

disk **40** červen 2012
časopis pro studium scénické tvorby



Obsah

ÚVODEM PO ČTYŘICÁTÉ | 3

POSTMODERNISMUS MEZI NÁMI JÚLIUS GAJDOŠ | 6

MEZE A KRAJNOSTI JAN CÍSAŘ | 17

HLAS JAKO ZVON ZDENKA ŠVARCOVÁ | 30

SCÉNOLOGIE MLUVNÍHO PROJEVU JAROSLAV VOSTRÝ | 40

EFEMÉRNÍ ARCHITEKTURA PRO JI.HLAVU JOSEF ČANČÍK | 51

PROLEGOMENA K METODOLOGII VÝZKUMU V OBORU EDUKAČNÍHO DRAMATU 1 JOSEF VALENTA | 67

TEREZÍNSKÁ PRKNA, CO ZNAMENALA SVĚT KLÁRA BŘEŇOVÁ | 86

DIVOTVORNÝ POČÁTEK MUZIKÁLU V ČESKOSLOVENSKU PAVEL BÁR | 96

ROZŠÍŘENÝ PROSTOR JEVIŠTĚ – GRAFICKÝ DESIGN DIVADLA NA PROVÁZKU MARTIN MARYŠKA | 113

DVA PŮVODNÍ TEXTY Z PŘEHLÍDKY MODRÝ KOCOUR PETRA HONSOVÁ | 141

DVĚ PAŘÍŽSKÉ JARNÍ VÝSTAVY DENISA VOSTRÁ | 143

JEŠTĚ JEDNOU O „ZLATÉM VEJCI“ MICHAEL PROSTĚJOVSKÝ / PAVEL BÁR | 146

K NEVEUXOVĚ ŽALOBĚ MILAN ŠOTEK | 150

ŽALOBA NA NEZNÁMÉHO (HRA) GEORGES NEVEUX | 152

SUMMARY | 175 – RÉSUMÉ | 176

Zdroje obrazového materiálu: Činohra Národního divadla v Praze, archiv Josefa Čančíka, Divadelní oddělení Národního muzea, archiv Hudebního divadla Karlín, archiv divadla Husa na provázku.

Časopis Disk připravuje Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU jako výstup výzkumné činnosti. Tato činnost je financována z institucionální podpory na dlouhodobý koncepční rozvoj AMU poskytované MŠMT ČR a spolufinancována v rámci SGS AMU, projekt SV12/D7.

Řídí Jaroslav Vostřý 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, 2012

http://casopisdisk.amu.cz

www.kant-books.com

Čtyřicáté číslo časopisu *Disk* otvírá stat prof. Júlia Gajdoše „Postmodernismus mezi námi“. Podnětem k ní se stala londýnská výstava *Postmodernism: Style and Subversion 1970–1990*, pořádaná ve Victoria and Albert Museum od 24. září 2011 do 15. ledna 2012. Organizátoři výstavy a editoři katalogu se z dobrých důvodů rozhodli nehledat nějakou jednoznačnou definici, ani se nesnažili zřetelně vymezit hranice jak samotného stylu, tak jeho vztahu k modernismu. Pokusili se pouze o alespoň zběžnou charakterizaci uměleckého vývoje od 70. do 90. let minulého století a o obrazovou prezentaci produktů, které ve své době vzbudily pozornost svou neobvyklostí. Největší pozornost věnovali přitom ne náhodou postmoderní architektuře, ale i ostatním druhům umění a designu, takže na výstavě nechyběly móda, post hip-hop, fotografie ani práce s příběhem či abstraktní figurální systémy. Autorovi otiskované stati se výstava stala příležitostí k vlastní úvaze o spojitostech a rozdílnostech mezi modernismem a postmodernismem, resp. modernou a postmodernou: tato úvaha poukazuje – a to zejména právě na několika příkladech z architektury – na zárodečnou postmoderní nejistotu, ale i na společné kořeny postmoderny s tím, co ji – ať v souhlasu či v protikladu k ní – předcházelo.

Článek prof. Jana Císaře „Meze a krajnosti“ je věnován dvěma inscenacím činohry pražského Národního divadla. Jejich dramaturgické východisko spatřuje autor v úsilí vedení tohoto souboru obsáhnout a nabídnout svým divákům co nejširší rozsah postupů a výsledků, které se podílejí na jazyku dnešní činohry. Nebeského inscenace Shakespeara *Krále Leara* zcela opouští tradiční interpretační metodu a vytváří scénický tvar, jehož podstatou je obraz, tj. vizuálně-výtvarná podoba inscenace. Ta formuje naprosto svébytnou scénickou skutečnost, jejíž nezvyklost se ještě zvyšuje tím, že všechno se předvádí synchronně, takže vazba jednotlivých prvků je polyfonická. V Národním divadle reprezentuje Nebeského inscenace – vzhledem k postavení této instituce v české kultuře – na jedné straně určitou krajnost, která pokládá otázku hranic či aspoň rámce, v jakém může činohra Národního divadla uspokojovat příslušné kulturní nároky; na druhé straně otvírá i otázku možných podob současného scénování z hlediska vztahu divadla a dneška. V tomto směru hraje v repertoáru činohry Národního divadla důležitou úlohu i Dočekalova inscenace polodokumentárního-polofiktivního textu Lucy Prebble *Enron*, která rovněž rozmnožuje slohovou šíří jeho záběru.

Následující dva příspěvky se věnují mluvnímu projevu. Prof. Zdenka Švarcová vychází ve své stati „Hlas jako zvon“ z toho, že z hlediska smyslového vnímání je hlas podobný pohledu (v doméně zraku) nebo doteku (v doméně hmatu), jež se však s hlasem nemohou srovnávat co

do energie vydané na jeho vznik. Autorka si tedy klade otázku: „Jestliže je pohled projevem zraku a dotek projevem hmatu, [...] který smysl se projevuje hlasem?“ Nebylo by možné jej přímo označit novotvarem „mluv“? Ať se takové označení ujme nebo neujme, autorka při své argumentaci přesvědčivě ukazuje na zásadní význam kultury dnes tak zanedbávaného mluvního projevu. A nebude možná tak daleko pravdy, když tvrdí: „Tím, že jsme pětičlými doplnili mluvením, otevřeli jsme cestu k zpětným pohledům na smysluplnost lidského života spočívající právě jen ve vzájemném dorozumívání. Dokazuje-li nám (přírodní) vědec, že z vědecké epistemologie žádné Smysly neplnou, že ‘světu nevládne Velký Konstruktér, že Evoluce nikam nesměruje a že Život nemá žádný Smysl’, oponujme v tom smyslu, že každé důležité ‘sdělení’, byť by mělo podobu jen vlídného pohledu, přátelského objetí či upřímného ujištění, bude pro nás mít smysl, i když jen ‘smysl’ s malým ‘s’.“

Všechno, co souvisí s hlasem a mluvou – píše prof. Vostrý ve studii „Scénologie mluvního projevu“ –, má samozřejmě co dělat nejen s vysílanými a přijímanými vibracemi při vzájemné komunikaci, ale i s naší přítomností v prostoru a (nejen v divadle) se schopností ho touto přítomností dotvořit. „I z toho je zřejmé, jak velký vliv může mít a má zanedbávání mluvy (ve vzájemné souhře mluvení a poslouchání) či naopak její kultivace nejen na úroveň současného činoherního herectví, ale i na úroveň scénování a sebescénování, a to znamená i sociální komunikace, obecně.“ Jde právě tak o možnosti hlasového, jako o možnosti (‘čistě’) slovního výrazu, který na mluvní úrovni s hlasem (dá se říct) zápasí. A také obráceně: Při mluvním projevu totiž člověk využívá nejenom svého hlasu a dalších organických předpokladů tohoto mluvního projevu, ale i slov, která mu zrovna tak pomáhají svou zvukovou konkrétností, jako překážejí svou sémantickou obecností. Jde tu, obecně vzato, o prožitek samotných slov a jejich spojení nebo – v případě zdařilého básnického textu – o jejich využití při tvarování celistvého prožitku. „Z toho ze všeho vyplývající zvukově realizovaný psychofyzický prožitek promluv tak tvoří nejen důležitou součást celkového hercova tělesného prožitku, ale také významný bezprostřední (organický) impuls jeho konkrétního scénického chování/jednání.“

Doc. Josef Valenta je autorem studie „Prolegomena k metodologii výzkumu edukačního dramatu“, jejíž první část otiskujeme v tomto čísle. Jde o tu část, která se – na pozadí definice tohoto oboru a jeho interdisciplinární podstaty – věnuje jednak vymezení jevu zvaného ‘výzkum’ a jeho základních paradigmat a jednak výkladu několika základních úhlů pohledu na výzkum spjatý s dramatickou výchovou. K obecné charakteristice výzkumu a jeho rysů jako specifické lidské činnosti autor přidává i stručný přehled základních výzkumných paradigmat (zejména kvantitativního a kvalitativního). Dále uvádí výčet oněch úhlů pohledu – ze šesti jsou pak v tomto prvním dílu článku vybrány k podrobnějšímu rozboru tři: 1. výzkum pro divadlo, resp. pro edukační drama (výzkumné aktivity aktérů, z nichž posléze vychází dramatická hra); 2. divadlo, resp. edukační drama jako výzkum aneb výzkum divadlem, resp. výzkum prostřednictvím edukačního

dramatu (divadelně-dramatické aktivity jako poznávání; zde je také prostor pro stručné charakteristiky tzv. uměleckého výzkumu, praxí vedeného výzkumu, etnografie performancí atd.); 3. divadlo, resp. edukační drama jako výzkumná zpráva (která přináší akcent na scénický výsledek výzkumu, tj. na scénický akt jako ‘výzkumnou zprávu’). Další tři typy budou charakterizovány v druhé části.

Pokud jde o historii divadla, zabývá se v tomto čísle *Disku* Klára Břeňová divadelní aktivitou v tereziánském ghettu („Tereziánská prkna, co znamenala svět“). Doktorand Mgr. Pavel Bár pojednává o inscenaci slavné Voskovcovy a Werichovy adaptace americké muzikálu *Finian's Rainbow*: touto inscenací k nám pod názvem *Divotvorný hrnec* poprvé krátce po válce uvedli nový žánr. Studie Mgr. Martina Maryšky „Rozšířený prostor jeviště – grafický design Divadla na provázku“ usiluje o pochopení estetické relace mezi grafickým designem a specifickou scénickou manifestací na příkladu plakátů a programů tohoto divadla k inscenacím z let 1968–1989. Princip nepravidelnosti a otevřenosti, přijatý divadlem jako řídicí programové východisko, se zde uplatňoval rozmanitostí užitých výtvarných prostředků (kresba, fotografie, koláž, koncept aj.) v tvorbě početných výtvarníků (Myslivoček, Ždímal, Stejskal, Skalník, Zavarský ad.). Sjednocovalo je hledání inscenačního klíče společné všem divadelním složkám: grafický design tu neměl a nemá být pouhou ilustrací k inscenaci. Maryškova studie se zaměřuje zejména na způsob, jakým výtvarníci na tiskovinách pojímali autorské herectví, a s tím spojenou metakomunikační reflexi grafického a divadelního jazyka, vedenou úsilím o předsevzatou autenticitu.

40. číslo *Disku* doplňuje překlad Neveuxovy hry *Žaloba na neznámého*, který je dílem Karla Krause. Ukázkou mimodivadelní scénografie představuje „Efemérní architektura pro Ji.hlavu“ Josefa Čančíka a Víta Šimka, kterou tu komentuje první z uvedených autorů. Pokud se týká textu „Ještě jednou o ‘zlatém vejci’“, jde o odpověď Michaela Prostějovského a Pavla Bára na polemický ohlas jejich článku „Fenomén ‘český’ muzikál“, napsaného v rámci projektu Mapování kulturních a kreativních průmyslů v ČR (DF11P010VV031) a otištěného v minulém – 39. čísle; autorkou polemiky nazvané „Potíže se zlatým vejcem“ byla Jana Machalická. Z textu otištěného v tomto čísle si nárokuje redakční dodatek jen postscriptum Michaela Prostějovského, ke kterému musíme dodat toto: Slovo „neodborníka“ či „neodbornice“, za niž v tomto případě označuje Michael Prostějovský Janu Machalickou, může se jistě vyznačovat různými omyly, či dokonce zaujatostí; bude ale vždycky cenné právě jako náhled vycházející zvenku a nikoli ‘zevnitř’, tj. jako přece jenom nezaujatá korekce názoru, poznamenaného nutně vlastní (Prostějovského) účastí v oboru.

red.

Postmodernismus mezi námi

Július Gajdoš

V londýnském Victoria and Albert Museu probíhala od 24. září minulého roku do 15. ledna tohoto roku výstava: *Postmodernism: Style and Subversion 1970–1990*. Jak z podtitulu a z katalogu výstavy vyplývá, kurátoři vymezili postmodernismu konkrétní období a z odstupu dneška ho prezentovali a hodnotili. Je jistě už kvůli přesvědčivé kvalitě samotné výstavy podnětné zkoumat tuto dobu existence postmoderny i s tím vědomím, že to nemusí být ani její začátek, ani konec.

V teorii panuje totiž i nadále právě ve vztahu k modernismu a postmodernismu nápadná nejednotnost, která se vztahuje i na jejich přesné vymezení. Proto je symbolicky vnímán například 20. únor 1909, kdy Filippo Tomasso Marinetti zveřejnil v *Le Figaro* svůj „Manifest futurismu“, a tak jako by zahájil nejen začátek tohoto hnutí, ale i celé epochy modernismu. Neškodí připomenout, že už v roce 1886 publikoval ve *Figaru* Jean Moreás „Manifeste du symbolism“ a sám Marinetti svůj manifest futurismu četl v roce 1908 přátelům v literárním salonu Corso Venezia a text pak vyšel v plném znění už 5. února 1909 v boloňských novinách *La Gazzetta dell'Emilia*. Mezitím Pablo Picasso namaloval roku 1907 jako nedeklarovaný manifest 'nové estetiky' svůj obraz *Slečny z Avignonu*, který ovšem zhlédlo zpočátku jenom několik návštěvníků ateliéru v Bateau-Lavoir, a Georges Braque vystavil roku 1908 v Salon d'Automne šest obrazů, kritikou zcela odmítnutých. A je dobré nezapomínat ani na to, že slovní spojení *akční umění* není záležitost druhé poloviny 20. století, ale zaklínací formulka futurismu, který se ve svých počátcích rozhodoval mezi názvy futurismus a dynamismus. Takhle bychom mohli pokračovat u většiny uměleckých období a přísné datování brát jako důkaz lidské potřeby orientovat se i za cenu zjednodušení, ale i jako důkaz snahy o mytizaci.

Nežřídká se přece setkáváme i s takovými 'kultovními daty', jako bylo například uvedení Beckettovy hry *Čekání na Godota* (1949) v americké věznici Saint Quentin v roce 1957 nebo vydání knihy Martina Esslina *Absurdní divadlo* v roce 1960, která se považují za počátek nebo spouštěcí okamžik absurdního divadla... Podobné je to v i případě postmoderní architektury: Někteří autoři považují za stěžejní datum pro veřejnou manifestaci postmoderních stylů v architektuře 27. červenec 1980. Tehdy se na Biennale v Benátkách uskutečnila I. mezinárodní výstava architektury s názvem *Presence of the Past* (Přítomnost minulosti). Z devíti sekcí, do kterých byla výstava rozdělena, se stala tou nejdůležitější Strada Novissima (obr. 1) – umělá ulice vytvořená z různých fasád od dvaceti architektů z devíti zemí a s pokračováním do dalšího prostoru, jakéhosi mezaninu, ve



1. Hans Hollein, průčelí Strada Novissima, Biennale di Venezia 1980.

kterém padesát pět mladých architektů vystavovalo své kresby a modely. Podle Adamsona a Pavittové to byla „kontroverzní inaugurace ideje postmodernismu jako stylu supermarketu“ (Adamson / Pavitt 2010: 133); mysleli tím zřejmě prezentaci postmodernismu jako sloučení 'vysokého' a 'nízkého' umění.

Ve všech těchto případech jde vždy spíše o stěžejní události na cestě při formování či prosazování stylu než o jeho zahájení či ukončení. Konec stylu se přitom rozhodně neurčuje o nic snadněji než začátek. Jeho dohořívání je někdy pomalejší, než se příznivcům nově vznikajícího stylu jeví, pokud nejde o násilné přerušování jako v případě Bauhausu, kdy se jednalo o nacistickou intervenci, nebo v případě nové české divadelní a filmové vlny, kdy šlo o zásah v podobě tzv. normalizace. V podobných případech lze sice vlivem datovaných razantních mocenských zákroků jednodušeji určit časové rozmezí, to ovšem nemusí znamenat definitivní konec hnutí, které může pokračovat ojedinělými 'dozvuky' nebo se připomenout v jiné podobě.

K analogickým poznatkům dospívá i Wolfgang Welsch (1994). Při zkoumání genealogie výrazu 'postmoderna' se dostává až do roku 1870, kdy se s ním setkává u skupiny kolem salonního malíře Johna Watkinse Chapmana, která usilovala „pokročit k postmodernímu malířství“. Slovo postmoderna se podle něho objevuje sporadicky od začátku 20. století jak v různých oblastech umění i ve filozofii při hledání 'postmoderního člověka' (1917),¹ tak ve španělské

¹ Zdrojem mu je práce Rudolfa Pannwitze *Die Krisis der europäischen Kultur*, ve které její autor představuje nového člověka 'sportovního, národně uvědomělého a nábožensky probuzeného'.

a latinskoamerické literatuře (1934)² nebo v okruhu anglické jazykové teorie.³ Jistě nešlo o přístupy shodné s těmi, jaké známe z 2. poloviny 20. století. Welsh uvádí, že u Chapmana máme co dělat s pozitivní kritikou impresionismu a u Pannwitz se obnovou verzí Nietzscheho nadčlověka, zatímco v latinskoamerické literatuře se jednalo o krátké meziobdobí, jakousi 'opravnou fází'. Navzdory různým obsahům, které slovo 'postmoderna' získalo v těchto historických situacích, je pozoruhodné, že se objevuje obvykle v okamžiku potřeby překonat určitý nehybný stav,⁴ či aspoň úsilí o toto překonání: jde tudíž o výraz nespokojenosti, a to bez ohledu na to, jestli je tato nespokojenost spojena s něčím novým a přináší opravdu novou energii. Takové tendence nacházíme i v 2. polovině 20. století a na 'postmoderní situaci' můžeme nahlížet právě z tohoto úhlu, i v souladu s tím, že jde – jak to charakterizoval Lyotard – o specifický způsob inovace moderny 20. století.

Tím nechci zjednodušovat a hned v úvodu vnucovat pohled na postmodernu pouze jako na jedno souvislé modernistické období či na závěrečnou fázi moderny, případně hájit název 'druhá moderna'. Vzdorovat zjednodušenému chápání předpony 'post' a nahlížet na ni jako na naplnění původních nebo průběžně se rozvíjejících tendencí moderny a současně spatřovat v postmoderně její transformaci může ale v každém případě pomoci objasnit jejich vztah. Pokud se obrátíme k již zmiňovanému Welschovi, v úvodní kapitole jeho knihy najdeme místo, kde se říká, že postmoderna je „vlastně radikálně moderní, a nikoliv post-moderní [...], patří k moderně jako její transformační forma [...], je přísně novo-věká – a tedy postmoderní, ve smyslu vymezeném proti moderně“ (Welsch 1994: 14–15). Důvod, pro který vybírám tyto citace, objasňuje následující Welschovo tvrzení: „Postmoderna označuje pouze formu toho, jak je dnes třeba modernu naplnit“ (tamtéž: 14).⁵ Pluralita nebo novověkost, vzhledem k nimž Welsch staví postmodernu vůči moderně, jsou znaky, které pro postmodernu platí v omezené míře, pouze částečně, a pokud se týká její radikálnosti, lze také namítnout, že modernistické směry první poloviny 20. století byly vůči realismu v mnohem radikálnější a víc 'novověké' než postmoderna v období 70. až 90. let minulého století ve srovnání s modernou. V 5. kapitole své knihy formuluje potom Welsh své stanovisko tak, že „Naše 'postmoderní moderna' neznamená jen to, že postmoderna je dnešní formou moderny, protože to lze tvrdit jen tehdy, je-li třeba postmoderní chápat jako formu naplnění moderního“ (99). Takové pojetí lze chápat jako zpětnou či dodatečnou reflexi moderny v postmoderně, se všemi důsledky jejích pozitivních i stinných stránek, a to až do úrovně transformace původních idejí, kde jedno se odráží v druhém, prolíná se a nejenom naplňuje, ale i zpochybňuje a po svém přisvojuje, jak na to ostatně upozorňuje samotný název Welschovy monografie.

2 V tomto případě za *postmodernismo* považuje Frederico de Oniza krátké období v literatuře (1905–1914) po *modernismo* (1896–1905), po kterém následovalo *ultramodernismo* (1914–1932).

3 Slovo 'post-modern' se objevuje v encyklopedickém díle Arnolda Toynbeeho *A Study of History* (1947).

4 Gilles Deleuze to označuje slovem 'záhyb'. Ten vzniká důsledkem určitého ustrnutí. A právě v takovém *záhybu* se tvoří vnitřní potencialita. V případě uměleckého stylu se to může projevit jeho inovací, transformací, případně vznikem zcela nového stylu.

5 Neubauer naopak vyčítá moderně novověk a jeho nejvyšší hodnotu, kterou se zaštiťovala – pokrok. „*Postmoderna chce překonat novověk, nemíni však být moderní: prohlašuje 'modernost' za překonanou kategorií*“ (Neubauer 1994: 62).



2. Alex a Phyllis Madonnovi, hotel Madonna Inn, San Luis Obispo, Kalifornie. Otevřen v prosinci 1958; jeho současná podoba (po vyhoření) pochází z roku 1966 resp. 1968.

FOTO © MACDUFF EVERTON/CORBIS

Podobné proměny najdeme také u jiných stylů, třeba v období mezi vrcholným romantismem a jeho závěrečnou fází, která se někdy také charakterizuje předponou 'post'. I tam dochází nejenom k naplnění, ale i k proměně a zpochybnění některých idejí, které styl původně formovaly. S ochabnutím stylu se totiž rodí nová konvence a jeho dýchavičnost často plodí parodii sebe sama. Té najdeme dostatek jak v post-romantickém období, tak v postmoderně. Příkladem takového naplnění a současně proměny může být třeba představení *Deafman Glance* (Pohled hluchého) režiséra Roberta Wilsona z roku 1971 v Paříži. Louis Aragon napsal po jeho zhlédnutí nadšený dopis do *Lettres françaises*, určený posmrtně André Bretonovi, ve kterém se raduje, že konečně viděl skutečné surrealistické divadlo plné snových vizí bez ponurých stavů duše a tématu smrti. S Aragonem lze souhlasit aspoň do té míry, že surrealistické kořeny nebylo možné inscenaci upřít, ale ta byla přece jen nesrovnatelná s představeními francouzských surrealistů 30. let minulého století, a to nikoli (jen) svým 'high tech' zázemím, ale samotným scénickým pojetím. Přitom v označení 'hypersurreální'⁶ se zračí jak základní modernistické ideje, tak současně jejich proměna příznačná pro postmoderní období 70. a 80. let.

Nelze si ovšem zastírat, že na rozdíl od 1. poloviny 20. století, kdy se předpona 'post' objevuje spíše náhodně, v jeho 2. polovině, zejména v 70. a 80. letech, se stává součástí módního výraziva: Všude se to jenom hemží post-kolonialismem, post-feminismem, post-industrialismem či post-post-humanismem. Když ale zalistujeme v několika učebnicových příručkách, třeba v často citovaném *Postdramatickém divadle* Hans-Thiese Lehmana, záhy zjistíme, že terminologie převzatá z filozofie a diskutabilní členění tuto předponu jako poukaz k podstatě daného fenoménu – jako v případě Lehmana k podstatě současného dramatu – ničím neopravňuje. Odtud snaha teorie některých druhů umění odlišit se od této 'sociální konstrukce' pomocí dalších předpon či přídavných jmen, jako jsou hyperrealismus, neoexpresionismus, trans-avantgarda nebo radikální design apod. Tyto předpony

6 Vycházím tu i z kapitoly, kterou věnuji Robertu Wilsonovi ve své knize *Postmoderné podoby divadla* vydané v Brně 2001 a která se nazývá „Hypersurreální divadlo“.

či adjektiva nemusí ale vyjadřovat ani antimodernistické postoje, ani příslušnost k postmoderně. Jsou často znamením toho, že příslušný styl sice z původního realismu, expresionismu nebo avantgardy první poloviny 20. století čerpá, ale také ho proměňuje či inovuje, a to třeba i tím, že přibírá některé prvky jiného stylu.

Pro upřesnění je ovšem vhodné rozlišovat mezi *postmodernismem* coby uměleckým stylem a *postmodernou*, tj. tím, co přestupuje hranice stylu a stává se součástí kultury každodenního života, a to i v oblasti spotřeby. Záměrně zdůrazňuji slovo 'spotřeba', protože souvisí s tržními mechanismy. Právě vzhledem k této okolnosti se postmoderná nejčastěji staví do protikladu k moderně: orientaci moderny na vysoké umění a elitní publikum postmoderná ironizuje a zpochybňuje – a to právě v rámci pojetí, podle něhož se má umění stát součástí každodennosti.⁷ Proto se tak často zdůrazňuje průnik postmoderny do běžného života, a to v takové míře, v jaké se to dosud žádnému stylu nepodařilo.⁸ S tím ale také souvisí komerční určení umění tohoto stylu. Neměli bychom ovšem zapomínat ani na postavení modernismu v komerční sféře, zvláště na roli, jakou hrál v oblasti funkcionalistické architektury, a to přes všechna prohlášení proti komercializaci umění. Konzumní zaměření postmoderny nelze ovšem s tímto nedůsledným postojem moderního umění k jeho komerčnímu využití v žádném případě srovnávat.

Protichůdné názory na vztah moderny a postmoderny a snahy dokazovat samostatnost jednoho stylu na úkor druhého, případně vzájemné propojení obou – a rozvíjení či zpochybňování některých společných či odlišných idejí – opravňují úsilí Glenna Adamsona a Jane Pavittové (tj. kurátorů citované výstavy *Postmodernism: Style and Subversion* i autorů úvodního článku jejího katalogu) uzavřít postmodernismus do hranic 70. až 90. let minulého století. Takové vymezení může být podnětné, i když pro komplexnější hodnocení možná poněkud předčasné. I oni sami jsou si dobře vědomi příznačné roztříštěnosti charakteristik postmodernismu, a tak předem upozorňují, že jejich vymezení je vědomě umělé. Zajímá je především to, co příslušné třicetiletí přineslo a jak ovlivnilo naši současnost. Také proto se věnují spíše historickému pohledu než definicím.

Postmodernismus představuje podle nich jak rozšíření a posílení modernistických tendencí, tak jejich vědomé opuštění. Autoři jsou přesvědčeni, že právě tento přístup umožnil umělcům stavět různé aspekty proti sobě a vědomě si s nimi pohrávat. Odtud zřejmě plyne i původ charakteristik vyzdvihujících fragmentaci a hybridizaci jako způsob spojování různorodých a často přímo protichůdných prvků i hledisek v (postmoderní či postmodernistický) celek. Takto charakterizovaný postmodernismus pak Adamson a Pavittová člení do tří období. 70. léta jako tzv. „léta vedení“ (*years of lead*) podle nich poznamenala politická a ekonomická situace a obzvláště *recese* v Itálii s jejím vlivem na italské umění. 80. léta, která představují etapu pozdního kapitalismu příznačně označovanou jako *reaganomika* a *thatcherismus*, nazývají „etapou designérů“. Pro 90. léta je podle nich rozhodující vstup *World Wide Web* do veřejného života: postmodernismus se stává '*pre-digitálním fenoménem*' pod silným vlivem Apple Macu,

⁷ V souvislosti s postmoderním přístupem k umění všedního dne se Hans Belting zmiňuje o Richardu Hamiltonovi coby 'ikoně anti-umění'; ten společně s Lawrencem Allowayem usiloval sloučit 'krásná umění' (*fine arts*) s 'populární kulturou' (*popular culture*) na základě odmítnutí symbolické řeči obrazu a autonomní estetiky ve prospěch „každodenního vnímání“. Belting konstatuje, že v takovém případě by to ovšem vyžadovalo nejenom hledat v umění všední život, ale umění by se pak také mělo vnímat jako všední den (Belting 2000: 85).

⁸ S uměním určeným pro široké vrstvy se setkáváme už např. v Bauhausu.



▲▲ 3. Charles Jencks, *The Garagia Rotunda*, 1976–1977, Truro, Cape Cod, Massachusetts.

▲ 4. Frank O. Gehry, *The Gehry House* v Santa Monice, 1977–1978, Kalifornie.

FOTO CRAIG SCOTT

který už od roku 1984 proměňoval počítače v dominantní prostředek komunikace nového historického údobí.

Už od začátku 70. let se podle citovaných autorů postmodernismus uvádí do souvislosti s chováním zlaté mládeže.⁹ To také vedlo k tomu, že se mnozí umělci snažili názvu postmodernismus vyhnout.¹⁰ Na rozdíl od modernismu jako usazeného a respektovaného stylu se postmodernismus opravdu bezprizorně potácí mezi znuděností vlastních exhibicí a ironickým gestem adresovaným soudobému světu. „Dává přednost povrchu před hloubkou, stylu před strukturou, využívá citace a paroduje každodenní svět“ (Adamson / Pavitt 2011: 13). Postmoderním umělcům vyčítají citovaní autoři přílišné soustředění na vlastní dílo, které spolu se vstupem poměrně velkých finančních toků do umění přineslo ‘tragické následky’, včetně fetišizace technologie, kterou postmodernismus přebрал od modernismu a novou technologií ji ještě posílil. Ztráta radikálních postojů byla pouze jedním z důsledků.¹¹ Příklady takových uměleckých míchanic lze najít ve zvláštním typu hybridizace, trivialitě a komerčních tricích, viditelně projevených právě v architektuře. Hotel Madonna Inn postavený v Kalifornii v roce 1958 (obr. 2), který vychází např. z tzv. „architektury souhrnu a elektrické přítomnosti“ (*architecture of inclusion, electric present*), je typický kýč inspirovaný snad *Sněhurkou a sedmi trpaslíky*. Umberto Eco o něm vtipně prohlásil, že vypadá, jako by „Arcimboldo postavil Sagradu Familiu pro Dolly Parton“ (viz Adamson / Pavitt 2011: 18). Jistěže každý umělecký styl je možné charakterizovat pomocí díla, které ho reprezentuje, protože obsahuje jeho umělecké kvality, stejně tak jako je možné najít dostatek děl, která těchto kvalit nedosahují. Zmiňovaný příklad Madonny Inn nemá zpochybňovat postmodernismus, ale ukázat značnou nejistotu v tvorbě architektonických děl snažících se odlišit od modernismu naivním či příliš umělečným hromaděním různorodých motivů. V tomto ohledu nepotěší ani návrhy dvou tak proslavených světových architektů, jaké představují Charles Jencks a Frank O. Gehry. Katalog uvádí vilu The Garagia Rotunda (obr. 3), kterou Jencks postavil ve státě Massachusetts v letech 1976–1977 ve stylu ‘adhocismu’, vycházejícího z principů *rychlosti, levnosti, improvizace, disonance a polyvalence*. Gehry také použil styl ‘ad hoc’ a přestavěl v letech 1977–1978 typický americký rodinný dům v Santa Monice (obr. 4): jeho původní tvary rozvinul v nesourodé prvky, takže ve výsledku působí dům hodně improvizovaně, jako by ani nebyl dokončený, takže na něj lze oprávněně použít příznačnou charakteristiku *postmoderní*

9 V této souvislosti uvádějí několik kritických poznámek umělců žijících mimo euroamerickou komunitu. Vybírám jeden z nich, výrok nigerijského autora Denisa Ekpa, podle kterého to, oč tu jde, není „Nic než pokrytecké sebelichocení unuděných a zlobivých dětí hyperkapitalismu“ (Adamson / Pavitt 2011: 88).

10 Welsch se v této souvislosti odvolává na Heinricha Klotze, velkého propagátora postmoderní architektury, který na počátku 80. let konstatuje, že zatímco v architektuře dochází k odvratu od moderny, v malířství jde o důsledné pokračování. Pro Welsche to ale neznamená, že v malířství nelze hovořit o postmodernismu. Výraz *trans-avantgarda*, který v malířství zavedl italský historik Achille Bonito Oliva v roce 1980, je podle něho „souběžný s výrazem postmoderna“ (Welsch 1994: 33).

11 Postmoderní radikalismus v umění má pro mnohé teoretiky podivnou příchuť, zvláště pokud ho dáme do spojitosti s přílišným soustředěním umělců na sebe a na svoje dílo. Tento přístup označujeme ve scénologii pojmem *sebescénování*; jeho důsledkem je ztráta myšlenkového působení na publikum. Některé tzv. radikální akce se odehrávají v ateliérech za přítomnosti vybraných diváků, nejčastěji kolegů s podobným zaměřením. Takové soustředění na sebe v kontextu rétoriky o proměně světa charakterizují Adamson a Pavittova vystiženě větu: „Postmodernismus nikdy neusiloval o to, být milován, a přitom mu šlo o nápravu světa“ (Adamson / Pavitt 2011: 88). V té souvislosti stojí za to citovat znovu i Beltinga, který se v souvislosti s videoartem coby typickým uměním 90. let odvolává na esej Rosalindy Krausové s charakteristickým názvem *Estetika narcismu*: „V obraze pohledu na sebe sama je obsažen narcismus, jakmile tento pohled zabloudí v oblasti mezi obrazem a sebou samým“ (Belting 2000: 99).



▲ 5a. John Portman, hotel Westin Bonaventure v Los Angeles, Kalifornie, 1976.

FOTO DENNIS O'KANE © JOHN PORTMAN & ASSOCIATES ARCHIVE

► 5b. John Portman, atrium hotelu Westin Bonaventure. FOTO ALEXANDRE GEORGES © JOHN

PORTMAN & ASSOCIATES ARCHIVE

brikoláž. Porovnáme-li citované architektury alespoň s některými pozdějšími počiny Gehryho (např. Tančící dům v Praze 1996, Guggenheimovo museum v Bilbao 1997 či Koncertní sál Walta Disneyho v Los Angeles 2003) a Jencksovými zahradními projekty z dalšího období (Charakter terénu v Edinburghu 2004, Matt Ridley v New Castle 2000 či Návrh pro černou díru v indickém Pune 2002), působí jejich postmodernistické začátky poměrně problematičtěji; výstižně je charakterizují slova Bruna Zeviho, na která se autoři katalogu často odvolávají: „Kdokoliv se rozhodl opustit moderní směr, mohl si vybrat mezi Versailles a Las Vegas, mezi sklerózou a drogou“ (Adamson / Pavitt 2011: 18). Možná je to příliš příkré hodnocení, i když pokud jde o postmodernistické produkty nikoli ojedinělé, ale vypovídá o těch obtížích, se kterými se museli vyrovnávat jak samotní tvůrci, tak posuzovatelé postmoderních děl pohybujících se často na hranici kýče a nesrozumitelnosti, tedy takových kreač, pro něž se nakonec stala příznačnou víceméně bezmocná charakteristika *Je to takové postmoderní*, v jejímž pozadí tušíme srážku vyjádřenou v citovaném výroku.

Christopher Butler se ve svém krátkém úvodu *Postmodernism - A Very Short Introduction* (2002) na prvních stranách zamýšlí nad objektem Carla Andreho, vystaveným v londýnské Tate Gallery v roce 1976. Hromada cihel naskládaných do obdélníku s názvem *Equivalent VIII* mu umožňuje ptát se, „co je jeho podstatou, proč se to instaluje v galerii“, nebo provokativněji, „jestli hromada cihel je skutečně (postmoderní) umění“. O několik stránek dále se zaměřuje na hotel Westin

Bonaventure z roku 1976 od architekta Johna C. Portmana (obr. 5) a společně s významným teoretikem postmodernistické architektury Fredricem Jamesonem¹² hodnotí tento hotel v Los Angeles jako typicky postmoderní „mimořádně složitými vstupy, svou aspirací být kompletním světem, jakýmsi druhem miniaturního města, mutací postmoderního hyperprostoru“ (Butler 2002: 3). Mohu jenom skromně namítnout, že tyhle dva objekty nelze srovnávat. Dokonce ve mně doutná podezření, že Butler se chytil do ‘postmoderní’ pasti, když od povrchnosti se dožaduje hloubky a od znuděného gesta čeká výrazný umělecký projev. Jistěže ne všechna vystavovaná díla v galeriích a muzeích mají prvotřídní uměleckou kvalitu. Součástí každého stylu je, že k němu patří i slabší produkty (předešlé příklady z architektury jsou toho dostatečným důkazem). Andreho cihlám opravdu není třeba věnovat přemíru pozornosti, a pokud si v souvislosti s jeho objektem položíme stejné otázky jako Butler, pak při pokusu odpovědět na ně musíme začít už u známě ‘mušle’ Marcela Duchampa a dalších *ready-mades* a možná už u futuristického *bruitismu* nebo *trash a junk* umění, nemluvě o větší části umění idejí 70. let.

Nejde mi ani o obhajobu, ani o odmítnutí Andreho objektu. Chci jenom ukázat na to, že rozdíl mezi tímto objektem a Portmanovým hotelem nespočívá pouze v tom, že ten první se dá snadno odstranit. I když náročnost odstraňování staveb může být jednou z příčin výraznějšího zastoupení architektury v rámci postmodernistického stylu, můžeme právě na ní demonstrovat tolik zdůrazňovanou fragmentárnost, ať už je jejím výsledkem opravdová jednota, nebo hromada naskládaných ‘cihel’. Zatímco východisko Andreho počínání lze bez ohledu na jeho kvalitu hledat v modernistickém umění idejí, které se třeba v jeho pojetí zvrhlo jen v prázdné gesto, hotel Westin Bonaventure můžeme považovat za hodnotné dílo. Butler mu přiznává všechny znaky postmodernismu, a přitom vnější vzhled stavby nevykazuje rozbití celku či fragmentaci prvků jako důsledek vzdoru vůči funkcionalismu, ale hladkou nenarušovanou prosklenou fasádu – ne sice už pravouhlých tvarů, ale oválné elipsy –, nemluvě o vnější souhře zrcadlově se třpytících oken a důsledně tvarované betonové zdi, která nás přece jen odkazuje k modernistickému pojetí. Na vnějším designu tak převažuje to, co Lyotard považuje za modernistické „grand narratives“ a co chtěla postmoderna překonat. Ale jak se v architektuře vyhnout *grand narratives*? Nejlépe právě spojováním nesourodých prvků a jejich (zdánlivou) dekompozicí, vlastně ‘dekonstrukcí’ směřující k fragmentaci. Pokud spojujeme nesourodé prvky tak, že je vybíráme z různých stylů minulosti i přítomnosti, tvoříme hybridní celek. Možná se nám přitom podaří dospět k tomu, co se nadneseným nekritickým postmoderním slovníkem nazývá setkáním minulosti a budoucnosti v jednom díle.

Přesvědčivé není ani Butlerovo přirovnání Westin Bonaventure k londýnskému centru Barbican.¹³ Spíše než postmodernistickou příbuznost dvou architektonických objektů v nich shledávám společný modernistický základ. Barbican Centre v Londýně je komplex budov: řekněme menší sídliště, původně postavené ve stylu tzv. brutalismu¹⁴ s kulturním střediskem a knihovnou uprostřed, které

12 Autor stěžejní monografie *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1984, 1991).

13 Původně Barbican Estate se začal stavět na vybombardovaném území po 2. světové válce. V 70. letech byl charakteristický svou brutalistickou architekturou. Jako kulturní středisko byl Barbican Centre otevřený v roce 1982.

14 Brutalismus pochází z francouzského *béton brut* (pohledový beton), v češtině doslova ‘drsný’ beton získává o to pejorativnější nádech. Mezi takové ‘nejbrutálnější’ budovy v Londýně patří bezesporu Národní divadlo.



6. Bohuslav Horák, *Labyrint podzimu*, 1987, ocelový plech a email, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze.

obklopují byty, školy a prostory pro firmy i pěší zóny a zelené plochy s fontánami a vodními nádržemi. Celek nese znaky modernistické architektury 70. let, srovnatelné se stavbami corbusierovského typu, avšak ne zcela vydařené. Centrum je dodnes považované za nejšerednější část Londýna. Pokud má Butler na mysli současný stav, ten se průběžně v každém desetiletí měnil, naposled v letech 2005–2006. Brutálnímu modernismu se přitom v některých částech vzdaloval a novými prvky možná i přibližoval postmodernismu. Spojením původních modernistických a dodatečných postmodernistických prvků získal jakousi synkretickou podobu tvořenou spleť obou stylů.

Adamson a Pavittová považují Westin Bonaventure za postmoderní architekturu, podotýkají ovšem, že sám Portman by s Jamesonem spíše nesouhlasil a zřejmě by odmítl jeho kvalifikaci. Materiály – sklo a tvarovaný beton – tvoří přece základní stavební prvky modernismu a pro postmodernistický styl mu chybí dokonce i dekorace. K postmodernismu řadí hotel jeho interiér plný nečekaných vstupů a vchodů, pohybujících se výtahů, multifunkčních místností, jakýchsi ‘hyperprostorů’ s propojenými otevřenými podlažími, různými mutacemi schodišť a balkonů, s pronikavým denním světlem, ale i s intimními stinnými zákoutími. Komplex budov tak působí jako funkční i estetický satelit. Westin Bonaventure je komplexní dílo, které opravdu nelze srovnávat s hromadou cihel a vypovídá – při svém základu v modernismu – o něčem důležitějším. Mezi oběma architektonickými komplexy, Bonaventurou a Barbicanem, je totiž zásadní rozdíl. Zatímco *hybridnost* Barbican Centre je vytvářena dodatečným doplňováním postmoderních prvků, Westin Bonaventure je takto koncipován už od návrhu, podobně jako u nás na Rašínově nábřeží v Praze Tančící dům (1996) architektů Vlada Miluniče a Franka O. Gehryho. Westin Bonaventure je něčím na pomezí: představuje ukázkou toho, jak se ve vnější modernistické ‘slupce’ může manifestovat postmoderní

architektonické pojetí, aniž by se obojí navzájem potíralo. Tím je také příkladem toho, jak jeden styl může vyrůstat z druhého a jeden vytvářet druhému prostor tak, aby se oba propojily a zaskvěly v plné síle.

Adamson a Pavittová zahrnují do vymezeného třicetiletí postmodernismu širokou škálu uměleckých projevů. Kromě architektury, které věnují největší pozornost, je to výtvarný design, móda, post hip-hop, fotografie, design nábytku, film a práce s příběhem, ale také abstraktní figurální systémy atd. Kromě japonských, německých a španělských vlivů se tu lze setkat i s dílem českého umělce Bohuslava Horáka, konkrétně s jeho knihovnou nazvanou *Labyrint podzimu* (1987) [obr. 6]. V závěru katalogu uvádějí časové osy jednotlivých architektonických stylů od roku 1960 do roku 2010. Na nich lze vidět vývoj a proměnu jednotlivých modernistických stylů v postmoderní, a to po jednotlivých etapách. Na historizující a revivalistické větví tak můžeme sledovat, jak puristický neoliberalismus (60. léta) střídá radikální eklekticismus (70. léta) a od postmoderního klasicismu se přes několik dalších stylů dobereme až ke stylovému rozvětvení současnosti, zahrnujícímu jak *ikonické budovy* (*iconic buildings*), *ornamentální vzory* (*patterns of ornament*), tak díla *adhocistické paměti* (*ad hocist memory*). V jiném proudu *neo-vernakulární architektury* se pak přes *regionalismus* a pozdější *kritický regionalismus* dostaneme až k současným ekologickým stavbám a pasivním domům. To vše v jednom velkém toku tvořeném různými prameny, kde jedna stylová varianta střídá druhou, reaguje na ni, vzdoruje jí, nebo se jí naopak inspiruje k dalšímu tvořivému rozvíjení. Závěrečná časová osa zachycuje 2. polovinu 20. století s vymezením jednotlivých architektonických substylů a má dostatečnou výpovědní hodnotu i mimo rámeček třicetiletého časového vymezení výstavy. Poukazuje přitom také k 'postmoderní' sebestřednosti a nárokům všeobecné scénovanosti, která se – na rozdíl od samotného umění – stala skutečně běžnou součástí každodennosti. Zmiňovaná časová osa je také názorným příkladem společného (modernistického) proudu zahrnujícího postmodernu bez ohledu na to, jestli ve vzájemném souladu či v protikladu s modernismem či – spíše – obojím najednou, a to jako jednu svou vývojovou etapu.

Literatura:

- ADAMSON, G. / PAVITT, J. (eds.) (2011) *Postmodernism: Style and Subversion 1970–1990*, London: V&A Publishing
- BELSEY, C. (2002) *Poststructuralism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford Uni. Press
- BELTING, H. (2000) *Konec dějin umění*, Praha: Mladá fronta
- BERTENS, H. (1995) *The Idea of Postmodern*. London / New York: Routledge
- BUTLER, Ch. (2002) *Postmodernism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford Uni. Press
- BENJAMIN, W. (1963) „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“, *Divadlo*, leden 1963: 26–36
- GAJDOŠ, J. (2001) *Postmoderné podoby divadla*, Brno: Větrné mlýny
- CHALUPECKÝ, J. (1991) *Obhajoba umění*, Praha: Československý spisovatel
- NEUBAUER, Z. (1994) *Přímluvce postmoderny*, Praha: Hrnčířství a nakladatelství Michal Jůza a Eva Jůzová
- WELSCH, W. (1994) *Naše postmoderní moderna*, Praha: Zvon

Obrazový doprovod je citován z publikace Adamson, G. / Pavitt, J. *Postmodernism: Style and Subversion 1970–1990*, London: V&A Publishing 2011, katalog ke stejnojmenné výstavě ve Victoria and Albert Museum, Londýn 24. září 2011 – 15. ledna 2012.

Myslel jsem si, že poté co laskavostí a péčí Ústavu dramatické a scénické tvorby divadelní fakulty AMU vyšel soubor mých statí z tohoto časopisu věnovaný některým současným problémům činohry, už nebudu nikdy psát o činoherním souboru Národního divadla.¹ Prostě proto, že většinu souvisejících problémů jsem zkoumal skrze minulost a přítomnost tohoto souboru jako kulturní instituce, která v dějinách českého divadla, umění i společnosti měla mimořádné a specifické postavení i poslání. A dodnes na nich zakládá svou pověst, váhu a v určitých aspektech i privilegovanost. Z tohoto důvodu jsem se soustředil na tu činoherní poetiku, která nejspíše uskutečňovala takovou podobu scénování, jež od osvícenství přes modernismus až po dnešek dokázala zajistit právě a především Národnímu divadlu i jeho činohernímu souboru tuto výjimečnou pozici. Tedy šlo mně o „velký činoherní repertoár na velkém činoherním divadle“, jehož cílem je *interpretace* zvoleného textu, která dovoluje uskutečnit předsevzaté sdělení, jež má svůj výrazný a naléhavý aktuální smysl.² Rozhodující a určující je pro tuto metodu scénování *referenční* aspekt odkazující mimo vlastní systém jazyka scénického tvaru. Smysl se tak vytváří mimo vnitřní strukturu tohoto

scénického tvaru, v interakci mezi inscenací a kontextem aktuálního světa. Vracel-li jsem se vytrvale k onomu „velkému repertoáru na velkém divadle“, bylo to proto, že mne hlavně zajímalo, do jaké míry dnes vznikají inscenace tohoto druhu využívající realistické epistemologie založené na bázi mimesis k tomu, aby odkazovaly k závažnému obecnějšímu kontextu. Dalibor Tureček nazval svou recenzi mé knihy „Císařův *Planctus traditionis*“.³ Nechtěl jsem psát žádný žaložpěv o tomto typu činohry. Pouze jsem vyslovil přesvědčení, že pod vlivem trendů a tendencí postmodernismu tato činoherní poetika z našich velkých divadel, jako jsou Národní či Stavovské (a stejně tak Vinohradské), ustupuje. A do popředí se dostává scénování, v němž je referent smyslem tvořený jen vnitřním uspořádaním textu nebo je naprosto marginální. Jestliže proniká mou knihou přece jen smutek, tak je to z lítosti, že tradiční druh „velké činohry“ není u nás dostatečně systematicky pěstován. Neboť v současné košaté diferenciaci a stratifikaci divadla má nadále své nenahraditelné postavení a možnosti. I své diváky.

A to je důvod, proč jsem se přece jen znovu vrátil k činohře Národního divadla. Na jejím repertoáru se totiž na přelomu let 2011 a 2012 ocitla dvě představení, z nichž zejména jedno – Shakespearův *Král Lear* – částí diváckých reakcí vyvolalo v život opakující se otázky vhodnosti či

1 Císař, J. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*, edice Disk velká řada – svazek 17., Praha: KANT 2011. Studie obsažené v tomto svazku vznikaly v letech 2003–2008 a byly doplněny dvěma dalšími psanými speciálně pro toto knižní vydání.

2 Císař 2011: 118.

3 Tureček, D. „Císařův *Planctus traditionis*“, *Divadelní revue* 3/2011: 113–116.

nevhodnosti takového uvedení na jevišti Národního divadla.⁴ Vedení činohry dokonce proto uspořádalo na toto téma diskusi s diváky, v níž zřejmě chtělo vysvětlit i obhájit svůj záměr. Byl to čin chvályhodný, i když se příliš nepovedl, neboť hlavní strůjce této kontroverzní inscenace režisér Jan Nebeský nejevil příliš ochoty na takovou diskusi přistoupit. Nicméně si myslím, že i tak to stálo za to, protože se alespoň trochu začaly vynořovat některé problémy, jež se týkají funkce a postavení činohry Národního divadla v souvislostech současné diferenciaci a stratifikace divadla. Omlouvám se tedy, že ještě jednou budu muset připomenout některé problémy, o nichž jsem už několikrát psal. Naposledy v 39. čísle tohoto časopisu, v němž byl otištěn můj příspěvek ze sympozia, jež se konalo v listopadu 2011 k nedožitým devadesátinám Otomara Krejčí v pražské Městské knihovně.⁵ Vyšel jsem v něm znovu ze stanoviska, že od samého počátku své existence je jedinou možnou i oprávněnou programovou možností činohry Národního divadla rozvíjet různé poetiky, slohy, směry, styly, které – jak napsal před 55 lety Jan Grossman – jsou „širokým souhrnem výsledků práce, zkušeností a výbojů ostatních českých divadel i divadel světových [...]“. Spíše než o jednom slohu budeme tu mluvit o slohovém rozpětí, slohové potenci, o schopnosti interpretovat rozličná díla rozličných směrů.⁶ Nebeský scénováním Shakespearova *Krále Leara* tento názor znovu naléhavě otevřel a znovu se také vzhledem k reakcím části diváků otevřela otázka, kde jsou meze, jimiž končí tolerance činohry

4 William Shakespeare: *Král Lear*. Národní divadlo 2011. Překlad Milan Lukeš, režie Jan Nebeský, dramaturgie Iva Klestilová, hudba Aleš Březina, scéna Jan Nebeský a Jana Preková, kostýmy Jana Preková.

5 Císař, J. „Otomar Krejča – umělecký šéf a principál“, *Disk* 39 (březen 2012): 54–58.

6 Grossman, J. „Česká klasika a česká divadelní přítomnost. K inscenacím českých klasických her v ND“, in (týž) *Analýzy*, Praha 1991: 96.

Národního vůči onomu širokému rozpětí dnešního divadla, resp. činohry. Otevřelo se tak ovšem i širší téma pojetí a proměňování *inscenace* jako uměleckého díla. To je zajisté pojem, jenž zásadně konstituoval a formoval praxi i teorii činoherní tvorby. Po dlouhá léta byl spojen s pojetím, jež znamenalo „uvádění textu na scénu“; postupně se pak inscenováním začalo rozumět režírování jedinečného scénického tvaru, jehož specifický smysl bylo možné v tomto kontextu divadelní tvorby vnímat a chápat. Tedy také skrze referenční aspekt, jenž odkazuje k aktuálnímu (reálnému) světu a tím zpětně k textu i jeho interpretaci celistvou scénickou strukturou – tedy v poslední instanci k celkovému smyslu inscenace. Tato inscenační metoda a percepce jejich výsledků spoluprotvoří dodnes tradici činohry i podstatnou část současných činoherních inscenací.

Vývoj ovšem už prakticky sto let směřuje k tomu, že režie toto pojetí inscenace opouští a krok za krokem nabývá vrch tvorba inscenace jako zcela svébytného scénického tvaru, jehož reference se utváří především uvnitř scénického systému a kategorie referentu jako odkaz k aktuálnímu světu se stává druhotnou nebo naprosto marginální. V této koncepci je inscenace v praxi i teorii (respektive v kritice) absolutně samostatnou umělou scénickou skutečností, jíž porozumět znamená především proniknout k jedinečnému způsobu, jímž byla vytvořena. Poslední desetiletí tuto tendenci čím dále tím více prosazují. Strukturalistická, funkcionalistická, sémiotická koncepce inscenace, která předpokládá zveřejnění před diváky jako předvádění určitého uspořádaného systému, k němuž lze získat mimo jiné přístup i analýzou textu, se v non-referenčním a non-interpretacním proudu současného činoherního divadla stává nefunkční.

Cesty, jimiž se dá k této podobě inscenace proniknout, jsou různé. Především



William Shakespeare: *Král Lear*. Národní divadlo 2011. Režie Jan Nebeský, scéna Jan Nebeský a Jana Preková, kostýmy Jana Preková. FOTO ND BOHDAN HOLOMÍČEK

se tu počítá s tím, že významy a smysl nevznikají pouze v prostoru pro předvádění (na jevišti), ale rovněž prostřednictvím aktivity, kterou vyvíjí divák. Některé kritiky Nebeského inscenace rovněž mluví o divákovi, jenž by měl opustit konvence vyzkoušeného vnímání a snažit se pochopit významy a smysl, které mu předkládá – byť zcela nezvykle – právě jen tato inscenace, resp. to, co ji činí nezávislou na uváděném titulu. Upřímně řečeno: tato rada, ne-li požadavek, zcela logicky vede k úvaze, zda by kritika neměla za těchto okolností především zaznamenávat reakce diváků, aby mohla zprostředkovat představu o tom, jak představení vnímají ve srovnání s tím, jak by je měli vnímat.

