné generace, která na prvorepublikovém Osvobozeném divadle V+W takříkajíc vyrostla.

V+W jako Skočdopolis a Nejezchlebos ve hře Osel a stín, OD 1933

politické situaci, se spojuje s živelnou hravostí, jež se zákonům morality současně vymyká, převrací ji naruby. Jde o balancování na hraně směšného a vážného, kde se často bezděky pod náporem překypující energie, často však vědomě proměňuje jedno v druhé. Ve všech složkách – v textu i v jeho scénickém traktování včetně hereckého předvedení – je pak praktickým provedením toho, co ve zkratce zpodobují mimické znaky úsměvu a pláče na 'maskách' bíle nalíčených obličejů, s nimiž někdy protagonisté předstupují před obecenstvo.

Pracuje se ovšem s výsostně divadelními a – z hlediska jazyka – poetickými prostředky. *Osel a stín* začíná prvním obrazem ze světa „hořejších deseti *tisíc*



abdérských“, který parodicky využívá postupů salonní konverzačky s několikanásobnými milostnými propletenci (charakteristické je, že v tomto ‘pozvání na zámek’, které by klidně mohlo fungovat jako samostatná aktovka, se postavy klaunů nevyskytují). Ve druhém obraze se seznámíme se světem „dolních deseti *milionů* abdérských“: Na tržišti se odehraje anekdotická scénka se žebrákem, který obdaruje almužnou nezaměstnaného.[16] Pak se však jeviště vylidní – všichni utíkají před obávaným výběrčím dluhů: Je jím zubař Nejezchlebos (Werich) přijíždějící taxíkem, kterého v antické době zastupuje živý osel „opatřen automobilovými čísly a taxametrem“ a „řízený“ jeho majitelem Skočdopolisem (Voskovec).

Skočdopolis	Prrr! (*Zastaví osla*)
Nejezchlebos	Co je?
Skočdopolis	Teplo.
Nejezchlebos	To je.
Skočdopolis	Hic.
Nejezchlebos	Vedro.
Skočdopolis	Znoj.
Nejzchlebos	Taky. A proč se čumí?
Skočdopolis	Trh.
Nejezchlebos	Kde?
Skočdopolis	Tady.
Nejezchlebos	Kde jsou?
Skočdopolis	Kdo?
Nejezchlebos	Trhovci.
Skočdopolis	Pryč.
Nejezchlebos	Proč?
Skočdopolis	Vím já? Chtěli na trh, jsou na trhu. Vystupovat.
Nejezchlebos	(*sestupuje*) To jsme zase píchli zadní kopyto?

Charakterizací komediálních typů panovačného vydřiducha a sluhy-zařizovače, podle jejichž postavení v situaci by se scéna obligátně ‘řešila’, se autoři nezabývají, vyplývá jaksi sama o sobě z tělesného habitu, energie a temporytmu kaž-

16 „Hrom do toho uhoď,“ říká Žebrák. „Já si v konjunktuře nevyžebrat ňáký ty grejcary, tak jsem namouduši na starý kolena žebrák.“

◀ ▶ **František Bidlo, karikatury ke hře Osel a stín**

dého z protagonistů. Výstup tak od popisu míří k oscilaci mezi situační komedií a slovní klauniádou a v tom je i jeho půvab. To, co se rozvíjí a proměňuje – a co také drží pohromadě odstředivé síly klaunských ataků –, je především jazyk promluv: Proti konverzačnímu rázu prvního obrazu, drobícího se odbočkami a poskakujícího vedlejšími větičkami od bonmotu k bonmotu, máme rázem co dělat se stručnou a lapidární 'gestičností' vyjadřující *slovem* elementární *tělesná* hnutí a s nimi spojené 'myšlenkové pochody'. Že je to podoba vskutku adekvátní, vidíme na hutných, do jediného slůvka zhuštěných promluvách. Gestičnost se promítá i do dalších replik rozvíjejících výstup: Skládají se z krátkých vět postavených na 'logicky' vršených, nebo naopak protichůdných reakcích přímo uvnitř promluv („A ten vosel je vosel a bez vosla stín není. – A to ne a to ne, a to ne. Pročpak ten vosel stín vrhá? Protože svítí slunce. A čí je slunce? Všech lidí. Ten stín je vod slunce a ne vod vosla. Víme? – Tak já vosla vodvedu, a kde maj stín? – Počkat, nic nebudete vodit. Protože toho já mám pronajatýho. – Tak si na něj vylezou, ale do stínu mi nelezou!")

Opakujeme-li si slova v duchu i při hlasitém čtení, artikulujeme-li jednotlivé hlásky či jejich seskupení prokládané samohláskami, cítíme, jak do popředí vystupují prozodické kvality jazyka. Deformace obecné češtiny (vosel – vod lidí – vod vosla) odposlouchané z ulice vyvolávají – díky oné de-formaci, která se stává ozvláštěním (opřením rtů o zuby v případě 'v', proměnou mečivého 'é' v hýkající 'ý', ještě zdůrazněné následným 'h' ve slově 'pronajatýho') – *tělesný prožitek*.

Pociťujeme vlastním tělem jejich hutnost a hybnost, pomáhající jedinečně a přitom jednoduše rozvíjet klasickou – řeklo by se otřepanou – komediální situaci nedorozumění vrcholící hádkou s očekávanou vřavou a paradoxním řešením, když předmět sporu – osel a jeho stín – je zabaven...

Skočdopolis	A jsme v pěkný rejži...
Nejezchlebos	A vosel je v rejži a stín je taky v rejži.
Skočdopolis	My jsme si měli nafackovat.
Nejezchlebos	A seřezat se ve vší tichosti. Ale aby se o tom nedověděla civilizace.

Při příležitosti *rozhlasového* přenosu *Balady z hadrů* rozebírá v roce 1937 Jindřich Honzl, v čem spočívají přednosti herectví V+W na *divadelním jevišti*: „Nepostrá-

◀ **Hej rup!, režie Martin Frič, 1934**

▶ **V+W v Panoptiku, OD 1935**

dáme herců ani jeviště, protože si je dovedou Voskovec a Werich vytvořit svými slovy... svou přítomností, sugescí své bytosti [...] V těchto krajích, na těchto jevištích, tak zázračně měnlivých, se pohybují Voskovec a Werich nejjistěji, protože je to svět *jejich kauzality a jejich vidění.* Jim je nejsnazší pohybovat se ve světě imaginace a fantazie [...] Řekněme krátce: oni svůj humor žijí. Nehrají, neznázorňují, nepředstavují" (Honzl 1959: 98-101). Jeho slova potvrzují zvukové a filmové záznamy, kterým je přes tři čtvrtiny století, a přece jako by vůbec nezestárly. Ve srovnání (nejen) s dobovou produkcí působí na nich herecký projev V+W stále *originálně*, *bezprostředně* a *živě*.

Dochovaný výstup „Dobrodružství bílého slona" na CD *Osvobozené divadlo* 1 zaznamenává dvě anekdotky ze 4. a 3. scény (v tomto pořadí) *Vest pocket revue*, spojené zřejmě za účelem nahrávky z roku 1929. Porovnání tohoto 'zlomku' s výstupy ve hře vydané v ČS 1982 dokládá, jak V+W s textem zacházejí: 'výchozí' replika a pointa zůstávají stejné, prostor mezi nimi se improvizovaně mění – někde se přidávají, jinde obměňují slovíčka; jde o princip hereckého rozehrávání situace, jak ho známe např. z Molièrových nebo Gogolových komedií, kde autoři

◀ Vstupní scéna komiků ve hře V+W Balada z hadrů, OD 1935

▶ Svět patří nám, režie Martin Frič, 1937

dokazují spojení 'komediantského' a 'literárního' talentu, který živý pohyb v situaci, jímž je každá reakce, dokáže vložit do slov ideálně tento pohyb vyjadřujících...

Ještě lépe improvizační princip dokládá předscéna z *Golema* „Stala se chyba", zachovaná ve verzi gramofonové nahrávky – úprava situace přenesené „před mikrofon" samozřejmě vychází z nově vzniklého prostoru: nejde tedy o pouhý mechanický záznam, ale o zachycení 'okamžiku', byť jsou na něj V+W dokonale připraveni. Tak si hrají i s intonacemi v dochované zvukové verzi předscény „Naše řeč" ze hry *Golem*, která se liší od tištěné podoby, anebo v předscéně z *Caesara*, která předchází písni Ezop a brabenec. Zatímco v tištěné verzi jde o pregnantní politickou satiru, ve zvukové nahrávce „O lidech i o zvířatech" jde o poetistickou hru s intonacemi: odpoutává se od reálné konverzace k parodistickému řádění na účet dobové pražské němčiny, upomínajícímu na makarónské mísení jazyků využívané dottorovskými maskami komedie dell'arte, jak si všímá i V. Just v komentáři ke zvukovým CD. (Podobně zacházejí V+W s ruštinou v případě 'předehry' ke zvukovému záznamu písně Evropa volá ze stejné komedie.)

V případě písní spojených s geniální Ježkovou hudbou jsme pak svědky jedinečné hry s prozodickými vlastnostmi češtiny, jak jsme ji mohli poznat i v případě prozaických dialogů v *Oslu a stínu*. Rytmus jazyka se swingovými synkopami a originálními melodiemi vyvazuje z kolovrátkovitosti, způsobované jindy u podobných 'kupletů' nadřazováním 'logického' obsahu (a tedy stereotypních přízvuků z této logiky vycházejících). Melodičnost jazyka se zdůrazňuje nejen rozvíjením přirozené intonační barvy vokálů, ale také zdůrazňováním, a tím

i znovuobjevováním rozličných délek, které se mohou až libovolně proměňovat v souvislosti s postavením samohlásky ve slově.

I v případě filmů se potvrzuje to, co napsal o herectví V+W Jindřich Honzl. Pustíme-li si dnes všechny čtyři snímky za sebou podle doby vzniku,[17] s rozkoší můžeme sledovat různé polohy jejich klaunství. Vzniká vždy 'tady a teď' – ze samozřejmé 'náhody', s níž se V+W setkávají v jednotlivých příbězích. Ať jako šofér vyhlídkového autobusu a strážník, melancholický ženich a kapsář, nezaměstnaný dělník a zkrachovalý milionář anebo dva kameloti, vždycky se z nich stanou kumpáni, střídavě vlečení nebo zas vzdorující jednotlivým okamžikům kaleidoskopicky poskakujících příběhů podle vzoru němých grotesek, do kterých proniká současnost. Ať skládají pro slečnu opalovací lehátko, loví klobouk, balancují na potápějícím se voru, stříhají plot, roztírají asfalt, žehlí kalhoty za pomoci silničního válce, staví dům, visí na lešenářské lávce, zkoumají obsah 'konzerv', perou se s nepřátelskou bandou... Průběh situací se díky jejich zásahům vždycky nějak vykloubí a z výjevů 'ze života' se stávají komická čísla, lazzi a extempore.

Půvabné úhlednosti a věcné zkoumavosti Voskovcově, který si jako šofér, ženich z dobré rodiny i nezaměstnaný zachovává víceméně 'civilní' podobu, sekunduje Werich s živelnou bystrostí, „udivující mrštností", jak už si na jevišti všiml V. Holzknecht, a neposednou hravostí pronikající do celého těla, mluvidla nevyjímaje. Díky tomu může předvést proměnu zkrachovalého milionáře

17 *Pudr a benzin*, režie Jindřich Honzl, 1931; *Peníze nebo život*, režie Jindřich Honzl, 1932; *Hej rup*!, režie Martin Frič, 1934; *Svět patří nám*, režie Martin Frič, 1937

v proletářského selfmademana ve filmu *Hej rup!* se stejně odzbrojující bezprostředností, jako když hraje kapsáře vydávajícího se za chlapce z lepší společnosti (*Peníze nebo život*). Jak to napsal Jindřich Honzl? „Tím, že Voskovec přináší na scénu imaginaci vody a větru a Werich imaginaci země a ohně – právě proto, že jsou si tak vzdáleni ve svých představách a přece tak blízcí ve slovech, kterými se projevují, proto povstávají zázračná spojení, která vybuchují ve smíchu obecenstva“ (Honzl 1957: 101). Jeden druhého doplňují, Voskovec razí zkoumavými otázkami cestu oblouku situace, Werich nechápe, zdržuje, předbíhá se a zase klopýtá či zamotává. Kulometnou palbu jeho výkladů o Praze či reportáže o srážce vozidel vystřídá poťouchlý smích, intonační hrátky s cizími i domácími jazyky. Klaunská profese velí nasadit a obětovat do každé situace vlastní tělo a vystavovat je tanečním evolucím stejně jako následkům opilecké kocoviny, honičkám, pádům, výpraskům ba mučení. Zůstává-li Voskovec v každé situaci především ‘sám sebou’, Werich se sklonem k jemné charakterizační zkratce rád předvede ve zlomku okamžiku velkého šéfa, příslušníka „horních deseti tisíc“, i proletářského zlodějíčka či představitele „dolních deseti milionů“.

V prvních dvou leporelovitě poskládaných filmových hříčkách i v následujících satirách na prvorepublikové poměry cítíme – při vší angažovanosti v příběhu – jemný odstup, s nímž jako by se vracely jejich poetistické začátky: komentují ‘tento svět’ z trochu jiného patra a v tom odstupu umožňují divákovi pocítit *rychlost ducha*, řečeno slovy Jindřicha Honzla, která způsobuje, že věci obyčejné a vulgární zdají se nám v jejich podání neobyčejnými, všední den zázračným a skutečnost snem. A v tom spočívá celý paradox jejich „básnického díla“ (Honzl 1959: 101).

Literatura:

FUČÍK, J. „Král Ubu v Osvobozeném“, in: (týž) *Divadelní kritiky*, Praha 1984

HOLZKNECHT, V. *Jaroslav Ježek a Osvobozené divadlo*, Praha 1957

HONZL, J. „Inspirované herectví“, in: (týž) *Divadelní a literární podobizny*, Praha 1959

CHVATÍK, K. / PEŠAT, Z. (ed.) *Poetismus*, Praha 1967

PÍŠA, A. M. *Divadelní avantgarda*, Praha 1978

SCHONBERG, M. *Osvobozené*, Praha 1992

TRÄGER, J. „Dvojí svět komický“, in: RUTTE, M. / GÖTZ, F. (red.) *Nové české divadlo IV. 1930–1932. Sborník Dramatického svazu*, Praha 1932

VOSKOVEC, J. *Klobouk ve kříží*, Praha 1965

VOSKOVEC, J. „Komedie psaná a komedie improvizovaná“, přednáška z roku 1943, český překlad otištěn in: *Divadelní revue* 3/1992: 71

VOSKOVEC, J. / WERICH, J. „Humor na scéně a jeho chemie“, in: RUTTE, M. / KODÍČEK, J. (red.) *Nové české divadlo 1928–1929. Sborník Dramatického svazu*, Praha 1929

VOSKOVEC, J. / WERICH, J. *Hry*, Praha 1982

VOSKOVEC, J. / WERICH, J. „Třetí etapa“, *Vest pocket revue* 1, 1929, č. 1, přetištěno in CHVATÍK, K. / PEŠAT, Z. (ed.) *Poetismus*, Praha 1967

WERICH, J. „Klauni“, in: (týž) *Klaunův úsměv*, Praha 1984

Trojice italských virtuosů druhé poloviny 19. století

Jan Hyvnar

Italské virtuózní hvězdy hereckého nebe druhé poloviny 19. století – Adelaida Ristoriová, Ernesto Rossi a Tomaso Salvini, patřily ve své době k nejznámějším a nejčastěji kočujícím po celé Evropě, Severní i Jižní Americe, Egyptě, Turecku nebo Austrálii. Někteří historici tvrdí, že příčinou byla absence stálého divadla se stálým souborem, které měla Paříž nebo Vídeň, a proto po celé Itálii, v té době ještě nesjednocené do jednoho státu, kočovaly stovky skupin,[1] často dosti nevalné úrovně, protože se musely uživit a podbízely se divákům. Skupiny, které mnohdy vydržely jen sezonu či dvě, měly v čele hlavního herce (capocomico), kterému museli ostatní herci jen 'přihrávat', vozily s sebou špatné dekorace, někdy i drezírovaného slona nebo kouzelníka. Menší role hráli místní ochotníci, orchestr musel hrát v pauzách valčíky J. Strausse, nápovědu bylo slyšet stejně jako herce atd. Ve 40. letech cestoval po Itálii N. Gogol a napsal, že místní divadlo je na tom hodně špatně, když stále jen opakuje starého dobrého Goldoniho. Byla to situace podobná životu i mnohých českých kočovných skupin druhé poloviny 19. století, přitom naši, němečtí nebo polští kočovníci měli s těmi italskými ještě něco společného. Itálie nebyla stejně jako Německo, Polsko i Česko jednotným státem a historie risorgimenta (národního obrození), kdy působili naši virtuosi, je také dobou sjednocování země, k němuž došlo 4. března 1861. Bylo tedy přirozené, že i divadlo stejně jako u nás bylo nositelem mimoumělecких funkcí národnostně osvobozovacích a politických, obracelo se k námětům z vlastní bohaté historie a podléhalo tvrdé cenzuře. Mnozí herci, např. G. Modena nebo T. Salvini, bojovali na barikádách nebo se zúčastnili tažení Garibaldiho. To také nepřímo přispívalo k tomu, že herci byli jednou nohou doma ve své vlasti a druhou v emigraci v cizině. Např. G. Modena bojoval v roce 1831 v Bologni na barikádě proti Rakušákům a po porážce musel utéct a 7 let pobývat ve Francii a v Anglii.

Hlavním uměleckým druhem té doby byla již tradičně opera a předním umělcem G. Verdi. Opera reprezentovala lépe než činohra emotivní „divadlo iluze", v komické opeře vynikal italský temperament a ve vážné pozdně romantická témata z historie. Podobně jako u virtuosů stály i operní inscenace na virtuózním sólovém zpěvu ve formě árie nebo cavatiny. Sbory tvořily jen efektní pozadí a orchestr hřměl jako uvádění a doznívání sólových zpěvů v úvodu a závěrech. Verdi, který v této době napsal 27 oper, psal prosté rytmické melodie, které si diváky podmaňovaly stejným elánem a energií jako monology hereckých virtuosů

1 V roce 1870 jich mělo být až 370.

Gustavo Modena v roli Saula ze stejnojmenné hry Vittoria Alfieriho

v postavách Shakespearových her. Postavy Verdiho oper i tragédií od Shakespeara měly přitom tutéž vlastnost: nepřímo vyjadřovaly vlastenecké ideje, na které reagovali diváci velmi živě. Ostatně také libreta oper vycházela podobně jako hry a úpravy Shakespeara v činohře z techniky 'dobře udělané hry' s její uzavřenou syžetovou výstavbou, u níž vedle děje hraje význačnou roli zvláště postava jako uzavřený dramatický charakter, který operním zpěvákům i hercům činohry umožňoval vyjádřit dramatickou vášeň a temperament, a to ještě bez hlubinné psychologie.

Neznamená to, že by se v Itálii i v této špatné situaci politické i kulturní nesnažili mnozí o reformy divadla. Pokoušel se o ni romantický dramatik Vittorio Alfieri, v roce 1811 vznikla při florentské Akademii umění katedra deklamace a jevištního umění, ale počátek hlubší reformy divadla a herectví je spojován s činností „permanentního revolucionáře" Gustava Modeny (1803-1861), za jehož žáky se považovali všichni naši tři virtuosi. Modena úspěšně debutoval v Alfieriho *Saulovi* v roce 1831 a za 11 let si vytvořil vlastní soubor, kde učil i své žáky číst roli jako předlohu k osobité interpretaci a vytvářet na jevišti ucelenou a koherentní postavu v jejím charakterovém bohatství.

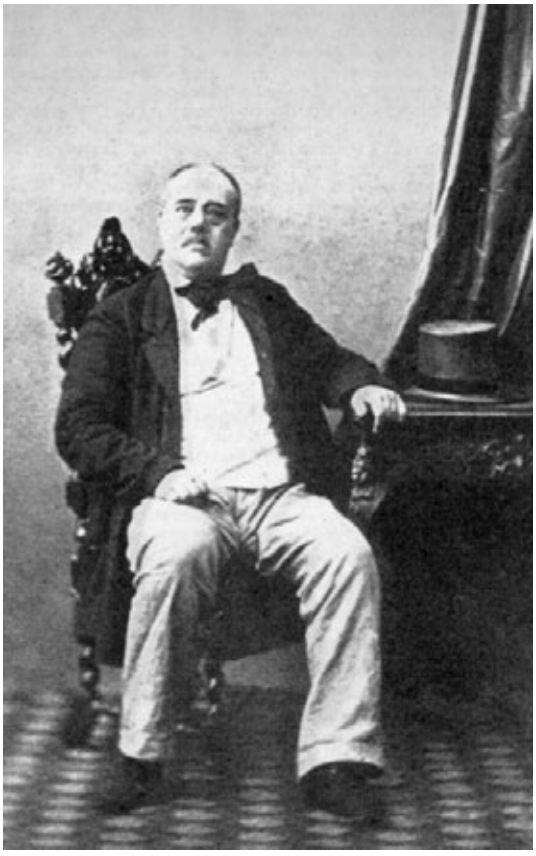
K Modenově reformě se hlásila i Adelaida Ristoriová (1822–1906). Pocházela z kočovné herecké rodiny a vyrostla v přední tragickou heroinu té doby. Na jeviště si zvykala již od dětství a první úspěchy získávala v komediích Carla Goldoniho a v Alfieriho tragédiích. Rozhodující úspěch přišel v roce 1836, kdy sehrála Francesku da Rimini ve stejnojmenné tragédii Silvia Pellica.[2] V této roli, kterou hrála po celý život, překvapila diváky prudkým temperamentem a silným patosem, díky kterému vyznívalo milostné téma i jako výraz vzpoury a patriotismu. Brzy nato zakotvila Ristoriová v kvalitnější Společnosti krále Sardinie, kde působili přední italští herci a kde byla zpočátku přijata na obor naivek a vynikla v živých a vtipných postavách od Goldoniho. Obor tragické heroiny jí byl přisouzen až v roce 1841, kdy přestoupila do Společnosti umělců hraběnky parmské a dostala roli Marie Stuartovny ze stejnojmenné tragédie Friedricha Schillera.

Pro devatenáctiletou herečku to byl počátek jevištní slávy. Postupně si vypracovala i novou hereckou techniku, kterou rozvinuli všichni tři italští virtuosi. Bylo totiž jasné, že v té době již nestačil

2 Tento dramatik a prozaik z Turína se vyjadřoval velmi kriticky vůči metternichovskému Rakousku, byl odsouzen k smrti, ale pak strávil hodně let na brněnském Špilberku. Po propuštění sepsal zajímavé paměti *Má vězení*, které vyšly i česky v roce 1926.

jen ohnivý temperament a hra s ostrými kontrasty. Tento romantický styl se přežil a doba byla i v Itálii již „pozitivisticky" laděná, což znamenalo větší akcent na analýzu postavy a její historicky věrnější pojetí. To byl i důvod, proč se Ristoriová velmi dlouho zabývala historií vlády Alžběty a procesem Marie Stuartovny. Pak dlouho studovala roli, vyznačila ucelený obrys postavy, tj. zápas nevinné a vnitřně odhodlané Marie proti despotické Alžbětě, a poté vyplňovala jednotlivé scény konkrétními detaily. Analytická metoda předpokládala starost o historickou věrnost, a tak např. v závěrečné scéně se nechala inspirovat dobovou malbou hrdinky a vystoupila v černém kostýmu, ačkoli Schiller zde předepsal kostým bílý. Sama pak napsala, že studium těchto vnějších znaků jí pomáhalo lépe proniknout do nitra a charakteru role, s níž se vždy snažila identifikovat. Tuto metodu zdokonalovala po celou kariéru na jevišti i v dalších postavách. Poznatky z analýz později shrnula do knihy *Paměti a umělecké studie* (1887) a je to doklad skutečně velmi podrobných analýz, které žádaly od herečky hodně času a námahy. *„Ačkoliv chovám nejhlubší přesvědčení, že jsem se ztotožnila co nejlépe jak jsem mohla s duchem své úlohy, svěřuju tento rozbor svého ztlumočení soudu kritiky; jedno z toho, co jsem řekla, bude aspoň zřejmé a patrné: studium a námaha, jaké mne stála tato interpretace,"* napsala Ristoriová o své pozdější roli Lady Makbeth (Ristoriová 1888: 71). Tato analytická metoda byla ovšem jen podkladem pro její temperamentní a patetickou hru, s níž deklamovala na předscéně slova o svobodě a která v sobě nesla stále ještě něco z projevu romantických heroin. Při této deklamaci byla prý překrásná a Salvini napsal, že se podobala madonám z Raffaelových obrazů.

Během revoluce 1848/49, kdy se formovala republikánská armáda, byla Ristoriová v Římě. Divadla byla zavřena a ona sama ošetřovala raněné. Po otevření divadel na čas přerušila svou uměleckou kariéru, vdala se za římského markýze Capraniho a věnovala se rodině. Současně ale studovala historii divadla, zvláště Shakespeara a francouzské klasicisty, a v roce 1855 se vrátila na jeviště. Se Společností krále Sardinie, v níž byl tehdy i Ernesto Rossi, odcestovala do Paříže a hned její první vystoupení ve Francesce da Rimini znamenalo triumfální úspěch. Následovala další vystoupení s Marií Stuartovnou a rolemi z her Alfieriho a Goldoniho. Oslavovali ji všichni, Émile Zola i Alfred de Musset. Bylo to v době Všesvětové výstavy a v Paříži bylo proto i mnoho cizinců, kteří o její hře psali po návratu domů a tím vlastně připravovali půdu pro



Gustavo Modena na civilním snímku

Adelaida Ristoriová

◀ jako Francesca da Rimini (vlevo Ernesto Rossi jako Paolo)

▶ v Giacomettiho Alžbětě Anglické

její následná pohostinská vystoupení. Diskutovalo se také o tom, která škola herectví je lepší, zda francouzská, či italská,[3] herečku srovnávali s francouzskou hvězdou Rachel, která byla v té době nemocná. Ristoriová dostala dokonce nabídku, aby vstoupila do souboru Comédie Française, ale odmítla.

Následovalo 30 let cestování a vystupování v divadlech celé Evropy, Ameriky, Austrálie i Indie. Se svým souborem nebo sama hrála nejen v italštině a francouzštině, ale i v angličtině, např. postavu Lady Makbeth. Všude se cítila reprezentantkou svobodné Itálie a její historie. Byla finančně nezávislá, a když se vracela do Itálie a hrála na obsazených územích, nebrala ohled na cenzuru, a proto platila pokuty a neustále ji vyhošťovali z měst. I to tvořilo její slávu a popularitu. Vedle Francesky da Rimini, Marie Stuartovny a Lady Makbeth vynikla i ve Faidře Jeana Racina, v hlavní postavě Scribeovy hry *Adrienna Lecouvreurová* a dalších. Jejím tématem byla odhodlaná žena, která prožívá silné emoce, ale nikdy se nevzdává. Proto ten důraz na protest a zápas s životními překážkami, který si italští diváci vyložili po svém a psalo se, že mnozí po zhlédnutí jejího představení se ihned zapsali do piemontské armády. Za její vlasteneckou práci jí děkoval i Garibaldi.

V roce 1885 Ristoriová ukončila jevištní kariéru a věnovala se jen sepisování vzpomínek a analýz svých rolí. V jejích názorech na herectví se stále opakuje několik tezí. Základem bylo prožívání role jako předem vykresleného charakteru, což bylo typické pro celou školu italských virtuosů, kde nalezneme ještě i pozůstatky herectví romantického temperamentu s ostrými kontrasty. Ale Ristoriová již spojuje tvorbu i s analytickou prací a snahou o historickou věrnost. Tvrdí, že prožít osud postavy může jen ten herec, který má od přírody danou „fyziologickou citlivost“, a ona sama prý vždy hrála s italskou živostí a s plamenným výrazem emocí, ale současně svůj

3 Spory o to, která kultura, které divadlo, která opera a která herecká škola, francouzská, či italská, jsou ve Francii už sportem. V 18. století se tu přeli ve „válce buffonů“ o přednostech té či oné opery, nyní tu byl spor Ristoriová versus Rachel a za pár let to byl spor Duseová versus Bernhardtová. O tom viz moji studii „Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle“, *Disk* 27 (březen 2009).

styl nazvala „systémem koloritního realismu“, který v podstatě znamenal emocionální barvení charakteru postavy na základě analýz jednotlivých situací.

Hercem velmi širokého rejstříku byl Ernesto Rossi (1827–1896), který sehrál více než 400 rolí, a přesto byl v Itálii i mimo ni známý především interpretacemi postav Williama Shakespeara. Debutoval v roce 1845 a vnějším vzhledem krásného mladíka, který se uměl chovat ve společnosti velmi elegantně a kultivovaně, byl předurčen k rolím goldoniovských milovníků nebo pro postavu Oresta ve stejnojmenné hře Vittoria Alfieriho. 10 let hrál v různých společnostech, působil i ve společnosti G. Modeny a svůj obor postupně rozšiřoval na hrdiny klasicistické i romantické tragédie. Nakonec zakotvil ve Společnosti krále Sardinie, s níž byl v roce 1855 spolu s Ristoriovou v Paříži. Nějaký čas v Paříži zůstal, aby se zdokonalil ve francouzštině a s úspěchem zde hrál i Corneillova Cida. Navštívil také Londýn a sledoval inscenace Charlese Keana. V roce 1856 si pak vytvořil vlastní skupinu, s níž od roku 1857 až do smrti jezdil po Evropě, obou Amerikách, po Austrálii a Egyptě. Hráli i v Turecku, ale prakticky jen komedie, neboť cenzura v zemi sultána zakazovala zobrazit vládce v nepříznivém světle, vládce, kteří jsou svrženi nebo zabití, a to se týkalo i Leara, Hamleta nebo Makbetha. V Německu navštívil slavný soubor Meiningenských, zkoušel zde s německými herci, ale ke společnému vystoupení nedošlo. Když byl v Londýně, dostal od Ch. Keana komentář slavného herce 18. století Garricka k rolím Othella a Hamleta, a to prý byl jeden z podnětů, který jej vedl k uvádění a doslova k prosazení Shakespeara na italském jevišti. Nebylo

Adelaida Ristoriová jako Lady Makbeth

to snadné, protože italští diváci doposud většinu Shakespearových her neznali a např. Othello Gustava Modeny propadl. Některá Shakespearova díla byla přeložena, ale špatně podle francouzských a německých úprav. Rossi se proto naučil číst hry v originále a některé později i přeložil. V roce 1856 pak nastudoval se svým souborem a uvedl v Miláně *Othella*. Měl obrovský úspěch, a proto další role na sebe nedaly dlouho čekat – Hamlet, Romeo, Makbeth, Král Lear, Shylock, Richard III., Antonius a Koriolan.

Kritici nazývali Rossiho „emocionálním sangvinikem“, a pokud jej srovnávali s Tommasem Salvinim, pak Salvini „znal míru“, zatímco Rossi ve svých temperamentních projevech občas nikoliv. Zvláště zpočátku nacházeli v jeho dynamické hře až „romantickou patologii“, ale v průběhu let Rossi tyto ostré vnější hrany postav zjemňoval větší životní pravděpodobností. V rolích ale prý dokázal vyjádřit velkou energii, radost ze života a sílu „životního instinktu“, s nímž zacházel jako s kontrastem v tragických situacích, kde se hrdina setkává se smrtí. V Othellovi např. působil od začátku jako naivní a zamilovaný mladík a tím se snažil vytvořit kontrast mezi lidštějším černochem a lstivějšími bělochy. Romeovi se diváci na začátku smáli za jeho mladickou nemotornost a dětskou naivitu, aby pak tím hlouběji prožívali smrt mladíka, posedlého skutečnou láskou. Tvrdilo se, že jeho nejlepší rolí byl král Lear a opět tu herec využíval kontrastu a hry s „životním instinktem“: zpočátku měl tento instinkt formu egoismu, a když prošel Lear očistou, klekl si v závěru pokorně před mrtvou Kordélií, neboť jeho „životní instinkt“ mu napověděl, že milovat a žít se dá i bez násilných gest a rozkazů.

Rossiho hra byla tedy popisována jako temperamentní, místy až živelná, ale postupně se zjemňující psychologickými barvami a odstíny. Podle jeho vyjádření je to proces od vyznačení jednotné formy charakteru přes vnější okolnosti zpět k centru čili k tomuto charakteru postavy. O povaze těchto analýz a některých dalších názorech na herectví se můžeme dočíst v Rossiho různých studiích, rozborech a úvahách o divadle Shakespeara a o italském divadle nebo v jeho memoárech.[4] Zásluhu G. Modeny při reformování italského herectví viděl v tom, že on započal a oni s Ristoriovou a Salvinim prohloubili přechod od přežilé školy „akademické“ (deklamační) ke škole „naturální“ (realistické). O této pro-

4 Rossi vydal: *Discorso sul teatro shakesperiano*, Bilbao 1865, *Studi artistici e lettere autobiografiche*, Firenze 1885, *Riflessioni sul teatro dramatico italiano*, Livorno 1893 a *Quarant'anni di vita artistica*,Firenze 1887–1890.

měně jsem již psal v předchozích studiích, např. o H. Irvingovi a E. Terryové, ale italští virtuosi kladli při tvorbě jednotlivých charakterů větší důraz na prožitek a emoce. To je jeden z důvodů, proč je Stanislavskij zařazoval do směru herectví prožívání.

A Rossi to potvrzuje ve svých úvahách, např. když píše, že výrazy emoce a vášní musí vytrysknout přímo ze srdce herce. Odmítá Diderotovu koncepci herce, jemuž „slzy kanou z mozku" a který si udržuje výraznou distanci vůči své postavě, a konstatuje, že právě tato schopnost hercova přetělesnění a prožívání odlišuje herce-umělce od obyčejného řemeslníka. Řemeslníkovi stačí vnější předpoklady, jimiž „se honosí", a také jeho elegantní pohyby, krásný vzhled a snadná dikce. Od herce-umělce se žádá mnohem více: *„obsáhlé vzdělání, historické vědomosti, důkladné studium mateřštiny, znalost celé literatury, zejména dramatické poezie, jakož i sluch, jemně vyvinutý pro melodické odstiňování řeči a pro rytmus verše"* (Rossi 1887: 214). Samozřejmě, jsme stále v době, kdy se v umění sice žádá už i pravda, nebo spíše jen pravděpodobnost, ale tím základním kritériem zůstává stále krása, proto *„herci-umělci nesmí rozhodně chyběti onen jemný cit pro krásno, který italská filosofie jmenuje šestým duševním smyslem..."* (Rossi 1887: 215). To je také onen důvod, proč herec musí na jevišti nejprve zachytit charakter postavy jako celek, charakter jako estetický a uzavřený tvar, aby jej poté vyšperkoval různými konkrétními detaily.

Prožívání nebo přetělesňování virtuosů musíme ale chápat jinak než u pozdější školy naturalistické či psychologicko realistické, kde rozhodovala nad estetickou formou pravda a její otevřenost k životu. Výrazná estetická forma totiž znamená, že herec musí všechny své osobité vlastnosti a prostředky podřídit fiktivnímu, idealizovanému, a tedy i ne-skutečnému charakteru. Hrát postavu proto znamenalo službu postavě (a v jistém smyslu i dramatu), jež vytěsňovala hercovu individualitu. *„Takto musí proměniti sama sebe, svoji vlastní bytost, musí ideálnímu výtvoru básníka proměnou tou vdechnouti skutečný život a vyčarovati to, co bylo pouze smyšleno, autoru i obecenstvu živě na oči* [...] *Výkonný umělec musí, stejně jako básník, vlastní individualitu svoji úplně potlačiti; jen tím podaří se mu dokonalou illusi vyvoditi a účinek plný docíliti"* (Rossi 1887: 215). Herci, kterým chybí tento *„dar, moci zapříti vlastní individualitu, nikdy nebudou po právu umělci zváni"* (tamtéž). Mohou být jen dovednými, pilnými a sympatickými herci.

Adelaida Ristoriová jako Medea

Podřízení vlastní individuality postavě dosahuje herec studiem a analýzou, která mu umožňuje lepší znalost lidské duše. Na rozdíl od předchozí akademické školy netvoří herec podle uchované tradice a pravidel, ale vždy znovu přemítáním a zkoumáním postavy a prostředí, v němž postava žije. Staví se do role postavy a ptá se sebe a nepřímo jí: *„Tázal by ses sám takto? – Odpověděl bych tak sám? Jednal bych podobně v situaci stejné? Jedná se o stručnou odpověď ano neb ne“* (Rossi 1887: 226). Máme tu klasický příklad sloganu, který se kolem herectví občas objeví, a sice že „herec vstupuje do kůže postavy“. Domnívá se, že se identifikuje s postavou tak, jako by její život byl jeho životem, ale to byla vždy fikce nebo iluze, pokud uvažujeme o herectví v poloze lidské existence herce Rossiho jako člověka. Dochází tu k chybné záměně, že herec v kůži postavy se stává jiným člověkem, ale ve skutečnosti je vždy postava či role pro něj projektem, čili ona ‘kůže’ je projektem, s nímž se identifikuje při jeho realizaci. Tato role jednou skončí a herec ze své postavy jako z kůže vyleze stejně jako vždy skončí naše sociální role, a nám pak zůstává pocit jakési virtuální vlastní osobnosti plné emocí, projektů, schopností a možností. Touto možností bylo i veliké umění Rossiho, které skrze

Ernesto Rossi

◀◀ v roli Othella

▲ v roli Hamleta

▶ v roli krále Leara

ty ‘kůže’ prosakovalo, i když ony ‘kůže’ samy o sobě mohly divákům připadat falešné nebo nepravdivé, např. když hrál Romea v roce 1890 v Moskvě holohlavý a přitloustlý. Je to zajímavý spor odehrávající se mezi identitou se sebou samým a identitou s vlastním projektem.

Rossi podobně jako další herečtí virtuosové se snažil pozvednout úroveň a prestiž herectví, uznat je za jednu z uměleckých disciplín, neboť samo umění v té době mělo vysokou prestiž. Je si vědom, že existují i špatní herci se špatnou morálkou, ale *„proč nelze v kostele vypískat hloupého kněze, zatímco herce v divadle ano?“* (Rossi 1976: 94). Všude přece potkáme lidi dobré a zlé, hloupé a rozumné. V divadle je to možná složitější, protože toto umění je závislé na vyjadřování emocí, a proto je důležitá disciplína celého souboru. Tím ještě Rossi zdaleka nemyslí uměleckou ansámblovost, ale soubor, který se řídí morálními a etickými konvencemi. Ano, říká Rossi, herecký soubor by se měl chovat jako pluk vojáků, a každý, od generála po vojína, by měl znát své místo a funkce by se neměly měnit, jinak vznikne chaos. Virtuos byl pochopitelně generálem, který dává pokyn – Kupředu! A jde-li o diváky, ti by si měli uvědomit, že pokud oni nemají povinnost jim zatleskat, tak herci nejsou povinni jim trpět

Tommaso Salvini v roli Corrada z Giacomettiho hry Občanská smrt

ponižování. Ať slavné herce přestanou v divadle oslavovat jako bohy a doma je přijímat potajmu a jen v předpokojích.

U Rossiho teze herce, který má být v „kůži postavy", vždy narazíme na vztah a často i rozpor mezi vnější maskou a 'zabydlováním' postavy z nitra. Stanislavskij např. popisuje v *Mém životě v umění* výkon Tommasa Salviniho (1829–1915), třetího z našich italských virtuosů, a přitom vyzávorkoval vnější masku, která mu připadala až směšná, zatímco jej uchvátil způsob, jakým si tento herec pokořil publikum. *„Maska... ano, podle mého soudu to vůbec maska ani nebyla. Byl to jen obličej génia samého, který, kdoví, snad ani nemá zapotřebí pokrývat se líčidlem. Veliké, dopředu trčící kníry Salviniho, jeho paruka příliš parukovitá, přespříliš obrovská, těžká, takřka tlustá postava, veliké orientální kindžály, trčící za pasem, které ho činily ještě tlustším, zvláště když si přehodil přes sebe maurský plášť s kápí. Všechno to bylo málo typické pro zevnějšek vojína Othella. Ale... Salvini přistoupil k dožecí tribuně, zamyslil se, soustředil se, a aniž jsme to pozorovali, zmocnil se celého davu, který naplnil Velké divadlo. Zdálo se, že to učinil jediným gestem, vztáhl, aniž se podíval, ruku k obecenstvu, shrábl všechny do své dlaně a držel je v ní jako mravence celou hru"* (Stanislavskij 1940: 183). Stanislavskij měl proto dojem, že se tu setkává s něčím, co je vlastností všech velkých hereckých osobností, a odpověď hledal v Salviniho přípravě ještě před představením. Salvini byl podle něj jedním z těch, kteří ovládli vlastní „systém" hereckého umění, který hledal celý svůj život.

Salvini pocházel z herecké rodiny a debutoval v Goldoniho komediích už ve 14 letech. Když pak s otcem vstoupil do souboru G. Modeny, hrál nejdříve milovníky, poté deuteragonisty v tragédiích až se vypracoval na předního tragického hrdinu. První velký úspěch získal v roce 1848 v Římě, kdy si zvolil pro svou první benefici Oresta ze stejnojmenné hry Alfieriho. Na severu Itálie už probíhala revoluce a každý náznak protestu a vzpoury vyvolával obrovské bouře. Snad i proto vstoupil Salvini do národní gardy, stal se kapitánem a také o jeho hrdinství a odvaze se zmiňoval Garibaldi. Po porážce revoluce v Římě odešel do emigrace a hodně se věnoval i studiu historie divadla a jeho klasiků.

Už před premiérou *Oresta* přišel do divadla mnoho hodin předem, pobíhal prý po jevišti jako zvěř v kleci a neodpovídal na otázky. Tento zvyk si pak uchoval do konce kariéry a popsal nám jej právě Stanislavskij. K tragickým posta-

vám měl skvělé vnější přednosti: vysokou postavu, příjemný a krásný obličej, byl fyzický zdatný, neboť se systematicky zabýval plaváním, šermem, tanci nebo jízdou na koni. Měl krásný sametový a hluboký hlas a postupně si vypracoval i skvělou dikci. V letech 1849–53 vystupoval v různých městech v tragédiích, kde mohl vyjádřit svůj revoluční světonázor, např. v Saulovi Alfieriho nebo v Orosmanovi z Voltairovy *Zairy*. A v roce 1853 poprvé nastudoval Othella, roli, která se stala jeho životní roli a světovou událostí. Někteří historici jej dokonce nazývají hercem této jediné role. Premiéra se konala v Benátkách několik měsíců po Othellovi E. Rossiho, což vedlo pochopitelně ke srovnávání obou virtuosů, které většinou končilo remízou.

V roce 1857 jel Salvini poprvé ještě jako málo známý herec hostovat s Othellem do Paříže a získával tak první mezinárodní uznání. V roce 1861 si po smrti Modeny sestavil vlastní společnost, s níž se pak vydával na zahraniční turné po celé Evropě a Americe. Hrál Othella, Hamleta, Saula, Orosmana, Romea, Oresta nebo postavy, které mu šili na tělo současní dramatici, např. Niccoliniho Samsona. Všude se setkával s obrovským úspěchem a on sám si cenil nejvíce úspěchu s Othellem a Hamletem v londýnském divadle Drury Lane. Později jezdil i sám a např. v Petrohradě v roce 1900 hrál s ruskými herci a Desdemonou mu byla V. F. Komissarževská. V roce 1903 pak nečekaně opustil jeviště a vystupoval už jen s ochotníky. Dožíval v klidu stáří, psal vzpomínky a úvahy, byl předsedou spolku na pomoc hercům ve stáří.

U Salviniho najdeme analogickou metodu herecké tvorby jako u Rossiho. Oba opustili přežilé deklamační a stylizující manýry emocionálních výbuchů romantického herce. Zdůrazňovali sice i nadále temperament a prožitek, ale ten už předcházela dlouhá a analytická práce

Tommaso Salvini jako Othello

na roli. Kritici přitom konstatovali, že proti Rossimu byla hra Salviniho uměřenější a ukázněnější. Známá polská virtuoska H. Modrzejewská napsala, že Salvini byl obdařen „tragickou silou“, ale nikdy ji nezneužíval a neukazoval tak, jak to dělali romantičtí herci a jak se to občas objevovalo i u Rossiho. Salvini byl vznětlivé povahy a byl si vědom toho, že jeho *„herecký chronometr se vždy zrychlil o několik minut“* (Salvini 1895: 10), ale

postupně jej dokázal ovládnout a brzdit. Naučil se pracovat s pauzami a dozníváním vět, aby se jednání jeho postav stalo pravděpodobnějším a dramatičtějším.

Rossi i Salvini byli ovlivněni dobovým historismem a pozitivismem, oba si proto osobují v zájmu tohoto stylu i upravovat dramatiky. Např. v *Othellovi* udělal Salvini tři významné změny, jež vycházely z jeho analýz. Vypustil scénu s Cassiem a vyprávění o šátku, protože by to ukrytý temperamentní Othello nevydržel, vrhl se na Cassia, zabil by jej a tragédie by skončila. Desdemonu musel Othello škrtit neviditelnou za postelí, aby stupňoval divákovo napětí. A konečně, jeho Othello si podřízl krk kindžálem, protože Shakespeare nevěděl, že jen takto se zabíjejí afričtí Maurové. Některé názory Salviniho vyvolávaly už v té době nesouhlas a úsměv, proto i redaktor *České Thalie* musel při uvádění jeho úvah připojit poznámku, že s některými jeho názory se neztotožňuje. Např. s tímto: *„Jest mým nezvratným náhledem, že by se mělo ve prospěch pokroku v umění vystříhati uvádění přízraků na scénu. O mnoho mocněji by působilo na obecenstvo, když by Hamlet mocí dojmů přemožen, opakoval jaksi nevědomky slova ducha, o kterých míní, že je slyšel...“* (Salvini 1887: 60). A proč Othello škrtí Desdemonu za postelí? *„Umění není dosti mocno, aby podalo pravdivě celou hrůzu tohoto boje. Aby se pravděpodobnost docílila, musela by se při každém provozování Othella dát jedna herečka uškrtiti, o čemž, že by tak učinila, silně pochybovati si troufám...“* (Salvini 1887: 60). Zpochybnil i Makbethovo vypravování ženě o vraždě, protože by jej mohl kdokoli na nádvoří vyslechnout. *„Instinkt vraha, sebe více popleteného činem tak hrozným, nedal by mu, aby takto neopatrně jednal...“* (Salvini 1887: 61).

Tady už vidíme hranice hercova studia podle dobové analytické metody, pro kterou byla zákonem pozitivistická životní a historická pravda a věrnost. Salvini byl nepochybně skvělým hercem, ale také člověkem své „vědecké doby“, jež ve všem, i v umění, hledala příčiny a kauzality a často upadala do „genetických bludů“, které byly a jsou pro umění matoucí. Připomeňme Salviniho motivaci vzezření a chování starce krále Leara, kterou dnes čteme s úsměvem. *„Nesmí se zapomenouti, že za dob Learových staří lidé byli silnějšími a svalnatějšími než dnes. Taktéž nesnídala se o desáté hodině dopoledne káva. Tenkráte vstávali se slunce východem a snídali pečeně jehněčí neb skopové řízky. Nesmí se zapomenouti, že anglosaské plémě z mládí bylo uvyklé na divoké honby, gymnastická cvičení a neustálé prohánění se v boží přírodě. Proto také v pokročilém stáří mohli se ještě měřiti se svěžím dorostem svým. Jak by mohl být Lear vetchým starcem, když spatřujete ho u Shakespeara an stoupá na kůň a jede na hon?* [...] *Kdyby presentoval se obecenstvu co chabý, paralytický a astmatický vetchý kmet, kde našli pak bychom onen dramatický a fyziologický kontrast, jaký lze v průběhu děje sledovati?“* (Salvini 1887: 92).

Dnes Salviniho názory možná vyvolávají úsměv, protože to jsou ony v čase a historii stále se měnící „vnější masky“, nad nimiž se usmíval i Stanislavskij. Ale za nimi bylo tajemství umění geniálního herce, které už nevyvolává úsměv, ale údiv a tázání. *„Co je to? Lámal jsem si hlavu, ale nenalézal jsem odpovědi“* (Stanislavskij 1940: 183). Salviniho výkon v roli Corrada z Giacomettiho hry *Občanská smrt* obdivoval a popsal v článku „Naturalismus v divadle“ také É. Zola. *„Neviděl jsem dosud, že by někdo takto umíral na jevišti. Salvini zobrazuje poslední minuty umírajícího s takovou pravdivostí, že nás přivádí v úžas* [...] *Když se k němu přiblíží Ema a pronáší Otče můj, tak on se na okamžik vrací k životu, na jeho tváři se zableskne záře radosti, ale v témže okamžiku jeho ruce křečovitě škubnou, hlava se nakloní a z hrudi vychází sotva slyši-*

telný poslední výdech...“ (cit dle Kugel 1967: 64). Ve výpovědích Stanislavského i Zoly jde o údiv a tázání: co je to přivádělo v úžas?

Když se v roce 1902 střetl Salvini na stránkách časopisu *Teatralia* s veristickým hercem Zacconim právě nad rolí Corrada a obvinil jej z naturalismu, Zacconi mu to vrátil a obvinil Salviniho z romantismu. Střetli se tu dva vynikající herci a reprezentanti dvou generací. Reprezentant z trojice našich virtuosů z doby pozitivistické (u nás používáme termín „pozdně romantické“) a reprezentant z trojice modernistů z přelomu 19. a 20. století, k níž patřili Ernesto Novelli (1851–1919), Ermete Zacconi (1857–1948) a Eleonora Duseová.[5] Byla to už generace bez jednotného uměleckého stylu: Novelli reprezentoval reteatralizaci divadla návratem ke komedii dell'arte s technikou transformace a ostrých kontrastů, Zacconiho lze nazvat hercem naturalistickým a s akcentem na fyziologii postavy (např. v Osvaldovi z Ibsenových *Přízraků*) a Duseovou zahrnují historici do linie psychologického realismu. Trojice předchozí generace – Ristoriová, Rossi i Salvini – byla poslední generací z dlouhé tradice evropského divadla, založené na mimetičnosti a reprezentaci, vedoucí ke vzniku jevištní fikce nebo iluze a operující ještě s pravděpodobností a estetickou formou, jež byla nadřazena veristické pravdě. Tato 'klasická škola' herectví více méně odpovídala 'klasickému dramatu', rovněž s uzavřenou formou, která se koncem 19. století také 'otevírá' a diferencuje s nástupem moderny na drama naturalistické, symbolistické, reteatralizující, drama ibsenovské, čechovovské nebo Maeterlinckovo. Pokud tedy generace Rossiho nebo Salviniho vynikala především v dramatech s jasně určenými charaktery, což byl i jeden z motivů obrovského zájmu o drama Shakespearovo, nová generační trojice vyrůstala a poměřovala se s vlastními modernistickými dramaty různorodých stylů. Vystihl to Salvini, který měl rád Duseovou, přesto jí vytýkal, že si *„vypracovala způsob hry, jenž se dá použít jen pro několik postav jí milých* [...] *Když má ale vyjádřit cit velký ostrý, patetický, jeho tvar, pak se její gesta stávají neurčitými a nejasnými...*“ (cit. dle Bušujeva 1967: 419–420). A skutečně, Duseová uměla ztvárnit ženy Ibsena, ale neseděla by jí Faidra nebo Desdemona.

5 O E. Duseové viz moji studii „Dvě herecké virtuosky z dob fin de siècle“, *Disk* 27 (březen 2009).

Literatura:

BOR, J. *Cestou k jevišti*, Praha 1927

BUŠUJEVA, S. „T. Salvini i voprosy stilja akterskogo iskusstva“, in: *Teatr i dramaturgia*, Leningrad 1967

D'AMICO, S. *Storia del teatro dramatico I–IV*, Mailand 1950

DORNIS, J. *Le théâtre italien contemporain*, Paris 1903

Enciclopedia dello spettacolo vol. VIII, Roma 1961

Istorija zapadojevropejskogo teatra, t. 3, Moskva 1963

KUGEL, A.: *Teatralnyje portrety*, Moskva 1967

Masterstvo teatra v obrazoch Šekspira, Leningrad 1939

MODRZEJEWSKA, H. „Wspopmnienia i wrażenia“, Kraków 1967

PANDOLFI, V. *Antologia del grande attore*, Bari 1954

RISTORI, A. „Lady Mackbethová“, *Česká Thalie II*, 1888: 67–71

ROSSI, E. „Úvahy, dramatické studie a jeho výklady“, *Česká Thalie I, II*, 1887, 1888: 214–249

ROSSI, E. *Sorok let na scene*, Leningrad 1976

SALVINI, C. *T. Salvini*, Bologna 1955

SALVINI, T. *Ricordi, anedotti e impressioni*, Dumolard 1895

SALVINI, T. „Úvahy o Shakespearových postavách“, *Česká Thalie I*, 1887: 59–140

SALVINI, T. „Životopisná črta“, *Česká Thalie I*, 1887: 133–138

STANISLAVSKIJ, „Můj život v umění“, Praha 1940

Trud aktera IV, Moskva 1959

K diváckým strategiím dialogického jednání

Jan Hančil

„Dnes je každá inscenace vytvářena tak, aby vyburcovala divákovu participaci: moderní dramatici a režiséři nespoléhají jen na aktivitu herců a možnosti, které jim nabízí jevištní technologie, ale také na aktivitu diváků. Každou hru inscenujeme s předpokladem, že v okamžiku předvedení na jevišti bude stále nehotová. Děláme to vědomě, protože si uvědomujeme, že nejzásadnější změnu inscenace provede divák."

Mejerchold[1]

Úvodem

Přestože dialogické jednání jako disciplína rozhodně není divadlo, sdílí s divadlem a jinými druhy scénických umění mnoho společných rysů. Jakkoli zde budeme zkoumat dialogické jednání z hlediska jeho recepce, nepůjde v první řadě o teorii vnímání, ale o zkoumání možností diváka jako účastníka scénické události, diváka jako člověka veřejného. Nejprve ale stručně k dialogickému jednání[2] jako takovému.