Sloveso vnímat pokládám v tomto kontextu za fundamentální. Neboť označuje

elementární možnost i schopnost alespoň nějak se s Nebeského inscenací *Krále Leara* vyrovnat; nikoliv jen jako s nepochopitelnou a chaotickou destrukcí, dezorganizací, ale přece jen jako s – byť krajně neobvyklou – divadelní skutečností. Obvyklé cesty, jež dovolují vnímat a také *koherentně* analyzovat a interpretovat inscenaci, spočívají v tom, že jednotlivé významové prvky scénického systému předpokládají jiné významové prvky a interpretace každého z nich i celku je na těchto vazbách závislá. V tomto směru nejučinněji funguje takové uspořádání textu – a samozřejmě i celku inscenace –, které v chronologické a kauzální návaznosti a posloupnosti řadí události, a tak buduje i příběh. Z dramaturgického hlediska je tento princip v inscenaci *Krále*



◀ William Shakespeare:
Král Lear. Národní
divadlo 2011. David
Prachař (Lear).

FOTO ND BOHDAN HOLOMÍČEK

▶ William Shakespeare:
Král Lear. Národní
divadlo 2011.

FOTO ND BOHDAN HOLOMÍČEK

Leara dodržen; Lukešův překlad byl jistě velmi výrazně zkrácen, ale text, jež mám k dispozici, vypráví – byť redukovaný a zjednodušený – příběh Shakespeareova dramatického textu přehledně, srozumitelně. Dokonce je možné koherentně postihnout významy, jež takto upravený text sděluje. Závěrečné repliky Kenta a Leara jsou jen jeho logickým vyústěním – i když jsou poslední promluvy Leara a Kenta tak říkajíc ‘preorganizovány’. Ale je jasné, že se Lear ujišťuje, je-li Kordelie mrtvá, a proklíná všechny: „Jste lidé z kamene!... Mor na vás všechny, vy zrádní vrazi!“ A Kent se ptá: „Je to konec světa?“ Analýza tohoto upraveného textu dokáže na základě lineární souvztažnosti odkrýt významy jednotlivých prvků i jejich vzájemné vazby, v nichž získávají definitivně a rozhodujícím způsobem své významové směřování. Odtud se zvedá i možnost výkladu, explikace, jež se zaměřuje na to, co takto poznané prvky ‘znamenají’ pro existenci celku, a dá se odtud i výtěžit jistá platnost vyvozovaných závěrů, jež je možné označit slovně, pojmově jako pojmenování motivů, motivických linií

i témat. Dominantní témata jsou tu – jak konečně sdělují i vzpomínané repliky ze závěru upraveného textu – dvě: zběsilé jednání lidí, kteří svými činy rozsévají smrt a zlo, což může přivodit konec světa.

Takto tematizovaný příběh by se zajisté dal zahrát, předvést jako inscenace, jejímž východiskem i cílem je ‘uvést na jeviště scénický text’. Výklad by zůstal věrný Shakespeareovi, stejně jako by tomuto typu vyprávění příběhu diváci bez potíží porozuměli. Vznikla by tak reprezentace fiktivního světa, jejíž referenční aspekt by se zrodil zařazením do určitých civilizačních, kulturních, sociologických, psychologických, politických a dnes i mediálních kódů, kterým rozumíme, jež ovládáme a jež ovládají více či méně i nás. Jenže Nebeského inscenace pojímá tento redukovaný text jenom jako součást scénického tvaru; rozhodně ne rozhodující a dominantní. Existují v něm jiné součásti, které tento příběh a jeho sdělení, jež by případně v obvyklé a neproblémově dekódovatelné rovině nabízel, vtiskují zcela jiné podoby.

Na místě prvním je to *obraz*.



Vizuálně-výtvarný obraz je zajisté vždycky přítomen v každé inscenaci a v každém představení. Jaroslav Vostrý věnoval ve svých studiích tomuto tématu v rámci scénologického zkoumání velkou pozornost; zejména v knize *Obraz a příběh*, již napsal spolu s Miroslavem Vojtěchovským, kde se pojednávají některé podstatné momenty této problematiky. A existuje dnes značně rozvinutá linie tzv. ‘divadla obrazů’, které stojí na naprosto volném, nespojitém kaleidoskopu volných obrazů vytvářených všemožnými výrazovými prostředky. Ostatně činohra Národního divadla uvedla inscenaci jedné z nejpřednějších a zakladatelských osobností této linie – Roberta Wilsona *Věc Makropulos*. Rozpětí a vliv této linie na tvorbu i na percepci divadla se zvyšuje. Velký význam tu má stále se zvětšující

důraz na vizuální a dokonce by se dalo říci vizuálně-výtvarné působení hereckého komponentu. Zvyšuje se váha tělesnosti, těla; leckterí tvůrci a teoretikové – a není jich málo – se distancují od pojmů jako režírování a inscenace a pokládají za hlavní kategorii divadla tělesnou akci; podstatou vnímání – a stejně tak i posouzení, hodnocení, kritické reflexe – je potom odhalování logiky tohoto těla pohybujícího se v časoprostoru. Totéž se týká i divadla, jež někteří z nás nazýváme ještě stále loutkovým. Psal jsem o tom zhruba před 8 lety v tomto časopise u příležitosti výstavy J. a E. Švankmajerových: „Švankmajer svým obnažením, ukázáním, prezentací pohybu v prostoru, jež je učiněno v hmotě a hmotou bez toho, že by se tu jakkoliv směřovalo k divadlu a už vůbec ne k postavě, mi znovu potvrdil, že



William Shakespeare:
Král Lear. Národní
divadlo 2011. Alois
Švehlík (Hrabě z Glostru)
a David Prachař (Lear).
 FOTO ND BOHDAN HOLOMÍČEK

loutka je uchopitelná a interpretovatelná ještě jinak. Neboť vizuální sféra, v níž uskutečňuje své imaginativní obrazy pohybem v prostoru, scéničností otevírá skutečně alternativní svět nejenom divadla.⁷ Karel Makonj cituje tato slova v úvaze nazvané „Divadlo mezi subjektem a objektem“, v němž na závěr mimo jiné vyjmenovává několik bodů, které charakterizují současný stav a vývoj tohoto jevu, kdy „termín loutkové divadlo již skutečně nepostihuje všechny proudy a tendence současného loutkového divadla“; mimo jiné i proto, že jeho herectví „není zakotveno jen v sobě samém, ale zapojuje i prvky hmotné. A to již ve formě materiálu nebo tvarovaného objektu (předmětu či věci)“.⁸ Jinak řečeno: to, čím kdysi naše loutkové divadlo – divadlo herce a loutky – dobývalo světové úspěchy, má velmi vážného konkurenta v divadelním jazyku, jehož podstatou je vizualizace celého scénického časoprostoru.

7 Císař, J. „Hmota v prostoru a v pohybu“, *Disk 10* (prosinec 2004): 44.

8 Makonj, K. „Loutka mezi objektem a subjektem“, in *Od loutky k objektu*, Praha 2007: 135–160.

Těchto několik zcela letmých příkladů nemělo jiný účel než ukázat, že vizuální kvalita usilující o stvoření scénického obrazu je rozšířeným vývojovým trendem, jenž v přítomnosti prostupuje množstvím výsledků divadelní činnosti. Je zřejmě nutné chápat tento trend jako součást oné stratifikace a diferenciací divadla. Tak se zároveň nelze vyhnout otázce, zda – chce-li činohra Národního divadla realizovat program oné velké slohové šíře – není přímo povinna otevřít své dveře tomuto typu scénování, jak to učinila Nebeského inscenací *Krále Leara*. Je tu ovšem ještě řada dalších otázek, které se s tímto trendem vnučují. Napsal-li Karel Makonj, že „termín loutkové divadlo nepostihuje všechny proudy a tendence současného loutkového divadla“, pak se asi musíme ptát, zda termínem činohra označíme uspokojivě i tento typ divadelního jazyka. Herecký komponent činohry, tak jak se vyvinula jako jeden z druhů evropské divadelní kultury, přece pracuje s tělesným materiálem a opírá se o literární předlohu, jejímž materiálem je psaná řeč, jež se prostřednictvím herců mění v mluvu. Nejde ovšem o pouhé jméno.

V tomto případě – bohužel – neplatí, že růže zůstane růží a bude vonět stejně, i když bude mít jiné jméno. Jde o podstatu sdělení a tím také i podstatu *percepce* tohoto sdělení. O zásadní posun od myšlení v pojmech k myšlení v obrazech.

Anne Ubersfeldová napsala knihu, jejíž název postihuje tu percepce činoherního představení, která vzhledem ke svému myšlení v pojmech vychází od slova a končí u slova. Ta kniha se jmenuje *Lire le théâtre* – tedy ‘čist divadlo’. Podstata této percepce je v tom slovesu *číst*. Když se Miroslav Petříček zabývá vnímáním obrazů, jež vyjadřuje toto sloveso, nabízí jinou možnost: „Obrátíme perspektivu a nebudeme vycházet od myšlení jako hlavního referenčního bodu, nýbrž právě od obrazů a jejich vidění. Pak se otevírá zajímavá, protože méně obvyklá otázka: co by bylo takové myšlení před obrazem, jež by nebylo *čtením* obrazu, protože používat zde slova čtení znamená řídit se modelem textu, a nikoliv obrazu, a tedy se od samého počátku problému *vizuálního* myšlení vyhnout, nýbrž jeho půdou by skutečně bylo *vidění* obrazu, což znamená, že smysl, jemuž v setkání s obrazem rozumíme, lépe řečeno, jemuž se pokoušíme porozumět, by nebyl ‘zprostředkovaný’ ničím jiným než právě obrazovostí obrazu samou, a to tak, že bychom tento smysl měli nějak před očima.“⁹ Tato slova formulují metodu, kterou se snaží Nebeský uspořádat svou inscenaci *Krále Leara*, i přístup, jež vyžaduje proces jejího vnímání.

Ve zmíněné knize o tom, jak čist divadlo, chápe Ubersfeldová text jako jádro divadelnosti (scéničnosti), jako živnou, matiční půdu potenciálního reprezentativního předvádění, mluví o otvorech textu, které budou doplněny inscenováním (režii). Fischer-Lichte vidí teoretické pojetí této problematiky jako systematické zkoumání vztahů mezi napsaným textem

9 Petříček, M. *Myšlení obrazem*, Praha 2009: 9.

a představením, kdy představení má být chápáno jako interpretant pro možná značení (znaky) textu, která k tomu tvoří základ.¹⁰ Bylo by možné uvést ještě další výroky, které obdobně charakterizují vztah mezi textem a jeho předvedením a které pokládají inscenaci za rozvíjení podnětů textu dalšími prostředky scénování. A tím i za interpretaci, která do textu zapracovává subjektivní vidění, jehož původcem je především režie, jež se tak stává hlavním tvůrcem dění smyslu, vznikajícího díky struktuře scénického tvaru.

Jacques Derrida končí svou úvahu o Artaudově divadle takto: „Snad bychom se nyní mohli tázat nikoli na to, jaké jsou podmínky toho, aby moderní divadlo bylo věrné Artaudovi, nýbrž na to, kdy se mu zcela jistě odcizuje. [...] Cizí divadlu krutosti je nepochybně [...] každé ideologické, kulturní divadlo, divadlo komunikace, *interpretace* (samozřejmě v běžném, nikoli nietzscheovském smyslu), divadlo usilující přenášet obsah, doručovat zprávu (ať je její povaha jakákoliv: politická, náboženská, psychologická, metafyzická atd.), zpřístupňující posluchačům čitelnost promluvy, tedy divadlo, které se nevyčerpává *aktem a přítomným časem* scény, nesplývá s ní, protože může být *opakováno* i bez ní.“¹¹ Leccos z toho, co Derrida pokládá za ‘ne-artaudovské’, nenajdeme ani v Nebeského inscenaci *Krále Leara*. Nejde však o to zkoumat, jak je Jan Nebeský blízko Artaudovi. Zajímavé je, nakolik je v Nebeského *Králi Learovi* z tohoto ducha ‘artaudovského’ divadla obsaženo to, co tuto inscenaci tak radikálně a provokativně vzdaluje ustálenému pojetí činohry. Nuže: budeme-li pojmem interpretace rozumět také výklad textu, to jest scelení všech dílčích scénických prvků významovou výstavbou,

10 Fischer-Lichte, E. *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1985.

11 Derrida, J. „Divadlo krutosti a hranice reprezentace“, in *Myšlení o divadle II*, Praha 1993: 129.

z níž vyrůstá nakonec dění smyslu, které vzniklo režirováním, inscenováním, jež míří k referenci o konkrétním aktuálním světě, pak se o ničem takovém nedá v této inscenaci hovořit. Text není vysvětlován, vykládán, interpretován; jednotlivé repliky i celistvější situace jsou včleněny do obrazu, stávají se jeho součástí. Na této bázi obraznosti působí jako jeden z prostředníků mezi předváděnými obrazy a niterným světem diváka. Na něm a na jeho schopnosti takto vnímat závisí, co z obrazů na něho působí nejvíce a jak se pokusí sám je uchopit.

První scéna inscenace to demonstruje exemplárně. Lear rozděluje své království mezi své dcery v plaveckém bazénu, jehož podoba je sama o sobě emblémem přepychu a určitého dnešního životního stylu bohatých privilegovaných vrstev. Pro Marii Reslovou je to miliardářské sídlo nebo obří jachta a Lear, jenž v tom bazénu důstojně plave, může vyvolat dojem „některého z vládců tohoto světa, pěstujícího svou veřejnou image před zraky novinářů“. V tomto duchu pak dále recenze rozvíjí obraz Learovy sebereprezentace (sebescénování) „před lidem“, jež má „potvrdit jeho velikost“.¹² Táně Švehlové se jeví „onen zdánlivě nesmyslný bazén jako obraz důvěry ve fyzické síly vládnoucí třídy a upomíná na filmy Leni Riefenstahlové s nacistickou adorací sportu...“¹³ Toto chápání vzniká ovšem v jistém kontextu. V inscenaci existuje totiž současně, vedle sebe, simultánně řada dalších prvků, které namísto kauzálně a chronologicky uspořádaných událostí uplatňují synchronicitu, která prezentuje v prostoru předvádění přítomnost nejrůznějších jevů. Švehlová si tak díky tomuto scénickému principu může vytvořit určitý celistvější obraz některých

12 Reslová, M. „Král Lear jako divadelní eseje“, *Hospodářské noviny*, roč. 55, č. 226: 10.

13 Švehlová, T. „Interpretační orgie“, *Literární noviny*, roč. 22, č. 49: 12.

společenských souvislostí, jehož částí se posléze stane i obraz Leara rozdělujícího v bazénu svou vládu nad královstvím: „Skrze obraz shrbených postav s kufry procházejících po scéně, které se svléknou do naha a společně se osprchují, připomíná Nebeský situaci Židů za druhé světové války. Pomyslíme-li na druhou světovou válku a její vizuální symboly [...]“ (to jest na promítanou svastiku stejně jako na srp a kladivo – J. C.). V těchto obrazy vyvolaných představách může obraz Leara u bazénu hladce a snadno vyvolat zážitek drtivé a oslnivé fyzické moci. Tyto synchronně prezentované – to jest současně přítomné – obrazy tvoří podstatu inscenace. Patří k nim i různé akce: Vévoda Kent ve svém vyhnanství například stále šije, v jistém okamžiku se k němu přidají i další postavy a vytvoří na určitou dobu skupinu zabývající se touto činností; v pozadí jeviště kdosi kope vytrvale jakousi jámu a vyhazuje z ní nejrůznější věci; procházejí tu ony postavy s kufry. Tahle inscenace vyžaduje trvale vědomí celistvé synchronicity, jež vyvolává a realizuje princip vizuální obraznosti. Dá se možná říci, že její vnímání je nejučinnější na základě holismu, jenž pojímá celek jako něco vyššího, než jsou jednotlivé části.

Tento simultánní a holistický způsob percepce je zajisté nezvyklý, neboť je naprosto jiný než tradiční a převládající způsob kauzálně-chronologický. Ale je tu ještě další složitost, která proti němu staví zcela protikladnou rovinu, jež je rovněž klíčovou pro uspořádání systému scénického tvaru inscenace *Krále Leara* i pro způsob její percepce. Obraznost jakéhokoliv vizuálního divadelního jazyka nemůže stát na ničem jiném než na viditelné materiální podobě jevů, předmětů, věcí, které ‘zjevují’ skryté; manifestují touto viditelnou, zřejmou podobou podstatu svého jsoucna, promlouvají obraznou řečí o sobě. Hermeneutikové by asi řekli: *signatura rerum*.



Lucy Prebble: *Enron. Národní* (Stavovské) divadlo 2012. Režie Michal Dočekal, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Zuzana Krejzková. Jan Dolanský (Andy Fastow), Václav Postránecký (Ken Lay) a David Matásek (Jeffrey Skilling). FOTO ND LUCIE JANSCH

Jestliže je prezentace – to jest ukazování přítomných reálných jevů – podmínkou obrazové synchronicity, je nezbytné, aby všem jevům byl dán prostor jako originálům, které mohou na diváka účinně a bezprostředně naléhat svou názornou, konkrétní, smyslovou bezprostřední jedinečností. Nastupuje ostenze jako zakoušení originálů a jejich fakticity jako obrazů mnohostranné a mnohovrstevnatě různorodé skutečnosti. Aby k tomu ovšem došlo, musí každý jev dostat své dostatečně ‘rozprostraněné’ a tím i dostatečně vnímatelné místo v synchronním celistvém časoprostoru. Dílčí částice struktury se emancipují, vystupují zcela samostatně, mluví především velmi výrazně o sobě, utvářejí zcela samostatnou skutečnost, která nemá žádnou jinou spojitost s jinými částicemi, jako by existovala opravdu jen sama o sobě, a vzpírá

se i jakékoliv lineární souvztažnosti, jež by umožňovala analýzu potřebnou pro pochopení a poznání celku. Spojuje je jenom synchronicita časoprostoru.

Tak se střetávají dvě tendence: synchronicita, jež vyžaduje holistický přístup k totální obraznosti inscenace, a strukturovanost nesouvisejících částic, jež dává maximální prostor jevové skutečnosti nutné pro zrod *mimeze*, která v divadle a na divadle dovoluje nejučinnější a nejsilnější ‘procítit, zakusit, prožít’ dotyk reality. Proto může být inscenace *Krále Leara* pro mnoho diváků proudem krátkých sekvencí klipového charakteru, z nichž občas probleskne odkaz na Shakespearovův text, ale nedostane se mu takové podoby, aby mohl být nositelem celistvějšího sdělení. Tento vjem stupňuje dále i druhová, stylová různost výrazových prostředků, kde svou velkou úlohu hraje



◀ Lucy Prebble: *Enron*. Národní (Stavovské) divadlo 2012. Jan Dolanský (Andy Fastow) a David Matásek (Jeffrey Skilling). FOTO ND LUCIE JANSCH

▶ Lucy Prebble: *Enron*. Národní (Stavovské) divadlo 2012. Václav Postránecký (Ken Lay) a Petra Špalková (Kludie Roe). FOTO ND LUCIE JANSCH



hudba. Hudba, respektive písně, jichž je tu hodně v různorodé žánrové poloze, je vzhledem k této žánrové a stylové odlišnosti výrazem určitého postoje a stává se jakýmsi hodnocením dění. Nazvala-li Marie Reslová svou recenzi divadelní esej o Learovi, postihla tím tuto 'hodnotící, komentující' rovinu, neboť esej je vždycky jakoby pohled z boku; nejde o přímý výklad, přímou interpretaci, ale o zachycení skrze jinou skutečnost, která se paralelně pohybuje vedle nahlíženého jevu coby komentář k němu. V Nebeského inscenaci *Krále Leara* dosáhne tento 'esejistický komentář' občas až parodického rázu, jak přísluší intertextovosti doby postmoderní, v níž je parodie považována za prostředek změny kontextu. Tohle provádí často hudba, ale tento princip funguje i v jiných případech, jak potvrzuje přímo názorně proměna vizuální podoby Leara. V prvním obraze přijde k bazénu v elegantním koupacím plášti, později se svlékne do slušivých moderních plavek. Ovšem má rovněž bohatou hřívu dlouhých bílých vlasů a stejně rozevlátý bílý vous, jež ostentativně prozrazují, že jde o masku – navíc připomínající

starobyloou divadelní umělost zavánějící nevěrohodnou kašírovaností. Jako by se tu parodicky komentovalo dávné herecké pojetí postavy Leara jako vznešeného 'velebného kmeta': v takové masce a v takovém duchu jej kdysi hrávali velcí mistři českého jeviště. David Prachař však v jistém okamžiku paruku i vousy odhodí a od té chvíle nezpodobuje postavu Leara, ale vytváří archetyp jako vzorec chování a jednání člověka v určité situaci světa a svého bytí v něm. Z morfologického hlediska to znamená tvarování nejrůznějších postojů, jež se uskutečňují díky ovládnutí všech výrazových prostředků, které vytvářejí komplexní všestranné obrazné znázornění existenciálních problémů člověka ve světě, jenž ztratil svůj řád.

V dějinách divadla – či lépe: dramatu – existuje několik textů, které líčí propad lidského světa do barbarství, protože lidé svým jednáním zničili řád, pořádek. Shakespeareův *Krále Lear* k nim patří, a to především titulní postavou, která se na tomto zničení podílela, dokonce jej iniciovala: „Řád člověka, přírody i všehomíra je v *Králi Learovi* vážně narušen, dokonce se ocitne ve smrtící krizi, ale nikdy není

narušen zcela. Nejsložitější dramatická polyfonie, jakou kdy Shakespere napsal, se opírá o jasný hodnotový systém,“ končí svou interpretaci této Shakespearovy hry 'o konci světa' Martin Hilský.¹⁴ Nebeského inscenace rozhodně utvořila svými scénickými prostředky a svým scénickým tvarem obraz tohoto konce – přesně řečeno obraz konce *dnešního světa*. Neboť všechny reálie – bazénem počínaje přes hudební styly až po závěrečný obraz vernisáže – jsou obrazem současnosti. Dokonce by se dalo mluvit o přirozeném znaku, symptomu, jenž odkazuje k současnému aktuálnímu světu. Ta inscenace nepochybně redukuje dramatickou polyfonii textu, o níž hovoří Hilský, a neméně tak lze pochybovat, zda v sobě má – jak rovněž tvrdí Hilský o Shakespearově textu – naději, že po „apokalypse bude následovat zrod nové země a nového nebe“.¹⁵ Dokázala však svou obrazností – svou snahou využít vizuálnost k tvorbě systému obrazného myšlení – amplifikovat své významy

14 Hilský, M. *Shakespeare a jeviště svět*, Praha 2010: 619.

15 Tamtéž.

a stvořit dynamické a stále se proměňující dění smyslu. Konec inscenace je obrazem vernisáže, kde jako jeden z exponátů jsou také pověšeni Lear s Kordélií-Šaškem. Vojtěch Varyš o tomto obraze píše: „Boj o moc, kde nikdo nešetří nikoho, vyústil v uměleckou instalaci.“ A pak se pokouší slovně formulovat smysl a význam tohoto obrazu: „Znamená to, že politika je jenom hrou? Nebo že v dnešní době není možné nic brát vážně? Nebo jen Nebeský ilustruje tezi anglisty Hilského, citovanou v programu, že Lear je 'hra o ničem'“¹⁶ Je to marná recenzentova snaha. Neboť to, co Varyš na této inscenaci nejvíce oceňuje – „divadlo oproštěné od konvencí a vymykající se běžné režisérské i divácké fantazii“¹⁷ –, je v zásadě dekonstrukcí vyprošťující vizuálnost a obrazným myšlením referenci a smysl z dominantního logocentrického a mimetického pojetí a postupu v tradičním typu činohry. Dění smyslu je tak nahrazováno 'děním

16 Varyš, V. „Národní království Nebeského“, *Týden*, roč. 18, č. 48: 17.

17 Tamtéž.

rozdílnosti'. Což koneckonců znamená rovněž dekonstrukci dosavadního typu inscenování a režirování.¹⁸ Z jistého hlediska je inscenace *Krále Leara* nejdůležitějším a nejvýraznějším vstupem činohry Národního divadla do postmodernistického scénování. V tom je její obtížnost a problematičnost i nepominutelný význam.

A je to pro mne také hlavní důvod, proč jí věnovat pozornost. Většina kritik, kterou jsem měl k dispozici, ji uvítala, často nadšeně. Vladimír Hulec ji například označil za velké jevištní dílo, jaké zatím v Národním divadle nebylo, což potvrdil i názvem své recenze: „Král Lear je divadelní událostí roku“. I ve velmi vlídných a příznivých názorech nechybí výtky. Třeba nedostatku scénicky důsledné, přesvědčivě provedené a zdůvodněné oprávněnosti zvoleného postupu. Padne i pojem samolibost a zazní také, že to mohlo být výborné představení, kdyby tam bylo více Shakespeara a méně Nebeského. Dost často se objevují zmínky o divácích a úvahy o jejich schopnosti, připravenosti i vůli přijmout takové představení. V jistém ohledu by měl být divák asi přece jen o něco více informován o tom, co jej čeká; že to nebude Shakespearův Lear, ale Lear Nebeského, což by mohl jistě naznačit už plakát a program s názvem představení obsahujícím alespoň nějaký podtitul.¹⁹ A možná by bylo užitečné v programu otisknout nikoliv celý Lukešův překlad, ale jeho úpravu, aby si divák dodatečně mohl alespoň minimálně ověřit sled událostí. Ale v tom není podstata. Ta spočívá v tom, že každý divák představení inscenace *Král Lear* se stává nutně aktivním účastníkem proměny jazyka současné činohry. Vnímá-li ji skrze jiné kódy, přirozeně a logicky dochází

18 Soslouví „dění rozdílnosti“ postihuje asi nejmýstižnější dynamický rozměr Derridova pojmu *différence*. Smysl je vytvářen v pohybu opakování a rozlišování, srovnávání a opozic.

19 Mejerchold označil za autora své slavné inscenace *Revizora* sebe jako režiséra a Gogolovi ponechal postavení a funkci autora textu.

k nedorozuměním až k naprostému odmítnutí, jež může skončit předčasným odchodem z představení. Je – myslím – nespravedlivé a zbytečné obviňovat všechny takové nespokojené až rozhořčené diváky ze zaostalosti, pohodlnosti a lenosti. Ona diference a stratifikace jazyka divadla umožňuje i divákům, aby se orientovali na jim vyhovující typ divadla. A nemusí jít o diváky, jejichž vkus určují televizní seriály. Známe diváky velmi poučené a náročné, kteří si přečetli před představením Nebeského inscenace text *Krále Leara*, aby byli připraveni – a pak si s tím, co viděli a slyšeli, vůbec nevěděli rady. A odmítli to. I proto, že představení zařazovali do kontextu Národního divadla, které je pro ně nositelem i strážcem určitých tradic. Na druhé straně je ovšem – znovu v rámci oné diference a stratifikace – třeba činohře Národního divadla přiznat možnost překračovat meze vyzkoušeného, ne-li rutinního provozu a posouvat je díky neobvyklostem až krajnostem. Už také proto, že je tím nastaveno kritické zrcadlo inscenační rutiny, v níž se mohou snadno proměnit jakékoliv vyzkoušené postupy.

Je to tendence, která patří k programové šíři, která sluší činohře Národního divadla. Ať už máme na inscenaci *Krále Leara* jakýkoliv názor, jedno jí upřít nelze – má jasný a průkazný vztah k současnosti; naléhavě až agresivně nutí k přemýšlení o tom, jaké divadlo dokáže komunikovat s dneškem. Vztah s přítomností pokládá Jan Grossman za základní předpoklad pro to, aby se činohra Národního divadla při veškerém slohovém rozpětí vyhnula bezbřehému eklekticismu. Toto kritérium měrou vrchovatou naplňuje vedle *Krále Leara* i jiná inscenace – *Enron* Lucy Prebble.²⁰ Dramaturgická volba tohoto textu byla z tohoto hlediska bezchybná: je to

20 Lucy Prebble: *Enron*. Překlad Jan Tošovský, režie Michal Dočekal, scéna Martin Chocholoušek, kostýmy Zuzana Bambušek Krejzková, dramaturgie Lenka Kolihová-Havlíková, hudba Daniel Fikejz. Premiéra 16. února 2012 ve Stavovském divadle.

polofiktivní-polodokumentární příběh čerpající z historie vzestupu a pádu společnosti Enron, jež byla po jistou dobu přímo vzorovým dítětem amerického byznysu, aby se ukázalo, že šlo o jeden z největších podvodů v historii finančnictví. V dnešní době je to téma výsostně aktuální, které má svůj politický a společenský dosah. Smysl této hry je možné chápat jako symbol krize dnešní doby nebo také jako tragédii současného světa, jak o tom svědčí některé recenze. Ale také jako přímočarou levicovou agitku, za kterou by se nemuseli stydět ani v Severní Koreji, jak prohlásil v *Týdnu* č. 9 z 27. února 2012 Vojtěch Varyš. Aktuální podnětnost přesahující divadlo potvrzuje pak například sloupek Petrušky Šustrové v *Lidových novinách*, podle něhož jde o „divadlo mířící z hlediště Stavovského divadla do českého parlamentu a českého politického života“, a úvaha Miroslava Cvrčka v *Reflexu*, která se jmenuje „Poslední opona za Enronem“ s podtitulkem „Proč je divadelní recenze v ekonomické rubrice?“, jež zřetelně vysvětluje, jaké podněty k ekonomickému uvažování tato inscenace nabídla. Přesvědčivě se tím prokazuje oprávněnost dramaturgické volby tohoto textu. Ta polofikce-polodokument je ovšem zároveň ne zrovna běžnou nabídkou pro inscenační postupy. V interpretační rovině se otevírá několik možností. Od modelové dramatiky brechtovského typu, jež může být nahlédnuta a předvedena i jako mrazivá dürrenmattovská groteska, ale svými hudebními a pohybovými čísly může být zařazena i do 'mainstreamu'

dnešního zábavného divadla čerpajícího z muzikálu. Leč také může být viděna jako snaha o vizualizaci, která je divadelní metaforou některých reálných jevů; k té poukazují třeba předpotopní ještěři, kteří jako 'raptoři' – to jest požirači dluhů – zhmotňují a symbolizují důmyslný systém podnikání stojícího na dluzích.

Zkrátka a dobře: inscenace *Enronu* systémem svého divadelního jazyka předkládá divákům náročné scénování ne zcela běžného typu, jímž prověřuje a zkoumá meze současných možností činohry Národního divadla. Kdyby ne ničím jiným, tak onou oscilací mezi fikcí a dokumentem, jež může vskutku jít od krajnosti ke krajnosti. Na jedné straně 'raptoři', kteří jako by se vzhledem ke své divadelní podobě vynořili z vybájené a fiktivní neskuptečnosti, na druhé straně zaměstnanci Národního vypočítavající zcela civilně, 'neherecky' sociální důsledky bankrotu. Možná je to rozpětí příliš široké, scénicky nedůsledné a nedotažené. Jedno je však inscenaci třeba přiznat: vede diváka k tomu, aby přemýšlel o zásadních otázkách přítomnosti – a koneckonců i budoucnosti.

V tom je podstata a funkce mezi a krajností vytyčujících vnitřní i vnější rozměr programové šíře činohry Národního divadla.

A je tu ještě jedna otázka: Jsou obě tyto inscenace – zvláště pak *Král Lear* – excessem, jenž znamená rozbíjení minulosti a vstup do prostorů, v nichž z tradic funguje jen to, co je podstatné pro přítomnost?

Hlas jako zvon

Zdenka Švarcová

Víme, že se obyčejný (neškolený) promlouvající lidský hlas projevuje na škále le od šepotu ke řvaní a že každá varianta mluvního aktu na této škále je v procesu vzájemného sdělování příznaková (na úrovni funkce, tvaru, obsahu, významu, důležitosti i přijetí sdělení). Mezi šepotem a řvaním je mnoho rozrůzných artikulovaných projevů, jimž síla, barva, ladění a tón hlasu umožňují osobité vyznění. Toto vše si při čtení snažíme představit, v mluveném projevu oživit a při poslechu užít.

Příklad 'hlas jako zvon' použitý v názvu této stati nám bez dalšího prozradí jen to, že někdo má silný, zvučný hlas a že se patrně nejedná o hlas zvířecí ani ptačí, nýbrž o hlas lidský. Mnohem víc prostoru dostane při vyslechnutí tohoto příjmu představivost člověka, který zná symboliku zvonu.¹ A ve chvíli, kdy ke zvonu přirovná 'hlas', přiřkne tím hlasu potenciál zvonu naplnit prostor a s kovovou silou „oznamovat pravdu, hlásat vesmírnou harmonii, zvěstovat dobré zprávy atd.“² Síla hlasu umocňuje zvěst, již hlas přináší, ať dobrou či zlou. Básníci dovedou tu sílu 'vepsat' do veršů.

Slyš
zazněl zvon
slyš
duní neobyčejný zvon
poslouchám, ano
vykročím

V tajemné báni nebe
zvuk zvonu rozléhá se
takový neznaří ani kohouti ani pětice
dřevo, oheň, zem, kov, voda

Vykročím za oním snem
Kéž nemusím zvonu naslouchat s chvěním
až vykročím [...]

(Mijoši Tacudži.³ *Zazněl zvon*, 1943: 222)

1 Mark O'Connell a Raje Airey o symbolice zvonu: „ZVON. Hlas, který oznamuje pravdu, zejména v buddhistické, hinduistické, islámské a křesťanské tradici. V Číně symbol poslušnosti a vesmírné harmonie. [...] Označuje plynutí času, zvěstuje dobré zprávy, varuje před nebezpečím a oznamuje smrt“ (*Znaky a symboly*).

2 Ibid.

3 Mijoši Tacudži (1900–1964), japonský básník, rodák z Ósaky, absolvent Tokijské univerzity. Spoluzakladatel předválečného časopisu *Šiki* (Čtvero ročních dob), jehož editoři i přispěvatelé se hlásili k programu „harmonie citu a rozumu“.

Hlas zvonu je v tomto úryvku z Mijošiho básně voláním z neznáma i výzvou k cestě do neznáma. V závěru se hlas zvonu stává posledním pojitkem mezi někým odcházejícím a někým zůstávajícím a je řečeno, že jde o poslední rozloučení, odchod bez návratu. V čtenářově nitru má doznívání pomyslného zvonu melancholický nádech. Zde však nepůjde tolik o obsah Mijošiho sdělení ani o formální stránku jeho básnického jazyka. Půjde o zjišťování možností jazyka svědčit o světě a způsobech lidského bytí, žití a poznávání, o to, jak jsou zprávy o těchto způsobech zašifrovány v lidském vyjadřování se, především v mluvení.⁴ Zcela konkrétně půjde o zjišťování, co nám jazyk jako médium vyjadřujících se a odpovídajících subjektů prozrazuje o hlasu i řeči, případně zda nás naše zjištění mohou posunout k novému pojetí fenoménu 'mluva'.

V tomto směru vydávají shora citované tři sloky svědectví o situačně podmíněné závažnosti zvuku kultovního, mnoha významy obtěžkaného, (hudebního) nástroje 'zvonu' a jeho 'hlasu' přinášejícího zvěst. Je to hlas vzbuzující bázeň a vyzývající k činu (odchodu).⁵ Zvěst je zde zprostředkována tímto zvláštním nástrojem, o němž nevíme, kým byl rozezvučen, přesto však byla básnickým subjektem vzata na vědomí a přiměla jej uposlechnout a vydat se na cestu. Původce zvěsti je nám utajen. Proces vyslechnutí, porozumění pobídce a následného konání je tak coby komunikační akt sice úplný, ale také 'poeticky' tajemný. Známe jen stranu přijímající, strana apelující je reprezentována hlasem zvonu, který patří v řadě kultur do oblasti sakrální, což nás může vést k domněnce, že zvěst zde přichází 'shůry' a předpokládán někdo, kdo rozezvučí zvon, je sice součástí reprezentace apelující strany, ne však původcem zvěsti. Na straně přijímající je znát 'očekávání'⁶ zvěsti, na straně apelující předpokládáme záměr vyslat zprávu, jejímuž obsahu básnický subjekt porozumí. Zpráva má pro příjemce určitý význam a tím, že ji přijme jako výzvu k činu a vzápětí na ni reaguje rozhodnutím vydat se na cestu, splnila zvěst své poslání a sdělení uskutečněné mezi dvěma dorozumívajícími se stranami se stalo smysluplným. Teprve se srozuměním a ohlaselem přijaté 'znakové gesto' (zaznění zvonu, oslovení, posunek, příkaz atd.) se stává plnohodnotným sdělením, jaké Karel Hausenblas nazval 'komunikátem'. Významy přisuzované zvukům a hlasům (větru, mořských vln, hromu, ptáků, zvonů, zvířat, lidí) jsou ukotveny v kulturních tradicích a zašifrovány v mnoha ustálených úslovích, frázích a příslovích a jenom básníci je umějí měnit, posouvat, utajovat apod. V běžném životě tak bývá 'zvěsti' zvonů v určitých situacích přiřčen ustálený význam – umíráček sděluje, že ve vsi někdo zemřel, vánoční

4 Takové zprávy jsou zajisté zašifrovány i v lidském zpívání, to však ponecháváme stranou s odkazem na poznatek, že „mozková centra pro řeč a zpěv jsou sice lokalizována v sousedství, ale přesto rozdílně, samostatně“, i když „z hlediska fyziologické akustiky má hlas při řeči i zpěvu shodné základní znaky [...]“. Viz Slavíková, Marie. „Mluvní a zpěvné funkce hlasu – jednota a protiklad“, in *Hlas, mluva, řeč*: 43, 44.

5 V první části básně *Zazněl zvon* použil Mijoši Tacudži výraz „zvuk zvonu“ (*kane no oto*), ve druhé části, ve chvíli, kdy 'zvuk' zprostředkovává sdělení mezi dvěma lidmi, použil výraz „hlas zvonu“ (*kane no ondžó*). V japonštině znamená slovo *kane* 'kov' a v metonymickém přenosu i 'zvon', takže spojení *kane no ondžó* jako by ve svém vyznění přibližovalo člověka kovu – umělecky zpracovanému materiálu, odlitému do akusticky optimálního tvaru, vyladěného a často i zdobeného. V češtině však přirozeně znějící spojení 'hlas zvonu' (spíše než 'zvuk zvonu') se zdá přibližovat kov člověku a tím jakoby změkčovat tvrdost jeho zvuku.

6 'Očekávání' (japonsky *mačinozomi*) je jednou ze základních složek komunikačního procesu a mívá nejrůznější vizionářské, emocionální, spirituální, sexuální, racionální či intelektuální náboje od 'kéž by' po 'to se dalo čekat'.

zvonek hlásí dětem příchod Ježíška atp. I v těchto případech však, stejně jako v Mijošiho básni, k nám zvony a zvonky 'promlouvají', třebaže nemluví. Mluva tedy není jen chrlením slov, vět, výpovědí, promluv, textů směrem k příjemci. Je současně i vnitřní dispozicí přijmout výmluvnou zvěst, již příjemce „konkretizuje svým vlastním způsobem“.⁷

'Výmluvnou zvěst' může přinášet výtvarné dílo i hudební skladba, obecně cokoli, co je přijato jako 'znakové gesto' mající význam, přinášející o něčem zprávu, jež někoho osloví. Příjemci básnických, prozaických či dramatických 'promluv' mohou být tiší čtenáři i živě reagující diváci-posluchači. Ti druzí naslouchají hlasům herců, recitátorů nebo moderátorů, těm prvním zní 'v duchu' slova oživovaná jejich vlastním vnitřním hlasem. Recitátoři a zejména herci vystupující na jevišti či podiu *live* jsou divákovi-posluchači na očích a působí na něj celistvým projevem – jak vypadají, jak gestikulují, jak se pohybují, jak si udržují pozornost, jaký mají s obecností kontakt, jak mluví. „[...] tento podtext vytvářený tělesným rozpořádáním, které formuje vlivem daných momentálních vnitřních (tělesných) předpokladů způsob, kterým jsou slova pronášena, má vliv už i na sám jejich výběr a způsob spojení.“⁸ V případě jevištního projevu to platí tam, kde jsou herci sami (i jen 'jakoby') tvůrci svých textů. Ovšem bez ohledu na to, kdo je původcem jak čteného, tak i přednášeného a současně hraného (předváděného, prováděného) textu, on či ona bude mít při tvorbě takového textu na zřeteli – vědomě i podvědomě a v závislosti na obsahu zamýšleného sdělení, na vlastních schopnostech i vnějších okolnostech – určitý rámec, v němž má sdělení dostat charakteristickou podobu. V nejobecnější rovině může konečná podoba působit výrazně esteticky nebo naopak 'civilně', prozaicky, může mít silný poetický či dramatický náboj, mravoučné, případně zábavné vyznění. Přinejmenším latentně jsou v každém projevu přítomny všechny tyto příznaky. Uplatňují se však v různé míře dominance v různých kombinacích.

Jakékoli sdělení, formulované – konvenčně nebo originálně – v některém z lidských jazyků vždy 'někým', není tedy jen aktuálním, pragmatickým podáním zprávy mající víceméně očekávanou odezvu. Svým uzpůsobením je vždy také příznačné z hlediska použití výrazových prostředků v určitém stylotvorném rámci. Jazykový tvar a jeho specifické rysy svědčí (1) o postoji mluvčího/pisatele ke sdělovanému obsahu a jemu přisuzované míře závažnosti či zanedbatelnosti, (2) o jazykové kompetenci mluvčího/pisatele – citu pro jazyk, jazykové zkušenosti, umění vhodně volit adekvátní výrazové prostředky atp., (3) o přístupu mluvčího/pisatele k příjemci sdělení, zohlednění vzájemného vztahu, o slušnosti, úctě, případně odstupu, pohrdání, zjištění... Nárok na úroveň jazykového projevu vyplývá jednak ze známého nebo naznačeného vnějšího očekávání, jednak z osobní ambice mluvčího/pisatele, jednak z podstaty jednotlivých žánrů. Patrně nejmenší nárok je kladen na každodenní hovorovou řeč, vyšší pak na mluvený veřejný projev (rozhlas, televize), na psané texty určené k reprodukci (poezie, divadlo, film) a na psané texty určené pro tiché čtení – odborné i umělecké. Nejnáročnější je mluvený projev tváří v tvář posluchači (herec na jevišti, řečník na pódiu, učitel na stupínku...). Nelze se k němu spisovatelsky

7 Srv. Vachek 2005: 108.

8 Vostrý 2012.

vracet a opakovaně jej tříbit. „Veškerým původním smyslem je jako jediná forma komunikace obdařen pouze mluvený styl. Má mnoho rovin. Vyplyvá to ze zásadního úkazu, po němž není v žádném známém písmu ani stopy. Tímto úkazem je intonace.“⁹ Zde vidíme, jak velká důležitost je přikládána hlasu (intonaci) ve stylizovaném mluvním projevu.

„Hlas je zřejmě nejpodivuhodnější lidský orgán. Možná i smysl. Nejsoucí do okamžiku než vznikne,“ říká I. Vyskočil¹⁰ a trochu si protřečí. Pokud by hlas byl lidským orgánem, byl by vždy 'vzniklý', a tudíž jsoúci. Ve skutečnosti díky funkcím příslušných lidských orgánů vzniká jako fyzikální jev. Z hlediska smyslového vnímání je hlas podobný pohledu (v doméně zraku) nebo doteku (v doméně hmatu), jež se však s hlasem nemohou srovnávat co do energie vydané na jeho vznik. Vladimír Holan ve dvou různých básních vyjadřuje touhu „políbit“ a „vidět“ lidský hlas.¹¹ Básnický subjekt si žádá dotknout se nehmatatelného, vidět neviditelné, spatřit podobu (příznávajícího se) lidského hlasu. Podoba hlasu však zůstává zraku utajená stejně, jako je neviditelná podoba pohledu, doteku, ducha (v doméně čichu), vkusu (v doméně chuti), nálady (v doméně sluchu) – nebo hlasu (v doméně?).

Jestliže je pohled projevem zraku a dotek projevem hmatu, klademe si otázku, který smysl se projevuje hlasem? Irena Vaňková říká s odkazem na báseň Františka Hrubína:¹² „Lidské smysly jsou v něm [rozuměj v Hrubínově textu, Z. Š.] pojety jako 'dary' – včetně řeči. I řeč je tu ke smyslům připojena jako smysl sui generis.“¹³ Také je známo, že stejně jako 'patero smyslů' má i 'řeč' v mozku svá centra. Jenomže slovo 'řeč' užíváme s odkazem na aktuální artikulovaný hlasový projev, který sice může být nahrán na všechny možné 'nosiče', ale po zmlknutí mluvčího končí jeho životnost spojená s živým hlasem živého člověka tady a teď. Pomyslně a dočasně může přežít jen dozníváním hlasu i poselství v nitru příjemce. Jakmile dívající se zavře oči, skončí životnost pohledu. Jakmile dotýkající se stáhne ruku, končí životnost doteku. Řeč, nerozlučně spjatá s hlasem, má tedy podobný charakter jako projevy 'zraku' a 'hmatu', a logicky tak sama nemůže být názvem 'smyslu' odkazujícím k dalšímu článku soustavy smyslového vnímání. Všichni víme, že slepý člověk má hlavní orientační oporu v hmatu, že člověk, který ztratil čich, většinou ztrácí i chuť a člověk hluchý bývá i němý, tedy nemluví. Hluchoněmý stejně jako člověk bez čichu a chuti má poruchu dvou smyslů, neslyší ani nemluví – snad nás i toto opravňuje pojmenovat smysl, jehož projevem jsou hlas i řeč, novotvarem *mluv*. (Mimochodem, v situaci, kdy vůbec není jasné, zda se pojetí a označení 'mluvu' ujme, zda se s ním prostřednictvím svých uživatelů čeština sžije, musíme konstatovat, že začátkem 21. století ohlásili vědci objev dalšího smyslu, nazývaného 'číslný'. Slyšme: „Podobně jako zvířata jsou i lidé nositeli poměrně nově objeveného 'číslného smyslu'. Jeho výzkum

9 Hagège 1998: 89.

10 Vyskočil, I. „Nejpodivuhodnější lidský orgán“, in (kol.) *Hlas, mluva, řeč*: 7.

11 Vaňková 2007: 176, 182.

12 *Když narodí se maličký, dar vidění má pod víčky, dar slyšení má v něžném oušku, dar doteku má v prstíčkách, dar chuti pozná v prvním doušku, dar vůně v jarních kytičkách. Maminko, ty k těm darům vkrátku dar řeči přidáš nemluvnátku.* In Vaňková 2007: 225.

13 Ibid.

kromě jiného dokládá, že některé rozměry například matematického myšlení jsou na systému řeči a jazyka nezávislé.¹⁴

Mluv, zdá se, je z hlediska lidské zkušenosti zřetelnějším, věrohodnějším ‘šestým smyslem’ než tajemno, které bývá tímto výrazem označováno a které bychom si spíš mohli spojit s doménou čichu, k němuž patří nejasné příznaky, stopy, tušení, předtuchy a podobné. Pokud přiznáme mluvu pozici šestého smyslu a pokud se zřetelem na shora zmíněné poruchy smyslového vnímání budeme předpokládat, že toto vnímání není chaotické, že podléhá vnitřnímu řádu, dostaneme se k šestidílné soustavě:

zrak hmat čich chuť sluch mluvu,

již lze, v tomto pořadí, chápat jako základní paradigma lidského modu vivendi. „Už dávno je jasné, že člověk nevnímá pomocí toho či onoho smyslu zvlášť, ale najednou všemi smysly, i když nemají na vnímání toho či onoho a tam či onde nebo tady či ohehdy – tj. na vnímání v té či oné situaci – vždy stejný podíl.“¹⁵ Zmíněné poruchy smyslového vnímání ukazují na funkční provázanost dvojic smyslů – zrak/hmat (zastupování zraku hmatem, dominance hmatu), čich/chuť (funkční/dysfunkční propojení), sluch/mluv (funkční/dysfunkční propojení). O funkční blízkosti uvedených dvojic svědčí i výrazy ‘zachytit pohledem’, ‘opájet se vůní’, ‘poznat po hlasu’. Jiné výrazy naznačují uvnitř komplexu smyslového vnímání další možnosti aktuální spoluúčasti smyslů: ‘jasná řeč’ (zrak/mluv), ‘dolehnout k uším’ (hmat/sluch),¹⁶ ‘přičichnout k sladkému nicnedělání’ (čich/chuť). Označíme-li jednotlivé smysly písmeny A, B, C, D, E, F, pak jsme uvedenými výrazy ilustrovali struktury [AB, CD, EF] a [AF, BE, CD]. Nejen čeština, všechny jazyky nabízejí bezpočet příkladů ilustrujících způsob, jak/že člověk žije smyslovým vnímáním. Normálního člověka přitom bezpočet jednotlivostí vnějšího i vnitřního světa nabízejících se alespoň k povšimnutí nezahltí. Dokáže si vybrat, něco přehlédnout, nad něčím přimhouřit oko, kolem jiného přejít bez povšimnutí a na něco jiného se soustředit. „K čemu by nám bylo vědomí, kdybychom neuměli zaměřit pozornost? Svět by se změnil v tříšť. Do vědomí by trvale vstupovalo nepřehledné množství informací, nedokázali bychom například odloučit momentálně podstatné od nepodstatných, což může stát život,“ říká neurolog František Koukolík.¹⁷ Na rozdíl od neurologa, lingvista k mozku a dalším orgánům lidského těla přímý přístup nemá. Na odkazy k jejich fungování a zvláštnostem však při práci s jazykem naráží na každém kroku. Nejčastěji jsou to psychosomatické frazémy. V češtině například nad něčím ‘ohrnuji nos’ a člověka, který nafoukaně ohrnuje nos nade mnou, ‘mám plné zuby’, v japonštině mně takový člověk nepůjde ‘na nervy’, ale ‘(přilepí se mi) na nos’ (bude mi smrdět), takže ho – v češtině – nebudu ‘moci ani cítit’. Jednotlivé smysly mají svá sídla v orgánech lidského těla, mluvu, samozřejmě, v mluvidlech,

14 Koukolík 2005: 142.

15 Vostrý 2012.

16 Jak dobře známe, my starší, propojení hlasu a doteku v první sloce Vrchlického vánoční básně: „Hlas zvonů táhne nad závějí / kdes v dálce tiše zaniká / dnes všechny struny v srdci znějí / neb mladost se jich dotýká.“

17 Koukolík 2005: 143.

ale i na méně očekávaných místech: ‘odříká to z paměti’, ‘byla to slova upřímná, ze srdce’, ‘co říkal, tryskalo z hloubi duše’ apod.¹⁸ Moje slova se mohou dotknout něčích citů, někdo je nemůže vydýchat, jiný skousnout. Vidíme, že jednotlivé smysly mají své opory v celém mentálním prostoru a že působí prostřednictvím smyslových orgánů jak na rozhraní člověka a vnějšího světa, tak i směrem do nitra, kde má každý něco na srdci, něco cítí pod kůží, něco dalšího nemohl tušit, nebo v kombinaci hmatu a chuti pocítil slast, v doméně sluchu zůstal ve střehu a v doméně mluvu osvědčil svůj vtíp. Paradigma smyslového vnímání (a smysluplného vyjadřování) bude pak na principu vnější/vnitřní vypadat následovně:

zrak	hmat	čich	chuť	sluch	mluv
pozornost	cit	tucha	slast	střeh	vnitřní hlas

Bohužel, sám termín ‘smyslové vnímání’ vede k omezenému chápání komplexní funkce ‘lidské smysly’, někdy se dokonce zdá, že je brán jako odkaz k něčemu ‘primitivnímu’ nebo přímo ‘nízkému’. Přitom jde o základ, na němž stavíme a kultivujeme všechn náš vnější i vnitřní svět. Především je zavádějící sám název ‘vnímání’ implikující jednosměrnou aktivitu ‘zvenčí dovnitř’. V souvislosti s argumentací, že ‘hlas’ není smysl, nýbrž projev mluvu, zmínili jsme se i o projevech dalších smyslů – pohled, dotek atd. Pouze u vědomí dvousměrnosti smyslového vnímání (příjem/výdej) jsme schopni obhájit definici mluvu jako šestého smyslu.¹⁹ Jeho těžiště v projevu je protiváhou těžiště zraku v příjmu. Přesto je možné probodnout někoho pohledem a jiného umlčet hlasem.

Vedle problému jednosměrovosti ‘vnímání’ vyvstává v souvislosti s termínem ‘smyslové vnímání’ také otázka, snad svévolného, odtržení spontánních akcí a reakcí od vědomých akcí a reakcí, třebaže ze zkušenosti víme, že cokoli nám ‘stojí za povšimnutí’ většinou vzápětí ‘bereme na vědomí’. Už tříletý člověk se svými ‘proč’ dožaduje vodítka pro pochopení věci světa.

V japonštině jsou pro ‘smysly’ názvy *kankaku* (‘bdělost citu’)²⁰ a *čikaku* (‘bdělost vědomí’).²¹ První z těchto označení je do angličtiny překládáno jako *sense, sensation, sensibility, feeling*,²² druhé jako *perception, sensory [sense] perception, sensation*,²³ ale i jako *cognition, cognizance*.²⁴ Jednou z ‘jiností’ zakoušených

18 Podívejme se, jak mnoho anglických slov potřeboval lexikograf vytvářející heslo *kuči* (‘ústa’) v japonsko-anglickém slovníku k výkladu frazému: „Ústa jsou u kořene tvého neštěstí“ neboli „moc mluvíš“: „You look back at every mess you’ve got in and you’ll find that your tongue started it“. In: Masuda, K. *Kenkyusha’s New Japanese-English Dictionary*, French & European Pubns 2003: 966.

19 Připomeňme na tomto místě pro nás podstatnou část shora citovaného vyjádření C. Hagège: „Veškerým **původním smyslem** je jako jediná forma komunikace obdařen pouze **mluvený styl**“ (zvýraznila Z. Š.).

20 Podobných ‘bdělostí’ (také ‘probuzeností’) – *kaku* – obsahuje japonská slovní zásoba asi čtyřicet. Například *džikaku*, ‘bdělost k sobě samému’, tedy uvědomování si sebe sama. *Daikaku-dži* je vlastní jméno, název jednoho z velkých buddhistických klášterů v Kjótu patřící k esoterické sektě Šingon. *Daikaku* odkazuje k ‘satori’, k ‘velkému probuzení’ případně ‘nejvyšší bdělosti’.

21 ‘Ztratit *čikaku*’ znamená upadnout do bezvědomí.

22 Masuda, K. *Kenkyusha’s New Japanese-English Dictionary*, French & European Pubns 2003: 714.

23 Masuda, K. *Kenkyusha’s New Japanese-English Dictionary*, French & European Pubns 2003: 134.

24 CASIO, *Ex-word electronic dictionary*.

při setkávání s japonským jazykem, s Japonci, jejich kulturou a jejich postoji je výrazný sklon ke slučování, harmonizování, obrušování hran, obecně vzato, upřednostňování 'komplementu' na úkor 'kontrastu', tedy na úkor vyhocování, zdůrazňování protikladů atp. Dokládá to i uvedený slovníkový příklad, kdy je smyslová zkušenost zastoupená výrazem *kankaku* uváděna víceméně jako synonymum s *čikaku* reprezentujícím zkušenost rozumovou. V japonském jazyce je tedy takzvané smyslové vnímání konceptualizováno jako proces smyslově-rozumový, během kterého plynule přecházíme od zakoušení a počínání impulzivního, neuvědomovaného k počínání vědomému a reflektovanému.

I v této stati vědomě reflektujeme předchozí argumentaci ve prospěch mluvu a rozšiřujeme šestidílné paradigma smyslově-rozumového 'přijímání a vydávání' na principu vnější (řádek 1 a 3) / vnitřní (řádek 2 a 4). Zbývá si uvědomit, že žijeme-li smyslově-rozumovým přijímáním a vydáváním, žijeme 'služebností' smyslů, které náš život ze své nezbytné podstaty umožňují, obohacují i řídí. Můžeme je přirovnat k jakémusi dvousměrovému kompasu umožňujícímu orientaci ve vnějším i vnitřním světě, reprezentovaném v rozšířeném paradigmatu 5. a 6. řádkem (viz níže). S pochopením řádu smyslově-rozumového přijímání a vydávání přichází i uvědomění si mezí a možností (1) jedinečného bytí naездеjším světě vždy jen na jednom místě, (2) pospolitého žití v určitém proměnlivém prostoru ve vymezeném čase, a (3) sdíleného poznání ukotveného v myšlenkách vzpírajících se změnám, zatímco „slova se mění až příliš rychle“.²⁵

V průběhu argumentace jsme paradigma 'smyslového vnímání' změnil na paradigma 'smyslového přijímání a vydávání' a posléze na paradigma 'smyslově-rozumového přijímání a vydávání'. Stále je třeba mít na zřeteli, že člověk žije tím vším najednou, že vzápětí po výbuchu silné emoce může následovat výbuch intelektuální disputace, zážitek vůně čerstvé prsti se spojí s výsledkem jejího chemického rozboru, vůně může být přirozená i umělá, svět skutečný i pomyslný.

	A	B	C	D	E	F
(a)	zrak	hmat	čich	chuť	sluch	mluv
(b)	pozor(nost)	(vnitřní) cit	tucha	slast	střeh	vnitřní hlas
(c)	pohled	dotyk	duch	vkus	nálada	hlas
(d)	všímání	vnímání	zakoušení	vědění	pochopení	pamatování
(e)	svět	místo	prostor	čas	myšlenka	slovo
(f)	pud	city	duše	tělo	rozum	intelekt

25 Viz na str. 37 citovanou báseň Mijazawy Kendžiho.

Horizontální, lineární základ paradigmatu (ABCDEF) jsme rozšířili o vertikální rozměr (řádky: abcdef). Z podstaty lidské třírozměrnosti lze k horizontále 'A'... a vertikále 'a'... domýšlet i třetí rozměr 'a'..., například *zrak, představa, vídina, zřetel, osvícení, nazření...*, v němž paradigmatický model dostává hloubku.

Z pohledu lingvisty se jednotlivé smysly zrak/hmat/čich/chuť/sluch/mluv jeví jako základní 'sémantická hnízda', z nichž 'vylétají' slova²⁶ nesoucí patřičné významy, jež jsou mluvčími různých jazyků přikládány věcem světa a člověka v něm.²⁷ Jenže se to může zvrtnout. Člověk se promění v kukačku kladoucí vajíčka do cizích hnízd. Kukačky se přemnoží a slova ztratí svou pravou identitu, dochází k „narušení jemných vnitřních souvislostí v jazyce“.²⁸ V básni *Jev nazývaný já* říká japonský básník a spisovatel Mijazawa Kendži:²⁹

*Žel, v obrovsky zářném času nově se rodících generací,
vrstvicích se naplavenin světa,
slova, co měla do všeho se správně promítnout,
změnila příliš rychle svou náplň i rám [...]*

Představme si, s těmito verši na zřeteli, naše rozšířené paradigma 'smyslově-rozumového přijímání a vydávání' nejen jako soustavu sémantických hnízd, ale třeba i jako segmentované pozadí, na něž se slova „promítají do správných míst“. Tam, kde tomu tak není, píše Václav Jamek (pozn. 25) o „pohrdání jazykem“, Jaroslav Vostrý v souvislosti s činoherním herectvím o „podceňování slovního textu“.³⁰ Selže-li povědomí o „patřičnosti v jazyce“³¹ slova bloudí, jako by zapoměla, kde je jejich správné místo, a shlukují se v blábolu.

Zastavme se však u řádku (f) rozšířeného (potenciálně trojrozměrného) paradigmatu 'smyslo-rozumového přijímání a vydávání'. Na první pohled je zřejmé, že tuto řadu opěrných bodů máme ve vědomí uloženu ve struktuře: AF (pud vs./& intelekt), BE (cit vs./& rozum), CD (duše vs./& tělo). Zdůraznili jsme, že člověk žije tím vším najednou, že své smysly aktivuje, jako by brnkal na strunu hudebního nástroje, jenom se ne vždy daří hrát čistě, překračovat stíny falešných schémat a vkládat „smysl poznání do společenské praxe“.³² Naopak

26 Podle staré japonské představy jsou slova listy snášeujícími se z koruny stromu, případně poletujícími ve větru, tleujícími pod stromem apod.

27 Švarcová 1999 obsahuje mj. třírozměrné verbální obrazy vycházející ze sémantických hnízd reprezentovaných smysly.

28 „Pohrdání jazykem shledávám v takovém jazykovém úkonu, kterým se narušují jemné vnitřní souvislosti v jazyce, a tím i jeho bohatší propojení ke světu“ (Jamek 1998: 5).

29 Mijazawa Kendži (1896–1933), japonský básník a prozaik, kterého literární historikové objevili až po 2. světové válce. I když psal i tradiční japonská pěťverší *tanka*, dnes si většina čtenářů poezie cení jeho básně ve volném verši a jeho fantaskní krátké prózy s příběhy podivných bytostí přicházejících do rybářských vesnic z neprostupných, tajemných hor severního Honšú.

30 „V činohře jsou podobné tendence spojené především s dvěma omyly: Na jedné straně s podceňováním slovního (jakoby literárního) textu coby nositele pouze racionálního významu či věcného (účelového) obsahu; s podceňováním, které má co dělat se zmíněnou nedůvěrou ke slovům, resp. k tomu, co opravdu znamenají či ještě spíš platí, tj. ke slovní rovině mluvního projevu. Na druhé straně tu máme ovšem právě v tomto zkreslení co dělat s charakteristickou problematikou lidské komunikace ve smyslu dorozumění a porozumění spojeného nejenom se *sdělováním*, ale také *sdílením* – a to souvisí také, a dokonce zásadně, s mimoslovními aspekty komunikace“ (Vostrý 2012).

31 „Patřičnost v jazyce“ je název souboru Jamkových esejů o jazyce, viz Literatura.

32 Havlíček 2003: 37.

někdy se schéma zabydlí v kulturní tradici téměř natrvalo. Zejména vztah citu a rozumu si pod nánosem stovek románů a dramát už málem neumíme představit jinak než jako konflikt, často s tragickými důsledky. V japonské kulturní tradici je jako problematické ukotveno (většinou obtížné až nemožné) sladění 'lidského citu' (*nindžó*) a společenské zodpovědnosti a povinnosti (*giri*).³³ Co říci k protikladu (snad i potenciálnímu komplementu) dvojice AF – pud/intelekt? České slovo 'pud' patřící ke smyslové zkušenosti je v našem povědomí, zdá se, zcela trvale spojeno s přívlastkem 'nízký',³⁴ takže jsme si zvykli užívat na vyšší úrovni této smyslové zkušenosti cizí slovo instinkt. Pociťovaná propast zející v našem povědomí mezi instinktem a intelektem, který patří k rozumové zkušenosti, zřejmě není tak velká jako propast mezi nízkým pudem a vysokým intelektem (učeností). Co se duše a těla týče, u nás 'na Západě' se často svářejí podobně jako cit s rozumem. Ne všichni se však domníváme, že je to nutné. Básník a klinický psycholog Zbyněk Havlíček (1922–1969) zaujal k „hádání se duše s tělem“,³⁵ vlastně k jeho podněcování, postoj velmi kritický (týká se oblastí E a f našeho paradigmatu): „Oblast ducha' byla po staletí doménou idealismu. Kdejaký pokrytecký kněz, kdejaký fanatik askeze měl výlučné právo rozumět lidskému štěstí! Kdyby se sečetlo všechno zlato a moc, jež byla vytrískána z rozporu duše a těla, bylo by možno bez váhání označit tento rozpor za nejvýnosnější živnost světa.“³⁶

V japonštině odkazuje k 'oblasti ducha' slovo *seišin* složené z ideografů znamenajících 'svěžest' a 'tajemnou božskou sílu'. Překladové slovníky nabízejí ekvivalenty – 'duch', 'duše', 'mysl', 'srdce'. Nicméně právě toto slovo je uváděno jako vhodné pro komplement (nebo protiklad?) „duše/tělo“. Tato duše se s tělem nehádá, spíš evokuje české sokolské „v zdravém těle zdravý duch“. *Seišinbjó* je duševní choroba, choromyslnost. *Seišinbunseki* je psychoanalýza. V povědomí mluvčích japonského jazyka patří duše do domény C našeho paradigmatu, nikoli do domény E, kde by podléhala rozmarům rozumu a nálad. Ostatně možná proto je v našem povědomí duše 'hádavá'. Také duchapřítomnost je známkou dobré kondice mentálního prostoru neoddělitelného od tělesné schránky a celistvé lidské bytosti, jež může duchaplností pozitivně působit i na své okolí.

Tím, že jsme pěti smyslů doplnili mluvením, otevřeli jsme cestu k zpětným pohledům na smysluplnost lidského života spočívající právě jen ve vzájemném dorozumívání. Dokazuje-li nám (přírodní) vědec, že z vědecké epistemologie žádné Smysly neplynou, že „světu nevládne Velký Konstruktér, že Evoluce nikam nesměruje a že Život nemá žádný Smysl“,³⁷ oponujeme v tom smyslu, že každé důležité 'sdělení', byť by mělo podobu jen vlídného pohledu, přátelského objetí či upřímného ujištění, bude pro nás mít smysl, i když jen 'smysl' s malým 's'. Bude-li v každodenním životě dosti takových sdělení, bude nám jedno, zda

33 Rozpor *giri/nindžó* je pravidelně zmiňován například při hodnocení her „japonského Shakespeara“ Čikamacu Monzaemona (1653–1724).

34 Pardon dostal snad jenom „pud sebezáchovy“.

35 Odkaz na starou lidovou píseň *Hádala se duše s tělem*, kterou současné generaci přiblížil svou nahrávkou Jaroslav Hutka.

36 Havlíček 2003: 37.

37 Zrzavý 2010: 25.

Život má nebo nemá Smysl. Tvrzení, že „Život nemá žádný Smysl“, stojí mimo naše paradigma.

Literatura:

- HAGÈGE, C. (1998) *Člověk a řeč*, překl. M. Hanáková, Praha: Karolinum
HAUSENBLAS, K. (1996) *Od tvaru k smyslu textu*, Praha: Filozofická fakulta
HAVLÍČEK, Z. (2003) *Skutečnosti snu*, ed. Stanislav Dvorský, Praha: Torst
JAMEK, V. (1998) *O patřičnosti v jazyce*, Praha: Nakladatelství Franze Kafky [Kolektiv autorů] (2006) *Hlas, mluva, řeč. Řeč, mluva, hlas*, Praha: Ústav pro výzkum a studium autor- ského herectví DAMU
KOUKOLÍK, F. (2005) *JÁ. O vztahu mozku, vědomí a sebeuvědomování*, Praha: Karolinum
O'CONNEL, M. / AIREY, R. (2008) *Znaky a symboly: rozpoznávání a analýza vizuálních signálů, které spoluvytvářejí naše myšlenky a určují naše reakce na svět kolem nás*, ilustrovaná encyklopedie, přel. J. Paříková, Praha: Reader's Digest Výběr
ŠVARCOVÁ, Z. (1999) *Vesmír v nás. Útěcha a inspirace v japonském jazyce a literatuře*, Praha: Academia
VACHEK, J. (2005) *Lingvistický slovník pražské školy 2*, Praha: Karolinum
VAŇKOVÁ, I. (2007) *Nádobá plná řeči*, Praha: Karolinum
VOSTRÝ, J. (2012) „Scénologie mluvního projevu“, *Disk 40* (červen 2012)
ZRZAVÝ, J. „Za co nás svět trestá“, *Lidové noviny* 17. 7. 2010

Prameny:

- HOLAN, V. (1980) *Nokturnál* (Sebrané spisy VIII), Praha: Odeon 1980
MIJAZAWA, K. (1980) *Jaro a běsi* (*Haru to šura*, Sebrané spisy M. K. I), Tókjó: Čikuma šobó
MIJOŠI, T. (1975) *Nihon no šika 22* („Japonské básně“ sv. 22), Tókjó: Čúókórónša

Scénologie mluvního projevu

Jaroslav Vostrý

Scénologie se zabývá lidským chováním z hlediska jeho scéničnosti a scénovány, tj. těmi jeho podobami, vlastnostmi a tendencemi, díky nimž se člověk a jeho výtvoři jistým způsobem – a to buď záměrně, nebo i bezděky – *jeví*. To znamená, že jsou tu aspoň potenciálně k dispozici nějakým divákům, na které působí, a to dokonce tak, že jejich diváci jsou schopni to, co se tímto způsobem *jeví*, do nějaké míry (spolu)prožívat. Závorka je tu důležitá, protože odpovídající prožitek nemusí mít vůbec nic společného s nějakým vcitěním ve smyslu pocitového či dokonce citového (sentimentálního) akceptování vnímaného. I taková akceptace má východisko v konfliktu (v doslovném významu srážky), nehledě k takové recepci, při které si svědek scény ve své pozici třetího zachovává – z hlediska možného *spoluprožívání* – téměř naprostou citovou nezainteresovanost a jeho – třeba mohutný – dojem je založený téměř výlučně na (estetickém) odstupu.

Dnes je už – a zejména díky objevu tzv. zrcadlových neuronů – dostatečně jasné, že v rámci předpokládaného či aspoň předpokladatelného ‘diváctví’ máme co dělat nejenom s *vizuálním* vnímáním. Eminently důležitá úloha vizuálního vnímání byla ovšem vždycky pocíťována natolik, že se stalo běžným mluvit o vytváření *obrazu* člověka a světa, tj. lidského společenství a prostředí, ve kterém žijeme a ve kterém se chceme orientovat. Vytváření takového obrazu (obrazu nikoli ve smyslu předem daného a pasivně sledovaného vyobrazení, ale ve smyslu

představy) je vždycky spojené s nějakým zážitkem či prožitkem, resp. zážitky a prožitky. Tyto zážitky či prožitky se s takovým obrazem či obrazy dokonce často víceméně kryjí, nejsou-li spojené s následující reflexí takových zážitků a prožitků, resp. se zkušeností z těchto zážitků, doplňovanou přirozeně z dalších zdrojů napomáhajících této jejich reflexi.

Mluvíme-li o vytváření nějakého ‘obrazu’ – a v tomto případě obvykle myslíme obraz v širším smyslu –, musíme zdůraznit, že je 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 pocíťujeme takřikajíc ‘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 souvisejícími s mimezí, spojovanou ne vždy úplně výstižně, ale pochopitelně s napodobováním, a to často přímo v doslovném smyslu¹); rozhodně je

1 Lze přece předpokládat, že vlastně nepřeherné množství slabších či silnějších ‘vtisků’ spojených s vnitřně hmatovými zážitky vytváří rezervoár potenciálních ‘předloh’, které lze

ale – aspoň pasivně – pocíťujeme: absence vnější aktivity se vyvažuje aktivizační sklonu k reflexi.²

S vizuálními impulzy rovnocennou a často dokonce mohutnější potravu pro vnitřně hmatové vnímání a samotné vytváření obrazu ve smyslu *image* (od *imaginare* čili ‘představovat si’), na kterém se vnitřně hmatové vnímání výrazně podílí, nám skýtají akustické podněty. Ostatně, hrnou se na nás v současné době stejně jako vizuální podněty – a navzdory teoriím o zásadním významu obrazů (tentokrát hlavně ve smyslu *pictures* či, s Eizenštejnem řečeno, ‘vyobrazení’ [*изображение*]³) při osvojování dnešního světa – opravdu stále a odevšud. Právě tak při vytváření obrazu o konkrétním člověku mají pro nás zásadní důležitost jeho hlas a způsob mluvy, tak úzce spojené s dýcháním a jeho dalšími (neartikulovanými) projevy a jejich rytmizací, a to včetně všech hraničních a smíšených projevů, probouzejících v nás přímo tělesnou odezvu. Ano, nakažlivé není jen zívání, ale – jak víme z vlastní zkušenosti – také smích. Proto, mimochodem, i taková obliba hlasitých triumfálních projevů radosti provázejících úspěšný sportovní výkon; zejména

využit 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 Zich 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.

3 K Eizenštejnovu odlišování ‘obrazu’ a ‘vyobrazení’ viz jeho ‘Montáž 1938’ a ‘Vertikální montáž’ (pojednávající o spojení vizuálního s akustickým), in Eizenštejn, S. M. *Kamerou, tužkou, perem*, Praha 1961: 241–376, resp. Эйзенштейн, С. *Избранные в шести томах*, том 2, Москва 1964: 159–266; důležitá je jak Eizenštejnova představa vzniku obrazu z jednotlivých (dílků) vyobrazení, tak sám proces vzniku obrazu něčeho či někoho, který ‘začíná vznikat a žít ve vědomí a v pocitech [vnímatele] docela tak, jak se v chodu uměleckého díla postupně z jeho prvků skládá jednotný, nezapomenutelný, celistvý jeho obraz’ (Eizenštejn 1961: 244, resp. 1964: 1962).

projevů sportovců samotných, ale i reportérů vyřvávajících do celého světa nejenom spontánně, ale takřikajíc i z povinnosti ‘góóóóóóóó’, když ho dosáhne například národní hokejové mužstvo při mistrovství světa v hokeji. Co to má společného se smíchem a jeho nakažlivostí? Není důvod nevěřit badatelům v oblasti zrcadlových neuronů, kteří zjistili, že poslech hlasitých projevů radosti či triumfu aktivuje ty motorické oblasti, které jsou aktivní, když se smějeme.

V přímém rozporu s působivostí hlasových a speciálně mluvních projevů je – v protikladu k minulým dobám až křiklavé a v každém případě pro celkovou situaci příznačné – podceňování a často přímo zanedbanost mluvního projevu v současném českém činoherním divadle. To má různé příčiny včetně evidentního snížení obecné úrovně kultury a řečové kultury zvlášť. Obecně s tím zvláštním v tomto případě souvisí nejen ústupem duchovního vůči tělesnému, ale i speciálněji intelektuálního vůči smyslovému a se spjatostí této ustupující intelektuality s jazykem v jeho sémantické rovině. Taky se to někdy vyjadřuje – i opravdu *jeví* – tak, že už nedůvěřujeme slovům, a proto se obracíme k obrázkům (a ovšem taky k hudebním či zvukovým projevům, které mají k intelektuální většinou daleko).

Jednou ze speciálních příčin zanedbávání nejen možných intelektuálních, ale i smyslových účinků mluvy a péče o ni na současném českém činoherním jevišti – i když jistě zdaleka ne zásadní příčinou – může být také osamostatňování jednotlivých komponentů v moderním scénickém umění, spojovaných ve výsledném inscenačním tvaru ‘vertikální montáží’ (Eizenštejn): díky ní dokresluje často nedostatečný herecký projev hudba či prostě další zvuky. V tomto inscenačním resp. režijním uchopení látky jako by se vlastně už nemusel klást takový důraz na zvukovou a zejména

mluvně-hlasovou složku samotného herectví. Péče o ni jako by zejména v televizních filmech s jejich zaměřením na napodobování reálné každodennosti působila přímo nepatřičně.

V činohře jsou podobné tendence spojené především s dvěma omyly: Za prvé s podceňováním slovního (jakoby literárního) textu, které vyplývá z kvalifikace tohoto textu jako nositele pouze racionálního významu či věcného (účelového) obsahu; toto podceňování má co dělat se zmíněnou nedůvěrou ke slovům, resp. k tomu, co opravdu znamenají či ještě spíš platí, tj. ke slovní rovině mluvního projevu. Za druhé tu máme ovšem právě v tomto zkreslení co dělat s charakteristickou problematizací lidské komunikace ve smyslu dorozumění a porozumění spojeného nejenom se sdělováním, ale také sdílením souvisejícím jakoby málem výlučně s mimoslovními aspekty komunikace.

Jako jsme na jedné straně konfrontování s výzvami zbavit naši praktickou komunikaci citových a pociťových aspektů, jsme na druhé straně vystaveni tlaku vyplývajícím z podceňování její slovní stránky, která jako by spíš překážela než prospívala opravdovému lidskému kontaktu. Umělé oddělování jednoho od druhého má ostatně právě co dělat i s důrazem na odlišování racionálního či spíše diskurzivního a ikonického či spíše imaginativního v onom pojetí, které staví slovní vyjadřování a tělesné předvádění, tj. i reprezentaci a prezentaci, denotaci a exemplifikaci proti sobě.⁴

4 To si velmi dobře uvědomuje i Sybille Krämer, pro kterou by podle jejich vlastních slov bylo také deklarované nahrazení 'lingvistického obratu' (*linguistic turn*) ve vědách o člověku 'obrazovým' (*iconic turn*) nepochopitelné mimo horizont kategorického rozlišování řeči a obrazu. Problematiké není přitom podle ní ani tak rozlišení samo o sobě, jako spíš skutečnost, že „spolu s jeho schematizací se formy kulturní praxe třídí na buďto jazykové, nebo obrazově orientované aktivity. Důsledkem této disjunkce je, že hlas i písmo [coby dvě různá média řeči – J. V.] se bez ohledu na okolnosti zařazují na seznam jazykových projevů ztotožňovaných

Vážný problém spočívá tedy – a na předním místě – v záměrném (byť většínou jen jakoby žádoucím) nadřazování racionální či přesněji diskurzivní roviny komunikace proti smyslové v tzv. praktickém životě. (Znalost další roviny jako by měla být vyhrazena jen odborníkům ochotným dát ji k dispozici pouze skutečným zájemcům čerpajícím z příruček, kde tato znalost nabývá málem povahu sdělování jakéhosi tajného učení; v jeho rámci se ovšem všechno opět redukuje na sémantiku, tzn. víceméně racionální 'čtení' mimořečových pohybů.) Jde často – a to na nejrůznější úrovni od praktické po akademickou – přímo o ignoranci té úrovně recepce, která má na rozdíl od rozumění v úzkém významu slova především co dělat s (primárně tělesným) *cítěním*, a tedy s plnou *odezvou* (charakteristický výraz!) u druhého.

Tato odezva zahrnuje i mimovědomé složky, stimulované mimoslovními složkami nejenom samotného mluvního, ale celkového tělesného projevu, které se vzájemně podmiňují. Se skutečným *smyslem* na rozdíl od pouhého racionálního významu či věcného obsahu slovního projevu má 'v životě' obvykle přece co dělat právě celkové *smyslové* působení i s jeho potenciální indexovostí; tj. se schopností poukazovat k něčemu dalšímu, co není přímo k vidění a slyšení a na co reagujeme vnitřně hmatově. Lékem tu nemůže být ani obrácení od 'sémiotického' pohledu k 'performativnímu' s jeho pochopením pro 'řečové akty' stavěné proti pouze referenční (konstativní, tj. vlastně popisující, výkladové či narativní) rovině výpovědi. Už příklad Stanislavského s jeho hlubokým porozuměním pro slovní jednání ukazuje, jak snadné je v rámci hereckého projevu řízeného reálně motivovaným fyzickým konáním

s diskurzivním myšlením“: viz Krämer, S., „Die Heterogenität der Stimme“, in Wiethölter / Pott, H.-G. / Messerli, A. (Hrsg.) *Stimme und Schrift*, München 2008: 59.

(čili performativním aktem) sklouznout k pouhému *účelovému* jednání.⁵

Svou roli při tomto 'příkladném' snižování řečové a mluvní kultury v současné české činohře hraje už zmíněné přizpůsobení řeči – včetně jazyka současných her – způsobu, jakým se dnes 'opravdu mluví'. Zvláště v televizních seriálech i filmech je z tohoto hlediska takový způsob mluvy důležitější než to, co se říká, když primitivní slovní úroveň řečeného přispívá k oddělování slovní složky promluvy od prožitku situace, vyjadřovaného pak 'čistě emocionálně'. Důsledky, které to má pro divadlo, jsou patrné zejména při inscenování klasických veršovaných her. Zde se zejména projevuje současná rezignace na ty jakoby čistě smyslové i – obecně – kulturní kvality, které souvisejí s prozodickou rovinou slovní výpovědi.⁶ Jako by stačilo brát v potaz jen rovinu 'čistě' sémiotickou, tj. vlastně rovinu významů slov a jejich spojení – dožadujících se především racionálního pochopení a rozumového nahlédnutí (vnitřní i vnější) situace –, i když právě prozodické

5 Podrobněji o tom viz kapitolu „Od výrazu k jednání“ in Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha 1998: 125–153. – Pokud jde o studium performance a performativity, může ovšem působit také jako impulz k diskusi o hlasu a mluvě na nové úrovni, jak o tom svědčí i sborník studií nazvaný *Stimme*, který vydaly berlínské profesorky Doris Kolesch (teatrologie) a už citovaná Sybille Krämer (filozofie) ve Frankfurtu am Main 2006; v tomto sborníku jsou zastoupeni/y i další autoři/rky, kteří/ré mají k této problematice, nazírané už jiným způsobem než v rámci tradiční dichotomie orální/literární, resp. *phone/graphie*, co říct (jde pochopitelně o německé autory/rky, ale důležité anglicky psané, ale i francouzské publikace se citují nebo se na ně aspoň poukazuje). Z dalších publikací, na kterých se také podílely jmenované autorky ať jako přispěvatelky, nebo přímo jako editorky, lze uvést Epping-Jäger, C. / Linz, E. (Hg.) *Miedien/Stimmen*, Köln 2003; Brüstle, Ch. / Riethmüller, A. *Klang und Bewegung. Beiträge zu einer Grundkonstellation*, Aachen 2004; Epping-Jäger, C. / Linz, E. (Hg.) *Medialität und Mentalität. Theoretische und empirische Studien zum Verhältnis von Sprache, Subjektivität und Kognition*, München 2004; Kolesch, D. / Schrödl, J. *Kunst-Stimmen*, Berlin 2004; Krämer, S. (Hg.) *Performativität und Medialität*, München 2004 aj.

6 Podrobněji na konkrétním příkladu viz Vostrý, J. „Scénologie slova a Zeyerova hra o Radúzovi a Mahuleně“, *Disk* 33 (září 2010): 8–20, resp. (ve zpřesněném znění) in [týž] *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*, Praha 2010: 153–175.

vlastnosti těchto textů (tj. jejich zvukové vlastnosti apelující pomocí sluchu na vnitřně hmatové vnímání) se rovnají jejich specificky scénickým kvalitám; tzn. těm vlastnostem, které přímo souvisejí s rozehráním příslušné (dramatické) situace zejména pomocí mluvního projevu.

Vezmeme z tohoto hlediska například problém artikulace, zdánlivě spojený jen se srozumitelností. Celý rozsah a dosah jejího působení se nám okamžitě ukáže, uvědomíme-li si – opět díky upozornění od badatelů v oblasti zreadlových neuro-nů –, nakolik je naše vnímání mluvního projevu ostatních spojené s aktivizací nervových buněk zodpovědných za činnost muskulatury jazyka. A v souvislosti se spojením jazyka s chutí nás také jistě okamžitě napadne, nakolik je oprávněná metafora spojující konkrétní mluvní projev – a jeho prozodické vlastnosti aktualizované osobitým způsobem zejména v kontextu veršového projevu – s náležitým vychutnáváním řeči dosahovaným adekvátní artikulací.

Jde zkrátka o zvukové i hudební, muzikální i múzické kvality lidské řeči a využití těchto kvalit od artikulace k intonaci a přes expiraci po timbre – samozřejmě v jejich neoddělitelnosti od celkového tělesného (motorického) projevu. Tento tělesný projev může být dokonce jakoby redukovaný na příslušnou promluvu, do níž se tento (vždy celistvý) tělesný projev také může koncentrovat. Právě to činí v činoherním divadle lidskou mluvu jako takovou i příslušnou řeč včetně češtiny s jejími specifickými vlastnostmi tak působivou a schopnou dokonce vykonávat i na běžnou mluvu určitý vliv. A čelit tak působení tzv. nových či technických médií, která ve velké míře spolu s tím, jak se musí snažit vyhovět tomu, co určuje současný *status quo*, utvrzují ho i v oblasti mluvy.

Už dávno je jasné, že člověk nevnímá pomocí tohoto či onoho smyslu zvláště, ale najednou všemi smysly, i když nemají na

vnímání toho či onoho a tam či onde nebo tehdy či ohehdy – tj. na vnímání v té či oné situaci – vždy stejný podíl. Měli jsme právě příležitost si uvědomit, nakolik je například s vnitřně hmatovým vnímáním spojená i chuť. Jak v případě divadla, tak v případě filmu po jeho ‘ozvučení’ je stejně jako ‘v životě’ vizuální dojem sdružený s auditivním, který apeluje na vnitřně hmatové vnímání ještě důrazněji: Zatímco vizuální vnímání je spojené s odpovídajícím odstupem a vytváří tím předpoklady k oddělení subjektu a objektu (tj. vnímajícího a vnímaného), zvuk nám vniká přímo do ucha a odtud do celého těla a třeba až na jazyk. A nemůžeme se mu bránit podobně jako tomu, co vidíme a nechceme vidět, když uhneme pohledem; můžeme se před ním – dnes díky vynálezu iPod a MP3 – chránit jen jiným zvukem. Nemluvě o velké moci lidského hlasu, který se nás i na vzdálenost – a to dokonce i v technickém zprostředkování například z mobilního telefonu – doslova už jako takový (příjemně či nepříjemně, libě či nelibě, svůdně či odpudivě) doslova *dotýká*.

I v souvislosti s hlasem a mluvou jako takovými jde o vztah nějakého ‘co’ k ‘jak’. Sybille Krämer mluví o tom, že zatímco slovy něco říkáme, hlasem něco *ukazujeme*. Sám bych – a to i vzhledem k tomu, co bylo v tomto časopise už řečeno ohledně ostenze⁷ – nemluvil o ukazování; spíš bych použil slovesa projevovat či vyjadřovat (viz poměr slovního významu k mluvnímu výrazu chápanému v totalitě jeho kognitivních i fyziologických, resp. fyziognomických aspektů). Ano, ‘jak’ tu souvisí s předsymbolickými, preverbálními, nonpropozičními (z hlediska věcného obsahu mimo-obsahovými) dimenzemi hlasového projevu. Toto ‘jak’ může být ovšem zrovna tak spontánní (přirozeně scénické), jako ‘hrané’ (ve smyslu scénované či přímo předstírané).

7 Viz Vostrý, J. „Od teatri(sti)ky ke scénologii?“, 2. část, *Disk* 38 (prosinec 2011): 88–99.

„‘Jak’ vytváří spíše afektivní pádu našeho dorozumění, projev sympatie či antipatie vůči druhému, touhy nebo obrany, který podporuje či potlačuje pocit společenství ještě předtím, než jsme s to dosáhnout vzájemného intersubjektivního uznání platnosti výpovědi pomocí argumentů v rámci řečového aktu [Stanislavského termínem řečeno, v rámci slovního jednání – J. V.]. V poměru ‘hrudního tónu’ směšovaného s ‘hlavovým tónem’ se autorizuje moc a signalizuje bezmoc, vyjevují se nadutost a agresivita, odhalují se nejistota a obranná pozice“ (Krämer 2006: 274).

Sybille Krämer spojuje v kontextu s apelativní a afektivní intersubjektivitou této „patické komunikace“ naprosto oprávněně její hluboké nasycení tělesností; mluví o stopě těla a potažmo sociálního těla v řeči, rozumí se o jeho mimovolní přítomnosti na rozdíl od víceméně vědomého použití slov coby znaků.

„Právě protože hlas je závislý na ‘vnitřních’ pohybech, které zahrnují úplnost orgánů (rty, jazyk, čelist, hlasovou šterbinu, hlasivky, hrtan, prsa, plíce, bránici), tvoří se z *e-motion*, z afektace, kterou lze vždycky chápat jako jistý tělesný stav, a v této dimenzi se mnohdy vymyká naší moci a kontrole. Prozodie hlasu nevyjadřuje tělesný stav a pohyb, ale je sama *částí* tohoto tělesného stavu. Proto můžeme roli hlasu, pokud je závislý na své materiálnosti spojené s tělem a současně vydává energii spojující a rozpojující s bližním, označit za ‘fyziognomickou funkci’ hlasu“ (Krämer 2006: 275).

Zajímavé je – v souvislosti s „fyziognomickou dimenzí“, která se projevuje nejenom v obličejí, ale také v hlase – rozlišování dvou smysluplných rovin řečových projevů, totiž sémiotické a mimetické, jak ho prosazuje – právě tak jako výraz „fyziognomická dimenze“ – Colin Sample: na jeho závěry Sybille Krämerová upozorňuje jak v právě citované stati, tak ve studii publikované o dva roky později (2008: 60–61). Sémiotickou rovinu spojuje Sample s arbitrárností, diskurzivitou, propozicionalitou a konvencionalitou jazyků, mimetickou rovinu s ikoničností („presenting an image“), expresivitou,

tělesnou kinestézií; to znamená – můžeme doplnit – s emocí ve smyslu hnutí a pohnutí, které je doslova hnutím myslí, tj. nejenom čímsi duševním, ale – a dokonce takřkajíc ‘napřed’ – i tělesným. Médiem mimetické komunikace je tělo a v této perspektivě se komunikace vždycky odhaluje jako forma vzájemné tělesné hry: Colin Sample mluví v této souvislosti přímo – a bezpochyby trefně – o tanci.⁸

„Tato mimetická komunikace je jako presymbolická, prepropoziční vrstva primární: jde o druh komunikace, který se objevuje už u malých dětí od 13. měsíce. A přece – a k tomu dochází Colin Sample – zůstává fyziognomická komunikace jako materiální, tělesný substrát neoddělitelnou dimenzí dospělé, řečově rozvinuté komunikace: coby mimika, gestika, tělesné držení stejně jako intenzita, barva a rytmus zvuku hlasu vytváří subtext každého výročního sdělení“ (viz Krämer 2008: 61).

Slovo *subtext* je důležité: máme opravdu co dělat s něčím, z čeho – obrazně řečeno – můžeme ‘číst’ a co se tedy od ‘sémantiky’ příslušné promluvy nedá odmyslet, i když ve vztahu k použitým slovům jako by mělo jít jen o jejich (po)citové ‘zabarvení’: právě tímto způsobem zjevovaný podtext často rozhoduje o skutečném smyslu sdělení. A jde dokonce ještě o víc: Tento podtext vytvářený tělesným rozpořením formuje vlivem daných momentálních vnitřních (tělesných) předpokladů způsob, kterým jsou slova pronášena, a má tedy samozřejmě vliv už i na sám jejich výběr a způsob spojení. Právě tímto způsobem má tato rovina mluvního projevu pochopitelně co dělat i s myšlením, a to i z hlediska

8 „Verbal communication is not merely the exchange of propositional contents. It is also a meticulous dance, so to speak, in which physiognomic significance is expressed by the bodies of the interaction partners; a dance that has come under scrutiny in the discipline of kinesis.“ Sample, C. „Living Words. Physiognomy and Aesthetic Language“, in O’Donovan-Anderson (ed.) *Incorporated Self. Interdisciplinary Perspectives on Embodiment*, Lanham, Maryland 1996: 118; cit. podle Krämer 2006: 275–276; zkrácený citát viz i Krämer 2008: 61 (pozn. 15).

jeho vztahu k používaným slovům. Tato slova jsou totiž jeho objektivací i objektivizací, tj. součástí procesu, v jehož průběhu se od nich ovšem dokážeme či nedokážeme i určitým (například odkrytým i zcela skrytým ironickým) způsobem jejich mluvní realizace oddělit, a učinit tak své sdělení buď spontánně scénickým, či rafinovaně scénovaným anebo nejčastěji něčím mezi tím.

Při rozlišování mezi scénovaností a scéničností, resp. ‘scénovaným’ a ‘scénickým’ (v užším smyslu), se mohou uplatnit hlediska, která umožňují sledovat jeho různé roviny. Inspirativním může být jistě i hledisko Friedricha Nietzscheho s jeho dělením uměleckých projevů či jejich tendencí na „apollinské“ a „dionýské“. S jeho ‘prvním vydáním’ přišel Nietzsche ve své knize *Zrození tragédie* (původně roku 1872 ještě z *ducha hudby*).⁹ V rámci tohoto dělení se apollinský projev vyznačuje tíhnutím k míře a racionálnímu řádu i k oddělení subjektu od objektu, charakteristickému pro vizuální vnímání; naproti tomu dionýský projev, jehož ideálním receptorem je ucho, tíhne k překročení míry a splynutí individuálního se společným, které odpovídá překročení distance subjektu od objektu.¹⁰ Zjednodušené pojetí tohoto rozlišení, typické pro šedesátá léta

9 Viz Nietzsche, F. *Zrození tragédie* (přeložil a doslovem opatřil Otokar Fischer), Praha 1923.

10 Otokar Fischer to interpretuje tak, že dionýský živel „odpovídá tajemnému božstvu, podle něhož jest pojmenován; psychologickým jeho vysvětlením je stav opojení; filosoficky ukazuje k oné kantovské ‘věci o sobě’ a zvláště k Schopenhauerově ‘vůli’; uměleckým jeho výrazem je jednak lyrika, ovšem pokud jí přísluší hlubší platnost než pouhému projevu subjektivnímu, jednak a zvláště hudba jakožto jakési umění kat’ exochen; [...] jeho ethos je dáno krutou pravdou; z něho rodí se náboženství, mythus, metafysika. Živel apollinský naproti tomu, nazvaný podle jasného božstva, má svou psychologickou obdobu ve stavu snu; svou analogii filosofickou v Kantově světě jeví a v Schopenhauerově ‘představě’; v oboru estetiky projadřuje se jednak eposem, jednak uměním výtvarným; [...] jeho ethos je dáno krásným zdáním; teprve prostřednictvím apollinského umění může se z hlubokého podkladu hudebního zroditi plastický svět na scéně.“ „Doslov překladatelův“ in Nietzsche 1923: 124–125.

minulého století (na západě) a vyznačující se zesíleným stavěním jednoho proti druhému, se v pozdějším zprimitivnělém 'běžném použití' (i na evropském východě) mění málem v neprodyšně oddělený racionálně konvenční, spjatý s afirmací daných konvencí, norem a tabu, od (údajně) spontánně autentického, spjatého s jejich svobodným porušováním ve jménu prosazení vlastních psychofyzických nároků (přinejhorším aspoň uměleckých).

I když Nietzsche má na mysli umění, může se od něho odvozovaně dělení vzhledem k právě řečenému – s příslušným snížením – použít i při odlišování druhů chování 'v životě'; s nimi jsou ostatně příslušné tendence v umění geneticky spojené. Jde o rozdíl v chování, které souvisí na jedné straně se sebescenováním, jaké se uplatňuje například při návštěvě koncertu České filharmonie, a na druhé straně na rockovém koncertu, nebo při slavnostním udílení medailí se státními hymnami na lehkooatletickém mistrovství světa na rozdíl od bouřlivé bezprostřední reakce sportovce po dosažení výkonu. V prvním případě se dá mluvit o konvencionalizovaném chování na rozdíl od živelného či aspoň víceméně spontánního ve druhém. To 'víceméně' by se ostatně slušelo dodat i v prvním případě, protože i v jeho rámci – tj. v rámci konvencionalizovaného chování – se může uplatnit jistá spontánnost či aspoň otevřenost, zrovna tak jako ve druhém případě může jakoby živelná reakce obsahovat jistou dávku okázalosti. Nestávají se ostatně bouřlivé reakce sportovců na vlastní výkon v poslední době dokonce čímsi povinným, co je určeno především obecenstvu, které i při podobných příležitostech baží po emocionálních zážitcích zrovna tak jako po vynikajícím výkonu? Víme díky badatelům v oblasti zrcadlových neuronů o spojení takových projevů s oblastmi mozku příslušnými takřkajícím smíchu. Jak už bylo řečeno, jde při těchto

projevech o šíření pozitivních emocí vplývající z empatie. Jde vlastně o radost z úspěchu druhého, tj. o sociální fenomén; jeho obecná sociální prospěšnost může být někdy ovšem omezena vlivem příliš upřednostňované příslušnosti ke státním či nacionálním barvám, které dotýčný sportovec při mezinárodním klání hájí. Neřadí právě tato okolnost i sportovní události mezi scénické nikoli už jen v obrazném, ale v přímém smyslu?

Citované rozlišování živlu apollinského a dionýského, s nímž přišel kdysi Nietzsche, tj. dvou živlů, které se podle něho ovšem v dramatu spojují,¹¹ má tedy samozřejmě co dělat s problematikou vztahu auditivního a vizuálního, resp. zvuku a obrazu. S. Krámerová (2008: 64n.) – inspirovaná Nietzscheho texty z roku 1871 a 1872 – vychází z toho, že toto dělení souvisí i s problematikou jazyka, konkrétně s rozlišováním řeči mimiky a řeči slov. V žádném případě nemíří podle ní Nietzsche, jak by se zprvu zdálo, k oddělování gestiky a hlasu.

„Spíše jde o zdvojení, které se projevuje ve vyřčeném slovu samotném: Pro Nietzscheho je to – a to je pro nás rozhodující bod – dvojitost obrazu a hudby, která mluvenou řeč formuje od prvopočátku. Pro Nietzscheho pochází řeč ze sloučení řeči mimiky a řeči tónů.

Řeč mimiky je spojena s 'doprovodnou představou', a proto přísluší obrazové doméně [...]. Souhlásky a samohlásky patří k této mimické symbolice. Řeč mimiky sestává z 'obecně srozumitelných symbolů'; jejich význam je právě tak konvencionalizovaný jako ikonický: odtud vztah podobnosti mezi 'mimikou' a 'představou'. Tón je naproti tomu spojený spíše s úsilím vůle než s představou [...]. Tak jako se řeč mimiky řadí k obrazu, asociuje se řeč tónů s hudbou. Rytmus, dynamika a harmonie jsou její elementy.

¹¹ „Podle tohoto učení,“ shrnuje Otokar Fischer filozofovy vývoje, do příslušné míry zjednodušující, pokud jde o charakteristiku dvou tragiků, které klade proti sobě, „je pak řecká tragédie prolutím obou uměleckých sfér; vrcholí tam, kde je nejsilnější účast podvědomí, hudby a dávné tradice, totiž u Aischyla; je rozkládána tehdy, když do ní vniká moderní prvek rozumářský a protihudební, totiž u Euripida“; viz Nietzsche 1923: 125.

Řeč tónů je na rozdíl od řeči mimiky, která je podpořena konvencí, srozumitelná všem lidem; tvoří mateřskou půdu univerzální řeči, na níž potom 'začíná rozmanitost jazyků'“ (Krámer 2008: 64).

Zkřížení „obrazu“, „mimiky“ a „apolinského“ na jedné straně a „hudby“, „řeči tónů“ a „dionýského“ na druhé vrhá podle Krámerové teprve náležitě světlo na Nietzscheho chápání řeči. Odtud i spojení dionýského a apollinského živlu v řecké tragédii. „Apollo a Dionýsos se sjednotili,“ cituje Krámerová Nietzscheho (2008: 65), a právě toto sjednocení se dá podle ní přenést také na mluvenou řeč.

„Hudebnost hlasu je příbuzná dionýskému a má co dělat s instinktivním, se ztrátou distance, se svůdcovským působením, s afektem a rozpuštěním individuality v tělesně fundovaném společenství, které chceme označit za 'patickou interkorporalitu'.¹² Mimický charakter hlasu je blízký apollinskému a umožňuje představy, distanci, artikulaci, konvencionalitu, rozum a individualitu“ (ibid.).

I když také v tomto případě je příliš striktní oddělování zrádné (vzpomeňme jen na to, co bylo řečeno o artikulaci v souvislosti s chutí vyslovovaných hlásek na jazyku), určitě platí, co Krámerová výslovně konstatuje: Chápou-li dnes podle ní už někteří autoři řeč jako dualitu diskurzivního a ikonického, u Nietzscheho se setkáváme s dřívější a radikálnější verzí tohoto pojetí, podle něhož se sám hlas – a nejenom řeč – stávají scénou „heterogenity diskurzivních a nediskurzivních principů řečové organizace“ (ibid.).

Při rozlišování orálnosti od literárnosti se argumentace, analýza, abstrahování a kritika v běžném chápání pořád ještě spojuje s používáním písma. I Krámerová jde o překonání tohoto schematického

¹² Tato 'patická' inkorporalita může – a to takřkajíc 'na jednou' jak v samotném projevu, tak při jeho vnímání – dokonce přerůst v 'psychopatickou', samozřejmě za jistých předpokladů: stačí snad vzpomenout na způsob a přijetí Hitlerových řečnických výkonů na velkých nacistických shromážděních.

stavění archaické ústní mentality proti analytické písemné ve jménu koncepce, v jejímž rámci představuje hlas také orgán „epistemické reflexivity“ (Krámer 2006: 276), která vůbec není osudově spjata s písmem. I v rámci orálních kultur se vyskytují nejen různé básnické (v rámci běžného vyjadřování „literární“) žánry včetně veršových forem, ale i ústní gramatiky, tj. i „orální metajazyk“. To všechno je možné – a zde mluvíme o čemsi zásadně důležitém z hlediska scénologie –, *protože se slyšíme*; i když se slyšíme jinak, než jak nás slyší ti druzí. Zde se vyplatí vzpomenout na Otakara Zicha, který věnuje velkou pozornost tomu, jak se může sledovat a sleduje sám hrající herec či sama hrající herečka.

Zich především zdůrazňuje, že pro herce při vytváření postavy jsou zrakové vjemy „kusé a nedokonalé“ a jejich význam, „ačli jsou vůbec možné, je jen kontrolní“ (Zich 1986: 106).

„Mimiku obličejem nemůže herec při svém výkonu vůbec vidět; i když ji zkoušel při zrcadle, jako začátečníci činí, musí si ji pamatovat 'svalově'. Jiné své pohyby (rukou, nohou, těla) sice vidí, ale neúplně a zkresleně, tj. ze svého stanoviska. Nikdy nevidí herec *svou hru* tak, jak se jeví obecenstvu – a to je rozhodující; zná takto jen hru jiných a zkušeností tím nabytých může využít [...]. Ale ani s *mluvou* není jinak; i ta je pro něho především komplex počítků, dotýkajících se speciálně mluvidel; jimi vnímá jejich pohyby a polohy, nejen artikulaci hlásek, ale i dech. My všichni tak vnímáme svou mluvu v případech, kde se neslyšíme, a uvedené *mluvní* počítky nás orientují zcela postačitelně. Je sice pravda, že mluvící herec se také slyší – ale vždy až tehdy, když už promluvil; sluchové vjemy tedy mohou být pro něho jen kontrolou, promluvil-li dobře, nebo 'nasadil-li falešný tón', což může snad v dalším opravit. Nakonec platí však i tu, že se herec nikdy neslyší tak, jak ho slyší obecenstvo“ (Zich 1986: 106–107).

Zich, který si zaslouží i takový delší citát, vychází z toho, že hra je pro herce „*souborem* čistě tělových, tj. vnitřně hmatových vjemů, jimiž si své pohyby a polohy uvědomuje“ (106). Jeho výklad

nám pomáhá uvědomit si, co je třeba dodat k zásadnímu poznatku s tak významnými důsledky, jakým je poznatek, že se při mluvení slyšíme: slyšíme se totiž především *zevnitř*. To je důležité také proto, abychom si uvědomili, do jaké míry právě to, že se slyšíme – a tedy vlastně už to, že mluvíme –, přispívá k možnostem a dosahu celistvého vnitřně hmatového prožitku situace se všemi předpokladatelnými důsledky na jeho ‘průběžné’ formování. A to nejen pro herce a herečku, když hrají, ale i pro nás při vnímání našeho vlastního chování/jednání v průběhu jeho realizace. Právě proto může být orientace na mluvní projev pro činoherce v příslušných případech dokonce východiskem pohybu v prostoru – uvědomuje-li si tento projev jako (byť v daném případě určující či aspoň zásadně orientující) součást celistvého tělesného projevu v prostoru. Účast příslušných tělesných orgánů souvisejících s mluvou na celkovém tělesném projevu – a tento projev je vždycky celkový i při různém a třeba ne zcela souhlasném poměru, jímž se jednotlivé tělesné orgány tohoto projevu účastní – je samozřejmě zásadní a umožňuje tento projev vystihnout poměrně přesně tak, že dotýcnému při něm nezní jenom hlas, ale že *zní on celý* (a jako takový má také příslušnou *odezvu*).

Právě v tomto smyslu – a nejenom ve spojení s doprovodnou gestikulací – můžeme mluvit o gestičnosti samotného mluvního projevu (‘gestičnost’ od *gestus*, tj. původně držení těla od *gerere*, tj. nést, konat; odtud ostatně i *sugesce*). Nejenže ruka od úst nemá nikdy daleko a že pro fylogenetický i ontologický vznik řeči je důležitá spojitost oblastí mozku, které je řídí,¹³ ale i sám mluvní projev může

gestikulaci dokonce nahradit. I když většinou je s ní paralelní a v ‘obou’ rovinách projevem celkové tělesné (byť třeba i rozpolcené) reakce a lidského (psychofyzického) jednání v situaci: Tak máme v gestikulaci i v hlase co dělat například se zdvihem nebo s poklesem, úsečností či rozbíhavostí, durovou či mollovou intonací, a to vždy přímo i obrazně.

Všechno, co souvisí s hlasem a mluvou, má samozřejmě co dělat nejen s vysílanými a přijímanými vibracemi při vzájemné komunikaci, ale i s naší přítomností v prostoru a – nejen v divadle – se schopností ho touto přítomností naplnit (v divadle vždycky zcela uvědoměle) i s uvědoměním příslušných směrů i – při recepci cizích projevů – zdrojů působení. To souvisí i s orientací a citěním (v) prostoru (viz spojení sluchových orgánů s polohovým ústrojím v lidském uchu). I z toho je zřejmé, jak velký vliv může mít a má zanedbávání mluvy (ve vzájemné souhře mluvení a poslouchání) či naopak její kultivace nejen na úroveň současného činoherního herectví, ale i na úroveň scénování a sebescénování, a to znamená i sociální komunikace, obecně. Na příkladu činoherního herectví je to jen mnohem nápadnější, a to zvláště vzhledem k zanedbávání potenciálních prozodických vlastností a zejména *možností* mluvního projevu.

Jde právě tak o možnosti hlasového, jako o možnosti (‘čistě’) slovního výrazu, který na mluvní úrovni s hlasem (dá se říct) zápasí. A také obráceně: Při mluvním projevu totiž lidé – a samozřejmě nejvíce a přímo v souvislosti s povoláním především herci či herečky a další profesionálové využívající mluvního působení – využívají nejenom svého hlasu a dalších organických předpokladů tohoto mluvního projevu, ale i slov, která mu zrovna tak pomáhají svou zvukovou

vané řeči, v níž se zabývá podílem, který má na jejím vzniku existence zrcadlových neuronů.

konkrétností, jako překážejí svou sémantickou obecností. Tak jich nejenom využívají, ale i bojují s tím, čím je omezují při realizaci předsevzatého nebo vyprovokovaného jednání, a to právě (i) využíváním potenciální obraznosti jazyka. Tato obraznost je v konkrétním projevu nejednou spojená s možností specifické zvukové hry související nejenom s ‘básnickým’ vyjadřováním (viz např. Zeyero-vo či vlastně Radúzovo „bezedné prázdno zeje nade mnou, závratná hloubka zeje zdola“).

Je jen příznačné, že mluví-li Marco Iacoboni na citovaném místě také o hypotéze „ztělesněné sémantiky“ (*Embodied Semantics* či dokonce *Embodied Cognition*), víceméně vlastně jen sleduje to, čím se kdysi s takovou vášní zabýval i Sergej Ejzenštejn.¹⁴ Také on uváděl jako příklady obrazná vyjádření, která – jak dnes díky italskému neurofyziologovi Giacomovi Rizzolattimu¹⁵ a dalším včetně Marca Iacoboniho víme – vlastně apelují na motorické buňky ‘normálně’ se aktivující, když sami konáme to, k čemu tato obrazná vyjádření poukazují. Mám na mysli takové (Ejzenštejnovy) příklady realizovatelných metafor, jako ‘táhne mě to k vám’, ‘skláním se před vámi’, ‘vyrazilo mi to dech’, ‘to mě povznáší’ či ‘to mě sužuje’, případně (u samotného Iacoboniho) ‘polibek smrti’, ‘v tom bys mi mohl jít na ruku’, ‘chopit se myšlenky’ atp.

Jde tu, obecně vzato, o prožitek samotných slov a jejich spojení (v příslušných případech – jako např. ‘to mě drtí’, ale i ‘plivl mi do tváře’ – přímo o prožitek jejich zvukové podoby takříkajíc ‘až do těch hlásek’) včetně pocitu jejich nedostatečnosti nebo – v případě zdařilého básnického textu – o jejich využití při

14 Podrobněji viz kap. ‘Abstraktní schéma a fyzický prožitek’ ze studie „Ejzenštejnovy lekce divadelní režie“, in Vostrý, J. *Režie je umění*, Praha 2001 resp. 2009.