Této psychosomatické disciplíně vyvinuté Ivanem Vyskočilem se autor příspěvku věnuje od roku 1992, nejprve jako student, později jako asistent. Dialogické jednání je svého druhu laboratorní situace umožňující sledovat a kultivovat v jasně stanovených podmínkách jednání na veřejnosti, dramatickou situaci ve stavu zrodu, vyhodnocovat její vývoj a vztahovat se zpětně k němu díky kultivaci spolupůsobení jednání a vnímání. Je založeno na individuálním zkoušení netematizovaného (nepředmětného) herectví. Dialogické jednání ideálně probíhá ve skupinách po 5–12 lidech po dobu jedné a půl hodiny ve větší třídě. Po jedné straně místnosti jsou židle v řadě tak, aby nikdo neměl privilegované divácké postavení. Bokem je židle respektive dvě židle těch, kdo hodinu vedou. Posazení učitele je vůči ději většinou víceméně diagonální, takže udržuje kontakt jak s těmi, kdo sedí v řadě, tak se zkoušejícím. S výjimkou vedoucího je každý divák zároveň zkoušejícím. Každý zkouší dvakrát až třikrát v závislosti na velikosti skupiny po dobu 2 až 5 minut. Zkoušející začátečník dostává málo zadání, jde o to, aby většinu pravidel objevoval sám. Základním předem formulovaným pravidlem na počátku zkoušení je ale pravidlo veřejné samoty. Zkoušející nekontaktuje očima diváky ani vedoucího skupiny a neadresuje jim své slovní jednání. Zkoušející začíná z nulového bodu, nevychází z předem připravených nápadů. Své jednání naopak adresuje sám sobě, ale tak, aby prošlo zveřejněním, tudíž zaplnilo prostor a došlo v patřičné intenzitě a zaujetí k divákům (a zkoušejícímu jako vnímateli). Důležitým elementem je hlasový projev, bez kterého se zkoušejícímu nedostává dostatek přesných informací a impulsů. Dialogické jednání tedy není nonverbální. Je zato tělové. Připomínky a postřehy učitele primárně směřují k tělovým impulsům, které jsou u začátečníků zhusta neuvědomované. Právě upozorňováním na tyto impulsy se účastníci dialogického jednání učí nalézat ve svém i sledovaném jednání bytostné podněty. Jako holistická disciplína dialogické jednání předpokládá vnitřní tendování jedince k úplnosti projevu, která

1 Mejerchold in Bennett 1997: 7.

2 Autorskou definici Ivana Vyskočila čtenář nalezne ve formě slovníkového hesla na http://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html.

se zjevuje právě skrze tělové impulsy. Na rozdíl od určitých forem improvizace proto není nejdůležitější zaujmout nápadem, ale vnímat vlastní chování a jednání a v něm nacházet klíče k tematizaci. **V procesu dialogického jednání je nejdůležitější zpětná vazba – možnost uplatnit vlastní postřehy reflektující proces: právě to je onen vnitřní partner**. Důležité je tematizaci neuspěchat, ale nechat ji vyvinout z toho, co vzniká. Jinými slovy, jde o bytostný zápas o nalezení tématu zkoušení v daném okamžiku (o čem to je dnes a teď). V tomto smyslu jde o situaci ur-dramatickou: jde o drama rozhodování zkoušejícího mezi nabízenými možnostmi a drama volby, to vše na veřejnosti, kdy zkoušející je pod tlakem možnosti selhání. Tuto akutní možnost poněkud změkčuje pozitivní přístup pedagoga, který nehodnotí kvalitu vystoupení, ale upozorňuje na viděné možnosti a všemožně navádí adepty, aby disciplínu vnímali objektivně – jako nástroj k poznávání bytostného charakteru veřejného vystupování (a tedy i herectví). Velký důraz je kladen na poctivost hledání a bytostnost, věcnost jednání teď a tady v protikladu k hraným reakcím či řešení zástupných (únikových) problémů a témat, která nevyplývají ze situace. Během dialogického jednání bývá často zdůrazňován princip dobře pojmenované chyby jako nejúčinnější nástroj vývoje zkoušejícího. (Pojmenováním se zdaleka nemyslí pouze slovní pojmenování, ale častěji jde o přiznání ve smyslu zveřejnění prostřednictvím určitého způsobu chování, kterým zkoušející dává najevo, že o svém problému ví.) Časem zkoušející objeví hráče v sobě, svou jevištní osobnost[3] (tedy schopnost akcentovaně a tematizovaně rozehrávat sama sebe), která zpětně působí i na jeho osobnost civilní. Jako žádnou disciplínu ani dialogické jednání nelze ovládnout, lze ji ale lépe a lépe zvládat. Ono 'lépe' bývá Ivanem Vyskočilem označováno jako psychosomatická kondice či mohoucnost.

Pojímá-li Ivan Vyskočil studium herectví v první řadě jako studium veřejného vystupování a působení, pak také diváctví v tomto kontextu je diváctvím jiného druhu než diváctví filmového diváka nebo diváka přelomu 19. a 20. století. Budeme se snažit ukázat, jak je v tomto diváctví skryt prvek osobní angažovanosti, jak je toto diváctví součástí bytostného projektu diváka.

3 Hančil, J. „Osobnostní herectví a jevištní osobnost" in: *Osobnostní herectví a cesta k němu*, sborník z kolokvia, DAMU 2008.

Jak již bylo mnohokrát popsáno, jedním z činitelů dialogického jednání je vnímání, divácký postoj, který je vyjádřen Vyskočilovou maximou „vstřícné pozornosti". Většina dosavadních studií se věnovala performačním a existenciálním aspektům dialogického jednání, málo reflexí zatím bylo věnováno elementu diváckému. Je to přirozené. Rovněž v divadelní teorii byla role diváka po dlouhou dobu upozaděna, přestože například O. Zich staví diváka do centra své *Estetiky dramatického umění* a činí z diváka konečného tvůrce obrazové představy, která je finálním produktem divadelního procesu.

Během tohoto zkoumání diváctví v dialogickém jednání bychom se naopak měli daleko více věnovat procesualitě a podmíněnosti diváckých reakcí. Divák dialogického jednání má bezpochyby mnoho společného s divákem divadelním, proto je při zkoumání možné inspirovat se charakteristikami divadelního vnímání. V tomto ohledu jsem čerpal zejména z rozsáhlé studie Susan Bennett(ové) *Theatre Audiences*: *A theory of production and reception* (1997) a inspiroval se některými koncepty autorů recepční estetiky a jejího amerického protějšku (reader-response criticism). V popisech a analýzách dialogického jednání vycházím z vlastní zkušenosti s dialogickým jednáním a vlastní pedagogické praxe.

Specifika diváctví v dialogickém jednání

Dialogické jednání je scénická disciplína, která se odehrává ve skupinách různé velikosti, většinou 5 až 13 lidí včetně leadera skupiny, který sám nezkouší, zatímco ostatní členové skupiny zkoušejí. Jsou tedy zároveň diváky/vnímateli i zkoušejícími. Výjimečně se dialogické jednání odehrává před větší skupinou diváků, a to během klauzur, „otevřené hodiny", kdy je narušena běžná struktura hodiny. Tato otevřená hodina má podobu sklizně, kdy si zkoušející ověřují v jiném silovém poli to, co zkoušeli vlastně celý semestr. V těchto výjimečných momentech není výjimkou, když skupinu tvoří 30 diváků.

Slovo divák má v dialogickém jednání dvojí význam. Člen skupiny je divákem v okamžiku,

kdy sám nezkouší a sleduje výstupy kolegů; je ale vnímatelem i v okamžiku, kdy zkouší, v tom totiž specifika dialogického jednání spočívá. Na rozdíl od jiných improvizačních přístupů je zde posílen prvek vnímání a sebereflexe během jednání. Zvláštním druhem diváka je vedoucí skupiny, pedagog. Důraz na vnímání je posílen již zmíněnou maximou „vstřícné pozornosti", na kterou vedoucí skupiny během hodin často apeluje. Je otázka, jak se tato vstřícná pozornost liší od běžné pozornosti a je-li ji možno nějak volně ovlivňovat. Konceptu vstřícné pozornosti bude proto věnován zvláštní prostor.

Jakkoli se recepce zkoušení v dialogickém jednání v mnohém podobá recepci divadelního představení, jisté rozdíly zde přesto existují. Divák dialogického jednání nemůže vnímat scénický obraz ve smyslu vizuálního ataku. Jediný druh obrazu, který se vytváří v jeho mysli, je obraz eidetický, vyvolaný naracím a jednáním zkoušejícího (zejména pokud toto jednání evokuje výraznou prostorovou situaci). Dialogické jednání tak má pramálo společného s divadlem ve smyslu podívané. Jeho místo však není nepodobné postavení diváka alžbětinského divadla, jehož obraznost byla sycena básnickými obrazy a prostorovými líčeními v soudobých dramatech. (V průběhu sympozia „Umění dialogu" na tento jev upozorňoval Jan Císař.) V této souvislosti nelze nezmínit hru s 'výpravou' ve Vyskočilově textu *Křtiny v Hbřbvích aneb Blbá hra*.

Nyní však obraťme pozornost k jednotlivým předpokladům jeho recepce právě s odkazy na vnímání divadelní události.[4]

Auditivní, vizuální a vnitřně hmatové vnímání v dialogickém jednání

V dialogickém jednání je třeba rozlišit různý podíl jednotlivých druhů vnímání v závislosti na tom, v jaké situaci se vnímatel nachází. Divák – tedy ten, kdo sedí 'na střídačce', je v pozici, kdy může uplatnit všechny tři druhy vnímání stejnou měrou. Vizuálně velmi bedlivě sleduje tělové projevy zkoušejícího, které v něm na základě jeho zkušenosti vyvolávají vnitřně hmatové rezonance, je proto schopen empaticky odhadovat intence a jejich naplňování, vnímá stejně jako zkoušející akustické vjemy. Zkoušející je odkázán v převážné míře na vjemy akustické a vnitřně hmatové povahy. Jeho vizuální vjemy ale také nelze zcela pominout: alespoň periferním zrakem vnímá reakce diváků a reakce pedagoga. Zrak – a to bychom neměli opomenout zmínit – u herce a u zkoušejícího dialogického jednání zdaleka není pouze pasivní orgán, kterým vnímá své okolí, ale orgán výrazový, a to v podstatné míře. Umístění pohledu, zaostření zraku, to vše je rovněž práce s energií, kterou oči upírají k cíli jednání. Více se tomu věnuje Declan Donnellan ve své knize *Herec a jeho cíl*.[5] Pokud se týče cíle jednání, zajímavé v případě dialogického jednání jsou momenty, když zkoušející identifikuje místo, kde se městná energie, jsou to například okamžiky, kdy se část těla (například ruka) jakoby osamostatní a někde uvízne (vztyčena nad hlavou). Pohlédne-li zkoušející na svou ruku, případně ji ještě osloví jako partnera, začne osvobozovat městnanou energii a uvolňuje ji pro scénické jednání.

Referenční systém zkoušejícího je ale přece jen z velké části odkázán na vnitřně hmatové a zejména auditivní vjemy. Proto je tolik důležité během zkoušení zapojit hlas a nespoléhat pouze na mimickou složku výrazu. Teprve hlas totiž dodává výrazu jeho závaznou platnost: zosobňuje, přivlastňuje. Zatímco pohyb může být více méně neosobní či nadosobní, hlas je osobní, je výrazem individuality svého nositele, automaticky identifikovatelný podobně jako otisk prstu. Právě hlas dává veřejnému projevu jeho naléhavost a závaznost. Mnohokrát jsem byl během zkoušení dialogického jednání svědkem situace, kdy odvážné a přesné použití hlasu ve výrazové provokaci rozechvělo a probudilo ospalý vnitřně hmatový aparát těla, aby se z něj stal citlivý přijímač, akutně si vědomý vznikajícího výrazu. Hlas i tělový výraz jsou prostředky, kterými v dialogickém jednání nejprve provokujeme, vědomě vyvoláváme reakci vnitřního partnera, a posléze

4 Kotte, A. *Divadelní věda (Úvod)*, Praha: KANT & AMU 2010, edice Disk velká řada – sv. 13.

5 Donnellan, D. *Herec a jeho cíl*, Praha: Brkola 2007.

recepční orgány, které umožňují jeho zachycení a průběžné jednání (kontinuální flow-effect).

Auditivní i vnitřně hmatová složka tedy v dialogickém jednání spolupůsobí, spoluhrají, jsou těžko oddělitelné. Je otázka, do jaké míry je zkoušející schopen anticipovat vizuální výraz svého jednání. Do jisté míry to jistě možné je, ale domnívám se, že tato schopnost není dána všem stejně. Není tomu tak ostatně ani v případě herců. I u herců často výrazně převažuje jeden z kanálů vnímání. Tak například můžeme mít za to, že John Gielgud byl hercem, u něhož převažovala auditivní složka (vytříbený smysl pro rytmus jazyka a život slova) a hercem, který ve svém výkonu dbal na vizuální detail, byl Laurence Olivier. Zde je patrně pramen Olivierových atletických kousků, jež kromě vnitřně hmatového efektu beroucího dech přinášely zejména podívanou (skok Hamleta na Claudia v závěrečné scéně *Hamleta*, letmý pád smrtelně zraněného Coriolana).

Auditivní složka vnímání je navíc ta, která je často nejlépe nápomocná při informaci o vzniku markantní výrazové fráze (právě nápadný rytmus často uvědomí zkoušejícího o tom, co se mu to vlastně děje, co vzniká). Proto lze říci, že pro zkoušejícího mají větší význam auditivní a vnitřně hmatové počitky, pro diváka pak všechny tři složky v přirozené rovnováze. Zkoušející však může do jisté míry nahradit vizuální vnímání vnímáním vnitřně hmatovým.

Rámec a horizont očekávání

U divadelního vnímání vždy uvažujeme o vnitřním a vnějším rámci divadelního díla, přičemž divadelní zážitek vzniká v jejich interferenci. Vnější rámec je dán prostorem, a to nejen scénografií, ale také samotným divadelním prostorem, který je zhusta neuvědomovanou a přitom formativní složkou divadelního zážitku. „Dále jej tvoří samotná idea divadelní události, výběru hry a divácké definice a očekávání představení. Vnitřní rámec v divadle se týká samotné jednotlivé divadelní události, zejména pak divákovy předchozí zkušenosti s fikčním jevištním světem. Tento rámec zahrnuje inscenační strategie, tematické kódování a materiální podmínky představení“ (Bennett 1997: 2).

Vnější rámec

Divadlo samo, aniž si to uvědomujeme, je institucionalizací specifických potřeb a konkrétních ideových předpokladů vlastních té které kultuře. V rámci této institucionalizace získávaly divadelní budovy konkrétní vizuální prostorovou podobu s vlastní hierarchií a proxemickými vztahy, které jsou zhmotněním ideologického substrátu společnosti. Vnější rámec má podstatný vliv na kvalitu vnímání divadelní události. Následující letmý přehled bude nutně neúplný. Otevřenost řeckého divadla daná jeho umístěním, architekturou i konáním za denního světla se odrážela i v aktivním zapojení diváka – účastníka obřadu.

Diváctví středověkého divadla bylo rovněž poznamenáno jak celkovou festivitou divadelního zážitku, tak jeho náboženským rámcem, a navíc většinou nespecializovaným prostředím, ve kterém se odehrávalo. Přes výpravnost a spektakulárnost a navzdory relativně celospolečenskému angažování velkých skupin obyvatelstva do divadelních aktivit (dnes bychom řekli komunitního typu) v tomto typu divadla nemělo divadlo své stále místo. Je příznačné, že divadlo znovu nalezlo své místo teprve v okamžiku, kdy přestalo být aplikovaným divadlem, respektive usměrněnou festivitou, a stalo se autonomní institucí. Za to do jisté míry zaplatilo ztrátou celospolečenského zájmu a jeho charakter se z komunitního mění na elitní, respektive zábavní. (Cestu od pozdně středověkého divadla k desakralizované divadelní události, od spektakulární podívané k uměleckému obrazu popisuje detailně J. Vostrý v *Disku* 2 a 3.)

Vztah diváka k předváděnému ději ostatně nebyl na území Evropy všude stejný. Architektura alžbětinských divadel (playhouse) a jejich pozdějších pokračovatelů v období restaurace a osvícenství byla jiná než architektura renesančních a barokních divadel střední Evropy v tom, že kromě portálu měla velkou forbínu, která umožňovala bezprostřední komunikaci

herců s diváky daleko od malovaných kulis. Bylo to dědictví alžbětinského divadla, jehož se Angličané při přejímání kontinentálních vzorů za stuartovské restaurace ke svému prospěchu odmítli vzdát. Divák zde zůstával vtažený do hry a aktivní (někdy až příliš). Hovoří-li Richard Sennett[6] o zlatém věku veřejného člověka v období osvícenství ve velkých městech, a to zejména v Londýně, pak divadelní život v době restaurace s kavalíry usazenými na jevišti a pokřikujícími hulváty na místech k stání před jevištěm (které teprve později vystřídala křesla pro movité návštěvníky), diváky a herce více než zrovnoprávňoval. K deaktivaci diváka docházelo postupně teprve od poloviny 19. století, kdy jsou před jeviště umístěna křesla a charakter divadelního zážitku se mění také zavedením stmívání hlediště až do úplné tmy. S tlumením světel je tlumena i aktivita diváka, jemuž nezbývá než hledět na předváděné obrazy jako na zjevení. Zde je dokončena cesta, jež začala v renesanční Itálii.[7] Z divadla se stává kulturní svatostánek, který je přímou součástí společenského establishmentu. Zatímco dříve si divadelníci stěžovali na řev, ozývající se z přízemí (pit) a galerií, nyní si mohli stěžovat pouze na mdlý nezájem z přízemních křesel. Dějiny divadla 20. století jsou pak zároveň snahou o aktivizaci diváka. Divadlo začalo být vnímáno jako nástroj nebo alespoň pomocník společenské změny. Marinetti, Mejerchold, Piscator, Brecht, Artaud, Grotowski, Boal, to je jen několik jmen, která usilovala o jinou, novou společenskou funkci divadla ve 20. století. Divák hrál v této 'hře na divadlo, které mění svět', zásadní roli.

Vnější rámec dialogického jednání a jeho základy v (ne)divadle

V dialogickém jednání je vnějším rámcem zakomponování disciplíny do struktury vzdělávací instituce, její fyzické ukotvení v místnosti a její ideové ukotvení v rámci katedry autorské tvorby, respektive životních osudů, díla a filozofických názorů objevitele dialogického jednání, Ivana Vyskočila. Toto ideové ukotvení se zdá být značně rozdílné od běžné divadelní praxe, ale jde o pouhou modifikaci. Vnější rámec dialogického jednání, uspořádání židlí v rámci hodiny, je rovněž výrazem jisté filozofie. Demokratičnost ve smyslu rovnosti příležitostí je dodržována až detailisticky. V poslední době ustálený model měření času zkoušejícího tak, aby měl každý naprosto stejný časový rozsah, vystřídalo dříve Vyskočilem osvíceně autokraticky udělovaný časový prostor. (Ten byl ovšem výrazem jeho snahy ukončit dialogické jednání v okamžiku, kdy se „bylo čeho chytit", kdy se zkoušející dopustil výrazného projevu.) Z této rovnosti vystupuje vedoucí skupiny, a to i v prostorovém smyslu. Jeho židle je většinou předsazená, vystupuje z řady a umožňuje tak být vedoucímu v očním kontaktu s 'diváky'.

Součástí vnějšího ideového rámce je i samotné umístění dialogického jednání a jeho navázání na zakladatelskou a objevitelskou postavu Ivana Vyskočila. Jeho bytostné prolnutí s určitou divadelní epochou, jím ztělesňované a mnohokrát deklarované hodnoty, jeho myšlenkové zázemí ve fenomenologické filozofii (Patočka), filozofické antropologii (Jaspers), důsledně prosazovaná filozofie hry (Fink) – v tomto smyslu můžeme mluvit o Ivanu Vyskočilovi v dobrém slova smyslu jako o instituci, neboť ztělesňuje a zaštiťuje určitý hodnotový systém. I když hodiny stále častěji probíhají bez Vyskočilovy fyzické přítomnosti, která je spíše výjimkou, stále zůstává významným rámcem, který preformuje vědomí účastníka semináře dialogického jednání a spoluurčuje jeho horizont očekávání (viz níže). Ivan Vyskočil samozřejmě není jen tvůrcem dialogického jednání, ale také tvůrcem Nedivadla, jehož poetika byla specifická právě zvláštním přístupem k divákovi.

Vyskočil se ve svém Nedivadle jevil jako vychovatel i partner svého publika. Svými vstupy a osloveními před a po samotném vystoupení navazoval s diváky přímý kontakt. Nabádal je, aby o Nedivadle řekli svým známým, a poděkoval jim, že přišli. Kromě toho neustále atako-

6 Sennett, R. *The Fall of Public Man*, New York: W. W. Norton 1992.

7 Vostrý, J. „Od podívané k obrazu", *Disk* 2 (prosinec 2002): 18.

val divákovu pasivitu: v únosné míře často nedbal na zatěžkávající délku narativních pasáží, jinde častými výměnami rolí diváka znejisťoval, principálským přístupem k partnerům na jevišti mnohdy dokázal vytvořit až nepříjemný pocit frustrace: divák soucítil s nebohými spoluhráči, kteří byli na jevišti opravováni a nuceni zkoušet znovu a lépe… Nejpalčivější to bylo ve vztahu k dceři Markétě, kde rodinný kontext dodával dění zároveň autenticitu i nepříjemně narušoval estetickou distanci. Vyskočil ve vztahu k publiku experimentoval, usiloval o jiný komunikační model. Jeho *Meziřeči* mohly být předobrazem slavného Handkeho *Spílání publiku*, kdyby o nich Handke něco tušil… Podobal se v tom velkým provokatérům avantgardy: Marinettimu, který toužil zlikvidovat čtvrtou stěnu a přemístit divadlo do zakouřeného klubu, spojit herce a diváky v jedno společenství. Vyskočil tento záměr realizoval jen tak mimochodem hned na začátku své 'nedivadelní' dráhy. Divácká účast na představeních Nedivadla byla účastí na osobním experimentu Ivana Vyskočila, a není snadné říci, jaký byl společný jmenovatel diváckého zážitku. Kromě vědomí účasti na režimem nepodporované aktivitě, která musela být přinejmenším intuitivně zřejmá každému v publiku, to bylo jisté vyznání. Ale nemyslím, že by to bylo 'vyznání nedivadelnosti'; divácká zkušenost z nedivadla se s diváckým zakoušením dobrého divadla nijak nevylučovala: existovalo zde vědomí účasti na něčem, co chtělo přesahovat rovinu divadla někam dále, Vyskočilovo působení jako by nabádalo zkoumat kvalitu života samotného. Divácký zážitek nedivadla byl osobní a tato 'osobní' rovina v sobě měla určitý motivační a iniciační osten. Mám na mysli iniciaci ke zkoumání: Co všechno ještě může být divadlo? Kde jsou jeho hranice? Jak být na jevišti a proč tam vlastně být? Tyto otázky spojují Nedivadlo s druhou divadelní reformou, jak ve svých studiích ukazuje Jan Roubal.[8]

8 Roubal, J. „Dvě alternativní tendence Nedivadla Ivana Vyskočila", *Divadelní revue* 8, 1997, č. 4: 30–46. – Roubal, J. „Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila", in: *Litteraria-Theatralia – Cinematographica, Acta Universitatis Palackianae Olomouciensis, Philosophica-Aestetica 18*, Olomouc 1999: 32.

Do formy dialogického jednání z těchto východisek přechází neustálé napětí mezi agonickou povahou samotné disciplíny (hry typu *agón* podle Cailloise, ontologický element), principem mimetické hry (hry typu *mimikry* a *alea* podle Cailloise, ludický element) jako prostředku či nástroje a konečného nejvyššího cíle – nalezení nového vztahu, nové kvality jednání, výrazu, nového vztahování se ke skutečnosti (noetický element). Pokud zde nějaký aspekt hrového jednání schází, pak je to hra typu *illinx* – závrať, uchvácení (například maskou, ale také hra s iluzí). V dialogickém jednání je tak stále cosi drásavého, vždy jisté nebezpečí až nepatřičně osobní výpovědi, dále cosi dětsky zkoumajícího, procvičujícího základní dovednosti, jako to vidíme ve hře mláďat, která bezelstně zkouší klouby a svaly: dovednosti. Odtud je možno číst blízkost dialogického jednání k performanci, i když od samotné performance se dialogické jednání liší svou hrovostí.

Vnitřní rámec

Vnitřní rámec se týká konkrétní hodiny dialogického jednání, je spoluurčován složením skupiny, osobou pedagoga a v daném okamžiku také dynamikou samotné hodiny – úspěšností zkoušení jednotlivých adeptů, ale rovněž úspěšností komentářů a postřehů pedagoga, jeho momentální kondicí. Úlohu vedoucího skupiny (pedagoga) lze jen velmi těžko docenit. I při jasné a mnohokrát popsané struktuře dialogického jednání jako disciplíny jsou styl vedení hodiny a komentáře pedagoga zásadní pro atmosféru hodiny, a tedy nejen pro jisté před-nastavení vnímání, ale i pro charakter jednotlivých pokusů.

V motivaci účastníků dialogického jednání jsou rovněž obrovské rozdíly, a to i pokud jde o jednu skupinu zkoušejících. Strategií Ivana Vyskočila proto vždy bylo, aby tyto skupiny nebyly homogenní, aby se zde pokud možno eliminoval vliv skupinové, školské, stádní atd. mentality. Součástí vnitřního rámce jsou tedy horizonty očekávání jednotlivých účastníků, které souvisejí s celkovou aspirační úrovní toho

kterého účastníka. Ta dokáže výrazně ovlivnit to, čeho si jako divák všímá. S měnící se motivací a osobní strategií účastníka dialogického jednání se také mění jeho horizont očekávání jako diváka.

Horizont očekávání

Termín horizont očekávání je převzat od autorů recepční estetiky, zejména H. R. Jausse.[9] Podle Jausse[10] při recepci uměleckého díla vstupují do hry dva horizonty očekávání: jednak imanentní horizont očekávání, který by v divadle byl nejspíše prezentován mizanscénou, tedy vlastním dílem režiséra jako interního diváka divadelního procesu (viz dále), jednak recipientův horizont očekávání, který je jistým otiskem recipientovy dosavadní zkušenosti s určitým žánrem.

V dialogickém jednání je imanentní horizont očekávání dán funkcí režiséra u zkoušejícího (anticipace tvaru v dialogickém jednání). Na rozdíl od divadelního diváka má ale divák v dialogickém jednání poměrně malou možnost se inspirovat nějakým standardem, referenční ukázkou toho, „jak se dělá divadlo", tedy „jak se dělá dialogické jednání". Divák *začátečník* je odkázán na úvodní explikaci a horizont jeho očekávání je spoluvytvářen jeho zkušenostmi z podobných divadelních žánrů – například improvizace apod. Tyto zkušenosti ale paradoxně mohou být brzdou jeho vývoje v dialogickém jednání. Začátečník zpravidla prochází fází chaosu – tím, že nemá referenční standard, je odkázaný na pedagoga a jeho slovní vedení, které je vždy nedokonalé, jako pokus o postižení rozporuplnosti scénické existence slovy. Je otázkou, jak se v této fázi vyvarovat pedagogických ukázek, které bývají oživením v občas úmorném období hledání, ale přece jen mohou nevhodně zkracovat cestu, která v této fázi má být zcela osobní.

Divák/účastník *mírně pokročilý* je většinou poznamenán vývojem ve své skupině. Je pro něj podstatné, aby zažil i jiné skupiny, při vytváření prvotních provizorních technik dialogického jednání je směrodatná osoba pedagoga a její pedagogický styl. Je dobré poznat více pedagogických stylů dialogického jednání. (I to je důvod, proč Ivan Vyskočil rád spojuje asistenty do dvojic.)

Divák/účastník *pokročilý* už má většinou dostatek citlivosti a zkušeností, aby byl schopen vidět skutečné možnosti zkoušejícího, a být v tom ohledu divákem spoluhrajícím. Horizont očekávání diváka a imanentní horizont očekávání zkoušejícího jsou nyní v komplementárním vztahu…

Struktura horizontu očekávání je většinou velmi komplexní. Promítá se do ní aspirační úroveň zkoušejících, divácká zkušenost nejen v oblasti dialogického jednání, ale také zkušenost s výrazným scénickým (veřejným) jednáním. S ohledem na to, co bylo řečeno o vnějším rámci dialogického jednání, hraje velkou roli to, zda adept zažil Ivana Vyskočila jako divadelníka, protože tento zážitek pro něj může být, a věřím, že pro mnoho Vyskočilových asistentů je, referenčním bodem jejich studia disciplíny.

Horizont očekávání účastníka dialogického jednání se během zkoušení mění. Mění se na základě vlastních zkušeností i na základě diváckých zkušeností. Pro proměnu tohoto horizontu, který je součástí vnitřního rámce, je třeba otevřenosti. V případě, že zkoušející/divák přichází s již zformovaným očekáváním na základě jiných druhů podobných přístupů (různých druhů improvizace), může docházet k opětovným až úporným pokusům tuto vnitřní představu aplikovat na dialogické jednání, což je většinou frustrující a vede ke zpomalení vývoje adepta.

Horizont očekávání se navíc v případě dialogického jednání vztahuje k celému divákovu bytostnému projektu – proč se vlastně studia

9 Horizont očekávání je termín používaný v recepční estetice Hanse Roberta Jausse k označení systému kulturních norem, předpokladů a kritérií, které utvářejí způsob čtenářova porozumění a hodnocení literárního díla v daném čase. Může být formován takovými faktory, jako jsou převládající konvence a definice umění, nebo současnými morálními kódy. Takovéto horizonty podléhají historické proměně, takže následující generace čtenářů může v díle nacházet jiné významy a podle nich je jinak hodnotit. Viz http://www.answers.com/topic/horizon-of-expectations.

10 Jauss in Bennett 1997: 48–54.

dialogického jednání účastí… Divadelní divák naproti tomu očekává většinou v prvé řadě estetický zážitek, i když ani u něj nelze podceňovat bytostnou potřebu vytržení z běžných souvislostí života nebo snižovat noetickou povahu divadelního zážitku.

Veřejná samota a estetická distance

Nyní ale podrobněji k vnitřnímu rámci dialogického jednání – tedy vnímání vlastního průběhu jak celé hodiny dialogického jednání, tak jednotlivého zkoušení. Instrukce říkají jasně, že zkoušející nemá diváky ani vedoucího kontaktovat očima a má udržovat okruh tzv. veřejné samoty. Co tento původně Stanislavského termín znamená? V kontextu dialogického jednání rozhodně nejde o čtvrtou stěnu, která by hermeticky diváka od zkoušejícího oddělovala. Vnímání zkoušejícího obsahuje celý prostor, počítá s prostorem zkoušení jako nedělitelným. Pokud by se vyděloval a uzavíral, narušilo by se proudění energie a dialogické jednání by ztratilo svůj otevřený charakter. Na druhou stranu veřejná samota znamená, že zkoušející diváka nekontaktuje očima, neoslovuje ani mu své projevy přímo neadresuje. Toto je patrně jediné zpočátku striktně dodržované pravidlo či konvence dialogického jednání, pro začátečníky často velmi obtížná a nepřirozená. Adresátem je jeho vnitřní partner, nebo jinými slovy, on sám. Pedagog jej může povzbudit, aby zkoumal vlastní vnímání 'rampy', tady rozdělení prostoru na sektor zkoušení a sektor diváků. Velice zajímavé jsou případy zkoušení, kdy student vědomě poruší základní doporučení a testuje distanci od diváků. Narušuje někdy jejich okruh intimity a sám to posléze reflektuje. Veřejná samota však ani v nejmenším neznamená, že zkoušející nebere v potaz reakce publika, že nepřijímá jejich energii. Veřejná samota je ochranou, která mu umožní se soustředit a začít vůbec jednat. Navíc tento fenomén souvisí s fenoménem *estetické distance*. Estetická distance je vlastně předpokladem divadla jako takového, jak dokumentuje Daphna Ben Chaim(ová) ve své studii *Distance in Theatre: The Aestetics of Audience Response* z roku 1984. Její argumenty týkající se Grotowského experimentů ukazují na fakt, že pokus o zrušení estetické distance dokládá meze divadla. Tam, kde mizí distance, mizí i divadlo. (I když je otázka, kterou položila Susan Bennettová, jestli je něco takového vůbec možné – vždy totiž přetrvá *koncept* divadla.) Estetická distance je v divadle tvořena dialektickou souhrou ztotožnění a odstupu: toho, co nás vtahuje, a toho, co nás vzdaluje od objektu vnímání.[11] V dialogickém jednání jsou to tendence k empatickému ztotožnění se zkoušejícím (jsme na stejné lodi, slyšíme a vidíme autentický zápas, autentické problémy, které zkoušející veřejně řeší, zkoušející/diváci jsou nabádáni ke vstřícné pozornosti). Vzdaluje nás právě to, jak ony problémy řeší. Návraty, opakování, refrény, auto-připomínky, to, co si uvědomujeme a známe jako strategie dialogického jednání. Tyto strategie nás jednak uvědomují o procesu, jednak ale působí právě jako vodítko artikulace, uvědomují nás o tom, v jaké fázi hledání a zkoušení se právě zkoušející nachází. Paradoxně proto mohou přitáhnout divákovu pozornost, která má tendenci uvadat, když má divák dialogického jednání pocit, že je vyčleněn z jednání, jemuž nerozumí, protože mu zkoušející důležité pasáže procesu zamlčuje.

V divadelních žánrech předpokládáme nejvyšší míru ztotožnění u realistických typů divadla (naturalismu) a nejmenší u frašky a vysoce stylizovaného výtvarného divadla, to však platí jen v ideálních případech, protože sebemenší nepravdivost u naturalismu působí jako ten nejlepší zcizující efekt, a to nikoli ve smyslu estetické distance, ale ve smyslu prosté ztráty důvěry. Základem divadla je totiž, jak víme, konvencionální důvěra v předváděný fikční děj (Coleridgeův koncept „suspension of disbelieve", tedy „zdržet se nedůvěry"), která se v kterémkoli okamžiku může proměnit v nedůvěru, a tedy ztrátu divákého raportu.

11 Pozoruhodné postřehy na téma ztotožnění a distance obsahuje též disertační práce Jiřího Šípka *Psychologické souvislosti scénické tvorby*, stejně jako studie téhož autora „Vcítění a distance", *Disk* 26 (prosinec 2008).

„Vědomá manipulace s distancí je do značné míry základním faktorem, který určuje divadelní styl v tomto století“ (Ben Chaim 1984: 79). V mnohém lze její výrok aplikovat i na dialogické jednání.

Režisér

Hra zkoušejícího předpokládá imanentní horizont očekávání, zkoušející pracuje s tím, co tuší, že ‘hraje’ pro publikum. Ostatně právě divákovo předvídání směru, jakým zkoušející jedná, je jedním z magnetů dialogického jednání, zakládá jeho přitažlivost. Vzestup role režiséra v moderním divadle způsobil posun v zájmu od textu k inscenačnímu pojetí, ale také zavinil podřízenost všech ostatních složek divadelního díla režii. Režisér je pak tvůrcem toho, co můžeme označit za vnitřní horizont očekávání divadelního díla (mise-en-scène). Zejména v závěrečných fázích zkoušení totiž zastupuje diváka a snaží se vést jeho pozornost, podobně jako oko kamery vede pozornost diváka filmového.

V dialogickém jednání je funkce režiséra přítomna několika způsoby: vnějším režisérem je vedoucí skupiny, který dává připomínky – doslova připomíná zkoušejícímu markantní momenty jeho pokusu a jejich význam pro skladbu zkoušení, a pomáhá tak kultivovat jeho schopnost akcentace jednání, kompozice atd. Zároveň je funkce režiséra součástí autorské výbavy každého zkoušejícího. V začátečnických fázích je to ten, kdo intervenuje ve zkoušení a snaží se prosazovat konvenční představy dialogického jednání jako určité formy. Často spěchá k výsledku a zapomíná na detail, na proces sám. V pozdějších fázích je adept schopen během zkoušení zpomalit procesy vnímání a rozhodování (což zpětně souvisí s kultivací schopnosti vyladit adekvátní intenzitu výrazu a bytostně se zapojit) a režijní funkce se projevuje jako schopnost akcentovat chování, uplatnit strategie dialogického jednání, často formou auto-připomínek, které jsou zveřejňované a stávají se součástí procesu. Vnitřní režisér je tedy ten, kdo odhaduje podobu zkoušení a pomáhá určovat jeho směr. U pokročilého zkoušejícího je to velice pokorný režisér – kdykoli ochotný vzdát se svého vůdcovství ve prospěch nečekaného impulsu, neboť dobře ví, že právě ten je nositelem skutečné proměny, skutečným ‘autorem’ nápadu. Režijní funkce se u začátečníků často projevuje jako funkce kritická: odmítá ‘pošetilé’, ‘ne dost dobré’ nápady a pohnutky, a tím často zkoušejícího ochromuje. U pokročilejších studentů je tento kritik v procesu socializován a stává se partnerem pro hledání. Možnosti neodmítá, ale vybírá mezi nimi tu pravou. Jiří Šípek ve své disertační práci na několika místech hovoří o tzv. cyklické elaboraci u zralých umělců, respektive o inhibici výrazu v pozitivním slova smyslu – právě v tom je pro dialogické jednání vnitřní režisér nepostradatelný.

Aktivní divák

Byl to právě autor a režisér Bertolt Brecht, kdo jako první formuloval potřebu expertního publika – a to z politických důvodů. Tento požadavek ukazuje jak na snižující se společenský význam divadla, tak na jeho mimoestetické vlastnosti – divadlo jako společenská instituce podporovaná a zároveň vyjadřující dominantní ideologii i zpochybňující tuto ideologii. Brecht, na rozdíl od jiných experimentujících režisérů své doby – Mejercholda a Piscatora, kteří si zahrávali s masovými reakcemi publika – chtěl vždy apelovat na jedince v publiku a jeho individuální vnímání. Ejzenštejn, Mejerchold a Piscator chtěli manipulovat vnímáním publika, aby ho získali na stranu revoluce. Ejzenštejnova montáž byla simulací procesů vnímání a vedla k větší přesvědčivosti naturalistického modelu. Brechtovi nešlo o manipulaci s divákem, ale o diváka, který dokáže číst dílo v historickém, kontextuálním duchu.

Brechtův termín *zcizující efekt* ale nebyl první úvahou na podobné téma. Jeho předchůdcem byl Šklovského pojem *ozvláštnění* (*ostraněnije*). Šklovskij chápal ozvláštnění jako princip, který teprve z literatury dělá literaturu. Tento prostředek je výzvou pro percepční pro-

cesy čtenáře. Jeho pomocí se věci stávají „nepovědomými". V dialogickém jednání se hojně pracuje s Vyskočilovým pojmem „denaturalizace", který má s ozvláštněním (defamiliarizace) hodně společného, jde v zásadě o vyvedení věcí z kontextu jejich každodenního používání, z toho, jak je registrujeme automaticky, v tomto smyslu jde také o dezautomatizaci, narušení stereotypu vnímání.

Brechtovo zcizení ale není pouhým převedením Šklovského termínu z literatury do dramatické praxe. Tento termín není pouze estetický, má ambici být termínem politickým, a to nejen v marxistickém slova smyslu. Je politický v tom, že ukazuje na ideologickou, institucionální a historickou podmíněnost společenských jevů. Brecht byl první, kdo se snažil ukázat divadlo divákům jako kulturní instituci, aparát společenského systému, ve kterém působí.

Zcizující efekt narušuje ponoření publika do předváděného děje a nabízí mu interaktivní vztah. Brechtovi šlo zejména o to, aby se divák neztrácel ve svém soucitu se zobrazovanou postavu, nepodléhal iluzi, ale viděl její jednání objektivně a podmíněně. Nejde o odmítnutí empatie s jednající fiktivní postavou, tu lze v kontextu vnímání dramatu sotva odstranit, jde ale patrně o udržení rovnováhy mezi ztotožněním a odstupem, o vnímání scénického jednání jako herecké hry.

V dialogickém jednání není příliš pravděpodobné, že by divák upadal do ztotožnění s hrdinou předváděného děje, jehož narušení by si vyžadovalo zcizující efekt. Zcizující efekt je podstatou samotné disciplíny, je to onen obrat k procesualitě, ono neustálé odkazování k situaci teď a tady, k hlavnímu problému, který se momentálně řeší. Svět fikce a svět reálný musejí zůstat propojeny. Princip iluze zde neexistuje, je nahrazen aktivní hrou (s tématem, určitým způsobem chování, situací, představou atd.). Dialogické jednání přesto používá strategie, které mají se zcizujícím efektem mnoho společného, protože uvědomují diváka, o co právě jde, aniž to zkoušející explicitně pojmenuje. Dejme tomu, že zkoušející se dlouho snaží neproduktivním způsobem rozvíjet nějaké téma. Je-li dost vytrvalý a poctivý ve svém zkoušení, dojde v určitém okamžiku k poznání, že tudy cesta nevede. Pokud se o tento svůj objev podělí s diváky, dochází ke kvalitativnímu obratu ve zkoušení, k náhlému nárůstu pozornosti diváků a okamžité energizaci projevu zkoušejícího.

Existuje však řada nebezpečí, která z expertního a zároveň empatického diváka dialogického jednání dělají obyčejného diváka-konzumenta. Jedním z nich je nebezpečí obdivu k virtuozitě. Časem se zkoušející v dialogickém jednání dopracuje k poměrně obstojnému zvládání situací, které vyvstávají, a vytvoří si strategie k jejich překonání. Tyto strategie jsou různé, a ne vždy jsou zcela vědomé. V některých případech pokročilý adept dialogického jednání okouzluje diváka dialogického jednání jistým druhem virtuozity. Opět: tato virtuozita může být velmi rozmanitá, a to jak pokud jde o řešení situací, tak pokud jde o prostředky. Vladimír Chrz právem hovoří o stylech dialogického jednání,[12] v některých případech jde až o stylizaci. Domnívám se, že virtuozita nevadí, pokud není využitím latentních schopností k tomu, aby dialogické jednání vlastně nevznikalo, pokud nejde o únik z poněkud svázaného prostoru neustále se vracejícího dialogického jednání do volnějších prostor improvizace, v nichž se často vystačí s perpetuací určitých stereotypů.

V této souvislosti je třeba zmínit jisté nebezpečí, které vyplývá z vnitřní dynamiky širší skupiny dialogického jednání a ideového okruhu Ivana Vyskočila obecně, který působí jako interpretační komunita.[13] Problém interpretační komunity je obecně mimo jiné v tom, že si neuvědomuje, že je interpretační komunitou a že její čtení určitého jednání se nemusí shodovat s většinovým vnímáním. Ivan Vyskočil, vědomý si charismatických kvalit své osobnosti, často

12 Chrz, V. „Styly dialogického jednání", viz: http://www.psu.cas.cz/konference/kvalkox/sbornik_kvalkox.pdf.

13 Ve smyslu Stanleyho Fishe: „Interpretační komunity jsou utvářeny těmi, kdo sdílejí podobné interpretační strategie nikoli pro čtení (v konvenčním slova smyslu), ale pro psaní textů, pro určování jejich vlastností a přiznávání jejich záměrů. Jinými slovy, tyto strategie existují ještě před samotným aktem čtení, a proto určují formu toho, co je čteno, spíš než naopak, jak se obvykle domníváme" (Fish 1980: 171).

mírní studenty v jejich přehnaném očekávání, které je na překážku objektivnímu – výzkumnému pojetí této disciplíny a může vést až k pocitu výlučnosti. Je třeba opakovaně rozšiřovat divácké zkušenosti a integrovat podněty z jiných zdrojů, aby nedošlo k ustrnutí a zapouzdření komunity.

Pokud vezmeme koncept horizontu očekávání z širší, bytostné perspektivy, pak co vlastně očekáváme v dialogickém jednání? Proměnu? Okamžik spontaneity, kdy „se ucho diví, co to huba mluví", jak zní často citovaný výrok Jana Wericha? Okamžik, kdy pouštíme otěže jedné polohy, abychom našli druhou polohu v dialogickém jednání? Mohu-li usuzovat na základě vlastní zkušenosti, pak ano, toto pro mne bylo cosi jako 'meta' v dialogickém jednání. Dlouhou dobu mě fascinoval samotný přízrak předání štafety, kdy jeden z partnerů vede frázi do extrému až k bodu, kdy ji převezme druhý z partnerů. Je otázka, nakolik právě toto očekávání formovalo moje jednání během pokusů. Je dost možné, že mne tento vnitřní obraz, toto očekávání spíše odvádělo od skutečného hledání a vlastně zdržovalo.

Můžeme říci, že horizont očekávání ve smyslu disciplíny dialogického jednání je jakási vnitřní meta, ke které tak či onak, vědomě nebo nevědomě, směřujeme. To je ovšem něco jiného než očekávání, které má blízko k tušení možností během sledování zkoušejícího kolegy. Zde – v roli diváka a empatického partnera – je horizont očekávání právě oním místem, kde se setkává tušení možností na straně pozorovatele s realizací této možnosti na straně zkoušejícího. Zde nejde o žádnou metu ani o paradigma dialogického jednání, k němuž by snad zkoušející měl dospět. Zde se jedná o řešení konkrétních problémů vyvstávajících z konkrétních impulsů, jež se zkoušející rozhodl sledovat.

Empatie, tělové a tvarové impulsy

Divácká kompetence přitom souvisí s empatií. Je dána schopností diváka vnímat různé druhy impulsů. Vnímat je jak audiovizuálně, tak propriocepčně, jak na 'střídačce', tak během zkoušení. Součástí dialogického jednání nejsou jen impulsy tělové, ale také impulsy, které bychom mohli označit jako *tvarové*. Tvarovým impulsem rozumíme výrazovou frázi, dílčí výrazový celek, který je dostatečně ucelený, aby nesl evokativní kvalitu. Tuto evokativní (tvarovou) kvalitu je možné rozpoznat jedině díky předchozí zkušenosti a díky horizontu očekávání, jehož součástí jsou kulturní vtisky, tedy předchozí divácké, čtenářské nebo případně aktivní hráčské zkušenosti s různými kulturními, velmi často divadelními performačními žánry. Tato zkušenost je poměrně důležitá, protože uvědomuje zkoušejícího o jeho možnostech. Dialogickému jednání byla do vínku dána možnost pracovat jak s primárními zkušenostmi, tak s meta-zkušenostmi (zkušenostmi získanými znalostí kulturních fenoménů). To vše pak ve výsledku tvoří stavební a strukturační materiál dialogického jednání.

Ani tělové impulsy nejsou nevinné, pokud jde o enkulturační zkušenosti. Také tělové impulsy jsou ve své podstatě tvarové, protože jsou nabídkami jednání v určitém tvarovém modu. Můžeme také hovořit o vnitřní logice jednání. Tím, že tělový impuls vybízí k jednání v určitém tvarovém modu, zužuje výběr všech potenciálních možností jednání, které před sebou zkoušející má, a směruje ho k určitému tématu. Řekněme například, že určitý způsob chůze evokuje zkoušejícímu zkušenost odchodu z domova, loučení. Zkoušející v tom okamžiku neví, s kým se loučí ani proč se loučí, ale pokud se rozhodne pro tento tělový (tvarový) impuls, bezpochyby časem najde situaci, která je pro tento tvar tematicky nosná. Například loučení s mládím. Taková situace okamžitě otevírá celý rezervoár kulturních zkušeností, které mohou být vzaty do hry – například v jemně parodickém duchu.

Divákův horizont očekávání pochopitelně obsahuje právě takové zkušenosti: pokud ovšem zkoušející parodoval šrámkovský vitalismus, pak divák, který by nevěděl, co je předmětem parodie, zůstává do jisté míry vyčleněn. Ale ne zcela. Divák je totiž ochoten velmi vstřícně reagovat na samotný fakt, že zkoušející nalezl námět, se kterým si pohrává (byť ho

sám přesně neidentifikuje).[14] Samotná hra je totiž nositelem nakažlivého principu slasti, který se snadno přenáší ze zkoušejícího na diváka.

Zejména u začátečníků tělové impulsy vypovídají o potřebě těla rozbít nějaký krunýř, stereotyp, blok, nastolit rovnováhu. Často jsou to například opakující se až nutkavé pohyby rukama, které byly na veřejnosti dlouho paralyzované. Takovéto pohyby mohou vést až k sérii tanečních sekvencí, které ale časem odezní, jakmile dojde k odstranění bloku, vůči němuž se vzpíraly.

Vnímatel v případě začátečníků často vnímá hlavní problém, který zkoušející řeší. Často jde o nějaký chronický blok, pro zkoušejícího typický, a jeho 'řešení' je součástí standardního výkonu toho kterého zkoušejícího. Adept v určité fázi vlastně těžko může jinak. Právě překonáváním těchto strukturních problémů pak vzniká to, co můžeme označit za specifický styl dialogického jednání toho kterého zkoušejícího. V této fázi ale jde v podstatě o nesvobodné pohyby, abreakce nežádoucího tělového napětí. Často mají nahodilý charakter a je podstatné, aby u nich zkoušející nezůstával déle, než je nezbytně nutné. Kvalita skupiny a kvalita pozornosti jsou v této chvíli nesmírně důležité. Nebezpečné jsou v tomto ohledu uzavřené skupiny, nejčastěji složené z jednoho ročníku (jedné studijní skupiny). Tyto skupiny se pak chovají jako specifické interpretační komunity s vlastními kódy, a svými reakcemi mnohdy znesnadňují věcné zkoušení, protože divácké reakce v těchto případech věcné nejsou. Časté jsou příklady studijních skupin složených z dívek, kde se ozývá charakteristické hihňání odpovídající v podstatě hysterické reakci.

Osobní téma a identity theme

Diváci mají schopnost substituovat chybějící významy, jako tomu je například v Ionescových dramatech. Podle Hollanda (1968) se interpretace děje na základě osobního tématu (*identity theme*) každého jednoho recipienta. Různé interpretace textu vycházejí z různých osobních témat různých kritiků (Holland 1975: 122). Identita znovuvytváří sama sebe… To znamená, že každý z nás v procesu četby používá literární dílo k tomu, aby symbolizovalo a nakonec vytvářelo verzi nás samotných. Skrze text vypracováváme vlastní charakteristické vzorce touhy a adaptace. Komunikujeme s dílem, děláme z něj součást naší psychické ekonomie a sami se v aktu interpretace stáváme součástí literárního díla (Holland 1975: 124). Deutelbaumová s Hollandem nesouhlasí. „Pokud lze hovořit o nějaké čtenářově identitě, pak je tato tvořena aktem představování si jiných identit prostřednictvím interakce se sociální a verbální fikcí tohoto mnohačetného já. Pokud nás tato heterogenní a mnohačetná já děsí v každodenním životě, protože ohrožují soudržnost sebepojetí ega, jejich hra dává vyvstat potěšení v chráněném, extatickém prostoru četby" (Deutelbaum 1981: 99).

Tento postřeh odráží fenomén, který je vlastním základem dialogického jednání jako disciplíny. Dialogické jednání je založeno na hledání osobního tématu prostřednictvím ověřování a integrace latentních možností chování a jednání na veřejnosti. Ono 'na veřejnosti' souvisí s oním 'ověřování' – právě zveřejňování dává těmto pokusům platnost zkušenosti, nikoli pouze nezávazného pokusu. Deutelbaumové chráněný, extatický prostor četby lze velmi snadno transponovat v chráněné území dialogického jednání, a onu extázi a vytržení spojené s četbou je třeba přeložit jako radostný prostor hry s objevováním vlastních možností.

Z hlediska diváka dialogického jednání se samozřejmě význam dotváří na základě individuálního osobního tématu recipienta, ale jde spíš o proces doplňování prázdných míst. Osobně se domnívám, že při dekódování jednání zkoušejícího a anticipaci jeho možností má větší význam divákova zkušenost s dialogickým jednáním a schopnost vnímat onu vnitřní logiku jednání vyvěrající z tvarových impulsů.

14 To potvrzuje například neutuchající obliba písně Babička Mary Voskovce a Wericha. Přestože současní posluchači nevědí, co byla polnice, vystačí s velmi nedokonalou znalostí kulturních obsahů v pozadí.

Absurdita jako výzva k individuální interpretaci

Fenomenologicky orientovaný německý estetik Wolfgang Iser, který vychází z Romana Ingardena a Helmutha Plessnera, se ve svých analýzách mimo jiné zabývá analýzou smíchu v Beckettových dílech. U tohoto výkladu se zdržíme, protože diváctví Beckettových her a diváctví v dialogickém jednání mají mnoho společného.[15] Iser soudí, že „vzájemný vztah a ovlivňování (literárního díla a lidského chování – pozn. překl.) je nejefektivnější, když dílo uvolňuje takové způsoby chování, které jsou potlačeny našimi každodenními potřebami, ale které – když už jsou jednou uvolněny – jasně vyjadřují estetickou funkci díla: jmenovitě zpřítomňují ty prvky života, jež byly ztracené nebo pohřbené a spojují je s těmi, které jsou přítomny, a tím proměňují vlastní podobu naší přítomnosti" (Iser 1981: 141). Smích vzniká nejen z nestability světa na scéně, ale také z narušení divákových kognitivních a emotivních schopností. Z psychologického hlediska jde o obranný mechanismus. Co se ale stane v případě, kdy se tato úmyslná nevážnost obrátí vzhůru nohama? Co když se právě v okamžiku, kdy jsme poznali nevážnost jako osvobozující prostředek, náhle změní ve vážnou věc? V tom okamžiku už neumíme uniknout před napětím a smích nám mrzne na rtech. Právě to se podle Isera děje v Beckettově dramatu. S využitím pojmu Jurije Lotmana popisuje Iser *Čekání na Godota* jako sled *minusových efektů*. Jinými slovy, všechny jeho složky narušují konvenční očekávání. Takový druh smíchu, který má zdroj v divákově pocitu nadřazenosti, hra podle Isera zkratuje. Významy, které formulujeme na základě neúspěšného konání, jsou nevyhnutelně podkopávány samotnou hrou. Divák Beckettovy hry tudíž nesleduje komickou situaci, „místo toho se mu komika děje, protože vlastní interpretaci zažívá jako cosi nepatřičného" (Iser 1981: 158).

Jak se diváci snaží interpretovat (nacházet významy) jednání v *Godotovi*, stávají se herci, kteří si zkoušejí role Vladimira a Estragona. Výsledkem je to, že se divák ocitá v „situaci odstupu – Beckett dává divákovi možnost, aby si sám vyzkoušel roli komické postavy – roli, kterou je nucen hrát s ohledem na své vlastní základní zkušenosti". Tak je podle Isera divák zároveň režisérem i příjemcem dramatu, a to umožňuje, aby „vykolejená subjektivita byla komunikována jako osobní zkušenost v podobě projektů neustále vytvářených a opět zavrhovaných divákem" (Iser 1981: 181). Beckettovo drama, jak naznačuje Bennettová, je tak útokem na interpretační komunitu diváků jako koherentní celek.

Okamžik smíchu podle Isera záleží na dispozici každého jednoho diváka, takže smích jako reakce na jeho spletitou situaci (a úleva od ní) je zbaven kolektivního potvrzení v tom okamžiku, kdy je ho nejvíce zapotřebí (Iser 1981: 160). Smích je zadušen nejen poznáním mylné interpretace, ale trapným zjištěním, že není obecně sdílen.

Divák dialogického jednání je stejně jako divák divadla absurdity přítomen usilovnému hledání smyslu, baví se jeho absencí i jeho nálezy. Baví se rovněž podvojným charakterem herce, který nepředstavuje někoho jiného (jinou postavu, fiktivní subjekt), ale ověřuje možnosti své existence jako zkušenost cizího (jiného).

Součást diskurzivního procesu spočívá v tom, že divák neustále spoluvytváří logos – tematizovaný, smysluplný příběh. Anticipuje smysl, interpetuje. Jeho anticipace jsou neustále potvrzovány nebo zklamávány, rozbíjeny vývojem dění.

Eco nazývá tyto způsoby *cestami inference*.[16] Nejde o pouhé rozmarné iniciativy ze strany diváka, tyto cesty jsou vyvolávány díky

15 Beckett si ve svých hrách pohrává s konkrétními kondenzovanými obrazy lidské zkušenosti/existence. Čerpá přitom z minimalistického jednání, které vychází z jemných konkrétních, většinou mimoslovních impulsů. Postavy jako by neustále hledaly důvod, proč vůbec jednat. Beckettovo jednání vyvěrá z nultého bodu, jakési totální existenční prázdnoty a zase se do ní vrací.

16 Inference – odvozování souvislostí např. ze smyslových vjemů: z vnímaného výrazu obličeje se usuzuje na pravděpodobně právě prožívaný emoční či afektivní stav pozorované osoby (http://slovnik-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/inference).

zvoleným strategiím a strukturám, které jsou součástí fabulačního procesu. Divák tak dělá mnoho podvědomých rozhodnutí.