15 Viz Rizzolatti, G. / Sinigaglia, C. *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgeföhls*, Frankfurt am Main 2008 (italský originál je z roku 2006).

tvarování celistvého prožitku. Ten se utváří s ohledem na motorické dění uložené v poezii jakoby na úrovni samotného slovního vyjádření s jeho zvukovou intencí, jak o tom mluvil Jan Mukařovský,¹⁶ či v souladu s dominantním postavením intonace, expirace či timbru v rámci určitých dramatických textů, jak o tom psal Jiří Veltruský,¹⁷ a konečně i zvukovými vlastnostmi jednotlivých hlásek v jejich specifickém spojení (‘teplé prsty’). Z toho ze všeho vyplývající zvukově realizovaný psychofyzický prožitek promluv tvoří nejen důležitou součást celkového hercova tělesného prožitku, ale také významný bezprostřední (organický) impuls jeho konkrétního scénického chování/jednání.

Cituje-li Mukařovský ve svém textu z roku 1927 přesvědčení Henri Bremonda, „že je možno pochopit (nebo spíš prožít) poezii, tj. motorický proud veršů, kterým nerozumíme, na základě pouhého jejich zvuku“, vyplývá to z Bremondovy koncepce *poésie pure*. Přesto to platí i pro (dokonce) neveršovanou promluvu např. z *Maryši* bratří Mrštíků aspoň do té míry, do jaké z ní dělá přepis jejího kvazi-dialektu do ‘normální mluvy’ pseudoracionálně pseudopsychologizující karikaturu a ze samotných takových pokusů svědectví hlubokého neporozumění jak dramatické poezii, tak zdrojům organického hereckého projevu. Toho projevu, který není nikdy jen médiem něčeho předem myšleného a zde dodatečně tlumočeného, ale – byť pouze v souvislosti s rovinou

16 Myslím Mukařovského přednášku v Pražském lingvistickém kroužku z roku 1927, jejíž příliš „psychologizující“ zaměření se tenkrát nesetkalo s pozitivní odezvou a jejíž materiál využil on sám později v úže zaměřené studii „Souvislost fonické linie se slovosledem v českých verších“ (např. in Mukařovský, J. *Studie z poetiky*, Praha 1982: 170–186). Původní text vydal a vysvětlujícím komentářem doprovodil Milan Jankovič; viz Mukařovský, J. *O motorickém dění v poezii*, Praha 1985.

17 Veltruský, J. „Dramatický text jako součást divadla“ (1941–1976), in [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994: 84–86 (‘Pohyby a hlasový projev’).

‘jak’ v případě předem napsané repliky – vždycky do příslušné míry také (tělesně prožívaným) myšlením samotným.

K pochopení vztahu ‘jak’ a ‘co’ i v souvislosti se scénováním – a to nejenom v souvislosti s ‘řečí básnickou’, ale i s hereckým mluvním projevem – mají ostatně co říct i vlastní Mukařovského slova o tom, že

„Je tedy řeči básnické vnitřní motorické dění cílem a vnější vyjádření prostředkem k jeho objektivaci, kdežto řeči sdělovací je naopak vnitřní motorické dění jakožto nezbytný základ veškerého vnitřního života pouhým prostředkem, který se musí podříditi cíli, zřetelnému sdělení“ (Mukařovský 1985: 42).

Je jasné, že Mukařovský staví proti sobě dva mezní případy, mezi kterými se vyskytuje řada mezistupňů jak na scéně, tak ‘v životě’. Ve specificky scénické praxi uměleckého rázu ovšem platí, že jde o „zvládnutí bohatého komplexu motorických reakcí“ (Mukařovský 1985: 43). Při něm – aspoň v případě činoherního projevu – hraje osvojení textu ve smyslu tělesného rozvinutí jeho scénických možností i z hlediska rozvinutí možností celistvého (tělesného) hereckého projevu zcela zásadní úlohu. Na tomto hereckém projevu je pak jenom jasněji sledovatelné a analyzovatelné to, co se týká i chování/ jednání a scénického působení ‘v životě’.

Literatura:

- EJZENŠTEJN, S. M. (1961) *Kamerou, tužkou, perem*, Praha
IACOBONI, M. (2009) *Mirroring People: The New*

Science of How We Connect with Others, New York

- KOLESCH, D. / LEHMANN, A. J. (2002) „Zwischen Szene und Schauraum – Bildungsinszenierungen als Orte Performativer Wirklichkeitskonstitution“, in WIRTH, U. (Hg.) *Performanz*, Frankfurt am Main
KOLESCH, D. / KRÄMER, S. (2006) *Stimme*, Frankfurt am Main
KRÄMER, S. (2002) „Sprache – Stimme – Schrift: Sieben Gedanken über Performativität als Medialität“, in WIRTH, U. (Hg.) *Performanz*, Frankfurt am Main
KRÄMER, S. (2006) „Die ‘Rehabilitierung der Stimme’ (Über die Oralität hinaus)“, in KOLESCH, D. / KRÄMER, S. (2006) *Stimme*, Frankfurt am Main
KRÄMER, S. (2008) „Die Heterogenität der Stimme“, in WIETHÖLTER / POTT, H.-G. / MESSERLI, A. (Hrsg.) *Stimme und Schrift*, München 2008
McNEILL, D. (1992) *Hand and Mind: What Gestures Reveal About Thought*, Chicago
MUKAŘOVSKÝ, J. (1985; ed. M. Jankovič) *O motorickém dění v poezii*, Praha
NIETZSCHE, F. (1923) *Zrození tragédie* (přeložil a doslovem opatřil Otokar Fischer), Praha
RIZZOLATTI, G. / SINIGAGLIA, C. (2008) *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt am Main
VELTRUSKÝ, J. (1994) „Dramatický text jako součást divadla“ (1941–1976), in [týž] *Příspěvky k teorii divadla*, Praha
VOSTRÝ, J. (1998) *O hercích a herectví*, Praha
VOSTRÝ, J. (2001, 2009) *Režie je umění*, Praha
VOSTRÝ, J. (2009) „Scénické působení a zrcadlové neurony“, in VOSTRÝ, J. / SÍLOVÁ, Z. *Je dnes ještě možné herecké umění? (Příspěvek ke scénologii herectví)*, Praha
VOSTRÝ, J. (2010) *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*, Praha
VOSTRÝ, J. (2011) „Od teatri(sti)ky ke scénologii?“, 2. část, *Disk 38*
ZICH, O. (1986) *Estetika dramatického umění*, Praha

Efemérní architektura pro Ji.hlavu¹

Josef Čančík

Je to zvláštní druh architektury. Druh s jepičím životem. Dům se staví minimálně na desetiletí (než se změní potřeby a prodělá úpravy), interiér obchodu na roky, scénografie umírá spolu se svou inscenací. Architekturu pro filmový festival v Jihlavě jsem si začal nazývat architekturou efemérní. Její životní běh vypadá asi takto: za přibližně 2 měsíce vše vymyslet a připravit, za 4 dny vlastnoručně postavit, 5 dní nechat žít a užít, a nakonec za jediný den zbourat. Už třikrát jsme s kolegou Vítem Šimkem měli příležitost tento cyklus vytvořit a prožít: podíleli jsme se v letech 2009–2011 na 13. až 15. ročníku MFDF Jihlava.

To, že každý festival musí mít vlastní grafický vizuální styl, se již považuje za samozřejmost (autorem těch jihlavských je stabilně ilustrátor a grafik Juraj Horváth). Každý ročník musí být v grafické podobě plakátů, pozvánek, programů, katalogů jasně identifikovatelný. Grafický design slouží a zároveň svou výtvarnou kvalitou přináší přidanou hodnotu. Vytváří ‘image’, (re)prezentuje. Projeví se to jasně, zaplníte-li polici své knihovničky festivalovými katalogy či zhlédnete-li výstavu souboru festivalových plakátů. S architektonickou podobou festivalu už to tak jednoduché není. Nejenže její promyšlená přítomnost není samozřejmá, její angažmá v Jihlavě je spíše zcela ojedinělý jev. Za architektonickou podobu festivalu samozřejmě nelze považovat úpravy prostoru pomocí stavebnicových výstavních systémů a nábytku z fundusů produkčních firem, které obdobné akce (komerční výstavy a prezentace, konference a sjezdy, módní přehlídky a spektakly všeho druhu) zajišťují.

Architektura pro festival není dekorací. Má polohu služebnou: uspokojit pragmatickou potřebu upravit v jednotném duchu prostory festivalového centra, festivalových kaváren atp., zkrátka všechny provozy, které k festivalu vedle samotných projekcí v kinosálech patří: z improvizovat ‘scénografii’ festivalu v prostorách běžně určených k jinému účelu. Architektura pro festival v našem pojetí má ale navíc jinou polohu, méně utilitární až idealistickou, pro festival nikoli nezbytnou, a tím přirozeně diskutabilní. I když z našeho pohledu jde o polohu neméně funkční, než jakou představuje podoba festivalových interiérů. Snažíme se, aby festival dal svoji přítomnost ve městě znát nejen plakátováním a klasickou inzercí a reklamou. Snažíme se o intervenci ve veřejném prostoru.

¹ Architektonická podoba 13. až 15. ročníku Mezinárodního festivalu dokumentárních filmů v Jihlavě (www.dokument-festival.cz): ECHTarchitektura (www.echtarchitektura.cz), Josef Čančík, Vít Šimek.

Pravidelným festivalovým divákům a hostům můžeme pomocí prožitku fyzického prostoru přispět k identifikaci (k zapamatování si) konkrétního ročníku; obyvatele města a náhodné návštěvníky se snažíme upozornit, že se něco děje, že město opět žije festivalem. A všechny dohromady se pokoušíme vytrhnout z všednodennosti a snad i vyprovokovat k zamyšlení nad obsahy, jejichž nositeli se architektonické intervence ve veřejném prostoru snaží být.

Vlastně netuším, nakolik je snaha jihlavského festivalu o koncepční přístup ke své architektonické podobě ojedinelá. Nejsem příliš aktivní a zkušený festivalový turista. Snad v zahraničí nejde o něco příliš výjimečného. Vzhledem k tomu, že u nás kultura živoří, a festivaly jsou tedy chudé popelky (snad kromě těch několika prominentně hýčkaných), které nikdy nemají jistotu, že přežijí do dalšího ročníku, není divu, že se soustředí především na samotnou podstatu svého zájmu a na 'šaty' už nezbyývá. Platí to také pro jihlavský festival. Každý rok za svou existenci vděčí spíše odhodlání organizačního štábu než státní péči o kulturu. Poslední roky, kdy se rozhodl o svou architektonickou podobu začít důsledněji pečovat, navíc čelí snižujícímu se rozpočtu. A to je největším a nejvýznamnějším festivalem svého druhu v regionu střední a východní Evropy! Titěrný rozpočet je velkou výzvou. Každý ročník byl pro nás řešením rébusu, jak zahrát co nejvíce muziky za co nejméně peněz.

Nutno říci, že by to vůbec nebylo možné, kdybychom nepřistoupili na značně atypický – poněkud partyzánský postup, pro architekty ne zcela obvyklý. Celou architektonickou podobu festivalu totiž nejen navrhujeme, ale s pomocí několika brigádníků také kompletně realizujeme a následně deinstalujeme. Je zřejmé, že dané podmínky do jisté míry předurčují charakter výsledku. Ten bude za daných podmínek vždy 'nízkonákladový' a odpovídající nutnosti pracovat v maximální míře také se zapůjčitelnými nebo sponzorsky či se slevou získatelnými materiály. Toto 'know-how' tvoří nemalou část tvůrčího autorského výkonu.

Jak vypadal v jednotlivých ročnících?

13. MFDF Ji.hlava (2009)

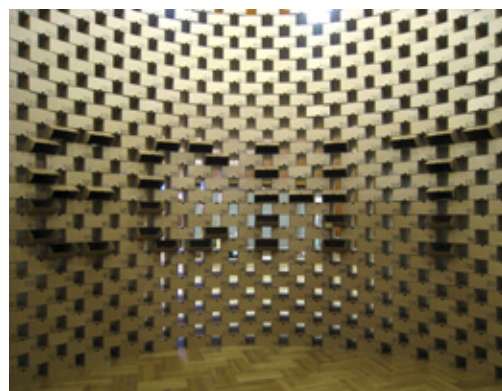
Jedním ze zásadních úkolů bylo přetvořit velký společenský sál kulturního domu DKO (Dům kultury odborů; mimochodem, kvalitní budova od Věry a Vladimíra Machoninových z přelomu 50. a 60. let) v tzv. „*Film Industry Area*“ přístupnou pouze „filmovým profesionálům“, která má čtyři sekce: *Guest Service* (stará se o festivalové hosty), *Press Centrum* (zázemí novinářů), *Doc Alliance Films* (sdružení pěti nejvýznamnějších evropských festivalů dokumentárních filmů) a *East Silver*, což je filmový trh, který předkládá televizním dramaturgům a filmovým distributorům snímky ze střední a východní Evropy. Každá část musela dostat v rámci sálu přiměřený prostor k naplnění svých potřeb. Pro *East Silver* to např. znamenalo množství počítačových pracovišť řešených tak, aby filmoví profesionálové mohli během festivalu nerušeně zhlédnout desítky až stovky filmů. Proto jsme pro *East Silver* na pódiu vytvořili translucenční labyrint, který každému poskytoval určitou míru intimity.

Ve *Film Industry Area* představuje důležitou platformu komunikace s festivalovými hosty systém předávání nejrůznějších tiskovin a vzkazů. Proto jsme



▲▲ 13. ročník MFDF: Dočasné doplnění chybějící nárožní věže budovy DKO. FOTO: ARCHIV AUTORA

▲ 13. MFDF: Translucenční labyrint filmového tržiště East Silver. FOTO: ARCHIV AUTORA



▲▲ 13. MFDF: Velký „rondel“ v ose vstupu do společenského sálu DKO (Film Industry Area). FOTO: ARCHIV AUTORA

◀ 13. MFDF: Uvnitř rondelu byl přístup do všech 1200 schránek, jejichž víka umožňovala plastické hry. FOTO: ARCHIV AUTORA



▲▲ 13. MFDF: Řada šesti „galerií“ ve veřejném prostoru u kina Dukla. FOTO: ARCHIV AUTORA

▲ 13. MFDF: Výtvarníci ze skupiny Kopr pojednávají svoji galerii. FOTO: ANTONÍN MATĚJOVSKÝ

► 13. MFDF: Interiér galerie zpracované skupinou Kopr. FOTO: ARCHIV AUTORA



jako dominantu sálu vystavěli rondel z přibližně 1200 speciálně navržených a pro festival vyrobených lepenkových boxů, který byl nejen architektonickým objektem sám o sobě, ale především velkou sumou 'poštovních schránek'. Lepenkové krabice jako stavební element musely přitom být konstruovány obezřetně, protože asi 500 z nich mělo být najednou naplněno těžkými katalogy: tím mělo dosáhnout skutečně nemalé hmotnosti, a přitom nesmělo dojít k deformaci jejich spodních vrstev. Kruhová stavba měla uvnitř až zenový charakter. Dále byl vyřešen centrální pult k odbavení festivalových diváků (akreditace, ubytování a festivalový obchod).

Pro kdysi německou Jihlavu je charakteristický motiv nárožních věží. Toto 'pravidlo' budova DKO nerespektuje a zkušené oko architekta hned pozná, že náměstí Svobody, kterému dominuje, cosi chybí. Vytkli jsme si proto skromný cíl alespoň na dobu trvání festivalu urbanistický kontext opravit a nárožní věž jsme na DKO doplnili. Lešeňová věž nesoucí festivalový megaboard a zvýrazněná na své koruně červenými světly se stala hlavním 'poutačem' festivalu. Použití klasického trubkového lešení jako synonyma pro dočasnost zároveň korespondovalo s festivalovým mottem onoho roku: *rekonstrukce*. Lešení tvořilo také poutače před kinem Dukla (festival se odehrával paralelně v DKO a v kině Dukla) a také platformu pro doprovodný program – intervenci ve veřejném prostoru: Šest lešeňových kvádrů s bílými stěnami bylo během šesti festivalových dní k dispozici šesti umělcům či uměleckým skupinám (Monsters, Kopr, Juraj Horváth, Svätopluk Mikyta, Eva Maceková, Chrudoš Valoušek). Omezení byli na černobílé zpracování těchto *galerií ve veřejném prostoru*. Důsledně černobílá totiž byla i grafická podoba 13. ročníku festivalu. Každý den o půlnoci se otevírala nová galerie, kterou předtím během dne umělci (na očích veřejnosti) pojednávali.

14. MFDF Ji.hlava (2010)

Stejně jako předchozí rok byly rozsah pro festival upravovaných prostorů a nároky na ně velké, ale rozpočet malý. Navíc jsme opět nechtěli zůstat pouze u saturace utilitárních potřeb festivalu. Stejnou důležitost pro nás měl přesah festivalu do veřejného prostoru. Opět jsme měli záměr konfrontovat festivalového diváka i obyvatele Jihlavy s překvapením a myšlenkovým probuzením, které provokuje náhle se ve městě objevivší temporerní architektura.

Rozpor nízkého rozpočtu a poměrně náročných požadavků na festivalovou architekturu spolu s potřebou dát architektonické podobě festivalu jistou 'monumentalitu' (aby vůbec mělo smysl se jí zabývat) vyžaduje specifický přístup k řešení. Je nutné najít základní stavební princip založený na prvcích, které není nutné nakoupit, ale je možné je vypůjčit od firem, které budou ochotny festival touto formou podpořit. Takovým stavebním elementem se v tom roce stala klasická dřevěná europaleta a v interiérech také surový ocelový pororošt (ocelový rošt používaný např. na podlahy průmyslových staveb apod.). Samozřejmě že použití europalet pro stavbu temporerní architektury není ničím zcela novým. Ostatně, snahu přicházet v architektuře s něčím dosud neviděným považují za pošetilé neb prostě nemožné.



▲ 14. MFDF: „Snový posed“ na rohovém sloupu portiku DKO.
FOTO: MICHAL UREŠ

► 14. MFDF: Posed na sloupu držel bez přidání podpůrné konstrukce i přímé fixace do sloupu samotného.
FOTO: ANTONÍN MATĚJOVSKÝ



▲▲ 14. MFDF: „Čajový pavilon“ před hlavním festivalovým centrem v budově Oblastní galerie Vysočiny. FOTO: MICHAL UREŠ

▲ 14. MFDF: V noci byl pavilon rozsvíceným salonkem. FOTO: MICHAL UREŠ

▲▲ 14. MFDF: „Vyhlídková dvojlatrína“ na jihlavském Masarykově náměstí poskytovala snové výhledy mimo jiné na (ne)slavný Prior. FOTO: MICHAL UREŠ

▲ 14. MFDF: Improvizovaná kavárna v budově Oblastní galerie Vysočiny (v jedné z výstavních místností). FOTO: MICHAL UREŠ



14. MFDF: Mobilní festivalová snová sauna byla zájemcům k dispozici u rybníka nedaleko centra. FOTO: MICHAL UREŠ

Byli jsme rádi, že festivalové centrum se všemi svými provozy, zajišťujícími odbavení festivalových diváků a servis hostům-profesionálům, se oproti minulosti přesunulo do nových prostor Oblastní galerie Vysočiny. Nemuseli jsme tak sami sebe konfrontovat s vlastním loňským řešením. Ovšem stáli jsme před novým problémem: jak vstoupit dočasnou architekturou do hodnotné renesanční budovy. Pokusili jsme se o to pomocí surového dřeva a oceli tak, aby výsledný 'design' nemohl soutěžit s ušlechtilostí prostor domu. Z palet jsme vytvořili 'pódia' poroštově-ocelových pultů pro festivalový personál, různé druhy sezení i struktury pracovišť filmových profesionálů v *East Silveru* (filmový trh) či novinářů v *Press Centru*. Surově ocelovo-paletové byly i obě festivalové kavárny: komornější v budově galerie i ta v DKO s monumentálním 16 metrů dlouhým barem.

Pokud jde o motto 14. ročníku, nesl v podtitulku poněkud tajemné sdělení: *Doc.Dream* – dokumentární snění. Spojení snu a dokumentu (reality) se nám stalo inspirací pro paralelní konceptuální architektonickou vrstvu. Do veřejného prostoru města jsme se rozhodli vstoupit několika 'snovými' stavbami z palet a surového řeziva. Tyto drobné *Doc.Dream In* stavby byly značně abstrahovanou interpretací svých archetypů. Nechtěly se archetypům přiblížit podobou, měly

spíš v rámci asociativní hry umožnit pozorovateli/uživateli vlastní interpretace, individuální snění. V užité rovině samozřejmě všechny tyto stavby sloužily jako poutač výrazně upozorňující na přítomnost festivalu ve městě. Takto bylo možné před festivalovým centrem využít přístřeší *čajového pavilonu* s vysoko položenou prkennou podlahou. Fair-tradeový čaj, kávu či vegetariánskou kuchyni bylo možné zakoupit v přilehlém stánku. Přímo na hlavním jihlavském Masarykově náměstí s neslavně slavným obchodním domem Prior bylo možné usednout do *vyhlídkové dvojlátriny* (hádejte, na co byl výhled zaměřen). Uprostřed křižovatky na náměstí Svobody před DKO kroužila auta kolem *seníku*. Přímo na nárožním sloupu monumentálního portiku DKO byl napíchnut *posed*. Výjimkou z paletové jednotnosti byla poslední stavba – u rybníka Stará plovárna jsme umístili *veřejnou snovou mobilní saunu*. Ta byla samozřejmě postavena předem a do Jihlavy už dojela po vlastních kolech. Byla k dispozici festivalovým hostům přetíženým sledováním projekcí stejně jako jihlavským občanům či kterýmkoli zájemcům o duševní i fyzickou očistu.

Nutno dodat, že tentokrát byla stavba festivalové architektury obzvláště náročná. Rukama nám při vykládce, neustálé manipulaci a stavbě samotné prošlo všech 450 použitých palet. Konstruktivní lahůdkou, ale i vyčerpávajícím a strach nahánějícím výkonem byla stavba 'posedu', který na sloupu držel bez jakékoli podpůrné konstrukce i bez fixace do samotného sloupu. Tento paradox vyvolával mezi festivalovými návštěvníky vzrušení i obavy. Hezkým naplněním scénického potenciálu 'čajového pavilonu' před festivalovým centrem byl okamžik, kdy si jej přivlastnilo několik místních romských dětí a začali v něm rapovat. Komičnost dodala situaci městská policie, která měla pocit, že musí mít akci pod kontrolou. Strážníci se tvářili vážně, podávali o dění hlášení do vysílačky, zatímco přítomné festivalové osazenstvo se dobře bavilo.

15. MFDF Ji.hlava (2011)

Festival slavil 15. narozeniny. Odpovídající atmosféru (ať už jde o slávu narozeninovou či „večírek na Titaniku“, v jehož duchu se nesl zahajovací večer a který metaforicky vznášel otázku, zda se společnost nenachází už v okamžiku po nárazu ledovce, zatímco si ale ještě – až na nemnoho jedinců – plně neuvědomuje nezadržitelnost katastrofy) jsme podpořili ošacením festivalových center. Pět budov, v nichž se festival odehrává, bylo oblečeno do 'večerních šatů'. Pro každou z nich byla 'střižena' látka s jiným dekorem. Největší róbu dostalo DKO (kulturní dům se dvěma velkými festivalovými kinosály). O málo menší byly šaty pro festivalové centrum v renesanční budově Oblastní galerie Vysočiny a také pro menší budovu galerie na Masarykově náměstí, která hostila výstavu nejkrásnějších festivalových plakátů z celého světa. Závoje dostala také menší festivalová kina Dukla a Diod. Šatíčky oslavenkyně byly vzhledem k nutnosti vstupu ve správném místě podkasány. Bonusem pro Jihlavu byl decentní závojíček, do něhož byl tajemně zahalen tamější (ne)slavný Prior, který splnil účel vyprovokovat občanskou diskusi o věčnou kontroverzi budící stavbě.

Pro jihlavské občany méně zaznamenané, ale pro festival neméně významné byly opět veškeré dočasně budované interiéry: Festivalová kavárna v prostorách



▲ 15. MFDF:
Narozeninově
oděný DKO.
FOTO: MICHAL UŘEŠ

◀ 15. MFDF:
Šaty se během
větrného
zahajovacího
večera
dramaticky
nadouvaly.
FOTO: ANTONÍN
MATĚJOVSKÝ



15. MFDF: Festivalové centrum v ošacené Oblastní galerii Vysočiny. FOTO: MICHAL UŘEŠ



▲▲ 15. MFDF: Kino Dukla dostalo šatičky poněkud průhlednější. FOTO: MICHAL UREŠ

▲ 15. MFDF: Řidším závojkem se zahalilo také kino Diod. FOTO: MICHAL UREŠ

▲▲ 15. MFDF: Počítačová pracoviště v East Silver – filmovém tržišti. FOTO: MICHAL UREŠ

▲ 15. MFDF: Také jihlavský Prior se zahalil do jemného závoje a oslavil tak narozeniny festivalu. FOTO: ANTONÍN MATĚJOVSKÝ



15. MFDF: V „jaskyni“ Guest Service našel každý festivalový host svou poštovní schránku. FOTO: MICHAL UREŠ

šatny DKO a především prostory hlavního festivalového centra v budově OGV. V něm se nacházely – kromě další festivalové kavárny – především veškerý servis pro diváky (akreditace, dispečink ubytování apod.) a tradiční *Industry* zóna pro filmové profesionály. Velké recepční pulty dominující všem servisním oddělením byly souhlasně s charakterem exteriérů slavnostně přioděny do závoje. V interiérech se také decentně objevovala echa barevnosti a dekoru festivalového ošacení. Vše bylo podtrženo typografií stencilového písma. Výjimečné postavení měla organická stavba tvořená tisícovkou ‘message boxů’, tradičních poštovních schránek využívaných festivalovými hosty. Efekt velkého počtu stavebních prvků umožnil vytvořit jakousi jeskyni, která vrostla do jedné menší výstavní místnosti a byla součástí *Guest Service*. Její prostor byl až magický. V podstatě primárně utilitární, ale, jak se ukázalo, pro scénování festivalového mumraje velmi efektivními, byly objekty vytvořené z velkých hranolů před všemi festivalovými centry. Umožňovaly jen tak posedět, dát si pohodlně něco k snědku, ale také rozehrát improvizovanou performanci...

Prolegomena k metodologii výzkumu v oboru edukačního dramatu 1

Josef Valenta

Naše existence může být vyjádřena dvěma kruhy. Vnitřní kruh tvoří naše impulzy, náš tajný život, který nelze vidět ani sledovat. Vnější kruh představuje společenský život: naše vztahy k druhým, práce, rekreace. Divadlo celkem vzato představuje dění ve vnějším kruhu. Divadelní výzkum chápu jako vytváření středního kruhu. Pracuje na principu ozvěny: snaží se zachytit podněty z beztvarého kruhu vnitřního. Táhne k tomu, aby bylo zpodobnění známého viditelného světa – abychom přivedli na svět to, co je neviditelné a neznámé, potřebujeme zvláštní dovednosti. Čas od času se objeví podstatnější pravda. Nejde o žádnou trvalou pravdu, ta stále hledá sama sebe, je to prostě řada opravdových okamžiků.

P. Brook¹

Již z názvu či primárních definic dramatické výchovy² vyplývá faktum jejího rozkročení mezi dvěma světy – světem divadla a dramatu a světem edukace (výchovy a vzdělávání). Tedy světem umění reflektujícího a zobrazujícího (přesněji ‘zdivadelňujícího’) věci lidské a světem (za)cíleného (společensky podmíněného a institucionálního) formování člověka. Existence těchto ‘dvou bází’ samozřejmě ovlivní pohledy na výzkum v tomto oboru a jeho metodologii. Je tedy nejprve

1 Brook 1996: 236.

2 Viz např. Machková 1999: 32; Provazník 1999: 41; Valenta 1995: 28; 158; Valenta 2008: 40; Valenta, M. 2011: 13.

nutné podat charakteristiku edukačního dramatu.

Zmíněná ‘dvojjakost’ je toliko špičkou definičního ledovce oboru. Z hlediska základních forem výskytu edukačního dramatu se dá říci, že dramatická výchova v širokém slova smyslu (např. Machková 1999: 146n.; Valenta 2008: 43) zahrnuje nejen ‘běžnou školní dramatickou výchovu’, ale také divadlo hrané dětmi a tzv. ‘divadlo ve výchově’. Podstatu divadla hraného dětmi (potažmo: mládeží či jinými osobami, na jejichž rozvoj působíme prostřednictvím práce na představení) asi není třeba vysvětlovat. Pokud jde o ‘divadlo ve výchově’,³ jedná se především o různé formy interaktivního, resp. participativního divadla realizovaného divadelníky, přičemž před, při nebo po představení probíhá ona participace s ‘nedivadelníky’, kteří se však tím pádem více či méně též stávají divadelníky...⁴

Bylo řečeno, že edukace je ‘zacílená’. V tom případě jsme u další triády,

3 Pojem převzatý z anglického slovníku oboru theatre in education.

4 Participace tu znamená aktivní vstupy ‘nedivadelníků’ do tvorby-přípravy či též tvorby-realizace (do průběhu) představení nebo jde o jejich následnou práci s představením (jeho tématem, situacemi) atd. uskutečňovanou rovněž divadelními/dramatickými postupy (post-performance work).

patrné v definicích cílů oboru. (1) Prvotní jsou – samozřejmě – cíle esteticko-, ba i umělecko-výchovné.⁵ (2) Pak je tu ale též 'silná' skupina cílů pro oblast osobnostního a sociálního rozvoje.⁶ A konečně je tu třetí oblast cílů, obvykle méně zdůrazňovaná, ale – podle mého úsudku – neméně důležitá. Jde o cíle v oblasti jakési 'nauky o světě, člověku a jeho záležitostech'.⁷

Již jen z podoby cílů je jasné, že dramatická výchova má mezioborový charakter. Věnujeme-li se oboru 'edukační drama', setkáváme se s tématy rozmanitými a více či méně spadajícími do akčního rádiusu různých oborů, věd či disciplín.⁸ A navíc: tato setkání mohou mít jak podobu setkání s 'teorií' určité oblasti (např. s etickými principy), tak s 'praxí' téhož (např. skutečné ne/etické jednání).

Proč to všechno popisují? Na edukační drama můžeme hledět nejen jako

5 A jako esteticko-výchovný je obor pojednán též v základních národních kurikulárních dokumentech, např. pro základní vzdělávání (*Rámcový...* 2007: 88). Má učit základům recepce i tvorby dramatického umění a též elementům jeho teorie.

6 S cílem esteticko-výchovným ji primárně spojuje téma – řekněme – 'otevírání osobních zdrojů tvořivosti'. Ale jde i o jiné osobnostně sociální cíle. Dramatická výchova se uskutečňuje prostřednictvím (hraného) jednání žáků/klientů. K vespolnému jednání, a to i hranému, je užitečné mít různé osobní předpoklady a sociální dovednosti. Personálně-sociální dovednosti nabývané v edukační dramatické hře se tedy vážou jednak k výkonu zvanému 'hraní role ve fiktivní situaci' či 'vystupování' (např. práce s dechem; práce s těžištěm; adresná komunikace; reflexe konfliktů ve vlastním jednání apod.), a jednak k tomu, aby hráč byl vůbec schopen spolupracovat s ostatními (tedy spíše dovednosti pro sociální role 'tvůrce' a 'hráče' než pro roli ve smyslu charakteru postavy).

7 Jde o to, 'o čem se hraje' (ať již ve třídě či na jevišti). Silný akcent je tu na rozpoznávání hodnot, ale také na porozumění jevům typu 'láska; válka; pomoc; čest' a podobně. Variantou téhož pak jsou ty případy, když se dramatická hra využije jako metoda k výuce nějakého konkrétního školního předmětu (např. dějepisu). Tady pak mohou být cíle dokonce i velmi 'faktografické' atd.

8 Viz např. tyto disciplíny a jevy jimi zkoumané: pedagogika, psychologie, teatrologie, teorie literatury, estetika, sociologie, behaviorální vědy, ale i etika, kulturní antropologie atd. A navíc jsou tu školní setkání metod dramatické výchovy s mnoha předměty, vč. kupř. chemie apod.

na instrument zdokonalování, ale také jako na pole pro výzkumné poznávání různých jevů vázaných jak k umění, tak k edukaci i k setkávání všemožných dalších témat s postupy esteticko-výchovného oboru. K rozmanitosti výzkumných témat 'okolo' edukačního dramatu lze ale přistupovat i ze zcela jiných hledisek. V analýze britského (byť mezinárodního) časopisu *Research in Drama Education* H. Kasíková (2007) definuje tato základní výzkumná témata: problém odsouvání dramatické výchovy státní vzdělávací politikou na vedlejší kolej; vliv oboru na různé školní výsledky žáků; využití oboru při profesionalizaci odborníků; preventivní funkce edukačního dramatu; jeho 'varianta' zvaná dramaterapie; etické aspekty oboru edukační drama; aplikované drama a divadlo a jeho vliv (využití pro řešení problémů a/nebo učení v různých oborech lidského poznání atd.); dramatická výchova a různost/diverzita/interkulturalita; metodologie výzkumů v oboru.

Krátce řečeno: dramatická výchova skýtá rozmanité příležitosti pro poznávací činnost zvanou 'výzkum'.⁹ A tento článek byl napsán proto, aby přinesl

9 Idea tohoto textu vznikala postupně (též v souvislosti s prací na metodologických otázkách při řešení dílčího úkolu v rámci výzkumného záměru MSM 0021620862 'Učitelská profese v měnících se požadavcích na vzdělávání'): Při sledování a reflexích diplomních úsilí absolventů oboru dramatická výchova (na DAMU i v jiných ústavech); při výzkumné práci na pojmenování klíčových témat edukační dramatiky jako 'mladého' oboru, vč. témat metodologických (pozorování jeho prakticky prováděných forem – Valenta 1995; 2008; 2010; Kasíková 2007; 2008); při studiu scénologických textů (nejčastěji J. Vostrého a J. Gajdoše v *Disku*); při vlastním výzkumu na poli scénologie mimodivadelního chování lidí (Valenta 2011) a při studiu metodologie cizích výzkumů na tomto poli (např. Manning 2001); při studiu zahraničních textů k oboru obecně i k jeho metodologii (např. Ackroyd 2006; Sommers 2002; Cziboly 2010; časopis *Research in Drama Education*); při analýzách odborných i popularizujících textů pojednávajících o divadle (např. Vostrý 1996); při čtení textů o zkoumání divadla (Roubal 1999) a zkoumání divadlem (Vavříková 2009; Samec 2010); při studiu 'performativní social science' (Schechner 2006; Hlavica 2007) a performativního výzkumu (Haseman 2007).

strukturované podněty k probíhající debatě o konstituování (či přímo k onomu konstituování) metodologie výzkumů v oblasti dramatické výchovy.¹⁰

K podstatě jevu zvaného 'výzkum'

„Výzkum může být definován jako cesta k vědění nebo jako systematické a svobodné zjišťování skutečnosti, které má přinést nová fakta, řešit zcela nové či již existující problémy, poskytovat nové ideje a rozvíjet nové teorie.“ (*Research...*)

„Je to tvůrčí systematická aktivita zaměřená k rozšíření vědění, vč. vědění o člověku, kultuře a společnosti, a k využití poznání pro další praktické použití“ (*Glossary...*).

„Výzkum znamená proces vytváření nových poznatků. Jedná se o systematickou a pečlivě naplánovanou činnost, která je vedena snahou zodpovědět kladené výzkumné otázky a přispět k rozvoji daného oboru“ (Hendl 2005: 30).

Povšimněme si akcentu na novost, systematicčnost a na jistotu praktičnost či použitelnost výsledků.

Výzkum má tento základní smysl – praktický, teoretický, (meta)metodologický a osobní. Jde tedy

a) o zjištění nových¹¹ poznatků obohacujících praxi – a (více méně!) ruku v ruce s tím

b) o zjištění poznatků obohacujících teorii či umožňujících její vytváření.

c) (Meta)metodologický smysl je pak v tom, že výzkum zkoumá (či alespoň

10 Není ovšem možné nedotknout se místy témat, která se přirozeně týkají jaksi 'obecně' divadla samého. Budu se přitom snažit včas zabrzdit před vstupem na pole, na nichž nedisponuji ani náležitou zkušeností ani erudicí... Současně prosím čtenáře, aby považoval tento text za otevřený. Jakkoliv některé formulace mohou znít jako 'jednoznačné definice' (a mám na mysli mé vlastní formulace, nikoliv přebírané definice), ve skutečnosti jsou spíše pokusem o zachycení metodologických jevů.

11 Jakkoliv Breslerová (2009) připomíná „varování George Steinera (1989), že novota je nepřítelem originality“.

reflektuje) a rozvíjí sám sebe, své postupy atd.

Zkoumání takových jevů má ve vztahu ke konkrétnímu výzkumníkovi též svůj ne-li přímo edukační, tedy alespoň 'ovlivňující' potenciál, takže za smysl výzkumu tu považujeme i

d) osobní obohacení poznávající osoby v oblasti

– porozumění oboru,
– porozumění metodám výzkumu/poznávání,

– ale i pro porozumění 'životu'.

Důležitá jsou i tzv. **paradigmata výzkumu**. Hovoří-li se v metodologii (společenskovědních) výzkumů o **paradigmatech**, pak se v základní variantě hovoří o výzkumu 'kvantitativním' a 'kvalitativním'. Budeme-li se držet zdrojů z našeho oboru, pak u J. Sommerse nalzáme též dvojici 'pozitivistický' a 'interpretativní' výzkum (1996, ale zvl. 2002).¹²

Za výchozí budu v tomto článku považovat pár 'kvantitativní a kvalitativní'. První výzkumný přístup vychází z daného stavu znalostí o tématu, formuluje problém pro výzkum a pak empirickým šetřením ověřuje hypotézy – výsledky mívaly podobu 'kvantitativně' zpracovaných dat.¹³ Druhý přístup se orientuje jednak na zjištění toho, co vůbec existuje, co se 'vyskytuje'. A jednak se pokouší spíše do hloubky interpretovat jevy, podstaty a principy, byť i závěry nejsou vždy zobecnitelné (a ví se, že platí třeba jen pro danou komunitu). Z obou důvodů se též hovoří o 'fenomenologickém' přístupu.

12 Jiná paradigma, tentokrát vesměs spíše kvalitativní povahy a střídavě akcentující tu obsah, tu některou metodu, přináší text J. Ackroydové (2006; viz též Kasíková 2008a): Případové studie (hloubkové analýzy zvolených jevů-případů). (Post)Kritická etnografie (zaměřená na vztahy moci v prostoru). Feministická metodologie (zaměřená na genderová témata). Narativní metodologie (založená na práci s vyprávěním). Performanční etnografie (bude o ní řeč později). Poststrukturalistická metodologie (zkoumá společnou dynamiku polarit, např. hraní – dívání se na hru atd.).

13 Součty, procenta, tabulky, grafy apod.

Kvalitativní výzkum nemá tedy většinou rozsáhlý 'řídící aparát' (výzkumné otázky, dílčí otázky, hypotézy...), i když základní otázky či nasměrování samozřejmě má. Jen v případech varianty tzv. 'etnografických' přístupů¹⁴ výzkumníci předem nestanovují nic a vstupují na zkoumané pole s očekáváním 'co bude'... Přitom se tu počítá s důležitou rolí subjektu výzkumníka. V potaz se bere jeho 'osobní zkušenost'¹⁵ vzniklá při výzkumu, avšak udržení jistého odstupu od osobního prožitku vznikajícího při výzkumu je žádoucí. Poznamenejme k tomu ještě, že ani kvalitativní zjišťování se nevyhne např. jistému 'počítání' některých skutečností atd.

Z výše uvedené šíře možných pohledů na edukační drama je nabíledni, že zkoumání na tomto poli mohou být kvalitativní i kvantitativní. Ostatně kombinace obého je v případě zkoumání různých typů problémů z metodologického hlediska žádoucí. Jde o tzv. 'smíšený výzkum' (mixed research) nebo smíšený výzkumný design.¹⁶

Pracovně jsem si vytvořil¹⁷ šest úhlů pohledu na výzkum tak či onak spjatých s edukačním dramatem, resp. s využitím divadelnosti a dramatickosti v oblasti výchovy a vzdělávání. Na tomto místě je uvedu sice sekundárními, ale příjemně krátkými názvy – podtituly:

1. Výzkum pro divadlo/drama.¹⁸

14 Doporučujeme nezaměňovat s etnoscénologií, o níž bude ještě řeč.

15 Dovolím si ale připomenout, že jde o zkušenost odborníka...

16 U nás se užívá i pojem 'triangulace' – ta ale může znamenat spíše hledání shodných výsledků prostřednictvím různých metod, může tedy být jedním z 'rysů' smíšeného designu (Barret/Bolt 2010: 62).

17 Toto třídění vzniklo v r. 2010. Později jsem narazil na Dombosovo dělení (in: Klein 2010: 2) hovořící o výzkumu: – o; – pro a – skrze umění (ale současně též o umění: – o; – pro a – skrze výzkum).

18 Pojem divadlo tu prioritně chápeme jako divadlo edukační, hrané dětmi atd. a pojem drama analogicky k angličtině jako ekvivalent pojmu 'edukační drama' (dramatická výchova atd.).

2. Divadlo/drama jako výzkum, resp. výzkum divadlem/dramatem.

3. Divadlo/drama jako výzkumná zpráva.

4. Výzkum divadla/dramatu.

5. Výzkum 'výsledků' divadla/dramatu.

6. Výzkum nedivadelní skutečnosti prostřednictvím metafory divadla/dramatu.

Výše uvedená šestice je jako elementární teoretický konstrukt místy velmi křehká. Jednotlivé úhly pohledu od sebe nelze někdy prakticky oddělit. Berme ji jako orientační či didaktickou pomůcku.

1. Výzkum určité reality (skupiny, instituce, lokality atd.) jako 'sběr' materiálu pro tvorbu divadelního představení nebo edukační dramatické struktury¹⁹ apod. (výzkum pro divadlo/drama)

Podívejme se nejprve na jistou základní variantu tohoto výzkumu. Vyjdeme z metodiky přípravy představení participativního divadla typu 'divadlo-fórum'. Pracovali jsme opakovaně²⁰ na představeních otevírajících a divadelně zpracovávajících problémy života různých

19 Dramatická struktura (v diskurzu oboru se užívá i sloví 'strukturované drama') jako typ dramatické výchovy či lekci v dramatické výchově zahrnuje vesměs celky složené z řady kroků – sekvencí. Ty jsou vyplněny jednak různými variantami metod založených na hře v roli, tedy hraním situací, a jednak variantami mimorolových aktivit (diskuse o tématu, postavách atd.; příprava hraní situace; reflektování odehrané situace; využití kresebných reflexí tématu, psaní textů vázaných k obsahu-tématu hry apod.). Vše se váže k určitému společnému jmenovateli, jímž je dané téma (např. 'odcizení') nebo příběh (často již v podobě 'pretextu' obsažený v literárních předlohách, vč. předloh dramatických). Okolo tohoto 'jmenovatele' krouží všechny použité postupy a snaží se pronikat hlouběji do podstaty tématu, situací, do chování postav atd. Ne vždy ale 'též' následuje na závěr práce se strukturou i jisté zobecnění dosaženého poznání. Vzniká tu tedy nejen *série kroků* = postupů a činností, ale též skutečně celek, který má jistou vnitřní (obsahovou) logiku (Valenta 2008: 89n.).

20 Se studenty DAMU a/nebo FF UK.

'sociálních skupin' (věkově: od dětí až po důchodce, 'profesně': zdravotní sestry, učitelé, knihovníci). Šlo o zobrazení jejich problémů a na základě ukázaného příběhu o hledání cest řešení. Nutnost vytvořit příběh vyžadovala seznámení se s realitou jejich života, s prostředím, jejich vlastním diskurzem a s problémy, které je pálí – v nich je dramatický potenciál. 'Seznámení se' probíhá ve 'výzkumné fázi' této práce. Na jedné straně tu stojí potřeba 'získat data'. Musíme hrát o/v určitém prostředí, jehož různé 'věcné' parametry je nutno zjistit a zobrazit. Potud si vystačíme i s výzkumem kvantifikujícím výskyt jevů (např. mezi učiteli prvního a druhého stupně jsme v pěti z dvanácti případů identifikovali napětí projevující se výroky typu „oni na tom ... stupni to mají jednodušší...“). Na druhé straně ale musíme myslet na finální produkt, jímž není 'klasický' výstup z kvantitativních šetření, např. tabulka s čísly. Vše výzkumem zjištěné bude využito pro zobrazování lidského jednání cestou divadla. Je tedy nutno již od samého začátku sledovat cíleně jevy (atmosféru, situace, události, problémy), které mohou nést budoucí dramatický potenciál představení. Je tedy nezbytné, aby klíčovou metodou výzkumu bylo přímé pozorování. Ne vždy může být 'zúčastněné',²¹ ale aby bylo přímé, je velmi žádoucí. Další možnosti spočívají např. v řízených rozhovorech nebo tzv. fokusových skupinách²² atd. Potud tedy jde (mělo by jít) o využití běžných empirických metod získávání poznatků (byť spíše v jednodušší formě).

Podobný výzkum popisuje i Vavříková (2009), když vysvětluje, jak se členové

21 Připravujeme-li např. představení pro zdravotníky, není skutečně snadné (ba – z hlediska pacientů ani žádoucí) divadelníky zapojit tak, aby se stali skutečně funkční součástí např. sesterského týmu...

22 Hluboký rozhovor řízený odborníkem s menším počtem specificky vybraných osob, které mohou zainteresovaně reagovat na určité téma.

divadelního studia Farma v jeskyni věnovali poznávání Rusínů, z něž vzešla inscenace *Sclavi/Emigrantova píseň*:

„Na počátku bylo poznávání a zkoumání rusínské kultury přímo v terénu, ve vesnicích východního Slovenska: sblížovali jsme se s lidmi a jejich osudy, přizpůsobovali se místním zvyklostem, získávali audiovizuální materiál. [...] Nejdůležitější bylo vnímat a sdílet přítomný prožitek“ (s. 7). „Na výpravu jsme se nijak zvlášť nepřipravovali, nestudovali jsme hlouběji kulturu ani historii Rusínů...“ (s. 15) [i když jisté informace předem přece jen výzkumníci dostali na prešovské univerzitě]. „Z expedice jsme přivezli: nahrané písně, vyprávění, fotografie, emigrantské dopisy, kostýmy a rekvizity, gajdy, písňaly, knihy, zážitky a přátelství“ (s. 18).

Materiál byl pak tříděn, selektován atd., jak píše autorka, „u stolu“ (s. 158) – bylo s ním tedy nakládáno (alespoň v principu) jako s materiálem z běžného empirického šetření. Tyto 'selekcce' ovšem nesměřovaly k odbornému článku o Rusínech, ale k performativní zprávě v podobě představení.

Také např. tzv. reminiscenční divadlo nejprve shromažďuje příběhy seniorů s využitím narativní kvalitativní metodologie či výzkumných postupů tzv. orální historie (Schweitzer 2007). A podobně i M. Samec při popisu začátku prací na 'scénickém výzkumu' završeném představením *TED 55 31 13 já* v projektu „Platforma 11+“:

„Za pomoci profesora českého jazyka a literatury Jana Anderle jsme vyzvali studenty sekundy Gymnázia Františka Křížáka, aby napsali 'jeden den ve svém životě', se vším, co je v takovém dni potká, s čím se setkají, čeho si všímají a co je zaujme. Později jsme zadání ještě zúžili na 'jednu hodinu v mém životě' a 'jednu minutu v mém životě'. Na základě materiálu, který jsme takto získali, jsme vybrali šest z nich, se kterými pracujeme dál. [...] S touto šesticí studentů vedeme další podrobnější hovor, ve kterém zjišťujeme detaily o oblastech jejich zájmů (hudebních kapel, které poslouchají, sportů, kterým se věnují, seriálů, na které se dívají, jak využívají internetu, jaké vztahy mají mezi sebou ve školním kolektivu)

a další informace související s jejich názory na svět kolem“ (Samec 2010).

Tato část zkoumání je pak doplněna de facto expertním rozhovorem (rámovaným řadou otázek)²³ se socioložkou J. Šiklovou.

Mým konečným zájmem je zde edukační drama, budu se tedy při výkladu o různých typech výzkumů pravidelně zastavovat u zmíněné **participace** nedi- vadelníků na divadelní akci.²⁴ Jakákoliv participace má, myslím, v těchto případech vždy ne-li přímo edukační, tedy alespoň ‘formativní’/ovlivňující dimenzi a pro edukaci je žádoucí.

Při participaci v oblasti ‘výzkumu pro divadlo’ může ‘nedivadelník’ poskytovat informace a korigovat náš výklad těchto informací apod., a tak se podílet na vytváření jakéhosi scénáře či dramatického textu, který budeme převádět na jeviště. Taková participace se používá ve zmíněném ‘reminiscenčním divadle’ nebo v divadlech typu ‘playback’ či ‘instant’, kde diváci na místě tvoří základ představení, které budou herci z jejich podnětů improvizovat (Johnstone 1998). I tyto formy mohou být zahrnuty do dramatické výchovy v širším smyslu a využity k edukaci na poli divadelních dovedností i na poli výuky např. jazyků atd. A tyto participace se mohou snadno stát de facto jistými případovými studii.²⁵

23 V metodologii bychom řekli, že ‘potenciálně výzkumných’... Namátkou: „Je období puberty/adolescencence neodmyslitelně spojeno s nicneděláním, flákáním se, nudou, stereotypem? O čem to vypovídá, co to znamená? Vnímáte současné napětí mezi generacemi jako větší/nebezpečnější/agresivnější, než tomu bylo v dřívějších dobách?“

24 „Mezi různými kvalitativními obory si výzkum uměním cení většího zapojení publika (např. Barone 2001b, 2001c). Skrze nové experimentální metody jako četbu divadelních her (Schonmann 2001) a performativní výzkum (Denzin 2003; Stinson & Dillon 1993) jsou čtenáři a diváci výzkumu nabádáni, aby ‘setrvali’ a osobně se angažovali“ (Bressler 2009).

25 A případové studie se považují za důležitou metodu kvalitativního výzkumu.

2. Využití prostředků divadla a dramatu (resp. též využití divadla jako takového) k získávání informací a/nebo rozkrývání podstaty jevů atd. (*divadlo/drama jako výzkum, resp. výzkum divadlem/dramatem*)²⁶

Samy divadelní postupy (konvence, metody, techniky) dramatické výchovy²⁷ mohou svým způsobem fungovat jako metody empirického výzkumu, tedy – stručně řečeno – metody zjišťující, analyzující a interpretující informace. Sám proces hledání optimálního způsobu ‘zdivadelnění’ je procesem rozkrývání podstat jevů. Nalézáme tu analogie s metodami společenskovedních výzkumů. Např. analýzy textů (např. v promluvách postav v dramatickém textu hledáme dobová témata) či analýzy artefaktů (v edukačním dramatu může být východiskem práce a současně předmětem analýzy např. list fiktivního /ale i skutečného/ deníku) apod. Následně pak užíváme často zvláštní kombinaci analogií výzkumných metod ‘experimentu’ a ‘pozorování’. Experiment znamená, že do určitých situací, resp. procesů probíhajících obvykle určitým způsobem, vneseme změnu a pak zjišťujeme, co tato změna způsobila. Zmocňujeme-li se v edukačním dramatu témat, obvykle též hledáme způsob, jak zahrát určitou situaci (nesoucí určité téma) a jak ji zahrát jinak a ještě jinak, abychom lépe vystihli podstatu, myšlenku či téma. A zkoumáme, jak se mění úhly pohledu a s nimi charakteristiky onoho tématu (příklady z nejjednodušších: rozehrání těžké konfliktní situace mezi dvěma kamarádkami dvakrát: jednou ‘očima prvé’ a pak ‘očima druhé’ nebo jak bude ‘znít’ téma rozehrané v dialogu a jak

26 Poznávám, že tato část bude nejobšrnější. A že bylo poměrně těžké v četných textech vyhmátnout zřetelné rozdíly mezi výzkumnými přístupy označovanými různými pojmy. Některé níže uvedené ‘definice’ je tedy třeba brát s jistou rezervou.

27 Např. Neelands/Goode 2000 nebo Valenta 2008.

beze slov). Kromě zkoumání tématu též znovu a znovu testujeme i možnosti a limity samotné ‘výzkumné metody’, tedy onoho divadelního postupu, který jsme se rozhodli použít. Výsledky takového využití metod dramatu a divadla pak zhusta zjišťujeme prostřednictvím pozorování a poslechu (neboť to je k jazyku divadla komplementární typ recepce).²⁸

Mluvím-li o analogii, nechci tvrdit, že divadelně-dramatické metody jsou jakýmsi odleskem ‘řádných’ výzkumných metod; nehledám tu směr ani podřízenost. Hledám to, co lze považovat za ‘podobné či společné’ (s vědomím toho, co je odlišné). Klíčová odlišnost je např. v tom, že význačnou roli ve výzkumu divadlem hraje fikce...²⁹ A plně souhlasím s tím, co píše J. Slavík:

„Na jedné straně je [...] poznávání prostřednictvím kritického rozumu (*noéta*), jehož současné vrcholné polohy představuje věda. Na straně druhé se jedná o poznávání založené na *tvůrčím uchopení celistvého dojmu či vhledu (aisthéta)*, jehož špičkovým reprezentantem je umění“ (Slavík 2009).

Co tedy ale máme vůbec považovat za ‘výzkum’? Jde o poznávací činnost zaměřenou na zjišťování výskytu určitých (nových) skutečností a na porozumění jejich fungování, vztahům s jinými skutečnostmi atd. Výzkumníci se snaží dobrat svých závěrů obvykle kvůli obohacení poznání, zejm. však kvůli nějaké změně reality. Typický kvantitativní výzkum je instrumentem pro zobecnění, nejlépe na základě většího množství ‘zkoumaných objektů’ a získaných dat. Kvalitativní pak instrumentem pro exemplární přístup

28 I když není vyloučeno, aby hra těžké situace probíhala paralelně v několika skupinách, aniž by ji někdo viděl jako divák/pozorovatel. Sdílení mezi skupinami pak může proběhnout např. tím, že po skončení hry každá skupina napíše krátkou noticku o situaci do místního tisku. A ta je pak předmětem opět textových analýz, jimiž se ostatní dobírají poznatků o výsledku experimentu v té či oné skupině. Ale to je jen příklad. Možností je nesčíslné množství.

29 ... byt by i napomáhala ke zkoumání velmi konkrétního a skutečně existujícího fenoménu.

a hlubší ponor do jevů, který vesměs předpokládá zkoumání méně jevů.

Výzkum divadlem náleží spíše ke kvalitativnímu výzkumu. Nemůžeme tedy vůbec mluvit o zobecnitelnosti výsledků zkoumání uměleckými prostředky? Myslím, že můžeme (byť bez opory o četná data získaná na rozsáhlých skupinách zkoumaných osob). Nejde tu přece o ukázání něčeho ‘hyperkonkrétního’, ale o symbolizaci a zobecňující rozměr divadelního zobrazení. Otázka je, zda v edukačním kontextu (školní divadlo; edukační dramatická struktura) vždy o toto jde a zda se taková obecnější zpráva skutečně vytváří.

A pokud budeme mluvit o divadle či dramatické hře jako o ‘výzkumu’, pak se též ptejme, jaký je jeho smysl. Má ‘výzkum divadlem/dramatem’ ambici něco ve společnosti změnit stejně jako se o to snaží ‘výzkum vědou’? Nebo jde ‘jen’ o ‘obohacení’ bezprostředních aktérů? Aby se něco nového ‘naučili’? Jistě – i tím můžeme přispět ‘společnosti’!³⁰ Ale také to tak být nemusí... Je tedy – a především v edukačních podmínkách – otázka, kdy výzkum dramatickými metodami je výzkumem a kdy je spíše jakýmsi ‘soustavnějším poznáváním’ skutečnosti, které můžeme též pojmenovat jako ‘vzdělá(vá)-ní’. A stejně tak je otázka, zda v našem případě vždy platí, že objevujeme něco nového. Nejen nová fakta. I ‘nový úhel’ pohledu může být výzkumným výsledkem. Přesto se mi jeví, že zkoumání jevů dramatickými prostředky v edukačním

30 Koneckonců, zkusme – třeba i neobratnou – paralelu: Vědovo poznání nemusí hned obohatit další lidi. Primárně je obohacena věda – tedy: vědec sám (a vesměs i jiní vědci). Je otázka, zda jeho poznání mu zčerstva umožní kupř. syntetizovat ‘lék’. Někdy ano, ale někdy ne. Někdy je to tak, že novým poznáním obohacený vědec poznává dál a teprve po řadě dalších ‘poznání’ dojde na onen lék. Obohatí výzkumník zkoumající svět uměleckými metodami v první řadě také sám sebe? Zkoumá a (vy)zkoumané má většinou podobu umělecké prezentace, do níž vloží veškeré nabyté poznání (věcné; emocionální; fyzické atd.). Je tato prezentace onou ‘syntézou’, ba je dokonce oním lékem, který umělec-výzkumník ‘podává’ svému klientovi?

dramatu obvykle neobjevuje lidstvu co si neznámého, nýbrž replikuje již 'vykonané poznání'. Pak je spíše učením se metodám poznávání prostřednictvím uměleckých prostředků než samotným výzkumem.³¹ To je třeba mít na zřeteli.

Podívejme se nyní blíže na příklady. Jeden z pohledů na téma 'výzkum dramatem' přináší J. Sommers (2002). Uvažuje o paralele mezi běžným výzkumem vycházejícím z pozitivistického (vesměs kvantitativně orientovaného!) paradigmatu a postupem 'tvorby (edukačního) dramatu'. Definuje následující kroky 'pozitivisticky' založeného výzkumu: Rozhodnutí o oblasti výzkumu; Co už víme?; Vytváření hypotéz?; Ověřování hypotéz v experimentálních podmínkách; Sběr dat; Analýza dat; Psaní výzkumné zprávy; Představení zprávy dalším výzkumníkům, společnosti; Vytváření nových hypotéz. A dále říká, že běžný postup tvorby divadla či edukační dramatické struktury je vlastně totožný s tímto paradigmatem. Paralelu vede takto (Sommers 2002: 102): Tvůrce [edukačního] dramatu³² nebo vedoucí procesu směřujícího k představení rozhoduje (nebo spolurozhoduje) o výběru tématu, textu atd., na který by se měla dramatická práce zaměřovat. Společně s účastníky se vytvářejí informace o tom, co už je k tématu známo (z vlastní i z cizí reflektované zkušenosti dodávám, že přitom se podle povahy tématu hledají skutečné informace /např. historická data/ a dále se generují fikční informace vázané k možnému příběhu, který chceme vytvořit). Vznikají tak i hypotézy (či spíše předpoklady) o tom, co se bude dít ve fikčním světě (i když tyto hypotézy jistě ukazují i na skutečné životní zkušenosti

31 Paralelu najdeme i ve školních laboratorních činnostech ('s mikroskopem').

32 O jevu zvaném edukační dramatická struktura viz např. Valenta 2008 (rychle prostřednictvím: <http://books.google.cz/books?id=49WA4v2e884C&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>) nebo o tzv. strukturovaných dramatech viz Machková 2004.

těch, kdo je formulují). Potom se předpoklady podrobí zkoumání různými 'dramatickými formami', postupy edukačního dramatu, divadelními konvencemi atd. Zjišťují se možnosti a generují se ideje příběhu. Když proběhne tato - řekněme 'empiricko-výzkumná fáze', pak účastníci hledají zjištění, která mají z hlediska jejich práce klíčový význam (pro příběh; pro zkoumání tématu atd.). Pokud by práce nesměřovala k představení, ale šlo by o 'školní' dramatickou strukturu, patrně by definováním podstatných jevů či principů 'vygenerovaných' předchozí hrou mohla práce skončit nebo by nastala fáze formulování dalších otázek a hypotéz... Pokud jde o divadlo, začala by nyní práce na definitivním divadelním tvaru - výsledek se bude prezentovat ve formě představení.

Připomeňme si pro jistotu ještě jednou, že celá tato práce se fakticky pohybuje na poli fikce, jakkoliv 'výzkumný problém' může být velmi skutečný (např. současná korupce v ČR).

Sommersova paralela ale není ničím, co by (skrže pozitivismus) mělo dehonestovat tvůrčí aktivity účastníků dramatické hry. Vlastně jde o celkem běžný proces nejen výzkumu, ale vůbec poznávání skutečnosti, který popsal americký pragmatický filozof J. Dewey.³³

Jiný pohled na výzkum divadlem lze najít v edukačním dramatu nebo divadle již ve fázi hledání tématu v životě účastníků. Např. J. Boal se - při svém workshopu divadla-forum v ČR - rozhodl prozkoumat, co polarizuje česku společnost. Hledání tématu otevíral tím, že postavil skupinu na jednu stranu místnosti a vždy jeden člen vystupoval do prostoru (do jakési 'opozice') vůči této skupině a řekl tezi, která podle jeho mínění sdělovala téma Čechy polarizující. Technika sama sice není 'divadelní', ale má scénický ráz a rozhodně nejde o obvyklý způsob

33 Např. jeho práce *How We Think* z r. 1910.

hledání předmětu výzkumu. Když se téma našlo,³⁴ Boal oběma vzniklým skupinám dal následující otázky: Co si myslíme o 2. skupině?; Co si myslí oni o nás?; Co si oni myslí, že my si myslíme, že si oni myslí o nás? A žádal odpovědi ve formě sérií živých obrazů. V tomto případě se tedy další definování zvoleného tématu již dělo prostřednictvím konvence vpravdě divadelní...

Vrátit se můžeme i k představení *Farmy v jeskyni*. Utržiděný materiál sloužil k tomu, aby byl zkoumán prostředky divadla:

„[...] zkoumali jsme materiál na vlastním těle - napodobením. Tímto způsobem jsme se dostávali k jádru materiálu. Pouze přesné napodobení [např. *rusínských písní atd.* - J. V.] se všemi chybami, zvláštěnostmi a nepřesnostmi nám mohlo ukázat [...], co je dál, než sami můžeme dohlédnout, co jen tušíme“ (Vavříková 2010: 158).

To je vpravdě nástin interpretační metodologie naplňované k tomu specificky disponovanými odborníky - herci. Po selekci shromážděného materiálu 'u stolu' tedy následuje to, co je specifické pro performativní metodologické přístupy: kreativní transformace získaného materiálu do fyzické a časoprostorové podoby prostřednictvím hercovy těla (samozřejmě nejen těla), která umožňuje jiný rozměr nahlédnutí. Takový, který 'non-performativní' výzkumník nemá k dispozici... A toto nahlédnutí vede k dalšímu, nepochybně obohacenému, resp. prohloubenému poznání. A toto poznání je pak sděleno i dalším formou inscenace.

Výzkumný ráz může(!) mít i následující edukační dramatická struktura, tentokrát z dílny britské profesorky dramatu, J. Ackroydové. 'Pre-textem' této edukační struktury byla fiktivní dramatická situace, do níž se dostanou obyvatelé jedné

34 ...a nebylo to jednoduché, užuž se zdálo, že se v Česku nenajdou témata, která by velkou skupinu skutečně rozdělila na dva tábory...

planety (řekněme planety X). O povolení přistát totiž žádá vesmírná loď s obyvateli jiné planety (Y), z níž ovšem zdejší obyvatelé (X) museli před mnoha lety odejít. Učící se skupina nejprve v debatě generovala možné příčiny masového exodu části obyvatel (nyní obyvatel planety X) z původní země (Y). Pro další průzkum byla z podnětu lektorky vybrána ideologická příčina odchodu. Nutno říci, že strukturu přivezla Ackroydová do Česka v roce 1995. Účastníky semináře byli vesměs dospělí lidé, kteří měli čerstvou a bohatou zkušenost s totalitou. 'Totalita' byla také klíčovou konkretizací oné ideologické příčiny - z planety Y 'kdysi' část obyvatel odešla kvůli totalitnímu útlaku. Průzkum konkrétních projevů totality byl proveden s použitím jejich 'zdivadelnění'. Bylo na účastnických skupinách, aby rozhodly, jaký projev totality (a současně onu příčinu či jednu z příčin emigrace) považují za tak důležitý, aby ho ztvárnily v jedné scéně.

Účastníci aktualizovali svou zkušenost. Nehledali v archivech, nezpovídali pamětníky. Sami byli součástí historie přinášející ony konkretizace. Nakolik tedy oni sami prováděli výzkum ve smyslu zjišťování nových informací? Jistě však prováděli selekci své zkušenosti, aby se dobrali podstat, které bylo lze 'performovat' či scénovat v podobě typické situace.³⁵ 'Dramaturgii' scén a opakované zkoušení cizelující exemplárnost ztvárnění jistě bylo možné považovat za 'kvalitativní' dobírání se jevů, z nichž se totalita skládala. Šlo tu tedy o zkoumání prostřednictvím postupů divadla. Podle mého pozorování ale hráči-výzkumníci v tomto případě zřejmě opravdu především 'jen' rekonstruovali své již (životem v totalitě) nabyté poznání. Jistě - s obohacením o rozměr, který přinášela divadelní metoda (neboť reflexe zkušenosti s totalitou probíhají

35 ...resp. více situací, neboť 'třída' byla pro tuto práci rozdělena do více skupin.

běžně zejm. ve formách narativních). Mimochodem – na scénách bylo patrné, že účastníci nezažili naplno např. 50. léta. Totalita v jejich podání se točila spíše kolem přibližlého vymývání mozku než kolem vraždění. Kdo však byl nepochybně v pozici výzkumníka, byla lektorka. Ta skutečně objevovala neschematicky zobrazované tváře totality...

Zastavme se opět u participace 'nedivadelníků'. V případě popsané struktury se přímo podílejí na průzkumu tématu divadelními prostředky: jsou přítomni procesu hledání s využitím divadelních prostředků. V edukačním dramatu je to zcela běžné. Stejně jako při přípravě představení s dětmi, kdy se využívá principů 'autorského divadla' a malí divadelníci zkoumají téma v různých improvizacích a různými divadelními konvencemi. Ale může to tak být i při přípravě představení mimo kontext edukačního dramatu. I M. Samec (2010) zmiňuje, že studenti gymnázia, z jejichž textů bude 'generováno' představení, budou chodit i na zkoušky. Je tu tedy předpoklad jejich participace i v této fázi práce. A podobně i v tzv. playback divadle nebo divadle 'instantním' mohou diváci v průběhu improvizací vznikajících z jejich příběhů zasahovat do hereckého vyjadřování situací a témat a korigovat je (Johnstone 1998: 229n.)

Zapomenout nelze ani na výzkumníka samého. Již z úvodního motta článku vyplývá význam jeho vybavenosti. Podstatu zde nechme popsat opět P. Brooka.³⁶ Brook pracoval s herci. Herci dostali textovou pasáž ve starořečtině, která však nebyla rozdělena nejen do veršů, ale ani do slov. Byla to podivná řada písmen...

„Archeolog by použil určitého vědeckého aparátu, herec jiného; každý z nich by ale využil své znalosti nástroje k ohledání a rozluštění. Hercovým vskutku vědeckým nástrojem je jeho výjimečně rozvinutá

emocionální sféra, pomocí které se učí předjímat určité pravdy“ (Brook 1996: s. 118).³⁷

Jakkoliv to může znít vůči někomu 'diskriminačně', myslím, že pokud nám jde skutečně o výzkum posunující hranice poznání a nejen o osobní rozšiřování obzorů, pak talent a specifická průprava jsou žádoucí.³⁸

Zastavme se nyní u tématu **paradigma/ta výzkumu uměním**. Metodologie zejm. kvalitativních výzkumů pracuje již několik desítek let s kategoriemi 'artistic research'; 'arts-based research'; 'practice based/led research', či též 'ethnoscenology'; 'performance ethnography' atd.³⁹ Prakticky všechny tyto 'druhy' výzkumů se tak či onak zabývají tím, co bylo popsáno v této části textu (výzkum divadlem), ale též v první části (výzkum pro divadlo) a bude popsáno koneckonců i v části další (divadlo jako výzkumná zpráva). Nicméně usuzuji, že právě tato část článku je nejvíce vhodná k tomu, aby takové výzkumné přístupy hostila.⁴⁰

37 „Nakonec každý herec dokázal hrát slova s hlubším a bohatším smyslem pro význam, než kdyby věděl, co znamenají,“ dodává Brook (s. 119).

38 Ostatně myslím, že to platí i u jiných výzkumů. Např. s metodou pozorování (klíčová ve výzkumu chování), by – optimálně – měli rovněž pracovat lidé pro pozorování specificky talentovaní a též specificky trénovaní (blíže k tomu viz např. Chvál-Kasíková-Valenta 2012).

39 U nás navíc též 'scénický výzkum' – viz např. divadelní projekt *Můj soused, můj nepřítel* (2011, <http://emergency-entrance.beep.com/prague.htm>) nebo viz M. Samec (2010). Nicméně pozor, v anglických zdrojích jsem narazil na užití pojmu 'scenic research' v souvislosti s přírodovědným výzkumem konkrétního biotopu, což – s jistou nadsázkou řečeno – dává koneckonců smysl i ve vztahu k našemu tématu.

40 K tomu jen podotýkám, že u nás tyto pojmy zatím spíše 'zdomácnují'. Praxe etnoscenologie (k níž se hlásí perem E. Vavříkové Farma v jeskyni) u nás není neznámá, i když (jak podotýká J. Vostrý v korespondenci s autorem tohoto textu), pojem sám se u nás příliš nepoužívá. České ekvivalenty pojmů se zatím objevují spíše méně než více. Zásluhu na jejich konceptualizaci u nás má v poslední době např. J. Slavík, který inicioval vznik řady článků (Bresler; Eisner; Sullivan – 2009) o tomto typu výzkumu. Sám, jsa výtvarníkem a artefletikem, volil výběr blízký jeho oborům, avšak přínášejícím i pohledy obecnější (Slavík 2009). Zde se také objevuje soslóví 'estetický výzkum', jemuž však v českém kontextu rozumíme spíše jako pojmu označujícímu výzkum na poli 'teorie krásna'...

Nuže, nahlédněme pod výše uvedené pojmy. A upozorňuji, že v tomto textu jde jen o nahlédnutí elementárně popisná! Jak se (mi) ukázalo při otevírání různých textů na téma art- či practice- atd. based research, jedná se o pole živé, neustálené, v mnoha ohledech (i vědomě) 'nedodefinované', polemické, v oblasti doktorských studií řešící problémy s 'boloňským procesem' atd.

Umělecký výzkum, resp. výzkum založený na praxi/praxi vedený. Pozici a jistou funkci uměleckého výzkumu (výzkumu uměním) zkouší definovat Dombois takto:

„[...] věda je sice úspěšná ve výkladu světa, není ovšem schopna jej vyložit plnohodnotně [...], nejde o to, aby se umění přibližovalo/blížilo vědě – to by bylo absurdní, protože věda je podle mého mínění dcerou umění, nikoliv jeho sestrou. Jde spíše o pokus navrhnout nový způsob bádání, který by přesahoval hranice vědeckých zobrazovacích forem a na kterém by se mohly umění a věda rovnoměrně podílet“ (Dombois 2006: 29).⁴¹

A důrazně upozorňuje, že v případě výzkumu uměním je akcentován soulad obsahu a formy, resp. že pro zpracování určitého obsahu tu musí vzniknout i specifická forma.

Prakticky orientovaný výzkum vzniká v praxi, reaguje na problémy a potřeby praktiků⁴² a využívá metody blízké jejich praxi (Haseman⁴³ 2006: 8). Základní otázky stojící před vědeckým výzkumem i tímto výzkumem jsou víceméně shodné:

41 Za ne snadný překlad části Domboisova textu děkuji Daniele von Vorst, t. č. též studentce KVD DAMU.

42 Nebude zřejmě tak zcela náhodou, že postuláty na praxi založeného výzkumu vznikaly přibližně v tomtéž čase, kdy D. Schön definoval svého 'reflektujícího praktika', mj. jako osobu pohybující se se svými snahami o zdokonalení vlastní činnosti v blízkosti umění či řemesel (SCHÖN, D. *The Reflective Practitioner. How professionals think in action*, London: Temple Smith, 1983).

43 ...cituje z textu GRAY, C. *Inquiry through practice: developing appropriate researchstrategie*. 1996. Cit. 12. ledna 2005. Dostupný na: <http://www2.rgu.ac.uk/criad/cgpapers/ngnm/ngnm.htm>.

„Kdo jsem? Jak chceme žít? Jaké významy mají věci kolem nás? Co je skutečnost? Co jsme s to poznat? Kdy věci vznikají? Jaká je doba? Co jsou příčiny? Kde je smysl? Může to být jinak?“ (Klein 2010: 4–5). Shodné s jinými typy výzkumů může být i základní schéma výzkumné práce. I 'praxe' je pohybem mezi tím, co už se ví, a co (ještě) ne. Takže ani tento výzkum se nezřiká hledání toho, jak je výzkumné téma (ať již se samo 'vynořuje' z praxe nebo ho v praxi hledáme) zakotveno ve stávajícím poznání (vč. teorie). A nezřiká se ani formulace svých témat, výzkumných otázek atd. (Barret/Bolt 2010: 186).

Dále však nalézáme hlavně specifika. Výzkumným nástrojem jsou umělecké postupy a formy.⁴⁴ Mají sloužit k tomu, aby zkoumaly jak 'vnější objekty', tak i samy sebe, tedy procesy poznávání skutečnosti, poznávání pravdy atd. (úkol 'metametodologický'). Velmi podstatné u tohoto typu výzkumu je akceptování subjektivity výzkumníka-tvůrce – to je jeden z rysů řadících tento výzkum sub kvalitativní paradigma. K tomu náleží i předpoklad využití emotivity a fyzické složky osobnosti (angažmá 'psychosomatiky') na straně 'art'-výzkumníka. „Umělcova znalost je smyslová a fyzická, je to 'vtělená znalost'“ (Klein 2010: 6). V tomto ohledu se zřejmě přece jen bude zapojení dalších složek osobnosti či subjektu umělce-výzkumníka částečně lišit od subjektivního angažmá výzkumníka operujícího na poli kvalitativního výzkumu v oblasti společenských věd. Jak už jsem zmínil výše, umělec má (měl by mít...) v těchto oblastech specifické předpoklady i vzdělání.

Jiným zmiňovaným atributem practice-led výzkumu je 'kritičnost'. Jde tu zřejmě především o to, že umění lze přičítat 'ikonoklastickou' funkci a kritickou perspektivu (Wilson 1996), z níž

44 I zde Barretová a Boltová (2010: 186) připouštějí směs metod, kterou označují jako 'brikoláž'.

se dívá na svět. V tomto smyslu jde tedy zřejmě o přístup rámovaný tzv. kritickou teorií, která si mj. klade za cíl kritizovat hodnoty společnosti a poukazováním na akty nesvobody směřovat společnost ke změně. Jde tedy o hledání alternativ, jiných pohledů, analytické pronikání k podstatám atd.

Dalším podstatným rysem je vyústění výzkumu do zprávy v podobě představení či jiné scénické či performační aktivity, která podává zprávu o vyzkoumaném. A závěrem ještě jednou zpět k metodám. Umělecký či 'praktický' výzkum, jakkoliv založený na uměleckých postupech, nevyklučuje kombinaci (zřejmě můžeme opět hovořit o smíšeném výzkumu): „Našlo by se mnoho příkladů ukazujících, že na sobě nezávislé aktivity vědecké i umělecké se mixují v různých dávkách“ (Klein⁴⁵ 2010: 3).

K **etnoscénologii**. V dostupné literatuře lze zachytit v zásadě dva základní významy prefixu 'etno' v sousloví 'etnometodologie'. Jeden obecně – stručně řečeno – spočívá v tom, že badatel vstupuje do určitého 'terénu' nevybaven systémem předem stanovených cílů a hypotéz apod., ale spíše očekává, co se objeví – podobně jako skutečný etnograf, který objeví neznámou kulturu a jeho výzkum pak spočívá v tom, že ji pozoruje a až následně definuje její parametry nebo dokonce i ony otázky a cíle dalšího výzkumu.

„Etnometodologicky zaměření výzkumníci objasňují, co by se úplný cizinec musel naučit, aby mohl fungovat v dané společnosti. [...] etnometodologové uzávorkovávají vlastní představu reality, aby mohli studovat realitu každodenního života“ (Hendl 2005: 88).

Akcentován tu je tedy způsob zkoumání.

Druhý význam pak více vychází vstříc tomu ekvivalentu prefixu 'etno-', který

45 Klein – mimochodem – uvažuje nad tím, zda by nebylo přesnější hovořit o 'výzkumu jako umění' než o 'umění jako výzkumu'.

zní 'skupina lidí; rasa' potažmo 'národ'. Etnometodologie má v tomto případě ambici zkoumat (zjišťovat a porovnávat) různé kulturní, komunikační etc. rozdíly mezi příslušníky různých skupin. Akcentováno je spíše obsahové zaměření zkoumání.

S pojmem 'etnoscénologie' se pak setkáváme spíše v tomto druhém smyslu (jakkoliv i první je tu přítomen – vzpomeňme např. opět, že členové Farmy v jeskyni teprve těsně před příchodem na zkoumané teritorium zjišťují informace o Rusínech, ale i to by z hlediska 'ryzí' etnometodologie již byl jistý posun směrem k 'neuzávorkovanosti' předběžných představ o zkoumaném teritoriu...).

Pojem etnoscénologie se objevil v roce 1995. Pavis (2003: 141) ji definuje jako „studium organizovaného performativního chování lidí v různých kulturách“. Duchovní otec etnoscénologie J.-M. Pradier říká (2001), že jde o studium organizovaných performativních a spektakulárních aktivit/chování lidí v různých kulturách, komunitách, různých etnicích apod. Slovo 'spektakulární' v tomto případě označuje „[...] takový předmět či proces, jenž se při percepci odlišuje svou intenzitou“ (Jobertová 2009: 158) a není redukován toliko

„[...] na vizuální, neboť odkazuje k množství vnímatelných modalit lidského chování tvořících globální základ lidských expresivních manifestací vč. jejich somatických, fyzických, kognitivních, emocionálních a spirituálních rozměrů“ (De Medeiros).

Dlužno podotknout, že etnoscénologie se nechce zabývat běžnými „spontánními expresivními manifestacemi“ (Pradier 2001). Zajímá se spíše o symboličtější a též organizované aktivity vyžadující jistou průpravu předvádějících osob apod. Etnoscénologie vznikla v kontextu tzv. performativních společenských věd (např. Schechner 2006). Je interdisciplinární (pracuje s poznatky behaviorálních

věd, společenských věd, ale i praktickou zkušeností 'performerů' atd.). Hlavní výzkumnou metodou je pozorování. Etnoscénologie předpokládá, že zkoumané performační aktivity budou nahlédnuty z pozice jejich aktérů.⁴⁶ Důležitý úkol tedy např. je zjistit, jaký slovník pro popis scénických jevů používají sami lidé ze zkoumané kultury (etnika atd.), tedy 'nefiltrvat' poznání jen jazykem/terminologií, které jsou vlastní výzkumníkovi (De Medeiros). Celkově klade etnoscénologie důraz na snahu pečlivě se vyhýbat jakémukoliv etnocentrismu (nazírat zkoumané jevy prizmatem 'západního' divadla atd.).⁴⁷ Lze říci, že mnoho z toho, co bylo řečeno o art-based výzkumu, platí i o etnoscénologii (opět to lze doložit na práci Farmy..., která – jak jsem zmínil – se k etnoscénologii explicitně hlásí).⁴⁸

46 V metodologii se v tomto případě obvykle hovoří o tzv. emic přístupu.

47 Pradier (jako jeden z 'tvůrců' oboru) přičiňuje ještě poznámku, která je pro nás (v kontextu práce výzkumného ústavu na DAMU) kromobyčejně zajímavá: „[...] ethnoscénologie participates in the progressive development of a **general scenology** [zvýraznil J. V.] the discipline will contribute to the development of a general theory on the 'performing human' (OHPBP) and thereby to a better knowledge of human nature“ (Pradier 2001).

48 Jsme-li u prefixu 'etno', pak jen zmiňme ještě pojmy spojované se jménem amerického divadelního pedagoga J. Saldany, totiž etnodrama a etnodivadlo. Etnodrama je psaný scénář, založený na dramatizovaném výběru ze shromážděných vyprávění. Sběr probíhá formou rozhovorů, pozorování, studia tisku, televizních pořadů, deníků atd. Je to dramatizace 'dat' ze života, je to jejich interpretace určená osobám, které jsou předmětem výzkumu. Postavy etnodramatu jsou – obecně vzato – portréty účastníků výzkumu vytvořené herci. 'Scenáře' pro inscenaci píše divadelníci/výzkumníci, ale společně s nimi někdy i zkoumané osoby. Etnodivadlo je pak realizace takového scénáře – tedy využití divadelního ztvárnění nějaké události 'vygenerované' ze zkušenosti aktérů či na základě interpretace zjištěných (shromážděných) dat. Cílem je zkoumání konkrétních aspektů lidské existence. Jedná se nepochybně o jistou variantu etnoscénologie či practice-based výzkumů. Z popisů se jeví, že se tu předpokládá i jistá míra participace jako např. u tzv. playback theatre atd. Pro úplnost však dodejme, že Pavis (2003: 141) užívá pojem etnodrama ještě v jiném smyslu, v podstatě jako předchůdce divadla oscilujícího mezi náboženským rituálem a podívanou.

Performance ethnography je obecně vzato společenská (sociální) či behaviorální věda zaměřená na zkoumání sociologie či antropologie (především) performativních aktů. Výzkumně nazýváno je to kvalitativní výzkumný přístup aplikovaný v rámci tzv. performance studies.⁴⁹ Jako typ kvalitativní metodologie „[...] mění divadlo z místa zábavy na místo participativního akčního výzkumu přesahujícího vlastní představení [...]“ (Ober 2008). Věnuje se zkoumání společenských performativních praktik všeho druhu (počínaje rituály, slavnostmi atd., napříč různými prostředími od divadla přes školy až po sociální služby). Tedy – všeho, co náleží k jevu zvanému 'performance' v širokém smyslu, v němž jej užívají 'performative social sciences'.⁵⁰ Ve variantě tzv. kritické nebo radikální performativní etnografie nalézáme i zaměření na kritiku kapitalismu, společenské konflikty atd. V definicích (např. Alexander 2005; Conquergood 2002; Denzin 2003; Lecusay 2008) se tu ale tematizuje i složka 'performované prezentace' výsledků zkoumání. Performance/představení je pak jistou výkladovou metaforou (vy)zkoumaného. V takovém výzkumu se tudíž počítá též s tím, co 'akademické psaní' výzkumných zpráv nemůže postihnout. Počítá se s běžným angažmá nejen mysli, ale i těla, nejen slov, ale i emocí apod. Baconová dokonce označuje „embodied [vtělené] understanding [...] embodied knowledge [...] embodied reflective practice...“ za klíčový výzkumný princip (Bacon 2006: 135).

Mnohé formy výzkumu uvedené v této části (sub 2.) jsou 'použitelné' i v 'drama edukaci'. A to jak v 'classroom' formách tak při práci na představení. Tzv. 'autorské divadlo' ve smyslu, že žáci společně

49 Známy např. díky Denzinovi od 90. let 20. stol.

50 Připomeňme si, že performování = „showing doing“ – 'ukazování děláni' (Schechner 2006: 28).

s učitelem 'generují divadlo' z jednotlivých zkušeností či jiných podnětů, se považuje za důležitou formu edukační dramatické práce. Otázkou však (stále) zůstává, zda či kdy (při takovém použití) jde v edukačním dramatu skutečně o výzkum.

3. Divadlo, resp. různé performativní akty, jako forma prezentace (jakéhokoliv, tedy např. i společenskovedního) výzkumu (*divadlo/drama jako výzkumná zpráva*)

Tento přístup se může jevit jako součást přístupu předchozího a také to tak může být, resp. bývá či je. Nám tu však jde nyní zejm. o to, že výsledek výzkumu je prezentován nějakým 'performačním' způsobem, tedy divadelní akcí nebo hudbou, zvukovými či obrazovými kracemi, videoklipem, tancem, obrázky či příběhy apod. V podstatě jde o performování, ba i 'symbolizaci' výzkumných zjištění. 'Ideolog' tohoto přístupu B. Haseman⁵¹ zavádí dokonce pojem 'performative research' – performativní výzkum. A prohlašuje ho za třetí paradigma – vedle kvantitativního a kvalitativního (což považují za diskutabilní...).

Zjevně nejsme mimo kontext předchozích typů výzkumu. Haseman (2006: 8) píše: „Pro performativní výzkum je základní a nezbytnou strategií výzkum založený na praxi...“ Po předchozím výkladu již víme, o čem jde. A víme také, že 'výzkum divadlem', resp. 'divadlo jako výzkum', zcela logicky vyúsťuje do divadelního představení.

V oblasti edukačního dramatu bychom mohli jako příklad zaznamenat dramatickou edukační strukturu náležející k těm, jež cestou výzkumu divadelními postupy dospěly k 'finálnímu tvaru'. Účastníkům semináře v r. 1997 ji nabídli britští univer-

zitní učitelé W. Dobson a T. Goode.⁵² Už jsme zde jednou využili toho, že Britové přijíždějící sem v 90. letech se zajímali o totalitní minulost Česka. Dramatická struktura obou pedagogů byla založena na tom, že hráči – pamětníci roku 1968 – si měli vybavit nějakou událost, která je pro ně s tímto rokem významně spojena. A vypravovat ji členům své (různověké) pracovní skupiny.⁵³ Posléze se každá skupina shodne, kterou z vyslechnutých vzpomínek vtělí do živého obrazu doplněného titulkem. Princip 'čerpání ze vzpomínek' jsem již popsal výše. Povšimněme si jen, že vzápětí po vyprávění se vybraná vzpomínka začíná vtělovat do obrazu. A to se samozřejmě neobešlo bez 'zkušební', tedy bez různých korekcí detailizujících podstatu vybraného reprezentativního příběhu (reprezentativní situace) z roku 1968. Probíhá tedy zkoumání jisté situace divadelním postupem. Pak se oba britští pedagogové podělili o skupiny. Jeden dále pracuje se skupinami, jejichž finální obrazy byly spíše 'deskriptivní' či iluzivní, druhý se skupinami, které vytvořily obrazy spíše metaforické. Prvý pedagog volí ten postup, že se skupiny naučí obrazy jiných skupin. Potom, v eliptickém postavení v místnosti, skupiny postupně přecházejí z obrazu do obrazu. První skupina provede svůj obraz, prostřednictvím 'slow motion' z něj vzápětí přejde do obrazu 2. skupiny, která tento (svůj) obraz přebere a přejde z něj do obrazu 3. skupiny atd.⁵⁴ Druhý pedagog pak společně s účastníky vytvořil z více symbolických obrazů jeden. Nakonec došlo na tzv. montáž, kdy z výsledků práce obou celků bylo sestaveno krátké představení⁵⁵ symbolizující téma '1968' očima těchto účastníků,

52 ...tehdy z univerzity v New Castle.

53 'Třída' účastníků workshopu byla rozdělena do několika menších pracovních skupin.

54 Technika jest v anglické nomenklatuře zvaná 'vlna'.

55 ...obohacené navíc prvky použitými v průběhu práce, např. reprodukcí písně *Modlitba pro Martu*.

tedy jsoucí 'zprávou z tohoto výzkumu' oné pohnuté etapy národních dějin.

A opět se na okamžik zastavme u *participace*. V předchozím příkladu edukační struktury je zřejmé. Nicméně participace je možná též při hraní představení. Divadlo-fórum je na ní dokonce založeno. Produkt výzkumu, představení, se hraje dvakrát. Podruhé je diváci zastavují, vstupují do role protagonisty a zkoušejí se zbývajících postavami jiná řešení protagonistových situací. Ale např. i v instatním divadle nebo v divadle typu 'life game'⁵⁶ mohou diváci přijímat některé vedlejší role.⁵⁷

Ačkoliv předchozí příklady jasně ukazují na spojení typu 'výzkum divadlem' s typem 'divadlo jako výzkumná zpráva', přesto 'performative research' vyčleňují samostatně. Performativní způsob prezentace závěrů se (totiž) může přimykát i k výzkumům, které probíhaly běžnými metodami, např. výzkumům společenskovedním. Ostatně i Haseman sám (2006: 8) uvádí jako metody 'practice-led' výzkumu rozhovory, reflektivní dialogické techniky, pozorování, reflektivní journaling⁵⁸, osobní zkušenost, expertní posuzování, ale i dotazník nebo 'focus group'⁵⁹ atd. V tomto jeho výčtu nenalzáme divadelní konvence jako výzkumné metody. Nalzáme tu ale metody použitelné jak v 'art-based', tak v jakémkoliv jiném, především kvalitativním výzkumu. A Haseman sám též hovoří o využití performa-

56 Vycházejícím z příběhu vybrané a předem pozvané osobnosti...

57 I když někdy těžko hovořit o rolích, protože v instatním divadle se jako herecká příležitost nabízí kupř. všák (apod.). Má to ovšem svou logiku. Improvizovat na místě příběh z vyprávění přece jen vyžaduje spíše 'odborníka', tudíž 'laikům' se svěřují doplňky.

58 Deníková metoda zachycující nejen události, ale také pocity, chování jedince atd.

59 Připomínám znovu: Hlubkový rozhovor řízený odborníkem s menším počtem specificky vybraných osob, které mohou zainteresované reagovat na určité téma.

tivního výzkumného paradigmatu např. v sociálních vědách.

Aplikoval jsem (zřejmě) jisté performativní vyústění výzkumu (vedeného především pozorováním) v textu *Scénologie (každodenního) chování*. Pozorované sady situací scénování (se) různých osob byly podrobeny analýze hlavních principů svého fungování. Z definice těchto principů pak vyplynula určitá modelová situace. Ta nebyla jen ryzím modelem (zobecněním), nýbrž obsahovala i reprezentativní prvky některých reálně pozorovaných situací. Taková situace pak sloužila jako psaná zpráva o 'vyzkoumaném' jevu ve formě minisituace nebo v podobě psaného dialogu či náčrtu scény. Aktéry těchto situací jsou v celé knize opakovaně postavy Huga, Adalberta, Eulálie a další.

„Elementárním příkladem běžné životní simulace (s cílem 'připravit se na budoucí situaci...') může být tento dialog: Adalbert: 'A tak co řekneš, brácho, mámě, aby nás dneska pustila ven?'; Hugo: 'Řeknu jí: »Mami, večera jsi nás nepustila, tak nás pusť alespoň dneska!«; Adalbert: 'Hm. Já bych jí spíš řekl: »Mami, když nás pusťš, umejeme nádobí!« To bude lepší.'“ (Valenta 2011: 87).

Performativní vyústění má i teatrologicko-historický výzkum K. Mihalové⁶⁰ *České divadlo. Interaktivní rekonstrukce inscenací*. Na základě studia rozmanitých typů historických dokumentů ke konkrétním inscenacím autorka a její spolupracovníci přinášejí jako výsledek výzkumu (mimo jiné) rekonstrukci scén a kostýmů v podobě virtuálních trojrozměrných modelů na DVD disku⁶¹ (Mihalová/Vrzba 2011).

Je tu ovšem ještě další zajímavý pohled, v němž je běžné představení na základě dramatického textu uchopeno jako výsledek výzkumu. Čtème: „[...] Lear – i jiné

60 ...pracující na DAMU.

61 Je výhodou současných technologií, že historická rekonstrukce inscenace nemusí mít podobu textového popisu či kresby, ale může mít podobu právě oné virtuální reality.

Shakespeareovy hry – může být jako případová studie...“ (Hearn). A my víme, že případovými studii, resp. kazuistikami, se nazývají určité typy výzkumných postupů a jejich výsledků. Jde i o to, že představení,⁶² které nahlédne jako (de facto) výsledek výzkumu,⁶³ samo může být ‘startovacím bodem’ pro další výzkum. Právě na příkladu představení *Leara* Hearn ukazuje, že „nejdůležitější je uvažovat o divadelním výzkumu tak, že nejen příprava představení je založena na rozsáhlém výzkumu, ale samotné představení se stává též zdrojem výzkumu dalšího.“ Diváci (z textu není ale zřejmé, zda též herci-studenti) zhlédnuvší *Leara* pak pracovali na referátech a projektech využívajících *Leara* jako empirický materiál (viz ona případová studie) – zmíněna jsou např. témata duševního zdraví nebo role ženy ve společnosti.

Jistý ‘produkt’ (ať již ve formě představení či ve formě výsledku budování edukační dramatické struktury) je v dramatické výchově běžný. Obvykle v něm však bude obsaženo opět spíše ono ‘opakované poznávání’, při němž žák ani tak nezjišťuje něco ‘lidstvu dosud neznámé’, nýbrž zjišťuje něco ‘mně dosud neznámé’ (a znovu též připomínám spíše akcent na učení se metodám poznávání).

Nutná ‘vsuvka’ týkající se 1., 2. a 3. typu výzkumu

Může být samozřejmě považováno za ‘umělé’ vyčleňovat výzkumy sub jedna (výzkum pro divadlo) a výzkumy sub tři (divadlo jako výzkumná zpráva) z rámce výzkumů sub dva (výzkum divadlem). Proto jsem se také v minulém textu nepokoušel striktně mezi nimi kreslit hranice,

62 ...a abstrahujeme nyní od toho, zda/že mu předcházela výzkum či zda/že sama tvorba představení byla tvůrci chápána jako výzkum.

63 V tomto případě byl výzkumníkem sám Shakespeare!

neboť by to bylo nesmyslné. Na druhou stranu: Výzkum pro divadlo skutečně může být považován – ve výzkumu umění/m atd. – za svébytnou entitu, neboť je obvykle veden ‘všeobecnými’ metodami výzkumů, tedy ne specifickými metodami divadla. A i tyto metody zkoumání by měl kdokoliv, kdo se je rozhodne používat, zvládat na úrovni vyšší, než je úroveň např. laického pozorování druhých lidí. I proto vyčleňuji výzkum pro divadlo samostatně. Pokud jde o třetí typ, který jsem označil ‘divadlo jako výzkumná zpráva’, pak jen znovu podotýkám, že do performativní podoby mohou být převedeny i výsledky jiného výzkumu, než je ‘výzkum divadlem’.⁶⁴

Art/practice based výzkumy etc. neodiskutovatelně náležejí do kánonů současné (kvalitativní) metodologie. Měly by patřit (patří) též do rejstříku výzkumných metod edukačního dramatu. Důvodů k takovému tvrzení bylo již řečeno dost. Nicméně vidím jako potřebné stále se zastavovat u některých otázk:

– Znovu a znovu prověřovat, kdy se pod art based nebo practice led výzkumem skrývá skutečně výzkum a kdy spíše jen např. individuální či skupinové rozkrývání jevů jinak známých (např. již prozkoumaných vědou nebo obecnou lidskou zkušeností), a to bez další přidané hodnoty poznání.⁶⁵ Znovu se ptát, zda se dovídáme něco nového, co může pomoci změnit nějakou skutečnost, nebo zda se jedná

64 Nepochybně by se jako nesmyslné jevílo inscenovat ‘kvantitativní’ (číselná) data např. z mezinárodních srovnávacích výzkumů čtenářské gramotnosti dětí. Nicméně – při kombinaci těchto dat např. s případovými studii dětí, které sice v testech mají výborné výsledky, avšak v životě selhávají kvůli nedostatku sociální inteligence a k ní příslušných dovedností (či naopak), si pak inscenování takových výzkumných výsledků, které nebyly zjišťovány uměleckými postupy, dovedu představit.

65 K tomu jen analogický příklad z pedagogické praxe. Mnohokrát jsem se v přípravách hodin či v ukázkových lekcích setkal s tím, že vyučující klade za cíl hodiny „žáci si uvědomí, že lidé jsou různí“. Mívám pochybnosti o smyslu takového cíle – jen těžko se mi chce věřit, že by dvanáctiletí žáci 6. ročníků doposud netušili, že lidé nejsou stejní. V čem je tedy pak ona ‘přidaná hodnota’?

o laické poznání spíše v edukačním smyslu. V té souvislosti je dobré se ptát, zda nás zajímají témata jiným způsobem zkoumaná společenskými vědami nebo zda nám jde o výzkum, o němž Samec píše:

„Scénický výzkum je skutečně ‘jen’ scénický, resp. není ani psychologický, sociologický ani společenskovědní. Probíhá k divadelně-scénickým účelům, a jeho výsledky jsou využity pouze pro divadelní inscenaci“ (Samec 2010).

– Má být ‘paradigmatem’ takového výzkumu např. to, že z praxe se nám vynoří ‘jakási témata’ a my si o nich ‘popřemýšlíme’? Taylor (in Ackroydová 2006) mluví v poslední dekádě ve výzkumu edukačního dramatu o posunu

„od obecnějších etnografických přístupů a zkoumání v přirozených podmínkách k akčnímu výzkumu, reflektivní praxi, k zájmu o kritické a emancipační formy náhledů, nejnověji pak k diskusi o postmoderních podmínkách, nejrozumnějších sociálních teoriích a jejich vlivu na interpretativní akt“ (Kasíková 2008: 42).

Mimochodem, v Ackroydové kolektivní monografii najdeme silný akcent na kritické přístupy,⁶⁶ resp. kritickou teorii jako paradigma.

„Prostřednictvím vytváření radikální praxe založené na výzkumu [...] lze nahlédnout na vyučování jako na jednu z důležitých cest k rozšiřování rovných příležitostí a posilování demokratické společnosti“ (Neelands 2010: 36).⁶⁷

66 V jejichž teoretickém zázemí se objevují jména jako Adorno, Baudrillard, Foucault, Habermas etc.

67 Některá konkrétní paradigmatata jsme již zmínili v poznámce číslo 8. Blízko již uvedeným jsou i paradigmatata citovaná Barretovou a Boltovou (2010: 194). Navíc je mezi nimi sémiotika, ikonografie, psychoanalýza nebo – jako kritické paradigma – marxismus (viděný západním zrakem jako kritická sociální teorie, nikoliv jako pokleslá ideologie v podobě, v níž jsme ji poznali my). Jiné paradigma – přímo pro výzkum edukačního dramatu – vyzdvihuje Cooper (1996: 263). Jde o divadelní antropologii, přístup skrze zřetel k principům performativity. Neuvádí však příklady, a tak nejsem s to rozpoznat, zda např. mé jisté vlastní pokusy v tomto směru (‘typy divadelnosti’ a jejich edukační potenciál) byly též tím, co má na mysli on...

Ve výzkumu edukačního dramatu by aplikace takového paradigmatu (podle mého názoru potřebná) nepochybně znamenala přistupovat k oboru nejen jako k poli pro kreativní hru či poli pro lepší učení se školním předmětům atd., ale též jako k poli pro sociálně a politicky angažované učení.

– Jaká témata výzkumu, prohlašující se za practice based atd., vlastně otevírá. (?) Jsou tato témata skutečně tématy pro výzkum (ve smyslu definice výzkumu)?

– „Další problém spočívá v postavě etnoscénologa,“ říká Jobertová (2009: 160) při diskusi nad etnoscénologií. A to platí jistě i pro jiné typy zde výše popsaných výzkumů. Bylo by zřejmě medvědí službou takovým výzkumům povýšit číkoliv subjektivní pocity z nějaké reality na výzkum. I art based výzkum by měl dělat lidé k tomu disponovaní talentem i vzděláním. Ani kvalitativní metodologie ‘per se’ nepředpokládá, že by se stala rejdištěm nadšených laiků.

– ...ku kteréžto disponovanosti by nesporně mělo náležet i to, že část výzkumníků na tomto poli bude s to spojovat své poznávání a svou metodologii s jinými, neuměleckými metodami (‘mixed research’) či spolupracovat s výzkumníky, kteří pracují jinými postupy. Uplatnění různých přístupů je žádoucí i v edukačním dramatu (viz o tom např. Errington 1996).

Literatura:

ACKROYD, J. (ed.) (2006) *Research Methodologies for Drama Education*, Staffordshire: Trentham Books Limited

ALEXANDER, K. B. (2005) „Performance Ethnography“, in DENZIN, N. K. / LINCOLN, Y. S. (eds.) *The SAGE Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks: SAGE Publications: 411–441

BACON, J. (2006) „The Feeling of the Experience: a methodology for performance ethnography“, in ACKROYD, J. (ed.) *Research Methodologies for Drama Education*. Staffordshire: Trentham Books Limited: 135–158

- BARRET, E. / BOLT, B. (2010) *Practice as Research. Approaches to Creative Arts Enquiry*, London-New York: I. B. Tauris
- BRESLER, L. (2009) „Esteticky založený výzkum“, [online] *Metodický portál RVP*. Dostupný na: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/3012/esteticky-zalozeny-vyzkum.html/>
- BROOK, P. (1996) *Pohyblivý bod*, Praha: Nakl. Studia Ypsilon
- CONQUERGOOD, D. (2002) „Performance Studies: Interventions and Radical Research“, *TDR/The Drama Review* 2, 46: 145–156
- CZIBOLY, A. (ed.) (2010) *The DICE has been cast. A DICE resource. Research findings and recommendations on educational theatre and drama*, The DICE Consortium
- DE MEDEIROS, M. B. „Tenuous border of the performance artistic language, its possibilities within technological means“ [online]. Dostupný na: www.corpos.org/papers/performancestudies.html
- DENZIN, N. K. (2003) *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*, London: Sage Publications
- DOMBOIS, F. (2006) *Kunst als Forschung*, Bern: Hochschule der Künste
- EISNER, E. (2009) „Má výzkum uměním budoucnost?“, [online] *Metodický portál RVP*. Dostupný na: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/3011/MA-VYZKUM-UMENIM-BUDOUCNOST.html/>
- Glossary of Statistical Terms* [online] (2008). Dostupný na: <http://stats.oecd.org/glossary/search.asp>
- HASEMAN, B. C. (2007) „Rupture and recognition: identifying the performative research paradigm“, in: BARRETT, E./ BOLT, B. (eds.) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I. B. Tauris: 147–157
- HASEMAN, B. A. (2006) „A manifesto for performative research“, *Media International Australia Incorporating Culture and Policy*, theme issue „Practice-led Research“, No 118, February 2006: 98–106
- HEARN, B. (2011) „‘Theatre as research’ explored“, [online] *Research in Action*, March 2011. Dostupný na: www.ucalgary.ca/researchinaction/article/'theatre-research'-explored
- HENDL, J. (2005) *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*, Praha: Portál
- HLAVICA, M. (2008) *Performanční studia*, Brno: JAMU
- CHVÁL, M. / KASÍKOVÁ, H. / VALENTA, J. (2012) *Posuzování rozvoje kompetence k učení ve výuce*, Praha: Karolinum (v době psaní tohoto článku připravováno k edici)
- JOBERTOVÁ, D. (2009) *Když mluvit znamená jednat*, Praha: AMU
- JOHNSTONE, Ch. (1998) *House of Games*, London: Nick Hern Books
- KASÍKOVÁ, H. (2007) „RIDE – Časopis Research in Drama Education v letech 2004–2006“, *Tvořivá dramatika*, roč. XVIII, č. 2
- KASÍKOVÁ, H. (2008a) „Drama a výzkum. Jak o metodologii dramatu přemýšlejí britští kolegové“, *Tvořivá dramatika*, roč. XIX, č. 1
- KLEIN, J. (2010) „What is artistic research?“, [online] *Gegenworte*, 23/2010. Dostupný na: www.julianklein.de/texte/2010-artistic-research-JKlein.pdf
- LECUSAY, R. A. (2008) „The Contributions of Dwight Conquergood’s Performance Theory to the Practice of Socio-Cultural Historical Psychology“ [online]. Dostupný na: <http://communication.ucsd.edu/rlecusay/qual2.pdf>
- MACHKOVÁ, E. (1999) *Úvod do studia dramatické výchovy*, Praha: ARTAMA
- MACHKOVÁ, E. (2004) *Jak se učí dramatická výchova*, Praha: DAMU
- MANNING, P. (1991) „Drama as Life: The Significance of Goffman’s Changing Use of the Theatrical Metaphor“, *Sociological Theory* 9, No. 1 (Spring, 1991)
- MIHOLOVÁ, K. / VRZBA, J. (2011) *Julius Caesar. Shakespeare – Frejka – Tröster. České divadlo. Interaktivní rekonstrukce inscenací 1900–1950*, Praha: Miholová, K. / AUGIAS a DVD ROM L’art
- NEELANDS, J. (2006) „Re-imagining the Reflective Practitioner: towards a philosophy of critical praxis“, in ACKROYD, J. (ed.) *Research Methodologies for Drama Education*, Staffordshire: Trentham Books Limited: 15–37
- NEELANDS, J. / GOODE, T. (2000) *Structuring Drama Work*, Cambridge University Press
- OBBERG, C. M. (2008) „Performance Ethnography: Scholarly inquiry in the here and now“, [online] *Transformative Dialogues: Teaching and Learning eJournal*, Vol. 2, Nr. 1, Kwantlen Polytechnic University. Dostupný na: http://kwantlen.ca/TD/TD.2.1/TD.2.1_Oberg_Performance_Ethnography.pdf
- PAVIS, P. (2003) *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav
- PRADIER, J.-M. (2001) „Ethnoscenology: the Flesh is Spirit, New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis“, in BERGHAUS, G. (ed.) *The Colston Symposium*, Bristol / Tübingen: Max Niemeyer Verlag: 61–81 [online]. Dostupný na: <http://www-artweb.univparis8.fr/theatre/ethnoscenologie/ethnoscenology.htm>
- PROVAZNÍK, J. (1999) „K některým otázkám teorie a didaktiky dramatické výchovy“, in: KOTÁTKOVÁ, S. a kol. *Vybrané kapitoly z dramatické výchovy*, Praha: Karolinum: 41–90
- Rámcový vzdělávací program pro základní vzdělávání*, (2007) Praha: VUP
- Research* [online]. Dostupný na: <http://en.wikipedia.org/wiki/Research>
- ROUBAL, J. (1999) „O podstatě divadla a teatrality“, *Divadelní revue* 3/1999: 3–16
- SALDANA, J. (2003) „Dramatizing Data: A Primer“, [online] *Qualitative Inquiry*, Vol. 9, Nr. 2/2003: 218–236. Dostupný na: <http://kalkali.org/memphiswebsite/kakaliorg1/8562/.../Saldana.%20Dramatizing.pdf>
- SALDANA, J. (2005) *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre (Crossroads in Qualitative Inquiry Series)*, vol. 5, Walnut Creek, CA: AltaMira Press
- SAMEC, M. „‘Já nejsem tvoje maminka’ aneb Platforma 11+ v Plzni. Plzeň, 26. 5. 2010“ (rkp.)
- SCHECHNER, R. (2006) *Performance Studies (An introduction)*, 2nd. edition. New York/London: Routledge
- SCHWEITZER, P. (2007) *Reminiscence Theatre: Making Theatre from Memories*, London: Jessica Kingsley Publishers
- SLAVÍK, J. (2009) „Umění jako poznávání“, [online] *Metodický portál RVP*. Dostupný na: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/3010/UMENI-JAKO-POZNAVANI.html/>
- SOMMERS, J. (1996) „Approaches to drama research“, *Research in Drama Education*, Vol. 1, Nr. 2/1996: 165–173
- SOMMERS, J. (2002) „Drama making as a research process“, *Contemporary Theatre Review*, Vol. 12, Iss. 4/2002: 97–111
- SULLIVAN, G. (2009) „Akty výzkumu v umělecké praxi“, [online] *Metodický portál RVP*. Dostupný na: <http://clanky.rvp.cz/clanek/o/z/3005/AKTY-VYZKUMU-V-UMELECKE-PRAXI.html/>
- VALENTA, J. (1995) *Kapitoly z teorie výchovné dramatiky (Hraní rolí ve výchově a vyučování; Dramatická výchova a rozvoj sebevědomí)*, Praha: Institut sociálních vztahů
- VALENTA, J. (2008) *Metody a techniky dramatické výchovy*, 3. vyd. Praha: Grada Publishing
- VALENTA, J. (2010) „Metodologie výzkumů v dramatické výchově a vzdělání učitelů“, *Tvořivá dramatika* 2/2010: 1–6
- VALENTA, J. (2011) *Scénologie (každodenního) chování*, Praha: KANT
- VALENTA, M. (2011) *Dramaterapie*, Praha: Grada Publishing
- VAVŘÍKOVÁ, E. (2009) *Mimesis a poesis. Od etnoscénologického výzkumu k hereckému projevu v inscenaci Famy v jeskyni Sclavi / Emigrantova Píseň*, Praha: KANT
- VOSTRÝ, J. (1996) *Petr Čepek. Talent a osud*, Praha: Achát
- WILSON, S. (1996) „Art as research“ [online]. Dostupný na: <http://userwww.sfsu.edu/~swilson/papers/artist.researcher.html>

Terezínská prkna, co znamenala svět

Klára Břeňová

V literatuře zaměřené na problematiku holocaustu najdeme stovky studií, v nichž se odborníci z řad historiků, sociologů, psychologů a mnoha dalších oborů snaží postihnout nejrůznější aspekty válečného období včetně okolností, které konfliktu předcházely, zejména hospodářskou a politickou situaci v Evropě, psychologii agresorů, jejich metody a cíle i nejrůznější aktivity odboje. V posledních letech se však stále více pozornost soustřeďuje na fenomén, jenž kritické období rovněž provázal a je nyní označován jako „kulturní dědictví holocaustu“.¹ Představuje umění provozované profesionály i amatéry, které vznikalo v prostorách ghatt, koncentračních a vyhlazovacích táborů, tedy v místech, kde byli lidé rasově, sociálně, nábožensky, kulturně a zejména fyzicky izolováni od svého okolí (v období 1933–1945). Zahrnuje hudební projev, poezii, literaturu, výtvarnou tvorbu, přednášky a v neposlední řadě divadlo a související disciplíny. Všechny tyto formy dokládají, že lidský duch je schopen tvořit i za těch nejbizarnějších a nejkrutějších podmínek. Arnošt Lustig, jenž před deportací do Osvětimi prožil několik měsíců v Terezíně, řekl o umělecké tvorbě v absurdním světě ghetta: „Umění

bylo chlebem duše. Odměnou nemajetných... Umění bylo pozváním do říše ducha, do říše toho nejlepšího, co člověk má“ (Lustig 2000: 3). Další přeživší, spisovatel Norbert Frýd, píše: „Ještě dnes potkávám své známé, kteří šeptají: ‘Mezi námi... tolik kultury jako v Terezíně jsem vlastně už nikdy nezažil’“ (viz Černý 1965: 228).²

V Terezíně, přestupní stanici pro Židy deportované na východ a ‘modelovém ghettu’, se kulturní život rozvinul do neobyčejných rozměrů. Konala se přednášková činnost zahrnující témata filozofická, historická, lingvistická, ale třeba i z oboru fyziky a chemie, jazykové kurzy, semináře, četly a recitovaly se básně, vydávaly se časopisy, vznikala výtvarná díla, byla vytvořena knihovna, kterou prošlo po celou dobu trvání 200 000 svazků. Vězni z řad českých, ale i zahraničních umělců zde vytvořili díla obrovské kulturní hodnoty; existovaly však i nenáročné zábavné žánry; oboje posilovalo ducha spoluvězňů i ducha vlastního, naději na budoucnost, uspokojovalo touhu po umělecké sebereflexi, po udržení kontaktu s krásnem, lidskostí, s životem mimo ghetto.