Již v souvislosti s interpretačními komunitami a skupinami dialogického jednání se ukázalo, že publikum má tendenci ke skupinovému prožívání. Ubersfeldová[17] popisuje, jak obtížně jedinec individualizuje svou reakci oproti postoji sousedů – ať už v kritickém nebo naopak entuziastickém duchu. O to více v malých skupinkách v intimním prostředí, jako je tomu v dialogickém jednání. Reakce diváků mohou být kontraproduktivní. Divák dialogického jednání může reagovat paradoxně, může podléhat sugesci i v případě nepříliš invenčního zkoušení stejně jako divadelní divák.

Vstřícná pozornost jako aktivita (investice)

O to důležitější je apel na vstřícnou pozornost, kterou bychom v tomto světle interpretovali jako pozornost bdělou – vědomou si svých slabých stránek a aktivně ověřující možnosti, jež se před zkoušejícím otevírají. Bylo by zcela chybné vysvětlovat vstřícnou pozornost jako entuziastické chtění, křečovitě dychtící po efektním průběhu zkoušení. Vstřícná pozornost je jistě pozitivní – ale je také kritická. Přirozená vstřícnost je dána zájmem o věc (v její věcné podstatě). V našem případě tedy objektivním zájmem o možnosti zkoušení, o šance zkoušejícího nalézt řešení situace zde a nyní, objevit vlastní problém a jednat s ním – pokud možno až k objektivaci prostřednictvím hry.

Elam (1980) tvrdí, že divák iniciuje komunikační okruh svou investicí. Nejenže platící divák investuje své peníze, investuje také svou důvěru. V dialogickém jednání rovněž divák investuje – svou víru a svůj čas, a v neposlední řadě svou *vstřícnou pozornost*. Čím věcnější je tento zájem, tím opravdovější je tato investice, tím je pravděpodobnější, že divák bude skutečně přispívat k naplněnému očekávání (nálezu).

17 Ubersfeld in Bennett 1997: 71.

Závěrem

Nelze popřít, že divák dialogického jednání je v jistém smyslu více voyeurem než divák divadelní, ale jde o jiný druh voyeurismu než je voyeurismus filmový, postavený na charismatické veřejné intimitě hvězd nebo dokonce voyeurismus reality show, s jejím zájmem o konzumaci intimních detailů banality a vulgarity, a liší se také od diváctví umění performance. Diváka dialogického jednání nevede zájem o zveřejňování obsahů sledovaného jednání, ani o realitu prožívání, alespoň ne v jeho surové, nezpracované naturalistické podobě. Divák dialogického jednání začíná být zaujat teprve v okamžiku, kdy vzniká z nulového bodu *estetická distance*, kdy dochází k *denaturalizaci* zvoleného materiálu (nutně osobního či přivlastněného), kdy vzniká hra. Dialogické jednání je tak disciplínou na pomezí performance a divadla. Jeho východiska jsou podobná jako v umění performance (zejména neochota k teatralitě, problematizace masky jakožto požadavku kladeného zvnějšku), na druhé straně vždy jde o akcentované chování/působení, výraz, který teprve zkoušejícímu dodává odpovídající hladinu jevištní intenzity. Masku (v širokém slova smyslu jakožto vnější formotvorný prostředek) nahrazuje jevištní osobnost – *gestalt*, který představuje scénickou obdobu všednodenní osobnosti.

Vývoj diváckého zážitku v dialogickém jednání je velmi různý. Za zmínku však rozhodně stojí okamžik, kdy dochází k probuzení zájmu. Z analýzy diváckého vnímání v dialogickém jednání je patrné, že zde hraje roli velké množství faktorů, jako je horizont očekávání, charakter interpretační komunity (skupiny), individuální téma diváka a další škála vlivů čistě fyziologických a zcela se vymykajících typizaci (hladový, najedený, unavený, čilý, přesycený dialogickým jednáním, dychtivý po dialogickém jednání apod.). Zkušenosti ukazují, že v určitém okamžiku zkoušení je možné hovořit o jakémsi nahození motoru zkoušení, o probuzení zájmu o to, co se děje ‘na place’. Zájem diváka o to, jak zkoušející jedná, totiž rozhodně není samozřejmý. Podobně jako v divadle zkoušející

samozřejmě usiluje o získání divákova zájmu, protože si je vědomý faktu, že i přes vstřícné podmínky vnějšího rámce dialogického jednání a navzdory požadavku vstřícné pozornosti, skutečné proudění energie nastává teprve v okamžiku zaujetí. Není možné uspokojivě analyzovat, co je oním momentem a přímým podnětem, zpravidla však jde o určitý řetězec, nikoli samotný izolovaný jev. Někteří zkoušející zaujmou samotným tělovým tonusem, postojem, velmi často jsou dobrým příkladem pre-expresivních technik v intencích Barbova-Savaresova *Slovníku divadelní antropologie*. Jiní zaujmou svou schopností fabulovat... Vlastní okamžik zaujetí je však většinou dán bodem obratu, který je 'metou' dialogického jednání. Vulgárně by bylo možné tento bod obratu charakterizovat jako *dobře pojmenovanou chybu*, nebo okamžik, kdy se vyčerpají možnosti určitého modu jednání, a tak se energie obrací směrem opačným. Vyskočil dříve tento zážitek popisoval jako vzájemnou spoluhru klaunských dvojic, posléze však od tohoto příměru ustoupil, patrně proto, že až příliš láká k napodobování – až příliš pre-formuje horizont očekávání.

V tomto zamyšlení nad diváckými strategiemi dialogického jednání jsem se pokusil kontextualizovat některé pojmy v žargonu dialogického jednání a ukázat jejich nesamozřejmost. Ideálním divákem by v dialogickém jednání měl být vedoucí skupiny. V této funkci je tzv. vstřícná pozornost základem pedagogické kompetence. V případě diváků v pozici 'na střídačce' se tohoto ideálu daří dosahovat tu s větším tu s menším úspěchem, v každém případě na něj nelze spoléhat. Divák dialogického jednání podléhá stejně jako divák divadelní skupinovým reakcím daným interpretační komunitou, je ve vleku svého vlastního horizontu očekávání, který může být vzhledem k situaci nevěcný atp. Zkrátka a dobře, je divákem nespolehlivým. Tuto nespolehlivost ale není nutné vykládat pouze negativně. Právě jistá indiference nutí zkoušejícího 'zapnout motory' a zápasit o diváků zájem. Právě tento zápas, který je rovněž součástí dialogického jednání, může mu pomoci v hledání adekvátní intenzity, napětí a vést jej k hlubšímu vědomí problematiky. Křečovitá dychtivost skupiny a nevěcné fandovství jakož i další příznaky kolektivní mentality mohou pro jeho další vývoj naopak znamenat nezanedbatelnou překážku.

Text vznikl díky podpoře projektu GAAV AA701840901 „Dialogické jednání v individuálním, skupinovém a kulturním kontextu“.

Literatura:

BEN CHAIM, D. *Distance in Theatre: The Aesthetics of Audience Response,* Ann Arbor: Umi Research Press 1984

BENNETT, S. *Theatre Audience: A theory of production and reception*, New York and London: Routledge 1997

DEUTELBAUM, W. „Two Psychoanalytic Approaches to Reading Literature“, in: GARVIN, H. (ed.) *Theories of Reading, Looking and Listening*, Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press 1981: 89–101

ECO, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington: Indiana University Press 1979

ELAM, K. *The Semiotics of Theatre and Drama*, London: Methuen 1980

ETLÍK, J. „Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění)“, *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č. 1: 3–30

FISH, S. *Is There a Text in This Class?,* Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1980

HOLLAND, N. N. (1968) *The Dynamics of Literary Response*, New York: Oxford University Press 1975 (Unity Identity Text Self' in: TOMPKINS, J. P. /ed./ *Reader-Responce Criticism*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1980: 118–33)

ISER, W. „The Art of Failure: The Stifled Laugh in Becketťs Theater“, in: GARVIN, H. R. (ed.) *Theories of Reading, Looking and Listening,* Lewisburg, Penn.: Bucknell University Press 1981: 139–89

Prostor a čas v japonském konceptu ma

Denisa Vostrá

Pokus o definici ma

„Zahrada je prostředkem
k meditaci.
Vnímejte prázdno,
naslouchejte hlasu ticha,
představte si plnou prázdnotu.“

V této zhuštěné definici vystihuje jeden z nejvýznamnějších současných japonských architektů Arata Isozaki (1931) podstatu konceptu *ma*, ‘meziprostoru’, který je v japonské kultuře významnou součástí ‘prostoru’ v tom nejširším slova smyslu. Jde o začátek textu k patnáctiminutovému filmu Takahiko Iimury *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* (MA: Prostor/Čas v zahradě chrámu Rjóandži) z roku 1989. Rjóandži (vyhlášený v prosinci roku 1994 památkou UNESCO) je zenový chrám ležící v severozápadní části Kjóta, známý suchou zahradou (*karesansui*) tvořenou patnácti kameny. Ty jsou uspořádané na podkladu drobných bílých kamínků do pěti skupin tvořených dvěma dvojicemi, dvěma trojicemi a jednou pěticí kamenů tak, že z nich návštěvník může najednou vidět vždy jen čtrnáct. Říká se, že všech patnáct kamenů může spatřit jen ten, kdo skrze zenovou meditaci dosáhne duchovního probuzení.

Na japonskou zahradu lze pohlížet jako na prostředek i jako na prostředí, v němž západní logice odporující protimluvy ‘vnímání prázdna’, ‘hlas ticha’ či ‘plná prázdnota’ nevyjadřují nutně protikladné dvojice nebo dokonce popření smyslu. V Japonsku totiž negativní prostor neznamená vždy pouze ‘neexistenci’, nýbrž vyjadřuje určitou specifickou formu existence. Z tohoto úhlu pohledu bychom princip *ma* mohli charakterizovat také slovním spojením ‘aktivní absence’. A v tomto duchu je film *MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji* vlastně vizualizací konceptu *ma* mezi kameny.

A Isozaki pokračuje:

„Vnímejte nikoli objekty,
ale vzdálenost mezi nimi,
nikoli zvuky, ale pomlky,
které zůstávají nevyplněné.“
Následuje metaforické vyjádření:

„Kameny položené na zemi jsou ostrovy ráje,
bílý písek je širý oceán,
který je odděluje od tohoto světa."

A celý text končí slovy:

„Dýchejte,
pojměte zahradu do sebe,
ať ona pojme vás,
staňte se jednotou."

Chceme-li se pokusit alespoň zhruba pochopit význam principu *ma*, musíme si především uvědomit, jaký jazyk je japonština. Každý cizinec, který se učí japonsky, může potvrdit, jak je obtížné postihnout jemné nuance vyjádřené specifickými výrazy odkazujícími k hloubce japonského vnímání a myšlení a jak je někdy těžké nalézt přesný ekvivalent pojmů, které v japonské kultuře vymezují mnohem širší kontext a vystihují její podstatu v nejobecnějším smyslu, aniž by přitom ovšem opomíjely význam jejích jednotlivých složek. Když se například podíváme do překladového slovníku na význam japonského slova *haši*, najdeme zde významy 'most', 'jídelní hůlky', 'kraj', 'hrana' a podobně. Jedná se samozřejmě o výrazy označující zcela odlišné objekty, které se v japonštině zapisují různými znaky, avšak přece mají něco společného – ve všech případech jde o spojení dvou krajních mezí, *haši* je tedy obecně označením něčeho, co propojuje 'tento prostor' s 'oním prostorem' (Isozaki 2006: 93).

Ma (間, v základním japonském čtení *aida* s významem 'mezi', v sinojaponském čtení *kan*) se v současné době píše znakem pro 'slunce' či 'den' (日) umístěným do 'brány' (門), dříve se však místo znaku 'slunce, den' používal znak 'měsíc' (月). Pro Japonce (a ovšem i pro Číňany, od nichž Japonci převzali znakové písmo) znamená tento znak (tedy 'měsíc v bráně') vizuální představu jedinečného okamžiku, v němž měsíc právě prostupuje štěrbinou ve vstupní bráně a vyjadřuje dvě paralelní součásti 'pocitu z prostoru': objektivní, tedy danou, a subjektivní, tedy pociťovanou. Pokud budeme chápat bránu jako reprezentanta jevů a událostí tohoto světa, prostor v bráně bude vyjadřovat *ma* – totiž prostor mezi těmito jevy a událostmi. To ale nutně znamená, že *ma* nemůže být jen pouhá 'prázdnota' či (geometrický) 'prostor', jak bývá tento termín často zjednodušeně definován. Skrze *ma* září světlo, a funkcí *ma* je tudíž toto světlo propustit. Ostatně vizuální příklad konceptu *ma* v duchu této definice můžeme najít již ve staré japonské literatuře. V románu *Příběh prince Gendžiho* (*Gendži monogatari*) autorky Murasaki Šikibu ze začátku 11. století se píše: „Je patnáctý den 8. měsíce. Luna v úplňku proniká bez zábran skulinkami v doškové střeše."[1]

Termín *ma* by se dal jistě přeložit také jako 'moje místo'. Překladové slovníky běžně uvádějí termín *space* (prostor), ale v japonštině je tento 'prostor' mnohem širší než dnešní chápání prostoru coby určité jednotky, kterou lze nějakým konkrétním způsobem vymezit. Jde v zásadě o 'cítění prostoru', které samozřejmě nepopírá existenci skutečného, existujícího uspořádání, avšak vedle tohoto uspořádání do sebe zahrnuje i veškeré jednotlivé aktivity, které se

1 Murasaki Šikibu: *Příběh prince Gendžiho* 1, Paseka, Praha 2002, s. 126, překlad K. Fiala.

Brána *torii* svatyně Icukušima na ostrově nedaleko Hirošimy stojí za přílivu ve vodě

v daném prostoru odehrávají v určitém čase. Koncept *ma* by se tedy možná dal charakterizovat také jako 'uvědomění si prostoru' – nikoli však pouze ve smyslu nějakého třírozměrného celku, ale spíše jako souběžné vědomí tvaru a ne-tvaru vycházející z intenzifikace určité vize.

Koncept *ma* má svůj původ v čínských filozofiích, jako je taoismus, konfucianismus a buddhismus. Ty mu dodávají hloubku, v jejímž kontextu snad tedy skutečně můžeme při překladu použít slovní spojení 'plná prázdnota', o níž hovoří Isozaki, ovšem *ma* je třeba zároveň chápat jako komplexní termín, který v žádném případě nelze zaměňovat s 'negativním prostorem' či 'prázdným místem' v čistě realistickém chápání (ačkoliv i takto bývá koncept *ma* někdy mylně vykládán).

Architekt Arata Isozaki vychází z myšlenky, že nejstarší formou konceptu *ma* je pojem *ucu* neboli 'prázdnota'. *Ucu* přitom skutečně označuje 'prázdné místo', avšak toto 'prázdné místo' se zároveň vyskytuje uvnitř nějaké hmoty – může jít například o jeskyni ve skále, dutinu ve starém stromě a podobně. Takováto místa byla v původním japonském náboženství, kultu *šintó*, pokládána za sídlo božstev *kami*,[2] a tudíž úzce souvisejí s dávnými snahami Japonců

2 Více o kultu *šintó* a božstvech *kami* viz článek D. Vostré „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru", otištěný v *Disku* 26 (prosinec 2008).

vizualizovat a formalizovat pohyb božstev v prostoru a v čase. Čekání na zjevení božstva *kami* jako by se tak stávalo výchozím principem japonské koncepce prostoru a času: *ma* při tomto pohledu představuje prostor, v němž se v mysli zjevují božstva *kami*. Právě okamžik obsazení 'prázdného prostoru' božstvem *kami* tak tvoří základní stavební kámen mnoha uměleckých směrů (jako je například divadlo nó či kabuki).

I v kultu šintó přitom hraje významnou roli brána, jsou zde tedy i po této stránce zřejmé paralely se základní představou konceptu *ma*. Brána je prvek, který velice konkrétně vymezuje postavení a funkci stavby a jehož úkolem je kontrola přístupu do vymezeného prostoru. A brána navíc obsahuje některé symbolické prvky, které vypovídají o postavení a moci – majitele brány, ale i člověka, který smí branou projít. Vstup do okrsku šintoistické svatyně, tedy do sídla božstva *kami*, označuje brána *torii*, což v doslovném překladu znamená 'tam, kde jsou ptáci'. Existují teorie o tom, že brána *torii* měla být původně bidýlkem pro posvátné ptáky, kteří sehráli určitou roli v legendách o bohyni slunce Amaterasu, ale i bez ohledu na nejasný původ tohoto výrazu je jisté to, že brána *torii* dělí prostor na vnější, nečistý svět a vnitřní posvátné území, kde sídlí božstvo *kami*.[3] A v buddhistické architektuře pak existují rovnou tři základní typy vstupů do buddhistických chrámů: relativně jednoduchá přízemní brána *karamon*, poschoďová brána *rómon* s jednoduchou střechou a poschoďová brána *nidžúmon* s dvojitou střechou, která se používala hojně v období Nara (710 až 794) u takových chrámů, jako je Tódaidži,[4] ale objevuje se i v architektuře klášterů zenového buddhismu. I zde výběr brány ovšem vždy souvisí s významem chrámu: honosnější brány *rómon* a *nidžúmon* mají navíc obvykle ochranná božstva ve výklencích po obou stranách vchodu.

Setkávání prostoru s časem

Prostor byl v Japonsku odjakživa chápán mnohem otevřeněji a silné zdi byly pokládány za jeho nežádoucí rozdělení. Japonci utvářeli prostor, světlo i výhled s použitím posuvných stěn, přenosných zástěn a ochozových verand – posuvné stěny a přenosné zástěny totiž nerozdělují prostor kategorickým způsobem, ale umožňují naopak prostorem manipulovat. Vchod do domu, skrytý pod převislou střechou, je u tradičního domu otevřený do zahrady či do ulice a tvoří přechod mezi vnitřním a vnějším světem. Na japonském venkově často vidíme domy otevřené do úzkých uliček – svět existující uvnitř těchto domů se tak úzce prolíná s vnějším děním. Uličky slouží jako prostor, v němž se spojují rozličné aktivity. Nejsou tu žádné hranice a vlastnosti takového prostoru závisí na aktuální činnosti, která zde probíhá. Právě činnost zde vytváří prostor vymezený časem.

Arata Isozaki vysvětluje propojení prostoru a času v konceptu *ma* přirovnáním ke stavu Nebes a Země před jejich oddělením, jak o tom vypráví nejstarší japonská kronika *Kodžiki* z roku 712:

3 Brána *torii* přitom může být ze dřeva, z kamene či z kovu a často má červenou barvu. Také její velikost může být různá, od malých až po obrovské.

4 *Tódaidži* (v překladu Východní velký chrám) je chrám s největší dřevěnou budovou na světě a poskytuje přístřeší gigantické soše Buddhy Vairóčany, v Japonsku známého jednoduše jako *daibucu* (dosl. 'Velký Buddha').

Micujoši Tosa, *Lov se sokoly*. Ilustrace k Příběhu prince Gendžiho, 16. století (ze soukromé sbírky)

„Když prvobytná látka (jež stála na počátku Veškerenstva) postupně tuhla, neměla ještě daný vzhled ani tvar. Byla bezejmenná a bezúčelná, kdo by dokázal vyjádřit, čemu se podobá. Když se však Nebe a Země oddělily, stála u prvopočátku veškerého tvoření tři božstva.

Tehdy povstali Paní noci a Pán dne,[5] jejichž duchové se stali prarodiči jediného Veškerenstva. Tato božstva pak ovládla říši stínů i říši našeho světa."[6]

Vedle toho Isozaki důrazně poukazuje i na *Chválu stínů*,[7] v níž Džun'ičiró Tanizaki obhajuje temnotu nejen jako fenomén prostoru, ale také jako fenomén

5 Bůh Izanagi a bohyně Izanami, první významná dvojice božstev kultu šintó, která dostala za úkol dohotovit rodící se zemi a stvořit bytosti, které by ji obývaly.

6 *Kodžiki*. Překlad K. Fiala (citováno z rukopisu překladu, připravovaného do tisku).

7 Tanizaki, D. *Chvála stínů. Tradice japonské estetiky*, Košice: Knižná dielňa Timotej 1998.

času, a dává ji do souvislosti s estetickým principem *sabi*, spatřujícím potěšení ve všem starém a omšelém – to sice představuje melancholii stáří, ale také krásu smíření.[8] A není bez zajímavosti, že princip *sabi*, který by se v jistém slova smyslu dal dobře vztáhnout i k moudrosti stáří, nacházíme mezi řádky i u Junga: „Musíme odkrýt stavbu a vysvětlit ji: první patro, vystavěné v 19. století, přízemí datované do století 16., až nejpečlivější zkoumání konstrukce odhalí, že byla postavena na věži z 2. století. Ve sklepě objevíme románské základy, pod sklepem se nachází zasypaná jeskyně a v ní najdeme v horní vrstvě pazourkové nástroje a v hlubších vrstvách zbytky fauny z doby ledové. Taková bude přibližně struktura naší duše“ (Bachelard 2009: 25).

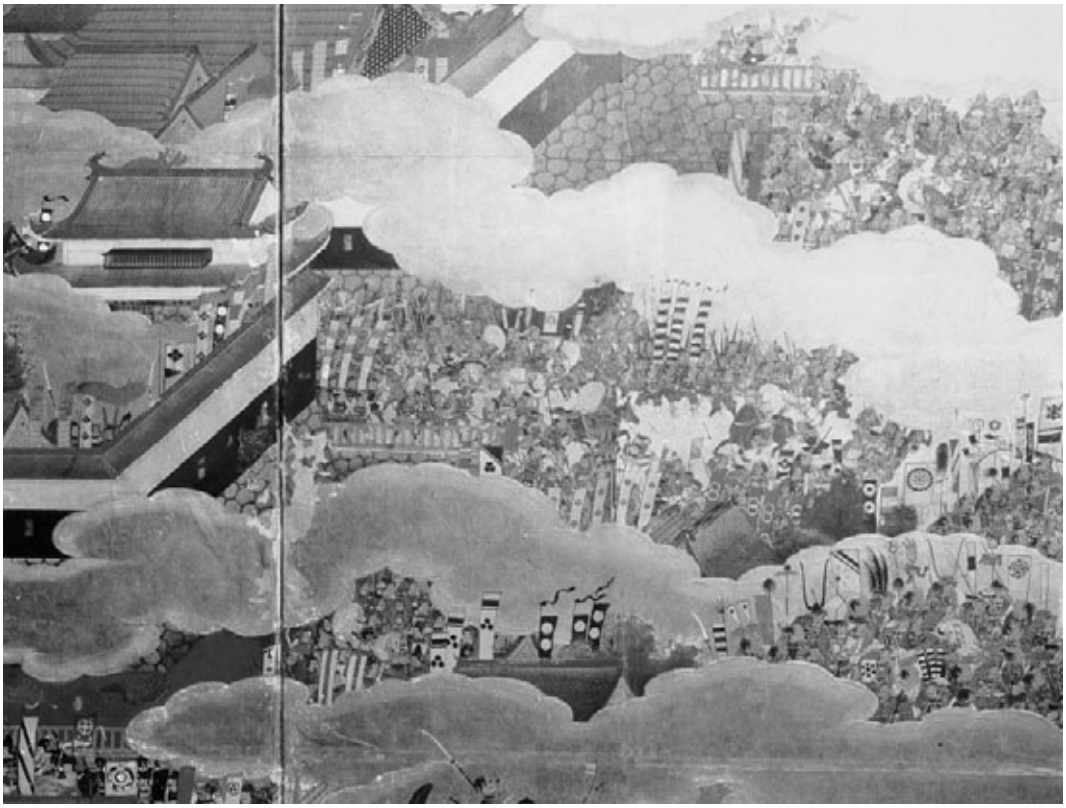
Arata Isozaki se staví proti názoru, že prostor je přesně lokalizován a že proměnnou tedy zůstává jen čas. Čas je podle něho rozměr, který má na výsledný prostor nezanedbatelný vliv – prostor se totiž vždy vyskytuje právě pouze v čase, který lidé ‘pociťují’ či ‘prožívají’, a z tohoto důvodu je vždy specifický, konkrétní a nikdy není stálý. V tom se Isozakiho pohled odlišuje od prostoru, resp. času, v chápání moderní vědy. Podle Isozakiho se při vnímání architektonického prostoru nelze obejít bez tělesného vnímání, či přesněji řečeno, k vnímání prostoru je třeba všech pěti smyslů. Isozaki chápe prostor jako pableskující představu, která se objeví v okamžiku, kdy všech pět smyslů provede své rozdílné operace.[9]

Francouzský filozof Gaston Bachelard říká: „Prostor uchopený obrazností nemůže zůstat prostorem lhostejným, vydaným míře a úvaze geometra. Je žitý. A je žitý ne ve své pozitivitě, nýbrž se zvláštnostmi obraznosti. Zejména téměř vždy přitahuje. Soustředí bytí uvnitř mezí, které ochraňují. Hra vnějšku a intimity není v říši obrazů vyvážená“ (Bachelard 2009: 24). A o fyzičnu ve vnímání prostoru hovoří i Le Corbusier, který pro ně používá termín ‘nevýslovný prostor’: „Když je dílo na svém vrcholu, co se týče intenzity, proporcí, kvality a provedení, dostaví se fenomén nevýslovného prostoru, jednotlivá místa vyzařují, fyzicky vyzařují“ (Corbusier in Lipus 2002: 27). Ludwig Mies van der Rohe definuje stavební umění jako prostorový střet člověka s prostředím a výraz toho, jak se v něm člověk dokáže osvědčit a jak je dokáže ovládnout, a v Bergsonovi (2003: 18) se dočteme, že tělo, nervový systém, organismus existuje ve vztazích s vnějškem. Tělo je středem našeho vnímání světa a „s každým pohybem se vše mění, jako bychom pootočili kaleidoskopem“. Bergson tvrdí, že jednotlivé smysly je třeba vzdělávat, nikoli proto, aby byly schopny vytvořit obraz, ale aby byly schopny se sladit mezi sebou. Vnímání totiž podle něho není ‘relativní’ nebo ‘subjektivní’, je pouze štěpené rozmanitostí našich potřeb.

Koncept *ma* nepředstavuje nějaký typ mozaiky poskládané z jednotlivých prvků, je to naopak celek vycházející z představivosti člověka, jenž má s těmito prvky (a ovšem nutně i s jejich vzájemnou kombinací) určitou zkušenost. Stručně řečeno, jde o prostor související s jistou zkušeností vyvíjející se v čase, to znamená, že tu lze hovořit o určitém zaujetí až angažovanosti. Dalo by se snad říci, že *ma* je

8 V souvislosti s tímto ‘principem omšelosti’, který obohacuje prostor o další rovinu, nelze nevzpomenout scénografa L. Hrůzu, který se bránil tomu mít na jevišti něco nového. Všechny použité předměty musely mít patinu a každý kostým musel mít svůj charakter – to byl jeho způsob, jak na jeviště dostat *ma* neboli časoprostor.

9 Srov. s ‘cítěním prostoru jako silového pole’, viz Vostrý, J. „Scéna a scéničnost v době všeobecné scénovanosti“, *Disk* 15 (březen 2006), s. 12–13.



Nagamasa Kuroda, *Iejasu Tokugawa dobývá Ósaku*, 1615. Na zástěně je zobrazena bitva u Sekigahary (1600), která rozhodla o nástupu šógunátu Tokugawa

jakýmsi průsečíkem životního prostoru a životního času, je to reflexe stavu mysli a srdce. *Ma* se přitom vyskytuje ve všech složkách japonského života a obsahuje náboženské, ale také psychologické a ovšem i tělesné významy. V zásadě jde tedy o zážitek prostoru, který se vytváří v určitém čase, a zároveň o zážitek času, který je dán určitým prostorem.[10]

Prostor a čas se ovšem prolínají nejen v samotném slově *ma*, ale i v dalších výrazech, v nichž se znak *ma* vyskytuje, neboť na rozdíl od západního, 'objektivního' pojetí prostoru i času v sobě japonský 'časoprostor' (či snad lépe 'meziprostor') *ma* nese jak význam prostoru vymezeného sloupy či zástěnami, tak i přirozený odstup mezi dvěma či více věcmi (případně lidmi), které spolu nějakým způsobem souvisejí (resp. komunikují). Není tedy jistě nijak překvapivé, že i v jazyce se dá termín *ma* použít mnoha různými způsoby (jak v klasické, tak v moderní japonštině) a že může nabývat jak konkrétních, tak abstraktních významů. Znak pro *ma* se navíc může číst několika různými způsoby a může se také kombinovat s dalšími znaky. Ve čtení *kan* se tento znak objevuje například ve dvou samostatných složeninách s významem 'čas' (*džikan*) a 'prostor' (*kúkan*).

10 O časových a prostorových souřadnicích hovoří ovšem i Stanislavskij.

‘Čas’ vyjádřený termínem *džikan* (時間) se skládá ze znaků *dži*, tedy řecké ‘chronos’, a *ma*; tento termín tak můžeme chápat i jako ‘prostor času’ či ‘načasování’. Je to abstraktní termín, který nevypovídá nic o délce trvání ani o začátku či o konci, označuje však přesně to, co je nezbytně nutné ke vzniku ‘pocitu z prostoru’. Použitý znak *dži* se přitom japonsky čte také *toki* (‘čas’, ‘doba’), což je podstatné jméno odvozené pravděpodobně od starého japonského slovesa *toku* s významem ‘rozpouštět se’, ‘uplývat’. ‘Čas’ tak v japonštině můžeme chápat i jako ‘uplývající prostor’, stává se tedy jen dalším rozměrem prostoru.

Termín *kúkan* (空間) se v Japonsku používá k označení trojrozměrného prostoru. Znak *kú* zde znamená ‘prázdnota’ nebo také ‘obloha’,[11] *kan* je opět sinojaponské čtení znaku *ma*. Jde o poměrně nový výraz, vytvořený na konci 19. století k vyjádření objektivního trojrozměrného prostoru, který v té době do Japonska nově pronikl ze Západu (a Japonci pro něj tedy neměli výraz vlastní). V západním chápání je však statický, čistě trojrozměrný ‘prostor’ definovaný bez ohledu na lidskou subjektivitu, zatímco japonský výraz *kúkan*, složený ze dvou čínských znaků, jejichž samostatný význam je poznamenaný dlouhou buddhistickou historií, nutně obsahuje i další významy.

A půjdeme-li ještě dále, najdeme znak *ma* i v mnoha dalších výrazech souvisejících jak s časem, tak i s prostorem. Často se tento znak například objevuje v názvech místností či jejich částí: výraz *doma*, kde znak *do* znamená ‘země’ či ‘půda’, označuje ve venkovských domech denní, ‘pracovní’ místnost s hliněnou podlahou; ‘čajový pokoj’ *čanoma* je naopak místnost, kam se zvali hosté a kde se shromažďovali členové rodiny (znak *ča* zde znamená ‘čaj’). Termín *tokonoma* se pak používá pro označení výklenku v čajovém pokoji v tradičním japonském domě (znak *toko* ve čtení *juka* znamená podlaha), který od období Muromači (1333–1573) sloužil k vystavování uměleckých děl a později se stal symbolem čajového obřadu, v němž lze díky vysokému stupni koncentrace ‘pocítit prostor’ velice intenzivně. Dá se říci, že výklenek *tokonoma* vyjadřuje prostorový estetický koncept, který v minulosti vytvářel těžiště mezi hostitelem a hostem v daném čase.[12]

Říká se, že také japonský výraz pro ‘okno’, *mado*, vznikl původně spojením výrazů *ma* a *do* (*do* je zde poněkud nejasný termín používaný jak pro dveře ve smyslu vstupu do místnosti, tak pro dveře mezi dvěma místnostmi). Používání oken se do Japonska rozšířilo v období Nara (tedy v 8. století) z Číny, kde je buddhističtí mniši vynalezli k tomu, aby mohli číst sútry v temných klášterech. Dnes Japonci používají slovo *mado* jako alternativní čtení přiřazené jedinému čínskému znaku označujícímu okno, původně však neměla okna v Japonsku funkci otevření či uzavření prostoru, jejich funkce vycházela z čínské literární kultury a spočívala pouze v propouštění světla – což je ovšem v Isozakiho chápání i funkcí *ma*. K propouštění světla se využívalo japonského papíru *waši* (vyráběného v Japonsku od 7. století) lepeného na dveře typu *šódži*.[13] A právě na ně se ve své estetice stínů odvolává Džun‘ičiró Tanizaki jako na zdroj ‘šero-

11 ‘Obloha’ je zde přitom chápána jako prázdnota bez obsahu – pro ‘Nebe’ jako opak ‘Země’ má japonština výraz ame, pro který se používá jiný znak.

12 O *tokonomě* i dalších částech japonského domu viz Vostrá, D. „Japonský tradiční dům a problematika scénického prostoru“, *Disk* 26 (prosinec 2008).

13 Dveře *šódži* tvoří dřevěná mřížka polepená z jedné strany průsvitným papírem propouštějícím dostatečné množství světla.

Sesson Šúkei, *Krajina* (16. stol.). Inkoust na papíře (sbírka Jeanette Ostier, Paříž)

svitu',[14] který podle něj charakterizuje celou japonskou kulturu. Tak se japonské okno ovlivněné oknem ke čtení vzniklým v Číně stalo kulturním nástrojem interiéru, který vytváří mystický svět nahlížející veškerou logiku ve světle plném stínů.

V divadle nó zase existuje místnost zvaná *kagaminoma* ('šatna'; doslova 'zrcadlový prostor').[15] Je to místo oddělené od jeviště závěsem, které bylo vždy vyhrazeno magické proměně herce, k níž dochází v okamžiku, kdy si herec nasazuje masku – tím získává postava, již herec představuje, duchovní rozměr. Tento proces je provázen meditací či jakýmsi druhem vnitřní sebereflexe spojené s pohledem do zrcadla. Z toho je zřejmé, že z určitého úhlu pohledu se dá na *ma* pohlížet i jako na určitý stav mysli, k němuž se dá dospět rozličnými technikami, zde například meditací, o níž ostatně hovoří i Isozaki ve své definici.

Ma jako základní princip umění i každodenního života

Na přelomu 70. a 80. let 20. století uspořádal Arata Isozaki v Paříži a v New Yorku výstavu s názvem *Prostoročas v Japonsku*.[16] Tato výstava představila japonskou kulturu skrze jednotný koncept *ma*, 'prostoročas', který zde byl předložen jako základní princip japonského malířství, fotografie, jevištního umění, hudby, sochařství, architektury i každodenního života.

Koncept *ma* prostupuje různé stránky japonského života i kultury a stojí i za základem japonského umění – tím je totiž 'cítit něco neviditelného'. Ve výtvarném umění je tak často důležitější složkou díla rozložení nežli tvar – *ma*

14 Jde o termín, který k označení téže atmosféry používá A. Líman ve své knize *Kouzlo šerosvitu. Úvahy o japonské kultuře*, Praha: DharmaGaia & Česko-japonská společnost 2008.

15 *Kagami* znamená 'zrcadlo'.

16 K pařížské výstavě *Ma: Espace-Temps au Japon* konané v Musée des arts décoratifs napsal text katalogu Roland Barthes.

zde poukazuje na celistvost obrazu; v hudbě je významnější ticho než tóny – *ma* je součástí jedinečné interpretace na základě hudebníkova citu. V jevištním umění souvisí koncept *ma* zejména s rytmem. V tanci tak může jít o dominanci klidu nad pohybem, v divadle či ve vypravěčském umění o (dramatickou) pauzu mezi replikami. A například herec kabuki musí mít koncept *ma* na paměti při každé herecké akci – pokud má například pohlédnout na svého partnera, který stojí napravo od něj, natočí hlavu nejprve mírně doleva, a teprve po dramatické pauze (*ma*) může po stylizovaném pohybu hlavou, jímž vystupňuje dramatickou situaci, pohlédnout na svého partnera.[17]

Ma tedy může vyjadřovat místnost coby prostor vymezený stěnami, ale i pomlku mezi jednotlivými tóny v hudbě, a zároveň je základním principem japonského malířství, fotografie, jevištního umění, hudby, sochařství, architektury, poezie a v neposlední řadě i každodenního života, kde je v jistém smyslu i součástí běžného jazyka.

V lineárním chápání znamená koncept *ma* vzdálenost či délku. Už odedávna byly základními prvky japonského domu dřevěné sloupy a trámy. Vzdálenost mezi sloupy byla přitom označována jako *haširama* (*hašira* znamená 'sloup'). V moderní japonštině se znak pro *ma* čte také jako *aida* a znamená 'mezi': Nara to Kjóto no *aida* (Mezi Narou a Kjótem). Ani v tomto případě však *aida* neznamená jen samotné 'mezi', ale vyjadřuje zároveň jistý druh povědomí o obou místech, takže se 'vzdálenost' mezi nimi může stát naopak 'blízkostí'. Ostatně o 'vzdálenosti' v tomto smyslu, přesněji řečeno o vzdálenosti dvou postav, o nichž již existuje určité povědomí, píše třeba také Ejzenštejn v souvislosti s divadelní režií: „Chceme-li například, aby se dvě postavy ocitly blízko sebe, je nutné je mít nejdřív v určité vzdálenosti od sebe, a opačně, máme-li ukázat, že jsou od sebe vzdálené, je nutný element jakési předběžné blízkosti.“[18] To koncept *ma* splňuje.

Termín *ma* se uplatňuje i v ploše. Výraz *ma* použitý ve spojení s počtem rohoží *tatami* označuje prostor (rozměr rohoží je zpravidla 1,91 krát 0,95 metru, nicméně v jednotlivých oblastech se mohou rohože velikostí mírně lišit). *Roku džo no ma* (doslova '*ma* o šesti rohožích') tak označuje tradičně pokoj o velikosti šesti rohoží. Ale zase zde nepůjde jen o jednotku plošné míry, Japonci termín 'šestirohožová místnost' budou opět chápat komplexněji: vzhledem k daným rozměrům rohoží si vedle rozlohy místnosti představí i uspořádání rohoží, dekorace (ty jsou v tradičním japonském domě minimalizovány) a výšku místnosti.

Harmonii dvourozměrného konceptu *ma* pak hojně nacházíme ve výtvarném umění, například v malířství, jež hojně využívá tuš. Akiko Mijake vysvětluje 'estetiku prázdných míst' na úsporné malbě piniového háje (*Šórinzu*) malíře Tóhaku Hasegawy (2. pol. 16. stol.), kterou dává do souvislosti s tradičním divadlem nó. „Na první pohled působí malba piniového háje velice úsporně, ve skutečnosti to vlastně vůbec není háj, pouze několik pinií. Je to proto, že jedním z hlavních námětů je zde mlha – kapičky vody srážející se ve vzduchu v podzimních měsících prostupují každý kousek obrazu. [...] Nezasvěcenému člověku by se mohlo zdát, že tuš má jen jednu barvu, avšak jejím ředěním a rozličnými malířskými technikami lze dosáhnout obrovské škály odstínů. V Hasegawově

17 Zde se nabízí paralela s odvratným pohybem, o němž ve svém „Pojednání o hereckém umění“ hovoří představitel jezuitského divadla Franciscus Lang, viz *Disk* 18 (prosinec 2006), s. 99–119, překlad Magdaleny Jackové.

18 Ejzenštejn in Vostrý 2009: 192.

Zenová zahrada chrámu Rjóandži, Kjóto

piniovém háji však mlha zůstala bílá, nedotčená štětcem. Hovoříme zde o 'estetice prázdných míst', kterou vedle malířství využívá i japonské jevištní umění. Prázdné (nedotčené) místo podněcuje obrazotvornost a může se stát nosným tématem, což se hojně využívá v divadle nó – proto se o tomto tradičním divadle často hovoří jako o divadle náznaku a abstrakce. Souvislost mezi divadlem nó a Hasegawovým obrazem je pak nasnadě" (Mijake 2007: 141).

V japonském výtvarném umění existují i další techniky, které vyjadřují výše popsané vlastnosti prostoru. Patří sem i technika *un-en* neboli 'mraky a kouř', v níž je použita ptačí perspektiva k zobrazení ucelených krajin se všemi detaily či k zobrazení rušného života ve městech. Japonské krajinomalby přitom odhalují jen málo ze skutečné 'krajiny', ta je tu jen k dokreslení konkrétní situace. Na malbách využívajících techniku *un-en* se objevují výrazná zlatavá, nebo naopak nejasná bílá oblaka, která zaujímají většinu plochy a slouží k vyjádření prostoru a k manipulaci s ním – zobrazují zároveň úroveň toho, co je 'nahoře', i toho, co je 'dole'. V tomto smyslu je zde velice zřetelná souvislost s *ma*, neboť jde také o jakési 'mezi'. Některé části obrazů totiž nejsou propojené, jsou naopak jakoby přerušené, zakryté mraky. Není tu tedy nejdůležitější celkový vzhled, významnější je vztah mezi oddělenými částmi, které se navíc mohou odehrávat v různých časových intervalech.

A konečně ani kaligrafie samozřejmě nespočívá pouze v mistrné formě napsaných znaků, ale (a to zejména) i v jejich vztahu k okolnímu prostoru, tedy k 'prázdnému', bílému místu. U kaligrafie jde však vedle této vyváženosti ještě o další rozměr, totiž o čas. Pro toto umění je důležitý nejen výsledný tvar, ale

Pohled na Isozakiho instalaci výstavy *Ma: Espace-Temps au Japon*, Festival d'automne, 1978

i 'tanec štětce po papíře', který dává výsledné formě vedle konečné podoby i jedinečný rytmus.

Význam konceptu ma pro vnímání a představivost

V oblasti vnímání s konceptem *ma* úzce souvisí i estetický princip *júgen*,[19] který označuje krásu skrytou v nitru věcí. *Júgen* nelze postihnout slovy, vždy za ním zůstává něco nevyřčeného, je tedy v našem širším chápání oním 'prázdným místem' či 'meziprostorem' *ma*, který podněcuje vnímatelovu představivost. Vedle jevištního umění či hudby tak nalezneme koncept *ma* například i v japonské poezii *haiku*, kde jej vytvářejí takzvaná členící (dělící) slova, *kiredži*.[20] Prostor *ma* vyjádřený členícími slovy rozhodně není příliš uzavřený ani násilně přerušený – dělící slova jsou pouze jemným verbálním signálem, že jedna myšlenka právě končí a druhá přichází. Tento 'prázdný prostor' můžeme interpretovat jako čas pro snění, případně jako pauzu před vtipnou pointou, během níž se může čtenář nadechnout, aby se mohl pohodlně zasmát.[21] Je to nedotčený 'meziprostor', který může být dotvořen různými způsoby na základě individuálního přístupu a představivosti člověka, který jej vnímá, způsob, kterým umělec vtahuje čtenáře do svého díla.

19 O něm mluví ve svých traktátech Zeami Motokijo.

20 Viz Vostrá, D. „Od náznaku v japonské tradiční poezii waka ke scénám moderní haiku", *Disk* 30 (prosinec 2009), s. 148.

21 V podobném smyslu je zařazována pauza *ma* i na konec vyprávění *rakugo*.

Arata Isozaki vysvětluje: „Vyjádříme-li podstatu trojrozměrného prostoru, který je v denním životě předmětem lidského vnímání, jako dvojici os, bude jedna představovat posloupnost magických a symbolických prostorů[22] (prostor hlubinné psychologie) a bude spojená s obrazem temnoty, druhá osa pak bude představovat posloupnost abstraktních mnohorozměrných prostorů (sémiotický prostor) a bude spojená s obrazem prázdnoty. Prostor temnoty přitom testuje vědomí jedince v celé jeho hloubce, zatímco prostor prázdnoty logicky analyzuje osobnost jedince v diverzifikujícím komplikujícím záběru. Ještě přemýšlím, zda se tyto dva náročné konceptuální pohyby ve skutečnosti spojují či kříží. To nyní neumím s jistotou říci“ (Isozaki 2006: 89).

Nabízí se srovnání s Heinrichem Lauterbachem: „Prostor nejsme schopni pojmout, jestliže vnímáme jen povrch věcí. Neboť prostor je hloubka, ne hloubka jako geometrická dimenze, ale jako obsahové bohatství. Jen v celé škále smyslových a myšlenkových zážitků a našich volních střetů s nimi dochází ke vzniku pojmu *prostorovosti*. Prostorová psychologie je hlubinná psychologie. Prostorový prožitek je duševní totální fenomén, který zasahuje až do nejhlubších vrstev podvědomí, je nekonečnem, a proto je těžko pojmenovatelný, protože chceme-li věci uchopit, musíme se zaměřit na konečné a ohraničené“ (Lauterbach in Lipus 2002: 40).

A v knížce *Mezi* Alberta Pražáka se dočteme:

„Když čas uzavřený v prostoru
nebo prostor uzavřený v čase
spolu vytvářejí prostoročas nebo časoprostor,
potom oba tyto nedělitelné
komponenty objektivní skutečnosti
pronikají také do sféry lidského vnímání,
a tedy i do prostoru jejich
možných lidských interpretací.“

Pražák dále formuluje i rozpor mezi ‘objektivním’ a ‘subjektivním’ v prostoru závisejícím na čase:

„Aktem opuštění sféry trojdimenzionality
vzniká otázka, jestli prostor,
který ve svých rozměrech pokračuje dál,
je stále tentýž, nebo je již úplně jiný,
protože jaksi změnil své skupenství a projevuje se
už jinak než jako hmota a vzduch…
Prostor tak totiž náhle
vstoupil do sféry jiných souřadnic
a stupnic měřitelnosti,
nebo přesněji,
ocitl se ve sféře objektivní neměřitelnosti
a subjektivní měřitelnosti,
přičemž pojem ‘měřitelnost’ je v tom okamžiku
neadekvátní objektivnímu vjemu,
který tato skutečnost pozorovateli poskytuje…“
(Pražák 2010: 31–32, 41)

22 O symboličnosti prostoru hovoří i Josef Valenta ve *Scénologii krajiny*, Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU 2008 (edice Disk velká řada – sv. 8).

O ‘časoprostoru’ píše i J. Vostrý: „Deteologizovaný vesmír se stal jednotným vypočitatelným třírozměrným prostorem existujícím před všemi předměty, které v něm mohou zaujímat nějaké místo a existovat v nějakých vzájemných poměrech. Zatímco pro severské umělce byla perspektiva spíše věcí intuice, pro italské se stala věcí výpočtu, a tedy čímsi, co spojuje smyslovou zkušenost s racionalitou, která je tímto způsobem schopná tuto ‘subjektivní’ zkušenost ‘objektivně’ zdůvodnit“ (Vostrý 2002: 36). A dále: „Scéna pak spojuje určitý děj, tedy sled scén-situací, rozvíjející se v čase s určitým prostorem, ve kterém se každá z těchto scén-situací rozehrává, a tak ve vzájemné spojitosti teprve postupně odkrývá svůj potenciální význam. [...] Toto rozvíjení není ovšem spjaté jenom s časem, nebo jen s prostorem, ale s **časoprostorem**“ (Vostrý 2003: 34). A o významu prostoru v čase se konečně zmiňuje i S. I. Witkiewicz: „Tvrdím, že i v uměních, jejichž díla probíhají v čase – v hudbě, v poezii a v divadle – musí mít prvotní koncepce prostorový charakter, protože si nedokážeme představit ani pomyslet představu celého časového komplexu najednou“ (Witkiewicz 2002: 53).

Sartre zase rozebírá rytmus prostoru. Když vysvětluje roli obrazu v duševním životě a význam ‘vnitřní krajiny’, píše dokonce, že skrze prosté omezení, zhuštění, označení směrů či zvláštní rytmus nějaké oblasti prostoru může abstraktní myšlenka jasně vysvětlit svůj obsah.[23] A za zcela zásadní pak pokládá rytmus prostoru režisér Viliam Dočolomanský, který na něm postavil i pohybová cvičení svého souboru Farma v jeskyni: podle Dočolomanského je prožívaný rytmus – můžeme jej označovat také jako určité členění prostoru – naprostým základem, který umožňuje prožít přítomnost. K tomu je ovšem potřeba, aby se prostor stal partnerem; tím, že člověk vnímá základní rytmus prostoru, uvědomuje si svůj vlastní rytmus i rytmus dalších lidí v témže prostoru. V takovém prostoru ani slova nemohou vycházet jen z roviny rozumu.

V divadle nó je pro výsledný ‘pocit z prostoru’ důležitá mimo jiné komunikace mezi hercem a publikem, k jejímuž vytvoření se používá skládaný vějíř. Vějíř zde tedy není jen ozdoba, nýbrž specifický nástroj využívaný k vytváření vztahů a sloužící také jako katalyzátor energie. Je to důmyslný artefakt těsně spjatý se zvláštními pohyby herce a přebírající jeho energii. Spolu s ponožkami s odděleným palcem (*tabi*) je proto vějíř používán dokonce i při zkouškách v běžném západním oblečení, což ukazuje na důležitost tradičního postoje herce divadla nó: strnulá hruď tvoří pevný celek od krku až po boky a tvář je nehybná (ať už herec používá dřevěnou masku, anebo ji sám vytváří tím, že se vzdá veškeré mimiky), takže jedinými smyslovými výběžky, skrze něž se projevují známky ukazující na přítomnost živé bytosti, jsou ruce a nohy.

Hlavní postava v divadle nó (*šite*) používá vějíř na základě postojů označovaných jako *kata*. Jde o pevně dané moduly, které se kombinují v dlouhých sekvencích představujících tance. Postoje *kata* mohou být do rozličné míry realistické, od stylizovaných gest vyhrazených pro vyjádření vnitřních pocitů (gesto smutku, gesto radosti atd.) až po abstraktní pohyby, které nesou určité významy jen ve spojení s textem deklamovaným samotným hercem, anebo sborem, a mohou tedy být multifunkční – jejich významy budou patrné pouze v kontextu dané hry. Takovéto pohyby jsou pokládány za čisté, neboť nejsou zatíženy žádným empirickým určením, jsou vzdálené jakýmkoli realistickým náznakům, postrá-

23 Sartre, J.-P. *L'imaginaire*, Paris: Gallimard 1948.

dají mimetické záměry. Pohyby v divadle nó, včetně těch, při nichž se využívá vějíř, nejsou součástí systému symbolů, postoje *kata* samy o sobě zřídkakdy mají nějaký specifický symbolický význam. Díky neexistenci pevného kódu je divák přirozeně vtažen do konstrukce obrazu, který herec vytváří. Divákovo zaujetí je tedy dáno nedostatkem informací, 'prázdným prostorem', který je zde divákovi předkládán.

Do takto vytvořených 'prázdných rámů' pak vstupuje vějíř naplněný významy danými jednak emocemi postavy a jednak pozorností a naladěním publika. Vějíř tak stojí na pomezí mezi metaforou a realitou a pohybuje tu silou herce, tu silou postavy. Pokud typ postavy není pevně dán maskou a kostýmem (například při předvádění vybraných tanců), může vějíř sloužit k transformaci postav, či snížit rozdíl mezi hercem a postavou. Otevření vějíře přitom není jen mechanickou přípravou k zahájení tance, ale okamžikem nabitým symbolickými a emocionálními významy, okamžikem, v němž se obyčejná přítomnost herce mění ve významy naplněnou přítomnost postavy.

Koncept *ma* tedy v sobě nese i významy naznačující interakce, k nimž dochází mezi lidmi: vazba *ma o toru* (dosl. 'vzít *ma*') znamená 'zastavit', 'dát si pauzu', podstatné jméno *mačigai* (dosl. 'lišící se *ma*') překládáme jako 'chyba', slovní spojení *ma ga warui* (dosl. '*ma* je špatné') znamená 'neúspěšný', 'nepovedený' (poslední z uvedených termínů se používá například při hodnocení nepovedené kaligrafie). A *ma* označuje vzdálenost mezi dvěma body i přeneseně. V Japonsku je udržení jisté vzdálenosti mezi lidmi (ať už vzato doslova, anebo obrazně) pokládáno za nutné, a kdo to nerespektuje, je označován jako *manuke*, 'hlupák' – doslova 'ten, komu chybí *ma*').

Literatura:

BACHELARD, G. *Poetika prostoru*, Praha 2009

BERGSON, H. *Hmota a paměť*, Praha 2003

EJZENŠTEJN, S. in: VOSTRÝ, J. „Ejzenštejnovy lekce divadelní režie", in: (týž) *Režie je umění*, Praha 2009 (2. vyd.)

IIMURA, T. „A Note for MA: Space/Time in the Garden of Ryoan-Ji", in: *Millennium Film Journal* No. 38, Spring 2002

ISOZAKI, A. *Japan-ness in Architecture*, Cambridge, Massachusetts 2006

JOHNSON, E. „Theatre, Music and the Zen Garden", http://bulldog2.redlands.edu/fac/lawry_finsen/japan/projects/angelZenGardens.pdf (září 2010)

LIPUS, R. „Prostor divadla a divadlo prostoru", *Disk* 1 (červen 2002)

NAKAGAWA, T. *The Japanese House in Space, Memory and Language (Nihon no ie: kúkan, kioku, kotoba)*, Tokyo 2005

NITSCHKE, G. *From Shinto to Ando*, London 1993

MIJAKE, A. „Výrazové prostředky v divadle nó", *Disk* 20 (červen 2007)

PRAŽÁK, A. *Mezi. Stručná interpretace meziprostoru*, Praha 2010

UEDA, A. *The Inner Harmony of the Japanese House*, Tokyo 2005

VOSTRÝ, J. „Od podívané ke scénickému obrazu", *Disk* 2 (prosinec 2002) a *Disk* 3 (březen 2003)

WITKIEWICZ, S. I. „O Čisté Formě", *Disk* 2 (prosinec 2002)

Veřejné/soukromé a scénické

Július Gajdoš

V roce 1964 natočil Samuel Beckett film se stejným názvem (*Film*). Scénář obsahuje úvodní text nazvaný „Obecné“, ke kterému Beckett připojil latinský podtitul „Esse est percipi“ (Být znamená být vnímán). Paul Foster ve své knize *Beckett a zen* to sice neuvádí, ale mě to vede ke konstatování, že je třeba rozlišovat mezi Beckettovou inklinací k filozofii, v tomto případě k ‘teorii subjektu a objektu’, a filozofickou interpretací jeho děl. Foster na důkaz této jeho inklinace uvádí některé věty ze scénáře, ze kterých pro svůj záměr vybírám části: *„sebepozorování přetrvává v bytí“*, *„nemožnost úniku před sebepozorováním“* a také beckettovské popření předešlého: *„Výše zmíněné neobsahuje žádnou pravdivostní hodnotu, jde čistě jen o strukturní a dramatickou potřebu“*[1] (Foster 2002: 52). Beckett tím tedy prohlašuje, že předešlé věty nejsou filozofickým konstatováním nebo autorovým psychologickým postojem, ale představují požadavky, které mají být spojovány pouze s realizací filmového scénáře.

Dostupnější než Beckettův je dvacetiminutový *Film* režiséra Alana Schneidera s Busterem Keatonem v roli Protagonisty z roku 1965. Schneider sice nerealizoval všechny detaily scénáře, zachoval ale jeho původní zaměření a základní téma. Při prvním zhlédnutí upoutá tento němý *Film* svými dadaisticko-surrealistickými prvky, a jeho obsah lze charakterizovat jako existenciální fátum pronásledovaného člověka odsouzeného k bytí ve světě.[2] Ke zmiňovaným větám ze scénáře patří i Beckettovo vysvětlení: *„Aby mohl být zobrazen v této situaci, je protagonista rozdělený na unikající předmět (P) a pronásledující oko (O). Až na konci filmu vyjde najevo, že pronásledující pozorovatel není vnější, ale samotné já“* (Foster 2002: 53).

Tato ‘instrukce‘ ulehčuje porozumění ideji filmu hned od začátku, i když mnohé

1 Citaci uvádím z Fosterovy knihy, nikoliv z českého překladu scénáře od Tomáše Dvořáka.

2 Film začíná pohledem na víčko, jeho opakované zavírání a otevírání s následným otevřením oka. Postupně sledujeme strukturovanou plochu a prostor. Je to zeď přilehlých budov a zadní vchody městských domů s vnějšími nouzovými schodišti. Pohled zezadu na člověka, který s kloboukem na hlavě, v dlouhém kabátě a se šátkem na tváři utíká podél zdi. Vráží do muže, který si povídá s nějakou ženou. Muž chce něco zakřičet, žena mu s prstem na ústech naznačuje, aby byl ztícha. Oba se podívají do kamery, projeví zděšení, odvrátí zrak a odcházejí. Muž dále probíhá kolem domů, které připomínají staré průmyslové budovy. Vchází do vchodu, u schodů těžce dýchá a měří si puls. Na schodišti se objevuje stará paní s košíkem květin. Muž se schová. Stará paní sestupuje po schodech, když se podívá do kamery, zděšením padá a umírá. Muž vybíhá po schodech, nahmatá dveře, otevírá je, pak zevnitř zavírá. U zámku dveří si měří puls, zamyká je, vstupuje do pokoje a rozhlíží se. V místnosti je postel s dekou, otevřené okno, zrcadlo, obraz, na něm portrét připomínající loutku perského krále s dlouhým vlnitým plnovousem a velkýma očima, stůl, na něm kulaté akvárium, klec s ptákem a na zemi košík se psem a kočkou. Muž obchází pokoj, před oknem uskočí, zrcadla se zdesí. Stáhne děravou roletu na okně, přikryje zrcadlo dekou. Vezme z košíku kočku, otevře dveře a vyhodí ji. Opakovaně jde ke košíku, bere psa, otevírá dveře a vyhodí ho. Zatímco vyhazuje psa, vběhne do pokoje kočka. Situace se několikrát opakuje, až se mu podaří přidržet dveře a vyhodit je oba. Sedne si do houpacího křesla, zdesí se obrazu, strhne ho a roztrhá. V houpacím křesle postupně trhá fotografie připomínající okamžiky jeho života, mezi nimi i fotografii dvojice, do které vrazil při útěku podél zdi. Pohled kamery se promění a v houpacím křesle vidíme muže s černou páskou přes levé oko. Muž usíná, ve snu se mu zjeví rozostřený obraz jeho samého, zděšený se probudí. Rukama si zakrývá obě oči. V této poloze zůstává. Film končí stejně, jako začal, tj. detailním pohledem na otevřené oko.

sekvence si zarytě ponechávají svoji tajuplnost. Známe-li ideu předem, už úvodní záběr na oko nám napoví, že kamera je vlastní oko Protagonisty, které ho sleduje. Ten si před ním zakrývá šátkem hlavu i tvář a utíká. Víme také, že utíká před tím, před čím utéct nemůže, před částí sebe sama, tj. před vlastním pozorováním, symbolizovaným okem v úvodním záběru. Hledá úkryt v pokoji, podlézá okno, zatahuje roletu a zrcadlo zakrývá dekou, protože odtud může být také pozorován. Odstraňuje vše, prostřednictvím čeho by mohl být viděn, obraz s velkýma očima, psa, kočku a pozorující oči vidí i v ozdobných dírách houpacího křesla. Pro Protagonistu se pozorování vlastním okem mění v pronásledování. Ovšem levé oko má překryté černou páskou, a tak se vnucuje otázka: pronásleduje/pozoruje ho jeho vlastní chybějící oko? A protože na to nelze jednoznačně odpovědět, film se stává vtipnou hříčkou, které nechybí groteskní šarm, například v okamžiku zděšení protagonisty při pohledu na sebe do zrcadla, nebo opakovaná scéna, kdy vyhazuje kočku z pokoje, zatímco se pootevřenými dveřmi vrací pes a naopak. Vždy ale takový záběr vystřídá scéna obav a úzkosti nebo zděšení, jako je úvodní útěk, výrazy strachu ostatních osob při pohledu do 'oka', trhání fotografií, na kterých je zobrazený sám Protagonista, nebo epizody z jeho života či úděs, když po probuzení uvidí před sebou sám sebe. V tom okamžiku se natolik zhrozí, že si oběma rukama zakrývá obě oči, i to chybějící, aby neviděl, že je pořád viděn. Film končí stejným záběrem jak v úvodu: pohledem do otvírajícího se oka.

Podle Fostera se v tomto Beckettově přístupu zračí problematika vztahu subjektu a objektu, který považuje za základní dilema jeho románových i dramatických postav. Podle něho se ve vztahu 'vidoucího a viděného' ve filmu jeví tendence oddělit od sebe objekt a subjekt, což bylo, jak jsem již předeslal, filozofické téma, které Becketta zvlášť zajímalo. V Beckettově scénáři je opravdu rozeznatelný úmysl oddělit od sebe subjekt a objekt tak, aby člověk/objekt, symbolizovaný vlastním okem, nahlížel na sebe jako na pohybující se předmět/subjekt. Foster vidí v potřebě náhledu na sebe a na to, co nás obklopuje, příbuznost se zenbuddhismem. Píše o tomto stavu jako o startovní čáře, která je podmínkou k uskutečnění dalších kroků zen souvisejících s cílem zbavit se ulpívání na egu a věcech kolem, osvobodit se tím od nesnází života a překonat tak závislost, která vede ke strastiplné lidské situaci.

Můžeme společně s Fosterem uvažovat o tom, jak daleko došel Beckett ve své tvorbě při naplňování potřeby odpoutat se od vlastní osoby. Foster nám k tomu předkládá přesvědčivé literární důkazy a inspirativní příklady z Beckettovy tvorby. Citované věty v úvodu filmu o nemožnosti zbavit se sebepozorování to také dokazují. Jeho prozaické i dramatické postavy jsou posedlé sebepozorováním a nutkáním přemýšlet o sobě. A přece se domnívám, že právě z těchto důvodů je třeba rozlišovat mezi osobou spisovatele a dramatika Becketta, tj. mezi jeho vlastními zájmy či inklinacemi, a samotnou tvorbou. Možná to byla právě tvorba, která mu pomáhala vyzrát a získat nadhled nad tím, co ho osobně sužovalo. Je třeba také zvážit, jestli upřednostňováním filozofických nebo religiózních koncepcí při interpretaci neochuzujeme jeho dílo o to podstatné: o umělecko-tvůrčí rovinu. Filozofickou interpretaci lze uplatnit především v obecné rovině, a to v tom smyslu, že pronásledující pozorovatel není nikdo vnější, ale sám Protagonista, vystoupivší ze sebe jako předmět (O) tak, aby se stal objektem, který pozoruje toho nevystoupivšího (P). Ovšem realizovat tuto problematiku – být simultánně objektem i subjektem – je obtížné i z filozofického hlediska; nebo je to dokonce nemožné?

José Luis Gómez-Martínez například tvrdí, že *„definovat se by znamenalo pozorovat se zvenčí, a to by znamenalo přestat být“* (Gómez-Martínez 1996: 20). Ani dosáhnout toho uměleckými prostředky není nijak snadné, ale přesto – jak dosvědčuje *Film* – možné. Vyjma střídání komických a tragických situací je totiž potřeba oprostit se od zažitého vnímání částí a celku. Vidoucí oko se stává objektem, přitom je částí protagonisty. Viděný protagonista je subjektem, pozorovaným předmětem, přitom mu chybí ta část (oko), která představuje celek. Oko se tedy dívá na protagonistu, jehož je součástí. Vytváří se tím jakýsi modernistický kruh, který vzdáleně připomíná otázku ze Sofoklovy tragédie *Král Oidipus*, jestli by se Oidipus vyhnul svému osudu, kdyby před ním neutíkal. Ve *Filmu* platí něco analogického, totiž že jakýkoliv únik před sebou samým není možný, protože lidské oko v pozici objektu je vždy zacílené na předmět svého pozorování – subjekt, jehož je součástí. Interpretační přístup vycházející pouze z filozoficky pojatého vztahu subjektu a objektu zbavuje ale *Film* toho podstatného, a to jeho komičnosti a parodičnosti. Ta je totiž projevem vyzrálého intelektu, který prostřednictvím komična, ironie a grotesky přehání a znásobuje lidské vlastnosti. V tomto případě může jít o paradoxní sebepozorování, které Beckett zmiňuje v úvodu scénáře. Film je plný groteskních situací, například snaživý způsob, jakým postava utíká sama před sebou, se střetává s diváckým vědomím toho, že tato snaha je zcela marná, nehledě k obavám či zděšení ze sebe samého. Velký význam tu má i obsazení Bustera Keatona, klauna a představitele němých grotesek, kterému se ve tváři zrcadlí škála takových výrazů bolesti a utrpení, že to nutně vyvolává empatický smích.

Z jistého pohledu využil Beckett možností optiky filmové kamery a její technologie záznamu tak, že vztah JÁ – ON mezi kamerou a snímaným člověkem nahradil vztahem JÁ – JÁ.[3] Lze v tom rozpoznat prvky absurdity, známé především z jeho divadelních her, a na rozdíl od postmoderního umění, ve kterém jde tak často o přebytek významů, v tomto případě, stejně jak u absurdních dramat, se jedná o jejich absenci. V případě scénických děl je přesnější mluvit o absenci motivů nebo aspoň o neúplné motivovanosti. Tím se dosahuje také určité tajuplnosti, která může být i autorským záměrem, jak je to v případě *Filmu*. Pokud nepřijmeme tuto licenci – člověk sledovaný vlastním okem – jako metaforu, která zesměšňuje nutkavé sebepozorování, další průběh filmu nás povede jenom k neporozumění. Pokud ji ale přijmeme, akceptujeme i některé ‘nedůslednosti’ bez toho, abychom k nim potřebovali další vysvětlující odpovědi, například na otázku, jak se může člověk dívat sám na sebe zezadu,[4] nebo na důvod zděšení ostatních postav při pohledu do oka, včetně závěrečného zděšení protagonisty při pohledu na sebe, nikoliv na oko. Komediálně groteskní charakter tak vytvářejí jednotlivé motivy, které se filozofickému výkladu jakoby nepodřizují. Mohou působit dokonce ‘nezávisle’, jak je to v případě juxtapozic. Jde o složky, které jsou zdánlivě mimo základní téma, ale svým protikladným nebo nezávislým postavením k němu přece jen poukazují.

S Fosterem lze tedy souhlasit, že na Beckettovo dílo nelze uplatnit filozofickou interpretaci. Stejně tak odmítá Foster i psychologii, i když podle něho *„stav Beckettových postav má psychologický základ“* (Foster 2002: 32). Beckettovy postavy jsou totiž natolik zapletené do svých

3 S proměnou vztahu od JÁ – ON k JÁ – JÁ se setkáváme u performerů (Karen Finleyová), jejichž nejčastější témata jsou oběti násilí. Je to cesta od pochopení k ztotožnění, kdy mediátorem vztahu JÁ – JÁ je právě vcítění.

4 Beckett přitom ve scénáři nakreslil přesný úhel pohledu kamery zezadu, pohybující se v rozmezí čtyřiceti pěti a čtyřiceti šesti stupňů.

osobních problémů při hledání vlastní identity a nacházení smyslu v nesmyslech a stereotypech a tak zaměřené na psychiku vlastního ega, že pokud interpretace Beckettových postav leží mimo psychologii, je nutné se ptát, jestli právě ony nejsou příkladem toho, jak na psychické stavy těchto postav psychologická interpretace nestačí. V těchto případech jako by se psychologie ocitla ve slepé uličce, včetně psychoanalýzy, protože postavy jsou tak vyšinuté, že jakákoliv psychologická analýza vede ke stanovení diagnózy, a to pro postižení tématu hry nestačí. Zůstaňme tedy u toho, že nejde o psychologii, *„nejde o filozofii, nýbrž o situace“* (Foster 2002: 41), protože právě tato *lidská situace* budí ve scénickém umění vždy nejvíce pozornosti.

Jaká je to ale situace? Podle Karla Jasperse *„existence situace je daná tím, že se mění a že jedna vyplývá z druhé“*. Člověk ji tvoří svým pobytem v ní a tím, že *„přechází ze situace do situace“*. V případě Beckettových dramatických textů by mělo jít především o situace dramatické. V těch nabývá na váze místo člověka související s jeho postavením a se snahou toto místo změnit nebo ho udržet. Jaspers to vyjádřil slovem *„topografický“*, souvisejícím s členitostí terénu, což v našem případě lze chápat jako různorodost rozmístění, které vytváří nerovnovážný vztah. Jaký je ale u Becketta tento ‘terén’, tj. vnější prostor, který tak úzce souvisí s rozmístěním, pozicí a s uspořádáním? Kromě jeho první hry *Čekání na Godota* je to prostor poměrně omezený. V *Konci hry* je vnější prostor minimalizovaný. Je vzdálený, jeví se přes okénko kdesi v pozadí, Hamm jej charakterizuje jako pouhou šeď, ani ne černě. Ve hře *Šťastné dny* je prostor členitější, ale postavy nemají možnost výrazného pohybu. Winnie se nepohybuje vůbec, jenom hlouběji zapadá do písku. Willie se pohybuje pouze v určených trajektoriích a do své úzké díry je nucený zalézat pozpátku, instruován Winnie. Jakákoliv změna místa postavy je skoro nemožná, přímo děsí a pouhé pomyšlení na ni přináší úzkost.[5] Není co měnit, protože není ke komu, nevytvářejí se takové tlaky, které by vedly ke změně. Jakýkoliv tlak je pouze vnitřní, a stejně tak pokusy o změnu se odehrávají pouze v mysli, nahlas verbalizované končí vždy návratem do původního stavu, protože jedině v něm zůstává jistota, že vše bude tak, jak má být. Zdá se, že podstata dilematu lidské situace je v tom, že v ní nelze nic změnit. Každé úsilí je předem odsouzené k nezdaru, přitom pocit nezdaru je obsažený v samotné povaze postav. Postavy ho již předem očekávají, takže není důvod něco na situaci měnit. Kdyby k ní, nedej bože, došlo, bude to vždy k horšímu. Dostatečně výmluvné je to právě ve *Šťastných dnech*. Vše je dobré tak, jak to je, a pokud není, tak si to lze v dobrém slova smyslu zdůvodnit. Každé pomyšlení na změnu vede ke stavům úzkosti. Beckettovy postavy jsou soustředěné na své JÁ tak silně, že opomíjí to, co je kolem – **vnější prostor**. Hledání osobní celistvosti je ale hledáním integrity, která se prosazuje vždy v kontextu, a to v souladu nebo v nesouladu s prostředím. Bez této vzájemné duality může být samotné JÁ nejenom ochuzeno o možnost najít samo sebe, ale přímo znechuceno sebou samým, protože neexistují ‘ti druzí’, od kterých by se něco o sobě dozvědělo. Tato osamocenost postav vede nutně k paradoxnímu sebepozorování, protože postavy vzhledem k absenci

5 Příklad podobného vnitřního monologu z Beckettova románu *Nepojmenovatelný*: *„Doufám, že tenhle úvod brzo skončí a přenechá místo vlastnímu výkladu, který o mně rozhodne. Bohužel mám jako obvykle strach pouštět se dál. To proto, že pouštět se dál znamená odejít odtud, najít se, ztratit se a znovu se objevit, zpočátku neznámý, a teprve postupně takový jako obvykle na jiném místě…* […] *mohu-li si vybrat místo, o kterém zřejmě nikdy nezjistím, zda mě pohlcuje nebo vyvrhuje, a které je možná pouhým vnitřkem mé vzdálené lebky, kde jsem kdysi bloudil a nyní setrvávám na místě, zkroušený do malosti…* […] *Přesto mám strach, bojím se toho, co má slova zase provedou se mnou a mým úkrytem. Copak opravdu nemohu zkusit něco nového?“* (Beckett 1998: 16)

vnějšího prostředí, samy v sobě i pro sebe se stávají objektem i předmětem pozorování. U her Samuela Becketta tak dochází k absenci toho, co Richard Sennett nazývá *veřejným prostorem*. Dokonce jako by byl veřejný prostor záměrně anulován. S tím úzce souvisí to, s čím se často setkáváme u Beckettových her i prozaické tvorby, a to tendence postav vyjadřovat se s vědomím toho, že není co vyjádřit.[6] Otázkou však je, pro koho se vyjádřit a kdo má pochopit postavy? Navzdory nutkání vyjádřit se – Beckett tomu říká „hypotetický imperativ" – zůstává i v případě otázky 'kdo jsem' vždy v pozadí otázka: ve vztahu ke komu nebo k čemu? Bez toho, že bych se nutně opíral o Lacanovu nebo Barthesovu teorii o podílu 'těch druhých' na naplňování naší existence, lze říct, že pokud vezmeme v úvahu, že chování člověka v situacích je vždy determinováno jeho postavením ve vztahu k druhým, spočívá způsob, jak se o sobě něco dozvědět, také v jeho jednání vůči druhým. Beckettovy postavy si kladou otázky, na které se jim nedostává odpovědi, a tak nejenomže nemohou poznat, jaké ve skutečnosti jsou, ale navíc bez těch druhých nejsou schopny vytvořit dramatickou situaci.

Ze specificky scénologického hlediska přetrvává na scéně neměnný stav jako důsledek minulosti, který sice v obecném slova smyslu volá po změně, ale chybí vůle-motivy postav něco v přítomnosti změnit. A změnit se to nedá především proto, že přece nelze zasahovat do minulosti, která je důsledkem přítomného stavu. Postavy v sobě vyvolávají otázky, proč tomu tak je, a protože neznají odpovědi, hypoteticky konstatují, co vše by to přineslo, kdyby něco přece jen podnikly. Tyto otázky vytvářejí určité napětí a také očekávání, jakou formou jednání se tento stav změní. K tomu patří i důsledný autorský popis chování a jednání. Každý nepředpokládaný čin by totiž mohl být potenciálním zdrojem změn, proto je toto detailní jednání postav současně doprovázeno úzkostí z případné změny. Předcházet tomu vyžaduje důsledně opakovat ověřené pohyby a jednání, protože jsou ochranou před změnou. Je to tragikomické spojení stereotypů jednání, které svým opakováním vytvářejí jeho groteskní charakter, a současně tíseň, dotýkající se samotné existence. Je to *dilema lidské situace*, o kterém mluví Foster jako o něčem hlubokém, co souvisí s pocitem marnosti. Domnívám se, že jde o vzájemné propojení: dilema vyvolává pocit marnosti a marnost je průvodním jevem dilematu. Nad tím vším ale trůní groteska, tragikomický výsměch úzkosti z bytí, z izolovanosti a hluboce existenciální situace postav. Jejich verbální projevy jsou jakési mentální meditace natolik soustředěné na to, co se děje uvnitř, že jsou směšné i tím, jak zcela automaticky vylučují to vnější. Do jisté míry, i když ne v groteskní rovině, to vidí i Foster, když poukazuje na to, že Beckett dospěl k hranicím zenbuddhismu, do kterého nikdy nevkročil, tj. k potřebě odpoutat se od vnějších věcí. Vylučování vnějšího nebo oprošťování se od sekulárního světa, jak je vnímá Foster, představuje ale úsilí vypořádat se s lidskou situací terapeutickou cestou. Může vést ke stavům vyrovnanosti a klidu, ale není zdrojem ani tématem pro drama. Beckett scénuje, nikoliv inscenuje, osamocené postavy, které se vysmívají svému 'postižení' bytím. Proto tolik problémů s inscenováním jeho her. Najít klíč pro scénické situace, které trvají a nemění se, není vůbec snadné.

K tomu patří také povědomí postav o tom, že to, co vědí, nedostačuje. Tyto limity a nemožnost překonat jistou míru omezeného vědění, tedy nikoliv nevědomost, ale vědomost o tom, je staví do si-

6 *„Co kdybych mluvil tak, abych nic neřekl, skutečně nic?* [...] *Připadá mi však nemožné mluvit, a nic přitom neříkat, může se nám zdát, že se nám to nedaří, jenže vždycky se na to něco zapomene, na nějaké droboučké ano či ne, které však dokáže pobít celou armáda draků"* (Beckett 1998: 16).

tuace zmiňované marnosti. Za ní vždy nastupuje otázka: k čemu je takové vědění? Dostane to postavy z dilematu, ve kterém se nacházejí? Dostane je to z tíživé existenciální situace? Odpověď zní: nikoliv. Postavy jsou si vědomé toho, že nejsou schopné dosáhnout takového vědění, aby se mohly vymknout z tísnivé situace, zvlášť pokud absentuje veřejný prostor. Úzkost brání jednání, protože jednání vytváří nové situace a v nových situacích by musela postava reagovat na nové okolnosti. A tak už jenom pomyšlení na to vytváří úzkostný stav, a vše se tak točí v uzavřeném kruhu. Přemrštěná péče projevovaná v autorských poznámkách a načasování jednotlivých postupů s důkladnými nákresy je součástí tohoto extrémního zaměření postav na sebe. Herectví tohoto typu vyžaduje totiž nejenom úspornost gesta, ale také soustředění se na jeho význam, zvlášť když žádný veřejný prostor jako by už neexistoval. Zůstává jenom vnitřní prostor, zatímco za vnější se považuje jen ten, který obepíná tělo. Gesta nabývají symbolického významu, obzvlášť ve *Šťastných dnech*, ale také v Beckettových krátkých hrách. Symboličtí jsou i stařečci v popelnicích v *Konci hry*, protože představují minimalizaci vnějšího prostoru. Sem patří i úvahy Winnie, co se skrývá v písku a jak je to s jejím tělem. Není tam žádný prostor pro náhodné jevy, protože vše náhodné, nečekané a neočekávané se proměnilo ve stereotyp.

Struktura sekulárního světa jako by nebyla. Je jenom člověk a možná i bůh. Ten ale právě není přítomen. Postavy jsou často podivné kreatury, šaškové a blázni, a ti vždy stojí na okraji společnosti, mimo veřejný prostor, nebo představují odvrácenou stranu tohoto prostoru. Místo touhy po jiných bytostech, po dění, kterého by byly součástí, se postavy obracejí do sebe. Takový obrat je nakonec namířený proti nim ve smyslu zátěže bytí, kterou musejí snášet, aby se tato zátěž nakonec vyjevila jako jediná jistota, jako pudová tendence udržet se při životě za každou cenu. Přijmout situaci v tomto případě také znamená přijmout svůj úděl. Není to ale úděl hrdiny a jeho rozhodování, nýbrž pouhý stav. Beckett minimalizuje tento úděl do jedné nebo více situací, které se nevyvíjejí dramaticky, ale scénuje je a ilustruje.

A takhle vidí svou situaci i postavy. V tomto tragickém obrazu fenomenálního světa, ve kterém se fenomény redukovaly na stereotypy, zaznívají věty, které jednoduše a prostě parodizují tuto situaci a jsou do jisté míry projevem nadhledu. Je to schopnost intelektuálně se vypořádat s tísní a úzkosti. Vysmát se jí i za tohoto vlastního stavu. Ironizovat situaci je poslední zbraň, jak této tísnivé lidské situaci nepodlehnout. Ztráta této schopnosti znamená propadnout existenciálnímu fátu a případně upadnout až do duševní nemoci.

K takovému osamocení vede absence společnosti nebo její vyloučení ze situace, které komplikuje či přímo zabraňuje hledání místa v ní. A protože takové místo Beckettovy postavy nenacházejí, upadají do sebezpytováni, které ale nevede k řešení. Přitom k vnějšímu, veřejnému prostoru poukazují jakoby zpoza skla, nikoliv zevnitř. Postavy jsou odcizené jako cizinci nebo ještě hůř – cizáčci, o kterých Sennett říká, že jsou citlivou strunou společnosti. Podle toho, jak se k nim společnost chová, jak s nimi nakládá, stávají se obrazem jejího veřejného prostoru. U Beckettových postav jde o jakýsi skok do prázdna, známý z fotomontáže Yvese Kleina, která byla také projevem jeho inklinací k zenbuddhismu. Podobně jako Klein i Foster chápe tento skok v zenovém smyslu souvisejícím se zřeknutím se fenomenálního světa. U Becketta jde ale o skok postav na ‘vyprázdněnou scénu’. Ocitají se na scéně, které chybí veřejný prostor. Potvrzuje to i Fosterova citace z Beckettova dopisu Johnu Gruenovi z roku 1970: *„Já je nepoznatelné, a proto člověk, hledící do sebe, hledí do bezedné*

propasti“ (59). Není mým záměrem zabývat se filozofickou otázkou poznatelnosti ‘já’, z pohledu scénicko-dramatického je ale jasné, že osamocené hledání sebe sama je mimořádně náročné inscenovat bez veřejného prostoru, jehož součástí jsou ‘ti druzí’. Při pohledu na dno takové propasti nelze uzřít nic jiného než známou tísnivost lidské situace; jediný způsob, jak se s ní vyrovnat, je vysmát se jí, a to je také to, co Beckett s takovou úzkostnou oblibou dělá.

Beckettovské problematice se věnoval i Gilles Deleuze v kapitole „Exhausted“ (Vyčerpaní)[7] své proslavené knihy *Essay Critical and Clinical* (Esej kritický a klinický). Už sám název kapitoly napovídá, že postavy v Beckettových románech i hrách podle něho charakterizuje *vyčerpanost* (*exhaution*), kterou odlišuje od *vyloučení/vylučování* (*exclusion*) – to chápe jako realizaci nějakých záměrů nebo cílů. Při realizaci vždy totiž vylučujeme jednotlivé možnosti a nahrazujeme jednu druhou, ale podle Deleuze všechny *„tyto variace a substituce, všechny tyto exkluzivní rozdíly (denní doba, noční doba, jít, zůstat) jsou nakonec unavující“* (Deleuze 1998: 153); zatímco vyčerpání je něco jiného:

„Je to řada variabilit situace, za podmínky, že se vzdáme jakéhokoliv pořadí preference, jakékoliv organizace ve vztahu k cíli, jakékoliv významnosti. Není už dále cílem jít nebo zůstat a nikdo už nedělá rozdíly mezi dnem a nocí. Nikdo si nic neuvědomuje, dokonce, i když někdo něčeho dosáhne. [...] *Nikdo neupadá do nediferencovanosti nebo dokonce ani do známé jednoty protikladů, nezůstává ani pasivní, ani aktivní, pro nic není důvod. Je jenom unavenost z něčeho a vyčerpanost z ničeho“* (ibid.).

Toto konstatování vede Deleuze k pojmu *derealizace*, který souvisí s omezeným jednáním postav. Podle něho pojednávají Beckettovy hry právě o možnosti *derealizace*, tzn. že jsou *„více omezené (a omezované) v možnostech než v tom, co se stane“* (ibid). Takto pojímané ‘omezování možností’ najdeme ve většině Beckettových her. Je dokonce jakousi vnitřní náplní postav. Ve *Šťastných dnech* je vyslovena možnost, která je vždy doprovázena smířením nebo racionalizací, takže není realizována. Postava ochotně přistupuje na to, že je dobře, že nedošlo k realizaci. Dokonce kdyby se zmíněná možnost realizovala, možná by to přineslo změnu, která vždy může nutit k realizaci dalších možností. Je proto snadnější se smířit se současnou situací než s tou, která by potenciálně mohla nastat. Budoucnost je nejasná, ale postava ví, že současnou situaci jakžtakž snáší. Jaká je záruka, že při uskutečnění jiných možností to bude stejné? Pro Winnie je dobře, že nic neroste, je dobře, že je zemská přitažlivost, a jejím problémem je tak pouhé zdání, že zemské přitažlivosti ubývá. Navzdory paradoxní situaci, ve které se nachází, tj. nejdříve po pás a později až po krk zahrabaná v písku, možná budoucnost související s oslabováním zemské přitažlivosti, která by mohla být příčinou jejího vytažení z písku, jí na rozdíl od přítomnosti připadá hrozná.

Pokud uvažujeme nad pojmem *derealizace* v deleuzovském smyslu, je třeba si uvědomit, že pro postavy je tato situace přijatelná, dokonce se přímo vyžívají v ne-realizaci možností, kterých jsou si vědomy a které v rámci svých intelektuálních i praktických kombinací nemusejí uskutečňovat. Vědí o těchto možnostech, ale právě toto vědomí je dostatečným důvodem k nečinnosti. Přitom nejde o nějakou jejich schopnost vidět do budoucnosti. Postavy pouze předpokládají možnosti, které by mohly nastat v případě jediného předem neověřeného kroku. Nelze ale nevidět průvodní úzkost, kterou v nich vyvolává jakékoliv jednání. Aby postavy předešly této osobní neurastenii a neupadly do

7 Deleuze, G. *Essay Critical and Clinical,* London 1998: 152–174 („Exhausted“).

celkové duševní nečinnosti, vše intelektuálně verbalizují. Jde vlastně o představování lidské situace, která ovšem ze své podstaty nemůže být dramatická, pokud schází motivy, které iniciují změnu. Může být ale komická a groteskní. Z tohoto pohledu jde vlastně o **scénickou instalaci** obecné lidské situace v její kompresi, tzn. se všemi možnostmi, kombinacemi a permutacemi, které by potenciálně nastaly, kdyby se jakákoliv z možností realizovala. Žádná z nich se ale dramaticky nevyjeví, protože i pouhé povědomí o nich stačí k tomu, aby se buď nevyjevovaly, nebo nerealizovaly, podle Deleuze *derealizovaly*. **Na scéně se tak scénuje a současně instaluje obecná existenciální lidská situace** se všemi svými paradoxy a absencemi významu, protože při nedostatku motivů pozbývají i významy svou hodnotu. A právě z vyprázdnění motivů a zpochybňování hodnoty významů vyplývá dostatek prostoru pro komičnost a groteskost situace.

Deleuze v rámci svého pojmu *vyčerpanost* odkazuje také k Nietzschemu. Samotná vyčerpanost je podle něho *„v součinnosti s vitální degenerací, tedy i fyzickou vyčerpaností“* (Deleuze 1998: 154). Té se ale zřejmě nemusí nutně dosahovat vyčerpáním všech možností. Dokonce postava nemusí vyčerpat ani jednu. Zdrojem mohou být samotné možnosti, které se nabízejí a dožadují realizace. Již obava z toho, že něco je třeba realizovat, může vytvářet vnitřní stav vyčerpání. K tomu lze dodat, že ze scénicko-dramatického pohledu pojímat vyčerpanost pouze fenomenologicky jistě nestačí a spojení s fyzickou představou je zcela na místě: především z toho důvodu, aby samotný pojem vyčerpanosti nebyl reprezentovaný izolovaně, pouze jako fenomén. A v tom případě fyzickou vyčerpanost nejde také oddělit od psychické, protože jsou to spojité nádoby. Tak se dostáváme k tomu, o čem jsem se zmiňoval v souvislosti s Fosterem a jeho tvrzením, že Beckettovy postavy, i když vzdorují psychologické interpretaci, mají psychologický základ. Deleuze svůj pojem vyčerpanosti ilustruje na pozici, kterou postava v takovém stavu zaujímá. V úvodu krátké hry *Nacht und Träume* Beckett popisuje *„muže sedícího za stolem, obráceného pravým profilem k publiku, se sklopenou hlavou, s rukama na stole, případně s hlavou položenou na rukou“* (Beckett 1990: 333). Pro Deleuze je tato pozice sedící postavy typická pro vyčerpaného člověka, protože vyčerpanost mu nedovolí si lehnout, a tak setrvává v této poloze *„s hlavou v zajetí rukou“* (Deleuze 1998: 155).

Je podnětné, že Deleuze spojuje vyčerpanost s pozicí, protože ta souvisí s postavením v situaci. Domnívám se ale, že nelze zmíněnou pozici považovat jednoznačně za projev nebo stav vyčerpání. Držení hlavy rukama nebo hlava položená na rukou, které se opírají o stůl, může naznačovat více postojů: od úleku k prožívání strastí až k hrůze, které postava propadla. Pokud spojujeme vyčerpanost s fyzickým projevem těla, pak to může být také pád na zem, představující okamžik, kdy člověk už nemůže stát a zůstává bezvládný, například pád běžců dlouhých tratí v cíli závodu. To je ale projev fyzické vyčerpanosti, mysl jí nemusí být tak výrazně zasažena. Vyčerpanost, o které mluví Deleuze, je spíše psychického charakteru, a ta souvisí s vnitřní prázdnotou mysli, která zasahuje i tělo. Pozice s hlavou na rukou může být sice ostentativním projevem tohoto stavu, nelze však tuto pozici oddělit od kontextu hry *Nacht und Träume*, ve které postava spí a sní. Při snění lze jistě zaujmout různé polohy, dramatik nás ale – a v tom je Beckett obzvlášť pečlivý – žádnou instrukcí nevede k tomu, že jde o spánek vyčerpaného člověka. Takovou interpretaci z fenomenologického hlediska lze jistě uplatnit v Beckettových románech, ale neplatí obecně. Vymyká se tomu zmiňovaný *Film* i jeho krátké hry.

Čeho se ale popsaná pozice postavy na scéně úzce dotýká, je – prostor. Tím, že jsou postavy v Beckettových hrách

soustředěné na sebe, je minimalizován i prostor. Deleuze v této souvislosti říká, že *„prostor má velice omezené místo“* a v některých případech mluví spíše o obrazu než o scénickém prostoru (Deleuze 1998: 161). Do jisté míry s ním lze souhlasit. Například v hrách *Akt beze slov II* (*Act Without Words II*)[8], *Tam a zpátky* (*Come and Go*) nebo *Houpací křeslo* (*Rockaby*) je prostor natolik redukovaný, že spíš připomíná dvojrozměrný obraz. V hrách *Akt beze slov I* nebo *Tak co, Joe* (*Eh Joe/Dis Joe*) je prostor výrazně omezený. Jde dokonce o jakési stlačení samotného prostoru do sebe. Vnitřní podněty postav jsou natolik zraňující a bolestné, že důsledkem toho je de-prese prostoru.

Hra *Quad* (Dvorec) se z toho přece jen vymyká. Je beze slov a vyznačuje se tím, že má vymezený čtvercový prostor s úhlopříčkami, po kterých čtyři hráči zahalení v dlouhých pláštích s kapucemi pobíhají za doprovodu různých bicích nástrojů a osvětlování čtyřmi barevnými světly: bílým, modrým, červeným a žlutým. Každému hráči je přidělená jistá barva a charakteristický zvuk bicích nástrojů. Citlivým bodem čtverce v prostoru je jeho střed, ve kterém se protínají úhlopříčky. Zatímco po stranách má každý hráč přesně určenou trasu a přípustné jsou i různé kombinace, střed musejí hráči obejít a nesrazit se. Právě pro rychlý pohyb hráčů, ústup od vnitřní introspekce a vzhledem k orientaci na vnější prostor se *Quad* od ostatních Beckettových krátkých her odlišuje. Deleuze, do jehož interpretace právě *Quad* zapadá, spojuje podobně jako postavy i prostor s omezeností a celkovou vyčerpaností. Pro něho *„Beckettův text je zcela jasný: je to otázka vyčerpaného prostoru. Není pochyb o tom, že postavy budou unavené a budou nohy víc a víc vláčet.* [...] *Protagonisté budou unavení v závislosti na počtu svých realizací“* (Deleuze 1998: 163). *„Quad je prostor s tichem, končící hudbou* [...] *a má blízko k baletu“* (ibid.). I když nejde přímo o balet, blízkost k němu, kterou Deleuze pociťuje, je spojená s pohybem. Ten odlišuje *Quad* od tradičních her a přibližuje ji svými jednotlivými složkami i celkovým projevem k performancím, a to k těm, se kterými se ve druhé polovině 20. století setkáváme poměrně často. *Quad* je z roku 1981, vznikl tedy v období opětovného uměleckého přehodnocování, v jehož rámci byly jednotlivé akce považovány za součást celkového hledání nových uměleckých principů. Důraz se kladl na jednotlivé procesy a jistou formu neukončenosti jako projev hledání. Základním materiálem byl koncept a snad nejblíže k pojetí, ke kterému má *Quad* také blízko, byl ‘new dance’ zaměřený na rozvíjení pohybu v prostoru. A to je období, kdy se performance proměnila v barevnou a poutavou, což *Quad* také je. Když se ale podíváme na rekonstrukci Schlemmerových performancí v Bauhausu, zvlášť na *Gestický* nebo *Prostorový tanec*, také najdeme několik společných znaků. Především základní pohyb rozvíjený v prostoru, barevnost kostýmů a zvuky. Netvrdím ovšem, že by se Beckett na zmíněných performančních aktivitách nějakým způsobem podílel, případně, že by se chtěl v tomto hnutí prezentovat. *Quad* v tomto smyslu navazuje na více uměleckých aktivit, které známe od čtyřicátých let 20. století. Odlišuje se od performancí tajemností způsobenou kostýmy s kapucí, která zakrývá tváře protagonistů, ale především důkladnou autorovou instrukcí, která zařazuje *Quad* spíše ke scénickým prezentacím. Mohli bychom dokonce na *Quad* uplatnit pojem Hirschfelda-Macka, který nazval své první představení v Mountain College *vizuálním divadlem*, založeným na *formálním a obrazovém konceptu*. *Quad* má také blízko k performancím, které od počátku 70. let představovaly uspěchanou technickou spo-

8 Autorská poznámka ke hře: *„Tato pantomima se má hrát na nízkém a úzkém prostoru v zadní části jeviště, prudce osvětlené v celé jeho délce. Zbylá část jeviště zůstává neosvětlená“* (Beckett 1990).

lečnost, zdůrazňovaly odcizenost a inklinaci k materiálním produktům a ztrátu duchovnosti nebo spolupatřičnosti.

Beckettův prostor v *Quad* je určen přesnými trajektoriemi, po kterých se protagonisté pohybují, ale jejich volnost je vždy omezená tvarem čtverce s možnými kombinacemi vytyčených drah. Mohou být také metaforou omezenosti svobodné vůle člověka, předurčované jeho osobními vlastnostmi, které nakonec rozšiřují nebo zužují možnosti výběru, vždy ale v rámci pevně stanoveného počtu kombinací. K tomu patří také anonymita postav specifikovaná obecně čtyřmi druhy barev a zvuky. Jsou to hráči bez vlastností, přesněji: performeři, kteří provádějí určitou činnost bez osobních projevů. Střed čtverce představuje citlivý bod, do kterého žádný hráč nevstoupí, a při setkání se hráči vždy obejdou. Nedojde tak k žádnému střetu a nevytvoří se žádná situace. Opakuje se pouze pohyb v rámci předem určených trajektorií s možností kombinace. Ani kombinace není výsledkem individuální volby hráčů. Nabízí se předem a je jenom na hráčích, jak ji využijí. Tyto znaky *Quad* nejenom přibližují k performanci vycházející z principů *new dance*, ale zpochybňují i Deleuzeův pojem derealizace. Hráči mají využívat všechny prostorové možnosti v plné míře, ale jejich tempo-rytmický pohyb na scéně nemá naznačovat stav vyčerpání. Pokud Deleuze domýšlí, jak by to vypadalo po několikahodinovém provozování tohoto pohybu v prostoru určeném čtvercem, jistě by všichni protagonisté dospěli do stavu vyčerpání. Jenomže autor doporučuje pětadvacetiminutové trvání. Za tuto dobu nelze do stavu vyčerpání dospět, i když rychlý pohyb protagonistů na scéně by to mohl naznačovat. Ten ale více než s vyčerpáním souvisí se soustředěním se na samotný pohyb, resp. gesto: tělesný prožitek souvisí s vnitřně hmatovým vnímáním, ale také s komičnem a groteskou, do níž pak zvládnutý pohyb může vyústit. Buster Keaton ve *Filmu* přehání, když nesmyslně utíká před vlastním okem, které ho pozoruje. *Quad* může zrychleným pohybem hráčů představovat uspěchaný pohyb tehdejší i současné společnosti, která podobným způsobem nesmyslně utíká sama před sebou. Nad takovým spěchem visí otázka – kam? Na základě předešlého bychom mohli říct, že z omezeného prostoru, představujícího tísnivou lidskou situaci, do sebe. Nad takovým řešením ale slyšíme Beckettův klaunský smích.

Použitá literatura a další zdroje:

BECKETT, S. *Tso*, Praha 2002

BECKETT, S. *Nepojmenovatelný*, Praha 1998

BECKETT, S. *Šťastné dny* (program k inscenaci ND), Praha 1998

BECKETT, S. *Collected Shorter Plays of Samuel Beckett*, London/Boston 1990

DELEUZE, G. „Exhausted", *Essay Critical and Clinical*, London 1998: 152–174

FOSTER, P. *Beckett a zen*, Praha 2002

GÓMEZ-MARTÍNEZ, J. L. *Teória eseje*, Bratislava 1996

SENNETT, R. *The Fall of Public Man*, Penguin Book 1978

Film

http://www.youtube.com/watch?v=Yws4Rty2kXw

http://www.youtube.com/watch?v=QPbT_IIYW5M-&feature=related

Come and Go

http://www.dailymotion.com/video/x2wulx_beckett-on-film-come-and-go-2000_music

Quad

http://www.youtube.com/watch?v=GMnKDGfpV7c

http://www.youtube.com/watch?v=hFvhBmhOWGQ-&feature=related

http://www.youtube.com/watch?v=298–7BTTnI&feature=related

Eh Joe

http://www.youtube.com/watch?v=pom8gez6Lxw&feature=related

http://www.youtube.com/watch?v=MGoLmAJVcak-&feature=related

Rockaby

http://www.youtube.com/watch?v=MGoLmAJVcak-&feature=related

Dramatická škola a Marie Laudová-Hořicová

Iveta Davidová

„Marie Laudová-Hořicová patří nesporně k vynikajícím zjevům českého divadelnictví. Není však snadno včleniti ji do dějinného vývoje našeho herectví. Její umělecká činnost stojí na rozmezí dvou generací, které se diametrálně odlišují vnitřní i vnější podstatou uměleckého projevu. Vyšedši z realistického školení německé herečky Versig-Hauptmannové a Josefa Šmahy, vyrůstajíc ve stínu rétorismu Otilie Sklenářové-Malé, pracujíc vedle kouzelníka slova Jakuba Seiferta, Laudová ocitla se ve zralých letech po boku Eduarda Vojana a Hany Kvapilové a s nimi uprostřed prudkého vlnění moderního hereckého stylu. Je důkazem její individuality, že v tomto vlnobití neztroskotala a opustila pole uměleckých výbojů, předčasně sice, vlivem úrazu, ale s plnou ctí. […]

Dobrým ovládáním všech stránek herecké techniky a širokým všeobecným vzděláním byla jaksi předurčena, aby se stala učitelkou hereckého dorostu. Začala vyučovati herectví a společenské výchově na pražské konservatoři brzy po úraze, který jí znemožnil další působení na jevišti. Po převratě usilovně spolupracovala o zřízení samostatného dramatického oddělení na postátněné konservatoři a stala se jeho první profesorkou. Jako dříve divadlu, tak nyní dávala se škole s celou živelnou výbušností své povahy. Svým žákům byla příkladem energie a houževnatosti v práci a snažila se svědomitě a štědře sděliti se s nimi o vše, co sama uměla a co pokládala za správné a nejlepší. Své představy domáhala se s krajní důsledností, snad někdy i na úkor individuality žákovy, ale vždy s nejlepším úmyslem probuditi všecky jeho schopnosti a vybičovati všecky jeho síly k nejvyššímu vypětí. Proto bývala atmosféra jejich hodin zpravidla nabita nejen pracovní energií, ale i skrytým odbojem mládí, které se nerado podrobuje autoritě učitelově. Učitelka i žáci vycházeli z nich často vyčerpáni, ale vždy s vědomím vykonaného kusu práce. Kdo z žáků měl v sobě pravé jádro uměleckého nadání, naučil se u ní mnohému. Především technickým základům, abecedě hereckého umění […], správné a jasné artikulaci, čisté intonaci a pronikavému postřehu pro smysl a psychologii úlohy. Slabší individuality ovšem snadno podléhaly vlivu učitelčinu více než bylo žádoucí a byly strhovány k napodobení.“ (Svoboda 1932: 114–115)

Za první zárodek vlastního (činoherního) dramatického oddělení založeného roku 1919 a spojeného s Jindřichem Vodákem a s příchodem Marie Laudové-Hořicové, je považováno vyučování deklamace, mimiky a hereckého umění v **operní dramatické škole na pražské konzervatoři** konce 19. a počátku 20. století. Tato

Marie Laudová-Hořicová v civilu

dramatická škola však na pražské konzervatoři fungovala až do roku 1916 jen jako vedlejší větev pěveckého oddělení a byla rozdělená na *českou a německou deklamaci*. Teprve Laudová-Hořicová se v roce 1916 ujala výchovy operních pěvců vcelku. „Vytváří si vlastní soustavu herecké výchovy a rozvrhuje její postup ve tři základní spojité stupně: vychází z nácviku zřetelné výslovnosti a deklamace ke stále složitějšímu studiu rolí a odsud k souhře.“[1] Laudová-Hořicová byla členkou Národního divadla, a to v letech 1890–1915. Od chvíle, kdy ji úraz na jevišti vyřadil z aktivní herecké činnosti, se věnovala novinářství a pedagogickému působení. Profesorkou deklamace a mimiky na Státní konzervatoři Praha byla od roku 1919 až do své smrti. Na své začátky pak Laudová-Hořicová vzpomínala takto: „R. 1916 mělo operní oddělení konservatoře všeho všudy šest žaček, a tak zvaná dramatická škola, jež ve skutečnosti neexistovala, a byla jen na papíře prospektů konservatoře, měla jediného žáka, kterého za dva týdny po mém nastoupení pohltila válka, takže nezbylo ani jediného.“[2]

Správou divadelních věcí v rámci ministerstva školství a národní osvěty v nově vzniklé Československé republice byl roku 1918 pověřený Jindřich Vodák. Plně si uvědomoval, že je třeba *nastolit* řádné školení mladých adeptů činoherního divadla, jelikož herectví stálo především na *eklektickém slohu deklamatorním*. V roce 1918 se pražská konzervatoř navíc změnila z utrakvistického ústavu na instituci výhradně českou s hlavním sepětím s rodnou mluvou a nově vzniklému

1 Haller 1961: 285.

2 Laudová, M. „Prvé pětiletí naší dramatické školy“, *Venkov* 14. 6. 1924.

Marie Laudová v titulní roli Sardouovy Madame Sans-Gène, Národní divadlo 1894

dramatickému oddělení dal Vodák nové osnovy. Vyučování na novém, samostatném činoherním učilišti bylo zahájeno 6. 10. 1919. Dramatické oddělení pražské konzervatoře však nečekalo jen na rady Vodáka. Byla to především Marie Laudová-Hořicová, která od počátku uveřejňovala své vize odborného školení budoucích herců v nejrůznějších časopisech. Přestože sama „zůstala vždycky věrna tradici velkého gesta a vznosného, pathetického slova, z jejichž ovzduší vzešla, dovedla se čestně vyrovnávati i s úkoly novější doby“.[3] Na počátku roku 1919, kdy ještě nebylo jasno, jestli skutečná dramatická škola na konzervatoři bude otevřená nebo ne, napsala: „Praktické vyučování dramatickému umění nesmí se ovšem díti stereotypně tak, aby žák prostě učitele napodobil. Je věcí inteligence herce-učitele, aby, jakmile první základy správné, jasné mluvy a přirozené hry žákovi vštípil, vedl ho k samostatnému tvoření, k individuelnímu studiu úloh. Herec-učitel musí působiti na žáka tak, aby vlastním srdcem a vlastním rozumem dovedl své postavy na jevišti žíti a co nejdokonalejšími prostředky ztělesňovati a aby sám sobě byl nejpřísnějším kritikem.“[4]

3 Svoboda 1932: 114.

4 Laudová, M. „Divadelní škola“, *Venkov* 4.1.1919.

V knihovně a archivu pražské konzervatoře v krabici nazvané „Laudová“ nalezneme spisek začínající slovy „**Vůdčí myšlenky, jež vedly nás při vypracování návrhů na reorganisaci pražské konservatoře...**“. Práce sice není signována ani datována, ale s největší pravděpodobností byla napsána kolem roku či před rokem 1918 a podle obsahu ji můžeme považovat za prvotní ‘administrativní’ impuls nové školy. Podle statutu patřilo dramatické oddělení pražské konzervatoře od počátku mezi školy střední. Studium bylo rozvrženo do čtyř ročníků, *z nichž první určen pro začátečníky, druhý a třetí obsahuje jádro hereckého vzdělání, poslední dovršuje nejvyšším úkolům*:

I. ročník:
a) Nauka správné češtiny, česká literatura (zvláště dramatická), dějiny všeobecné.
b) Cvik a teorie výslovnosti, deklamace.
c) Tělocvik, rytmika, hudba a zpěv, francouzština, angličtina, ruština (dle volby), výslovnost cizích jazyků vůbec, společenské chování.
d) Nepovinně: němčina, polština, italština, kreslení, volné přednášky o časových a divadelních otázkách.

II. ročník:
a) Nauka správné češtiny, její estetika a slovesnost, rozbor českých dramat, dějiny kulturní, světová literatura (zvláště dramatická), kostýmnictví, estetika všeobecná a dramaturgie.
b) Studium snazších rolí, teorie mimiky.
c) Tělocvik, tanec, hudba a zpěv, řeči jako v I. roč. sub. c), chování na jevišti.
d) Nepovinně: vše jako v I. roč. sub. d), společné vycházky k divadelním představením a jich kritika.

III. ročník:
a) Dějiny divadla, dějiny herectví, dějiny výtvarnictví, základy filosofie a psychologie, rozbor dramat z literatury světové.
b) Studium větších rolí, nauka o divadelní masce, hygiena herce, umění kabaretní.
c) Vše jako v I. roč. sub. c), šerm.
d) Nepovinně: vše jako v I. roč. sub. d), společné vyjížďky ke studiu cizích divadel a herců.

IV. ročník:
a) Vystupování na jevištích, studium vrcholných rolí, literatura rolí, umění režiserské, umění filmové, předměty právní, týkající se divadla a herce.

Podmínky přijetí:
1. Hudební sluch a smysl pro rytmus, nadání herecké a základy všeobecného vzdělání, dokonalá znalost češtiny, což prokáže kandidát při zkoušce přijímací.
2. Stáří nejméně 15 let (dívky), 17 let (chlapci), při vyšším předpokládá se větší duševní vyspělost a nadání.

Takto vypadaly základní osnovy a učební plán dramatického oddělení v roce 1919, které se shodují s Vodákovými osnovami. Samozřejmě, že každý předmět byl dále pečlivě popsán, rozepsán a opoznámkován.

Stále to však bylo jen jakési *provizorium*. Proto Marie Laudová-Hořicová uveřejnila v letech 1921–1925 v časopise *Divadlo* „**Základy herecké výchovy**“, které

Marie Laudová na aranžované fotografii (ateliér Langhans) z archivu Pražské konzervatoře

můžeme směle považovat za základ předmětů *cvik výslovnosti, deklamace, studium rolí* dramatického oddělení pražské konzervatoře, přestože původně měly být jen jakousi směrnicí pro odbornou průpravu těch, kteří se chtěli stát herci. „Výbor O.Č.H. [*organisace československého herectva* – pozn. aut.] po poradě s ministerstvem Národní osvěty zamýšlí zavésti zkoušku způsobilosti, které by se podrobovali všichni začátečníci po dvouleté nepřetržité své činnosti divadelní, a to před komisí, sestávající ze zástupců herectva, ministerstva Národní osvěty a divadelních ředitelů." Připomeňme jen, že stále bylo hodně těch, kteří se chtěli věnovat hereckému povolání bez jakéhokoliv předchozího školení, bez absolvování státní konzervatoře či absolvujíce pouze soukromé herecké kurzy. „Bohužel je až příliš mnoho 'herců' a 'hereček', kteří z pohodlí a nedbalosti ani netouží po vyšším zdokonalení neb doplnění svých vědomostí, kteří nevyznají se vůbec ani v technické, tak zvané řemeslné stránce, bez níž se žádné umění neobejde... [...] Každý umělec má míti náležité vzdělání všeobecné i odborné. Jsou ovšem, až dosud herci [...], kteří tvrdí, že dramatickému umění není vůbec ničeho jiného třeba kromě nadání. [...] Každý inteligentní herec však ví, že by bylo vzdělání a odborné vyškolení umělecký rozvoj jejich značně urychlilo, nebylo by trvalo dvacet let a déle, nežli se vypracovali na vyšší uměleckou úroveň. [...] ... což nemusili tito nadaní samoukové doplňovati soukromě své všeobecné i odborné vědomosti? Nebylo to též školení, třebaže ne soustavně výchovné, když byli po celou řadu let na jevišti poučováni vzdělanějšími režiséry? [...] Nelze ovšem každému začátečníku vzdělávati se soustavně v dramatických školách. Proto je třeba, aby aspoň jako samouk každý z nich doplňoval své všeobecné i odborné vzdělání a zdoko-

naloval se technicky podle osvědčených metod. [...] Proto jsem, po dohodě s redakcí tohoto listu, slíbila stručně vypracovati pro tyto začátečníky, čeho asi jim pro zkoušku bude třeba, a co jejich dvouletý výcvik může vhodně doplniti."

Laudová-Hořicová předkládá dosti podrobný návod (ve formě otázek a odpovědí) *pro toho, kdo se chce dát vyzkoušeti, má-li vrozené nadání herecké nebo ne*, i když z následujících pokynů a cvičení mohly bezpochyby čerpat i nově vzniklé I. a II. ročníky dramatického oddělení. Začíná se otázkami (*kapitoly I–III*), které by si adepti měli položit ještě před samotným zahájením hereckého výcviku: *Co vše náleží k tělesné způsobilosti? Jaké mají býti duševní schopnosti toho, kdo se chce státi hercem nebo herečkou? Jak lze rozpoznati vrozené herecké nadání? Jak to je, pojmouti duši?*, neboť „... ani deset dramatických škol nevychovalo by dohromady jediného umělce ze žáků, kteří by neměli vrozeného nadání hereckého a kterým by chyběla patřičná dávka nadšení a lásky pro divadelní povolání".

A poté v každém čísle, rozdělen do 22 kapitol, následuje samotný 'návod':

Kapitola IV.

1. Jaký má býti odborný výcvik pro herecké povolání a jak se má prováděti?
2. V čem záleží odborný výcvik duševní?
3. Nač potřebujeme zesílení obraznosti?
4. Za jakým účelem zjemňujeme a prohlubujeme citovost?
5. Nač je nám třeba zbystřené pozorovací schopnosti?
6. Proč si máme zapisovati, po případě skizzovati odpozorované mimořádné zjevy?
7. Stačí k tvůrčí práci herecké pouze pozorování skutečného života a historických výjevů v písemnictví a ve výtvarném umění?
8. Proč se máme učiti důsledně přemýšleti a uvažovati?
9. Co značí stylisovati úlohu?
10. Co znamená umělecká kázeň pro herce?
11. Co značí výstižnost?
12. Co znamená bezpečnost ve vyjadřování?
13. A úměrnost?

Kapitola V.

14. Čím dospívá herec poznání o úměrnosti výkonu?
15. Jaké vzdělání přísluší herci?
16. Jaká má býti umělecká výchova hercova?
17. Jak se má díti společenská výchova hercova?
18. Jaký vliv má na hereckou výchovu návštěva divadel a biografů?
19. A což když začátečník slepě napodobí toho nebo onoho umělce?

Kapitola VI.