Zvláštní, jedinečná schopnost divadla přenést se v prostoru a čase umožnila

2 Nechápejme Frýdova slova špatně; nepopírá ani v nejmenším hrůzu, kterou tam zažil, nemluví o kreativité stimulované represí jako o něčem pozitivním. Snaží se osvětlit, čím byla těm, kteří ji zde „v příšerném předpekli“ (peklo = Osvětim, viz str. 22 téže knihy) provozovali.

divákům i hercům alespoň na chvíli uniknout kruté realitě: obě strany byly na stejné ‘frontové linii’, dýchaly stejný vzduch, žily stejný život. Spíše než zábavou bylo divadlo záchranou, pomocí. Někdy stačil mentální únik, do některých projevů vložili tvůrci alegorii a jinotaj jako výraz duchovního odporu, staly se prostředkem vyjádření rezistence ve světě nesvobody a strachu.

Od 30. a začátku 40. let začalo řadu evropských umělců politické přesvědčení a především židovský původ stanovený podle norimberských zákonů separovat od jejich okolí. Třetí říše se rozrůstala a nová nařízení omezovala kontakt s bývalým světem. Umělecké projevy válečného a bezprostředně předcházejícího období nicméně nevznikaly jako reakce na izolaci, kruté a tvrdé podmínky (i když specifické okolnosti ovlivnily repertoár co do obsahu, kvantity i kvality). Toto umění nevyrůstá v kulturním ‘vakuu’, naopak, navazuje na bohatou evropskou produkci prvních desetiletí 20. století, charakterizovanou prolínáním tradic východní a západní Evropy, a pokračuje v ní. Tak se stalo, že ve Vilně či ve Varšavském ghettu byl prezentován oblíbený repertoár jidiš představení, srdce diváků v holandském táboře Westerborku těšila zase vystoupení kabaretních skupin.

Komplikovaná a zvláštní situace nastala v Německu, kde vznikl roku 1933 v Berlíně pod tlakem SS tzv. Kulturbund soustřeďující divadelní umělce, kteří od této chvíle byli vyloučeni z jakýchkoli jiných než židovských institucí. Tato silně asimilovaná skupina byla organicky zakotvena v německé kultuře, která dodávala bohatý repertoár včetně klasiků, jako byl Goethe; nacisté je však paradoxně nutili vyhýbat se dílům německých nežidovských autorů, dílům „germánského ducha“, a orientovat se pouze na tvorbu svých předků. Nicméně svázanost těchto umělců s německou a obecně s klasickou západní kulturou byla tak silná, že pokud

to bylo jen trochu možné, repertoár jejich představení, literární a básnické tvorby tato díla zahrnoval (Shakespeareův *Sen noci svatojánské*, Sofoklova *Antigona*).

S restrikcí vyžadovanou režimem se setkáme samozřejmě všude, kde tvorba vznikala; další omezení mnohdy vzešlo ze strany samotných Židů, například v případě Terezína z tzv. Rady starších či „Oddělení pro volný čas“ (*Freizeitgestaltung*), které soustřeďovalo umělce a organizovalo veškeré aktivity na tomto poli.³ Jeho členové se z pochopitelných důvodů obávali při výběru ‘nevhodného’ repertoáru krutého zásahu německé komandantury.

Obecně však co do obsahu repertoáru představení panovala v Terezíně relativní volnost způsobená skutečností, že osud odsouzených byl v době jejich tvorby zpečetěn – v souladu s konečným a trvalým vyřešením „židovské otázky“. Pro nacisty bylo logicky výhodnější nechat umělce v táboře dočasně se věnovat svým aktivitám, odvést jejich pozornost od připravovaného osudu, zabránit tak vzpouřám a panice; to, co zajímalo vedení, byl počet transportů opouštějících ghetto,

3 Oddělení pro organizování volného času bylo zřízeno na podzim roku 1942 v rámci židovské samosprávy, která se starala o vnitřní záležitosti a chod ghetta. Podléhala rozkazům německé komandantury, nicméně měla i jisté minimální možnosti, jak ulehčit osud vězňů. Její ambivalentní postavení ilustruje fakt, že spolu se snahou chránit vězně byla též nucena navrhnout seznamy těch, které odvezly transporty. V čele samosprávy stál židovský starší (*Judenältester*) se svým zástupcem, poradním orgánem byla rada starších (*Ältestenrat*). Ve funkci židovského staršího působili postupně Jakob Edelstein, dr. Paul Eppstein a dr. Benjamin Marmelstein, jenž válku přežil. I přes otřesné podmínky, které ve městě (kde místo původních asi osmi tisíc obyvatel žilo v některých válečných letech přes padesát či dokonce šedesát tisíc vězňů) panovaly, samospráva dokázala koordinovat činnost všech nutných povolání – pekařů, kuchařů, zdravotníků, vyhovatelů apod. – a zajistit chod života v ghettu. Co se týká samotného oddělení pro organizování volného času, představovalo jeden z rysů naprosto odlišujících Terezín od ostatních táborů a ghatt. Jeho založení zásadně ovlivnilo kvalitu i kvantitu provozované kultury. Obstarávalo pro ni zázemi i technickou podporu: tvořilo a organizovalo programy, zajišťovalo nástroje, vhodné prostory pro umělecké produkce, regulovalo jejich návštěvnost apod.

1 U nás byly již záhy po válce uveřejňovány četné tituly reagující na kulturní život v Terezíně. Články a monografie, zejména přeživších, vycházely i později, v době komunismu (*Rudé právo*, *Věstník ŽNO*, časopis *Plamen*, *Divadelní zpisník*, *Amatérská scéna*).

směřujících na východ. Paradoxně se tak Terezín stal v oblasti umění nejsvoobodnějším místem v protektorátu. Nikde jinde v říši nebylo možno uvádět skladby skladatelů židovského původu (např. Mendelssohna-Bartholdyho či Mahlera). Volně provozovat se v Terezíně mohlo též umění, které nacisté označili za zvrhlé (Entartete Kunst), včetně jazzu a umělecké moderny.

Jak naznačuje hojně užívaný výraz „propagandistický“, mnohdy se ukázalo jako výhodné poodhalit světu právě onu kulturní tvář světa izolované židovské pospolitosti. Nacisté využívali kulturní činnosti vězňů, a dokonce ji podporovali ve snaze ukázat Terezín jako „sanatorium“, jež nezapomíná ani na kulturní potřeby svých pacientů, kteří zde žijí uchráněni stresu uprostřed Evropy zachvácené válkou. V tzv. „zkrášlovacím“ období před příjezdem komise Červeného kříže byla upravena bývalá sokolovna na společenský dům s koncertním a divadelním sálem, knihovnou, modlitebnou a kavárnou, na náměstí vznikl hudební pavilon, z něhož se linuly tóny Smetanovy polky a Straussových valčíků. Na záběrech filmu natočeného při té příležitosti je možné vidět Karla Ančerla dirigujícího smyčcový orchestr, jazzový kvintet Bedřicha Weisse, pěvecký sbor řízený K. Fischerem i momenty ze známé dětské opery *Brundibár*.

Tato fakta dělají z Terezína velice zvláštní a – nebýt hrůzného kontextu, v němž vše probíhalo – pozoruhodné místo. Táborem vytvořeným původně jako sběrné místo pro Židy především ze západní Evropy prošly během let 1941–1945 stovky talentů z řad profesionálů a nadaných osobností tehdejšího kulturního života z Čech, Německa, Rakouska, Holandska i Dánska, vědců, politiků a vynikajících pedagogů. A jak bylo naznačeno, řada umělců navázala na činnost, kterou započala před válkou, terezínská umělecká aktivita představo-

vala svérázné prodloužení jejich profesionální kariéry, v převážné většině násilně ukončené. K umění se v těžkých podmínkách obraceli i amatéři, ať už aktivně jako herci a protagonisté, či pasivně jako diváci, posluchači a čtenáři.

Mnozí z těchto umělců pokračovali v Terezíně v dramatických projevech lehkého žánru, jim vlastního typu kabaretu, revue, scénických pásem i loutkových her a záhy je připojili k počátečním „pestrým večerům“ – písním, recitaci a drobným scénkám.⁴ První představení postrádala kostýmy a scénickou ‘výpravu’, hrálo se na půdách, v prostorech ubikací, v kůlnách, na schodech. Diváci seděli ve školních lavicích a na cihlách, jako reflektory posloužily vhodně namontované žárovky. Později si vězni dopřáli i luxus několika klavírů a dalších nástrojů zabavených z židovského majetku. Pamětníci, kteří vzpomínají na úplné začátky, si jako jeden z prvních podniků vybaví recitační večer z veršů Heinricha Heina a pořad Heddy Grabové, operní zpěvačky, která kromě intenzivní pedagogické činnosti proslula v Terezíně svým hlasem: dokázala prý zapívat bez doprovodu Smetanu, Dvořáka, Pucciniho, Bizeta i písně v jazyce jidiš. Výhodou těchto forem, které převládaly v první fázi terezínského kulturního života (1941/42), byl fakt, že k jejich realizaci nebyla tolik potřebná pevná textová předloha.

Z předválečné éry divadelnictví žil dále duch experimentu a úsilí o nové vyjádření podle vzoru Burianova Děcka a Osvobozeného divadla. Tendence

4 Literární matiné a večery spojené s recitací byly pro svou oblíbenost vyhledávány i později, kdy se rozvinuly různé formy divadelní tvorby; provozovali je skoro všichni známí umělci. Neomezovali se však jen na lyriku, zahrnuli i dramata. Mirko Tůma, herečka Vlasta Schönová, František Zelenka, Norbert Frýd a další umělci uvedli Máchův *Máj*, Nezvalovu *Manon Lescaut*, Gogola, Shakespearův *Sen noci svatojánské*, Aristofanovy *Žáby* apod. Byl uspořádán dokonce i večer čínské poezie. Také německé společenství „Das literarische Studio“ připravilo pro své posluchače a diváky řadu velice kvalitních programů.

prvorepublikové avantgardy byla jasná: osvobodit se ‘z pout (tradičního) dramatu’, uvolnit prostředky scénického účinku, které dostanou samy o sobě možnost výpovědi. Meziválečné divadlo kritizovalo – ovšem stále s jistou dávkou optimismu a víry ve změnu – především současně společenských poměry u nás i ve světě. Přes své opoziční vymezení vůči oficiálním scénám to bylo divadlo spjaté s demokracií, s nastupující a často výrazně levicově orientovanou novou divadelní generací, která se narodila na začátku století a zažila válku i hospodářskou krizi. V rámci jevištního díla vytvářela tato generace prostor pro různé nekonvenční formy, inspirovala se filmem, cirkusem i scénicitou moderní velkoměstské ulice (obchodů, pasáží, barů) užívající materiálů jako chrom, sklo, hliník, neón.⁵ Umělci byli otevřeni vlivům ze světa: americká kultura přinesla jazz⁶ a muzikál, z Francie přicházely nové umělecké směry a mezi nimi zejména surrealismus. Dědictví avantgardního úsilí o bezprostřední spojení s diváky dostalo v Terezíně přirozenou základnu: program byl často připraven pouze rámcově, další vyplynulo z reakcí publika; v improvizovaných předscénových intermezzech konverzovali herci s diváky. Také zde byla hudba nezbytnou součástí produkce.

Oblíbeným žánrem, který v Osvobozeném divadle čerpal i z dědictví dadaismu, se v Terezíně stala satira díky možnosti trefně a vtípně postihnout současnou situaci, reagovat na momentální, každodenní problémy. Jisté zlehčení, alegorie, ironie umožňovaly povznést se do určité míry nad tíhu situace, grotesknost situace vyvolávala černý humor.

5 Moderní město inspirovalo například architekta Františka Zelenku, jenž zpracoval design mnoha pražských obchodů, výstavních pavilonů i divadel. Začínal v Národním divadle, lákal ho ale i duch Osvobozeného divadla, pro které tvořil plakáty, a Voskovec a Werich s režisérem Jindřichem Honzlem mu svěřovali scénografii svých inscenací.

6 V Terezíně vznikla jazzová skupina „Ghetto Swingers“.

Parodovat šlo vše, od špatných hygienických podmínek po zkrášlovací akci roku 1944 (*Stadtverschönerung*) či zdejší Radu starších. Šlo tu (a muselo tu jít) vlastně o charakteristicky českou reakci, která jako by v krizových situacích upřednostňovala před akcí a opětováním agrese vtíp a švejkovský ‘pacifismus’ totožný s uměním, jak přežít.

Příkladem této tvorby je především dílo Karla Švenka, jenž připravoval kabaretní scény představující život v Terezíně jednoduchými prostředky, ke kterým patřily například i tabulky na tyčkách s nápisy identifikujícími předměty jako strom, lavička apod. místo kulis. Pro představení dodával vše: hru, písňové texty, hudbu i vlastní mimické umění: někdy byl pro tyto schopnosti přirovnáván k Chaplinovi. Vybaven byl předchozí praxí související s působením v dělnických ochotnických souborech a v amatérském Klubu zapadlých talentů, kde získal jasný názor na roli a poslání umění, resp. divadla jako nástroje k ‘výchově’ diváka, který by nejenom sociálně cítil, ale i chápal sociální dění.

Tato charakteristika platí pro Švenkovu první, herecky improvizovanou produkci *Ztratila se menážkarta*, nastudovanou jen s mužskými herci (teprve v roce 1942 přibral kabaret do svého ansámblu i ženské představitelky). Představoval se tu ubohý, unavený, upachtěný a tím i všem divákům blízký vězeň, který ztratil svou kartu zaručující mizivý denní příděl stravy. Dochovala se závěrečná píseň, která se stala jakousi táborem hymnou, takže byla dokonce přeložena i pro německé vězně. V různých variacích se objevovala i v dalších hrách, například v *Ženeme čas*. V jejím refrénu se zpívá: „*Všecko jde, když se chce. Za ruce se vezmeme. Navzdory kruté době humor v srdci máme. Den co den stále jdeme. Sem tam se stěhujeme. A jen ve třiceti slovech smíme psát. Hola, život začíná... A na troskách ghetta budeme se smát.*“

Podobně 'úsměvný' byl také děj hry *At' žije život*, kde bohatý továrník odhalí dělníkovi pomník; socha při pronášení oslavné řeči oživne a utíká před frázovitými, z úst továrníka absurdně znějícími slovy. Ve hře *Poslední cyklista* je absurdita historie založená na známé protektorátní anekdotě o Židech a cyklistech jako původcích všeho zla. Skupina bláznů se v ní zmocní vlády a vyhlásí zákon: všichni cyklisté a ti, kteří nemohou dokázat svůj původ 'pěších' do šestého kolena, budou okamžitě transportováni na ostrov hrůzy. Bořivoj Abeles, poslední z nich, je chycen a má být vystřelen na Měsíc. Zasáhne náhoda: místo něj jsou omylem vystřeleni šílenci a svět je tak od jejich krutovlády osvobozen. Totožnost šilenců s nacisty byla tak zřejmá, že zasáhla Rada starších a uvedení již nastudované hry bylo zakázáno. Hrál se tedy načerno. Výstižně komentuje závěr hry herečka Jana Šedová: „Bořivoj vyběhl rozjásaně na předscénu a velmi sugestivně lidi nabádal, aby šli domů, že vláda bláznů skončila. Ale Mánička (ve hře Abelesova milá) ho honem varuje. Konec je jen tam – na jevišti – tady v hledišti bláznů vládou dál. Tady ještě nikdo nesmí říkat, co si myslí, zde si každý smí jen tiše myslet to, co jednou bude říkat nahlas...“ (viz Černý 1965: 239). Švenk však svou ironií nemířil pouze do nepřátelských řad; terčem jeho kritiky se stávala například i produkce jeho německých kolegů.

Kromě Švenka a lidí kolem něj se orientovali na lehčí žánr také další umělci podobně se inspirující Osvobozeným divadlem: herec a dramatik Josef Lustig, herec a režisér Jiří Spitz, výtvarník Ota Neumann a textař F. Kowanitz. Na každodenní realitu táborového života reagovali texty s původními melodiemi Jaroslava Ježka. Zvláště povedený byl text poslední jmenovaného autora na známou Ježkovu melodii narážející na různé organizace působící v ghettu, které však jen velice obtížně mohly vykonávat své poslání:

„S následkem té řečené již akce
byla celá nová organizace
nové partaje a nové vedení
základem každé práce je Hundertschaft
o blaho lidu se stará Raumwirtschaft
Vertailungestelle obléká skvěle
Bettenbau ti pomůže zas do postele
O čistotu těla se ti stará Entlausung
O čistotu duše Freizeitgestaltung.“

Stejně jako Švenk, ani jmenovaná čtveřice autorů neváhala trefovat se do vlastních řad, včetně židovské samosprávy, tak jako ve hře *Princ Bettliegend*. Osvobozené divadlo zde připomíná dvojice klaunů (hrají Lustig a Spitz), která v předscénách komentuje události v ghettu. Kritikou nacismu byla celovečerní inscenace Lustigovy hry *Ben Akiba lhal*. Tvrzení filozofa „nic nového pod sluncem“ se Marii Terezii a jejímu synu Josefovi (zakladateli Terezína), kteří sledují současné dění z nebeské říše, musí jevit přinejmenším jako nepravdivé.

Neměli bychom zapomenout ani na 'ženskou obdobu' kabaretní činnosti Karla Švenka, totiž kabaret Jany Šedové. Zahájení jeho činnosti popisuje autorka: „Pověst o úspěchu první terezínské premiéry pronikla přes tlusté kasárenské zdi i do ženské věznice. Obyvatelky Drážďanských kasáren se ovšem nemohly dostat ani na reprízu... Nezbylo nám, než založit si svoji vlastní, čistě ženskou kulturu. První ženský kabaret tedy svou činnost zahájil asi o dva měsíce později, pro změnu na půdě“ (viz Černý 1965: 230).

Společensky angažované divadlo, aktuální a schopné reagovat na momentální situace, jehož formy charakterizovaly především ranou fází terezínské umělecké produkce, se udrželo i nadále; rozrůstaly se soubory a skupiny soustřeďující se kolem významných osobností, ale vyhraněné i podle národní příslušnosti, náboženského přesvědčení, sociálního citění, profesionálního zaměření apod. Hranice mezi nimi nebyly samozřejmě

nijak ostré, herce i celé kolektivy spojovala vzájemná spolupráce. A koneckonců, drobné konflikty a konkurence nebyly podle některých pamětníků na škodu: tak jako za 'normálních' podmínek přinášely i tady nové podněty.

V roce 1942 se k jednodušším formám produkce a kabaretům přidaly činoherní inscenace, zpočátku zejména původní dramatická tvorba,⁷ kterou kromě Karla Švenka zastupoval například Zdeněk Jejínek. Ten byl autorem úvodních prologů k *Lásky hře osudné* Karla Čapka i ke scénickému pásmu poezie Françoise Villona *Balada z hadrů*. Toto dílo představovalo zároveň přechod mezi recitačními pásmi a divadelní hrou. Autoři se zde totiž neomezovali na pouhou recitaci, ale rozvíjeli předlohu scénickými prostředky. Režisérka Irena Dodalová, která byla společně s Otou Růžičkou iniciátorkou inscenace těchto *Balad*, představila pronásledovaného francouzského básníka 15. století, a tak vybočila ze satirické, humorně až groteskně laděné tvorby srovnáním údělu terezínských vězňů s osudem básníka vyvrženého ze společnosti. Villonovy verše byly představeny v překladu Otokara Fischera a se scénickou hudbou Viktora Ullmanna. Inspirací byla inscenace *Paříž hraje prim*, kterou v roce 1938 ve svém divadle uvedl E. F. Burian.

Burianova tvorba ovlivnila terezínské umělce nejen svým pojetím inscenace jako divadelního gesamtkunstwerku, scénicky slučujícího slovesný, hudební, herecký, taneční a scénografický projev, ale i typickou sborovou recitací: Voicebandem, využívajícím všech možností mluveného i zpívaného slova přesně organizovaného v rytmu, melodice i dynamice, se inspiroval právě Ota Růžička, který v Terezíně uvedl také Erbenovy balady ze sbírky *Kytice*; zachycení atmosféry bylo

⁷ Navazovala na recitační pásma a kabaretní tvorbu, i zde šlo o reakci na konkrétní podmínky. Motivy k jejich nastudování byly obdobné.

v těchto baladických inscenacích důležitější než možná podobnost neutěšených lidských údělů. Voiceband uplatnil Růžička i v dalších představeních vycházejících ze Seifertových veršů ze sbírky *Zhasněte světla* a z Nezvalova *Edisona*.

Už na začátku tohoto článku bylo zmíněno „Oddělení volného času“, tzv. *Freizeitgestaltung*. Toto zařízení obstarávané skupinkou vězňů tu existovalo od počátku s cílem podporovat kulturní život tábora, ať už formou vyhledávání potřebných prostor, vydávání programů, vyjednávání z komandanturou či zajišťování kritických ohlasů, z nichž se dochovaly například recenze Otty Broda na inscenace Gogolovy *Ženitby*, Molièrova *George Dandina*, Lustigovy hry *Ben Akiba lhal* či Straussova *Netopýra*.

V čele 'sekce' divadelních návrhů a dekorací stál po dobu svého patnáctiměsíčního působení v Terezíně architekt, výtvarník a scénograf František Zelenka. Za tu dobu stačil vytvořit scénu pro 25 her, mezi nimi pro inscenace Molièra, Gogola i Shakespeara a řadu dalších představení včetně Švenkových kabaretů, ale i *Prodané nevěsty*, *Brundibára*, *Carmen*, *Bastiena a Bastienky*, *Tři mušketýrů* a lidové hry *Esther*. Jistě je tedy právem označován za druhý opěrný bod terezínského divadla po Schorschovi (viz dále). Bohatá byla rovněž jeho přednášková činnost věnovaná předválečnému divadlu. Nicméně Zelenka sám své dílo v táboře nehodnotil nijak vysoko. Pociťoval především znechucení z nedostatku obyčejné slušnosti a těžce nesl případy újmatnosti, například židovské samosprávy.

František Zelenka kladl v Terezíně stejně jako dříve velký důraz na představitelství, náznak. Prostředky obrazného scénického řešení byly ovšem jiné než v jeho předválečných scénografiích. Návrhy a realizace přizpůsoboval zdejšímu prostředí. Využíval původního charakteru hracích prostorů na půdách kasáren, jehož rysy ještě podtrhoval použitím

materiálů pro ghetto typických. Kostýmy pro hru *Esther* vytvořil například ze vždy dostupných prostěradel, která obarvil a prostříhal. Král ze hry měl na krku řetěz z plechovek od paštik, které při pohybu hlasitě chrastily. Působivé rekvizity byl schopen objevit i v krabicích od margarínu. V případě Molièrova *George Dandina* se ne náhodou hovořilo o tom, že výtvarník tu překonal režiséra. V Gogolově *Ženitbě* vytvořil prostředí zcela odpovídající groteskní atmosféře hry a vysokým režisérovým nárokům.

Kabaretní skupiny měl v oddělení volného času na starosti německý režisér a herec Kurt Geron, který byl známý zejména tím, že v předválečném filmu *Modrý anděl* hrál po boku Marlene Dietrichové, a do Terezína byl dopraven z holandského Westerborku. České divadlo bylo v rukou Gustava Schorsche, Kurt Weisz vedl německé divadlo. Přednáškovou činnost měl na starosti bývalý rektor Rostocké univerzity – a spolužák Franze Kafky – Emil Utitz.

Není náhoda, že oddělení svěřilo péči o české divadlo právě Gustavu Schorschovi. Přestože během svého dvouletého pobytu v ghettu inscenoval 'pouze' dvě hry, jeho práce se označuje za mezník ve vývoji terezínského divadla. Byl profesionálem již před válkou, v rámci studia na konzervatoři hrál v absolventských představeních a byl asistentem režiséra Karla Dostala v Národním divadle. Spolu s Vlastou Schönovou⁸ a Pavlem Schönfeldem (Pavel Tigrid) se podílel na založení divadla D pro 99 u Topičů. Studium dramatické konzervatoře i zájem a orientace ve filozofii určily typ umění, jenž zvolil v Terezíně. Řídil se heslem, že uměleckou práci nehodnotí ohlas, nýbrž svědomí.

Schorsch neměl rád polopravdy a iluze, orientoval se na to, co splňovalo jeho

podmínky pravdivé výpovědi o člověku. Na rozdíl od jiných se také nesnažil za každou cenu propojovat text s realitou a reflektovat nutně specifické prostředí ghetta. Šlo mu o pravdivou výpověď o člověku a přitom o divadlo lidsky hluboké, v němž panuje harmonie uměleckého ztvárnění ve smyslu souladu myšlenkového obsahu s formou představení. Tak měla být zasažena celá divácká osobnost, její racionální i emocionální část. O to usiloval jak v *Loučkách* německého autora Petra Kiena, tak v Gogolově *Ženitbě*, jejíž nastudování trvalo celého půl roku. Schorsch vycházel z toho, že právě vzhledem ke své nadčasovosti mají Gogolovy postavy a postavičky své 'protějšky' i v Terezíně; ve výsledku prý byly snad ještě 'gogolovštější' než u Gogola. Od herců svého souboru vyžadoval největší nasazení a píli, nepřistupoval na kompromis: jen opravdu zralá, zkouškami dokonale prověřená hra mohla být podle něho prezentována kritickému oku diváka. Stejně přísný byl i k sobě a obecně k poslání režiséra, kterému mají herci dát k dispozici celý svůj potenciál a on s ním pak musí naložit tak, aby to vedlo ke společnému cíli. Z herců prý dokázal dostat výkony daleko přesahující jejich předpoklady. Zvláště vzhledem ke krátké praxi a nízkému věku některých z nich je to pozoruhodné.

Právě mládež Gustava Schorsche velice milovala, působil i jako vychovatel v Domově mládeže (*Jugendheim*). Norbert Frýd o něm říká: „Dovedl své posluchače fascinovat, udržet je po celou hodinu v prudkém napětí. Projevy ilustroval nejrozličnějšími texty, českými překlady veršů Jehana Rictuse... Otřeseně recitoval Kristovu modlitbu na hoře Olivetské, spolu s nejlepším z nové české poezie, především z Halase. Byl to fanatik krásy, člověk bez osobních nároků a potřeb, obdařený velikou mocí nad obcí svých obdivovatelů. Jeho přísnosti, jeho apolitickému, ne-li přímo antipolitickému patosu nechyběla

ovšem ani příchut' hořké, bolestně trpké rezignace“ (Frýd in Černý 1965: 228). S Gustavem Schorschem, Z. Jelínkem, F. Zelenkou a dalšími pilíři divadla se ghetto rozloučilo na podzim roku 1944. Transporty je odvezly na východ.

Citovanými díly a jmény jsme zdaleka nevyčerpali repertoár a představitele terezínské kultury v její 'druhé' fázi, kdy se ke slovu dostala jevištní dramatická tvorba. Herci studovali texty po práci a po představeních, tedy v noci, na úkor spánku. Zaskakovali za ty, které odvezl transport, obětovali stovky hodin příprav a zkoušek. Účastnili se hereckých seminářů. Kromě už jmenovaných klasičtých her bylo možné díky dostupnosti materiálu a vynikajícím hereckým představitelům nastudovat a uvést i Molièrova *Chudáka manžela*, Čechovovy *Námluvy* a Cocteauv *Lidský hlas*.

Samozřejmě nebyla opomíjena ani židovská tematika. Norbert Frýd a Karel Rainer výjimečným způsobem zpracovali staročeskou lidovou hru *Esther*, na kterou je upozornil již E. F. Burian v době, kdy oba umělci spolupracovali s jeho divadlem a o jejíž terezínské inscenaci byla už řeč v souvislosti s tvorbou scénografa Františka Zelenky. Frýd s Rainerem využili existující scénář, který Frýd přivezl do Terezína, a za přispění Zelenky, jenž navrhl rozčlenit jeviště na několik ploch a ke kostýmům opět využil materiálů, jaké skýtalo prostředí ghetta, hru uvedli. Měla patnáct repríz. Na své role v *Esther* dlouho vzpomínali či vzpomínají Zdenka Fantlová, Jan Fišer a Hana Reinerová.⁹

Mezi vůdčími osobnostmi českého terezínského divadla vynikl i pianista a dirigent Rafael Schächter původem z Rumunska, jenž žil a studoval v Praze a Brně. Jeho provedení *Prodané nevěsty*

od Bedřicha Smetany v listopadu 1942 patří mezi nejslavnější terezínská představení. Hru nastudoval se sólisty a sborem původně v koncertním provedení. Bez světél a navzdory poškozenému klavíru při premiéře byl výkon všech jedinečný a podtrhl ještě jeden významný aspekt: silné pouto českých Židů k vlasti. Muselo působit velice zvláštním dojmem zpívat uprostřed války v zuboženém stavu „Proč bychom se netěšili“. Schächter později rozšířil repertoár o Mozartovu *Figarovu svatbu* a *Kouzelnou flétnu* i Verdiho *Requiem*.

Rafael Schächter společně s Rudolfem Fraňkem také nastudoval a uvedl v Terezíně dětskou operu *Brundibár* Hanse Krásky. Znamý hudebník, pražský bohém pocházející z bohaté česko-německé rodiny, ji napsal již před válkou, v roce 1938, a téhož roku dal k dispozici svému příteli, spisovateli a výtvarníkovi Adolfu Hoffmeisterovi. Ten spolu s Fraňkem nastudoval představení pro Fraňkova otce, ředitele sirotčince v Praze na Hagiboru, s dětmi tohoto ústavu. Kvůli transportům se představení neuskutečnilo. Rudolf Franěk-Freudenfeld přinesl do Terezína klavírní výtah opery. V Terezíně měla pro svůj jasný podtext i líbivé melodie a jedinečnou výpravu obrovský úspěch mezi dětmi i dospělými diváky. Od premiéry 23. září 1943 se v Magdeburských kasárnách uskutečnilo 54 repríz. Choreografii opery vytvořila tanečnice a herečka Kamila Rosenbaumová, scénu František Zelenka, provedení řídil sbormistr Rudolf Franěk. Sáru Trechlingerovou z Plzně v roli Brundibára a mladičkou Grétu Hoffmeisterovou vynesly role na vrchol terezínské slávy.¹⁰

Brundibár byl na jaře roku 1944 vybrán jako představení, které bude reprezentovat divadelní činnost ghetta při návštěvě

⁸ Pocházela z asimilované židovské rodiny, která však kromě sestry byla celá vyvražděna. Po válce emigrovala do Izraele a stala se uznávanou izraelskou herečkou známou pod jménem Nava Shan-Herrmann.

⁹ Česká televize v lednu 2007 uvedla dokumentární pořad s názvem *Esther*, v němž tito přeživší velmi působivě a výstižně vyjádřili své tehdejší i dnešní pocity a dojmy.

¹⁰ Jedna z účinkujících, představitelka kočky, Ela Stein Weissberger, žije ve Spojených státech. Napsala o svém osudu knihu *The Cat with the Yellow Star*.

komise Mezinárodního červeného kříže. Hra se přestěhovala do velké sokolovny mimo ghetto, architekt Zelenka získal materiál na vylepšení scény a kostýmů. Představení se dokonce natáčelo a některé scény se staly součástí propagandistického filmu *Hitler daroval Židům město*, jehož osmi minutová část se zachovala. Příznačné je, že po tomto uvedení většina účinkujících nastoupila do transportu do Osvětími.¹¹

Přítelem Rafaela Schächtera byl Gideon Klein, pianista a muzikolog, jenž se soustředil na dílo Leoše Janáčka. Pro jevištní uvedení upravoval české a slovenské písně, pro sborový zpěv adaptoval i hebrejské a ruské písně, připravil hudební recitál na texty Françoise Villona. Byl jedním z vězňů, jenž se přes své mládí (přišel do Terezína ve 23 letech) nerozpakoval poukázat na nedostatky „hudební kultury Terezína“. Ve svém krátkém pojednání na toto téma poukazuje na obrovský rozsah tvorby co do kvantity, přisuzuje jí přímo „velkoměstskou šíři“; taková kvantita však podle něho vylučuje kvalitu, takže jako charakteristický rys zdejší hudební produkce shledává jistý diletantismus; jeho příčiny vidí samozřejmě i v nedostatku kontaktu s vnějším světem. „Je tedy jasné, že nedostatky kvalitativní je nutno zmáhat a přemáhat nadšením a smyslem pro poctivou řemeslnou práci, která zde často nahrazuje skutečně osobitý intenzivní umělecký projev“ (viz Makarova / Makarov / Kuperman 2002: 125).

Významnou terezínskou uměleckou osobností byl i dirigent Karel Ančerl,

¹¹ Opera, která získala popularitu ve válečném Terezíně, se hraje dodnes na prestižních scénách po celém světě. V Terezíně se opět hrála 18. 10. 1991 k 50. výročí prvních transportů do terezínského ghetta v nastudování Dismanova rozhlasového dětského souboru. Soubor má od té doby operu ve svém repertoáru a uvedl ji v mnoha představeních před domácím publikem i v zahraničí (např. na pařížském festivalu Du Marais 22.–27. 6. 1993, v Berlíně na výročí Křišťálové noci 6.–8. 11. 1993, v Antverpách, Evropském městě kultury 1995, v roce 1998 v rámci Pražského jara, o rok později v anglické verzi v USA atd.).

pozdější šéf České filharmonie. V jeho smyčcovém orchestru působili nejen čeští, ale i vynikající němečtí, dánští a holandské hudebníci. Zdeňka Jelínka jsme zmínili v souvislosti s prology k *Lásce hře osudné* a *Baladě z hadrů*. Byl loutkářem a básníkem, autorem *Komedie o pastí* (hrané v režii Jiřího Strasse) zobrazující odvěký zápas dobra se zlem pomocí jednoduché zápletky mezi hlavními postavami a současně reagující na aktuální dění. Komedie byla provedena již na podzim roku 1942.

Na rozdíl od českého divadla tvořili německé divadlo vesměs herci z povolání. Byla v tom v jistém smyslu i jeho nevýhoda; nedokázali se zcela přeorientovat z velkých scén na místní poměry. Chybělo jim umění improvizace a inscenacím lpícím na tradici lehkost i aktuálnost. Ale také zde se setkáme s velikány: kromě zmíněného Kurta Gerrona se proslavil Hans Hofer, vlastním jménem Hans Schulhof. Nejstarším divadelním režisérem v ghettu byl Carl Meinhardt (přezivší), reprezentant impresionistického a psychologického divadla. O svém setkání s Carlem Meinhardtem v Terezíně se ve svých vzpomínkách zmiňuje herečka Vlasta Schönová. Tehdy to bylo jméno pro ni neznámé, ale když se informovala u svých kolegů, zjistila, že jde o jednoho z „nejznámějších a nejobávanějších divadelních ředitelů“. Přestože Meinhardt byl zaměstnán v Terezíně jako čistič latrín, vystupoval jako 'Někdo', jako by si ani nebyl vědom své ponižující pozice. Schönová uvádí: „Mluvil bez přestávky o divadle v Berlíně, o Marlene Dietrichové. Také ona v jeho divadle hrála. Meinhardt úplně zapomněl, kde a s kým mluví. Choval se ke mně jako velký ředitel, který uvažuje, má-li či nemá mě angažovat. Mě, mladou začátečnici...“ (viz Makarova / Makarov / Kuperman 2002: 117). S německými herci inscenoval Meinhardt v ghettu *Císaře Atlantidy* Viktora Ullmana, někdejšího sbormistra a pak dirigenta

Nového německého divadla, který v roce 1928 řediteloval ústeckou operu, než odešel do Curychu, odkud se vrátil do Prahy a roku 1942 byl deportován do Terezína.

Mnohé ze zmíněných osobností vyučovaly v divadelním semináři ghetta, předčítaly hry včetně japonské *Asagao*¹² a živě o nich diskutovaly se svými posluchači. V tzv. reportech se probíraly světové dějiny divadla, lidové divadlo, mluvilo se o lidech kolem divadla, o prostředí v zákulisí.

Mezi divadelními druhy, které se v Terezíně pěstovaly, mělo samozřejmě nepřehlédnutelné místo také loutkové divadlo. Většinu loutek vytvořil sochař Rudolf Saudek a Arnold Zadikow. O uvedení prvních her píše novinář J. Doubský: „Jako všechno v Terezíně i loutkaření bylo v počátcích spojeno s překážkami těžko představitelnými. Zhotovit divadlo, loutky, dekorace, vybavit světelnými efekty – to zhodnotí jen ten, kdo prožil Terezín. [...] tři měsíce příprav, než se uskutečnila první premiéra. Odměna však stála za to. Tisíce rozzářených, vděčných očíček českých dětí“ (viz Makarova / Makarov / Kuperman 2002: 120).

Dětem také věnovaly své divadelně hudební představení Karafiátových *Broučků* Kamila Rosenbaumová a Vlasta Schönová. Premiéra se uskutečnila na jaře 1945, těsně před osvobozením. Děj opery byl vsazen díky dánským výtvarníkům do krásného prostředí květin, mezi nimiž se dětští herci-broučci pohybovali. Do provázely je české a moravské písně. Dětem se věnovali i Karel Reiner a Viktor

¹² Slavná japonská balada *Asagao*, která vypráví příběh o lásce samuraje a krásné šlechtické dívky, se v tradičním orientálním divadle hraje jako velkolepá dvanáctihodinová sága s mnoha postavami.

Ullman, Norbert Frýd pro ně napsal hru *Radiovlna*.

Náš výčet terezínských aktivit – v němž jsme se nicméně jen dotkli bohatého kulturního života vězňů – končí u divadla věnovaného převážně těm nejmladším. Jen málo z nich se vrátilo. Ti, kdo přežili, jsou dnes staří, ale stále mohou podávat svědectví o tom, co zde prožili, o kapitole z dějin divadla, která by nikdy neměla být zapomenuta. O tom, co přimělo jednu skupinu hrát pro ty druhé, co „si z toho odnášeli do svých ubikací, do svých přeplněných doupat, v městě, kde jich v prostoru pro pět tisíc žilo většinou přes šedesát tisíc [...]“. Čím jim divadlo, zpěváci, básníci a malíři a učitelé připomínali ty nejlepší vlastnosti, důstojnost, čest, pravdu a odvahu“ (Lustig 2000: 7).

Literatura:

- ČERNÝ, F. (red.) (1965) *Theater – Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*, Praha
- KOPECKÝ, J. (1948) *Nevyučtován zůstává život. Sborník prací Gustava Schorsche a vzpomínky jeho přátel*, Praha
- KUNA, M. (2000) *Hudba vzdoru a naděje*, Editio Bärenreiter, Praha
- LAGUS, K. / POLÁK, J. (1964) *Město za mřížemi*, Praha
- LUSTIG, A. (2000) „Zatímco se rozpadal svět“, *Roš chodeš* 62, 4 (text je redakčně upravenou promluvou Arnošta Lustiga, kterou pronesl při zahájení stálé expozice v Terezíně 15. března 2000)
- MAKAROVA, E. / MAKAROV, S. / KUPERMAN, V. (2002) *Univerzita přežití: osvětová a kulturní činnost v terezínském ghettu 1941–1945*, z anglického originálu přeložila Dagmar Lieblová a Petr Liebl, Praha
- SCHÖNOVÁ, V. (1993) *Chtěla jsem být herečkou*, Praha
- ŠORMOVÁ, E. (1973) *Divadlo v Terezíně 1941/1945*, Ústí nad Labem

Divotvorný počátek muzikálu v Československu

Pavel Bár

Bezprostředně po návratu Jiřího Voskovce z americké emigrace zpět do Československa na začátku září 1946 zahájilo svoji činnost Divadlo V+W, následovník předválečného Osvobozeného divadla. Voskovec s Werichem opakovaně deklarovali záměr nenavazovat v něm na své někdejší hudební revue se dvěma glosujícími klauny, ale uvádět širší repertoár, složený z „moderní činohry, veselohry i hudebního divadla“. Po převzaté americké komedii *Přišel na večeri* (1946) však obnovili předválečnou revue *Pěst na oko aneb Caesarovo finále* (1947) v úpravě se třemi novými písněmi S. E. Nováčka. Souběžně s každodenním hraním se snažili napsat novou hru, která by uspokojila poptávku publika, odpovídala problematické společenskopolitické situaci osvobozené republiky a zároveň vyjadřovala postoje a názory obou autorů. Jak ale později ve své vzpomínce vylíčil Jiří Voskovec, propast mezi světem jeho sedmileté americké emigrace a světem „nového“ Československa, do něhož se po válce vrátil, byla příliš hluboká: „[...] *po několika příšerných měsících jsem se s Janem pokoušel napsat hru pro 'nové poměry' v 'nové republice'. V divadle jsme měli na týdny, snad na měsíce předem vyprodáno. Nikdy jsme nebyli oblíbenější. [...] Každého večera lid jásal a burácel nad naším umem. A každého poledne jsme spolu usedli nad papírem, který navěky zůstal nepopsán, ať jsme seděli a mysleli, jak mohli. Den za dnem, celou zimu a jaro 1946–47. Nikdo z toho jásačícího publika netušil, že tleská zděšeným cizincům, kteří spolu už nikdy nic nového pro ně nenapíší a nezahrají. Až jsme posléze toho planého vysedávání museli nechat a vydat se každý svou vlastní osamělou cestou*“ (viz Kotek 1998: 241).

Nemožnost společné tvorby proto Voskovce s Werichem přivedla v létě 1947 k rozhodnutí přerušit na delší dobu spolupráci a uvést v divadle hru jiných autorů (Voskovec 1965: 254). V červenci 1947 odjel Voskovec na necelé tři měsíce z Prahy do Spojených států, aby si obnovil právo k trvalému pobytu v USA a mimo jiné také sjednal práva na uvedení několika soudobých amerických her v Československu. První – a jedinou – se stal americký muzikál *Finian's Rainbow*, který v době Voskovcova krátkého pobytu uvádělo broadwayské 46th Street Theatre. Přesné důvody výběru právě tohoto titulu nejsou doložené, lze se však oprávněně domnívat, že právě *Finian's Rainbow* vyjadřoval aktuální postoje dvojice V+W jak stylově, tak názorově. Jedním z autorů muzikálu byl navíc jejich společný přítel, přední americký textař Edgar Yip Harburg.

Muzikál *Finian's Rainbow* (česky doslovně *Finianova duha*) vznikl právě Harburgovou zásluhou. Původně zamýšlel napsat dvě činoherní satiry, jednu o pokladu



Burton Lane, Edgar Yip Harburg, Fred Saily, Jiří Voskovec, Jan Werich: Divotvorný hrnec. Divadlo V+W 1948. Závěr hudebního čísla „Když z chudáka stane se boháč“, sbor (družstevníci a družstevnice), v popředí Ljuba Hermanová (Belinda).

NEGATIV KARLA DRBOHLAVA ZE SBÍRKY NÁRODNÍHO MUZEA HGE 81548

irského pohádkového skřítky leprechauna, který do Ameriky přicestuje společně s několika irskými přistěhovalci, druhou o rasistickém senátorovi, který se díky kouzlu změní v černocho. Oba náměty však nakonec Harburg společně s libretistou Fredem Saidym¹ spojili do jednoho příběhu. Hudbu k němu složil Burton Lane.²

Titulní hrdina *Finian's Rainbow*, Finian McLonergan, emigroval společně se svou dcerou Sharon z Irska do fiktivního státu Missitucky v USA. Jeho cílem je zakopat hrnec zlata, ukradený leprechaunovi Ogovi, poblíž pevnosti Fort Knox, sídla amerických zlatých rezerv. Skřítkův divotvorný hrnec má v sobě uchované zlato rozmnožit a zázrakem tak Finianovi a jeho dceři pomoci k velkému jmění. Pohádkový skřítek Og je však dvojicí emigrantů v patách, neboť bez ukradeného hrnce pomalu ztrácí svou kouzelnou moc a mění se ve smrtelníka. Finian se Sharon se ve své nové vlasti usídli v úrodném Rainbow Valley, obývaném pachtýři bílé i černé barvy pleti. Život všem tamějším obyvatelům komplikuje rasistický zkorumpovaný boháč, senátor Rawkins.³ Náhodným Sharoniným kouzlem se však Rawkins změní v černocho a díky tomu „na vlastní kůži poznává, jak je pak

¹ Libretista a scenárista Fred Saily spolupracoval s Harburgem kromě *Finian's Rainbow* na muzikálech *Bloomer Girl* (1944), *Flahooly* (1951) či *Jamaica* (1957). Společně napsali i scénář k pozdějšímu filmovému zpracování *Finian's Rainbow* (1968).

² Skladatel a textař Burton Lane komponoval hudbu k muzikálům, revuím i filmům. *Finian's Rainbow* je jeho nejslavnějším dílem, žádné další nepřekonal jeho úspěch, a to ani poměrně známý muzikál *On a Clear Day You Can See Forever* (1965).

³ Předlohou Rawkinse byli skuteční američtí politici: senátor Theodore Bilbo a kongresman John Rankin ze státu Mississippi, jejichž otevřené rasistické projevy byly tehdy v USA všeobecně známé.

život černý“. Muzikál po všech peripetiích vyústí v příznačný happy end: z Rawkinse se stává spravedlivý lidumil, Sharon se vdá za místního mladíka Woodyho, jeho nemá sestra Susan získá schopnost řeči a navíc se zamiluje do Oga, jenž díky opěťované lásce zjišťuje, že být člověkem není zas tak špatné.

Stejně jako v dalších Harburgových dílech se také ve *Finian's Rainbow* projevilo jeho sociální cítění, smysl pro spravedlnost, ale i manifestace jeho levicových a rovnostářských názorů, někdy označovaná jako „politics by Harburg“. ⁴ Nechybí proto satirické útoky na korupci zámožných a vlivných, majetkové rozdíly mezi chudými a bohatými, xenofobii a rasismus (v pohádkovém příběhu jsme dokonce svědky hned dvou změn barvy pleti: v případě senátora Rawkinse z bílé na černou a u irského skřítky Oga ze zelené na bílou).

Motiv duhy, který se objevuje jak v titulu muzikálu, tak v názvu jedné z písní (*Look to the Rainbow*), je jakousi 'červenou nití' Harburgovy tvorby. ⁵ V jeho dílech a textech duha vždy symbolizuje naději, radost a sny, o jejichž splnění každý sní. Název *Finian's Rainbow* (Finianova duha) pak poukazuje na sen Finiana McLonergana o zbohatnutí a existenčním zajištění jeho dcery. Optimistická víra v budoucnost a lepší život celého lidského společenství je tak dalším podstatným rysem této moderní pohádky.

Finian's Rainbow byl jediným aktuálně satirickým muzikálem uvedeným na Broadwayi v poválečných letech a na začátku studené války. Také jeho 725 odehraných představení znamenalo v tehdejších měřítku velký úspěch.

Voskovec s Werichem si při překládání muzikálu *Finian's Rainbow* do češtiny plně uvědomovali, že se jedná o jejich poslední autorskou spolupráci minimálně na několik dalších let. Překlad libreta a textů písní pro ně zároveň znamenal nový druh práce: zatímco dříve většinou nechávali své texty zhudebnit, nyní je psali na hotový hudební materiál a jejich obsah navíc musel odpovídat původnímu originálu.

Cílem obou autorů bylo převedení amerického muzikálu do podoby přijatelné, srozumitelné a působivé pro soudobé české publikum. Díky několikaletému pobytu v USA dokázali nejen výtečně přeložit americký resp. anglický originál do krásného českého jazyka s mnoha básnivými obraty a jazykovými hříčkami typickými pro jejich celoživotní tvorbu, ale také opisem vysvětlit či účelně převést americké reálie a obyčeje do podoby pochopitelné českému divákovi.

Voskovec s Werichem *Finian's Rainbow* nejen přeložili, ale také značně 'počeštili'. Nejvýraznější změnou je nahrazení postav irských přistěhovalců českými a proměna skřítky Oga z irských lidových bájí na jihočeského vodníka Čochtana. Důvodem této změny nebyla jen snaha přizpůsobit děj českému prostředí, ale

⁴ Harburg se aktivně politicky angažoval již od mládí, kdy vstoupil do levicové mládežnické organizace Young People's Socialist League. Ze zkratky počátečních písmen této organizace – YPSL – pochází také Harburgova přezdívka, kterou později začal používat i jako své prostřední jméno: Yipsel, zkráceně Yip. Během 1. sv. války odmítl kvůli svému socialistickému smýšlení narukovat do armády, a proto odjel do Uruguaye, kde tři roky pracoval v továrně. Ve svých librettech i textech trvale kritizoval konzumní společnost, rozdílné poměry chudých a bohatých vrstev, rasismus a nerovnoprávnost. Svě postoje dal najevo již v úspěšné protiválečné muzikálové show *Hooray for What?* (1937) i v ještě populárnějším antirasistickém muzikálu *Bloomer Girl* (1944). I když nikdy nebyl členem komunistické strany, během éry mccarthismu 50. let minulého století se pro své levicové názory dostal na hollywoodskou černou listinu a přestal dostávat práci. Záminkou se vyšetřovatelům stala píseň *Happiness Is Just a Thing Called Joe* – Harburg byl obviněn, že oním „Joem“ myslel „Joe“ Stalina. Po tomto zákazu se soustředil na tvorbu pro Broadway, ale žádný z jeho dalších muzikálů již slávu *Finian's Rainbow* nepřekonal.

⁵ Kromě *Finian's Rainbow* se duha objevuje v názvu pěti samostatných písní a v textech dalších dvaadvaceti písní. Konečnicí duha je také hlavním motivem Harburgova nejslavnějšího textu k Oscarem oceněné písni *Over the Rainbow* z hudebního filmu *The Wizard of Oz* (1939), kde jej zpívala Judy Garland.



Divotvorný hrnec. Divadlo V+W 1948. Rudolf Cortés (Woody) a Soňa Červená (Káča).

NEGATIV KARLA DRBOHLAVA ZE SBÍRKY
NÁRODNÍHO MUZEA HGE 81563

také Werichovy fyzické dispozice, jimž vodník odpovídal lépe nežli subtilní skřítek. Právě z převodu irského folklóru na český měli podle Voskovcových vzpomínek oba tvůrci zprvu největší obavy: „*Jakmile jsme však začali pracovat na textu první – a nejrstější písně, How are things in Glocca-Mora?, v naší adaptaci Jampak je dnes u nás doma?, shledali jsme s úžasem, že s českými slovy je najednou po Irsku a muzika hučí sázavským jezem, zvedá se polabskými husami, štěká s černošickým psem a lká se žižkovskou harmonikou!*“ (Voskovec 1965: 255). Irská jména převedli Voskovec s Werichem na česká: z Finiana McLonergana se tak stal Josef Maršálek, z jeho dcery Sharon Káča a z Woodyho a Susan Mahoneyhových čechoameričtí Rychtarikovi. Pro úpravu dalších jmen využili zvukomalebnot české výslovnosti anglických slov, a tak rasistického jižanského senátora Rawkinse příznačně pojmenovali Kets Mets Randall a dvojici majitelů obchodního domu Shearse a Robusta Bercy a Dacy. Jako záměr podobného rázu působí i jméno fiktivního amerického státu Missitucky, v němž se celý příběh odehrává, ovšem toto pojmenování je kupodivu bez jakékoliv změny převzato z původní předlohy.

Ačkoliv jsou písně a dialogy české verze muzikálu z většiny přímým překladem amerického originálu, zásadní výjimku tvoří výstupy vodníka Čochtana. Díky výrazným úpravám, škrtnům, ale především nově připsaným textům má Čochtan oproti originálnímu skřítku Ogovi ve hře několikanásobně větší prostor. ⁶ Část svých dialogů si Werich napsal sám a v průběhu uvádění muzikálu je nadále upravoval a doplňoval. ⁷ V publikovaném textu *Divotvorného hrnce* také Werich neopomenul budoucím inscenátorům zdůraznit, že Čochtanovy dialogy psal „*nikoliv jak zobák, nýbrž pero jak narostlo,*“ a doporučil proto hercům přizpůsobit si Čochtanův textový part podle vlastního citu a uvážení: „*co škrtnout, a co*

⁶ Na rozdíl od Oga se objevuje i ve finále 1. dějství, kde zpívá jednu sloku finálové písně namísto Sharon, a zpívá také celou píseň *Begat – Množení*, v originále podávanou sborem kočovných gospelových zpěváků – větší prostor má tedy i v hudebních číslech.