20. Co nejvíce pomáhá skutečně nadanému herci ve vytváření jevištní postavy?
21. Na čem závisí intuice?
22. Smí se herec spoléhati výhradně na intuici neb inspiraci?
23. Čím si připravuje herec intuici a inspiraci?
24. Smí herec prováděti vytváření úlohy, spoléhaje na inspiraci teprve na jevišti při představení?
25. Co brání skutečnému umělci, aby se při představení dopouštěl pouhých nahodilostí, a co mu velí, aby vstupoval na jeviště, do představení, náležitě připraven?

26. Co je prvním zákonem umělecké kázně?
27. Kdy a jak má herec memorovati?
28. Stačí naučiti se úloze z paměti jednou pro vždy?
29. Čím je nutno přezkoumati úlohu nejpečlivěji vytvořenou?

Kapitola VII.
30. Proč v průpravě k hereckému povolání je třeba vedle odborného výcviku duševního, o němž vykládají předchozí kapitoly, též tělesného výcviku?
31. Jak zdokonalujeme vyjadřovací schopnosti tělesné?
32. Jaké jsou vyjadřovací prostředky divadelního herce?
33. Jaký význam má slovo deklamace?
34. Co značí slovo mimika?
35. Jak má mimika souviseti s mluveným slovem na jevišti?
36. V jakém tedy poměru má býti mimika k řeči v hereckém výkonu?
37. Smí herec na jevišti přestat vyjadřovati se mimicky, když svou řeč domluvil?
38. Jak se jeví tato účast beze slov?
39. Čeho nutno se vystříhati v deklamaci a v mimice?

Kapitola VIII.
40. K čemu slouží zrcadlo v herecké výchově?
41. Čeho nemáme činiti před zrcadlem?
42. Kdy a jak poslouží zrcadlo úloze nastudované?
43. Kdy prospívá tedy zrcadlo a kdy nikoli?

Kapitola IX.
44. Jak se má prováděti průpravný výcvik v deklamaci a mimice?
45. Proč je výhodnější konati tato cvičení odděleně?
46. Jaká cvičení konáme nejdříve?
47. Jak máme prováděti cvičení dechová?

Kapitola X.+XI.
48. Jak provádějí se tyto účelné prostocviky?

Kapitola XII.
49. Jak nemá herec vdechovati?
50. Kdy smí herec vdechovati ústy?
51. Jak nemá herec nikdy dýchati?
52. Jaké metody dýchací rozeznáváme, a která je pro herce nejvýhodnější?
53. Jak provádíme technická cvičení dechová?
54. Co je hlas?

Kapitola XIII.
55. V čem záleží hlasové rejstříky?
56. Jak tvoříme tón?
57. Co má herec vědět o resonanci hlasu?

Kapitola XIV.
58. Je různé zabarvení hlasu podmíněno změnou výkonnosti hlasivek?

59. Jaký má býti hlas herců?
60. Jak provádíme hlasová cvičení k deklamaci?

Kapitola XV.+XVI.
61. Jaký význam mají v deklamaci samohlásky a jaký souhlásky?
62. V jaké souvislosti má býti dech, hlas a výslovnost, aby řeč zněla jasně, zvučně a srozumitelně?
63. Nač nutno pamatovati při vyslovování samohlásek?

Kapitola XVII. Na počátku bylo SLOVO, SLOVO bylo od Boha a Bůh byl SLOVO

Kapitola XVIII. O zdokonalování techniky v herectví

Kapitola XIX. Herecká abeceda (veršované cvičení k dosažení technické hbitosti řeči)

Kapitola XX. Shrnutí + Společenská výchova hercova

Kapitola XXI. Závěr

Při psaní „Základů herecké výchovy" se Laudová-Hořicová inspirovala výukou herectví na školách německých, francouzských, ruských a polských. Pochopila, co a jak je třeba učit mladé žáky a kam se posunulo novodobé herectví. „... dorost herecký má býti vychováván tak, aby byl schopen snadno a neváhavě se přizpůsobovati požadavkům autorů i režie, podle ducha dob, v nichž jim bude spolupracovati na vytváření dramatických děl." Přesto stále největší důraz kladla „na produševnělou, srozumitelnou řeč, jež je vyzbrojena bezpečně a bezvadně fungující modulací a dynamikou, i vyhraněnou, charakterisující mimikou".[5]

Přestože se „Základy" dočkaly *mimořádného pochopení a uznání* jak z okruhu čtenářů časopisu *Divadlo*, divadelních teoretiků a praktiků, tak Ministerstva školství a národní osvěty, k uskutečnění myšlenky *o povinných zkouškách z technické dokonalosti herecké* nedošlo. Zanikla i snaha *na vytvoření odborné komise inspekční, jež měla přispěti, aby herecké plevy byly odlišovány od zdravých zrn hereckých na sítě spravedlivého, znaleckého hlasování.* Slouží Laudové-Hořicové jen ke cti, že neustrnula ve svém *boji* za uskutečnění myšlenky oficiálního hereckého učiliště a další snahy obrátila pouze k dramatickému oddělení pražské konzervatoře. V roce 1927 podala ministerstvu „**Návrh na částečnou reorganisaci dramatické školy**". Základem byla její jedenáctiletá zkušenost (1916–1927) s učením mladých adeptů herectví na konzervatoři a také 'výzkum' na jiných evropských ústavech tohoto typu. „Třeba, že působí teprve 8 roků [*dramatické oddělení* – pozn. aut.], má již četné pěkné výsledky. Není snad divadla v republice naší, kde nejsou angažováni absolventi a žáci naší dramatické školy, zdatně se vyvíjející na základech, jichž se jim dostalo řádným školením. Přes tyto skutečné úspěchy dospěli jsme zkušenostmi k přesvědčení, že bude třeba reforem v dramatické škole. Neměňme, co se z původní osnovy osvědčilo. Ale na to nutno pamatovati, že ne každý z herců a hereček povolávaných na profesorská místa v dramatických školách má vrozené pedagogické nadání a učitelské zkušenosti. Často nedovede

5 Vše Laudová-Hořicová, M. „Základy herecké výchovy", *Divadlo* 11. 11. 1921 a 25. 11. 1921.

vynikající dramatický umělec jasně a přístupně vyložiti, co třeba sám skvěle provádí v tvůrčí práci jevištní. Aby snadněji mohl vniknout do učitelských povinností, budiž pro vyučování v dramatické škole vypracován přesný program... [...] pro ty, kdo přijdou po nás a budou v dramatických školách československých vyučovati další herecká pokolení... [...] Proto navrhuji, do všech ročníků dramatické školy, v předmětech, jimž vyučují herci, zavésti více povinné programové přesnosti jak v technické průpravě, tak i v teorii a praksi umělecké výchovy."[6] Po tomto úvodu je „Návrh" rozdělen do 21 odstavců, ve kterých je podrobná pozornost věnována všemu, co by herci-učitelé mohli ve svých hodinách potřebovat:

I. Návrh na přesné usměrnění přijímacích zkoušek do dramatické školy
II. Pevný průpravný základ
III. Vyučovací pomůcky (seznam knih, jichž lze používati v dramatické škole + „Základy herecké výchovy")
IV. Technický výcvik I. ročníku (viz. cvičení v „Základech herecké výchovy")
V. Druhá část technické průpravy (Příloha „Herecká abeceda")
VI. Umělecké požadavky technického výcviku
VII. Paměť
VIII. Deklamace melodramatické
IX. Teoretická a praktická průprava k mimickému studiu
X. Teoretická a praktická průprava k mimickému studiu a její rozvržení
XI. Vyučování v přírodě
XII. Společenská výchova
XIII. Hodiny družnosti
XIV. Studium rolí
XV. Zkoušky (přijímací a postupná, definitivní, postupné do II., III. a IV. ročníku, absolventské, mimořádné)
XVI. Otázky a odpovědi z teorie herecké výchovy pro zkoušky definitivní a postupné do II., III. a IV. ročníku (*Odpovědi nejsou připojeny k otázkám proto, aby dle nich odpovídal posluchač snad doslovně! Napsala jsem tyto zhutněné odpovědi jen proto, aby zkoušející komise měla snadnější přehled probrané látky, k níž otázka směřuje. Zkoušený posluchač nechť stylisuje odpověď samostatně!*)
XVII. Veřejné vystupování posluchačů dramatické školy (kdy má být posluchač „předváděn veřejnosti", „hraní na černo", návrh na postup ve vybírání her pro veřejné produkce)
XVIII. Návrh na střídání profesorů-herců ve vyučování všech posluchačů ve všech ročnících (*Nerozdělovati posluchačů do tříd jednotlivých herců a hereček, nýbrž střídavě dát jimi vyučovati všechny ročníky*)
XIX. Pravidelnost užších konferencí (pravidelné měsíční konference profesorů praktických předmětů dramatické školy)
XX. Čtyři projekty (1. Recitace a hraní do rozhlasu, 2. Průprava ke kinoherectví, 3. Kursy pro mladé herce, kteří by chtěli se technicky zdokonaliti v herectví a doplniti odborné vzdělání, 4. Kursy herecko-pedagogické)
XXI. Závěr

„Teprve však po čtyřech letech došlo k praktickému provedení a podrobnému rozvrhu reorganisace, která měla uvésti dramatickou konservatoř v soulad se všemi poža-

6 Laudová-Hořicová, M. „Návrh na částečnou reorganisaci...": 1–2.

Marie Laudová jako Hippodamie ve Vrchlického Námluvách Pelopových, Národní divadlo 1905

davky soudobými, podstatným rozšířením tělesné výchovy hercovy, doplněním osnovy v moderním duchu po stránce theoretické i praktické, přičleněním vyučování filmového herectví atd. [...] *Bohužel finanční krise, která vypukla přes prázdniny r. 1931 nadobro znemožnila na tu dobu provedení reorganisace již zcela připravené, ač neběželo o náklad zvlášť veliký.“* (Svoboda 1932: 115)

Jistá reorganizace dramatického oddělení však byla nutná. Měla vyvrátit stále sílící hlasy ostře kritizující dramatické oddělení a popírající jeho smysluplnost. Navíc ve 20. letech, kdy v divadle nastoupila avantgarda a s ní i nové trendy v herectví, jež kladly na začínající herce nové požadavky, se výuka dramatického oddělení dostala do přímé konfrontace s „avantgardními pokusy“ Frejky, Honzla a Buriana, kterým byly, mimo jiné, připisovány větší zásluhy na školení mladých adeptů herectví než samotnému dramatickému oddělení. Vina byla kladena převážně nevyhovující budově, v níž konzervatoř toho času sídlila, a absenci *vlastního, moderně vypraveného jeviště*, kde by se posluchači dramatického oddělení mohli

realizovat. A přestože se objevovaly i pozitivní reakce, které dramatickému oddělení *fandily* – „... má zdatný profesorský sbor, který se úzkoprse nevyhýbá ani dramatickému experimentu, jsou to odborníci, divadelně vzdělaní jak teoreticky, tak prakticky delší působností u divadla, jsou to umělci, kteří naučí své posluchače nejen hereckému řemeslu, ale dovedou rozohnit talenty pro vyšší cíle umělecké; a tato dramatická škola ukáže se několikráte do roka před veřejností a dosud vždy s výsledky uspokojujícími, při nichž nutno uvážiti, že jsou to žáci, kteří se učí chybami a nabývají odvahy“[7], více a více převládaly ty negativní – „A právě ti první [*posluchači dram. odd.* – pozn. aut.], [...] ztrácejí půdu pod nohama. Jejich práce [...] plně opravňuje k žalostnému závěru, který se dnes již otevřeně prohlašuje [...], že konservatoř hereckého dorostu nedodá. Tím bezesporně není lámána hůl na hřbetech mladých adeptů, ale je zřejmě namířena proti pedagogům řečeného ústavu. [...] Dnešní pedagogická směrnice Konservatoře dramatické je v základech pochybená. Nechápe správně, že stejně jako kterákoli pudová síla člověka a přírody i divadlo se chce v prvé řadě vyžít, kvést, plodit a vyhrát se a že to u adeptů se stává uměním teprve v momentu, kdy se formuje v gesto, pohyb, hlas a slovo. Že přesné vystižení tohoto momentu základní podstaty každého jednotlivce ve stavu hereckého dospívání, a pak správné formování příslušného individuelního projevu, je nutnější než vtloukání něčeho, co je již přežité na venkovských scénách...“[8]

Posluchačům dramatického oddělení se převážně vytýkala jistá nezralost a nevyvinutost, jež byla zapříčiněna, podle některých zdrojů, absencí předběžné praktické zkušenosti před nástupem na konzervatoř. Z této úvahy vychází také návrh, aby mladí adepti herectví šli napřed na dva tři roky kamkoli k divadlu a poté teprve studovali konzervatoř. „Představuji si, že posluchač [...] přijde na konservatoř přímo polepený chybami i znalostmi, určitými zkušenostmi. Jeho žár je buď ochlazen, anebo ještě více vznícen. V prvém případě nevytrvá, není tedy schopen vzíti na sebe tento vážný a těžký úkol, a je dobře, že odešel v čas, aby opravdu se nestal ‘ztracenou existencí’. Jiný se vrací s nadšením a touhou zdokonalit se, vyspravit všechny chyby, které ho okolí naučilo znát, je poučen, že divadlo není jen naučit se rolím, není jen promenovat okolo divadelní budovy a těšit se pohledům ctitelek a ctitelů. Ale že je to těžká, odpovědná práce, pohlcující vše, co herec má duševně i fysicky k disposici. Že to není zkrátka takové, o čem snad snil. Ztratí třeba illusi, většinou úplně odlišnou a nesprávnou, ale získává pravdu a bude poctivě naslouchat svým učitelům, které dovede teprve teď řádně ocenit. Jeho ješitnosti bude ulomen hrot, nebude se naparovat a domýšlet, že jeho herecké povinnosti je učiněno zadost tím, že vychodil konservatoř. Bude přesvědčen, že herec není nikdy hotov se svým úkolem – nikdy dokonalý, ale že musí až do toho ‘posledního zvonění’ stále přemýšlet, pracovat a pracovat. Tři roky u divadla není sice nic, ale je to mnoho pro toho, kdo začne se teprve akademicky učit.“[9]

Laudová-Hořicová reagovala: „...mladý člověk, jenž šel nejprve beze vší předchozí průpravy k divadlu, teprve po čase seznav, že to bez náležitého základu a bez odborného a všeobecného vzdělání jde příliš pomalu v pokroku a postupu, odhodlá se vstoupiti do státní dramatické školy, aby nabyl řádným studiem soustav-

7 R. „Národní divadlo a konservatoř“, *Československé divadlo* 30. 6. 1928.

8 Adler, E. „Strach o herecký dorost“, *Rozpravy Aventina* 10. 4. 1930.

9 Rey. „Herecká konservatoř“, *Československé divadlo* 15. 2. 1929.

ného výcviku. Přinesl si ze své krátké prakse sice přesvědčení, že se musí mnoho a pilně učiti, ale zároveň si přinesl mnoho zlozvyků. [...] Každý umělec, který se rozmyslně zabývá vyučováním divadelního dorostu, mi dosvědčí, že těžší je odvykati žáky zlým návykům [...], než nijak neporušeného, nadaného začátečníka hned od základů, podle jeho vrozené individuality pěstit deklamačně i mimicky."[10]

A to je další námět pro velkou při té doby: stačí k herectví pouze přirozené nadání, talent, či je třeba výchovy a vzdělání? Podle Laudové-Hořicové „bez vrozeného nadání nestane se ani nejinteligentnější a nejvzdělanější člověk umělcem, i kdyby prošel nejpečlivější školou dramatickou. Ale kdo nadání herecké má, tomu řádné, odborné i všeobecné vzdělání značně prospívá. Dramatická škola skýtá posluchačům technický výcvik v jasné, srozumitelné, zvučné řeči jevištní, ve škole učí se žáci prohlubovat citovost, bystřiti smysly pro postřehy ze života, vnikati přemýšlením a uvažováním do záhad lidských duší a vyjadřovati mimicky i slovně duševní stavy tak, aby při rozboru role mohli rozumově i citově odůvodniti, jak co hrají. Touto průpravou v praksi, ne v 'šedé teorii', a širším i odborným vzděláním usnadňuje se práce režisérům."[11]

Velká hospodářská krize měla však za následek *konfliktní společenskou a politickou situaci*, jejíž východisko Evropa *hledala* v další válce. Ve výuce mladých adeptů herectví měla určitá akademická stísněnost bojící se snad jistého *samostatného tvoření* za následek nevelké změny. A přestože byly podány různé návrhy na úpravu osnov dramatického oddělení a mnohé posluchače brala divadla konzervatoři *takřka pod rukou*, stále existovaly soukromé herecké školy, které se snažily dramatickému oddělení konkurovat (viz Řečnická škola Marie Markové-Nekolové či Župní divadelní škola).

Završením všech sporů, dohadů a názorů, jež s jistotou prokazovaly či naznačovaly odůvodněnost či neodůvodněnost existence dramatického oddělení pražské konzervatoře a jisté averze proti konzervatoristům, respektive proti konzervatoři samé, měla být na počátku roku 1931 „**Anketa o konservatoři**", jež proběhla na stránkách časopisu *Rozpravy Aventina* a které se mimo jiné zúčastnila také Marie Laudová-Hořicová. Všichni dotázaní měli odpovědět na šest otázek, týkajících se právě konzervatoře a jejího dramatického oddělení:

1. Jakým způsobem by bylo možno v dohledné době zajistiti státní konservatoři důstojné umístění?
2. Jaké mají být hlavní pedagogické a umělecké úkoly dramatického oddělení státní konservatoře?
3. Kladl byste při tom větší důraz na školení technické nebo na rozvinutí umělecké, je-li toto rozvinutí po Vašem názoru v možnostech školy. Má škola k tomu všechny prostředky v osobnostech, methodách i osnově?
4. Jakým způsobem by se mělo postupovati při přijímání nových žáků? Budou se moci všichni absolventi prakticky a umělecky uplatniti?
5. Jak hodnotíte dnešní výsledky školy, patrné ze školních představení na jedné a z výkonů nových členů divadel na druhé straně?
6. Jak se dle Vašeho názoru dosáhne patrného zlepšení?

10 Laudová-Hořicová, M. „Herecké školení", *Československé divadlo* 30. 4. 1929b, č. 8.

11 Laudová-Hořicová, M. „Herecké školení", *Československé divadlo* 15. 4. 1929a, č. 7.

Dramatické oddělení mělo zastánce v těch, kteří na konzervatoři učili nebo z ní vzešli (Grégrová, Svoboda, Marková-Nekolová, Laudová-Hořicová), a naopak odpůrce v těch, kteří dramatické oddělení viděli „pouze z vnějšku" (Janský, Adler, Rutte, Engelmüller, Píša aj.). Názory a odpovědi se v mnoha oblastech rozcházely a bohužel, žádný posun kupředu nepřinesly. Navíc existenční podmínky českých herců byly spíše horší a horší a pro školení mladých adeptů herectví nebylo dostatek financí. Ani Laudová-Hořicová se možných výsledků svého projednávaného návrhu na reorganizaci dramatického oddělení nedočkala. V červnu 1931 nečekaně umírá. Jaké by zaujala stanovisko k dalšímu vývoji nejen dramatického oddělení, nýbrž celé společnosti 30. let, zůstane již nezodpovězenou otázkou. Faktem ale zůstává, že návrhy, doporučení či jakékoliv písemné podněty Laudové-Hořicové byly první vlaštovkou, která uceleně formulovala zásady směřující ke zdokonalení výchovy hereckého dorostu a ze kterých dramatické oddělení pražské konzervatoře následně ve 30. i 40. letech čerpalo.

Po smrti Laudové-Hořicové se vedení dramatického oddělení ujal Milan Svoboda.[12] V květnu 1931 podal *příslušným kruhům úředním* návrh doplňků a oprav stávající učební osnovy, podle které se mělo začít vyučovat začátkem školního roku 1931/32. Hlavní rozšíření osnovy a výuky se týkalo nově zavedeného rozhlasového a filmového oboru, pro který měla být v nové budově konzervatoře zřízena přijímací a vysílací aparatura. Většinu plánů nejen na konzervatoři, ale v celé naší společnosti a v Evropě vůbec zhatila nastávající situace. Střed pozornosti byl nasměrován ke všemu, co bylo *národní* nebo *národnostní*, tedy i ke všemu týkajícímu se například správné mluvy, čistoty výslovnosti a nezkomolené divadelní řeči. Do těchto 'bojů' však již Laudová-Hořicová nezasáhla.

Literatura:

DAVIDOVÁ, I. *Divadelní školství u nás do roku 1945 – se zvláštním přihlédnutím k dramatickému oddělení pražské konzervatoře* (disertační práce), Praha: AMU 2009

HALLER, M. „Dějiny dramatického oddělení pražské konzervatoře", *150 let pražské konzervatoře*, Praha 1961

ENGELMÜLLER, K. *O slávě herecké*, Praha 1947

Národní divadlo a jeho předchůdci (heslo LAUDOVÁ Marie), Praha 1988

SVOBODA, M. „Marie Laudová-Hořicová", *Nové české divadlo 1930–1932: sborník dramatického svazu*, Praha 1932

VODÁK, J. *Tváře českých herců*, Praha 1967

Obrazový materiál na s. 116 je citován z *Dějin českého divadla III*, Praha 1977.

12 V čele dramatického oddělení stál do roku 1941, kdy odešel do penze.

Kdo chce být hercem, nechť cvik má též v řeči.
Mluvidla nesmí se stáhnout jak v křeči.
Nevíš, kde cvičení řeči máš brát,
nechceš-li básnická díla jím drát?

Zde k tomu účelu daktylů řada.
Pro dorost budiž v nich praktická rada:
»Místo se baviti na besedě,
uč ty se herecké abecedě!«

Zvolna ji říkej, pak rychlej a rázně,
z hlubiny vzhůru a dolů zas srázně,
hlas aby sílil a vytrval dech.
(Nechceš-li pilen být, radš toho nech!)

Otvírej ústa, jak sluší se, řádně,
šetříš-li rtů svých, zní řeč tvoje fádně,
přísloví staré přec napomíná:
»Neštěstí holé je huba líná.«

Rozličné hlásky též vyslovuj různě,
kdo toho nedbá, ten přednáší hrůzně!
Chceš-li hrát divadlo, musíš přec znát,
jak »a-e-i-o-u« rozlišovat.

Ypsilon odlišuj, nikdy však rtoma,
za zuby zůstává způsobně doma.
Úzké »I« ochotně ženou rty ven,
jasné být musí, jak slunný je den.

Souhlásky ponech jen slovům, k nimž patří,
koncovky rády se k spojce »a« bratří,
smysl tu ruší, a kazí to řeč.
Bez cviku jazyk, jak rezavý meč.

Ocelí břitkou, i lahodnou hudbou
řeč tvá nechť zdůrazní, co osob sudbou.
Slovo ti Bohem buď, s láskou mu služ,
k nadání, práci i nadšení druž.

Toužíš-li mluviti správně a krásně,
verš ti buď hudbou a modlitbou básně,
slavíka tlukot v nich uslyšíš znít,
básníkův sen hleď jen sám také snít.

Gesta měj úměrná, neplýtvej hlasem,
dech správně rozděl, sic dojde ti časem,
odlišuj tempa, řeč vhodný měj spád,
hraješ-li divadlo, měj je též rád.

Dobře hrát divadlo není, věř, snadné,
nestačí pěkná tvář, tělíčko vnadné,
musíš mít vlohy, když dobře chceš hrát,
*divadlu s tělem i **duši** svou dát.*

V hlubinách duší jsou poklady skryty,
ve tvářích lidských jsou zápisy vryty,
v života knize číst musí tvůj zrak,
vybírej perly a odhazuj brak.

Vroucně a pozorně, za dne neb v noci
uč se a studuj! Své já měj vždy v moci!
Tvůrčího ducha plaň ve zraku zář,
tělo měj mrštné, a výraznou tvář.

Bezvadná výslovnost! Hlas jako z kovu!
Rozumět musí být každému slovu!
Vášně své ovládej, něhu svou zjev!
Nebuď jen beránek, nebo jen lev!

Odstínů povah jsou nesmírné řady.
Máť člověk přednosti, má však i vady.
Z života herec má tvořit a brát,
*uměním posvětit, **pak teprv hrát**.*

Rozeznej, není to úkol tak snadný,
*je-li tvůj hrdina **flegmatik** chladný,*
***sanguinik** prudký, jenž dost mívá vad,*
***melancholik**, nebo **cholerik** snad.*

Nauč se všemu, co herec má znáti,
co vše jsi povinen umění dáti!
*Pamatuj, herec že **cit** musí mít,*
*nervy jak struny, a **v roli své žít**!*

Píle jak ocel buď, vůle jak žula,
jinak jsi v divadle méně než nula.
Přemýšlej, ve hře jak žíti, jak mřít!
***Vzorně hrát divadlo znamená – 'dřít'**.*

Čechov – Šrámek – Čapek[1]

Když bylo Antonu Čechovovi sedmnáct (nebo o něco víc, ale určitě ještě před rokem 1887), napsal velkou hru, která vlastně zůstala bez názvu, protože titul *Bez otce*, který čteme na první stránce rukopisu, tu nějak nesedí a nemá nic společného s jejím obsahem. Později byla inscenována pod jménem protagonisty *Platonov* nebo jako *Hra bez názvu*. Na půdorysu tohoto díla mladý Čechov, vlastně ještě Antoša Čechonte, napsal dvě další hry se stejným námětem a postavami – a stejným názvem *Ivanov*. První však byla označena jako komedie, druhá dostala žánrovou charakteristiku – drama. V tomto paradoxu – komedie, která končí sebevraždou protagonisty, nebo drama s komickými postavami – je uložen klíč k pochopení poetiky Čechova-dramatika. Až později, již jako Anton Pavlovič Čechov, zasadil ruský reformátor scény děj svých her do přírodní atmosféry s její náladovostí.

Mám za to, že i když českým Čechovem někdy nazývali Fráňu Šrámka, neboť měli na mysli především jeho dramatiku, není v ruské a české literatuře navzájem si bližších spisovatelů než Čechov a Čapek.

Karel Čapek vysoce oceňoval A. P. Čechova jako osobnost a tvůrce. Mladí Čapci o něm rozhodně četli ve spojitosti s prvním pražským pobytem Moskevského uměleckého divadla. Ve stati „O humoru" z r. 1908 Karel píše o „pozorných očích Čechova, mírumilovného diváka komedie života" (Čapek 1984: 52).

Od 1. května do 14. června a od 5. září do 10. října 1921 na jevišti Vinohradského divadla hostovala skupina herců Moskevského uměleckého divadla v čele s O. L. Knipper-Čechovovou a V. I. Kačalovem. Bylo zcela přirozené, že s 'Moskevskými' obnovil přátelství jejich pražský hostitel z roku 1906 Jaroslav Kvapil, od 1. října 1921 ředitel Vinohradského divadla. Karel Čapek nastoupil spolu s ním jako dramaturg tohoto divadla. Padesát představení, které v Praze odehrála 'kačalovovská' skupina, se stalo pro Prahu společenskou a uměleckou událostí. Do Prahy skupina přivezla 12 her (4 inscenace – *Strýček Váňa, Višňový sad, Tři sestry* a *Večer Čechovových miniatur a uměleckých úryvků*, které spojovalo jménem A. P. Čechova). V protikladu k revolučnímu heslu proletářské kultury symbolizovali Moskevští nebolševické, ale pokrokové Rusko a současně velkou kulturní tradici. Pro Karla Čapka se naskytla příležitost ověřit si představy o ruské divadelní a herecké kultuře. Zaregistroval „nesmírnou práci a kázeň, která stírá i nejslabší stopy úmyslnosti," a přiznal, že Moskevští „došli umění plně národního, že hrají své vlastní Rusko". Moskevští herci přesvědčili K. Čapka, že jsou „velcí umělci" ve svém „jevištním realismu". Pod dojmem ze *Tří sester* napsal, že „intimní realismus Čechovův" nabyl „symbolické šíře" díky jemné souhře. „Dáti tolik života osobám a tolik zastřenosti celku; vypracovati individuality do takové přežívoucí konkrétnosti a zároveň je podřídit neosobnému účelu hry. V tom je jistě vzácná inteligence a zjemnělá kultura, ale také neobyčejná odříkavost – neznámá naší i západoevropské jevištní kultuře" (Čapek 1985: 287).

Když o tři roky později v Londýně poznamenal o anglickém divadle, že je „poněkud provinciální, srovnáno dejme tomu s jevištěm ruským" (Čapek 1985: 525), znal už nejen 'kačalovovskou' skupinu Moskevského uměleckého divadla, ale také První Studio tohoto divadla pod vedením J. B. Vachtangova a jeho inscenaci *Erik XIV.* od A. Strindberga s Michailem

1 Referát ze sympozia ke 120. výročí narození Karla Čapka, pořádaného 8. 4. 2009 Divadlem na Vinohradech ve spolupráci s Ústavem dramatické a scénické tvorby DAMU.

Čechovem v titulní roli. M. A. Čechova Čapek představil českým čtenářům jako synovce „milého klasika Antona Pavloviče“ (Čapek 1985: 426). V *Lidových novinách* v letech 1926–1927 uveřejnil na základě čtení vzpomínek K. S. Stanislavského a A. I. Kuprina několik noticek o A. P. Čechovovi: „Skromný básník“; „Čechov a jeho zahrada“; „Autokritika Antona Čechova“. Čapkovi byl blízký Čechovův hluboký demokratismus. V polemice s Pavlem Eisnerem ironizoval: „Anton Čechov nedospěl ani k společenským výšinám odborových radů“ (Čapek 1986: 480). Ve vztahu k takzvanému malému člověku u Čapka stejně jako u Čechova se mísí soucit, ironie, dobrotivý úsměv a hořký sarkasmus. V humoresce *Kdy se co čte* konstatoval, že když člověk něco čeká, „řekněme dopis nebo návštěvu, má nejraději krátké povídky, například Čechova“ (Čapek 1986: 115). Viděl v Čechovovi mistra krátké povídky a podle jeho návodu doporučoval vynechávat začátek a konec povídky, a dokonce značnou část jejího středu.

V ruské a české literatuře nenajdeme žádné jiné vzájemně si tak blízké spisovatele, jako byli Čechov a Čapek. Ale mám za to, že dramatik Karel Čapek se obrátil k některým rysům poetiky dramatika Čechova pod vlivem Fráni Šrámka.

Právě Šrámek slul českým Čechovem. Lekci Šrámka Karel Čapek v článku „Dramatikův stud“ z r. 1926 vykládal takto: „Vše lidské se projevuje skoro nechtíc, bezděčně a mimochodem; co víš o lidech, nepoznal jsi z jejich dlouhých a hlasitých zpovědí, nýbrž z mimovolných slovíček, které tu a tam utrousili a ze kterých jsi uhodl jejich tajemství. V tom zajisté jest zvláštní něžnost a citlivost k člověku: neukazuješ raněného a bolestného člověka auditoriu zvědavců, nýbrž nakláníš se nad jeho ložem, ponechávaje mu šetrně, co ti sám poví. Kupodivu, že i tak se dozvíš všeho, úryvkovitě sice, ale zato se zvláštní, skoro delikátní přesností, neboť jen bezděčné není lež“ (Čapek 1985: 12–15).

Podle A. Skaftymova u Čechova dramatika rovněž: „...vnitřně dramatický stav osoby je zastíněn jejím neutrálním chováním a povědomým se stává jen prostřednictvím mála krátkých, přímých výroků a především jejím chováním, které jen nepřímo vyjadřuje její city. [...] Každá osoba vyjadřuje sebe v nějakých vedlejších, jakoby náhodných maličkostech, ale tyto vnějškově bezvýznamné maličkosti vždy jsou zachyceny v takových momentech a bodech, které zjevně ukazují na jejich společný smysl“ (Skaftymov 1958: 353, 368).

Se Šrámkovou dramatikou se Čapek blíže seznámil, když se stal dramaturgem Vinohradského divadla. 5. září 1921 mu napsal: „Drahý pane, potřebuji s Vámi velmi naléhavě mluvit. Sdělte mi prosím, kdy bych Vás mohl navštívit, nebo kde a kdy bych Vás mohl nalézt. Prosím o odpověď obratem [...]“ (Čapek 1993, II: 293). Zřejmě šlo o Šrámkovou hru *Měsíc nad řekou*, která měla premiéru na Vinohradech v režii uměleckého šéfa divadla J. Kvapila 1. února 1922. Jednalo se o novou hru dramatika, jehož předešlou komedii *Léto* v režii J. Kvapila uvedlo Národní divadlo už 29. května 1915 (když Čapek psal Šrámkovi, ještě se tam hrála, poslední představení se konalo 28. října 1921, celkem hra dosáhla 20 repríz). Jako dramaturg si Čapek jistě uvědomoval, jak byla Šrámkova dramatika J. Kvapilovi – vlastně prvnímu českému impresionistickému dramatikovi (*Oblaka*, která uvedl ve vlastní režii, měla v Národním divadle premiéru 10. prosince 1903) – bytostně blízká.

26. května 1922 Karel Čapek prosí Šrámka, ať mu dá přečíst novou hru, kterou dramatik chystá pro další sezonu na Vinohradech, a po jejím přečtení píše autorovi: „Milý pane, měl jsem velikou radost, když jsem přečetl Vašeho Plačícího satyra. Je to krásná věc, myslím ještě lepší než Měsíc nad řekou. Nevím, co jí vytknout a co na ní měnit“ (Čapek 1993, II: 294). A hned pro roli Ančky upozorňoval na „mladou Scheinpflugovou“. Před-

pokládalo se, že „režovat“ novou Šrámkovou hru bude Kvapil, ale z toho sešlo a režíroval ji sám Karel Čapek (a přes počáteční odpor autora si „na Ančku“ opravdu prosadil Olgu Scheinpflugovou). Premiéra se uskutečnila 15. ledna 1923.

Ve své knize *Bratři Čapkové* (Malevič 1999: 159–160) píšu o tom, co tato hra znamenala z hlediska vzájemného vztahu K. Čapka a O. Scheinpflugové. Ale o to teď nejde, důležité je svědectví herečky o tom, že Čapek inscenoval tuto hru střízlivě a s novou poetikou, o níž se právě rozepsal v článku „Dramatikův stud“.

18. října 1922 nabízel své sedadlo v divadle Šrámkovi, kdyby ten „chtěl jít na Moskevské“. Totiž Moskevské umělecké divadlo, vedené tentokrát K. S. Stanislavským a V. I. Němirovičem-Dančenkem, které od 20. do 31. října znovu hostovalo na Vinohradech. Uvedli *Cara Fjodora* Alexeje Tolstého, Čechovovy *Tři sestry* a *Višňový sad* a Gorkého *Na dně*.

Z Čapkových referátů o Moskevských je pro nás nejdůležitější právě článek „Anton Pavlovič Čechov: Tři sestry“. Podle Čapka je to „hra polostínů a polosvětel, teskné těkající nálady, mdlých kompromisů společenské planosti a nekonečného citového nepokoje“. V této hře se skoro nic neděje. Ale právě na „tomto ‘skoro’ záleží vše; bylo by možno dramaticky vynésti tu či onu osobu, udělati z té nebo oné scény sólový výkon; avšak u Moskevských padá po čtvrtém dějství opona nad osudem všech. Je jich asi deset, ale můžete si myslit sto, tisíc lidí, celé malé město, [...] opravdu je třeba, aby se ‘skoro’ nic nedělo, má-li intimní realismus Čechovův nabýti této symbolické šíře“ (Čapek 198: 287).

Ale co má společného se Šrámkem a Čechovem vlastní dramatická tvorba Karla Čapka?

Od svého mládí bratři Čapkové jako dramatici útočili na diváky silnějšími divadelními prostředky než intimním realismem.

Zdánlivě blízká Šrámkovu lyrismu je atmosféra Čapkova *Loupežníka*, zvlášť jeho první verze, ale ta nejspíš měla jiný původ – belgické a francouzské lyrické symbolistní, impresionistické a unanimistické drama rozhraní 19. a 20. století, o němž K. Čapek psal v článcích „Maurice Maeterlinck: Modrý pták“ a „Několik nových dramat francouzských“ (Čapek 1984: 206–207, 284–297). V básnickém lyrismu mladí bratři Čapkové a jmenovitě Karel hledali východisko především z „dramatu realistického (Ibsen, zdramatizovaný Dostojevskij atd.)“. Šrámek, naopak, zůstává u realistického dramatu, které lyrizuje.

První verze *Loupežníka* v sobě zahrnovala několik stylových tendencí a snad i proto ztroskotala. Výsledná verze znamenala spíš zesílení realistických prvků. Avšak později se bratři Čapkové a Čapek dramatik ubírají jiným směrem, který František Černý ve své monografii *Premiéry bratří Čapků* označil jako expresionistický.

Až v *Matce* můžeme vidět syntézu expresionistického ideového dramatu, „intimního realismu“ a „symbolické šíře“. Na tom, že tato čechovovsko-šrámkovská rezidua se objevila u Čapka až po mnoha letech, není nic divného. Rovněž některé obrazy a motivy z jeho korespondence se objevily až po letech v jeho literární tvorbě, jak jsem o tom pojednal v referátu na čapkovské konferenci v roce 2000 „Čapkovy dopisy Olze Scheinpflugové a Čapkovo dílo“ (viz též Malevič 2009: 136–140). Již v úvodní autorské poznámce hry *Matka* Čapek prosí, aby ‘mrtvé’ postavy hry (totiž na jejím konci všechny jednající osoby kromě Matky, Toniho a Ženského hlasu v amplionu) byly pojaty „jako živí, milí a důvěrní lidé, pohybující se docela přirozeně ve svém starém domově, v okruhu rodinné lampy“. Od živých se liší jen tím, „že nadělají o něco míň hluku“.

Během celé hry má velký význam právě tato rodinná atmosféra, změna nálad v Matčině bytě a vnějškově bezvýznamný dialog, který dostává opravdový význam ve svém skrytém, druhém smyslu;

tento šrámkovsko-čechovovský 'ponorný proud' dostává ale stále dramatičtější ráz a stále větší politickou a filozofickou váhu. Stejně jako divadelní postavy pozdního Čechova a Šrámka Čapkovi mrtví neradi mluví o sobě a o své hrdinné smrti. Že to byli opravdoví hrdinové, dozvíme se spíš od jiných. Nepřímá charakteristika, kterou zdůraznil u Čechova dramatika Skaftymov, je příznačná také pro Čapka, když například charakterizuje „frankistu" Kornela a komunistu Petra.

Čapkova expresionistická dramata byla příznivě přijata v Rusku jen na počátku, v 20. letech, kdy také ruské divadlo ovlivnil expresionismus, a pak v 60. letech, když psychologický realismus již přestal být hlavním směrem na našem jevišti. *Matka* měla velký úspěch na konci 30. let a také po válce. A vůbec byla přijata dříve a líp než *Bílá nemoc*.

Pamatuji si, že když jsem se začátkem 60. let poprvé dostal do českého divadla, působila na mne expresivita českých herců rušivě. Zdálo se mi, že stále křičí. A i když Tovstonogovovo Velké dramatické divadlo nebo Puškinovo divadlo v tehdejším Leningradě, jehož hlavním režisérem byl v té době Leonid Vivjen, nebo Akimovovo Divadlo komedie a Agamirzjanovo Divadlo V. F. Komissarževské, do nichž jsem většinou chodil, se lišila od MCHAT, přece jen tradice čechovovského a mchatovského intimního realismu ovlivnila celé ruské divadlo. V Čechách dlouhý vliv expresionistického divadla ovlivňuje herecký výraz možná dosud.

Oleg Malevič

Literatura:

ČAPEK, K. *Spisy XVII–XIX. O umění a kultuře I–III.*, Praha: Československý spisovatel 1984, 1985, 1986

ČAPEK, K. *Spisy XXIII. Korespondence II*, Praha: Československý spisovatel 1993

MALEVIČ, O. M. *Bratři Čapkové*, Praha: Ivo Železný 1999

MALEVIČ, O. *Osobitost české literatury*, Praha: Malvern 2009

SKAFTYMOV, A. P. *Statji o russkoj literature*, Saratov: Izdateľstvo Saratovskogo universiteta 1958

Scénologie domova

(Sociální klima a sousedské vztahy dnešních obyvatel konkrétní části Prahy)

„Lidská sídla v průběhu historického vývoje přestala být roztroušenými ostrůvky uprostřed všezahrnující přírody. Prostředím moderního člověka je polidštěný svět a pro rostoucí část populace je tím, co člověka stále obklopuje v jeho každodenním životě, město. Zde jsou přírodní složky nahrazeny umělými, přírodní rytmus autonomním rytmem sociálního života. Náš horizont je ve městě vymezen střechami vzdálených domů, naše cesta je pokryta dlažbou, noc není temnotou s hvězdami, ale je prozářena pouličními lampami a neóny reklam, stromy nejsou lesem, ale alejí podél bulváru. Téměř vše je zde lidským dílem. Ale město je zároveň obrovskou koncentrací lidí, aktivit, událostí a vztahů, v nichž každodenně vystupujeme jako subjekt i objekt dění, jako herci i diváci zároveň."
(Petr Kratochvíl: „Město jako kulturní fenomén")[1]

Z obecného hlediska se na následujících řádcích věnuji tomu, co se pro mnoho z nás skrývá pod pojmem 'domov'. Domovem může být jediná místnost v domě, byt, pozemek, ulice nebo celá čtvrť či dokonce město. Osobně inklinuji spíše

1 In: Halík, P. / Kratochvíl, P. / Nový, O. *Architektura a město*, Praha: Academia 1996.

k venkovu a menším městům, přestože jsem se narodila v Praze. Naše hlavní město je pro mne městem o maximální možné velikosti, kterou jsem schopná coby obyvatel akceptovat.

To, co dělá město městem (či vesnici vesnicí), však není pouze velikost, ale také sociální struktura jeho obyvatel. To oni jsou navzájem působícími silami v prostoru a vytvářejí jeho charakteristickou atmosféru.

Městečko ve městě

Do pražské Hostivaře jsme se s matkou přistěhovaly na podzim roku 2007, a sice z Malé Strany. Malá Strana před patnácti až dvaceti lety a Praha-Hostivař dnes mají několik společných vlastností. Možná více, než by se na první pohled zdálo. Bydlení a život v historickém centru města měl bezpochyby své kouzlo. Jistě nelze pominout atraktivitu této lokality, jistou malebnost prostředí, dobrou dostupnost a další pozitiva. Co však zpětně nejvíce oceňuji (a jistě nejen já), jsou bývalé sousedské vztahy a všeobecná semknutost většiny tamních obyvatel. Je to právě tento jev, který dodává prostředí osobitost.

Dalo by se říci, že každá vesnice, město či jeho část je do značné míry utvářena a definována svými obyvateli. Sociální klima, které zde vládne, je úzce spojeno například s tzv. občanskou vybaveností, tedy dostupností služeb, obchodů a institucí potřebných ke každodennímu životu. Jde v neposlední řadě o pohodlí obyvatel, ale současně nejen o ně. V poněkud matných vzpomínkách na Malou Stranu se mi vybavují přátelské sousedky před obchodem a zvědavé prodavačky v samoobsluze v Nerudově ulici, paní v čistírně a poštovní doručovatelka, která by dopis doručila i bez přesné adresy. Hrála jsem si s dětmi z širokého okolí na hřišti Nový Svět a psa venčila na Hradčanském náměstí. Cestou jsem pozdravila několik sousedů. Do školky, na základní školu a na gymnázium jsem chodila s téměř stejnou skupinou přátel a 'studovala' třináct let pod vedením jedné ředitelky.

Jak se život na Malé Straně stával po praktické stránce (z racionálního hlediska) stále složitějším, zhoršovaly se přirozeně životní podmínky i po stránce lidské (emocionální). Sousedů a známých ubývalo, jak přibývalo hotelů, restaurací a obchodů s 'typicky pražskými suvenýry'. Většina původních obyvatel se stěhovala pryč z centra města na jeho okraj; vztahy s těmi zbývajícími ochladly. Malá Strana byla (a je) pod stále větším tlakem a pomalu se měnila ve výnosný skanzen. Po letitých sporech s majitelem domu a nemožnosti pořídit obyčejný nákup v okruhu dvou kilometrů tak nezbyl už ani ten nejsilnější důvod zůstat. (Zde je možná dobré poznamenat, že tento fakt jsem schopna reflektovat až zpětně, s určitým odstupem a po nově nabytých zkušenostech se sociálním klimatem v novém místě bydliště.)

Byt v pražské čtvrti Hostivař jsme koupily v době, kdy se na jeho místě rozkládala mezi poli zelená louka s několika paneláky. Projekt developerské společnosti Orco Group, nazvaný poněkud nadneseně Slunečný vršek, sliboval v propagačních materiálech mnohé, a leccos zůstalo zatím nesplněno. Nicméně se dá říci, že se jedná o jeden ze zdařilejších projektů své kategorie, zejména díky zvolené poloze a architektonicko-urbanistickému řešení. Jeho skutečná kvalita však byla prověřena až po nastěhování prvních obyvatel.

Ještě před pár lety bych nejspíše nevěřila, že na takovém na první pohled 'komerčně' vyhlížejícím sídlišti lze navázat sousedské vztahy srovnatelné s Malou Stranou nebo dokonce s venkovem, byť ho svým rázem tato lokalita poněkud připomíná. V čem spočívá hlavní rozdíl? – To, co na Malé Straně vznikalo přirozeně po několik staletí a bylo předáváno z generace na generaci, museli jsme v novém bydlišti společně nově vytvořit. Pomohla nám v tom nejen inspirace ze zahraničí (Evropský svátek sou-

Stará Hostivař

sedů), ale také prostředí, v němž jsme se ocitli a které se ukázalo být pro podobné aktivity velmi vhodné. Architektonické řešení sídliště Slunečný vršek totiž spočívá v důsledném zabudování a využívání veřejných prostranství, klidových zón a dalších prostorů ideálních k setkávání, ať už přirozenou, či organizovanou cestou. Tato 'neutrální půda' na první pohled ničím nezavazuje, k ničemu nenutí. Dovoluje krátké zastavení a spočinutí na lavičce v zákoutí dvora bytového domu či v blízkosti dětského hřiště.

Zvenčí může působit naráz vystavěný a poměrně soběstačný Slunečný vršek jako 'svět sám pro sebe'. Obyvatelka blízkého sídliště ho označila za 'městečko ve městě', jehož přístupnost a kouzlo si však musela postupně sama pro sebe objevit. Lidé z přilehlých lokalit byli po léta zvyklí dívat se na travnatou plochu sevřenou trojúhelníkem silnic. A najednou, během dvou let, zde vyrostlo několik domů, do kterých se postupně nastěhovalo kolem patnácti set nových obyvatel... Někteří se možná na takovou změnu dívali tak trochu skrz prsty; některé se však podařilo přesvědčit o její prospěšnosti a navázat s nimi kontakt, třeba právě v rámci Svátku sousedů, o kterém bude dále řeč.

Emocionální a racionální aspekt sousedských vztahů

Na první pohled jsou vztahy mezi lidmi v místě bydliště záležitostí čistě emocionální. Lze zde ovšem hovořit také o racionálních aspektech a výhodách. Vyčíslitelná hodnota nemovitosti se odvozuje mimo jiné od lokality, ve které se nachází. Dobré sociální klima v příslušném místě může mít až překvapivě silný vliv na tržní cenu domu či bytu. Tento fakt tedy zajímá nejen potenciální obyvatele, ale také obchodníky a investory.

Co se dá říct o Hostivaři a Slunečném vršku (z hlediska české verze Wikipedie a průvodních materiálů projektu? Hostivař je čtvrť v jihovýchodní části Prahy spadající částečně pod Městskou část

Praha 10 a 15. Před připojením k Velké Praze roku 1922 byla samostatnou obcí ležící na březích potoka Botiče (dříve Vinného potoka). Hostivař má v současné době něco přes šestnáct tisíc obyvatel. Historická část obce si zachovala původní ráz a kolem roku 2000 byla v některých částech rekonstruována tak, aby vynikla její kulturní hodnota. Za vidění stojí v první řadě katolický kostel Stětí sv. Jana Křtitele (pravděpodobně z 11. století) a okolní ulice Selská, Domkářská a Chalupnická i chodníček kolem Botiče. Západně, pod sídlištěm Košík, je Toulcův dvůr, bývalý panský dvůr a tvrz ze 14. století, dnes středisko ekologické výchovy. Stará Hostivař je památkovou zónou.

Na staré selské jádro Hostivaře navazuje domovní zástavba zejména z přelomu 19. a 20. století a první poloviny 20. století. Pokračuje na druhé straně ulice Pražské kolem ulice Hostivařské až k železniční trati a nádraží Praha-Hostivař. Za železniční tratí je oblast novějších rodinných domků, a především průmyslová zóna, skrývající mimo jiné filmové a televizní ateliéry. Tato oblast je hustě protkána trasami autobusových linek Pražské MHD, stanice linky A Depo Hostivař pražského metra však leží již celá hluboko na území Strašnic. Tramvaj č. 24 byla do středu Hostivaře zavedena roku 1954, dnes sem jezdí napříč celou Prahou linka 22 a 26.

Podél silnice na Jižní Město, nad levou stranou Botiče, je sídliště Košík, v jehož sousedství tedy vyrostla další zástavba pod názvem Slunečný vršek. Podél ulice K Horkám, v těsném sousedství západní části hostivařského lesoparku, je kolonie rodinných domků Na Košíku. Větší část údolí Botiče v Hostivaři je chráněna jako přírodní památka Meandry Botiče. To je společně s Hostivařskou přehradou (dokončena 1962) a rozsáhlým lesoparkem po obou jejích stranách součástí přírodního parku Hostivař-Záběhlice.

Sám Slunečný vršek je sídelní útvar na jihovýchodě hlavního města. V současné době (2010) je dostavěno devět bloků z plánovaných čtrnácti. Celkové dokončení bylo původně plánováno na období 2010–2011. Na sídlišti vznikly nové ulice Berlínská, Bratislavská, Rižská, Budapešťská a Athénská spolu s náměstím Přátelství.

Podle developerské společnosti Orco Group *„Slunečný vršek je unikátní svou celkovou koncepcí, která zahrnuje nejen výstavbu bytů s využitím dekorativní zeleně na fasádách bytových domů, ale i ucelenou nabídku služeb a moderní zázemí. Hlavní důraz je kladen na přirozené zasazení projektu do všudypřítomné zeleně a na vytvoření soběstačného bytového komplexu s ohledem na zdravý životní styl, bezpečnost a kvalitu života.“* Tento text nelze samozřejmě brát zcela vážně: slouží primárně k propagaci produktu či služby. Je ale zajímavé se nad ním zamyslet a pokusit se vystihnout, nakolik dostál zadavatel reklamy svým slibům a jaký to mělo vliv na budoucí sociální klima.

Brzy po nastěhování jsme s matkou začaly coby nové obyvatelky projevovat zájem o seznámení s okolím našeho bydliště, a to nejen ve smyslu místopisu, ale především pokud jde o ostatní obyvatele. Nápad uspořádat vlastní oslavu Evropského svátku sousedů pak z této tendence přirozeně vyplynul. Šlo o spontánní snahu o setkání s několika lidmi z okolí, jejichž otevřenost a komunikativnost umožnila zapříst rozhovor nad rámec formálního pozdravu u výtahu či před vchodem do domu. Následovalo pozvání na domácí setkání, které se stalo pravidelnou událostí. Tato společenská potkávání sloužila zároveň jako organizační porady ohledně plánované oslavy Svátku sousedů.

Není bez zajímavosti, že z naší původní skupinky sousedů téměř všichni ve společném úsilí vytrvali a časem se náš počet ještě rozrostl o další lidi toužící po kontaktu a vzájemnosti. Zajímavé je rovněž věkové i sociální složení ‘základní sku-

Náměstí Přátelství

piny'. Od mladého páru, který během našeho pravidelného setkávání oslavil svatbu, přes mladou rodinu s dětmi, až po střední věkovou kategorii či studentku. Shodné místo bydliště a společný zájem svedly dohromady manažera, účetní, divadelního režiséra nebo mladou ženu na mateřské dovolené. Je otázkou, zda lze hovořit o pouhém 'štěstí na sousedy' nebo jestli stojíme před zajímavým sociologickým jevem s všeobecnou platností.

Nezávislá iniciativa Evropského svátku sousedů se stále rozšiřuje do nových a nových lokalit a rok od roku se ho účastní více lidí. Rostoucí zájem lidí o navázání vztahů se sousedy tedy prokazatelně existuje. Tyto vztahy s blízkým okolím totiž vytvářejí širší význam slova 'domov'. Nejedná se zde o domov ve smyslu intimní zóny, která končí za hranicí domu či bytu: zdá se, že pro většinu lidí neexistuje jen toto jejich osobní teritorium. Není jim jedno, jak žijí a jak žije jejich okolí. Kvalita života a bydlení, která zahrnuje i existenci sousedských vztahů, se stává čím dál důležitější.

Dokonce i lidem, kteří o pravidelné a částečně organizované setkávání a sdílení volného času nemají zájem, může být dobré sociální zázemí v místě bydliště přínosem. Jdete-li po chodníku ke dveřím domu, v němž bydlíte, a na lavičce se baví dvě matky s dětmi ze sousedství, zanechá to ve vás nějaký dojem. Je takřka samozřejmé, že podobné výjevy mohou vytvářet v člověku pocit většího bezpečí. Snáz se řeší také praktické otázky týkající se například společných prostor domu a okolních prostranství. V případě bytového družstva nebo společenství vlastníků (což je případ Slunečného vršku) se tato řešení zpravidla hledají na pravidelných schůzích, kde ovšem obvykle nezbývá čas na nic jiného, třeba i osobnějšího.

Evropský svátek sousedů

Svátek sousedů byl založen roku 1999 ve Francii panem Atanasem Périfanem a postupně se rozšířil zhruba do čtyř set evropských měst a obcí. *„Stejně jako po celém světě, i v Evropě je na vzestupu lidský individualismus a uzavírání se do sebe. Přitom*

má každý její obyvatel možnost učinit jednoduché gesto a tuto situaci změnit. Chcete-li, vyzvěte své sousedy ke společnému strávení volného času. Zlepšíte tak sociální soudržnost a dáte prostor solidaritě. Princip je jednoduchý: Svátek sousedů je akce, která nastane každý rok poslední úterý v květnu. Zúčastnit se mohou obyvatelé jednoho domu, ulice, vesnice či města. Každá iniciativa je vítána a k dispozici jsou všechny komunikační prostředky. Záleží na každé skupině obyvatel, jakou konkrétní podobu oslavy si zvolí. Prostřednictvím tohoto setkání obyvatel, sdílení zážitků a zkušeností, dává tato událost nenásilnou formou příležitost občanům zapojit se do tvorby Evropského společenství v lidském slova smyslu" (volně přeloženo z oficiálních webových stránek www.european-neighbours-day.com).

Jedním z nepsaných, ale velmi důležitých pravidel pro uspořádání vlastní oslavy Evropského svátku sousedů je, že se nesmí jednat o akci pořádanou ke komerčním či politickým účelům. Ráz celé oslavy by měl být naopak co nejméně formální, případné občerstvení z domácích zdrojů a na přípravách by se měl podílet co největší počet osob.

O dodržení těchto zásad jsme se snažili i my. Jak se zpětně ukázalo, fáze příprav a společné organizace byla stejně důležitá jako samotná slavnost. Rozdělili jsme si úkoly a funkce, někdo vytvořil a roznesl pozvánky, někdo obstaral stůl a podobně.