⁷ Ve verzi, která vyšla tiskem v rámci souborného vydání her V+W, tak můžeme číst nejen podobu textu vydanou v roce 1948, ale i úpravy a doplnění, které Werich později rukopisně vpisoval do strojopisu původního překladu. Tento publikovaný text je tak patrně nejobsáhlejším písemným záznamem Werichova podání Čochtana.



ne, záleží víc od interpreta než od režiséra“ (Voskovec / Werich 2000: 340). Úpravy odpovídají záměru obou autorů přizpůsobit postavu Čochтана Werichovi přímo ‘na tělo’ a zároveň mu jako hlavní hvězdě budoucího ansámblu *Divotvorného hrnce* poskytnout v připravované inscenaci adekvátní prostor.

Text hry Voskovec s Werichem též obohatili o odkazy na českou historii a domácí realie (Maršálek má mapu rakouského generálního štábu, Čochtan vypravuje o českých strašidlech a nadpřirozených bytostech, několikrát se objevuje odkaz na Karla Jaromíra Erbena a jeho *Kytici* atd.).

Změn se dočkal i závěr muzikálu. V americkém originálu odchází Finian z Rainbow Valley s plánem zrealizovat svůj další sen: získat energii z jádra rudy, kterou mu věnoval jeho přítel Nicholas Nucleus (Mikuláš Jádro). Ve svém batohu si ji odnáší do nového bydliště v Oak Ridge v Tennessee, sídla tehdejší hlavní americké jaderné laboratoře.⁸ Duhu, jež se při jeho odchodu klene na nebi, odkáže Finian své dceři a jejímu novému manželovi Woodymu už nikoliv pro onen bájný hrnec zlata na jejím konci, ale pro „krásný nový svět pod ní“. Oproti tomu v české verzi Maršálek a s ním i Čochtan se Zuzanou odjíždějí ze Štědré doliny zpět do jižních Čech, kde chtějí šířit své americké zkušenosti a propagovat ideu, že úspěšného a spokojeného života lze dosáhnout jen prací a poctivými úmysly. Stejně jako v americkém originálu pak muzikál končí vědomě utopistickou finálovou písní o šťastné budoucnosti.

Zřetelnou aktuální politickou narážkou české úpravy je však jméno Maršálek a jeho plán na zbohatnutí. Přímo totiž odkazuje k plánu americké ekonomické pomoci evropským zemím zničeným válkou, navrženému tehdejším americkým ministrem zahraničí Georgem Marshalllem, který československá vláda na Stalinův nátlak odmítla.

Dobová cenzura si navíc vyžádala změnu textu písně Množení (The Begat) z původního A nikde žádný zboží na agitační A všude plno zboží a také přejmenování názvu písně Nedostatek (Necessity) na Co musí být.

⁸ Právě v Oak Ridge pracovali američtí vědci ve 40. letech na projektu Manhattan, tedy výrobě první atomové bomby, a posléze také na výrobě energie z prvního jaderného reaktoru, který nebyl určen pouze pro výzkumné účely, ale i energetiku.

◀◀ *Divotvorný hrnec*. Divadlo Umění lidu 1948. Jan Werich (Čochtan).

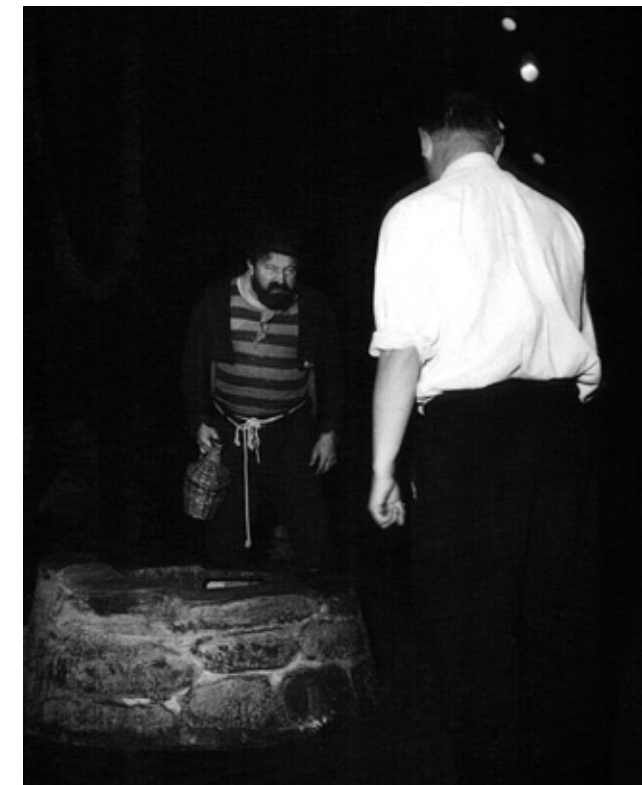
FOTO KAREL DRBOHLAV?

◀ *Divotvorný hrnec*. Divadlo Umění lidu 1948. Jan Werich (Čochtan), Ljuba Hermanová (Belinda).

FOTO KAREL DRBOHLAV?

▶ *Divotvorný hrnec*. Divadlo Umění lidu 1948. Jan Werich (Čochtan), zády Václav Trégl (Maršálek).

FOTO KAREL DRBOHLAV?



Pro nastudování *Divotvorného hrnce* však Divadlu V+W chyběl notový materiál. Patrně z důvodů vysokých nákladů a zdlouhavosti ručního přepisu partitury dovezl Voskovec ze Spojených států pouze gramofonové desky s nahrávkou hudebních čísel. Producenti Voskovec a Werich proto na návrh dirigenta Karla Vlacha na podzim 1947 pověřili vytvořením potřebných notových materiálů svého spolupracovníka Zdeňka Petra. Petr tak musel z desek všechny písně odposlouchat, zapsat a zároveň zaranžovat pro nástrojové složení Orchestru Karla Vlacha.⁹ Do druhého dějství muzikálu navíc dopsal dvě nová baletní čísla (Neděle ráno, *Divotvorný hrnec*) pro taneční sólisty Manon Chaufour, Elen Tanasco a Bedřicha Füssegera (viz Dorůžka / Ducháč 2003: 98).

Na obsazení rolí Káči a Woodyho vyhlásilo Divadlo V+W konkurs, kterého se zúčastnilo množství zájemců. Nakonec v něm zvítězili tehdy dvaadvacetiletá Soňa Červená a šestadvacetiletý Rudolf Cortés, člen Pěveckého sboru Československého rozhlasu. Ačkoliv ani jeden z nich neměl předchozí herecké zkušenosti, oba typově i hlasově odpovídali představám inscenátorů o hlavním mileneckém páru. Do dalších rolí Voskovec s Werichem obsadili herce ze stávajícího souboru Divadla V+W, z nichž někteří působili již před válkou v Osvobozeném

⁹ Vlachova kapela spolupracovala s Werichem již od jeho návratu do Československa, od uvedení *Pěsti na oko* na jaře 1947 se stala oficiálním orchestrem Divadla V+W. Pro účely uvedení *Divotvorného hrnce* rozšířil Vlachův orchestr svoji dosavadní nástrojovou výbavu (trubky, trombony, saxofony, rytmika) o flétnu, hoboj a basklarinet.



◀ **Divotvorný hrnec. Divadlo Umění lidu 1948.**
Manon Chouffour (Zuzana), Jan Werich
(Čochtan). FOTO KAREL DRBOHLAV

▶ **Divotvorný hrnec. Divadlo V+W 1948.**
Soňa Červená (Káča), Jan Werich (Čochtan).
FOTO KAREL DRBOHLAV

divadle: Václava Trégla, Františka Černého, Ljubu Hermanovou, Martina Rause nebo začínajícího Josefa Vinkláře.

Zkoušky pod vedením režiséra Voskovce¹⁰ začaly v prvních prosincových dnech roku 1947 (viz Suchý / Cortésová 2004: 132). Ačkoliv Voskovec s Werichem původně stanovili premiéru *Divotvorného hrnce* na polovinu března 1948, nucené stažení *Pěsti na oko* po únorových událostech je přimělo k urychlenému uvedení nového titulu. Zkoušky proto na začátku března probíhaly intenzivně každý den. Krátce před premiérou také Petr dokončil instrumentaci posledního hudebního čísla – přede hry.

Divotvorný hrnec, první americký muzikál v Československu, mohli diváci poprvé spatřit v Divadle V+W v sobotu 6. března 1948 v 19.30.¹¹

Malovaným dekoracím vévodil na scéně Jiřího Trnky mohutný cypřiš, pod kterým se krčila studna s kulatým kamenným vroubením. Na levé straně se nacházely kamenné stupně, vpravo se do výšky pnuly malované rostliny tabáku. Proměnu scény na verandu sídla senátora Randalla vyřešili inscenátoři pomocí prospektu s malovaným domem v koloniálním stylu, který se v přední části jeviště spustil z provaziště před stávající dekoraci, a doplnili jej stolkem s houpacím křeslem. Kostýmy v soudobém stylu módy navrhla Zdenka Werichová. Taneční čísla a balety vytvořil choreograf Národního divadla Saša Machov, který s Voskovcem a Werichem spolupracoval již před válkou na některých inscenacích Osvobozeného divadla.

Ohlas premiéry *Divotvorného hrnce* v tisku a mezi diváky se zásadně lišil. Chladné přijetí americké novinky recenzenty je ovšem nutné posuzovat jak v souvislostech aktuálních vyostřených politických změn, tak především v kontextu trvajícího despektu většiny odborné veřejnosti k operetě a zábavněhudebnímu divadlu vůbec. Voskovec s Werichem toužili dělat komediální a hudební divadlo, kritika od nich ale očekávala především divadlo politické a satirické.

¹⁰ *Divotvorný hrnec* nebyla první Voskovcovou režie: již dříve režíroval v USA, v Československu posléze v Divadle V+W *Pěst na oko* (1947) a v Národním divadle na scéně Stavovského divadla Wilderovu hru *Jen o chlup*, kterou také sám přeložil a upravil (premiéra 16. 6. 1947).

¹¹ Režie Jiří Voskovec, dirigent Karel Vlach, hudební aranžmá Zdeněk Petr, choreografie Saša Machov, scéna Jiří Trnka, kostýmy Zdenka Werichová. Čochtan: Jan Werich, Káča: Soňa Červená, Woody: Rudolf Cortés, Zuzana: Manon Chouffour, Maršálek: Václav Trégl, Randall: František Černý. Inscenace přenesena do Divadla Umění lidu (dnes Hudební divadlo Karlín), obnovená premiéra 16. 11. 1948.



V+W se proto dočkali především mnoha výtek za opuštění svých předválečných uměleckých postupů a uvedení hry cizích autorů bez jejího 'prospěšování' vlastními kritickými glosami. Hana Budínová v *Kulturní politice* litovala, že se „zřekli satirických narážek na veřejné poměry, kterým neporozuměli, a odvedli rozmarnou zpěvohru, aby vyhověli přání publika po lehké a nenáročném zábavě“.¹² Také recenzent *Rudého práva* očekával od V+W jejich tradiční styl, jeho přání však *Divotvorný hrnec* nesplnil: „vloze i hereckému stylu Voskovce a Wericha zůstávají cizí autoři hodně dlužni, zejména když jejich práce nevybočuje z rámce konvenční komedie. Kdo by si proto nepřál, aby se vrátily doby, kdy Werich s Voskovcem sami psali hry, zaměřené do našich domácích poměrů.“¹³ Někteří další, například E. A. Saudek, dokonce vybízeli slavnou dvojici k „nápravě“: „Dnes [V+W] tak jasně nevědí [co chtějí], nebo to aspoň nevěděli, když letovali a drátovali ten nešťastný Hrnec. Proto ty rozpaky, jen chatrně zahalené neústrojně naroubovanými politickými gesty bez chlupu a drápu a mířícími do prázdna. Avšak pro jejich bohatýrskou minulost pevně věříme, že tyto rozpaky, zajisté pochopitelné, pomínou beze stopy a že už příště zas budou vědět, stejně jako dřív, ba ještě jasněji, co chtějí a – jak tvořit.“¹⁴

Pro „neaktuálnost“ se odmítnutí dočkala především hra samotná: „vždyť nám připadá samozřejmé, že se lidé nerozlišují podle barvy pleti, nebo že lidské štěstí není založeno na zlatě“¹⁵ „co lze za revoluční pokládat v Americe, musí u nás, na českém jevišti L. P. 1948, vyznět hluše. Tím více se pak z této hry musela stát zjevná,

¹² Budínová, H. „Libivá opereta“, *Kulturní politika* 12. 3. 1948: 8.

¹³ -á-. „Nová komedie s Janem Werichem“, *Rudé právo* 12. 3. 1948: 2.

¹⁴ eas. [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948: 5.

¹⁵ Budínová, H. „Libivá opereta“, *Kulturní politika* 12. 3. 1948: 8.

samoúčelná a v lecčems typická opereta.“¹⁶ Stejný názor měl i Bohuslav Březovský v *Národním osvobození*: „Toto představení snad skutečně může mít oprávnění kdesi ve Štědré dolině, stát Missitucky, v USA, době přítomné. Pro nás je to minulost.“¹⁷ Snad právě pro tuto domnělou nespojitost charakterizoval také Saudek *Divotvorný hrnec* posměšnými slovy: „ollapotrida neboli českoamerický guláš nebo konzerva Unrry se silnou cibulovou omáčkou, nebo něco na ten způsob...“¹⁸

Za tolik očekávané vyjádření postoje Voskovce a Wericha k dobovým společenským poměrům v Československu však lze považovat samotné uvedení *Divotvorného hrnce*. Ačkoliv se v něm již neobjevila očekávaná glosující dvojice klaunů na forbině, přímo vyslovující vlastní aktuální názory, *Divotvorný hrnec* prezentoval smýšlení dvojice V+W svým obsahem: hledáním podstaty lidství, optimismem, hájením rovnosti lidí bez ohledu na jakékoliv vnější znaky, obranou spravedlnosti, svobody a majetkových, sociálních i osobnostních práv každého jedince.

Oba tvůrci navíc toužili své diváky především pobavit – vždyť tuto jejich neobyčejnou schopnost vyzdvihl například Jindřich Honzl ve svém dopise „Milý Voskovče a Werichu“, publikovaném po Voskovcově návratu z emigrace v *Otázkách divadla a filmu* na konci září 1946: „Váš návrat byl nám všem slibem, že se nám s naším osvobozením vrací do vlasti onen nezadržitelný elán radostného ducha, který neutkvívá na žádném, sebenepříznivějším faktu jako na nezměnitelné skutečnosti, ale který dovede obšťastňovat svět tím, že jej mění osvětlením osvobozujícího smíchu. Je to smích, který dovede zbavit smyslu nelidské lidi a poměry, i kdyby si vynucovali sebemocněji nebo sebenásilněji pozornosti, pochopení nebo respektu ostatních, ale je to také smích, který dovede dát smysl potlačeným a ze společnosti vyhnaným lidem, jež v sobě uchovávají skutečné lidství...“¹⁹

Voskovec s Werichem ani v nejmenším neslevili ze svých předválečných idejí, nezměnili své přesvědčení. Změnilo se však Československo a jeho politický a společenský systém. Do něj V+W už pochopitelně plně nezapadli a zapadnout nehodlali, což však kritická obec patrně nechtěla či nedokázala plně přijmout. Ve vyostřených dnech kolem únorového puče, kdy stránky novin plnily radikální články plné bojových hesel, kdy komunisté demonstrovali svoji sílu mnohatisícovými manifestačními sjezdy, ustavováním akčních výborů a milicemi v ulicích, se pohádkový *Divotvorný hrnec* jevil jako velmi krotký a apolitický. Voskovec s Werichem v něm nepropagovali ideje žádné politické strany, neproklamovali žádnou ideologii, nezesměšňovali Ameriku ani nebojovali za změnu společenského řádu. Zobrazené problémy jako rasismus, xenofobie, korupce a propast mezi chudými a bohatými nebyly i přes svou obecnou platnost v dané společenskopolitické situaci pro recenzenty dostatečně aktuální, radikální a útočné. K soudobému domácímu dění se totiž *Divotvorný hrnec* svým obsahem (nikoliv však Werichovými/Čochtanovými aktuálními promluvami) prostě nevyjadřoval.

Historický význam premiéry *Divotvorného hrnce* v Divadle V+W ale především spočívá v prvním uvedení amerického muzikálu na česká jeviště. Je nutné připomenout, že slovo ‘muzikál’ v té době ještě neexistovalo – *Divotvorný hrnec*

16 Morák, J. „V & W po dvaceti letech“, *MY 48 (Magazin)*, 1948.

17 -břez. [Březovský, B.] „V a W?“, *Národní osvobození* 11. 3. 1948: 5.

18 eas. [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948: 5.

19 Honzl, J. „Milý Voskovče a Werichu“, *Otázky divadla a filmu* 22. 9. 1946, též in Honzl, J. (1956) *K novému významu umění*, Praha: 321 an.



Divotvorný hrnec. Divadlo V+W 1948. Jan Werich (Čochtan). FOTO KAREL DRBOHLAV

proto kritici označovali tehdy známými pojmy ‘hudební komedie’ nebo ‘opereta’. Přesto část recenzentů dokázala správně popsat některé typické znaky nově importovaného divadelního druhu i jeho kvality a také připojit (někdy snad nechtěnou) pochvalu inscenátorům a interpretům za jejich bravurní zvládnutí: „pravá, nefalšovaná ‘velká podívaná’, pravá americká opereta, jak je známe aspoň z filmu, s baletními vložkami, zpěvankami a kratochvilí všeho druhu...“²⁰ „plynulost slova, pohybu, zpěvu je ve své svrchované umnosti a přirozenosti objeveným přínosem do naší režie operety. Čistý a výrazný přednes písní (Červená, Hermanová, Cortés), dovedné přechody z řeči do zpěvu, civilnost hry v próze (Trégl, Černý, Raus, Svoboda), spád a rytmus představení jsou hodnoty vzácné. [...] Zvláštní úcta k řemeslu je všude znát, je to nový příspěvek do našeho divadelnictví.“²¹ Hana Budínová v *Kulturní politice* i přes svůj celkový odsudek *Divotvorný hrnec* přímo označila za divadlo „ve znamení amerických ‘musicals’“ a zároveň jej čtenářům blíže charakterizovala: „má svižné tempo, rozmanitost a pestrost, černošské tváře a písničky, milostné duety tenora [...] a hlavní subrety, malebné pozadí zpívajícího a tančícího ‘lidu’, pobíhající děti pro tak zvaný ‘human touch’ (dotek lidskosti) a optimistické finále.“²² Recenzent *Filmových novin* si také povšiml zásadní odlišnosti *Divotvorného hrnce* od dosavadních československých zábavněhudebních divadelních inscenací: „[Voskovec] ve spolupráci se Sašou Machovem zde rozvířil jeviště tancem a pohybem sboru a dokázal, že hudební komedie většího rozsahu je živou formou, jestliže neulpívá na bezduchých vzorech Velké operety a spol., jež jsme vždycky pranýřovali

20 eas. [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948: 5.

21 Brousil, A. M. „Hledání V+W“, *Zemědělské noviny* 12. 3. 1948: 2.

22 Budínová, H. „Libivá opereta“, *Kulturní politika* 12. 3. 1948: 8.

s jejich odpadovou češtinou, falešnými odchody a bezduchými dialogy“ a dodal, že „Voskocova režie hry, pečlivá a formálně čistá, je jediný způsob, jak lze přijat operetu pro náročného diváka.“²³

Za specifický náhled na inscenaci *Divotvorného hrnce* lze považovat i strohé posouzení Marie Majerové v její povídce „Divotvorný hrnec“ z knihy *Divoký západ*, kterého si při svém bádání povšiml Ivo Osolobě: „Běželo o starý hrnec, plný zlatáků, o cestu do Ameriky, o nějakého vodníka, ale to všechno jen jako záminka, aby bylo nač navěsit vtipy, popěvky a aby si komik, rozjařený odezvou z obecnstva, mohl na místě vymýšlet a pronášet k smíchu podněcující hloupůstky.“²⁴

Jan Werich se pochopitelně dočkal i největší pozornosti recenzentů. Role Čochtana mu totiž umožnila naplno uplatnit jeho herecký a komediální talent, kterým dokonale ovládal jeviště i hlediště: „strhuje dávkami svého neodolatelného humoru, svým popěvkem o dětech, svými vtipy a komickými výstupy.“²⁵ O Werichových kvalitách nepochyboval ani jinak odmítavý E. A. Saudek: „nezmaritelný herecký fond Jana Wericha, který jako všichni legitimní vládcí jeviště strhuje, sotva se na něm objeví.“²⁶ Werichův všestranný komediantský talent potvrdil i Antonín M. Brousil, když jeho výkon popsal jako „syntézu trojího umění, slovního, zpěvního a tanečního. [...] Umí se držet ve figuře svého vodníka, kde chce, vyjít z ní, kde potřebuje.“²⁷ Werichův entuziasmus, optimismus, fantazie a nevážený pohled na svět tak divákům umožňoval alespoň na chvíli se osvobodit od deprimující vnější reality – jak je ostatně výsadou všech opravdových komediantů a klaunů.

Poměrně přívětivého přijetí se dostalo také zpěvu Soni Červené a Rudolfa Cortése (např.: „Soňa Červená má zpěvní přednes dobré jazzové zpěvačky“²⁸), ostatní členové Werichova souboru se většinou dočkali spíše pochvalných, avšak jen velmi stručných hodnocení.

I přes odmítavé a uštěpačné reakce kritiky se z *Divotvorného hrnce* stal divácký hit. Představení byla vyprodaná dlouho dopředu a jejich návštěvníkům nikterak nevadilo, že spatří – slovy kritiků – „kýc vyráběný po americku, velkorýse, s machou...“²⁹ plný „sentimentality, která se vedrala do všeho a ze všeho se dere ven,“³⁰ a určený pro „duševně méně majetné“.³¹ Na *Divotvorný hrnec* je lákala odlišnost počestného amerického muzikálu od jiných tehdejších inscenací, jeho svobodný duch, podpořený Werichovým jedinečným komediantským herectvím a každodenními improvizacemi, a také jeho swingová hudba. Vždyť po válce se u nás právě swing jako odlesk svobodného světa a výraz doby těšil značné oblibě, zejména u mladých lidí a obyvatel měst.³²

23 O. K. „Dva obnovené divadelní programy“, *Filmové noviny* 12. 3. 1948: 4.

24 Majerová, M. „Divotvorný hrnec“, in: *Divoký západ*, Praha 1954.

25 -á-. „Nová komedie s Janem Werichem“, *Rudé právo* 12. 3. 1948: 2.

26 eas. [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948: 5.

27 Brousil, A. M. „Hledání V+W“, *Zemědělské noviny* 12. 3. 1948: 2.

28 O. K. „Dva obnovené divadelní programy“, *Filmové noviny* 12. 3. 1948: 4.

29 -břez. [Březovský, B.] „V a W?“, *Národní osvobození* 11. 3. 1948: 5.

30 Brousil, A. M. „Hledání V+W“, *Zemědělské noviny* 12. 3. 1948: 2.

31 eas. [Saudek, E. A.] „Z jednoho hrnce“, *Svobodné noviny* 11. 3. 1948: 5.

32 Ještě před uvedením *Divotvorného hrnce* jako prvního amerického divadelního muzikálu v Československu se k nám dostávaly hollywoodské hudební filmy, které swing a jazz rozšiřovaly a popularizovaly, zejména veleúspěšná *Zasněžená romance*, v níž účinkoval proslulý Orchestr Glenna Millera. Více viz Kotek 1998: 255.



Divotvorný hrnec. Divadlo V+W 1948. Martin Raus (Buzz Collins), František Černý (senátor Randall). FOTO KAREL DRBOHLAV

Popularitu písní a některých dialogů z *Divotvorného hrnce* podpořila jejich gramofonová nahrávka v podání ansámblu Divadla V+W. V roce 1950 natočil muzikál ve zkrácené úpravě Vladimíra Dvořáka také Československý rozhlas. K popularizaci *Divotvorného hrnce* pochopitelně přispěl i Orchestr Karla Vlacha, jenž hrál hudební čísla z muzikálu na svých četných koncertních vystoupeních. Z písní Jampak je dnes u nás doma?, Tam za tou duhou nebo S čertem si hrát se tak v následujících letech staly evergreeny.³³

Z popsanych okolností je zřejmé, že *Divotvorný hrnec* dokázal ke svým československým divákům mluvit jejich ‘mateřštinou’, tedy slovním i hudebním jazykem, kterému tehdejší československé publikum rozumělo a především který chtělo poslouchat. Mimořádně pozitivnímu diváckému ohlasu jistě nahrálo i samotné uvedení v oblíbeném Divadle V+W a částečně též aktuálně vyrocená politická situace. Přijetí muzikálu *Finian's Rainbow* v Československu se tak velmi lišilo například od Velké Británie, kde se tento muzikál o necelý půlrok dříve dočkal pouhých 55 představení. Podobný osud však potkal většinu dalších mimoamerických produkcí *Finian's Rainbow* stejně jako všechny jeho

33 Novou vlnu jejich popularity znovu nastartovala 60. léta, kdy je nazpívali například Waldemar Matuška nebo Eva Pilarová.

broadwayské revivaly. Fenomén úspěchu *Divotvorného hrnce* v naší zemi je tudíž zcela mimořádný a celosvětově unikátní.

O mnoho let později, v roce 1964, si na někdejší kritické přijetí *Divotvorného hrnce* vzpomněl Jiří Voskovec v jednom ze svých dopisů Janu Werichovi: „Před chvílí jsem mluvil telefonicky s pražským rozhlasem, dělali se mnou interview o Hrnci. Byl bych jim bejval rád řek, jak nás tenkrát seřezaly všechny kritiky a jak se hned na ten ‘americkéj škvár’ celá Praha hrnula, až to muselo Rudý právo dialekticky objasnit a seřvovat face“ (Voskovec / Werich 2007: 80).

Jak bylo již výše zmíněno, v létě 1947 se Voskovec s Werichem dohodli na ukončení autorské spolupráce. Voskovec navíc deklaroval svůj úmysl přestat po derniéře *Pěsti na oko* v divadle hrát. Vyostření politické situace a převzetí moci komunisty v únoru 1948 jeho rozhodnutí odjet z Československa jen uspíšilo.

Příležitostí k odcestování ze země se mu stala možnost získat zaměstnání v „divizi idejí“ v pařížském sídle organizace UNESCO, o němž se dozvěděl na začátku března 1948 z amerických novin. Ihned o místo projevil zájem a na základě pozvání k pohovoru do Paříže narychlo získal – v částečném zmatku následujícím po únorových událostech i díky osobním kontaktům a stálému naléhání – výjezdní doložku, oficiálně však pouze za účelem pohovoru, po němž se měl vrátit zpět do vlasti. Voskovec tedy v polovině dubna 1948 opustil Československo, ale nikdy se už nevrátil. Jeho tichý odjezd tak navždy rozdělil dvojici populárních komiků.

Během svého pobytu v Paříži se Voskovec při zaměstnání v UNESCO věnoval také režirování. Po dvou letech UNESCO i Paříž opustil a 16. května 1950 odletěl do New Yorku. Ve vrcholící éře mccarthismu mu však úřady jeho povolení k návratu do Spojených států neuznaly a na jedenáct měsíců ho internovaly v táboře na newyorském Ellis Islandu. Po výsledcích vyšetřovací komise byl do USA nakonec po necelém roce zadržení vpuštěn. Ačkoliv měl již před odjezdem z Československa v úmyslu přestat s herectvím a nadále se věnovat pouze psaní a režirování, v Americe jej živilo právě herectví. Přestože angličtina nebyla jeho rodným jazykem, vynikl v mnoha činoherních rolích. Od června 1968 se ale na více než rok vrátil k hudebnímu divadlu, a to v první inscenaci slavného muzikálu Johna Kandra a Freda Ebba *Cabaret*, režirované jedním z nejvýznamnějších muzikálových režisérů, Haroldem Princem. Neúčinkoval sice v premiérovém obsazení, do inscenace nastoupil až po roce a půl jejího uvádění na Broadwayi, vytvořil v ní ale nikoliv nevýznamnou roli pana Schultzeho. Jeho partnerkou mu v roli slečny Schneiderové byla Lotte Lenya, manželka skladatele Kurta Weilla. V jednom ze svých dopisů Werichovi se Voskovec svěřil s osobními dojmy ze svého působení v úspěšném broadwayském muzikálu: „Asi bys mi kapku záviděl, že hraju s pulkým orchestrem, a že jsou gírlata a světla, vzruch – ale asi by se ti to taky líbilo. [...] No a co ti mám povídat, Jeníku, po těch desetiletích bejt ve hře, která jede a je v ní muzika a tanec, a ve finále můžeš hulákat do publika – snad je to nejkrásnější, co se mi mohlo na ty starý kolena neočekávaně přihodit. (Neb už jsem byl tak deprimovanej z tý zasraný důstojný dramatiky)“ (Voskovec / Werich 2007: 455).

Jan Werich z Československa podruhé odejít nechtěl, a to jak z pracovních, tak z rodinných důvodů. Voskovecův odchod ale existenci Divadla V+W ukončil. 11. července 1948 se proto na jeho scéně v Paláci U Nováků uskutečnilo poslední představení *Divotvorného hrnce* a poté bylo divadlo uzavřeno. Již v té době však měl Werich pro svůj ansámbl zajištěné nové působiště ve velkém karlínském



Divotvorný hrnec.
Divadlo V+W 1948 /
Divadlo Umění lidu
1948. Václav Trégl
(Maršálek), ?.

FOTO KAREL DRBOHLAV

divadle.³⁴ Během léta 1948 navíc celý soubor jezdil na zájezdová a koncertní představení *Divotvorného hrnce*. 7. října získalo Družstvo Umění lidu prozatímní povolení k veřejnému provozování zpěvoher, činoher a her se zpěvy v budově

³⁴ Po únorových událostech byla na Komicouk zpěvoheru, jak se dnešní Hudební divadlo Karlín ještě na jaře roku 1948 nazývalo, uvalena nucená správa a úřady rozhodly o ukončení provozování jejího dosavadního klasického operetního repertoáru. Již 15. června 1948 se ale ve *Věstníku Hlavního města Prahy* objevila informace, že „Jan Werich bude působiti jako režisér a občas i jako herec v bývalém divadle *Varieté* (Komická zpěvohera), z kterého se stává divadlo estrádové, tj. bude sloužiti jednak k pohostinským vystoupením mimopražských i zahraničních souborů, jednak jako scéna Tanečního divadla *Borise Milce*, event. pro příležitostnou scénu zábavnou“ (*Věstník Hlavního města Prahy* 15. 6. 1948).

karlínského divadla, jehož ředitelem byl posléze jmenován Felix Bartoš.³⁵ Po krátkém přezkoušení inscenace s pozměněným souborem, rozšířeným sborem, baletem i orchestrem se 16. listopadu 1948 *Divotvorný hrnec* dočkal „obnovené premiéry“ na své nové scéně.³⁶

Ani tam se mu však komplikace nevyhnuly: na podzim 1948 distancovalo Revoluční odborové hnutí herečku Soňu Červenou z veškeré divadelní, filmové i rozhlasové činnosti. Roli Káči převzala náhradnice. Teprve na nátlak Jana Wericha ROH zákaz zrušilo a Červená se do role Káči mohla opět vrátit (Červená 1999: 36).

Divotvorný hrnec měl v novém působišti přibližně dvě stě repríz. Po jeho derniéře prakticky celý ansámbl, balet, sbor i Orchestr Karla Vlacha v Karlíně zůstal. Právě Vlachův orchestr se v dalších letech ukázal jako podstatný element pro kvalitní žánrovou interpretaci a další rozvoj muzikálu jak v karlínském divadle, tak v československé kultuře vůbec.

Samotný Werich působil v letech 1948–1951 v Karlíně také jako umělecký šéf. Po ukončení provozování *Divotvorného hrnce* zde byla pod jeho vedením uvedena nepříliš zdařilá Strojilova hra se zpěvy *Marné chytračení* v režii Františka Smažíka a následně naopak veleúspěšná nová verze *Nebe na zemi* v režii Jiřího Frejky. V té době se ale Werich již více věnoval filmu (do Československého státního filmu posléze taky z Karlína odešel).

V následujících dvou letech nastudovala *Divotvorný hrnec* čtyři další divadla napříč republikou (Ostrava, Teplice, Olomouc, Plzeň). V roli vodníka Čochtana se vždy – zcela pochopitelně – uplatnili nejvýraznější členové zpěvoherních souborů, jejichž jména dříve či později překonala regionální rámeček, například František Paul nebo Josef Kobr.

Druhé československé inscenace se tedy americký *Divotvorný hrnec* dočkal paradoxně v „ocelovém srdci republiky“ – Ostravě.³⁷ Operetní soubor Státního divadla jej uvedl na scéně Lidového divadla (dnes Divadlo Jiřího Myrona) rok a čtvrt po jeho české premiéře v režii zkušeného šéfa ostravského souboru Jana Pacla. Místní dirigent Vladimír Brázda nově zinstrumentoval Laneovu hudbu, protože původní Petrovo aranžmá pro Vlachův band nebylo pro klasický postavený orchestr operetního souboru použitelné. Právě Brázdovu instrumentaci posléze využila i další česká divadla při svých inscenacích *Divotvorného hrnce*. Vodníka Čochtana hrál v Ostravě populární Josef Kobr, pozdější velká hvězda ostravské operety, jehož herectví – zejména „*přirozenou a nenásilnou komiku*“³⁸ – ocenil ve své recenzi ostravský kritik Josef Kaštovský. Na rozdíl od pražských kritiků Kaštovský nepodlehł ideologicky zaujatému hodnocení a muzikál chválil – jak za libreto a překlad, tak za originální hudbu: „*má ve většině taneční charakter, ale nedá se v zásadě vůbec srovnat s běžnou českou operetní šablonou, [... Lane] vytváří hudbu tak typicky americkou se všemi jejími specificky příznačnými*

35 „Rada zemského národního výboru...“, *Zemědělské noviny* 7. 10. 1948: 2.

36 Do souboru a sborů nastoupili někteří bývalí členové operetní Komické zpěvohry (1946–1948) a také Milcova Tanečního divadla. Orchestr Karla Vlacha nově rozšířila několikačlenná smyčcová sekce.

37 Ve Státním divadle Ostrava na scéně Lidového divadla, premiéra 23. 6. 1949. Režie Jan Pacl, dirigent a hudební aranžmá Vladimír Brázda, choreografie Emerich Gabzdyl, scéna Jan Obšil, kostýmy Marie a Josef Stejskalovi. Čochtan: Josef Kobr, Káča: Jiřina Hrušková, Woody: Karel Šašek, Zuzana: Julie Jastrěbská, Maršálek: Adolf Minský, Randall: Karel Třebický.

38 Kaštovský, J. „Divotvorný hrnec v SDO“, *Práce* 26. 6. 1949: 4.



Burton Lane, Edgar Yip Harburg, Fred Saidy, Jiří Voskovec, Jan Werich: *Divotvorný hrnec*, Divadlo J. K. Tyla v Plzni 1950. Rudolf Kutílek (Čochtan), Joža Walterová (Káča).

*a výraznými rysy. Harmonická osnova jeho písní i častá rytmická obměna melodických temat jest při vši pestrosti hudebně zdravě cítěná. Vcelku tak jeho hudba jest vkusná, dobře se poslouchá a funkčně vhodně doplňuje textový rámeček hry.*³⁹

Na Silvestra roku 1949 měl *Divotvorný hrnec* premiéru také v Krajském krušnohorském divadle v Teplicích. Přes nedostatek podrobnějších informací se můžeme na základě novinových článků domnívat, že i teplická inscenace amerického muzikálu byla divácky úspěšná, ačkoliv se dočkala zdrcující ideologické kritiky.

Například recenzent časopisu *Průboj* z valné části opsal do svého textu formulace ze starších pražských kritiků *Divotvorného hrnce*, aby posléze v krátkém vlastním hodnocení inscenaci odbyl jako nevkusnou a neslušnou: „*jediná výhoda, kterou k představení Teplických máme: že překračuje meze vkusu a slušnosti na četných místech, o které, kdyby se neobjevily, bude ochuzeno jenom těch několik výrostků, jejichž celá pozornost a frenetické ovace patří hlavnímu představiteli jenom tam, kde je slovem i gestem nejnevkusnější a nejneslušnější.*“⁴⁰ Svůj posudek zakončil rázným stanoviskem, že taková díla na naše jeviště nepatří – vždyť jak by pak obecnost mohlo chodit na *F. L. Věka* či *Makara Doubravu*?

Jen o několik týdnů později se v témže periodiku k *Divotvornému hrnci* vyjádřil i ředitel Krajského krušnohorského divadla, Tadeáš Šerínský. Ve svém

39 Kaštovský, J. „Divotvorný hrnec v SDO“, *Práce* 26. 6. 1949: 4.

40 Kaminský, H. „Dvě poslední premiéry v KKD / Z jednoho hrnce“, *Průboj* 20. 1. 1950: 10.

Rozšířený prostor jeviště – grafický design Divadla na provázku

Martin Maryška

tezovitém a zřetelně ideologickém textu pokrytecky odsuzuje diváky, kteří inscenaci amerického titulu navštěvují, i když jim divadlo nabízí „hodnotnější“ repertoár, například Sefronův *Moskevský charakter* nebo Bartovo *Uhlí doluje člověka*.⁴¹ Teplické divadlo – a zejména jeho činohra – tehdy patřilo mezi nejhorlivější propagátory komunistické ideologie a agitovalo častým uváděním her s budovatelskou tematikou, jež se však často setkávaly s nezájmem diváků. Operetní soubor měl výrazně lepší návštěvnost, avšak zároveň se musel často potýkat právě s kritikou malé politické angažovanosti. Přesto si teplické divadlo operetní soubor alibisticky zachovávalo právě pro jeho diváckou oblibu a s ní spojený finanční přínos.

V únoru 1950 nastudoval *Divotvorný hrnec* také operetní soubor Krajského oblastního divadla Olomouc pod režijním vedením svého šéfa Františka Paula.⁴² O měsíc později uvedlo poslední z pětice tehdejších inscenací amerického muzikálu Krajské oblastní divadlo Plzeň v režii hostujícího Oldřicha Nového.⁴³ Během pětiměsíčního divácký úspěšného uvádění se titul dočkal dvaatřiceti repríz. Proti pražské inscenaci se plzeňská lišila zejména výrazným, takřka ‘pohádkovým’ líčením, scéna Antonína Calty i kostýmy Marcela Pokorného však odpovídaly požadavkům autorů a charakteru hry.

Téměř symbolicky působí fakt, že poslední „zastávkou“ *Divotvorného hrnce*, tedy prvního amerického muzikálu u nás, bylo právě plzeňské divadlo. Po jeho derniéře se na československých jevištích americký muzikál neobjevil dlouhých třináct let. Navrátil se až v únoru 1963, kdy měl československou premiéru muzikál *Líbej mě, Káto!* (*Kiss me, Kate!*) – a to právě v Plzni.

Prameny a literatura:

- ČERVENÁ, S. (1999) *Stýskání zakázáno*, Brno
DORUŽKA, L. / DUCHÁČ, M. (2003) *Karel Vlach, 50 let života s hudbou*, Praha
HARBURG, E. Y. / SAIDY F. (1947) *Finian's Rainbow*, [s. l.]
JONES, J. B. (2003) *Our Musicals, Ourselves*, Hanover and London
KOTEK, J. (1998) *Dějiny české populární hudby a zpěvu: 1918–1968*, Praha
OSOLSOBĚ, I. (1968) *Údaje o českém provedení cizích muzikálů*, in SCHMIDT-JOOS, S. *Muzikál*, Praha–Bratislava
Programy k inscenaci Divotvorný hrnec v Divadle V+W, Divadle Umění lidu, Státním divadle v Ostravě a Krajském oblastním divadle Plzeň.
SEARS, B. (2001) E. Y. „Yip“ Harburg, <http://www.benandbrad.com/writings.html>, citováno 19. 6. 2011
SUCHÝ, O. / CORTÉSOVÁ, D. (2004) *Rudolf Cortés milovaný i zatracovaný*, Praha
ŠORMOVÁ, E. (2000) *Česká divadla. Encyklopedie divadelních souborů*, Praha
VOSKOVEC, J. (1965) *Klobouk ve křoví*, Praha
VOSKOVEC, J. / WERICH, J. (2000) *Divotvorný hrnec*, in VOSKOVEC, J. / WERICH, J. *Hry*, Praha: s. 293–401
VOSKOVEC, J. / WERICH, J. (2007) *Korespondence II*, Praha
VOSKOVEC, J. / WERICH, J. (2008) *Korespondence III*, Praha

41 Šeřínský, T. „Únor – kultura a divadlo“, *Průboj* 4. 3. 1950: 14.

42 Premiéra 11. 2. 1950. Režie František Paul, dirigent Petr Doubravský, choreografie Josef Sokol, scéna a kostýmy Oldřich Šimáček. Čochtan: František Paul, Káča: Eva Šenková, Woody: Josef Bek, Zuzana: Drahomíra Konarská, Maršálek: René Hradecký, Randall: Josef Bourek.

43 Premiéra 12. 3. 1950. Režie Oldřich Nový j. h., dirigent Jaromír Otto Karel, instrumentace Vladimír Brázda, choreografie Josef Škoda, scéna a kostýmy Antonín Calta. Čochtan: Rudolf Kutílek/Karel Berman, Káča: Joža Walterová/Jiřina Marešová, Woody: J. P. Vinš/Josef Hořícký, Zuzana: Jarmila Jelínková, Maršálek: Rudolf Lampa, Randall: Viktor Severin.

„Divadlo na provázku realizuje své inscenace v nepravidelném divadelním prostoru [...] Za divadelní prostor považuje i prostor myšlenkový, projevující se v celkové tzv. ‘paradivadelní’ aktivitě a výtvarném charakteru divadla (programy, plakáty, znak divadla, reklamní panely atd.“

Petr Oslzlý¹

Chytneme Petra Oslzlého, dramaturga Divadla Husa na provázku, za slovo a podnikneme pokus prozkoumat *grafický prostor jeviště Divadla na provázku*: najít výrazový (sémiotický a stylový) vztah mezi grafickým designem a vlastním divadelním projevem.² Způsob, jakým divadelníci relaci mezi grafikou a divadlem nazývají, je problémem terminologické inklinace. Například Jan Dvořák v souvislosti s tvorbou Jana Schmida pro Studio Ypsilon mluví o *vyšší, totální vizuální a duchovní jednotě* nebo *teatrografii*.³ Sám Schmid pak svůj přístup reflektuje v těchto pojmech: „*Jednotu s celkem má mít i ostatní výtvarno, které divadelní dílo doprovází a vlastně přesahuje. Tak se dostávám k programu, plakátu i ke všem doprovodným tiskovinám k inscenaci. Všechno by mělo mít s inscenací shodnou artikulaci.*“⁴ S ohledem na příznačný slovník Divadla na provázku se pojmu prostor (který měl vůbec celkově pro hnutí alternativních divadel 60. a 70. let zvláštní přitažlivost) chopíme hlavně v jeho významu přeneseném (ve smyslu významového prostoru), avšak nevzdáme se myšlenky na objevení vztahu divadelní grafiky k prostoru hmatatelnému, divadelnímu. Povzbuzuje k tomu okolnost, že Divadlo na provázku působící v Domě umění města Brna přicházelo do přímého

1 Oslzlý, P. „Programová východiska Divadla na provázku 1981“, in (týž a kol.) *Divadlo na provázku 1968(7)–1998: Kniha v pohybu*, Brno: Centrum experimentálního divadla 1999, nestránkováno.

2 Článek vychází z diplomové práce autora: Maryška, M. *Možnosti vizuální exprese – grafický design Divadla na provázku*, Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Seminář estetiky, 2011. Diplomová práce: vedoucí prof. PhDr. Petr Osolsobě, Ph.D.

3 Dvořák, J. „Jak to nazvat? Tvůrce slohu nabízí totální vizuální jednotu“, in *Jan Schmid: Režisér, principál, tvůrce slohu*, Praha: Pražská scéna 2007: 248–268.

4 Just, V. *Werichovo Divadlo ABC*, doslov Jan Schmid, Praha: Brána 2000: 150.

kontaktu se soudobým výtvarným uměním v prostorách výstavní Procházkovy síně. Fyzický vztah mezi grafickým a jevištním prostorem (jenž nikdy není bez hlubší sémantické souvislosti) indikuje programové úsilí brněnského divadla o pronikání do veřejného prostoru – „[...] do parku, na stromy, na náměstí, na vodu, do vzduchu, na nádraží, ke kostelům [...]“⁵ –, jenž je zejména plakátu přirozeným domovem.

Emancipace grafické složky rozhodně nestaví Divadlo na provázku do anomální pozice vůči jeho generačním soupeřům.⁶ Výtvarník Boris Mysliveček rád zmiňuje například Libora Fáru, tvořícího (a to i výpravu) pro Divadlo Na zábradlí a Činoherní klub, jako svého názorového spřízněnce. Inkluzivní přístup ke grafickému prostoru charakterizuje českou divadelní alternativu 60. až 80. let jako celek, souvisí totiž s pozicí plakátu v dobovém společenském kontextu (a také v kultuře vůbec): grafici nemuseli vzhledem k neexistenci tržní orientace dostávat marketingovým nárokům na grafický design; spíše než tvůrci propagační grafiky byli autory grafiky prezentační. K užité grafice a ilustraci se navíc často utíkali výtvarníci tzv. volné tvorby, jež byla vystavena přísnějšímu ideologickému dohledu. Divadlo na provázku preferovalo právě tvůrce volného umění před divadelními specialisty a specializovanými propagačními výtvarníky, naplňující tak program nepravidelnosti a otevřenosti (též v personální politice), který jeho zakladatelé (režiséři Z. Pospíšil, P. Scherhauer, E. Tálská a jejich pedagog, dramaturg B. Srba, později P. Oslzlý) vyhlásili v „Programových východiscích“. Jejich kreacím (omezujeme se v analýze na díla vzniklá do roku 1989) pak příznávalo potenci k plnohodnotné umělecké ‘paradivadelní’ výpovědi: spolu se všemi divadelními složkami hledá grafika Divadla na provázku společný inscenační klíč a vychází z něj, zároveň vyjadřuje nový úhel pohledu na inscenované téma. Díky společně sdílenému respektu k vůdčím programovým principům měl grafický design divadla přes všechnu stylovou mnohotvárnost, kterou vnášeli početní výtvarníci, jednotící koncepci. Spočívala v hledání působivé a co možná nejvýstižnější grafické metafor;⁷ ta se realizovala několika společnými i různými prostředky.

Všem tvůrcům je společné černobílé pojednání tiskovin, které udává jednotný tón a profiluje vizuální image divadla. Omezení bylo vynucené jeho prvotní chudobou a později se obrátilo ve vitální klad, podobně jako užívání levných

5 Just 2000: 618.

6 Analyzovaný grafický materiál čítá téměř 200 realizací, které vznikly v letech 1968–1989. Společně s veřejným prostorem a divadelním prostorem Divadla na provázku (divadlo se stěhuje) se po listopadu 1989 transformuje také jeho grafický prostor.

7 V období let 1968 (začátek amatérského období) až 1989 participovalo na tiskovinách pro Divadlo Husa na provázku 24 grafiků. Kolem vůdčích režisérů se zcela přirozeně vytvořily tvůrčí týmy, které byly různě konzistentní a uzavřené. Je jasné, že jevištní tvůrci, zvláště režisérské autority, měli přímý vliv na utváření podoby grafického designu. Nejde tedy jen o to, že režisér svým estetickým názorem vyjádřeným ve vlastním scénickém tvaru a právě jen skrze toto scénické vyjádření jakýmsi způsobem – nejlépe řečeno snad – inspiroje grafika, ale že režisér (avšak není to podmínkou v praxi grafického designu všeobecně) je přímo tím, kdo z pozice zadavatele zakázky mluví do tvůrčího procesu; zvláště v případě Divadla na provázku, kde za prvé grafici v mnoha případech spolupracovali na scénografii a kostýmech, pak nebyli jen grafickými designéry, ale tvůrci výtvarného prostoru inscenace (v programech uváděni jako výtvarná spolupráce); za druhé měli v divadle utvářeném jako divadlo kolektivní příležitost k těsné komunikaci při nejrůznějších mejdanech, premiérových večířkách, zájezdech a soustředěních, intimních rozhovorech, při kterých vstřebávali ducha divadla, ladili se na stejnou vlnu. Blízká tvůrčí spolupráce se zasloužila o sémantickou blízkost mezi grafickým designem a jevištním projevem. I díky tomu se utvořily dva tvůrčí tandemy, definující jakýsi substyl divadelního designu: Tálská–Mysliveček, Polívka–Ždímala.

recyklovaných papírů a alternativních tiskařských technik (psací stroj, rukopis, tiskátka aj).⁸ Výtvarníci často podle svých dispozic a specializací volí různé výtvarné techniky. Nejčastěji uplatňují vlastní kresbu (automatická kresba Dušana Ždímala, naivistický styl Josefa Stejskala, folklorní inspirace v tvorbě Evy Černé, karikatury v díle Václava Houfa) a fotografii spolupracujících fotografů (v ilustrativní i expresivní úloze a častěji v programech než na plakátech). V tvorbě některých výtvarníků postihneme tendenci k vyjádření se prostřednictvím grafické zkratky (ať už s použitím písma, kresby nebo fotografie), která působí spíše jednoduchým gestem než formálním zpracováním (Boris Mysliveček, Ján Zavarský). Zejména pak u Borise Myslivečka pozorujeme vyhraněný konceptuální přístup, který eskaluje v jeho experimentálních trojrozměrných plakátech. Ve většině případů výrazně dominuje obraz nad textem.

Uvedené charakterizuje formální, výtvarné rysy grafického designu Divadla na provázku. Na úrovni hlubší esteticke relace mezi grafickým designem a scénickou manifestací vykazují výtvarníci za prvé zvláštní porozumění a citlivost vůči úloze herce: přispívají svým pohledem k jeho autentické výpovědi (nejpříkladněji tak působí reflexe Boleslava Polívky v tvorbě Dušana Ždímala) v souladu s výrazovými principy autorského herectví. Za druhé, paradoxy ve výkladu autenticity divadla nacházejí grafický ekvivalent ve hravých aluzích na komunikační kód grafického designu a divadelního umění. Výtvarná stylizace a hledání úderného metaforického vyjádření stojí za minimalistickým vyzněním designu a jeho syrovostí až surovostí, což máme za třetí frontu, na které se prostupuje grafický prostor s prostorem jevištním, jak je to typické pro Divadlo na provázku.

Divadlo o divadle, grafika o grafice

Využití principů divadla na divadle a metainscenační postupy charakterizují zvláště režie Zdeňka Pospíšila. Podle Kláry Hanákové byly jeho inscenace „ozvláštěňovány přidáním rámce, který umožňoval nahlížet jejich původní příběh jiným odlišným způsobem.“ Hanáková pokračuje výstižnou citací Olgy Janáčkové: „měl zvláštní smysl pro divadelní převyprávění příběhu, rád si zachovával ironický odstup od děje, rád balancoval na ostří nože mezi travestií a banalitou.“⁹ Výrazem rámeček se velmi dobře postihuje to, jak zde popisované grafiky mohly fungovat vůči ‘zarámovanému’ původnímu příběhu, a to nejen výhradně v Pospíšilových inscenacích. Ostatně zejména divadelní programy obecně vytvářejí rámeček k jakékoli inscenaci, už tím, že uvádějí obsazení, případně že se v nich režiséři svěřují se svými ideovými záměry a dramaturgové publikují teatrologické studie.

Nejrafinovaněji ‘hru na...’ rozehrává program a plakát k Pospíšilově *Profesionální ženě*. „[Inscenace] se zpočátku odehrává jako přímý přenos z květinového večírku v hotelu Hubertus, přičemž konferenciér Manek Mansfeld v podání

8 ‘Handmade’ nebo ‘homemade’ estetika a výrazivo souvisí specificky s punkovým hnutím 70. a 80. let a s aktivistickými plakáty obecně.

9 Janáčková, O. „Konec Pohádky máje“, *Zemědělské noviny* 14. 2. 1991.

DNES OPĚT KVĚTINOVÝ VEČÍREK



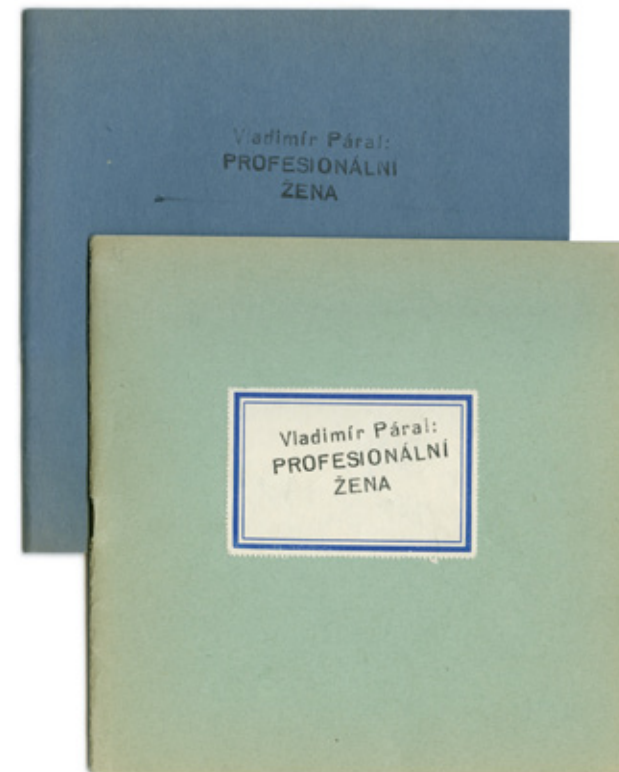
V HLAVNÍ ROLI.....OBLÍBENÁ
SOŇA ČECHOVÁ.....Vladimír PÁRAL:
PROFESIONÁLNÍ ŽENA
SCÉNÁŘ A REŽIE Zdeněk POSPÍŠIL • SCÉNA Jozef CILLER hraje soubor DIVADLA NA PROVÁZKU

◀ Profesionální žena, 1974.

Plakát Dušana Ždímal. Plakáty Divadla na provázku byly obvykle ve formátu B1 (100 × 70 cm). ZDROJ ARCHIV CENTRA EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA, P. O.