Odpoledne 26. května 2009 se naše 'organizační skupina' sešla na jednom z travnatých dvorů (prostranství z vnitřní strany bytového domu), rozestavěli jsme stůl na občerstvení a několik židlí, po domluvě se zahradníkem bylo též zbudováno provizorní ohniště na opékání, rodiče vymysleli různé hry a aktivity pro své ratolesti a jejich vrstevníky. Napoprvé jsme pojali oslavu spíše skromně.

Výsledek našeho snažení byl samozřejmě takřka do poslední chvíle obestřen jistým tajemstvím, neboť samotné uskutečnění bylo potenciálně ohroženo z několika stran, zejména počasím a případnou malou účastí dalších sousedů. Na pozvánky, které jsme rozšířili a na kterých byl uveden kontakt, totiž nikdo nezareagoval, a tak nebylo do poslední chvíle jasné, zda vůbec někdo přijde.

Ostatní nás, organizátory, však nenechali dlouho na pochybách a brzy po našem příchodu se začali nesměle trousit. Někteří sledovali děj zpovzdálí, třebaže část z nich věděla, o co se jedná. Jiní se po krátkém zaváhání na chvíli připojili, ačkoli měli kamsi namířeno a o nějakém svátku neměli tušení.

Několik sousedů, se kterými jsme se právě seznámili, projevilo zjevné nadšení nad tímto nápadem a nabídli svou pomoc při pořádání dalšího ročníku. U většiny však prvotní nadšení po čase opadlo, a tak se k naší stálé zakládající skupině přidala nakonec jen jedna mladá rodina z vedlejšího vchodu.

Za velký vzájemný přínos lze ovšem považovat poměrně hojnou účast obyvatel přilehlé části Hostivaře, panelového sídliště Košík. Jak jsem se v rámci rozhovorů s nimi dozvěděla, podobnou příležitost navšívit Slunečný vršek velmi přivítali, ačkoli se na novou zástavbu dívali zpočátku skrz prsty a její obyvatele považovali za snoby, kvůli kterým byla zastavěna louka za jejich domy. Díky tomuto setkání měli alespoň někteří pochybovači možnost zjistit, že nás toho v podstatě zase tolik nedělí ani neodlišuje.

Většinu účastníků – 'aktérů' i příležitostných 'diváků' – ale pochopitelně tvořili obyvatelé komplexu Slunečný vršek, a to velmi různorodého věkového i sociálního zařazení. Jejich reakce i pozdější ohlasy, vesměs pozitivní, nás utvrdily v přesvědčení uspořádat i další ročník. Mělo to smysl.

Subjektivní vnímání a fakta

Tato práce začala vznikat z ryze subjektivních dojmů, které jsem se snažila podepřít informacemi z tématicky příbuzných zdrojů.

Svátek sousedů

Informace byly spíše obecného charakteru, netýkaly se přímo lokality, kterou se zde zabývám. Pak jsem se setkala (shodou okolností na druhém ročníku naší oslavy) s celoživotní obyvatelkou hostivařského sídliště Košík Hanou Dittrichovou, dnes již Mgr. Toho času studentka sociologie na FSV UK mi sdělila, že tématem její diplomové práce je právě Slunečný vršek a jeho obyvatelé. Hana mi později poskytla výsledky svého výzkumu, které mé dosavadní úvahy postavily do poněkud jiného světla.

Pokusila jsem se některé její poznatky okomentovat v kontextu své práce.

„Většina obyvatel SV již před přistěhováním bydlela v Praze, většinou navíc v bližším okolí současného bydliště.“ To může být jedním z důvodů, proč si právě naše skupina sousedů většinou porozuměla. Jsou mezi námi samozřejmě i výjimky, například pětičlenná rodina, která se přistěhovala z Ostravy. Dále: *„Na SV lidé odešli za bytem vyšší kvality, chtěli se osamostatnit či založit rodinu.“* Z tohoto zjištění vyplývá, že *„Lidé, kteří na SV bydlí ve vlastním bytě, výrazně neuvažují o možnosti, že by se v následujících letech stěhovali jinam.“* Naši sousedé se tedy většinou chtějí usadit, vytvořit si zde zázemí, a to nejen v soukromí, za dveřmi svého bytu, ale přirozeně i v okolí bydliště. Navázání sousedských vztahů je přirozeným vyústěním této snahy. Poněkud překvapující bylo zjištění, že: *„Lidí, kteří by se navštěvovali se svými sousedy, je jen velmi málo.“* A dále: *„Standardním modelem je, že obyvatelé SV v místě svého bydliště mají buď pár přátel, nebo nikoho, koho by za přátele označili. Výjimek, které by si vybudovaly více přátelských vztahů, je zatím málo.“* Pouhých sedmnáct procent obyvatel má mezi sousedy lidi, které by označili za své přátele. Jelikož do této skupiny spadám, byla jsem ve vnímání sociálního klimatu v místě bydliště značně neobjektivní. Na druhou stranu celkové vyznění zprávy, kterou Hana Dittrichová vypracovala, do budoucna naznačuje nebo přinejmenším nevylučuje možnost

zlepšení. Naše snaha o organizované setkávání a pravidelnou oslavu dne ve znamení sousedství tak, doufejme, nevyjde naprázdno. Nicméně tím, co lidé, kteří zde žijí, postrádají nejvíce, je *„nedokončená slibovaná občanská vybavenost, jako například sportoviště, pohostinství a jiné služby“*. A nejsou právě kavárna, restaurace nebo plavecký bazén ideálním místem k setkávání?

Kristýna Čepková

Použité zdroje a literatura:

HALÍK, P. / KRATOCHVÍL P. / NOVÝ, O. *Architektura a město*, Praha 1996

DITTRICHOVÁ, H. *Slunečný vršek jako objekt případové studie o pražských novostavbách*, FSV UK 2010

Zahraniční i tuzemské webové stránky Evropského svátku sousedů: www.svateksousedu.cz a www.european-neighbours- day.com

Internetová encyklopedie Wikipedia.org

Propagační materiály projektu „Slunečný vršek“

Gejši a samurajové – herecké výkony na scéně života

Současná výstava v Náprstkově muzeu (potrvá do začátku dubna 2011) se snaží pomocí sbírkových předmětů představit dva romantické ideály japonské kultury. Kromě vystavení opravdu vzácných předmětů, po většinu času ukrytých v depozitářích (patří k nim čepele japonských mečů restaurované v loňském roce a sbírka mečových záštit, která doposud nebyla jako celek vystavena), je to příležitost k přiblížení japonské kultury českému publiku, někdy i v nečekaných souvislostech.

Gejši jako společnice, zpěvačky a tanečnice začaly v Japonsku působit v polovině 18. století, nahradily původní baviče muže a jako takové fungují dodnes. Jejich působení se velmi zajímavým způsobem blíží výkonům hereček na scéně v našem evropském smyslu slova. Když baví hosty, konají vlastně takové malé improvizované představení. A to nejen tím, že zpívají a hrají na koto nebo na šamisen, ale také tím, že jsou pečlivě a formálně oblečené, nalíčené, mají nacvičená gesta a pohyby. Možná v současnosti mají v popisu práce i moderní japonskou zábavu, jakou je karaoke. Jejich hlavním imperativem je bavit hosty. Musí reagovat na současné společenské dění, vědět o čem píší noviny, čemu se věnuje televizní vysílání. Podobně tomu bylo i v minulosti. Je to jakési interaktivní divadlo bez jeviště a hlediště, diváci jsou zároveň účastníci a skvěle se baví při jídle a pití. Gejša sedí vedle hosta, trochu v pozadí, stará se, aby měl co jíst a pít, a přitom vede duchaplnou konverzaci. Všichni vědí, kdo hraje jakou roli.

Ostatně jídlo a pití nikdy nebylo z japonského divadla vyloučeno. Představení divadla kabuki trvala značně dlouho, diváci sedávali na polštářích na rohožích a obvykle měli před sebou malý přenosný stoleček s jídlem. Pokud si jídlo nekoupili přímo v divadle, přinesli si krabice s občerstvením z domova. Ještě dnes jsou v divadlech kabuki sedadla uzpůsobená tak, aby se mohlo během představení odcházet něco pojíst nebo popít, případně si přinést něco dobrého do hlediště. Také není vyloučené, že se diváci při představení živě baví mezi sebou a ztiší se pouze při některé notoricky známé důležité scéně.

Japonská společnost je vysoce formalizovaná, formalizované je také jak kla-

▲ Utagawa Kunisada II./Kacukawa Šuntei, *Kráska dívající se na husy v letu*, barevný dřevořez k montáži do svitkového obrazu (*kakemonoe*),1867

▶ Kunijoši, *Amanaka Šikanosuke Jukimori stojí ve zbroji na břehu s kopím džúmondži*, barevný dřevořez, list ze série Taiheiki eijúden, 1848–1849

sické divadlo nó, tak i měšťanské divadlo kabuki. Formalizace je pevně ukotvena i v každodenním životě. Jsou dané způsoby tzv. *kata*, jak udělat to či ono, jak se zachovat v dané situaci, a hlavně jsou přesně dané postupy, jak se co konkrétně dělá. Na jednu stranu to život částečně ulehčuje, na druhou stranu pro cizince je to často nepochopitelné. Možná i tento aspekt pomohl gejšám přežít až do současnosti.

Instituce gejš trvá už přes dvě stě let v prakticky nezměněné podobě, což je skutečně pozoruhodné. Gejši nebyly vyhlášené krasavice – těmi musely být vysoce postavené kurtizány oiran. Od gejš se žádalo, aby byly hezké, elegantní a inteligentní. Japonští muži se chodili bavit do zábavních čtvrtí, do čajoven, restaurací a nevěstinců. Právě tam a pak ještě v uzavřených společnostech v bohatých

sídlech byla příležitost pro gejši. Všichni věděli, že v případě gejš nejde o sex, v některých podnicích měly gejši výslovně zakázáno začínat si něco se zákazníky a připravovat tak o výdělek kurtizány. Gejši mívaly své patrony, kteří většinou byli také jejich milenci. Gejša nebyla k prostituci nucena, mohla věnovat svoji přízeň, pokud sama chtěla. Samuraj si zábavou s gejšou splňoval jakési romantické představy nebo potřeby. Gejša hýčkala jeho mužské ego. Mimochodem tahle rozmazlenost japonských mužů stále trvá. Gejši jsou však dnes částečně nahrazeny hosteskami v barech, muži jsou zvyklí, že se o ně někdo při jejich zábavách stará.

Gejša musela mít alespoň deset kimon jako svoji nejnutnější výbavu. Kimona a pásy přes kimona se vybíraly podle ročních dob, podle věku gejši, podle příležitosti, kam šla zrovna bavit hosty. Ideálem krásy v Japonsku byla vždy světlá pleť – dámy se chránily slunečníkem a líčily se bílým rýžovým pudrem. Obličej měly mít oválný, čehož v minulosti dosahovaly tím, že si holily obočí a malovaly si ho výše na čelo v podobě jakéhosi obláčku. Gejši už tohle nedělaly, spíše si nanášely rtěnku *beni* na spodní ret tak, aby ústa vypadala co nejmenší. Eroticky přitahovala především jejich šíje. Gejši jako ostatní ženy si od 16. století vyčesávaly vlasy do umných uzlů a posouvaly okraj kimona lehce na záda, aby ladnost šíje vynikla. Velkým trestem a dehonestací bylo ustřižení vlasů. Ve vlasech se nosily ozdoby, Japonky se nezdobily náramky, náhrdelníky, prsteny nebo naušnicemi, ale jehlicemi do vlasů, jež se vyráběly z bambusu, drahých kovů, lakovaného dřeva. Další ozdobou byly hřebínky, jež sloužily nejen k rozčesání vlasů, ale hlavně jako ozdoba.

Zvláštním zdobením se stalo tetování. Původně se v Japonsku tetovali ti, kdo se něčím provinili, ale v době Tokugawa (1600–1868) se tetovali muži, kteří těžce pracovali ve vlhkém vedru polonazí. Ovšem postupem času se začaly tetovat i ženy, hlavně na rukou, kam si nechávaly ozdobným způsobem vytetovat jméno svého miláčka.

Manželky doma zajišťovaly chod domácnosti a pokračování rodu, kurtizány se staraly o sexuální potěšení, kdežto gejši o inteligentní zábavu.

Samurajské družiny začaly vznikat o mnoho století dříve, už v 10. století, kdy bylo potřeba chránit majetek lenního pána. Jejich bojová umění fungovala zejména v období válek mezi rody Taira a Minamoto ve 12. století a později v období neustálých válek mezi jednotlivými lenními pány před sjednocením Japonska v 15. a 16. století. Naopak v období relativního míru se úloha samurajů značně zformalizovala, doprovázeli svého pána, žili část roku s ním v Edu, dnešním Tokiu. Pěstovali své válečné umění, ale už to byla spíše sportovní záležitost. Cvičili se i v jiných než jen bojových uměních, věnovali se čajovému obřadu, literatuře apod. Na audienci k pánovi oblékali formální samurajské oblečení, *kamišimo*, nebo *hitatare* s dlouhými kalhotami, na jejichž nohavice si šlapali a byli tak předem vyřazeni z jakýchkoliv soubojů. Dávali si záležet na svých mečích – krátkém *wakizaši* i dlouhé *kataně*. Čepele těchto mečů byly velmi drahou záležitostí, takže obvykle vlastnili jen po jedné od každého druhu. Ale tyto čepele se zasouvaly do tzv. výbavy (pochva, jílec, záštita) a tato výbava se dala pořídit v několika variantách, aby se podle příležitosti vybrala ta nejvhodnější. Vlasy měli samurajové pragmaticky vyvázané do ohonu obráceného k vršku hlavy, aby nepřekážely. Ozdoby žádné nenosili, nesrovnávalo se to s jejich bojovým kodexem.

Společnost v období dlouhého mírového období mezi lety 1600 a 1868 byla rozdělena do čtyř skupin: samurajové, zemědělci, řemeslníci a obchodníci. Obchodníci byli nejbohatší, přesto stáli až

na nejnižší příčce, zabývali se obchodem a penězi, kterými se samurajové podle svého kodexu zabývat nesměli.

Samurajové v mírové době neměli mnoho práce, proto byli častými návštěvníky zábavních čtvrtí, čajoven i restaurací. Vlastně se také pohybovali na scéně a hráli divadlo. Nosili svůj kostým i s rekvizitami, ale nebojovali. I v minulosti, kdy válčili za své lenní pány, vlastně byli jasně označenými osobami na scéně válečného dramatu. Vždycky museli bojovat čestně pod jménem svého pána, nezřídka museli toto jméno provolávat, když se chystali k boji. V tuhých šarvátkách před sjednocením Japonska bylo zapotřebí využít všech prostředků, a to nejen těch čestných pro dosaženo vítězství. A tady přicházejí jako deus ex machina na pomoc nindžové. Ti byli vycvičeni a používáni pro tajné a náročné vyzvědačské akce, které se nehodily pro čestné samuraje.

Formalizace samurajského chování byla značná, vyžadovala skutečně velké sebeovládání, proto zábavní čtvrti fungovaly jako místo odreagování od sešněrovaného chování ve společnosti.

Samurajové už dnes existují jen v historických filmech a televizních seriálech na pokračování, kterým se obecně říká *čambara*. Na rozdíl od nich gejši jsou součástí i dnešního společenského života, i když jsou zvány jen do těch nejvyšších a nejbohatších kruhů.

Alice Kraemerová

235 let bohemistiky na Univerzitě ve Vídni neboli Místo v české tramvaji

Když jsem zajížděl do Vídně, abych studentům bohemistiky pomohl s krátkým představením v češtině, připravovaným pro 235. výročí výuky bohemistiky na Universität Wien, nevěnoval jsem přílišnou pozornost důvodu jejich prezentace. Více než dvě století bohemistiky je dlouhá doba, ale význam takového jubilea se vždy odvozuje od toho, jaký význam má jubilující aktivita pro pedagogy a studenty, kteří se jí speciálně věnují, ale ovšem i pro 'ty druhé', lidi kolem. Po zkušenostech z domácího trapného komediantství, pokusů o shazování všeho, co ve slušné společnosti má mít hodnotu, primitivního vtipkování moderátorů při významných příležitostech, jsem z opatrnosti dalším podrobnostem raději nevěnoval pozornost. Důležitější pro mě byli studenti, kteří vše připravovali s radostí a chutí, i zapálenost profesorky Hany Sodeyfi a její nasazení, s jakým podněcovala své studenty k přípravě na toto výročí. S požitkem jsem vstoupil do prostoru vyhřátého motivací a dobrou vůlí, abych v takovém prostředí pookřál. Šlo totiž o něco, co se v českém vysokém školství po nekoncepčních a vzájemně si protiřečících zásazích z vyšších míst pomalu vytrácí – i když navzdory tomu sem tam ještě najdeme zbytky – a co ve Vídni zcela ovládlo atmosféru: Mám na mysli nadšení posluchačů bohemistiky Vídeňské univerzity pro tvůrčí činnost a nesebestřednou scénickou prezentaci. Bylo pro mne moc důležité to zažít a na chvíli se do takového mentálního prostředí ponořit. Odměna je vysoká: drží mě dodnes ve víře a naději, že je ještě nějaký důvod k práci, kterou konám.

Krátkou scénickou prezentaci jsme nazvali *Místo v tramvaji*. Měla představovat současné zvyky a chování Čechů v dopravních prostředcích: vycházelo se z protikladu k chování v Rakousku, kde není zcela běžné uvolnit místo staršímu. Nad takovým východiskem pochopitelně visí otázka, jestli u nás doma něco takového ještě opravdu platí; samotný námět ale podněcoval spíš k vytvoření dramatické situace než k modelování dobrého chování. Studenti k tomu také tak hned od začátku přistupovali. První, o co se v průběhu našich setkání neúnavně pokoušeli, byla charakterizace. A dařilo se jim. Postupně tak nabýval obrysy monarchistický Pražák, připomínající zapomenutého člena Balbínovy poetické strany, křehký kluk se měnil v místního pankáče, super dámou se stala studentka, které dělalo těžkosti chodit na podpatcích, ale o to víc se jí dařilo pohupovat boky, vyskytovala se i přísná středoškolská učitelka, bezdomovkyně, těhotná žena nebo nevrlý řidič tramvaje, který ze zásady tyká všem cestujícím. Pozornosti neunikl ani věčně spící muž, kterého neprobudí ani řvaní přímo do ucha, nebo učitelka houslí, která za každou službu bližnímu očekává dobré vystlané místečko v nebi. Pro některé ze studentů se představa příslušného typu stala dokonce dočasným životním stylem. Například studentka představující těhotnou ženu chodila s polštářem pod svetrem po Vídni a provokativně kouřila u zástavek tramvají k výrazné nevoli kolemjdoucích, kteří ji napomínali... Její chování i související chování dalších studentů na veřejnosti tak ozvláštňovalo každodenní dění a zkoušení scénické prezentace se tak proměňovalo v performanci.

To vše byla ale pouze příprava na 14. a 15. říjen, kdy se na Vídeňské univerzitě uskutečnila slavnost u příležitosti vzpomínaného výročí. Na dopolední konferenci ve čtvrtek a v pátek přednesli své příspěvky jak odborníci z domácí univerzity, tak z blízkých českých univerzit: z Prahy, Českých Budějovic a Brna, samozřejmě včetně velvyslance České republiky v Rakousku Jana Koukala. Zahájení vyúky češtiny na zdejší univerzitě bylo pochopitelně pro tehdejší Čechy žijící v Rakousku mimořádně povzbudivé. Vídeňská univerzita se stala sídlem prvního vysokoškolského pracoviště bohemistiky (18 let před Prahou) a její výuka dala podnět i k výuce dalších slovanských jazyků. Rozhodujícím způsobem k tomu přispělo jmenování Josefa Valentina Zlobického, prvního profesora češtiny na vojenské akademii ve Vídeňském Novém Městě (1772–1775), profesorem Vídeňské univerzity roku 1775. Součástí oslavy bylo i výročí 200 let od úmrtí Zlobického, který vytvořil studijní postup výuky češtiny, a ten se pak stal klíčem pro výuku dalších cizích jazyků.

Čtvrteční odpoledne patřilo kulturnímu programu v Českém centru, který důstojně a se vší pečlivostí uváděl profesor Stefan Michael Newerkla, vedoucí oddělení bohemistiky. Představily se děti z mateřské, základní a střední (bilingvní) Komenského školy ve Vídni a prezentovaly se knižní projekty a projekty, které vznikly v rámci programu Aktion. V závěru čtvrtečního odpoledne se představili zmiňovaní studenti bohemistiky se svou scénickou prezentací *Místo v tramvaji*. Byla to pro ně výrazná změna, protože zkoušky probíhaly v univerzitním kampusu, většinou v malých místnostech s okny umístěnými nahoře (kampus sídlí v historických budovách bývalé vojenské nemocnice, postavené pro válečné invalidy z doby Josefa II.), kde hlasy příjemně rezonovaly a vytvářely pocit velkého prostoru. Nenechali se ale zviklat a s obdivuhodným citem pro charakterizaci předvedli, že místa v české tramvaji je dost, nejvíce ale přece jen k stání.

Július Gajdoš

Les

Lenka Chválová

1.

Jsme v lese. Totální ticho. Dlouhý klidný pohled. Tmavě zelený mech s jiskrami ranního slunce. Strom roste z mechu, opravdový, vlhký, lesklý, dýchá, tepe životem. V mechu leží chlapec, vlnité vlasy, stočený do klubíčka, dýchá, spí.

2.

Krátce záběr na ulici města, řev, jedno z pražských předměstí, auta, řada stromů na chodníku, davy, strom roste z asfaltu, vypadá kašírovaně, zaprášený a matný. V davu jde nepřehlédnutelná dívka, Jana, oblečená v černém kalhotovém kostýmu, rudé vlasy a rty.

3.

Zpátky v lese. Ticho. Chlapec spí. Ozve se divný pták. Chlapec se pohne, spí neklidně dál. Za stromem vyhlédne opatrně dívka, dlouhé tmavé rovné vlasy, udivené černé oči. Dívá se na chlapce. Připlíží se až k němu, přidřepne a prohlíží si ho zblízka.

4.

Jiná ulice. Řev, zácpa, parkující auta, řada jiných stromů, davy na chodníku, mezi lidmi zahlédneme dívku z lesa. Má bílý klobouk. Šedý strom roste z asfaltu. Nevypadá jako strom.

5.

Zpátky v lese. Ticho. Chlapec se dívá na dívku zblízka, je krásná, velké černé oči. Je takové ticho, že se oba bojí promluvit. V jeho tváři roste pochybnost, pak sebou trhne a posadí se, dívku to vyleká, uteče za strom.

Chlapec Kdo jsi?
Dívka *(vykoukne za stromem a dá si prst na pusu)*
Chlapec *(šeptá)* Já jsem Viktor.
Magdaléna *(schová se)* Já to tušila.
Chlapec *(přiblíží se opatrně ke stromu)* Neboj. Jak se jmenuješ?
Dívka *(nevykoukne)* Magdaléna.
Viktor Proč se schováváš?
Magdaléna Bojím se.
Viktor *(jde za ní pomaličku)* Čeho?
Magdaléna *(neutíká)* Že jsem se ztratila.
Viktor Kde to jsme?
Magdaléna Ty nevíš?
Viktor Já jsem se neztratil. Usnul jsem.
Magdaléna Tady?
Viktor Ne.
Magdaléna Už vím!
Viktor Co?
Magdaléna se prudce otočí a odchází. Viktor se okamžik vzpamatovává z údivu a pak se rozběhne za ní.
Viktor Počkej! Kde to jsme?
Magdaléna *(běží lesem. Dýchá. Mluví s dechem)*
Jsem
ve snu
Ve snu se
nekřičí
Když běžíš
dost rychle
najednou
škobrtneš
padáš – a –
vzbudíš se!
Viktor běží pořád za ní, ztrácí se mezi stromy.

6.

Viktor sedí v malém pokoji u počítače, rychle píše, odklikne. Čte. Pije kafe z hrnku s obrázkem neurčitého souměrného stromu. Volá do dveří, odkud tříská nádobí.

Viktor Mami! Našel jsem to! Podívej! *(Na obrazovce je les jako z pohádky a hory: „Letní kurz tradiční meditace v nádherné panenské přírodě“. Viktor vzdychne)* To je sen!

7.

Les. Magdaléna běží vyčerpaně, zakopne a upadne. Zůstane ležet na břiše v mechu. Zurčí potok.

8.

Les. Viktor doběhne k potoku a zastaví se. Slunce už je vysoko, Viktor funí, dívá se na vodu, nabere do dlaní, přičichne a napije se. Pije a pije a pije. Chlemtá. Za ním vyhlédne mezi stromy opatrně Jana. Černé pohodlné chlapecké oblečení, červené vlasy zmizely, má je tmavé a střapaté. Sleduje Viktora – pořád pije a šplíchá na sebe vodu, začíná být docela rozverný, odhazuje triko, Jana se schová, Viktor odhazuje

kalhoty a myje si nohy v potoce. Když si chce sundat i trenýrky, rozhlédne se, Jana k němu rychle přiskočí, Viktor se zarazí.

Jana Ahoj. Nesvlíkej se.

Viktor Ahoj. *(Přimražený)*

Jana Co koukáš?

Viktor Promiňte.

Jana No ty seš teda týpek. A to jsem byla ráda, že jsem někoho našla. Jenže ty mi nepomůžeš, co?

Viktor Ale pomůžu, jasně že pomůžu! *(Obléká se plíživě. Moc mu to nejde)* A – s čím?

Jana Už ses probudil? No sláva! Od rána jsem nikoho nepotkala. Asi jsem zabloudila.

Viktor A kam jste šla?

Jana Nikam. Chci zpátky do penzionu Lesní zátiší. V Panenský Hůrce.

Viktor Ten znám!

Jana Je daleko?

Viktor Nevím.

Jana Kristova noho! Bydlet v takovým zapadákově – s takovýma lidma – to bych nepřežila! Kudy mám jít? Mám hlad!

Viktor Neznám to tady. Ale v Lesním zátiší jsem spal. *(Jana si ho podezřívavě prohlíží)* Opravdu! Přijel jsem na kurz meditace. Ráno začínáme. Šel jsem spát –

Jana *(zasměje se)* Promiň!

Viktor Co?

Jana Jsem taky z toho kurzu. Jana. *(Podává mu ruku)*

Viktor Viktor. *(Z rozpaků si ruky nevšimne)*

Jana Ale vypadáš úplně jako balík z týhle díry. *(Přeměřuje si ho)*

Viktor Jako že mám blbý kalhoty – nebo co? *(Prohlíží se a upravuje následky kvapného oblékání)* Ježiši, co to mám na sobě?

Jana Ale to není kalhotama. Seš prostě takovej balik, mámin mazánek.

Viktor Ale spal jsem přece v pyžamu!

Jana No jasně, pyžamko od maminky!

Viktor *(necítí se dotčen, je zaujat něčím jiným)* Ale ve snu – můžu mít na sobě cokoliv. *(Jana si znuděně dřepne na břeh, cachtá se rukama ve vodě, ochutná ji a pije)* Jenom jsem si myslel, že se ve snech o kalhoty nezajímám. Měla bys mě zajímat ty.

Jana Až rozluštíš ty kalhoty, mohli bychom hledat cestu z lesa.

Viktor Jsme dočista ztracení?

Jana Spíš jsme naletěli. Totální úlet! Proč se to musí stát zrovna mně? Jestli to byl nějakej úchyl, a úchyl to bejt musel, tak máme štěstí, že jsme živí. Lidi jsou dneska všehoschopný. Kdo dneska není úchyl? Stačí vidět jedny zprávy.

Viktor Jestli jsi přelud ve snu, zdáš se mi nějak moc věcná. Třeba tak vypadá moje – vysněná? Vrátíš mě na zem! Radka mi říkala – nelítej v oblacích – Líbí se mi tady. Les jak z pohá –

Divný pták křičí, jako když ho na nože bere. Jana si ho nevšímá, ale Viktor se vyděšeně přikrčí a rozhlíží se.

Jana Tobě fakt hrabe. Ale stejně. Nehnu se od tebe. Pořád je lepší držet se v lese magora, než bejt sama.

Viktor Nemohla bys aspoň mluvit trošku jemněji? Vypadáš tak něžně! Přece nejsi chlap? Nejsem na chlapy! Četl jsem, že ve snu jsou všechny bytosti jen součásti naší duše –

Jana Víš co? Jinde bych ti dávno jednu vrazila a zmizela. Ale v týhle situaci si tě prostě nebudu všímat.

Viktor Že bys byla moje temná stránka? Přitažlivá a drsná, ztracená v lese...

Jana Pojď už prosimtě odsud.

Viktor *(filozofuje)* Může mít bytost ve snu vlastní názor? Vlastní záměry?

Jana *(chytí ho za ruku a táhne pryč)* Když půjdeme podle vody, dojdeme do údolí a do vesnice.

Viktor se jí vytrhne, jako by se spálil, a prohlíží si znepokojeně ruku. Strčí si ji do kapsy, ale ani to ho neuspokojí, upaží a drží ji co nejdál od těla. Jana si toho všimne a nechápavě na něj zírá. Viktor rychle schová ruku za záda a mluví jakoby nic.

Viktor Jak chceš. Já nikam nespěchám, mně se tu líbí. Stejně mě v sedm vzbudí telefon. Čím později to přijde, tím líp.

Jana Tvoje matinka mi ještě poděkuje. Ty bys tady klidně smrděl celej den. Tak jdeme.

Jdou podle potoka, Jana zrychluje, ale Viktor se jen neochotně loudá.

Viktor Počkej. Kam ženeš? Hele, motýl.

Jana Seru na motýla. Mám hlad.

Viktor Ale ten byl děsně velkej a divnej.

Jana No jasně. Ale k jídlu by nebyl. Tak pohni!

Viktor Ta první byla mnohem milejší. Magdaléna... Už se mi o ní zdálo. Škoda, že zmizela.

9.

Supermarket. Řev, spotřební hudba. Řada kašírovaných stromů v obřích květináčích. Davy s košíky. Jana v černém kalhotovém kostýmu tlačí košík plný jídla (jogurty 0,01 % tuku). Opodál stojí Magdaléna a prohlíží si hrnkové květiny.

10.

Les. Ticho. Rychle prochází hezký vysoký světlovlasý mladý muž. Ozve se divný pták. Muž se lekne a zarazí se, rozhlíží se. Ticho. Rozběhne se. Zahlédne něco stranou a zase se zarazí a rozhlíží. Opatrně se jde podívat, co to tam leží. Najde rozpláclou Magdalénu. Prohlíží si ji z dálky vyděšeně.

Muž *(neslyšně šeptá)* Ježiši do prdele ježiši!

Magdaléna se prudce obrátí na záda se zavřenýma

očima, hmatá velmi zaujatě rukama po mechu. Muž ji strnule sleduje. Magdaléna opatrně otevře oči, ještě doufá, že uvidí známý strop. Zkusí zamrkat. Zoufale se posadí.

Magdaléna Ne! Nenenééé! *(Uvidí zděšeného muže)* Další přelud?

Strom vedle nich polekaně zamrká a prohlíží si je. Možná si toho nikdo nevšimne. Oni určitě ne.

Muž Kde to jsme?

Magdaléna Že se ptáš! Když to nevíš ty, bloude, tak já rozhodně taky ne.

Strom rychle schová oči.

Muž Vážně nevím! Proč mi říkáš bloude?

Magdaléna Můžu ti říkat velbloude. Dotkni se mě, prosím!

Muž Radši ne.

Magdaléna Prosím, stačí trochu.

Muž Tak dobře. *(Jde opatrně k ní. Obejme ji. Ona se mu prudce vyškubne. Muž se děsně lekne a uskočí)*

Magdaléna Fuj! Cítím to! Docela normálně to cítím!

Muž Jsi blázen?!

Magdaléna *(zesmutní)* Asi jo.

Muž A kde ses tady vzala?

Magdaléna To nevím. Snad je to sen?

Muž *(radostně)* Tak to jsme na tom stejně!

Magdaléna *(pro sebe)* Byla jsem zvědavá! Přitahovaly mě podivný věci. Už mě to přešlo. *(K němu)* Chci domů! *(Už si ho nevšímá)* Víš přece, že takový věci se jen tak neučí, jako ve škole. I tak si někdy nejsem jistá, kdo jsem, kde jsem a kam jdu.

Muž Taky jsem přijel meditovat. Bude to nářez! Člověk sám v lese – kdo ví, na co přijde?

Magdaléna Myslíš, že je to doopravdy?

Muž Nevím.

Magdaléna Viktora potkávám vždycky jen ve snu.

Muž Koho?

Magdaléna Proč jsem tak zvědavá?

Muž Není to tady tak hrozný.

Magdaléna Jakto?!

Muž Nemůžu za to, že jsi tady. Tak se na mě nezlob.

Magdaléna Já se nezlobím.

Muž Mračíš se.

Magdaléna Bojím se.

Muž Já tě ochráním.

Magdaléna *(zasměje se)* To těžko. Nemám strach z lesa. Ale jsem ráda, že nejsem sama. Jak se jmenuješ?

Muž Dan. A ty?

Magdaléna Magdaléna. Tomu prvnímu jsem utekla. Myslíš, že byl taky – jako my?

Dan Jak to mám vědět? Něco ti udělal?

Magdaléna Asi ne. Kde teď asi je?

Dan To je fuk.

Magdaléna Co budem dělat? Půjdeme ho hledat?

Dan Jak chceš. Pojď. *(Vezme ji za ruku a jdou)*

Magdaléna Tudy jsem běžela. Byl tady potok.

11.

Místnost se zářivkou. Dan sedí u počítače, lepivá písnička, Dan zpívá obrazovce a pokyvuje hlavou do rytmu. Na monitoru stojí květináč s umělým břečťanem a třese se. Spadne, černá hlína zasypala klávesnici.

12.

Les. Nahoru podél potoka rychle pochoduje dívka s velkým batohem. Oblečená sportovně jako na vysokohorskou túru, rázuje ve vysokých pohorkách. Vytáhne z kapsy mapu, studuje ji a rozhlíží se. Vyrazí cílevědomě dál.

13.

Jana s Viktorem jdou dolů podle potoka. Viktor se pořád rozhlíží. Ozve se divný pták, Viktor se zastaví a hledá ho pohledem po okolních stromech.

Viktor Tak se ukaž, potvoro! *(Jana jde chvíli zarytě dál, pak se zastaví a otráveně čeká)* Zase ten motýl! Že by křičel on?

Jana Ježišikriste!

Viktor *(zarytě)* Křičí.

Popadne ho za ruku a táhne pryč. Viktor ji chvíli omámeně následuje, pak se pokusí vytrhnout se jí, nepodaří se mu to, škubne znovu a násilím Janu zastaví a otočí. Zkoumá zblízka její ruku ve své, a pak si prohlíží Janu celou. Přitáhne si ji, obejme a políbí. Jana je ochromená jen chvilku, pak mu vlepí facku a vytrhne se.

Jana Úchylnej magore!

Viktor Promiň! Já to musel zkusit!

Jana Jdi se bodnout!

Jana se rozběhne dál sama. Několik stromů polekaně zamrká a chvíli zírají, co se děje, než schovají oči. Pořád si jich nikdo nevšímá.

Viktor Co když to není sen? Počkej! Už se tě nedotknu!

Jana *(se zastaví)* Buď chvíli ztícha a šlapej!

Viktor Už na mě nebuď zlá!

Jana Nejsem zlá.

Viktor Jsi protivná a hrubá a přitom jsme spolu docela sami v lese a musíme držet při sobě a nějak se z toho dostat.

Jana Dobře. Máš pravdu. Neumím být milá. Ani na sebe. Je mi jedno, že jsi cáklej. Štve mě, že jsem tak blbá. Že jsem naletěla.

Viktor Teď vypadáš úplně jinak.

Jana Fajn. Ale radši se ke mně nepřibližuj. Mám alergii na chlapy. Fyzickou.

Viktor Nebudu. Tohle je jiná situace. Když nejsme ve snu. Ve snu bych přece mohl, ne?

Jana Jasně. Takže ses probral.

Ozve se divný pták.

Viktor Ale kde teda jsme?

Jana Rozhlídni se. V lese, dítě. Tohle je strom, tohle taky…

Strom za nimi nenápadně pootevře oko a rychle zavře.

Viktor Divnej les, divný ptáci a divný motýli.

Jana Mně připadá každej les divnej. Pojď, prosimtě, ať jsme pryč.

Strom za nimi se ušklíbne.

Viktor *(už vůbec není ochotný pokračovat v cestě)* Možná že vůbec nejdeme z lesa ven. Kde má les konec? *(Chviličku naslouchají)* Kde bloudí Magdaléna? Odkud jsme přišli?

Jana Netuším. To mě štve. Že mě někdo takhle popletl. Nikdy jsem se neztratila. Neopiju se, abych o sobě nevěděla. A teď –

Viktor Určitě na to přijdeme.

Jana Pojď. Nebo zajdeme hlady.

Viktor Najdeme maliny. Miluju lesní jahody! Jak voní!

Jana Než najdeš první bobuli, ztratíš se. Nemysli na jídlo. Dostaneš hlad.

Viktor Jak víš, že ten potok vede k jídlu? Zrovna tak může vést do moře. Umřeme hlady na nekonečný pláži. Jestli tam vůbec dojdeme.

Jana Ty tvoje představy. Jako by vyrostly v tomhle lese, z toho potoka. Panenská Hůrka musí být blízko. Myslíš, že jsme sem – dolítli? Já teda lítat neumím. Někdo nás omámil a dotáhl do lesa. A toho úchyla – toho – toho vrahouna – toho si podám! Ze mě nikdo blbce dělat nebude!

Divný pták se zařehtá.

Viktor Kdo tady má bujnou fantazii? Co?

Jana Napadá tě něco lepšího?

Viktor Proč by nás někdo tahal do lesa? Taková dřina! Z legrace?

Jana *(nechá se unést)* Třeba nás někdo nenávidí – protože toužíme po duchovních tajemstvích. Nebo jsme věděli příliš! To některým lidem hrozně vadí. A v dnešní době se celej svět hemží úchylama. Vadíš jim, tak tě zlikvidujou. Nepřipadáš si někdy ohroženej?

Viktor *(vůbec nestíhá)* Jak jsi na to přišla?

Jana Docela to chápu. Některý lidi by mi na světě nechyběli. *(Postupně zrychluje)* Taky nesnáším tyhlety – jogíny, co zakysle přeměřujou každý sousto, jestli náhodou nejsi větší jogín než oni, nebo jestli nejsi jogín moc málo a mohli by si na tobě smlsnout. *(Zarazí se)* Proč tady teda doprdele jsem?!

Viktor Nevím.

Jana Jseš jogín?

Viktor Nejsem.

Jana *(tonoucí se stébla chytá)* Jasně. Takže nás ty praštěný jogíni nechali v lese, abychom se jim nepletli do jejich sektářskýho kurzu. No řekni, vypadáme snad jako nějaký ulítlý jogíni?

Viktor Možná tu ani nejsme sami? Zdálo se mi, že jsem předtím zahlédl takovou…

Jana Koho!

Viktor Dívku. Myslel jsem, že se mi jenom zdá… Co když tady někde chodí, dýchá…

Jana *(vpadne opravdu vyděšená)* Sledujou nás? Musíme zmizet!

Viktor Co se ti stalo? Uklidni se. *(Jemně ji bere za ruku, konejší ji)* Posaď se na chvíli. Vždyť ty jsi zabloudila tak akorát ve svý hlavě. *(Jana si sedne do trávy)* Za vším hledáš promyšlený sítě. Jedno ti ale uniká. Tady nejsme v pasti. Je tu příjemně. Nemám z toho lesa strach.

Jana Příjemně? *(Zase vstává)* Nechoď na mě s romantikou!

Viktor Je to tady jako ve snu. *(Jana se snaží dostat zpět k potoku a jít dál, Viktor jí překáží)* Koukni na ten mech, leskne se vlhkem, musíš si sáhnout! Ten strom! Úplně slyším, jak pije vodu – a roste. Nekonečně, trpělivě – sáhni si! Padouch zloduch by si nevybral tohle místo.

Jana Proč ne? Les je ideální místo pro hrůzostrašidelný historky.

Viktor Ne. Děsivý jsou jenom opuštěný místa, kde někdo žil a už odešel. Prázdný domy, mrtvý města. Tam se sbírají zlý lidi a strašidla.

Jana Pamatuju se bezpečně, že ježibaby, bludičky a hejkal vždycky bydleli v lese.

Viktor A těch by ses bála?

Jana Bojím se tady. To jsem si nevymyslela.

Viktor No sláva. Já se taky malinko bojím. Ale je to docela příjemný. Takový šimrání – znáš to? Jsme v hlubokým, tajemným lese. Zdá se mi – trošičku – živější, než by měl být. Připadám si taky mnohem živější. Jako na stezce odvahy. Nebojíš se doopravdy. Kdo proboha vytvořil tuhle zelenou? Tak složitou. Nikdy jsem takovou nenamíchal. Dala by se tak možná zazpívat!

Jana Zazpívat? Aspoň bych neslyšela ten zvuk – asi zvuk lesa? Děsí mě. Nemá okraje a překvapuje mě. Ne ten tvůj podivný křikopták, ale to ticho – vlhký a měkký –

14.

Jana se otočí, udělá krok k potoku a leknutím se vrhne zpátky na Viktora. Naproti nim podle potoka přichází dívka s batohem. Dívají se na ni nehybně, dokud si jich nevšimne. Pak se lekne i ona a zastaví. Přeměřují se.

Jana Vidíš, jdeme dobře! Odkud jdete?

Dívka *(podává Janě ruku a nesměle se usmívá)* Jmenuju se Zuzana.

Jana *(vyvedená z konceptu)* Jana.

Viktor No tak odkud? *(Zuzana na něj hledí nechápavě)* Viktor. Těší mě.

Zuzana Aha. Jdu – jdu odtud *(Ukáže zpátky)* – nahoru. Tam.

Jana My jsme zabloudili. Je tam dole Panenská Hůrka?

Zuzana Tak jste přece jen z toho kurzu ze Zátiší? Hned jsem si to myslela! Kde máte batohy?

Jana s Viktorem si vymění pohledy.

Viktor Jaký ba...?

Jana *(umlčí ho)* Z jakýho jsi kurzu?

Zuzana Meditace.

Jana A co děláš v lese?

Zuzana No – plním úkol. Vy ne?

Jana Ne.

Zuzana Aha.

Jana Jaký máš úkol?

Zuzana Moc to nechápu. Doufala jsem, že mi poradíte. Takový začátek jsem ještě nezažila. Hned první noc taková – zkouška –

Jana Zkouška přežití...

Zuzana Asi je to hodně alternativní – víte, co tím myslím. Takové to – hledání vlastních mezí, cesty k poznání své cesty... Bla bla bla... *(Zarazí se)* Nejste náhodou vedoucí?

Viktor Ale ne...

Zuzana Uf! Teď mě to napadlo, že bych se takhle ztrapnila. To jsem celá já! – Ale jste z toho kurzu?

Jana No jo!

Zuzana Tak kde máte batohy?

Viktor Na co batohy?

Zuzana Dostala jsem na cestu batoh. A našla jsem v něm mapu! *(Ukazuje složený papír, Viktor s Janou se na něj vrhnou. Zuzana se zarazí a mapu schová)* No tak děcka! Takhle by to nešlo! Já se vám svěřila a vy se mnou něco hrajete! Nemáte ani mapu? Tak co máte za úkol?

Viktor Vůbec nic nevíme! Prostě jsme přijeli a šli spát.

Jana My k sobě nepatříme.

Zuzana Aha.

Jana Ukážeš nám tu mapu?

Zuzana A není to proti pravidlům? Když ji nemáte – Asi máte jiný úkol?

Jana Neznáme žádný pravidla. Žádný nejsou.

Viktor Třeba jsme se měli potkat! Měli jsme –

Zuzana Nic nechápu. Nic! Mám jen tu mapu. Je tam potok. Dva křížky. Jeden u potoka a druhý u pramene – vysoko v horách. Tak hledám pramen. Nic víc.

Jana Křížky? Jako že tam někdo – umřel?

Viktor A něco k jídlu?

Zuzana Nic.

Jana Ukážeš mi tu mapu? *(Zuzana jí dá mapu)* Dík. – Jenom potok?! Nic okolo, nikde ani cesta, natož vesnice! Jenom tenhle blbej potok a les a hory!

Viktor Co budeme dělat?

Jana Co budeme dělat!

Zuzana Najdeme pramen! Co chcete dělat?

Jana Celá ta akce je podezřelá. My to balíme. Jdeme domů.

Viktor Já taky? Ještě jsem se nerozhodl! Jedno vím jistě: nechci umřít hlady. Ani v začarovaným lese ani u zázračnýho pramene. Chci najít...

Zuzana: *(vpadne)* Ale vy to moc dramatizujete. Proč hned mluvit o smrti? Určitě to mají pod kontrolou. Sestřenice byla nadšená, neposílala by mě sem... Začínám tomu pomalu rozumět. *(Vítězně)* Hádejte, co mám v batohu!

Jana a **Viktor** Co???

Jana Tři spacáky! Tři! – No řekněte – na co? Lámu si s tím hlavu a teď je to jasné: jsou pro vás!

Viktor Můžeme je sníst! Nebo zaspat hlad?

Zuzana Mají pod kontrolou všechno! Chápete? *(Důležitě ztiší hlas)* Možná nás dokonce sledujou – jak to zvládáme.

Všichni se začnou rozhlížet.

Jana To je teda blbost.

Zuzana Kdyby nastal problém, tak nás přijdou zachránit!

Viktor: *(haleká)* Nastal problém! *(Ozvěna: ble-ble-...)* Mám hlad! *(La-la-la-)*

Zuzana Jsi pitomej. Tvůj hlad tak někoho vzrušuje!

Jana Už vidim, jak nás tady nějakej ulítlej jogín stopuje a drží nám palce!

Zuzana *(urazí se)* No tak třeba ne. *(Další triumfální nápad)* Ale třeba nás natáčejí! To se teďka přece dělá, že se lidi někam zavřou, vytvoří se nějaký náročný podmínky, úkoly, a pak se to natočí, co si jako počnou...

Jana Cha! Reality show „Kdo přežije v divočině"!

Zuzana No jasně! Pozor, ať ze sebe neděláte blbce!

Jana *(trochu nedůvěřivě se rozhlédne a zatáhne si za dolní okraj trika)* Kam by se tady schovali?

Zuzana V každým stromě může být kamera.

Viktor Jo. Na solární baterky. Nebo cvičený veverky? Kvůli vám aby se tady desítky lidí, celý štáby, tajně plížily po lese a usilovaly vám o život nebo vás zvěčňovaly při vašich hlubokomyslných úvahách. Zhluboka se nadechněte...

Jana Neser.

Viktor Nehodlám vypadat jako přízemní bytost!

Zuzana *(šeptem)* Myslim, že... že bys – pro jistotu – neměla mluvit sprostě.

Viktor Mám nápad. Za čtvrt hodiny se tady sejdeme a kdo najde někde skrytou kameru nebo aspoň človíčka, ten vyhraje hlavní cenu.

Jana No jo, asi je to blbost.

Zuzana *(uražená)* Nemáte ani šajna, co dokáže dnešní technika!
Viktor Už se na to vykašlete. Jestli vám to dělá dobře, představujte si, že se na vás někdo dívá. Kam půjdeme?
Zuzana Úkol je jasný. Já se nevzdám.
Jana Já chci domů.
Viktor Ale kudy?
Jana Určitě ne nahoru. Lidi budou dole.
Viktor Hlavně se nesmíme rozdělit. Máme mapu. Spacáky. Šel bych k prameni. Pramen. To zní mnohoslibně!
Jana Sám jsi říkal, že je to divnej les. Ty ptáci. A tak.
Viktor Vrátit se můžeme kdykoli. Podle vody. A nejsme tu sami. Nahoře jsem někoho viděl.
Zuzana: Přece tu nebudem stát.
Zvedá batoh a vyráží dál. Viktor za ní, Jana je neochotně následuje.

15.

Malá uprášená zahrádka v zahrádkářské kolonii, hned za plotem hučí frekventovaná silnice. Směšná chatička, hliněné cestičky, povadlé saláty a jiná zelenina, nějaký ten pahýlek jabloně, sem tam kytička. Zuzana v teplákách dřepí v záhonku našedlých jahod a úporně pleje, celá umouněná. Vyschlá zem. Záblesky z civilizace postupně zmizí. Nezapomněli jsme docela, ale vzpomínky nakonec utonou v lese. Les je příliš skutečný.

16.

Dan a Magdaléna se loudají podél potoka nahoru. Divní ptáci spořádaně cvrlikají, sem tam proletí obrovský motýl. Oba se rozhlížejí a nemluví. Dan zahlédne vpředu na břehu ležet muže, leknutím se vrhne na Magdalénu za sebou a táhne ji zpátky. Magdaléna se brání, chce vidět, čeho se lekl.
Magdaléna Počkej! Co je?
Dan Pšššš!
Les ztichne.
Magdaléna Neblbni, co je?
Dan *(šeptá)* Leží tam chlap!
Magdaléna To je Viktor!
Dan Nech ho ležet! Co když je mrtvej?
Magdaléna Není. Spí. Předtím taky spal. *(Pořád se snaží proklouznout k ležícímu, nevidí dobře přes Dana)*
Dan *(odhodlaně)* No dobře. Tak já se jdu podívat. Počkej tady. *(Plíží se k ležícímu, Magdaléna jde pomalu za ním)*
Dan *(tiše)* Viktore! Viktore! Vstávej!
Ležící se zavrtí, obrátí a spí dál, Dan k němu přiklekne a zatřese s ním. Ten sebou trhne, otevře oči a zírá, roztřese se zimou.
Ležící Brrr! Kde to jsem?
Magdaléna se schová za Dana a vykukuje bojácně. Ležící muž vstává a oprašuje si kalhoty.
Ležící Řeknete mi, kde to jsem? Co zíráte?
Dan *(strká do Magdalény)* Řekni mu něco!
Magdaléna Já ho neznám!
Dan Ty nejsi Viktor?
Ležící Co jste to se mnou udělali?
Dan Nejsi náhodou taky z Lesního zátiší?
Ležící Vy taky?
Dan Jo. Dan.
Ležící *(zaváhá)* Pavel. Těší mě. A vy, slečno?
Magdaléna *(nepřítomně)* Magdaléna můžeš mi tykat.
Pavel Magdaléna… Neviděli jsme se už někde?
Magdaléna To těžko.
Pavel Promiň. Zdála ses mi povědomá. Asi jsem rozespalej. Kolik je? *(K Danovi)* Dozvím se konečně, co to má znamenat?
Dan My nic nevíme.
Pavel Co jste to za lidi?
Dan Měli jsme ho nechat spát. Je protivnej.
Pavel Když mám hlad… *(Oplachuje se v potoce, pije. Divný pták se zase dá do zpěvu)* Dobrá. Dejte si. Fakt dobrá.
Dan Mám hlad.
Magdaléna Co budeme dělat?
Pavel Řeknu vám vtip. Dobrej. Jde hloupej Honza do lesa a potká babu.
Dan Myslím, že tohle…
Pavel Baba skuhrá. Honzo, dej mi buchtu, celej den jsem nejedla. Honza se zamyslí a povídá: Babo, dám ti buchtu, když vypiješ kýbl vody.
Magdaléna Co budeme dělat!
Pavel Kýbl vody. Baba vzdychaje vypije kýbl vody. Poulí oči. Honzo, já vlastně nejedla ani včera. Honza na to, babo, dám ti tu buchtu, ale vypij nejdřív ještě jeden kýbl vody. Baba vylohní druhý kýbl. Honzo, slíbils buchtu!
Dan My…
Pavel *(vážně)* Klid, babo, ještě poslední kýbl a dostaneš buchtu. *(Magdaléna se neudrží a vyprskne smíchy)* Baba div nepraskne, ale vytáhne i třetí kýbl. Buchtu! Zařve. Honza ji uznale poplácá po zádech. Babo, ty nemáš hlad, tys měla žízeň!
Dan Konec?
Pavel Dobrý, ne? *(Spokojeně se chechtá)*
Dan My si myslíme, že je to něco jako pokus. Vyhodili nás mimo reálný čas a prostor. Může to být nebezpečný!
Magdaléna Nebo se nám to všechno jen zdá.
Pavel Blbost.
Strom za nimi zamrká.
Magdaléna Co myslíš?
Pavel Já nemám sny *(zasměje se)* – vážně. Normální blbej fór. Některý alternativní kurzy takhle začínaj.

Jako jestli si nějak poradíme. Mobily nám nedali, takže jsou si jistý, že nás najdou. Nebudou daleko.

Magdaléna Co budeme dělat?

Pavel Coby? Počkáme tady.

Dan A co budeme jíst?

Pavel *(velmi přesvědčivě)* V klidu. Nemysli na to. Bez jídla vydržíš klidně tejden.

Dan Tys mluvil o hladu.

Magdaléna *(prohlíží si Pavla)* Jak jsi to řekl? Někoho mi to připomnělo! Jako střípek – záblesk – ale koho?

Pavel No vidíš! Už jsme se viděli. Odkud jsi?

Dan Nech toho.

Magdaléna Nemohli jsme se vidět. Pamatuju si obličeje. I lidi z naší tramvajový zastávky. Ale ten tón – jako bych zaslechla někoho – důvěrně – na dosah – z rodiny? Že by sestra?

Pavel Blbost! Taky si pamatuju lidi! Tvůj obličej už jsem určitě viděl –

Magdaléna Muž! Můj muž. Přesně tak mluví můj muž! Úplně slyším tu – řekni to ještě!

Dan Ty jsi vdaná?

Magdaléna *(zmatená)* Já nevím. Teď mě to napadlo – tak samozřejmě jako dech – ale nějak se mi to plete.

Dan To se mi snad zdá!

Magdaléna Hrůza! Nemůžu si ho vybavit! Přece jsem si ho nevymyslela? Sedm let – To ten les mě pomátl –

Pavel: *(nenápadně Danovi)* Je normální?

Dan Asi ne.

Magdaléna Ne! Je to určitě sen.

Dan To je síla.

Pavel *(zasměje se)* Nechtěl bych být na jeho místě.

Magdaléna Jenže ty detaily – kde se bere samozřejmost času a prostoru? Pomozte mi! Vybavuje se mi tolik drobností – ten důlek pod ramenem, kde jsem usínala – nebo šedé ponožky – pořád se mi pletly – šedá k šedé, sama šedá –

Dan Tak si z toho nic nedělej. Pojďte, mně je zima.

Vezme Magdalénu za ruku a vede ji dál.

Magdaléna *(neklade odpor)* Kde jsem se ztratila? Jsou to přece moje vzpomínky! Moje! Jsem v nich já – a taky on! Jeho stopy všude –

Dan Kam jdeme? Nesmíme moc daleko, aby nás našli.

Magdaléna *(zdrcená)* A jestli **není** – kdo jsem **já**?

Pavel Půjdeme dolů. Podle vody.

Divný pták zakrákorá velmi blízko, Dan se lekne.

Magdaléna Ne. *(Probudí se)* Ne! Musím nahoru. Tam svítí slunce. Uvidím do dálky. Rozumíte? Potřebuju vědět, kde jsem. Proč tu jsem.

Pavel Blbost. Panenská Hůrka je v údolí. Jdem dolů.

Magdaléna Jděte kam chcete. Já jdu nahoru.

Dan Neblázni!

Magdaléna Jen se netvařte! Že vám na mně záleží.

Pavel Nemůžeš jít sama.

Magdaléna Neznáš mě. Nech mě.

Pavel Je to nebezpečný. Nepustíme tě.

Magdaléna Myslíte si, že jsem blázen?

Dan Ne, to ne –

Magdaléna *(vpadne)* Myslete si, co jen chcete. Já sama sobě připadám jako blázen, a to je mnohem horší. Žít s někým – *(Rozběhne se nahoru podle potoka)*

Dan *(stojí omráčený)* Co budeme dělat?!

Pavel *(rozběhne se)* Musíme za ní. Samotná holka nemůže běhat po lese.

Dan Ale co když se všichni ztratíme? *(Pořád stojí)*

Divný pták zajásá.

Pavel *(vrací se pro Dana)* Blbost. Ale na ni – si musíš dát pozor, nebo jsi ztracenej. Vypadá křehounce – Tenhle typ znám –

Dan Co?

Pavel Jenom se nedělej. *(Znovu se rozběhne)* Viděl jsem, jak na ni zíráš.

Dan Myslíš, že lže?

17.

Krátký záběr na Magdalénu s mužem ve velké manželské posteli, projíždí tramvaj.

18.

Podél potoka rázuje skupinka vedená Zuzanou. Jana zaostává, ohlíží se.

Jana Co budeme jíst?

Zuzana Vydržíme.

Jana Já ne.

Zuzana Ale jo. Ber to jako půst. Tělo se očistí –

Viktor *(zastaví, Janě)* Tak si odpočiň. Něco ti najdu.

Jana Dík. *(Vrhne se na zem)*

Zuzana *(zastaví o kus dál)* Vy jste teda.

Viktor Jenom chvíli. Proč spěcháš?

Zuzana Úkol je úkol.

Jana My žádnej nemáme.

Viktor Přesně tak.

Jana Jakej máš úkol?

Zuzana Přece ten pramen?

Viktor Vysoko v horách?

Zuzana To přece víte?

Jana Od koho?

Viktor Od tebe?

Zuzana Nechte mě.

Viktor Tak nás nech.

Jana Bolí nás nohy.

Zuzana Jenom jsem –

Jana Kdo vůbec jsi?

Zuzana Chtěla jsem –

Jana Proč tě máme poslouchat?
Viktor Jani –
Jana Mám toho akorát. Vůbec jsem nechtěla nahoru. A ještě se nechat kibicovat?
Viktor To stačí.
Zuzana Nikoho nenutím.
Viktor Ona to nemyslí zle.
Zuzana Cos to řek? Jako že nejsem zlá, jen hloupá?
Viktor Ale ne.
Jana *(směje se)* Jen do něj!
Zuzana Vždyť se jen bráním!
Jana A kdo nás nenechá vydechnout?
Zuzana Prosímtě! Sedíš už hodinu na zadku. Moc toho nezvládneš.
Jana Ty jsi snad přijela běhat po kopcích? Já teda ne.
Viktor Jano. Zuzano. To stačí.
Jana Nepleť se do toho.
Viktor Jsem tady s vámi. Vůbec se neznáme. Náhodou chodíme společně po lese. Všichni jen hledáme cestu. Všichni jsme rozhodli, že půjdem nahoru. I ty. Mohla ses bránit. Jít sama dolů. Cokoli.
Zuzana Já bych šla nahoru sama.
Jana A já bych letěla tryskáčem domů!
Viktor Tak si leť.
Chvilku ticho.
Jana Aspoň mě nehoňte poklusem.
Zuzana K poklusu to mělo daleko.
Jana Sotva se plazím hlady!
Viktor Najdu ti maliny.
Zuzana Pojď, kolem potoka porostou –
Jana No jo. *(Vstává)*
Viktor Veď nás dál.
Zuzana K pramenům!

19.
Podél potoka běží udýchaně Magdaléna.
Magdaléna Říkal mi
zhasínej
v koupelně.
Nesnášel
rajčata.
Mmm – rajče –
V noci hřál.
Ruce na volantu!
Kam vedou?
Namísto tváře máš rajče!
Strašidlo
Rajský sen *(Směje se)*
Horní ret!
Kousek jsem zahlédla!
Jeho rty!
Co je to za díru?
Tady a tady v mé duši
Zůstala jenom ta díra
A hora blýskavých střepů
bez tváře
Pusu měl jako můj táta.
Rty se mu
když mluvil
tak měkce
a vlhce
odlepovaly
od sebe.
Ne.
Blbost.
Kdo to byl?
Kam zmizel?

20.
Viktor s Janou lezou po čtyřech a nadšeně se cpou obrovskými borůvkami. Mají modré pusy. Ptáci cvrlikají spořádaně.
Jana Tohle jsem nikdy nejedla!
Viktor Mmmmm…
Od potoka k nim přichází Zuzana.
Zuzana Co tady děláte tak dlouho? Co to jíte? Ježišikriste, co to je? Nejezte to!
Jana s Viktorem si jí moc nevšímají, Viktor natrhá plnou hrst a nacpe Janě plnou pusu, Jana mu na oplátku laškovně dává do pusy jednu borůvku po druhé.
Zuzana Co když je to jedovatý?
Jana Prosimtě, borůvky?
Viktor Dej si. *(Donese jí hrst)* Takový obrovský, koukej.
Zuzana Vidím. Děkuji, nechci. *(Uraženě si sedne)*
Jana Tak jsou to kanadský borůvky.
Zuzana V českým lese. Spíš je počůral radioaktivní jelen. *(Chvíli je pozoruje, jak se cpou)* Dobře, tak já jednu ochutnám. Ale máte mě na svědomí. *(Opatrně si vybere jednu menší bobuli, prozkoumá, otře a ochutná)* Mmmmm… *(Sahá po další)*
Jana Fuj! Mně je nějak divně. *(Zkroutí se)*
Viktor se zarazí. Přiskočí k Janě, která mu omdlí do náruče. Zuzana zděšeně plive bobuli, dáví.
Viktor Co mám dělat? *(Křísí Janu)*
Jana se začne řehtat. Viktor ji leknutím pustí na zem.
Jana Au! *(Řehtá se dál)*
Zuzana Ty jsi fakt blbá!
Viktor Víš, jak jsi nás vyděsila?
Jana se řehtá, až se za břicho popadá, až ji opravdu rozbolí břicho. Přestane se smát a kroutí se.
Zuzana Nech toho. *(Něco zakrákorá a ptáci ztichnou)* Není to vtipný.
Jana Jsem hrozně přecpaná! *(Odbelhá se a zvrací)*
Viktor Vidíš to. Nemoci nemáš předstírat. To se ti vymstilo.
Zuzana Dobře jí tak.
Viktor My jsme to jedli taky.
Zuzana *(vzdychne)* To dneska daleko nedojdem.

Viktor se pokusí Janu podepřít, ta ho odstrčí.

Jana Nech mě bejt!

Zuzana Chceš napít?

Jana Nechte mě! Běžte pryč.

Viktor Nemůžem.

Zuzana *(odběhne k potoku)*

Viktor Neboj se. Dostanem se odsud.

Jana *(snaží se odploužit)*

Viktor Nemusíš utíkat. Nechci ti ublížit. Hledám Magdalénu. Někde tady musí být.

Jana *(vzdá to, oddechuje)* Magdalé–nu?

Viktor Jednou ráno jsme se potkali. V mokrý studený mlze.

Jana Proč mi to – říkáš? *(Uleví se jí trochu)*

Zuzana *(opatrně se blíží, v dlaních vodu, aby ji nevylila)*

Viktor Je ti líp.

Zuzana *(v hlubokém soustředění poklekne u Jany a pomalu jí pouští pramínek vody po čele, mokrýma rukama pak setře do stran a do vlasů, ruce oklepe. Oddychne si a spokojeně se usměje)* Jak ti je?

Jana Je mi líp? *(Zasměje se)* Je to pryč!

Zuzana *(opatrně ji obejme)* Za chvíli půjdeme.

Jana se k ní schoulí. Viktor se dívá. Strom taky. Docela potichu začne zpívat pták.

Zuzana Můžeme?

Jana *(vstává)* Jestli tu rostou jen borůvky, tak umřu hlady.

Viktor Vždyť byly výtečný.

Jana *(tiše)* Mlč!

Viktor Chutnaly *(Jana odchází)* spíš jako maliny – nebo ne?

Zuzana Viktore! *(Hodí si batoh na záda)*

Jana Není míň světla?

Divný tvor houká v dálce. Všichni vyrazí.

21.

Pavel dobíhá Magdalénu. Stmívá se a Magdaléna už běží velmi vyčerpaně. Zakopává, mumlá si.

Magdaléna Rajčata.
Nevidělas tu moji?
červenou
košili?
Musím
se
vzbudit –

Pavel Počkej.

Magdaléna Nejsou v tom rajčata?

Pavel Stůj!

Magdaléna konečně upadne na břeh potoka. Pavel se zastaví, předkloní se a oddychuje. Magdaléna se doplazí obličejem k vodě a pije. Pavel se taky vrhne na zem k vodě a pije. Pak oba leží tiše. Ticho, několik stromů je zvědavě pozoruje.

Pavel Co tě to popadlo?

Magdaléna Už je to pryč. *(Opatrně a tiše začne zpívat pták)*

Pavel Je večer. *(Pták ztichne)*

Magdaléna Je zima.

Pavel Je léto.

Magdaléna To bylo v sobotu.

Pavel Pořád je sobota.

Magdaléna Jak to víš?

Pavel Vstávej. *(Zvedá ji)* Jsi celá zmáchaná.

Magdaléna Ty taky.

Pavel Jsem jenom zpocenej. Sundej to. *(S naprostou samozřejmostí jí sundává mokré triko, ždímá rukávy a dává jí košili, co měl kolem pasu, ona se sebou nechá zacházet se stejnou samozřejmostí)* Pojď. *(Vede ji pomalu od potoka)*

Magdaléna Kde je Dan?

Pavel Nemohl dál. Počkáme. *(Věší triko na strom. Triko se třepe jako vyděšený tvor)*

Magdaléna *(dívá se na triko)* Proč jsi mě nenechal utéct? *(Sedá si měkce do mechu)*

Pavel Neumím prohrávat? *(Sedá si vedle ní)*

Magdaléna Chtěla jsem doběhnout nahoru. Trošku se rozhlédnout. *(Pták zase začne opatrně a tiše)* Do dálky.

Pavel Proč.

Magdaléna Cítíš ten vzduch? Došli jsme vysoko.

Pavel Co z toho.

Magdaléna Miluju lesní vzduch. Jak voní! Cítíš to? Jehličí, listí, mech.

Pavel Štípe to. Do rána pořádně promrznem.

Magdaléna Kolikrát objevím v lese neznámou pěšinu. Táhne mě do dálky. Kam asi? Kam vede? *(Pavel se rozhlíží, zkouší rukama mech, najde klacek a hodí ho do dálky…)* Kolikrát přespávám pod stromem. Abych nezvlhla od rosy. Najdu si kout, co se otvírá na jih. Malinko na východ. Aby mi nebyla zima. A nikdy neztratím jistotu, kam jdu. Bezpečně cítím jih.

Pavel Tady si užijem spíš sever. Co bych dal za spacák.

Magdaléna Jenže teď necítím nic! *(Pták ztichne)*

Pavel To bude tou zimou. *(Tře jí ruce, nohy…)*

Magdaléna Odkud jsme přišli? A kam jdeme?

Pavel Přespíme tady. Potmě bych nenašel rovinku.

Magdaléna Všechny ty kořeny.

Pavel No ty jsou nejhorší!

Magdaléna Větve a kořeny dočerna spletený.

Pavel Potvory špičatý. *(Ulovil klacek)* Ukaž strom, kterej mám trefit?

Magdaléna Aspoň ten potok, že někam vede.

Pavel Potok je za stromem. Tak tamten? *(Trefí klackem strom. Křísne to a pak je chvilku ticho)*

Magdaléna V lese jsme jinačí. Chvíli ho poslouchej.

Pavel *(okamžik naslouchá, je ticho)* Zkusím to dohodit do vody.

Magdaléna Prorůstá vysoko do nebe. Pronikne hluboko do země.
Pavel Poslouchäš? Hodím ho do vody!
Magdaléna Les je v nás.
Pavel Tak můžu?
Magdaléna *(rychle)* Mám v duši větve! Uschlý a žíznivý se pletou s živýma – Vidíš?
Pavel Žbluňkne to. Poslouchej. *(Hodí. Je dlouho ticho. Zakrákání)* To nebyl potok. *(Hledá další klacek)*
Magdaléna Nech toho.
Pavel Tentokrát ho trefím!
Magdaléna Nech toho házení.
Pavel Proč.
Magdaléna Kousne tě červotoč.
Pavel Červotoč?
Magdaléna Do rána zrezavíš.
Pavel Kolotoč!
Magdaléna Lámeš mi větvoví.
Pavel Nech toho.
Magdaléna Zapadá slunce.
Pavel Žádný tu není. A nikdy nebylo.
Magdaléna To přece poznáš, když zapadá. Všechno to hemžení – utichne.
Les začne šumět, chvíli nikdo nemluví, dál pomalu padá tma.
Pavel Lehnem si?
Magdaléna *(škemrá)* Půjdem dál?
Pavel V týhle tmě?
Magdaléna Bude mi zima. Musím se hýbat.
Pavel To můžeš. Vleže. *(Zasměje se)*
Magdaléna Umrznu.
Pavel Na chvíli. Pojď ke mně. *(Opatrně ji obejme kolem ramen)*
Magdaléna *(nebrání se, trochu ztuhlá)*
Pavel Až bude nejhůř, klidně se zvednem. Musíme načerpat síly.

22.

U potoka zkroušeně sedí Dan, hlavu v dlaních, klimbá. Šero, stromy pomrkávají. Tak ho najdou Zuzana, Jana a Viktor. První šla Jana, ukazuje zpátky ostatním, aby šli tiše. Opatrně se k němu doplíží a prohlédne si ho. Dorazí Viktor se Zuzanou.
Viktor *(šeptá)* Kdo to je?
Jana Jak to mám vědět? Vypadá normálně.
Dan *(se s trhnutím probudí)* Pavle? Ježišikriste! Kde jsou?
Zuzana Kdo?
Dan *(zoufalý)* No jasně. Nechali mě tady a noc na krku.
Jana Kdo?
Dan A kdo jste vy?
Zuzana *(podá mu ruku)* Zuzana. Těší mě.
Dan Dan.
Viktor Dan. Jana a Viktor. Jsi taky ze Zátiší?
Dan Taky. A Pavel s Magdalénou taky. Utekla. Tam – podle potoka.
Viktor Magdaléna!
Ostražité ticho.
Zuzana A na co čekáš?
Dan Běželi moc rychle.
Jana Hm. To sis nepomoh. *(Vrhne se na zem)*
Zuzana *(nadšená)* Hledáme pramen. Vysoko v horách.
Strom vedle Zuzany se na ni rychle pátravě zadívá...
Viktor Stmívá se. Pojďte dál.
Jana Já nechci.
Dan Kdo si to vymyslel?
Zuzana Našla jsem na mapě křížky. *(Vytahuje mapku)*
Jana Táhne nás dál a dál! Chci domů.
Dan *(Zuzaně)* A ty jsi – vedoucí? *(Kouká na mapu)*
Jana Ne. *(Zavírá oči)*
Zuzana *(uražená)* Nikoho nenutím.
Viktor Teď přece musíme najít Magdalénu.
Dan Ty ji znáš?
Viktor Jestli se ztratila samotná ve tmě –
Zuzana *(vpadne přísně)* Ty ji znáš.
Viktor *(zaváhá)* Nevím to jistě.
Dan Jsi její manžel!
Viktor Cože?
Zuzana Viktore?
Viktor Ona to říkala?
Dan *(opojený svou jasnozřivostí)* No jasně! Oba jsou blázni.
Jana *(tiše zpívá)* Nebe mě nezebe úhledně zavřené do ulic – *(Zmlkne)*
Zlověstné ticho, všichni chvilku naslouchají.
Viktor Přestaňte. *(Naléhavě k Danovi)* Říkala něco o mně?
Zuzana Vy jste se dočista zbláznili. Všichni. Přestaňte blábolit nesmysly. Musíme najít ostatní.
Jana *(netečně)* Já nikam nepůjdu.
Viktor Co ti je? Jani?
Jana je schoulená, drží si rukama oči.
Zuzana Je líná.
Dan Jenom tě nechce poslouchat.
Viktor Zuzano.
Zuzana No co je? Jenom se snažím zachránit ostatní. Nemají ani ty spacáky. Nevědí, co mají dělat.
Dan Zachránit Magdalénu? Jedině zavřít – vždyť je to normální blázen!
Viktor Proč myslíš?
Dan No jen se nedělej. Musíš to sám nejlíp vědět.
Zuzana Viktore. Ty ji znáš?
Viktor Jen trochu.
Dan Chá! Trochu! Možná si úplně nevzpomínáš? Tak jako ona!
Zuzana Tím spíš jí musíme pomoci. Něco se muselo stát!

Viktor *(Danovi)* Co se jí stalo?
Dan Vůbec nic! Najednou ji něco popadlo. Utekla. Třeba si jenom tak hrála. Úžasně zábavný. Nohy mám nadranc.
Viktor K čemu je to naše hádání. Jani. Slyšíš? Můžeš jít s námi dál?
Jana *(nereaguje)*
Viktor se sklání k Janě, opatrně se dotkne její ruky, ona se po něm prudce ožene a zase se schová.
Viktor Co budem dělat?
Zuzana Půjdu dál. *(Bere batoh)*
Dan No jasně. Jen všichni běžte. Zas budu sám v šíleným lese.
Jana Já nikam nejdu!
Zuzana *(rázně odchází)* Čekám vás nahoře. *(Zmizí. Ještě zavolá)* Držte se potoka!
Viktor Počkej! *(Chce jít za ní)* Půjdeme všichni, ne?
Jana Kde asi má potok držadlo?
Dan Nechápu proč –
Jana *(tiše hledá nápěv ukolébavky)* Les dáme do rámu. Zacvakne bezpečí.
Viktor Jano? Jdeš?
Jana Pověsit na stěnu. Jak pevná? Postačí. Musím se přitisknout na stěnu.
Dan No jasně.
Viktor Zůstaneš s Janou?
Dan *(propadá zoufalství)* Co když mi uteče!
Viktor Musíš ji ochránit. Nenechám Zuzanu samotnou. *(Jde dál, v dálce divné zvuky)*
Dan Viktore.
Viktor *(zastaví)*
Dan *(tiše)* Bojím se.
Viktor Já taky. *(Odejde)*

23.

Šero. Magdaléna se choulí k Pavlovi, sedí spolu pod stromem.
Magdaléna To je příjemný. Jak hřeješ. Tobě není zima?
Pavel Proč? Je léto.
Magdaléna Nejsi to ty? Ten ze snu?
Pavel Blbost. Sny nemaj se světem nic společnýho.
Magdaléna Jak to víš? Žádný sny nemáš.
Pavel No právě.
Magdaléna Víš, kdo jsi? Ne v lese. Předtím.
Pavel Nech si ty záludný hádanky. Jsem pořád já.
Magdaléna Třeba jsi zapomněl na svoji ženu?
Pavel Kéž bych to dovedl! Žena mi utekla.
Magdaléna Proč?
Pavel To nevím. Že jsem ji nechápal? Myslela, že ani nechci! Ne. Prostě byla nepochopitelná.
Magdaléna Muži jsou nepochopitelní.
Pavel Blbost. Pak odjela. Zmizela v Nepálu. Taková pitomá móda.
Magdaléna A proč ne?
Pavel *(zlobí se)* Jsem dobrák! Udělám pro ni cokoli. Řek jsem si, že musím udělat ještě víc, abych ji pochopil. Tohleto by se jí líbilo. Příroda. Les. Hory.
Magdaléna Máš odvahu.
Pavel Ale ne. Úplná blbost. Nikdo mě nemůže naučit meditovat! *(Směje se)* Učení můžeme uvěřit jen jako děti.
Magdaléna Můj muž taky nic neslyšel a nechápal, a vždycky se rozčílil. Bylo to docela roztomilý. *(Chvilku poslouchají šumění)* Něco ti prozradím, jo? Když zuří, vždycky si představím, jak mu mezi nohama nadskakuje – *(Unavený smích)* Teď mě napadá – Třeba to nebyl sen. *(Upadá do polospánku)*
Možná že
opravdu
muže mám.
Jenomže
v těch střípkách
rozbil se –
Poztrácel. *(Oba usnou?)*
Někdy mě napadá
kdo to je?
Když vidím jen jeho **záda**
nevidím
jeho tvář
možná se
promění
v cizího člověka?
Tohle je
nejhorší
Les šumí.
Pavel *(procitne)* Je mi divně.
Magdaléna Zima? Chceš košili?
Pavel *(znepokojený)* Ale ne. Je mi dobře. Divně dobře.
Magdaléna To ten vzduch. *(Zívá)*
Pavel Dlouho mě svírala úzkost
Strach, že ji navždycky ztratím!
Uvnitř to trhalo maso
Potom to neslyšně puklo
Tiše jak bublinka v krvi
Nic. Prázdno do očí padlo
Do uší do pusy prší
Na prstech – cítím jen černo
A přece právě teď kdoví
Jakobych procital ze sna
Nahořkle hebounce sladce –
Hladí ji po vlasech, ale ona už spí a neslyší.

24.

Zuzana jde obezřetně podle potoka, už je šero, ticho, i potok je sotva slyšet, zužuje se. Když zmizí, chvíli je všechno nehnuté, pak jde stejnou cestou Viktor, zastavuje se a naslouchá.

Viktor *(tichounce)* Magdaléno! *(Naslouchá)* Magdaléno, vím, že jsi tady.
Chci se tě konečně zeptat, kdo jsi.
Zeptám se. Tentokrát neutečeš!
Magdaléno.
Jsi tady? *(Jde pomalu dál, zastaví se, naslouchá)*
Najdu tě. Uvidíš. *(Zmizí)*

Šero pomalu přešlo v tmu. Les zase šumí. Za chvíli vyjde opatrně Jana, za ní Dan.

Dan Kam jdeme?

Jana *(nezastavuje, dívá se do země)*

Dan Už toho mám dost. *(Jde za ní)* Dál nejdu.

Jana Les není. Nešumí. Zdá se mi.

Dan Slíbil jsem, že s tebou zůstanu. Ale ty nevnímáš. *(Zastaví)* Je ti to jedno, jestli jsem s tebou.

Jana Les je v nás. Mučí mě. Větvemi.

Dan Jano? Stůj!

Jana Kořeny. Spletly mě. Do copu.

Dan Tohle mi nedělej. Nechci být sám!

Jana *(mizí)* Rozkošně spletené kořeny.

Dan Pomoz mi! Bojím se! Jano! Stůj!

Jana *(z dálky vesele)* Řeka mě podrápe – proutkem –

Dan Ach jo. *(Rozhlíží se a pak se přikrčeně vydá za Janou)*

DRUHÁ ČÁST

1.

Noc. Pavel s Magdalénou spí přituleni v mechu. Magdaléna se vrtí, probudí se a roztřese se zimou, choulí se k Pavlovi. Rozhlíží se. Stromy dýchají, poočku ji pozorují. Magdaléna si je najednou uvědomí, ztuhne. Stromy na ni zírají a šeptají si. Magdaléna zatřese prudce Pavlem a ten se s trhnutím posadí a vykřikne. Stromy schovají oči, ozve se krátké zlobné zamručení.

Pavel Co je?!

Magdaléna *(šeptá)* Oči!

Pavel Cože?

Magdaléna Ty stromy! Koukej!

Pavel Vidím stromy. Nech mě spát.

Magdaléna Dívají se na nás!

Pavel No a co?

Magdaléna To je přece divný?

Pavel Něco se ti zdálo.

Magdaléna Slyšel jsi to vrčení?

Pavel Neslyšel. *(Uvelebí se)* Když spím, tak spím.

Magdaléna Nespi, já se hrozně bojím.

Pavel Řekneš mi to ráno, ano?

Pavel usne, Magdaléna se vyděšeně rozhlíží. Divný tvor houká docela blízko, ale jinak je všechno klidné.

Viktor *(slabě a daleko, nezřetelně, není k rozeznání)* Magdaléno!

Magdaléna *(ani se nepohne, naslouchá, jestli se jí to nezdálo)*

Chvíli ticho, vzdálené šelestění. Magdaléna se přitiskne k Pavlovi.

Viktor *(stále nezřetelně z dálky, s přestávkami a šustěním)* Magdaléno! Vím, že tu někde jsi. Magdaléno! Neboj se. Jsem tady. *(Cosi zavyje v dálce, pak ticho)*

Magdaléna *(pomalinku se napřímí, vstane, snaží se nešelestit, naslouchá)*

Viktor *(zašeptá stále daleko, ale v tichu to slyšíme)* Magdaléno?

Magdaléna *(potichoučku se vydá za hlasem)*

Viktor *(malinko jinde, konečně zřetelněji)* Au! – Kde jsi?

Magdaléna se vzdaluje.

2.

Od potoka se obezřetně plíží Zuzana. Špatně vidí. Zakopne o Pavla a ztuhne leknutím.

Pavel *(prudce se posadí)* Co blbneš! Nemůžeš konečně spát v klidu?

Zuzana *(zděšeně leze pryč)*

Pavel *(chce ji uklidnit)* Počkej! Něco se ti zdálo.

Zuzana *(utíká zpátky k potoku)*

Pavel Co to do tebe zas vjelo? *(Sebere se, zavrávorá)* To snad ne. *(Rozběhne se za ní)*

Zuzana *(zakopne o větev a upadne na čtyři)* Auvajss! *(Snaží se lézt)*

Pavel Magdaléno, počkej. To nemáš běhání dost!

Zuzana *(opatrně šeptá)* Kdo jsi?

Pavel *(zastaví – postupně zesiluje)* Nedráždi mě. Vážně máš problémy s pamětí? Nebo mě jenom chceš malinko potrápit? Chci jenom spát! *(Řve)* Chviličku spát!

Zuzana *(chvíli ohromená, pípne)* Promiň – já –

Pavel No dobře, tak si zas lehneme.

Zuzana Já ale –

Pavel *(podá jí ruku a zvedá ji ze země, zívne)* Blázínku.

Zuzana Jsem totiž – Zuzana.

Pavel *(pustil ji zděšením)* Zuzana? To snad ne – Zuzana! *(Rozhlíží se)* Kde ses tu vzala? *(Rozběhne se zpátky)* Magdaléno!

Zuzana Dan o vás mluvil. *(Čistí si kolena, rovná batoh)*

Pavel *(vrací se k místu, kde spali)* Co se s ní mohlo stát?

Zuzana Ty budeš určitě Pavel?

Pavel Teď tady byla! *(Leze po čtyřech a prohledává okolí)*

Zuzana Jak dlouho jsi asi spal?

Pavel *(zastaví se, zdrcený, mrtvé ticho)* Chtěla mě probudit – já blbec! Byl jsem tak příšerně utahaný. Co mi to říkala? O stromech – a očích? *(Prohlíží si bezradně stromy)* Co se jí zdálo?

Zuzana No – možná – ji našel –

Pavel Co?

Zuzana Hledal ji –

Pavel Kdo?

Zuzana No přece manžel.

Pavel Ten tady taky byl?
Zuzana Já už nic nechápu.
Pavel *(vstává)* Někdo si se mnou zahrává!
Zuzana *(pomalu odchází, mumlá si pro sebe)* Byla to docela dobrá hra. Ale ten les!
Pavel Počkej.
Zuzana *(zastaví se)* No.
Pavel Ty jsi to – všechno –
Zuzana *(vyčerpaná)* Ano.
Pavel To snad ne!
Zuzana Ale vy – všichni se znáte! Vy jste se na mě domluvili!
Pavel Jsi blázen?
Zuzana Vždycky to všechny bavilo. Trochu se navzájem poznali, než všechno začalo, a taky – dýchali jiný vzduch –
Pavel *(jde pomalu za ní)* Právě teď dostávám do ruky toho, kdo za všechno může? Na kom si můžu vylít zlost! Je to tak?
Zuzana *(ustupuje mezi stromy)* Já za nic nemůžu!
Pavel Možná jsi úplně pitomá?
Zuzana No dovol.
Pavel *(zrychlí)* Ale i pitomci zaslouží trest.
Zuzana *(také zrychlí)* Mě jenom poslali, abych vás dovedla k prameni.
Pavel K prameni?
Zuzana Jenže ten les všechno zamotal! Všichni se dočista zbláznili – pořád se ztráceli, hádali –
Pavel Nesmysly.
Zuzana *(jak ustupuje, narazí batohem na skálu)* Ale já nebudu poslouchat to vaše fňukání! Proč jste sem přijeli?
Pavel Máš pravdu. Kdo by se přihlásil? Jedině naprostý idiot.
Zuzana *(zaskočená)* To jsem snad neřekla? *(Opatrně ohmatává skálu)*
Pavel *(blíží se)* To jsem řek já.
Zuzana A co to – znamená? *(Ustupuje podle skály)*
Pavel Je to tak. Za svoje nechutný nápady upadlas do spárů šílence!
Zuzana *(nejistě ho uklidňuje)* Neblázni. Jenom jsem chtěla říct – nikdo z nás nemůže za všechno – *(Rozčílí se)* Ani já!
Pavel *(došel k ní, užívá si převahu.)* A já mám takový vztek. Nebo strach? A ty mě příšerně dožíráš. Ty tvoje řeči.
Zuzana *(ustupuje podle skály)* Nech toho.
Pavel *(pomalu ji pronásleduje)* To ten les, holčičko.
Zuzana To stačí! Co chceš?
Pavel Tak nějak – nevím.
Zuzana Nechtěl jsi náhodou – spát?
Pavel No vidíš. A kdo mě probudil?
Zuzana *(popoběhne, takže se dostane dokola zpět na stejné místo)*
Pavel Neboj se. Dělám si legraci.
Zuzana Jak to mám vědět.
Pavel Musíš mít odvahu. Klidně si zahráváš s lidmi. Jak můžeš vědět –
Zuzana Všechny to bavilo. Překvápko, hledání ostatních – byla to legrace.
Pavel To věřím. Nic pro mě.
Zuzana Nic se mi nedaří! Asi jsem zakopla o pařez – nebo se zachytla za kořen –
Pavel *(ušklíbne se)* Kořeny! Prevíti špičatý.
Zuzana Příšerný les.
Pavel Kolik nás tady je?
Zuzana Jana, Dan, Viktor a Magdaléna. Jenomže vy jste se ztratili.
Pavel To ona. Pořád mi utíkala.
Zuzana Tak vidíš, kdo změnil hru.
Pavel A její manžel? Ten přišel za ní?
Zuzana Ne. To je Viktor. Nevěděl, že tu je. *(Přemýšlí)* Tím se to popletlo. Myslel si, že se mu jenom zdá.
Pavel Ty jsi to věděla? Že k sobě patří?
Zuzana Ne. Nemají společné příjmení, vůbec nic – Dan to náhodou uhodl – zeptal se Viktora – a ten hned utíkal za ní –
Pavel Myslel jsem, že je to nějaká hra – s tím jejím manželem – že se mě nějak dotýká –
Zuzana Jenom tě tahala za nos.
Pavel Kde může být?
Zuzana Kdekoliv.
Pavel A kde jsou ostatní?
Zuzana Šli za mnou, ale moc pomalu. Už byla skoro tma, pořád jste chyběli, tak jsem šla napřed –
Pavel Neměl jsem usínat. Musela potichu odejít –
Zuzana Všichni jste posedlí.
Pavel A co ten les? Zdá se ti normální?
Zuzana Podívej. Vychází měsíc.
Nazelenalé světlo odhalí za Zuzanou velký kulatý kámen, o něco vyšší, než je ona. Je ticho.
Pavel Kde to jsme? Neslyším potok –
Zuzana Byl už docela maličký. To snad ne –
Pavel Jsme úplně ztracení.
Zuzana *(prohlíží si velký kulatý kámen, ve světle měsíce mech zeleně prosvítá)* Bojím se.
Pavel Buď ráda, že jsi mě našla.
Zuzana Jsem. Nejsi takový šílenec – jako ti ostatní. Vypadáš alespoň rozumně.
Pavel Musíme počkat do rána.
Zuzana Víš, co se může stát? *(Ztlumí hlas)* – za tolik hodin a – v takový temnotě!
Pavel *(provokuje)* Ledaco si umím představit.
Zuzana Nech toho. Mám za ně – za všechny – zodpovědnost. To není legrace! *(Chvíli poslouchají šumění)*
Pavel *(sedá si opřený o kámen)* Nemám rád, jak se mi posmívá – Magdaléna. Nepoznám, co myslí

vážně. A pak si připadám nesvůj – víš – bylo to úplně bláznivý –

Zuzana Asi vím, co je to za typ.

Pavel Divně to bolelo – když se mi ztratila. A teď jsem rád. *(Vzdychne)* Je konec divnýho nočního mámení. Brr! Jak byla na dosah – a pak – Prostě to nesnáším.

Zuzana Co když si někdo z nich ublíží! *(Nerozhodně obchází kámen)* Už dávno nás měli dohonit!

Pavel Určitě v pohodě zalehli a budou do rána spát.

Zuzana Co když nás minuli?

Pavel Počkáme. Já třeba nejradši čekám vleže.

Zuzana Nikdy jsem neměla opustit potok! Kdybys mě nehonil –

Pavel Na mě to neházej! Kdo mě tak polekal?

Zuzana Pitomý les! Všechno nám zamotal. *(Vrací se k Pavlovi)* Jestli se rozprskli po lese – nikdy je nenajdu!

Pavel Jsou přece dospělí. Ráno je najdeme.

Zuzana *(přísně)* To není tvoje věc.

Pavel Že není? Beru to na sebe!

Zuzana To nejde.

Pavel *(vzdychne, pomalu se protáhne a vstává)* No dobrá. Spát se nebude. Zuzano. Nejsi tu sama, rozumíš?

Zuzana Měla jsem to všechno zvládnout sama. *(Shodí batoh na zem)*

Pavel Můžem se o tohle podělit.

Zuzana Ty se chceš dělit?

Pavel Hrozně rád!

Zuzana A se mnou?

Pavel Jak říkám.

Zuzana Není to podezřelé?

Pavel Jsem zvyklý.

Zuzana Vážně se nebojíš zodpovědnosti?

Pavel Bojím se jedině bezmoci.

Chvíli šumí stromy.

Zuzana Copak TOHLE není bezmoc?

Pavel Ne! Máme společný úkol! A já ti pomůžu, všechno vyřeším. *(Vážně)* Věř mi, v tomhle jsem opravdu dobrý.

Zuzana To není žádná hra pro kluky.

Pavel Vždyť já vím. Nejsem kluk.

Zuzana Alespoň najdeme potok. Musí být blízko.

Pavel Kde.

Zuzana Odkud jsme přišli.

Pavel Já nevím. Potmě jsme běhali okolo tohohle kamene – odkud jsme přišli?

Zuzana *(pokouší se vyškrábat na kámen)* Pomoz mi!

Pavel ji strká nahoru. Něco zblízka slabě zasténá. Oba se na chvíli zarazí a naslouchají, ticho. Zuzana se rychle vysouká nahoru, zůstane přikrčená. Měsíc na ni svítí. Pavel se škrábe za ní, ona mu podá ruku. Oba spočinou nahoře, oddychují a rozhlížejí se.

Pavel *(šeptá)* Vidíš něco?

Zuzana Nic.

Pavel *(ukazuje)* Támhle se něco – jakoby leskne. Je tam víc světla.

Zuzana *(zírá tím směrem)* Nevidím!

Pavel *(sklání se k ní)* Zdá se mi, že to tam trošinku prosvítá –

Zuzana – náš potok?! *(Souká se dolů)* Pojď, rychle.

Něco na dosah tiše zasténá. Zuzana se zarazí, Pavel ji rychle přitáhne zpátky k sobě nahoru.

Zuzana *(šeptá)* Co to –

Pavel *(šeptá)* Mlč!

Chvíli oba tiše naslouchají, přitisknutí k sobě. Dál v lese hučí vítr.

Zuzana *(stále šeptá)* Slyšels to?

Pavel Třeba to byla jen sova.

Zuzana Bojím se.

Pavel Když je tma, dělá les podivný zvuky.

Zuzana A ty se nebojíš?

Pavel Proč bych měl?

Zuzana Kdoví, co pobíhá okolo ve tmě?

Pavel Vím přece, že je to jenom les. Stejný les, jaký znáš ve dne. Chodí tu srny a lišky, jeleni, prasata – žádná lítá šelma. Všichni ti tvorové se bojí tebe.

Chvíli tiše naslouchají, vzdálené hučení.

Zuzana *(obdivně)* Vážně se nebojíš.

Pavel Zažil jsem o hodně strašnější chvilky.

Zuzana A bál ses?

Pavel Ne – nikdy! *(Směje se)* Bál. Mockrát.

Zuzana Byla tma?

Pavel Nebyla. Ta mě neděsí.

Zuzana Asi líp vidíš.

Pavel Jednou mě honili divoký psi. Bylo to v Africe. Řekla bys – lev – to je potvora. A přitom takoví hladoví toulaví psi – podvraťáci malí – když je jich víc –

Zuzana Mě stačí jediný jezevčík. Když na mě zezadu štěká –

Pavel Když loví smečka – neštěká. Plíží se potichu. Uvidíš jednoho – ve křoví – a potom – na druhé straně – další dva – zrychlíš a – zahlédneš za sebou dalšího – ještě jsou daleko – a jak se rozběhneš – teprve pochopíš – že loví tebe.

Zuzana Cos dělal?

Pavel Shýbnul se pro kámen. Trefil jsem jednoho nalevo. Zakňučel. Bleskově shýbnout a zasáhnout. Stáhli se. Zase jsem utíkal. Za chvíli byli zas nazpátek. Stačilo, abych se shýbnul. Zmizeli.

Zuzana Opravdu?

Pavel Vždycky se vrátili. Dokud jsem nedoběh do města.

Zuzana *(vděčně se přitiskne, položí mu hlavu na rameno)*

Pavel *(opatrně ji obejme kolem ramen a pohladí po vlasech)* Není se čeho bát.

Zuzana *(opatrně si ho prohlédne)* To se mi zdá?
Pavel Mám přestat?
Zuzana Ale ne – já nevím – taková divná noc –
Pavel Už to hoď za hlavu.
Zuzana To právě neumím. Protože – co ze mě zbude?
Pavel Uvidíš.
Zuzana Kdybych se přestala o všechno starat – všechny ty starosti – dočista zmizí a – budu jak nahá – *(Strom za nimi zamrká)*
Pavel Hmm – to mě zajímá –
Zuzana Zvrhlíku.
Pavel Vadí ti, že nejsem pokrytec? Že si tě dokážu představit – tady v tom zeleným paprsku – úplně nahou –
Zuzana Já jsem to myslela obrazně.
Pavel Já taky – moc hezký obrázek.
Zuzana se trochu schoulí. Z dálky doléhá hučení větví a výkřiky zvířat.
Zuzana Miluju přírodu. Všechno, co roste. Kytičky. Ale ten les je na mě příliš. Jak se mám cítit uprostřed lesa? Úplně slyším, jak dýchá. Zhluboka. Netečně. Jsem jako maličký červený mravenec. Když je sám, k čemu má tu trošku jedu? Maličký legrační kusadla. Když neví – kam spěchat na malých nožičkách? Chci domů. Chci zase chránit a zalívat maličký kytičky.
Pavel Už nechceš hledat svůj pramen?
Zuzana Nevím. Co dělat?
Pavel Já mám hlad!
Zuzana *(dotčená)* Jak můžeš teď myslet na jídlo?
Pavel A co jsi myslela?
Zuzana *(v rozpacích, odtáhne se)* Já?
Pavel Mám hlad jako vlk a jestli nemáš nic v batohu, dám si tě k večeři.
Zuzana Nic. Už jsem hledala.
Pavel *(zmocní se batohu a vyhazuje jeho obsah)*
Zuzana *(trochu se s ním pere)* Bude to špinavý! *(Sbírá spacáky)*
Pavel *(vítězně vytáhne pytel s nadějným obsahem, trhá ho zubama)*
Zuzana Pozor! Ať to nevysypeš!
Pavel Zuzanko, co jsi to tajila? *(Žere sypkou směs, strašlivě šustí pytlíkem, stromy za nimi se probudí)*
Zuzana Co to je?
Pavel Jsi úžasná! Proč jsi nás trápila hlady?
Zuzana TOHLE tam nebylo! Dáš mi?
Pavel *(zarazí se, podá jí pytlík, s plnou pusou)* Promiň!
Zuzana *(decentně si nabere a chroupe, vrátí pytlík Pavlovi, ten se cpe dál)* Musíme nechat i ostatním.
Pavel Určitě! *(Ještě si hrst nabere a dá pytlík Zuzaně)*
Zuzana *(nasype si do dlaně a schová pytlík do batohu)*
Chvilka chroupání. Pak ticho, stromy usnou. Zuzana pozoruje Pavla, opatrně mu prsty přejede rty, jako by smetla drobeček, pomalu se k němu nakloní a políbí ho.
Zuzana Co je to za kámen.
Pavel Kulatý. Mechový. Pravěký.
Zuzana Mech může ukrývat tajemné znaky. Nikdo už nepozná, že to byl obětní kámen. Ztracený oltář.
Pavel Může se na oltář –
Zuzana Záleží – čemu ti předkové věřili.
Pavel ji pevně obejme, vrátí jí polibek, propletou se a ulehnou na kámen, docela s ním splynou, než se setmí, les hučí.

3.

Podle potoka jde unaveně Jana.
Jana Hory doly černý les. *(Vzdychne a sedne si na místo, kde před chvílí seděl Pavel)*
Co mě to popadlo.
To ten les.
A teď jsem sama.
Co ze mě zbylo.
Odřená šlupka. *(Znechuceně se zasměje)*
Slupne mě liška.
Dobře jí tak.
V dálce šelestění. Jana ztuhne a naslouchá. Někdo se plíží, odkud přišla, docela rychle, ale často zastavuje a naslouchá. Je to Dan. Zastaví se u Jany, rozhlíží se, Jana ho pozná.
Jana Ty jsi mě vyděsil!
Dan *(málem umře leknutím)* Ježišmarjádoprdele!
Jana Promiň.
Dan *(popadá dech)* To teda! Nestačí! *(Padne na zem)*
Jana Hrozně se omlouvám! *(Chvíli přemýšlí)* Asi jsem říkala příšerný nesmysly? *(Ticho)* Ale jsem normální! Opravdu!
Dan *(trochu hystericky se rozesměje)* To já jsem totální magor! Kam jsem se hnal? Meditace! To není nic pro mě! Něco tak hroznýho jako les! Nesnáším tmu. Samotu. Tahle je příšerně hluboká, bojím se ohlídnout –
Jana Ty zvuky –
Dan Pří-šer-ný!
Chvíli tiše sedí. Na Janu dopadne modrozelené světlo. Mezi stromy vyšel modrozelený obrovský měsíc.
Dan *(sotva slyšitelně)* Povídej něco.
Jana *(šeptá)* Ten měsíc je divnej.
Dan O sobě!
Chvíli ticho, šelestění.
Dan *(drmolí šeptem)* Prosím tě – povídej – cokoli!
Jana Nestraš mě!
Dan Nestrašim – bojím se –
Jana No právě!
Dan Nesmíme přemýšlet – o lese – Co bylo doma? Než jsme se ztratili – *(Chvíli ticho, šustění, pak – rychle)* Budeme předstírat! Jakože – vůbec nic nešustí. Jako že není les. Taková jako – hra! Na kafe –
Jana *(pomalu)* Doma?
Dan Já bych teď pomalu – usínal – v posteli –

Jana Já v noci pracuju. Líp se mi přemýšlí.
Dan O čem?
Jana Skládám písničky.
Dan Jsi blázen?
Jana Taky je zpívám.
Dan Zpěvačka? *(Zasměje se ještě ztuhlý strachy)*
Jana *(vyhrkne)* Nesnáším chlapy!
Dan *(lekne se)* Proč?
Jana Bude to vrozený.
Dan Nespravedlivý. *(Už trochu zapomíná na les kolem)* Já jsem ti neproved vůbec nic!
Jana Jste všichni stejný.
Dan *(dotčen)* No jasně.
Jana Bráním se. Jsem zvyklá.
Dan Nesnáším tyhlety – předsudky!
Jana Já taky.
Dan Neznáš mě.
Jana Nevadí.
Ticho je nesnesitelné, šustění nahání strach.
Dan Zazpívej. Prosím.
Jana Zpívej si sám.
Dan Musím říct – na svoji obranu – Stejně mi nevěříš!
Jana Snažím se.
Dan Já ženy opravdu – obdivuju.
Jana Na to ti neskočím.
Dan Hrozně vám závidím! To všecko.
Jana Co jsi zač?
Dan Každá z vás dostane maličký střípek – Zrníčko vesmírné krásy –
Jana *(vpadne znechuceně)* A když ne?
Strom za nimi je opatrně pozoruje, všechno ztichlo.
Dan *(zasněný)* Mě by to bavilo! Být jako ozdoba – nic víc už nemuset – krásně se oblékat – a někdy svlékat – nechat si ve vlasech pohrávat vítr –
Jana Nemám šaty. Nemám vlasy. Ani vítr. Jsem sama a stačím si.
Dan Jeden dar nezapřeš – *(Nechá se unášet nadšením, Jana se chichotá)* Proto mě ženy smrtelně lákají. Já jsem to rozluštil. To, co nám příroda nedala. Podivný spojení s počátky stvoření! *(Šeptá)* Tajemný zdroje života!
Jana *(zvážní, zaváhá)* A když se dávno ztratily?
Dan Nemohly! Dokud se matička kulatá otáčí!
Jana Jsi podivín –
Dan Neboj se. Nikdo vám tajemství nevyrve. Jedině v posvátném spojení – najdeme –
Jana *(spěšně se odtáhne)* Spojení? Proboha!
Dan Jste mnohem silnější.
Jana To vy si chcete měřit síly!
Dan Nojo. Jsme hlupáci. Copak to nechápeš? To všechno děláme kvůli vám! Žene nás zoufalství. Už je to tak.
Jana *(tohle ji vážně rozohní)* Zoufalství? Proto nás musíte ponížit? Že se nestydíš!
Dan Nandej mi klidně, co unesu. Za všecky. Jsem zvyklý.
Jana Proč bych to dělala?
Dan Jsi nebezpečná – ani to nevíš.
Jana Jen sama sobě.
Dan Mrknutím oka mě přivedeš k šílenství. Jsem snadný cíl.
Jana Ani nemžiknu. *(Strom schová rychle oči)*
Dan Jsem vděčný!
Jana A za co?
Dan Nechceš mi ublížit.
Jana Nechci se přiblížit.
Zaražené mlčení, do ticha zavyje v dálce osamělý tvor.
Jana *(šeptá)* Něco tu obchází – *(Plíživě vstává, naslouchá, ticho)*
Dan Co budem –
Jana Ticho!
Oba naslouchají, Jana se přitiskne zády ke stromu, Dan potichoučku vstává...
Dan Já se ti nedivím! *(Chviličku se zaposlouchá a pak hrne slova ven)* Třeba můj táta. Máma je pro něho obsluha. Povinná. Nikdy jí neřekne – děkuju. Ještě jí nadává. Proč v tomhle zůstala? Kdo za to může?
Jak se Dan konečně nadechne, cupitání zaslechneme těsně vedle. Slova zmrznou. Oba se rozhlížejí, tisknou se ke stromu, Jana zašátrá nahoru a zachytí nejnižší větev.
Jana Za to ji nemůžeš soudit. *(Vysouká se na větev a hledá další v dosahu)* Zrovna ty. Pro tebe –
Dan Výmluvy. K čemu nám byla ta oběť? *(Taky hledá větev a leze za Janou)*
Jana Abys to pochopil! *(Usadí se na vyšší větvi)* Není to legrační? Víš, koho nechtěně stvořila? *(Pobavená)* Ochránce maminek!
Zahihňání za stromem.
Dan Dej pokoj. *(Balancuje na spodní větvi)*
Jana Taková úslužná pomsta! *(Řehtá se, spolu s ní i ten za stromem)*
Dan Už zase blábolíš!
Jana *(příliš pobavená svou myšlenkou)* Nemůžeš vyrůst? Nebudeš pořádnej chlap. *(Zvážní)* Jenom tak napůl. *(Řehtá se)* Možná jsi na kluky?
Dan Bosorko bláznivá!
Jana *(zvážní)* Neměl bys ostouzet vlastní rod! Copak to nechápeš? Básníš o ženách? A muže zašlápneš? Staneš se ženou?
Dan Co můžu dělat?
Jana Není to málo?
Dan Přestaň mě zraňovat.
Jana Chtěls, abych mluvila.
Dan Už nechci.
V tichu je slyšet opatrný šustot.
Dan *(šeptá)* Nejhorší mučení proniká ušima – *(Naslouchá)* Mohl bych na tu tvou větev? *(Jana šátrá*

po další větvi, oba šplhají výš) Tak proto jsem navěky ztracený – jsem oběť ženský msty!

Jana Ale ne. To nemá cenu. Pořád se vymlouvat. Na tátu, na dědu, pradědu – je to i v tobě. *(Strom vedle se probudí a prohlíží si je)* Touha dobýt odhalit proniknout obsadit poranit – jen si to přiznej.

Dan Touha? Snad.

Jana No vidíš!

Dan Jenomže naprosto postrádám – Nevidíš, jak jsem bezbranný?

Jana Dobře ti tak.

Strom usne. Tiché šumění.

Dan Jsi celá zelená. Jako rusalka.

Jana Ty taky. To nás polil měsíc.

Dan Poblil. *(Zasměje se)* Taky ti připadá – jakoby všechny ty důvěrný vzpomínky – na život – byly jen legrační nesmysly? To dělá les! Všechno ostatní se v něm zdá – umělý. Jenom sny. Přeludy. *(Okolo stromu něco zvolna dupe, Dan si zacpe uši)* Náš svět je celý – instantní.

Jana Chci usnout bezpečně v posteli. Sama.

Dan *(ještě si drží uši...)* Pohodlí, co nikde netlačí a nepřekáží – *(Opatrně si odkryje uši. Ticho, šumění)*

Jana *(zívá)* A zatím jsme z toho ze všeho na větvi! Spát se tu nedá – *(Podivný tvor v dálce teskně houká)* Pusť mě na zem.

Dan Neblázni.

Jana Ať si mě sežere nějaká chlupatá příšera. *(Sleze k Danovi)* Stejně nic nevidím. *(Trochu se strkají na větvi)* Nechci tu celou noc viset a přemýšlet – chci spát.

Dan Vyspíš se, až budeš doma. *(Snaží se Janu trochu neohrabaně obejmout a nějak se uvelebit, ale Jana je nepoddajná...)* Umytá, v měkoučký postýlce, po teplý večeři, u plný ledničky... *(Vzdychne)* Kde je náš útulný svět?

Jana To se zdá tady. Když chceme domů. *(Šeptá hororovým tónem a leze na zem)* Náš svět mě děsí! Pořád se předvádí! Každou vteřinu se musí něco stát! *(Je na zemi. Pomalu si vychutná tu hrůzu)* Nějaká příšerná katastrofa –

Dan Mě děsí les! A tahle tma!

Jana Nevidět zprávy! Tebe to netrápí? *(Dan leze opatrně za ní dolů)* Třeba už začala nějaká válka. Zas jeden zoufalec předvedl, co umí, aby ho nemohli přehlížet. A já o tom nevím!

Dan *(sedne si na zem k Janě)* Aspoň víš, že to nedělal pro tvoje oči.

Něco drobného se docela blízko rozpustile zahihňá.

Jana Jak se tomu můžeš smát?

Dan Jak se na to můžeš koukat?

Jana Jak bys moh nekoukat? Vždyť je to skutečnost. Nemůžeš zůstávat lhostejný.

Dan Jo? A komu pomůžu? Jenom se dívat, jak lidi trpí. Bůhvíkde. A pak abych se bál. A ptal se – proč zrovna oni? Proč ne já?

Jana *(spokojeně)* Musíme se bát. Svět je děs.

Šustot lehkých nožek. Chvíli se rozhlížejí, Jana se trochu přitiskne k Danovi, Dan se snaží nehýbat, aby ji nevyplašil.

Dan Tohle mi pomáhá. Cítit tě na dosah. Nevadí?

Jana *(nesvá)* Uvidím.

Dan Máš pravdu. Jsem jenom napůl muž.

Jana A kdo je úplně celý?

Dan Co myslíš – co by se stalo, kdybys mě potkala? V obyčejným světě?

Jana Co zbylo z našeho světa? Les?

Dan V lese je tolik života. Sáhni si.

Jana Je to tu divný. I my jsme podivný. To není normální les. Co se to se světem stalo? Bylo to ve zprávách, a my to nevíme. Ani jestli bude zítra pršet. Co máme dělat?

Dan Nemůžeš jim tolik věřit. Nevědí o moc víc než my. Když se koukneme na nebe a hádáme. Nebude pršet. Není válka.

Jana *(se k Danovi trochu víc přimkne)* Pohřbíme zbraně.

Dan Už se nestydím, že nejsem skutečný muž – a možná – že trochu jsem – konečně –

Jana Nestraš mě.

Dan Docela nepatrně – opatrně – aby ti otrnulo –

Jana Ve vyšších polohách se mohou objevit přeháňky. Skupina jogínů zmizela beze stop v lese. Pátrací vrtulník poplaší jeleny. Neznámá zpěvačka je taky nezvěstná. Při útoku v Tentobádu zahynulo tisíc, možná až milión tři sta padesát dva civilisté. Než se zlý útočník rozlétl na tisíc kusů i s celou ulicí, země se zatřásla a celá zem lehla popelem.

Jana přechází do zpěvavého tónu, les ji doprovází, až ji hučení ve větvích docela přehluší a padne tma.

4.

Magdaléna se ve tmě poslepu prodírá větvemi. Stromy se dívají. Viktor není vidět.

Viktor *(tiše)* Magdaléno?

Magdaléna Kdo to je?

Viktor Už jsme se potkali. Pamatuješ?

Magdaléna Musím si vzpomenout?

Viktor Bylo to ve snu.

Magdaléna mezi větvemi nahmatá jeho ruku, ucukne, zastaví.

Magdaléna Jak se mám ve snech vyznat?

Viktor Jsem Viktor.

Magdaléna Viktor. – Už chápu. Zase spím. Ty se mi jenom zdáš?

Viktor *(dotkne se jí opatrně)* Cítím tvou ruku. A větve spletený dokola.

Magdaléna *(chce ustoupit, ale větve ji drží)* Nemůžu uvěřit –

Viktor Nechoď pryč!
Magdaléna Nemůžu pryč.
Viktor Už si vzpomínáš? Jak jsme se potkali?
Magdaléna Znám tě. *(Oba stojí bez hnutí, během řeči se Viktor teprve zřetelněji vynořuje ze tmy)*
Nemůžu zapomenout.
Pořád mě zneklidňuješ.
I když tě neznám.
Tuším, že někde žiješ.
Cítím, jak dýcháš.
A hledáš, kolik je semínek
Stulených ve vlhký zemi.
Nemůžu se tě dotknout.
Nemůžu zapomenout!
Hledám tě, kudy chodím.
V šedivých cizích tvářích.
Vídám tě ve snech.
Šeptám ti, když jsem sama.
Blábolím nesmysly.
Proč mlčíš? *(Zasměje se)*
Neslyším odpověď.
Vždycky jsem čekala, že se potkáme.
Jednou. Potmě. V mechu. V dubu. V zemi.
Tady.

Viktor udělá krok k Magdaléně, vztáhne pomalu ruku, ona se jí opatrně dotkne a ucukne. Stromy je pozorně sledují.

Viktor Jsi to ty. Opravdu.
Magdaléna Ty jsi mě nepoznal?
Viktor Už je to dávno.
Magdaléna Myslel jsi na mě?
Viktor Mám pořád tvůj dopis.
Magdaléna *(usměje se, cituje)* Bezmocný dotek papíru –
Viktor Nedávno jsem ho čet.
Magdaléna Udělal ti radost!
Viktor Ne –
Magdaléna *(zesmutní)* Chtěla jsem ti udělat radost.
Viktor Zasáh mě.
Magdaléna Odpusť mi.
Viktor Nechám se zasáhnout rád.
Magdaléna Ráda ti napíšu.
Viktor Proč se mě každá ta věta dotýká?
Magdaléna Protože padá do ticha?
Viktor Co tady děláš? *(Zarazí se)* Ty nejsi ztracená? Ty nejsi ani malinko ztracená! Jsi ve svým živlu. Je to tak? Že mi to nedošlo dřív!

Magdaléna se pokouší pohnout, ohmatává rukama větve okolo, stromy schovají oči.

Magdaléna Netuším, kde jsme.
Viktor Neříkej. Jsme v lese. V podivným lese.
Magdaléna Stromy se na nás dívají. *(Šeptá)* Viděls je?
Viktor Ano. Jsme úplně JINDE.

Strom vedle se lekne a zamžiká očima.

Magdaléna Myslíš jako v jiným světě?
Viktor Ty to víš líp než já, rusalko.
Magdaléna *(vzdá úsilí s větvemi)* Nejsem rusalka.

Strom se tiše zasměje – šelestivě.

Viktor Ale jsi. Neboj se, nikomu o tom neřeknu.
Magdaléna Proč se mi posmíváš?
Viktor Malinká holčička, co snila o jiných světech –
Magdaléna A kdo ne? Všichni si malinko vymýšlí. Taky jsem kreslila zažloutlý mapy a podivný písmena, jména, kytky –
Viktor *(přísně)* A taky les. Stromy s očima a vlhkým mechem –
Magdaléna Nejvíc jsem toužila stát se tulákem. Jakápak rusalka.
Viktor Rusalky to táhne do dálky –
Magdaléna Někdy se polekám, že i ty – jsi jenom výmysl. Čím dýl tě nevidím, tím víc se bojím. Jak jinak by bylo možný, že tě nepotkám?
Viktor Musel bych zabloudit v lese.
Magdaléna Ještě se posmíváš?
Viktor Chtěl bych tě obejmout.
Magdaléna Nemůžu.
Viktor Neboj se.
Magdaléna Bojím se! Nejspíš mám nemocnou paměť.
Viktor Netrap mě.
Magdaléna Jestli jsi skutečný – nejsi můj výmysl – pořád mi zbývá otázka –
Viktor Řeknu ti cokoli!
Magdaléna Proč můj muž nemá tvář?
Viktor *(zaražený)* Kdo?
Magdaléna Můj manžel. Neznáš ho?
Viktor Nikdy jsem ho neviděl.
Magdaléna *(oddychne si)* Tak dobře. Je to jen přelud!
Viktor *(nejistý)* Sedm let jsem tě neviděl.
Magdaléna Sedm let jsme spolu!
Viktor Jak to víš?
Magdaléna Všechno si pamatuju! Jenom tvář –
Viktor Takže jsi vdaná –
Magdaléna Příšerný pocit!
Viktor *(sklesle)* Už na to nemysli. Možná si vzpomeneš, až na to přestaneš myslet. *(Roztržitě ulomí pár větviček, praská to)*
Magdaléna Jaktože na tebe nezapomenu? Vůbec tě neznám, viděla jsem tě jen párkrát. A přece! Vidím tě. Nosím tě v duši. Navždycky na dotek. Jak to vysvětlíš?
Viktor Záhada. Sedm let tě vůbec nepotkám. Občas si vzpomenu. Najdu tvůj dopis a pár dní píšu odpověď a pak ji nemám kam poslat. Nakonec tě potkám náhodou, a vím, že celou tu dobu mi chybíš.
Mezi námi byla tenká nitka.
Spojení.
Ten dopis schovaný až na dně šuplíku.
Už ho znám nazpaměť.

Proč jsme se míjeli?
Taky to nechápu.
Až se vrátíme, napíšem o tom studii. Podám si žádost na patentní úřad anebo ministerstvo nitra.
Anebo vzbouřím lid. Takhle to nejde dál!

Magdaléna Pořád tě baví blábolit nesmysly.

Viktor Vážně máš manžela?

Magdaléna *(unaveně vzdychne)* Nevím!

Viktor Tak na něj zapomeň! Budem hrát, jako že není!

Magdaléna Někoho tolik znám, že už mě nemůže překvapit, každý den vedle něj usínám a vstávám – a stejně ho podezřívám. Že tají docela jinou – neznámou – cizí tvář. Víš? Když se otočí zády, nejsem si jistá, kdo to je?

Viktor Otočením se nezmění.

Magdaléna Úplně! Jeho pravá ruka je najednou levá! Je celý naruby.

Viktor No to je nesmysl. *(Směje se, les šelestí jako ozvěna smíchu)*

Magdaléna Tvůj smích! Jak často ho zaslechnu ve snu.

Viktor Pokaždé, když jsme se potkali, bylo to jako sen.

Magdaléna Proto jsem spletená.

Viktor Tak jako na jednom vřesovišti, dávno, když svítalo.

Magdaléna Svítalo? *(Šumění)* To jsem si určitě vymyslela – tu mlhu. – Studenou – stříbrnou – kamenný omšelý zídky – bylo to opravdu?

Viktor Hluboko v šeru svítily lampičky města a nahoře – kapičky v pavučinách – co jsme si říkali?

Magdaléna Holé nesmysly. Pramínky slov – pak se nám propletly.

Viktor Bylo to podivné místo – měkoučce růžové – moře – stříbrných pavučin.

Magdaléna Jestli to nebyl sen – proč zmizel?

Viktor Nezmizel. V průzračně znaveném podzimním slunci jsem tě vzal za ruku.

Magdaléna To by se nedalo snést!

Viktor Lekla ses – ucukla – snad jsem to přehnal – a pak jsi zmizela.

Magdaléna Zmizela! Jenom jsem dostala horečku pokaždé, když ses přiblížil. Ještě dřív, než jsem tě viděla.

Viktor Kdybych to tušil –

Magdaléna Jen prsty bych popálila tvou něžnou duši.

Viktor Žíznil jsem po lásce.

Magdaléna Vím, žes mě nehledal.

Viktor Stačilo málo.
Jen aby nepršelo.
To nevíš, jak jsem tě hledal a pršelo.
Zůstalo jenom to zamžený vřesový kouzlo –
kdoví, co mohlo být – *(Les šumí)*
Pitomý větve. Drží mě – *(Snaží se prolámat blíž)*

Magdaléna Někdy se stávalo, že jsem tě zahlédla v houfu cizích lidí. *(Viktor se zarazí)* V zápětí mi došlo, že jsi to nebyl ty, ale někdo cizí. Velice cizí. Tak jsem si říkala – třeba to JE Viktor – JE přece CIZÍ. Chápeš to?

Viktor Snad –

Magdaléna Jsou to jen představy. Všechno je naopak. Jsi živý. Co se zdálo jako sen – Odkud tě znám? – tak důvěrně –

Viktor Záhada.

Magdaléna Tebe to netrápí?

Viktor Vůbec ne! Na rozum nemůžeš spoléhat. Paměť nás tak ráda poplete. Paměť je záludná. Sama to vidíš. Ale ten záhadný pocit, víš? Že jsme si blízko – Stačí pár vteřin a víš to. Tomu věř.

Magdaléna Jenže ty vteřiny jsou jako sen. Právě ty vteřiny.

Viktor Vyrvány – z času i prostoru. Z nocí a vřesovišť.

Magdaléna Jak tohle skončí? Zas potichu zmizíš a zbude mi smutno.

Viktor Nehodlám zmizet.

Magdaléna Musíme přečkat tu divnou noc. Dočkat se rána.

Viktor Jedna noc! Vždyť je to chvilenka!

Magdaléna Nejásej. V hluboký temnotě – v divokým lese – můžeš mě ztratit.

Viktor V hluboký temnotě jsem si tě našel.

Magdaléna A ráno budeme skuteční?

Viktor Kdo ví? Co je sen. Tahle noc? Nebo co žilo včera?

Magdaléna Ty mě chceš docela pomotat?

Viktor Chci. Líbí se mi to.

Magdaléna Kdo jsi?

Viktor Mě přece znáš.

Magdaléna *(stroze a neústupně)* Řekni, kdo jsi.

Viktor Mě přece znáš?

Magdaléna Nemyslím tady. TAM?

Viktor Nechápu –

Magdaléna Tam – doma. Ne ve snu – doma –

Viktor Jak to říct? Kdo opravdu jsem?

Magdaléna Tajíš to? Už nechci pochyby. Jestli jsi strašidlo – anebo člověk.

Viktor Sáhni si.

Magdaléna Teď jsem si docela jistá. Ale co potom?

Viktor Co je nám po tom?

Magdaléna Jsi hodně blízko?

Viktor Jsem tady. Sáhni si. *(Nahmatá její ruku, pohladí, lehce přitáhne, větvičky mezi nimi praskají)*

Magdaléna Je to tak skutečný –
Co se teď stane?

Viktor Co budeš chtít.

Magdaléna Jestli mě obejmeš –
Uvěřím.
Že stačí žít
Milovat rukama
Najednou dýchat

Viktor Chci tě.

Magdaléna Jestli mě obejmeš –
Ztratíme vědomí.
Viktor Proč ne?
Magdaléna Neznáš mě. Jak ráda podléhám – *(Chytí ho za ramena a on ji v pase, ale mezi nimi zůstává prázdno zadržované jejíma napnutýma rukama)* Počkáme do rána.
Viktor Jestli chceš. *(Pustí ji)* Není kam spěchat.
Magdaléna *(zamotává se do větviček dál od něj)* Hučí mi v uších.
Viktor Jsi ve mě hluboko vpletená. Vždycky jsi byla.
Magdaléna *(zastaví)* Co rád jíš.
Viktor Nemyslím na jídlo. Chci tě políbit.
Magdaléna A ráno – co děláš, když se probudíš?
Viktor *(z legrace osudově)* Ty to chceš opravdu vědět?
Magdaléna *(pomalu)* Nevím. *(Chvilku šumí les, zaskřípe větev)* Asi ne – Máš pravdu. Ráda si s tebou povídám nesmysly. Nikdy nemyslím na to, jak vypadáš, když se otočíš zády.
Viktor Tak jsem to nemyslel. Můžeš se klidně ptát. *(Magdaléna se prodírá větvemi dál, Viktor za ní)* Co by se mohlo stát?
Magdaléna Bojím se, že bych tě ztratila. Že bych si za pár let nemohla vybavit tvoji tvář.
Mlčení, šumění.
Viktor Taky bych nerad objevil, že nejsi rusalka. Docela se mi tak líbíš.
Magdaléna Nech si to. Nejsem rusalka. *(Praskání větví, jak se vzdaluje)*
Viktor Kdo jsi?
Magdaléna Chci tě mít napořád. Ve snu.
Viktor Před chvílí jsi chtěla, abych byl skutečný –
Magdaléna Před chvílí jsem chtěla podlehnout –
Viktor Ale já nejsem sen! *(Prodírá se za ní, zamotává se)* Jsem živý! A tohle mě bolí!
Magdaléna Právě že nejsi sen. Jsi někdo jiný.
Viktor Snila jsi jen proto, že se ti stýskalo. Žes pořád tušila. Že někde žiju a jednou se potkáme a oba dva víme, že to je osud!
Magdaléna Snila jsem, abych se nestřetla s divokým pohledem – samoty.
Viktor Teď už tě neděsí? *(Blíží se, láme prudce větve)*
Magdaléna Copak mě zachrání snění?
Viktor Ne. Jsme přece konečně skuteční.
Magdaléna Skutečně! Copak to nechápeš? Vůbec se neznáme.
Vyrvali se každý sám z houští přímo u potoka. Třpytí se světlo měsíce.
Viktor Vůbec se neznáme.
A přece tě miluju!
Chápeš to? To je ten zázrak.
Zůstanou tiše stát daleko od sebe. Z dálky přichází hučení větru.
Magdaléna Co jsi to říkal?
Viktor Že tě miluju.
Magdaléna Teď? Najednou?
Viktor Já nevím. *(Vítr hučí)* Najednou to musím vyslovit. Miluju tě!
Magdaléna Proč právě teď?
Viktor Už dávno.
Magdaléna Proč jsi to neřekl už dávno.
Viktor Já nevím? *(Les hučí)* Protože – bylo to –
Magdaléna *(vpadne)* – tak málo skutečný!
Viktor Ale ne! Bylo to maličký bolavý tajemství. Napjatá hádanka. Kdybych to vyslovil –
Magdaléna A tohle – tady – jsou skutečné city? Ty, co mě mučí a trhají na kusy?
Viktor Já nevím!
Magdaléna A když ti ublížím – najdeš pak studený bělavý jizvy?
Viktor Kousni mě, uvidíš.
Magdaléna Setkání. Zázrak. *(Opatrně překonává kroky proti proudu)* Anebo pozlátko, laciný pouťový trik. Zeptej se. Co je to? Co cítí vzduch mezi námi?
Viktor Bolí to. Trpí jako krvavá trhlina.
Magdaléna *(dál namáhavě pokračuje v cestě)* Copak mě dokážeš pochopit? Můžeš mě na chvilku obejmout. Odhalit. Proniknout. A co dál? Nikdy tu mezeru nesmažeš.
Viktor To přece zůstává. Napořád. Ten pocit.
Magdaléna Pocity. A slova? Jak málo řeknou o citech. Nemají žádný břeh! Nemají tělo.
Viktor Dokud jim nepůjčíš svoje. *(Vydá se za ní podle potoka)* Můžeš je vyslovit a cítíš je v puse a v uších.
Magdaléna Můžu to vyslovit.
Oba se zastaví.
Viktor *(zavře oči)* Nechám to znít. Ovinout okolo těla.
Magdaléna Není proč lhát. Je přece tak malá naděje – že k tobě dolétne – víc než dech –
Viktor Vím, že mě miluješ.
Magdaléna Miluju. Už dávno. Už z dálky. *(Vydá se dál)*
Viktor *(za ní)* Nikdo to nemůže změnit. Anebo vrátit.
Magdaléna Vrátit se? Nemám kam. Nevím, odkud jsem přišla.
Viktor Ani já. Nevadí. Je jenom les a my a tahle noc.
Magdaléna Možná se vracíme? Dovnitř a zase ven. Obojí zároveň?
Viktor Cítíš to jehličí?
Viktor se přiblíží. Mlčení, vítr ve větvích.
Magdaléna Takhle se rodí země. Z tý vůně a vlhka.
Viktor Už nejsme chycení ve větvích. *(Vydá se na cestu k Magdaléně, zastaví se na dosah)*
Magdaléna Některý věci se dokola opakujou. Zrození. Taky smrt. Kolik je semínek pohřbených do černý země. Sáhni si.
Viktor Magdaléno.
Magdaléna Miluju tenhle okamžik.

Viktor Ty víš, že můžeme.
Magdaléna Kolikrát už se to stalo!
Viktor Kolikrát ještě, než padnem na dno?
Magdaléna Šeptej mi, co chceš.
Viktor Umírat pod tvými doteky.
Magdaléna Ještě ne! Kdo mě pak posbírá.
Viktor Prstama borůvky jak hvězdy naruby.
Magdaléna Už se to tisíckrát stalo?
Viktor Jako teď. Lásko.
Padne tma, les dýchá, šumění pohltí les, přibližuje se a vzdaluje, pak odplyne.
Viktor *(šeptá ve tmě)* Jsi tady ještě?
Magdaléna Jsi všude kolem.
Viktor Drž se mě.
Magdaléna Proč vidím věci ze dvou stran zároveň?
Viktor *(směje se)* To já teď nevidím nic. Tohle jsi ty?
Magdaléna Jsem. Možná mi kousek chybí – kousek se přichytil za knoflík košile dávného muže –
Viktor Vypadáš docela celá. Tenhle kousek mi nechybí.
Magdaléna Řekni mi tajemství. Dokud je tma –
Postupně sotva postřehnutelně ubývá tmy.
Viktor Jak skrytý tajemství?
Magdaléna To strašně nejtemnější.
Viktor Že tě chci vysvléknout úplně donaha?
Magdaléna To není tajemství.
Viktor Že jsem šíleně miloval Radku? To bylo tajemství. Chceš slyšet o všech mých pošetilých láskách s očima plnýma záhadných proužků, duhových teček a příslibů –
Magdaléna Temnější!
Viktor A že je neumím svádět? Jenom když nechci – pak je to snadné – a bezútěšné.
Magdaléna Cos ještě nikomu neřekl!
Viktor Že jsem ve skříni svlékl a políbil sestřenici? Bylo mi pět.
Magdaléna *(směje se)* Proč jste to dělali?
Viktor Protože se všichni tvářili, jako by líbání bylo – děsivě nebezpečný!
Magdaléna A je to pravda?
Viktor Někdy ne.
Magdaléna Pak to ale nestojí za to. Řekni mi sen.
Zatím vyšel z mraků měsíc, kulatý a modrozelený zapadá mezi stromy. Viktor s Magdalénou sedí propletení, stulení na břehu potůčku. Stromy šelestí...
Viktor Jeden se mi vrací – ztrácím se v ulicích prázdného šedého města – pak stoupám po schodech vysoké věže – nemám ho rád – ten sen. Schody se zužují, pak zmizí zábradlí, bojím se – Nesnáším železný schodiště – hrozivě drnčí při každým kroku – drnčení otřásá nohama – a teče krví až do srdce – *(Ticho)* Bojíš se snů?
Magdaléna Ne. Jen když se nemůžu probudit. V dětství mě trápila noční můra. Dodnes ji poznám – když přichází. Z únavy – nemůžu usnout a zaslechnu – vlastní tep. Ne srdce – jen krev – jak pulzuje. Propadnu jejímu rytmu a najednou – závratně – zpomalí – triola – znáš to? Pada-pada – pa-da-da – A pak to přišlo. Že nemám kůži. Bylo to strašlivý – na celém těle jsem neměla kousíček kůže. Doteky peřiny – postele – drásavý ledový kamení! Mrazilo do krve. Bez dechu v bolesti – dlouho jsem sbírala odvahu – pohnout se – nechat se do krve rozrýt – pohnout se poprvé – to skoro nešlo snést – stačilo malounko – Pak všechno utichlo.
Jen tichý zvuk pramínku.
Viktor Máš hebkou kůži.
Podivný tvor teskně houká v dáli. Viktor Magdalénu pevně obejme, nadechne se z jejích vlasů a pomalu do nich fouká.
Magdaléna Už svítá?
Les šelestí.
Viktor Lásko. Máš ve vlasech vpletené jehličí.
Magdaléna *(rozmarně)* Svíítáá.
Viktor Ještě ne.
Magdaléna Docela neslyšně pomalu svítá.
Viktor Nevidím.
Magdaléna Uvidíš.
Viktor Je to jen paprsek měsíce.
Magdaléna Už bledne únavou.
Viktor Ať klidně spí, měsíc. Ať třeba tancuje nebo se utopí v potoce. Co je mi po něm? Dívám se do tebe!
Magdaléna Musím najít Pavla.
Viktor Kdo to je?
Magdaléna Bude mě hledat.
Viktor Kdo?
Magdaléna To nevím. Neznám ho.
Viktor Proč ho chceš hledat?
Magdaléna Aby se nebál.
Viktor Slyšíš se? Cos právě řekla?
Nebe už není černé, ale temně modré. Stále je tma.
Magdaléna Jak to mám vysvětlit?
Viktor Snad přece svítá?
Magdaléna Nesvítá. Do rána daleko.
Viktor Co se to děje?
Magdaléna Všechno se zapletlo.
Viktor Jak?
Magdaléna Navečer jsme spolu usnuli.
Viktor Magdaléno?
Magdaléna Vůbec ho neznám! Našel mě v lese. Než jsi mě zavolal.
Viktor Zůstal sám?
Magdaléna Úplně jsem na něj zapomněla!
Viktor Tak jako na svého manžela? Tak jako – na mně?
Magdaléna Všechno musí skončit. Svítá.
Viktor Tobě se líbí to slovo.
Magdaléna Svítá. Vidíš?
Les pomalu ožívá – šumí... Je stále tma.

Viktor Ať svítá! Na slunci vybledneš, rusalko?
Magdaléna *(vstává)* Pojď. Je mi zima.
Viktor *(nechce ji pustit)* Jen ještě chviličku.
Magdaléna Svítání promění celý svět.
Viktor Dneska ne! Nás přece ne?
Magdaléna Jenom se malinko projdeme?
Viktor Kam chceš jít?
Magdaléna Pár kroků proti té vodě. Jak spěchá!
Viktor Hlavně mě nepouštěj!
Magdaléna Nikdy ti nemůžu zmizet. I tady jsem si tě našla. *(Zasměje se)*
Viktor Nechci se probudit.
Magdaléna Víš – víš, jak dávno tě miluju?
Viktor Nechci tě ztratit!
Magdaléna Pavel se probudí a bude mě hledat!
Viktor Jsi trochu krutá.
Magdaléna Pojď se mnou. *(Drží ho za ruku, pár těžkých kroků)*
Nebe maličko růžoví... Dál podle potůčku se stromy trochu rozestupují a nebe víc prosvítá. Sem tam se ozve ospalý podivný pták...
Viktor Najdou nás.
Magdaléna Bojíš se?
Viktor Sám nevím proč.
Magdaléna Teď už mi nemůžeš zmizet.
Viktor Jak svítá, vidím, že na světě nejsme jen my. Musím si vzpomenout – na všechny – na tvého manžela. Kdo to je? Někde nás potká.
Magdaléna Už aby to bylo za námi!
Viktor Poznáš ho? Nepoznáš?
Magdaléna Nestraš mě.
Viktor Chci vědět – jestli ho miluješ.
Magdaléna Jak to mám vědět?
Viktor *(pustí ji a zastaví se)* Magdaléno! To bolí.
Magdaléna Nechci ti způsobit bolest.
Viktor *(choulí se)* Alespoň uvěříš –
Magdaléna Budeme raději mlčet?
Viktor Chci slyšet – jestli ho miluješ?
Magdaléna Když tady není?
Viktor Vzpomeň si, prosím. Co k němu cítíš?
Magdaléna Když nevím, kdo to je?
Viktor To není možný! Ty mě chceš mučit.
Magdaléna Ty mučíš mě!
Viktor *(najednou nemůže dál)*
Magdaléna Nutíš mě vzpomínat. Nutíš mě procítit znovu ten strach.
Viktor Musím to slyšet. Už nemůžu dál snášet plíživý otázky.
Magdaléna Nemůžeš? A můžu já? *(Utíká)*
Viktor *(zápolí pár kroků)* Magdaléno! Takhle mě opustíš? Tak snadno utečeš?
Magdaléna ještě kousek běží, než zakopne a padne vyčerpáním. Viktor chce za ní, bojuje o každý krok, nejde to, až padne na kolena a snaží se dál...

Magdaléna *(volá nadšená)* Viktore! Podívej!
Viktor Nemůžu!
Magdaléna Tady je pramen! Našli jsme pramen! Z kamene v trávě vyvěrá tak čistá voda. Až svítí!
Viktor Pálí mě v očích – Jsi příliš krásná.
Magdaléna Jak sladce bublá. *(Pije)* Sem všichni přijdou. Už nikam nemusím. Pojď ke mně, napij se.
Viktor *(zůstane konečně ležet, zakrývá si oči)* Nemůžu.
Magdaléna Podej mi ruku. Tady nás najdou. Jen zůstaň se mnou. Můžeme konečně klidně spát.
Zatímco se k sobě natahují, z dálky přilétají útržky písně. Magdaléna se posadí a naslouchá.
Jana Černým lesem voda teče
Divokým údolím
Podemele tvoje ruce
Jehličí zabolí
Píseň se ztratí v potoce a větvích.
Magdaléna Viktore, slyšíš? Tak zpívá jedině – Jana!
Viktor Neslyším.
Magdaléna Moje sestra.
Píseň zní blíž a blíž. Viktor se chytí Magdalény za ruku, obejmou se.
Jana V lesním temnu mechem bloudí
Hlubokým údolím
Propletené sladké proudy
Kořeny zabolí
Viktor a Magdaléna pijí z pramene.
Jana Nebe mě ve snech nezebe
Zavřené ráno do ulic
V ulitě stočím do sebe
Ospalou duši ještě víc
Houštinou slov se prodírám
Les vrůstá do snů bezpečí
Temnota trhá z větví rám
Celou noc mlčet nestačím
Viktor usíná.
Jana Bledá voda černé nebe
Zahučí údolím
Černá voda smyje tebe
Až na dně zpomalí
Magdaléna pomalu odchází za hlasem – jako by se jen chtěla podívat.
Jana Svou žízeň žhavé prameny
Splétají s listím do copu
Pod vodou mrazí kamení
Drápu se trním poslepu
V potoce vlasy namáčím
V noci mě budí výkřik snů
Do duše vniká jehličí
Pod slzou v očích neklesnu
Magdaléna se z lesa dívá na Viktora, jak spí. Pak zmizí mezi stromy.

5.

Podle potoka přicházejí Jana a Dan, ruku v ruce.

Jana *(zpívá)* Teče voda duše moje
Prsty nás propletly
Po hladině listí pluje
Stulené u dna tlí

Dan Podívej! Pramen!

Doběhnou spolu k prameni.

Jana Tiše! Spí.

Pijí lačně a dlouho, myjí si ruce, tváře i nohy, postupně propadají radostné bezstarostnosti a cákají po sobě, až jejich výskání probudí Viktora.

Viktor *(ještě úplně omámený)* Magdaléno?

Jana *(šťouchne do Dana)* Pšš! *(K Viktorovi)* Už zase?

Viktor *(zmateně se rozhlíží)* Kde je?

Dan Viktore, neblázni. Je konečně ráno!

Jana *(rozverně)* Konec příšerných lesních temných snů!

Dan *(taky tak)* Co se ti zdálo?

Viktor Nechci se probudit.

Jana Tak spi. Nic se neděje. Až přijde Zuzana –

Dan Neviděl jsi Zuzanu?

Jana A ostatní?

Viktor Nikoho.

Dan Klidně spi. Počkáme tady a potom tě vzbudíme.

Viktor Bojím se usnout.

Jana Neboj, už je den, nic se ti nestane.

Viktor Kde je? *(Těžce vstává)* Řekněte, kam šla?

Dan Viktore.

Viktor Viděli jste ji?

Jana Koho?

Dan To snad ne. Myslel jsem, že už to šílenství zmizelo. Na slunci roztálo.

Viktor si jich nevšímá, rozhlíží se, naslouchá, pak vykročí kamsi do lesa.

Jana Proboha Dane, drž ho! Nebo se ztratí!

Společně jej chytí za ruce a chvíli zápolí, než to Viktor vzdá, zdá se zesláblý.

Jana Co mu je? Viktore, co se ti stalo?

Viktor Já nevím.

Dan Posaď se k prameni, napij se, to bude dobrý.

Viktor Nebude. Už nikdy.

Jana Všichni jsme v tom lese tak trochu přišli o rozum.

Viktor Les je v nás. Polyká naše sny.

Dan Našel jsi Magdalénu?

Viktor Ztratil.

Dan Nepoznala tě?

Viktor Poznala.

Jana Tak co?

Viktor Jednou ji najdu. Nezapomenu. Tentokrát ne. *(Jana s Danem si vymění pohledy a pokrčí rameny)* Vodu! Potřebuju zchladit hlavu. *(Klekne k prameni a dlouze ponoří hlavu do vody, pak se s vodou něžně laská)* Je tady všude, vidíte?

6.

Kulatý kámen šediví svítáním. Pavel se probudí a posadí se. Z veliké dálky zazní útržek písně. Nebe v dálce růžoví, ale okolo kamene je šero.

Jana Bledá voda černé nebe
Zahučí údolím
Černá voda smyje tebe
Až na dně zpomalí

Pavel se vyplétá z náruče Zuzany a pomalu odchází za hlasem. Zuzana se prudce posadí, právě když Pavel mizí mezi stromy, spěchá za ním.

Jana Teče voda duše moje
Prsty nás propletly
Po hladině listí pluje
Stulené u dna tlí

7.

Klidné zvuky lesa. V listí se třepotá ranní slunce. Pavel vyjde mezi stromy a dívá se na Magdalénu, jak se probouzí. Klekne si k ní. Slunce se jí letmo dotýká. Magdaléna otevře oči. Chvíli se zblízka tiše pozorují. Vášnivý polibek. Z lesa je tiše pozoruje Zuzana. Neslyšně odchází. Pavel se ohlédne.

Pavel Dívej! *(Vedle nich z lesní trávy roste keříček rajských jablíček, jedno velké zralé se necudně nabízí nahoře)*

Magdaléna Je to zlé znamení, anebo vidina?

Pavel Znamení, že mám hlad jako vlk!

Magdaléna *(opatrně natáhne ruku a utrhne rajče, přičichne)* Je pravý! Kousni si.

Pavel Děkuju. Jen si dej.

Magdaléna Dám ti. Máš určitě větší hlad.

Pavel Ale ne. Rajčata nesnáším.

Summary

In his essay "Pilsner Contacts", prof. Jan Císař (1932) deals with the 18th international festival Theatre that took place this September. The festival takes place every year where theatres from the former East (including former Yugoslavia) participate; Jan Císař writes about its main program with the motto "Future of European drama theatre – tradition or experiment of Visegrad space". The author of the essay uses material from performances he saw for an analysis of the context where drama exists and changes within cultural changes that take place in post-Communist countries. Therefore it is not surprising if he says that a common point where invited drama theatres met and their contemporary state and possibilities were demonstrated, was postmodernism: a state where contemporary theatre settles with what postmodernism left here. Císař draws from the fact that European drama originated and is permanently a model of production as communication of situations of acting characters about a situation of real people in the current world. Postmodernism has clashed with this arrangement of drama from its very essence because it substituted all determination or self-determination by something objective, transcendental, universal with other qualities, e.g. contingence that is a means of presentality and auto-reference; therefore it strengthens the features of a performance (performativity) in theatre. According to Císař, the context of the festival in Pilsen has been eventually formed as opening the difference – regardless a specific form or (often disputable) quality of specific performances. The festival repeatedly pointed to a problem of an unsolved relationship among speech, mimic, sense and sensual perception that define postmodern theatre. Jan Císař expresses his opinion that this problem of contemporary drama cannot – considering its consistently valid aim to portray and communicate natural being of a person – be decided by anything else that acting.

In his study "Scenes and Images", prof. Jaroslav Vostrý (1931) develops the thesis where scenology deals with human behaviour from the point of view of its scenicity and staging; i.e. those forms, qualities and tendencies used by people and their creations that are somehow demonstrated. An extremely important role of visual perception in this process has always been reckoned in such extent that it has become common to talk about creating an image of some person and human community and environment s/he lives in. Creation of such an image is always connected with some experience that often intersect witch such image/images if they are not connected with the following reflection. When we speak about sensual sources of such an 'image', its origin is naturally connected with a response to acoustic stimuli that often function more directly that the visual ones; it has something to do with the fact that perception with the help of vision is not possible to execute without certain distance. Creation of an image is also connected with internally tactile perception: conduct of the others evokes activity of mirror neurons; thanks to them, we can imagine ourselves in the place of others in such extent that we feel on 'ourselves', i.e. *in potential* from the motory point of view. We do not usually mime perceived conduct (a suppressed inclination towards it has definitely something to do with sources of acting) but we just (passively) feel it: absence of outer activity is balanced by activization of inclination for reflection. Actor's conduct in theatre represents – in comparison with a painted picture or a film – conduct of real people *here and now*; it is real conduct exposed to all risks connected with it. Despite this, actor's conduct is at least a part of some image we perceive to ensure a different and specific kind of experience that is essentially different from an experience we have from some conduct in a real situation. Whereas we have an experience from conduct 'in life' limited to this conduct with its prospective consequences; in the case of a scenic image based on actor's conduct it is about consequences connected with wider and in-depth reflection: a kind of this reflection suggests the means of observed conduct but this reflection as such is eventually a result of our own subjective experience where reflection of actor's art participates.

Doc. Zuzana Sílová (1960) publishes another study from a cycle dedicated to Czech comedian acting where the topic for this issue is represented by art of Voskovec and Werich. She asks a question what was the 'inner sense' or a topic of their theatre, what connected all elements of their play and changed poor stories with old topics into something unique – be it excellent jugglery with speech or songs or on the level of art or directing solution. The topic and everything that provided it with 'inner sense' was a strong opinion about the world, an original and contemporary opinion about the world 'here and now' expressed by substantive existence of original clowns related more to Shakespearean jesters than to zanni from dell' arte comedy. V+W point their 'madly' flippant, utopia and naive commentaries to the auditory, outside the play and theatre where they return at the same time. They balance on the imaginary threshold between two worlds they interconnect and oppose at the same time to allow the viewer to live a miracle of liberating change. Unlike Vlasta Burian who was often drifted away from everyday reality in his clowneries, V+W are an-

chored in this everydayness with their clowneries, in its immediate living and contemporary reflection. Their 'up to date' reaction gradually penetrates from the famous forestages to the plot itself as it is proved in many plays and preserved films. Utopian moralization that is understandable regarding the contemporary political situation is connected with elemental playfulness that exceeds laws of morality at the same time or turns them upside down. It is about balancing on the edge of the ridiculous and the serious where one changes into something different under the pressure of overflowing energy in both intentional and unintentional way. It is then a practical realization – in all parts, in the text and in its scenic tracts including actor's demonstration – of what mimic features of smiling and crying on the 'masks' of white-coloured faces sometimes used by the protagonists when they are on the stage.

Prof. Jan Hyvnar (1941) also continues in the cycle dedicated to acting virtuosos of the 19th century and early 1900s; its origin was possible thanks to the grant of the Czech Science Foundation – *Forms and Means of Acting* – like the origin of the cycle dedicated to Czech comedian acting. The essay "Trinity of Italian Acting Virtuosos" tells about famous actors of the late 19th century – A. Ristori, E. Rossi and T. Salvini who toured with their characters – mostly from Shakespearean drama – whole Europe, both Americas, Australia and Egypt. The essay briefly traces their artistic career and then it deals with methods and techniques of their production. He tries to places these acting virtuosos into a wider historical context of European theatre development both at the beginning and the end. It refers to the fact that it is the last generation of actors which – analogically to classic drama – created formally finished and therefore 'closed' characters with the accent on aesthetic qualities of actor's piece.

As doc. Jan Hančil (1962) says in his study "Viewers' strategy in Acting with Inner Partner", this conduct is a psychosomatic discipline developed by prof. Ivan Vyskočil; it is practiced at the theatre faculty at AMU at the department of authorial creation and pedagogy and the author of the quoted study has been dealing with this topic since 1992 – at first as a student and then as an assistant. "Acting with Inner Partner is a kind of laboratory situation that allows observation and cultivation in clearly stated conditions of acting in public, a dramatic situation in the state of its origin, evaluation of its development and re-relation thanks to cultivation of co-incidence of conduct and perception. It is based in individual rehearsal of non-topical (non-subject) acting". Thanks to Hančil's essay, the readers of the *Disk* magazine can be informed about this discipline as well. Despite the fact that acting with inner partner as a discipline is definitely not theatre, it shares many common features with theatre and other kinds of scenic art. Doc. Hančil deals with some of them in the quoted essay – for example reception of acting with inner partner of participants in the course of rehearsals. As he says, the point is not in the theory of perception but it remarks a viewer as a participant of a scenic event and a process of reception of such an event in general as well; mostly in regard with collective reception in a more or less homogenous group with a specific horizon of expectation. This is based on experience from analyzing a specific discipline.

The study "Space and Time in the Japanese Concept of *ma*" whose author is Japanese researcher Denisa Vostrá (1966) tries to define 'interspace' (or only 'inter') as the basic feature of Japanese art as well as everyday communication. It tries to look for its parallels with Western 'feeling of space' or 'realizing space' we can speak about in connection with theatre and architecture. The *ma* phenomenon or 'full emptiness' is observed from various points of view and it makes connections with perception of art and perception of everyday life including reflection in the language – this is the case of Japan.

Beckett's works – especially his short plays – are significant because of behaviour and conduct of characters that seems to be extracted from outer environment and focused on their own mental state. Beckett's characters are concentrated on their 'selves' in such a strong wax that outer space has been vanishing from their picture. The search for personal wholeness always takes place in the context, i.e. mostly in accordance or inconsonance with environment. The 'self' can be not only deprived of the possibility to find itself but it can also be disgusted from oneself because there are no 'others' who would tell something about it. From the specifically scenology point of view, it is about imagination of a human situation that cannot be dramatic from its very essence where motives initiating a change are missing. It can be both comic and grotesque! From this point of view, it is about Beckett's scenic installations of general human situations. For instance the play *Quad* surpasses this framework. It is a play without words, it has a limited square space with diagonals where four players wrapped in long coats with hoods run during sound of various drums and they are lit with four coloured lights. It differs from performances it reminds us of by thorough author instructions that places it in scenic presentations where a concept is its basic material. It is actually close to 'new dance' that was focused on developing motion in space. We can find common elements with Schlemmer's performances in Bauhaus that are later marked as visual theatre. The search for sources Beckett could draw from and problems of relationships between the outer and inner, the public and private from the scenology point of view is the contents of prof. Július Gajdoš (1951) article "The public/private and the scenic".

Iveta Davidová, Ph.D. (1974) in her essay called "Dramatic School and Marie Laudová-Hořicová" deals with the effort of the significant Czech actor, member of the National Theatre ensemble from 1890-1915 to form the basics of actor's education and take part in promoting the main pedagogical rules and goals (with Jindřich Vodák) at the new drama department of Prague conservatory when she taught from

1919 until her death. Although Laudová (1869–1931) belonged to the older representatives of a declamation style, she draws from declamation to "more complicated analysis of roles to interplay" in her concept. She knew the situation at contemporary European schools therefore she plans the education to be broad enough as the overall cultivation of personality that heads from training in basic techniques towards "creation" because as she says "even the most intelligent and educated person cannot become an artist without talent even if he studied the best drama school. But those people who have the talent for acting and is well educated in general and professional terms, can be very successful".

Famous Czech researcher Oleg Malevich (1928) from Russia writes about relations of "Chekhov – Šrámek – Čapek" and argues about affinity of Chekhov and Čapek. BcA. Kristýna Čepková (1988) deals with the attempt of introducing 'neighbour celebrations' in Prague-Hostivař; it is a part of the research of communal and community scenic activities. When we speak about occasional events, Alice Kraemerová speaks about the exhibition "Geishas and Samurais" in the Náprstek museum in Prague (it will last until April 2011) and Július Gajdoš writes about celebrations of 235 years of Czech studies at the University in Wien connected with scenic presentation as well.

In the supplement, you can find the first play by Lenka Chválová (1979) called *Les* (*A Wood*).

Translation Eliška Hulcová

Résumé

Dans son article „Contacts à Plzeň", le professeur Jan Císař (1932) se consacre à la 18ème année de Théâtre, le festival international qui a eu lieu en septembre. Chaque année participent à ce festival de Plzeň des théâtres des pays de l'ancien bloc de l'Est (y compris de l'ancienne Yougoslavie) et Jan Císař écrit sur son Programme principal défini par la formule „L'avenir du théâtre européen – tradition ou expérimentation dans l'espace de Visegrád". L'auteur de l'article utilise les matériaux tirés des mises en scène pour examiner le contexte dans lequel existe et évolue le théâtre dans le cadre des changements culturels se produisant dans les pays post-communistes. Il n'est certes pas étonnant qu'il constate que le post-post-modernisme soit le point commun sur lequel se sont rencontrés les théâtres invités à Plzeň et où sont apparus leur état actuel et leurs possibilités: cad. la situation où le théâtre contemporain s'accommode de ce que lui a laissé le post-modernisme. Císař part du fait que le théâtre européen dans son processus de création est né et reste un modèle permanent de création en tant que communication des situations des personnages avec les situations de personnes vraies dans le monde actuel. Le post-modernisme est confronté du fait de sa substance à cet aménagement du théâtre, parce que toute détermination ou détermination de soi par l'objectif, le transcendant, l'universel a été remplacée par d'autres propriétés, comme par ex. la contingence, laquelle est un moyen de rendre présent et un moyen aussi d'autoréférence: c'est pourquoi au théâtre se renforcent les caractères de l'exécution (performance, performativité). Le festival de Plzeň s'est présenté, d'après Císař, de manière definitive comme la confirmation de cette différence – sans tenir compte de l'aspect concret ou de la qualité (souvent discutable) des différentes représentations. Dans ce cadre, le festival a de nouveau fait apparaître le problème du rapport non résolu entre la parole et la mimique et entre le sens et la perception par les sens, ce que met en évidence le théâtre post-moderne. Jan Císař est convaincu que ce problème du théâtre contemporain – vu son but toujours valable de montrer et de communiquer l'existence naturelle de l'homme – ne peut être résolu que par l'art du comédien.

Dans son étude „Scènes et images", le professeur Jaroslav Vostrý (1931) continue à développer la thèse selon laquelle la scénologie s'intéresse au comportement humain du point de vue de sa scénicité et de sa mise en scène; cad. des formes, des caractères et des tendances, grâce auxquels l'homme et ses créations se manifestent d'une certaine manière. L'importance éminente de la perception visuelle dans ce processus a été toujours ressentie, au point qu'il est devenu courant de parler de la création de l'image d'une personne et du milieu social et humain, dans lequel il vit. La création d'une telle image est toujours liée à quelques évenements vécus ou réfléchis, qui – assez souvent – se recouvrent plus ou moins avec une telle image ou des images, s'ils ne sont pas liés à une réflexion qui y fait suite. Pour ce qui est des sources sensorielles de cette ‚image', sa création est naturellement liée à la réaction à des stimulations acoustiques qui agissent des fois plus directement que des impulsions visuelles, cela est dû au fait que la perception par le regard n'est pas possible sans un certain recul. La formation de l'image a bien sûr à faire avec la perception intérieurement tactile: le comportement d'autrui provoque l'activité des neurons spéculaires; grâce à eux nous pouvons nous mettre dans la peau d'autrui, de telle manière que nous le ressentons „dans notre propre corps", cad. d'une manière qui agit *in potentia* sur notre mobilité. Habituellement nous n'imitons pas directement ce

comportement perçu (cette tendance refoulée a sans aucun doute à faire avec la source de l'art du comédien), mais nous ne faisons que le ressentir (passivement): l'absence d'activité extérieure est compensée par l'activation de la tendance à la réflexion. Le comportement de l'acteur au théâtre – non seulement comparé à une peinture, mais aussi à un film – représente le comportement de personnes réelles *hic et nunc* , il s'agit d'un comportement réel et exposé à tous les risques afférents. En tant que tel il fait tout de même partie d'un tableau , dont la perception nous assure des vécus spécifiques, radicalement différents des vécus qui nous viennent d'un comportement dans la vie réelle. Tandis que ,dans la vie'nous avons un vécu limité au seul comportement avec ses éventuelles conséquences, dans le cas d'une image basée sur l'action de l'acteur, il s'agit de conséquences liées à une réflexion plus large et plus profonde: la nature de cette réflexion en elle-même est finalement toujours le produit de notre propre vécu subjectif, auquel participe le réfléchi de l'art de l'acteur/de l'actrice.

Zuzana Sílová (1960) publie dans ce numéro une autre étude du cycle consacré à l'art de l'acteur comique tchèque, dont le sujet est cette fois l'art de Voskovec et Werich. Elle pose la question de savoir ce qu'était ,au sens profond' le thème de leur théâtre, ce qui unissait tous les éléments de leur jeu et transformait les histoires banales sur de vieux sujets en quelque chose d'extraordinaire, que ce soit au niveau de brillantes jongleries avec la parole ou avec le chant, ou bien au niveau des solutions scénographiques. Ce qui donnait un 'sens intérieur/intrinsèque', c'était, d'après l'auteure, une position bien définie par rapport au monde, une idée personnelle et très contemporaine sur le monde 'hic et nunc', laquelle idée s'exprime dans le cas de V+W par l'existence essentielle de clowns tout à fait originaux, plutôt proches des fous du roi chez Shakespeare que des zanni de la commedia dell'arte. En tant que tels V+W adressent leurs commentaires audacieux, critiques et naïfs – à leur manière un peu 'folle'– au public, en les sortant de la pièce et du théâtre, auquel ils retournent très vite. Ils oscillent ainsi sur le seuil imaginaire entre deux mondes qu'ils rapprochent et en même temps confrontent, afin que les spectateurs puissent vivre aussi le miracle d'un changement libérateur. A la différence de Vlasta Burian, lequel, avec ses clowneries, planait souvent au dessus de la réalité quotidienne, V+W sont entièrement ancrés dans la quotidienneté, dans son vécu immédiat et en même temps réfléchi. Leur réaction ,up to date'passe progressivement des célèbres avant-scènes à l'action elle-même, ce dont témoignent nombre de leurs pièces et des films qui ont été conservés.

L'aspect moralisateur utopique, compréhensible en raison de la situation politique du moment, s'allie à un ludisme naturel, qui échappe aux lois de la moralité, et même les bouleverse. Il s'agit d'une oscillation entre le comique et le sérieux, où souvent, d'une manière consciente ou inconsciente, on passe de l'un à l'autre sous la poussée d'une énergie débordante. Dans tous les éléments – dans le texte comme dans sa trame scénique y compris dans la prestation sur scène – c'est la réalisation pratique de ce que représentent les signes mimiques du sourire et des pleurs sur les „masques" des visages maquillés en blanc, avec lesquels parfois les protagonistes se présentent devant le public.

Le professeur Jan Hyvnar (1941) continue dans ce numéro le cycle consacré aux comédiens virtuoses du 19ème et du 20ème siècle, cycle financé par la bourse GAČR *Figures et styles de l'art dramatique* – de la même façon que le cycle consacré à l'art des acteurs comiques tchèques. L'article „Le trio d'acteurs italiens virtuoses" traite des acteurs italiens mondialement connus de la 2ème moitié du 19ème siècle – A. Ristori, E. Rossi et T. Salvini, qui se rendirent avec leurs personnages – venus surtout du drame shakespearien – dans toute l'Europe, dans les deux Amériques, en Australie et en Egypte. L'étude retrace brièvement leur carrière artistique et ensuite se consacre aux méthodes et aux techniques de leur création. Il s'efforce au début et à la fin de replacer ces comédiens virtuoses dans le contexte historique plus large du développement du théâtre européen. Il met en avant la réalité qu'il s'agit de la dernière génération de comédiens qui – comme dans le drame classique – a créé des personnages formellement achevés et par là-même ,fermés'avec un accent sur la qualité esthétique de l'oeuvre de l'acteur.

L'action en dialogues est – comme le dit Jan Hančil (1962), l'auteur de l'étude „La stratégie du spectateur dans l'action en dialogues" – une discipline développée par le professeur Ivan Vyskočil; à la faculté de théâtre d'AMU elle est enseignée à la chaire de création d'auteur et de pédagogie. L'auteur de l'étude citée s'y consacre lui-même depuis l'année 1992, d'abord comme étudiant, puis comme assistant. „L'action en dialogues est à sa manière une situation de laboratoire permettant de suivre et de cultiver dans des conditions clairement définies l'action en public, une situation dramatique à l'état naissant, d'évaluer son développement et de s'y référer de nouveau en cultivant l'effet joint de l'action et de la perception. Elle repose sur l'examen individuel de l'art du comédien non thématisé (non déterminé). Grâce à l'article de Hančil, les lecteurs de la revue *Disk* peuvent avoir une large information sur cette discipline. Bien que l'action en dialogues comme discipline ne soit décidement pas du théâtre, elle partage avec le théâtre et d'autres sortes d'art de la scène bien des traits communs. Parmi ces traits communs, Hancil se consacre principalement dans l'article cité à la réception des dialogues en action chez les participants pendant les répétitions. Ce n'est pas, comme il le dit lui-même, la théorie de la perception qui lui importe, mais , sur la base de la pratique de cette discipline spécifique, il observe le spectateur comme le participant d'un événement scénique et examine la réception d'un tel événement, même de façon générale; en particulier, bien sûr, en considérant la réception collective dans un groupe plus ou moins

homogène ayant un horizon d'attente spécifique.

L'étude „L'espace et le temps dans le concept japonais *ma*", dont l'auteure est la japonologue Denisa Vostrá (1966), essaie de définir 'l'espace intermédiaire' (éventuellement seulement 'intermédiaire') comme l'élément fondamental de l'art japonais, mais aussi de la communication quotidienne. Elle recherche les parallèles avec la ‚sensation de l'espace'occidentale ou, la ‚prise de conscience de l'espace', dont on peut parler par rapport au théâtre, mais aussi par rapport à l'architecture. Le phénomène *ma* ou bien ‚le vide plein'est examiné de différents angles de vue et est mis en rapport avec la perception de l'art et dans le cas du Japon avec la perception de la vie courante, y compris de son reflet dans la langue.

Dans les oeuvres de Samuel Beckett, surtout dans ses pièces courtes, le comportement particulier et l'action des personnages sont comme détachés du milieu extérieur et concentrés sur leur propre psychisme. Les personnages de Beckett sont concentrés sur leur ‚moi'si fortement que disparaît de leur image ce qui est autour – à savoir le milieu extérieur. Pourtant la recherche de l'identité de la personne se fait toujours dans un contexte, cad. principalement en accord ou en désaccord avec le milieu. Sans cela, le seul ‚moi'peut être non seulement privé de la possibilité de se trouver soi-même, mais aussi dégoûté de soi-même, parce qu'il n'y a pas ‚les autres'qui pourraient lui apprendre quelque chose sur soi. Du point de vue spécifiquement scénologique, il s'agit à proprement parler de présenter une situation humaine qui dans sa substance ne peut pas être dramatique, quand manquent les motifs qui apportent du changement. Mais elle peut être comique et grotesque! De ce point de vue, il s'agit donc chez Beckett d'une présentation scénique d'une situation humaine courante. La pièce *Quad* par ex. s'éloigne bien sûr de ce cadre. C'est une pièce sans paroles, dans un espace limité à un carré avec des diagonales sur lesquelles 4 joueurs enveloppés dans de longs imperméables à capuches tapent sur différents instruments à percussion, éclairés par 4 lumières de couleur. Cela fait penser à la performance, mais elle s'en distingue en raison des instructions détaillées de l'auteur, qui la range parmi les présentations scéniques, puisque le concept est le matériau de base. Elle est à vrai dire proche du ‚new dance', qui était orienté vers l'épanouissement du mouvement dans l'espace. On peut trouver des éléments communs dans les performances de Schlemmer au Bauhaus, dénommées plus tard théâtre visuel. La recherche des sources, où Beckett a pu puiser, et la problématique des rapports entre l'extérieur et l'intérieur, le public et le privé du point de vue scénologique constitue le contenu de l'article „Public/privé et scénique", dont l'auteur est le professeur Július Gajdoš (1951).

Iveta Davidová (1974), dans son article „L'école d'art dramatique et Marie Laudová-Hořicová", s'intéresse aux efforts de la célèbre comédienne tchèque, membre du Théâtre national de 1890 à 1915, pour formuler les principes de la formation du comédien et participer ainsi avec le critique Jindřich Vodák à l'introduction des principaux principes pédagogiques et des objectifs du département d'art dramatique nouvellement créé au Conservatoire de Prague, où elle a enseigné de 1919 à sa mort. Bien que Laudová (1869–1931) fasse encore partie des tenants du style déclamatoire, ses conceptions évoluent de la déclamation „à l'étude de plus en plus difficile des rôles et de là au jeu en harmonie". Elle s'informe parfaitement de la situation dans les écoles de l'époque ailleurs en Europe et, avec une excellente compréhension des tendances du théâtre moderne, elle plaide pour un enseignement conçu assez largement comme une culture globale de la personne, visant, au-delà des principes de la technique, à une „création individuelle", parce que, dit-elle, „sans un don de naissance, l'individu le plus intelligent et le plus cultivé ne devient pas un artiste, même s'il fréquente l'école d'art dramatique la plus exigeante. Mais pour qui a le don du comédien, une éducation convenable, qu'elle soit spécialisée ou générale, est notablement profitable."

Dans les autres articles, le célèbre bohémisant russe Oleg Malevitch (1928) traite des rapports „Tchékov – Šrámek – Čapek" – avec des arguments soutenant la proximité de Tchékov et de Čapek – et Kristýna Čepková (1988) – dans le cadre de l'enquête sur les activités scéniques dans les communes et communautés – s'intéresse à la tentative d'instaurer des ‚fêtes du voisinage' à Prague-Hostivař. Quant aux actions occasionnelles, Alice Kraemerová nous fait part de l'exposition „Geishas et samouraïs" au Musée Náprstek de Prague (elle dure jusqu'en mars de l'année prochaine) et Július Gajdoš nous relate les fêtes pour célébrer les 235 ans du département de bohémistique à l'université de Vienne, fêtes accompagnées d'une présentation scénique.

En annexe, nous présentons la première pièce de Lenka Chválová (1979) *Les (La forêt)*.

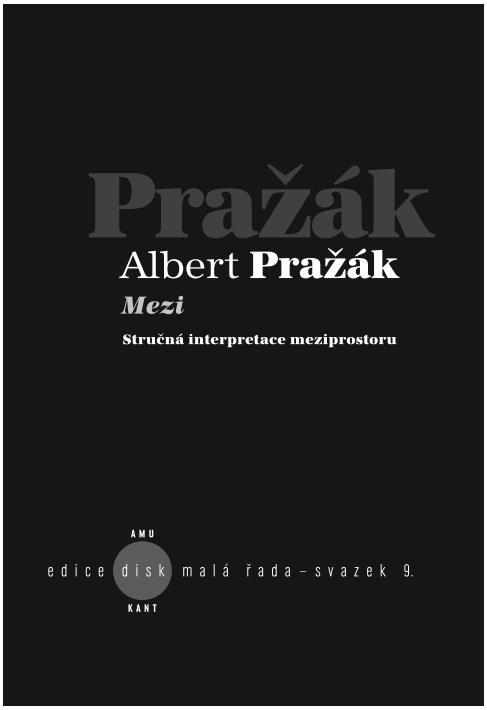
Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé

V Nakladatelství KANT – Karel Kerlický právě vychází

Albert Pražák
Mezi

Stručná interpretace meziprostoru

Edice disk malá řada – svazek 9.



„Je to kniha o scénografii, ale díky všem antinomiím a paradoxům, jimiž dokáže neustále obracet známé pojmy a převracet je, jako by tu scénografie byla jen proto, abychom se přes ni a skrze ni dostali úplně jinam. Při čtení – a musím přiznat, že poutavém a také značně zneklidňujícím – jsem měl často pocit, že vstupuji spolu s autorem na pole umělecké tvorby vůbec, a snad i jakékoliv tvořivé činnosti, kterou chce člověk překonat sám sebe. A přesto Pražák v tom meziprostoru, v němž se otevírají hlubiny i výšky přesahující scénografii, toto své vidění a uvažování ukládá trvale a pokaždé do problematiky scénografie, která jej pevně přidržuje na zemi. Je přirozené, že se tak zrodil naprosto neotřelý, původní, provokující a inspirující text.“

Prof. Jan Císař v lektorském posudku

Připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU; vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický, Kladenská 29, Praha 6 pro Akademii múzických umění v Praze; 1. vydání, Praha 2010; ISBN 978-80-7437-032-8. Pro studenty a pedagogy AMU za sníženou cenu k dostání v knihovně DAMU. Objednávky přijímá kant@kant-books.com.