▶ Profesionální žena, 1974.

Variety programů Dušana Ždímal. Programové sešity Divadla na provázku vycházely ve formátu 20 × 20 cm. ZDROJ ARCHIV CENTRA EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA, P. O.



Miroslava Donutila diváky upozornil, že se jedná o loutkové divadlo; v závěru však bylo obecně odhaleno, že šlo celou dobu o představení, které si sami nacvičili pacienti internovaní v psychiatrické léčebně.¹⁰ Pospíšil v roli novináře ve fiktivním magazínovém rozhovoru (uveřejněném v programovém sešitě) s Josefem Novákem alias Mankem Mansfeldem, jenž zde vystupuje jako režisér inscenace, píše: „Účastním se hry osobně, a tak se nezbavuji možnosti stále ji řídit. Pravidla jsem vymyslel a pevně svírám v ruce její otěže.“ V Páralově předloze Josef Novák vydávající se za tajuplného Manka Mansfelda písemně řídí-inscenuje počínání Soni Čechové a její osobnostní růst v ‘profesionální ženu’; zde tedy řídí také celou společenskou hru-inscenaci. Podobné postavení demiurga Sonina příběhu zjevuje i sám Páral v románu závěrečným podpisem autorského triumvirátu: „inž. Kazimír Drápal, inž. Lanimír Sápál, ing. Vladimír Páral.“ Pospíšil hraje hru o absurditě společenských ‘her na hry na...’, ve kterých si člověk někdy připadá jako v psychiatrické léčebně: „Naše představení je jen informace o představení, které proběhne. Je to fiktivní hra na skutečnou hru.“

Obdobně program i plakát ‘hrají na diváka hru’: plakát si hraje na plakát na květinový večírek, který pořádají v hrušovském hotelu Hubertus manželé Volrábovi a který jejich svěřenka Soňa, jinak hlavní hřeb propagovaného večera,

¹⁰ Hanáková, K. Na Pohádku máje: Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku, Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2010: 10.



11 dní křižníku Kníže Potěmkin Tauričevský, 1972. Detail programu Dušana Ždímal.

vlastnoručně vytváří; program zase 'předstírá', že je školním sešitem (dokonce v průhledném obalu), ve kterém Josef Novák dokumentuje stvoření 'profesionální ženy' (je přiložen dokonce fiktivní telegram). V románu *Soňa* nalézá své „dopisy a telegramy vložené mezi archy hustě popsané známým Mankovým písmem. Na prvním archu velikými hůlkovými písmeny: MANUEL MANSFELD / PROFESIONÁLNÍ ŽENA. Hned na druhé stránce jsem zahlédla své jméno a začala jsem se do pohádkového románu Josefa Nováka“¹¹... i Páralova románu – vždyť na obálce knihy i programového sešitu stojí: VLADIMÍR PÁRAL / PROFESIONÁLNÍ ŽENA.

Mezi 'texty' i texty plakátů na květinové soaré v hotelu Hubertus i na 'květinové soaré' v Domě umění, Novákovým záznamníkem a divadelním programem 'Novákův záznamník', společenskými časopisy (herecké obsazení se v programu představuje v aluzích na fotografie ve společenských časopisech), romány a konečně scénářem inscenace se tká komplikovaná síť, rozšiřující intertextovou strukturu v Páralově románu. Ostatně intertextualita románu se ironicky komentuje přímo v něm („*To jsem si tedy nedopisovala já se svým mužem, to si psala pražská městská knihovna s ústeckou*“). Divadelní plakát i program přece nakonec zůstávají stále jen divadelním plakátem a programem, které si hrají (parodují), a o kterých diváci vědí, že si hrají (parodují). Mystifikace není klamem, jen poetickou hrou s významy a komunikačními funkcemi, právě tak může zároveň nést sebe sama jako poselství.

V inscenaci *11 dní křižníku Kníže Potěmkin Tauričevský* zpracovával režisér Scherhauser formou dokumentárního divadla historickou událost – námořní vzpouru v roce 1905. Programový sešit k *11 dnům křižníku Kníže Potěmkin* připomíná pracovní úřední tiskopis, dokumentující události spojené se vzpourou

11 Páral, V. *Profesionální žena: román pro každého*, Praha: Československý spisovatel 1980: 465.



Bouřlivé výšiny, 1974. Dvoustrana z programu Borise Myslivečka s použitím fotografií Karla Slacha. ZDROJ ARCHIV CENTRA EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA, P. O.

na křižníku, v souvislosti s tím v dalším plánu pracuje s motivem úřední dokumentace soustředění souboru, na kterém byla inscenace doslova nacvičena: „*Divadelní herci zaměnili jevištní prkna za výcvikovou opičí dráhu. Mladí umělci se stávali námořníky, jejich gesta ztěžklá únavou byla najednou velmi přesná a blízká záměru režiséra nehrát hru o vzpouře na křižníku Potěmkin, ale bytostně prožít ztvárněnou historickou událost.*“¹² Jde tu o reflexní obracení se ke kódu grafické vizuální komunikace (úřední tiskopisy) a tato stylizace koresponduje s jevištním útvarem zformovaným jako dokumentární divadlo. Dušan Ždímal (i autor programového textu dramaturg J. Souchop) se navíc v dalším plánu v duchu prezentace autorského herectví a kolektivního divadla zakládajícího obraz generačního uskupení obrací k mimojevištním souvislostem 'ze zákulisí'.

Jinými prostředky kód grafického designu konotuje Myslivečkův program na *Bouřlivé výšiny*. Rodinné album, které program v určitém plánu představuje, zachytil (jen) fotograficky, zatímco knižní kompozici alba maketa sešitu kopíruje. Mohl 'metadesignově' předložit divákovi programový sešit 'předstírající' autentické album, jako to učinil Ždímal na programu k *Profesionální ženě*. Je zajímavé, že Mysliveček ve své tvorbě pro divadlo napětí mezi jemnou iluzivností fotografie a brutalitou haptického efektu často rozehrává. Na plakátu k *Pas de deux* fotografickou iluzí cituje zubatý lem utrženého papíru, zatímco v programu k *Příběhům dlouhého nosu* tento efekt fotografií nepředstírá, ale jednoduše papír odtrhne – podobně na plakátu k *Markétě Lazarové*. V každém z případů tematizuje odtržení samozřejmě něco poněkud jiného, ale je zřejmé, že volba

12 Souchop, J. [Bez názvu], in *11 dní křižníku Kníže Potěmkin Tauričevský*, divadelní program k inscenaci, Divadlo na provázku 1972.



Markéta Lazarová, 1980.
Pracovník výlepkové služby instaluje 'výlepem' plakát Borise Myslivečka. Instalace Myslivečkových 3D plakátů vyžadovala zvláštní porozumění, ochotu a často též přímo autorskou spoluúčasť lepičů. V dnešním provozu výlepkových služeb na takovou vymoženost není prostor.

zobrazovacích prostředků byla vedena technickými možnostmi a také požadavkem estetické ekonomie, Myslivečkem vždycky důsledně zodpídaným.

Zvláštním případem vztahování se k inscenačním postupům a ke grafickému kódování je program a plakát Václava Houfa k inscenaci *Stříbrný vítr*. Program je stylizován jako přetisk režijního scénáře s rukopisnými poznámkami a malůvkami. Intertextová metakomunikace dále charakterizuje některé koláže Josky Skalníka: na plakátě k *Rozvzpomínání* například přetiskuje bankovku s odkazem na další žánr grafického designu – grafiku cenin.

Zobrazování autorského herectví

Na další otevírané frontě myšlenkového prostoru jeviště rozšiřujícího se do prostoru grafického designu se zaměříme na strategie, kterými se styly herectví a práce s hercem odrážely v grafickém designu, a to zejména na divadelních programech: jakými způsoby byli herci jako osobnosti i jako ansámbl v prezentační grafice zobrazováni a scénováni. V principiálně samozřejmě atmosféře otevřenosti, personální i umělecké pluralitě a programové filozofii dramaturgické nepravidelnosti se záhy po založení divadla Husa na provázku jako 'nedivadla' (což nás za chvíli přivede k myšlence distance jako stavebního elementu vytváření identity generačního hnutí) vyjevují dva přístupy k funkci herce v sociálním systému divadla, jež si mohou konkurovat, ale oba stojí na stejném základě, totiž přístup k herci (1) jako umělecké individualitě na jedné straně a (2) jako článku těla hereckého souboru, který se účastní kolektivního myšlení a je schopný názírat věci nově na straně druhé.

Obojí perspektiva nese podíl na vytváření identity divadla jako generačního divadla a pramení z nového herectví typického pro divadla malých forem – herectví

tví takzvaně autorského, autentického.¹³ Helena Suchařípová ve studii „Herectví dosud nelegitimní?“¹⁴ cituje Jana Císaře: „*Herec malých divadel nevycházal přímo na jeviště proto, aby stvořil iluzi předepsanou textem. Přinášel jenom sebe, své vnitřní kvality, svou potenci a schopnosti stvořit postavu k obrazu svému, udělat na jevišti to, co je mu vlastní a co může žít právě jenom na jevišti. Odvracel se od tvorby dramatického charakteru jako odrazu reality. Hledal způsob, jak tlumočit sebe a své myšlenky, které zaujmou jiné. Osobitost a osobnost herce malých divadel byla pojetím nově divadelnosti, která sama o sobě bez textu je schopna cosi srozumitelného sdělovat.*“ Sama k tomu dodává: „*Naučili se být přirození v umělem světě jeviště [...]* Trvají na svém – herectví výpovědi o sobě.“

I když styl práce s hercem a souborem měl v Divadle na provázku spíše ansámblový, kolektivní ráz (což za chvíli uvedeme do spojitosti s profilací divadla jako generačního hnutí), otevřená nepravidelná dramaturgie dovolila některým hereckým osobnostem, aby se jejich tvořivý potenciál rozvinul v autorství samostatných inscenací. K režisérským autoritám (mluvíme-li o autoritě ve vztahu k udávání stylu) Scherhaufnerovi, Pospíšilovi a Tálské se svou první autorskou inscenací připojil Boleslav Polívka záhy po profesionalizaci divadla v roce 1972. Jeho styl pak definoval dramaturgickou linii artisticky virtuózních klauniád. Boleslav Polívka, herec, klaun, autor – výrazná osobnost –, založil dramaturgickou linii, se kterou bylo možno zacházet jako se značkou v dnešním marketingovém pojetí. Jeho herecký a autorský styl našel typický vizuální výraz i propagační nástroj (který se zhodnotil v 90. letech) na plakátech a programech Dušana Ždímal. V Polívkově prezentaci na plakátech a programech je skutečně něco, i když ještě nerozvinutého, z vytváření obrazu celebrity. Boris Mysliveček při vzpomínce, jak herci Polívka, Bartoška a Donutil přitahovali zájem sympatizantek divadla, lakonicky vystihl charakter veřejné prezentace herce, což je vždycky zároveň vztah mezi jevištěm a plakátem či programem, že: „*Lidi nechodili na Quijota [Viléma, Nikolu], kterého hraje Polívka [Bartoška, Donutil], ale na Polívku [Bartošku, Donutila], který hraje [...]*“¹⁵ Autorské herectví se prezentuje rovněž v textové složce programových sešitů. Text z programového sešitu *Pezza versus Čorba* dobře demonstruje takové setření hranice mezi hercem a hereckou postavou.

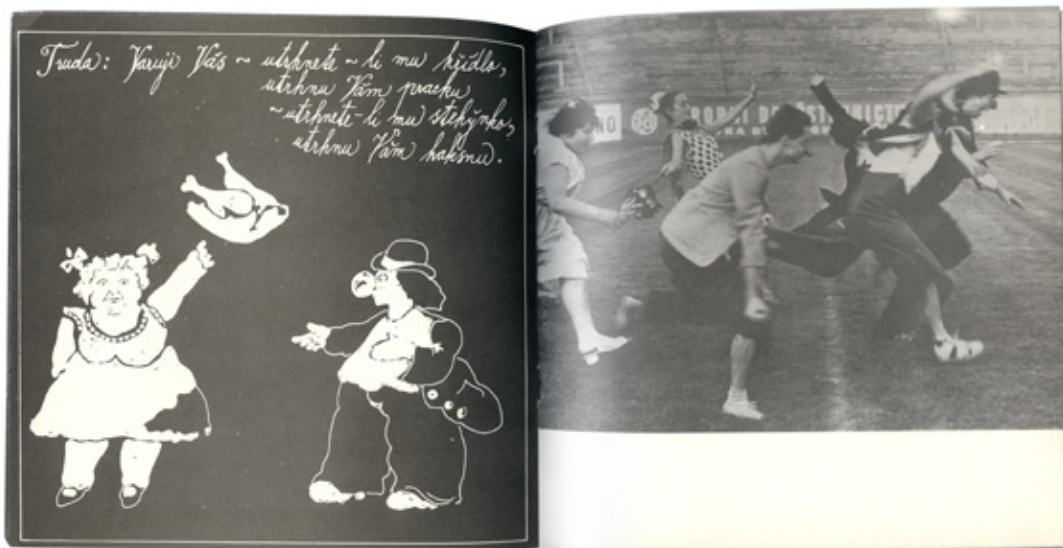
Tolik k této specifické komunikační strategii divadla vůči publiku. Pozornost nyní soustředíme na jedinečné kvality, jakými výtvarník Dušan Ždímal vyjádřil herecký styl Boleslava Polívky. „*Ždímal vytvořil kongeniální kreslířskou zkratku Bolka Polívky, kterou už nikdo nepřekonal. [...] Nabízí se srovnání stejně nedostížné dvojice Hašek a Lada,*“¹⁶ poctil Ždímal jeho kolega Václav Houf. První spolupráce Dušana Ždímal s divadlem předznamenala jeho výtvarný styl, který později provázal řadu autorských pantomim Boleslava Polívky: na tiskovinách ke *Strašidýlkům* se projevuje v kresbičkách a výrazově korespondujícím rukopise. Kresebný styl připomíná seismografický záznam vibrační energie, se kterou Polívka pracuje – chvíli je naprosto soustředěná, pak se v momentě, kdy herec přechází do zcizujícího ironického komentáře, uvolní v civilní gesto. Groteskní

13 Tamtéž: 6. Termínem autentický rozšiřuje Oslzly pojem autorského herectví.

14 Suchařípová, H. „Herectví dosud nelegitimní?“, *Divadlo* 1970, č. 3 (březen): 20–29.

15 Boris Mysliveček v osobním sdělení.

16 Houf, V. „Pár poznámek k plakátům...“, *RozRazil: revue na provázku – poutavý časopis*, 2006, roč. 2, č. 1: 33.



Pezza versus Čorba, 1975. Text na programu Dušana Ždímalu má spíše poetickou než informativní funkci.

humor kresbiček čerpá z napětí mezi prostomyslností 'lokálpatriotismu' a její sofisticovanou ironizací. Hra s autobiografickými reáliemi, rozmazání herecké postavy a osobnosti herce a jejich prolnutí uvádíme zde do souvislosti s programem autorského herectví v Divadle na provázku. Je těžké slovy opisovat něco, co divák vnímá svým vnitřně hmatovým smyslem: vybraná citace tedy v obecných pojmech aspoň přibližně naznačuje možnosti vidění Polívkova herectví prostřednictvím Ždímalovy kreslířské optiky: „Boleslav skrze svůj komediantsko-klaunský autopořet (vysoké kostnaté 'dítě', postava neopakovatelné chůze a výrazu, přitom však s dobráckým pohledem; postava poněkud nejistá, která ohmatává a zkouší, co vyvolá její čin, poměrně přesně konturuje i náš dnešní svět. A červená bambule na nose, rošťácká zvědavost i obnošený, utahaný a nadměrný oděv mu otevírají dveře i tam, kam se nikdo jiný nedostane.“¹⁷

Na programu a plakátu ke klaunským pantomimám *Strašidylka* a *Am a Ea* zobrazuje Polívku v prostotě dítěte, které užasle vidí věci takové, jaké jsou, a navzdory prvotní ostýchavosti se osmělí je také pravdivě pojmenovat. V tom se dotčeným může tato prostota jevit drzá a škodolibá.¹⁸ Ždímal nezachycuje Polívkovu fyzické tělo, ale hyperbolizací gest, jejichž součástí jsou také kostým (boty, plášť, šála, klobouk aj.) a nejrůznější rekvizity, tělo gestické. Ždímal Polívkovu pantomimickou expresi zachycuje bezprostředním náčrtem: jako je autentický Polívka na scéně, je autentický díky Ždímalově seismograficky citlivé a jaksí

17 Dvořák, J. „Obrazotvornost Boleslava Polívky“, in Brůna, O. (sestavil a redigoval) *Svět divadla*, Praha: Vydavatelství a nakladatelství Mezinárodní organizace novinářů 1989: 68.

18 Jednalo by se však o velký omyl a zjednodušenou domněnku, kdybychom naivní výraz považovali za naivistický. Ždímal nebyl jako akademický architekt bez uměleckého vzdělání. Navíc se jeho styl na dalších realizacích zřetelně proměňuje (např. *Pezza versus Čorba*) a jinde opouští kresbu jako výtvarný prostředek zcela (např. *Máj, 11 dní křížníku Kníže Potěmkin Tauričevský*).



Seance, 1978. Plakát Dušana Ždímalu. ZDROJ ARCHIV CENTRA EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA, P. O.

automatické, spontánní, ale přitom přesné skice na papíře.¹⁹ Relevantní v problematice nepostihnutelnosti Ždímalovy umělecké senzuality je jeho plakát k *Seanci*. Pojednání příběhu legendárního mima Jeana Gasparda Debureaua, hluboce reflektující pantomimické umění obecně i umění Polívkovo, staví zčásti na dramatické situaci spirituální seance: Ždímal pak zachycuje na plakátě dva neurčité přízraky (snad Polívku v konverzaci s Debureauem, nebo sama se sebou?). Jako spiritistické médium tak činí ezoterně, tajemně, zapovídaje jakýkoli vědecký (leda pseudo-vědecký) výklad. Těžko říct, jestli se Ždímalovými studii pracoval Polívka jako se studijním materiálem, pozoruhodné ale v této souvislosti je, že tak pro hereckou akci použil Scherhauffer kresby Jacquese Callota z cyklu *Balli di Sfessania* při zkouškách *Commedie dell'arte*.²⁰

19 Podobným charakterem se vyznačují také plakáty Jana Schmida pro Divadlo Ypsilon: „V těchto souvislostech nás při tom může napadnout také jistá příbuznost s automatickou kresbou surrealistů, spíš ovšem s její ještě nedefinovanou, volně rukou vedenou, nedogmatickou a neartistní podobou jarryovského či apollinairovského typu“ (Kulová, E. „Divadelní plakáty Jana Schmida“, in Jan Schmid. *Režisér, principál, tvůrce slohu*, Praha: Pražská scéna 2007).

20 Oslzly uvádí: „Vysoká výtvarnost se tehdy projevila skrze výrazné tvarové složky 'hereckého zjevu' – mimiku, gesta postoje. Herci proto detailně studovali Callotovy kresby, ale pracovali s nápodobou gest a postav tak, že hledali, jak k nim dospět v konkrétní situaci. Ikonograficky rozebírali a skrze jeho nápodobu se snažili pochopit siluetu historického hereckého postoje typického pro tu kterou masku. Nebylo by však smysluplné, aby se pouze vnějškově stavěli do toho kterého postoje a snažili se mu připodobnit, bylo nutné hledat, skrze jaký pohyb v předchozí akci do něj lze přirozeně dospět a jaký pohyb následuje“ (Oslzly, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974–1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhauffera a Harlekýna Boleslava Polívky*, Brno: DIFA JAMU Brno 2010: 21).



Staré ženy aneb Tacet, 1985. Plakát Jána Zavarského. ZDROJ ARCHIV CENTRA EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA, P. O.

V divadelním prostoru, kde jsou diváci vzdálení na dotek ruky a nejsou utopeni v černé díře tradičního divadla, není herci dovoleno „schovávat se za masku, postavu a líčení. Zde herec, ať hraje cokoli, musí to nalézt v sobě, třeba v antagonisticke poloze, jinak jeho projev není účasten na společné autorské výpovědi.“²¹ Pozoruhodnou vnímavost k projevům autorského herectví v osobnostní výpovědi herce v duchu Oslzlého reflexe vykazují plakáty Borise Myslivečka k *Pas de deux* a Jána Zavarského ke *Starým ženám aneb Tacet*, autorským inscenacím Aleny Ambrové, když symbolizují a ilustrují průvodní charakteristiku autorského divadla – tedy přítomnost postavy a herce ‘vedle sebe’, jež přes (a možná díky) užití brechtovského odstupu nenařadí úsilí o herecké sebeodhalení ve prospěch autentické výpovědi.²² Na plakátě k *Pas de deux* se pod strženými vrstvami papíru (a za strženým divadelním plakátem) – pod křehkou precizností a distingovaností baletky-umělkyně – odhaluje bolestná přirozenost baletky-ženy. (Ambrové vyhlídky na taneční kariéru zmařilo vážné a nejspíše dosti bolestivé pohmoždění Achillovy šlachy, které ji postihlo před přestupem na Moskevské choreografické učiliště.) Setkání vypjaté sebe prezentace v dokonalosti a pokojného sebezpřijetí, které přináší časový ‘historický’ odstup, se v podobném formálním zpracování odehrává na plakátě Jána Zavarského k autorské inscenaci Aleny Ambrové *Staré ženy aneb Tacet*. Sebeodhalování herečky pokračuje skrze ‘terapeutické’ fotografie Jefa Kratochvíla na stránkách divadelních programů. (Jaký to rozdíl ve srovnání s exaltovaným scénováním Sarah Bernhardt na plakátech Alfonse Muchy!) Scénování (a sebescénování) individuality na fotografickém portrétu podnětně komentuje Miroslav Vojtěchovský: „Máme tedy vnímat proces vzniku portrétní fotografie jako jakýsi souboj sebescénování na straně portrétovaného a inscenačních postupů či scénologických strategií na straně fotografa? Odpověď by měla podle situace znít: ‘Ano a ne’, protože vždy záleží na tom, jestli se má jednat o poslušnou, komerční fotografii, nebo jestli má jít o hodnotný, autorsky vyhraněný portrét.“²³ Divadelní tiskoviny a fotografie sice zůstávají jako specificky užitá propagační umění prostředky prezentace herce – v souvislosti s fotografií řekněme doslova – v ‘lepší světlo’, ovšem tuto svou úlohu upozadují do té míry, do jaké je herec ochoten k pravdivé autorské expresi. Estetická hodnota plakátů Sarah Bernhardtové nicméně upozorňuje na paradox situace: vždyť sebescénování herce je také součástí lidské a zvláště herecké identity a fotograf či výtvarník sám jím dokáže nepozorovaně proniknout či zahrnout je tentokrát do své vlastní autorské výpovědi. Že herec malého divadla vystupuje jako autorská individualita, není v rozporu s kolektivistickým duchem, jehož vyzarování směrem ke generačně spřízněnému publiku profiluje divadlo jako generační hnutí.²⁴ Budování kolektivní atmosféry uvádí do souvislosti s dispozicí divadelního prostoru Mysliveček: „Kontakt, mnohdy pravda až nepohodlně těsný, mezi diváky navzájem

21 Oslzlý, P. „Smysl nepravdivosti“, *Program Státního divadla*, Brno 1982, zvláštní číslo: 2, 4, 6–8, cit. ze s. 7.

22 Oslzlý 1982: 7.

23 Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh: Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha: KANT / AMU 2008: 202.

24 Generační program se v dramaturgii divadla do určité míry projevuje také v uvádění příběhů a předloh české klasiky na scénu. Bořivoj Srba si všimá jevu příznačného pro české divadlo, že českojazyčné scény usilující o nalezení nových cest pro české divadlo byly zakládány většinou studenty a mladou inteligencí – měly tedy ráz generačních podniků (viz Srba, B. „Divadlo mladé generace“, in /týž, ed./ *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!*, Brno: JAMU 2010).

je totiž jakousi materializací onoho kolektivního ducha, který by si tvůrci DNP kolem sebe přáli.“²⁵ Rozmanitými prostředky vysílá divadlo svému obecnstvu zprávu: ‘my herci, divadelníci tvoříme společenství, do kterého vás, naše diváky, zveme’. Soubor založený na ansámblovém herectví má dostředivou diváckou přitažlivost. Příběh Nikolaje Šuhaje loupežníka ve filmové adaptaci Vladimíra Sise z roku 1978 se otevírá jako vyprávění trampů v kruhu táborového ohně. Civilní aktualizace, zcivilnění jsou osvědčené strategie pro předání generační výpovědi. S podobným komunikačním účinkem v některých případech využívají výtvarníci zpodobení herců divadla zejména v programech k inscenacím. Zachycují je kresbičkami nebo fotografickou momentkou ve více či méně stylizovaných situacích.

Syrovost, surovost

Na existenci „vnitřně hmatového vnímání“ upozornil Otakar Zich v *Estetice dramatického umění*, anticipoval tím jednu z hlavních front druhé divadelní reformy, která objevila divadelnost ještě hlouběji než ve vnitřních dilematech v jednání dramatických osob – totiž kdesi v antropologických jádrech lidských těl, ze kterých vyvolává emocionální somatické chvění. „Poezie scénická se od psané liší tím, že uskutečňuje na jevišti to, co čtenář pouze pociťuje,“ reflektovala Eva Tálská toto estetické východisko při inscenaci *Máje* v divadelním programu. Nejde jí o ztvárnění myšlenek, které plně zastane básnické slovo, ale pocitu, jež může mít formu emoce nebo ještě hůře uchopitelného kinestetického ‘rozechvění’. Rovinu vnitřně hmatového vnímání kóduje při uměleckém přetváření poezie scénické do poezie grafické Boris Mysliveček. Plakát k *Bouřlivým výšinám* je protržen, „aby vášně, jež cloumají postavami v této hře, doslova ‘hrězly’ ven na nás.“²⁶

Děsivý výjev z *Větrné hůrky*, jak Lookwood místo borovicové haluze, jež za větrné noci naráží na okenici, uchopí skrze díru ve skle ledové prstíky přízraku Kateřiny, který se domáhá návratu domů, a aby se z ledového sevření vymanil, rozdírání zápěstí o střepy, pomáhá dost jasně jednak svou hrůzností, jednak kvůli jakési symbolické hutnosti a potenci, pochopit Myslivečkův plakát: jeho sémantiku, respektive to, jak autor vytěžuje z textu náladu, vyvolávající pojednávány kinestetický účinek. Působivost této scény na vnitřně hmatové vnímání se nezakládá primárně na dramatickém principu, jestli jím podle Zicha myslíme vespolečné jednání postav na jevišti. (Když Mysliveček vzpomíná na vyhrězávání vášní, odkazuje do těchto míst.) V textu předlohy i scénáře bychom k tomu našli výstižnější exaltovanou situaci. Uváděná scéna v něčem lépe obráží charakter řeči plakátu, protože také jako plakát vlastně není dramatická. Že čtenář zakouší vnitřně hmatové hnutí, není vyvoláno tím, že soucítí s dramatickou postavou, nýbrž ‘soucitem’ s tělem, na kterém se děje fyzické (nikoli emocionální) násilí

25 Mysliveček, B. „Něco málo o scénografii Divadla na provázku“, in *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojď!*, Brno: JAMU 2010: 628–633, cit. ze s. 631.

26 Mysliveček, B. *Boris Mysliveček: Plakáty a knižní práce*, Brno: Centrum experimentálního divadla 2004, neustránkováno.

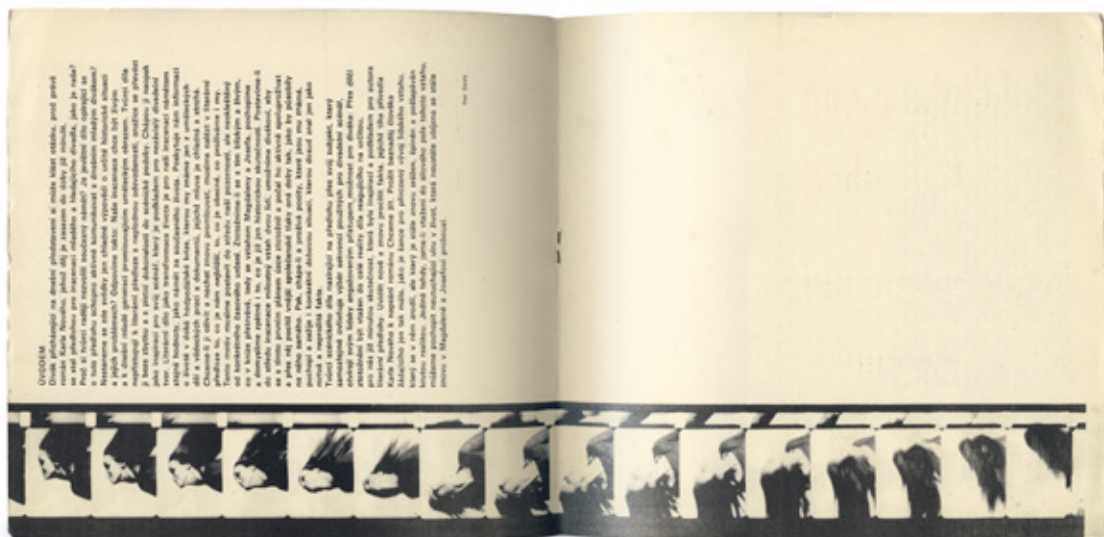


Bouřlivé výšiny, 1982. Detail plakátu Borise Myslivečka. Ve výřezu je vidět plakát z předešlé vrstvy výlepu (s motivem dýky). Kurátorská instalace plakátu byla provedena v rámci výstavního projektu Mysliveček 4D/Plakát, prostor, hra v roce 2010. Fotografie originálních plakátů ve výlepu nebyly systematicky pořizovány.

(Aristoteles mluví o drastických výjevech). Ve scénování těla a aktualizaci tělesnosti je zřejmá souvislost s inscenačními postupy a estetickými východisky druhé divadelní reformy, které v práci divadla Quidam rozvíjel ještě před angažmá v Divadle na provázku Petr Oslzlý. Bylo pro ně typické zkoumání těla jako autoreferenčního materiálu herecké práce. Grotowski, Barba a další avantgardní režiséři – i Tálská – měli podobný cíl: hledání znaků, které nekopírují řeč, ať už dramatického nebo poetického textu, ale nacházejí obrazovou dimenzi, znak, který je na půli cesty mezi předmětem a jeho symbolizací.²⁷

Analogie s východisky tvorby Borise Myslivečka se může zdát poněkud zkratkovitá, ale přece: není za tím určité nutkání jít na dřev, když Mysliveček na svých trojrozměrných plakátech vyzývá materiál k přímo fyzické účasti na sdělování poselství tím, že protržením zasahuje do papíru, materiálu plakátu,

27 Pavis, P. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*, Praha: Divadelní ústav 2003: 400.



Chceme žít, 1973. Detail z programu Borise Myslivečka s použitím fotografií Karla Slacha

nebo podobně radikálním užitím bílé plochy v tomto i prvním případě ostentativně poukazuje k hmotné přirozenosti plakátu, tak jako se k dřeni prodírají zmiňovaní tvůrci? Myslivečkův inspirátor Lucio Fontana konfrontoval podobně napnuté malířské plátno s ostrým nožem.

Obecně samozřejmě těžko kinestetické účinky posuzovat, ale že plakát vyvolává nějaký kinestetický pocit u jeho diváka, jako vášnivost v *Bouřlivých výšinách* vzrušila Myslivečka, když v ní našel inspiraci, je dosti nepravděpodobné. Grafický znak na plakátě není pro diváka dost srozumitelný, názorný a funguje spíše na úrovni myšlenkové, konceptuální než kinestetické, a to i kdyby si přece jen za protrženou dírou na plakátu divák dokázal představit otvor ve skle, o jehož ostrou hranu se rozdírá ženské zápěstí. Aby tak grafický znak fungoval, je ostatně poněkud přehnaný požadavek, když se spokojíme s tím, že protržení plakátu je znak referující k inteligibilní tematické struktuře inscenace a předlohy.

Kinestetickým smyslem zakoušená surovost či syrovost je do tiskovin vnášena několika různými prostředky. Například surového vyznění se na výtvarně zpracovaném černobílém poutači k inscenaci Evy Tálské *Sir Halewyn* dosahuje pomocí výrazně stylizované až abstrahující fotografie hlavy, jež evokuje nezaostřený rentgenový snímek, nad sazbou názvu inscenace, jejíž tiskařská čern se rozmazává do temných čmouh. Brutalitu posiluje vysoký kontrast bílého podkladu s černým tiskem. Vizualní efekt rozmazávajících se nebo nedotištěných liter divadlo užívá pro sazbu nadpisů také na některých programových listech (např. programové prohlášení 'A vzala Husa člověka na provázek'). Odhalením technických defektů v tisku a přiznáním se k chudobě nutící používat, co je po ruce (dětská tiskátka), vypovídá grafika o odhodlání divadla hledat autenticitu i za cenu surové bolesti a rezignace na líbeznost a uhlazenost.

Kresby a fotografie, často uplatňované na programech k ilustraci děje inscenace, nejenže pomáhají divákovi předvídat a chápat děj, ale nadto – či

spíše – těžko postižitelným způsobem ladí pocitové vnímání – anticipují a stimuluji divákovu očekávání a recepci (o tom více dále). Popsaným způsobem vyjádřil Ždímal vnitřně hmatový vjem z hereckého projevu Boleslava Polívky, který Polívka svou pantomimou vyvolává a který je u pohybového divadla dominantním zdrojem estetické výpovědi. Se stejným komunikačním záměrem zachází Boris Mysliveček neohleduplně až surově s médiiem divadelní fotografie vzhledem k jeho umělecké autonomii. Na plakátě a programu k inscenaci *Chceme žít* grafik využívá zrnitého efektu fotografií nebo filmového záznamu Karla Slacha, který výrazově koresponduje se syrovým vyzněním inscenace. Slach docíloval zrnitosti použitím prošlého filmového materiálu. Rovněž 'přiznáním', citací kinematografického filmového materiálu – pásu (zůstávají vidět perforace) – se na tomto programu aktualizuje téma syrovosti a rozfázování filmu do jednotlivých políček, motiv zpomalení pohybu účinně zpřítomňuje na programu téma naplnění života, vyměřeného času.

Plakát, program jako prolog

Střed umělecké výpovědi v komplexu divadelního designu utvářejícím jednotný vizuální styl (programy k inscenacím, měsíční programy, vstupenky aj.) představuje plakát; právě na něj se soustředí většina umělcova tvůrčího úsilí. Není zatěžkáván textovými informacemi, je tudíž volným plátnem pro výtvarnou metaforu. Divadelní program na rozdíl od plakátu promlouvá k již jistému diváku-návštěvníkovi. Jeho propagační účinek ustupuje velmi znatelně ve prospěch přípravy diváka na bezprostřední estetický zážitek a předem i posléze usměrněný způsobu, jakým bude představení interpretovat.

Plakáty a programy v situaci konkrétního divadelního zážitku se uvádějí do vztahu k představením v pozici předeher, předmluv nebo expozic. Plakát či program *předehra* shrnuje podobně jako hudební předehra základní motivy z představení – obecně bychom si mohli dovolit užít přirovnání k předehře pro ty plakáty či programy, které se vztahují k inscenaci na základě metaforické reprezentace témat nebo zobrazení objektivních scénických reálií. Specifičtější plakát či program *expozice* nebo *mezihra* představuje divákovi epizody z příběhu, které se odehrávají před samotným scénickým dějem a podobně také kdekoli a kdykoli za scénou. Plakát či program ve funkci *předmluvy* se obrací k obecnstvu jako obecnstvu a rozmlouvá o představení jako o představení, sehráváje přitom určitou metakomunikační úlohu.

Shrnuto, tiskoviny zastávají funkci prologu: převypravují děj, interpretují téma, rozvíjejí příběh nebo zprostředkovávají diskurz. Jako prolog program nebo plakát „*udává tón hry pomocí analogie nebo kontrastu. Představuje jednotlivé vrstvy textu či představení, manipuluje divákem, přímo jej ovlivňuje tím, že mu nabízí více méně jasný model recepcce. Jeho dnešní podoba obsahuje často informace o souboru, jeho stylu, závazcích, ekonomické situaci atd. Prolog je pro svou podstatu smíšený diskurz, na pomezí skutečnosti a fikce, popisu a jednání, vážnosti a hravosti atd. Hraje vždycky roli metajazyka před představením a v jeho průběhu.*“²⁸

28 Pavis 2003: 327.



Ve funkci přede hry k představení tvoří plakát s programem k *Baladě pro banditu* sémantický celek: kulka minula neviditelného banditu na plakátě, prorazila papírovou hmotu plakátu a dopadla na titulní stranu programu. Diváci následující kulku skrze průstřel (jako kouzelný šíp, který v pohádkách prince naviguje k princeznám) jsou uváděni do příběhu Šuhaje loupežníka. Na titulní straně programu kulka dvojznačně reprezentuje jednotkový bod na hrací kostce: s kulkou se totiž hraje hra osudu. Myslivečkův trojrozměrný plakát parafrázuje westernový styl posterů 'wanted' prostřednictvím typicky dekorativní egyptienky, hnědého tónování (balicího papíru) a odštíhnutím růžků archu, což zřetelně koresponduje s inscenačním pojetím *Balady* jako westernového muzikálu. Sílu výpovědi ale nese maximálně zjednodušená silueta muže v klobouku vytvořená sérií kruhových perforací: „plakát byl o výstřelech, které šly vždy mimo.“²⁹

Jiným slovníkem sémantickou vazbu mezi tiskovinami a inscenacemi komentuje Boris Mysliveček: „Šlo totiž o 'komentáře' nebo 'výtvarné paralely', určené jejich [režisérů] (naším) způsobem 'čtení' scénáře [...] ne 'hry', o dopovězení

29 Mysliveček, B. „O huse, provázku a plakátech (II)“, *RozRazil: revue na provázku – poutavý časopis*, 2006, č. 3: 33–36, cit. ze s. 34.



◀ *Balada pro banditu*, 1975. Plakát Borise Myslivečka při „revýlepu“ v rámci projektu Mysliveček 4D. Sloup stojí před Domem umění v Brně, kde divadlo působilo.

▶ *Balada pro banditu*, 1975. Titulní strana programu Borise Myslivečka.

*toho, co nebylo zřejmé ze scénické akce, ze scénografie. Také proto část výtvarné kritiky hovořila o jisté literárnosti našich plakátů, do jisté míry právem.*³⁰

Rozvíjení příběhu

Plakát a program v některých případech fungovaly jako narativní rozvinutí ('dopovězení') inscenovaného příběhu specifickými grafickými prostředky. Mohly scénovat epizody, které nemusely být v inscenačním tvaru předvedeny. Výtvarníci v blízké rozpravě s režiséry hledali optimální divadelní znaky a v případě, že ten který diskutovaný nápad se ukázal jako nevhodný pro scénické uplatnění, mohl být sdělen grafickými prostředky, tedy převeden v grafický znak. Jakási kompenzační potřeba implikující komplementární užitek vedla Myslivečka, aby koncipoval již zmíněný program k *Bouřlivým výšinám* jako starodávné rodinné fotografické album, které v afektu stesku vypadlo Heatcliffovi do trávy (v programu vyobrazené v podání Jiřího Pechy). Syžet inscenace na rozdíl od předlohy Brontëové nekonstruuje Tálská na retrospektivě. Program doslova rozvíjí motivickou strukturu inscenace tím, že vzpomínkové téma, které Tálská dříve odmítla jako scénicky nenosné, vrací do uměleckého diskurzu.³¹ Je to další příklad toho,

30 Mysliveček, B. „O huse, provázku a plakátech (I)“, *RozRazil: revue na provázku – poutavý časopis*, 2005: 19–23, cit. ze s. 21. K tématu literárnosti se vyjadřujeme v souvislosti s plakátem k *Markétě Lazarové*. Původ myšlenky o literárnosti se nepodařilo dohledat.

31 Plakát *Bouřlivé výšiny* poslouží pro ozřejnění dalších témat pojednaných v článku. K tématu metakomunikace jej vztahuje skutečnost, že Mysliveček rodinné album zachytil fotograficky, i když knižní kompozici maketa sešitu kopíruje. Mohl 'metadesignově' předložit divákovi programový sešit 'hrájící' autentické album, jako to učinil Ždímal na programu k *Profesionální ženě*.



Am a Ea, 1973. Stránky z programu Dušana Ždímal.

že se grafika poohlížela po literárních předlohách jako inspiračních zdrojích. Bez pochyb bychom mohli o programu k *Bouřlivým výšinám* v intencích Jaroslava Vostrého a Miroslava Vojtěchovského mluvit jako o parascénickém výjevu: „[...] problematika obrazu se propojuje s problematikou příběhu v tom, co se obvykle nazývá výjevem nebo scénou, které zde probíráme především v rovině jejich předvádění na obraze nebo provádění na scéně, kde se jednotlivý moment může stát tzv. živým obrazem. Výjev či scéna zachycený/á z hlediska jeho/její podoby v daném okamžiku se tedy rovná obrazu (v užším smyslu), zatímco výjev podaný z hlediska svého vzniku a pokračování v čase je součástí nebo aspoň směřuje k nějakému příběhu.“³²

K podobnému pojetí rozvíjejícímu příběh navádí poznámka Borise Myslivečka k tiskovinám k inscenaci *Am a Ea*: „Když jsou potom, ti dva [...] hříšníci vyhnáni z ráje, nabídl jim azyl právě Ždímal na stránkách programu i na plakátě.“³³ Ždímal dvojici na programu kreslí v ironicky naivizujícím stylu, který koresponduje s „výrazem dětského zvědavého pohledu na svět, ve kterém je vše nové a neznámé, hodno přezkoumání.“³⁴ Otevíráme tak obrázkové leporelo, které v několika epizodách vypráví příběh vztahu mezi prvními klauny na světě od okusení jablka po odchod z ráje s kufříky, vše podané humornou, ale místy až jedovatě ironickou zkratkou. Koncept tu více než u jiných programů divadla podpírá textová složka: obnažující pravdomlupnost klaunské dvojice, která se promítá dětem a šaškům, se škodolibě trefuje do členů inscenačního týmu, kteří

32 Vojtěchovský, M. / Vostrý, J. *Obraz a příběh: Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha: KANT / AMU 2008: 26.

33 Ždímalová, B. / Sylvestrová, M. / Mysliveček, B. *Dušan Ždímal*, Brno: P&S 2010: 19.

34 Petišková, L. „Autorské herectví Boleslava Polívky v Divadle Husa na provázku (1971–1995)“, in Oslzlý, P. *Commedia dell'arte Divadla na provázku (1974–1985): Analýza, rekonstrukce, dokumentace inscenace režiséra Petra Scherhaufera a Harlekýna Boleslava Polívky*, Brno: DIFA JAMU 2010: 204.



Máj, 1973. Dvoustrana z programu Dušana Ždímal s použitím fotografie Karla Slacha.

docela v duchu programu stírání oponek mezi zákulisím, jevištěm a hledištěm reprezentují dva rajské zřízence, kteří v inscenaci na dvojici dohlížejí (a jsou také v programu vykreslení).

Už z principu, který vychází z rozdílnosti média plakátu, programu a divadelního představení, jsou scénické výjevy a výjevy na tiskovinách uspořádány podle promluvové styčnosti: úvodem k příběhu je plakát, viz například plakát k inscenaci *20 minut s andělem*, kde expresivní složka – zde text ve vlepěné obálce ‘Až v divadle’ – na metonymické předřazení zřetelně ukazuje, před začátkem představení je divák vybaven programem jako průvodcem, který koriguje jeho recepci o přestávce a po skončení představení.³⁵

Filmová a komiksová narace v tiskovinách Divadla na provázku

Na příkladu programu k *Máji* Dušana Ždímal a *Divadelnímu románu* Václava Houfa nastíníme možnosti vizuální exprese prostředky odkazujícími k formám filmové a komiksově narace.

Úprava programového sešitu *Máje* parafrázuje princip filmové montáže, se kterým jako s inscenačním postupem Tálská v *Máji* pracovala. Fotografické záběry z inscenace – detaily a polocelky – jsou smontovány v narativní pásmo strukturované otáčením stránek. Obracení podélně dělených listů s přibližně polovičním formátem evokuje efekt střihu a prolínání ‘záběrů’.

35 Operování s termínem metonymie zde není unáhlené – jeho zapojení do rozboru se neopírá pouze o obecnou posloupnost čtení plakátu, programu a představení, ale o demonstrovanou skutečnost, že s touto posloupností výtvarníci osobitě nakládali jako s možností vizuální exprese.



Divadelní román, 1974. Dvoustrana z programu Václava Houfa.

V programovém sešitě k inscenaci *Divadelní román* nese expresivní sdělení výhradně vizuální kresebná složka, která je důsledně separovaná od nijak výtvarně pojednaného textového sdělení. Na první straně obálky se opakuje motiv nedobytné tvrže kamenného divadla z plakátu. Vnitřní dvoustrana konstruuje v komiksově terminologii multirámeček, do něhož jsou inkrustovány jako zvláštní viněty dva listy o menším nestejném formátu (podobně jako u programu k *Máji*).³⁶

Kresby karikují personál divadelní administrativy jako bajková zvířata: Zajíc se schlíplýma ušima – začínající dramatik s novou hrou pod paží – žadoní o audienci u divadelního ředitele. Čeká ho ulička ponížení lemovaná divadelními zřízenci s opičím výrazem, kočkami subretami a veledůležitými prasaty v komisích a radách. Při pravém okraji multirámečce se vypíná divadelní ředitel nad stolem se štemplem 'povoleno'. Všímavý a poučený divák v některých figurách rozezná osoby personálu Divadla na provázku (režisér Petr Scherhauser jako postavička na úpatí divadelní budovy na plakátě). Ve funkci prologu tak navíc program i plakát zprostředkovávají (meta)divadelní diskurz.

Rozšiřování prostoru

Uvažovali jsme o možnostech tiskovin při rozvíjení příběhu prostřednictvím rozšiřování časoprostoru, ve výkladu následujícím sledujeme výtvarnou reflexi prostoru ve fyzickém (pouze trojrozměrném) smyslu. Média plakátu a programu jakožto materiální artefakty přece existují v hmatatelném prostoru a mohou s ním vcházet do sémantických vztahů. Poetika Divadla na provázku programově bourá bariéry mezi jevištěm a hledištěm: divadlo vystupuje z jeviště do

³⁶ Groensteen, T. *Stavba komiksu*, Brno: Host 2005.



► ▼ Božská komedie, 1986. Detail plakátu Borise Myslivečka instalovaného na laboratorní plakátové stěně v rámci projektu Mysliveček 4D/Plakát, prostor, hra. Plakát měl být původně jako „lehce odstranitelné graffiti“ (B. Mysliveček) vylepován na zdi domů. Instalaci inspirovala animace plakátu při happeningu (15. května 2010 před Domem umění v Brně, kurátor MM). Režisérka Eva Tálská vlastně vytvořila svoji divadelní verzi plakátu na Myslivečkovy motivy.



hlediště, dokonce ven z divadelní budovy. Jak se prostor jeviště (ať mentální nebo objektivní) rozšiřuje, zabírá prostor ulice, který jak dobyté území značkují plakáty.

Plakáty se dobře hodí na stěny divadelního foyer, které pojednávají po boku a v symbióze s dalšími výtvarnými projevy (design interiéru, vybavení, kostýmy na figurínách, nejrůznější instalace a mementa paradivadelních akcí). Stylizace se brzy dotkne prostoru celé divadelní budovy, která se promění v hrací prostor. Fyzický prostor divadla se skrze divadelní design rozšiřuje i vně divadelní budovy na ulici, a to nejen spolu s divadelní akcí, pro kterou je malý divadelní sál a za chvíli i celá divadelní budova (pouliční divadlo), ale také díky tomu, co vychází ze samé přirozenosti plakátu. Ten je přece „uměním ulice“ slovy Kroutvora³⁷ nebo „uměním nároží“ podle Markalouse.³⁸ Je to způsob, jakým divadelní názor opanuje veřejný prostor – ulici. (Podobně může proniknout do soukromí diváků v podobě divadelního programu umístěného na sedadlo sálu, letáku rozdávaného na ulici z ruky do ruky, ale také plakátu, který si sympatizant vylepí na stěnu pokoje.) Úvahy o grafickém designu jako rozšířeném fyzickém prostoru jeviště ospravedlňuje, že některé plakáty a inscenace tento poměr dokonce tematizují. Myslivečkův plakát k inscenaci *Svolávám všechny skřítky! Královna* intencionálně fungoval jako navigační systém: byla na něm štětcem nakreslená šipka. Jediná šipka zobrazená na plakátu: děti pak měly nakreslit navigační značky – další šipky vedoucí ke shromaždišti skřítků tam, kde je královna určila. Mysliveček tematizuje prostor ulice také na plakátu k *Božské komedii: DANTE*. Je to manifestace etického názoru reprezentovaného *Božskou komedií*, respektive její inscenací v Divadle na provázku, prostředky, které patří prostoru ulice – graffiti tagem.³⁹

V uvedených případech plakáty rozšiřovaly prostor diskurzu a transformovaly jej do divadelní výpovědi, kterou podřídily expresivní funkci tiskoviny. Tiskovina může rovněž rozšiřovat přímo scénografický prostor inscenace. Výtvarná kompozice skládačky k inscenaci *Jako tako* je založena na stylizovaném motivu dvou spirál a podobně jako scénické aranžmá vychází z kruhového uspořádání. Inscenace i program tím tematizují cyklický vývoj času a prostoru. V prostorovém kontinuu, představujícím paradigma života prostřednictvím výjevů z roku na vsi, se na půdorysu spirály zpodobují epizody z vyjednávání ševce se Smrtí v linearitě – tak jak je příběh veden po lince spirály.

Skrze prostředky inscenované fotografie rozšiřuje prostor ve smyslu scénografickém (vlastně i ludickém a scénickém) program Dušana Ždímalu ke klauniádě *Pépe*. Mimická hra sleduje proces vytváření bliženeckého pouta mezi tulákem klaunem Šantalou a opuštěným chlapcem v symbolickém prostředí městské skládky, proces, který je uprostřed hry utnut, když je chlapec otráven smrticím plynem. Při bezprostředním setkání se závažností a tragikou jevištní výpovědi ustupují tradiční kresebné výrazové prostředky Dušana Ždímalu

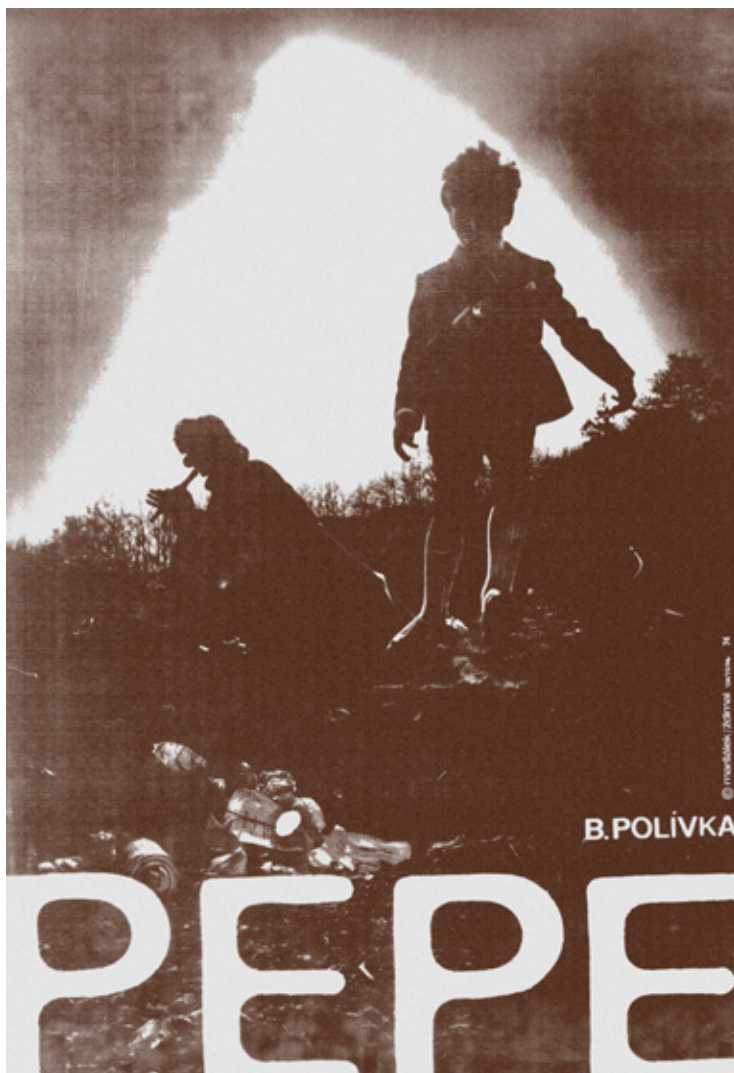
37 Kroutvor, J. *Poselství ulice: Z dějin plakátu a proměn doby*, Praha: Comet 1991.

38 Markalous, B. „Slovanstvo v plakátech“, in *Estetika praktického života*, Praha: Odeon 1989: 335–340. Původně publikováno: *Lidové noviny* 1919: 335.

39 Myslivečkovy experimentální plakáty počítají s kontextem místa výlepu při konstituci významu. Nejdůležitěji integruje plakátovou plochu na plakát-konceptu *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* režisérky Evy Tálkové z roku 2000. Plakát tvoří dvakrát dvě čtvrtky papíru, které nalepeny na plochu s asi centimetrovými mezerami ohraničují kříž. Ten symbolizuje etické paradigma, které je konformováno s realitou doby reprezentované plakátovým podkladem.



▲ ► Pépe, 1974. Oboustranný plakát Dušana Ždímalu s použitím fotografie Františka Maršálka. ZDROJ ARCHIV CENTRA EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA, P. O.



před výmluvností a sugestivností fotografií Františka Maršálka. Poloinscenovaná a polodokumentární fotografie na programu (fotograf nechal protagonisty improvizovat v daném prostředí a situaci) rozvíjí *představu* prostoru děje příběhu. V městských i krajinných exteriérech a na neurčité skládce dokumentuje v několika momentkách a inscenovaných fotografiích vztah obou protagonistů, odchod z města za nesmělého mlčení, rozvíjení vztahu v relativně idylickém prostředí příměstského pole, setkání s Pépem, slepicí až po neurčité náznaky tragického zvratu vyjádřené pózováním chlapce s plynovou maskou. Ždímalova jemná kresbička chlapce v plynové masce se slepicí otevírá narativní sekvenci na obálce – až čtenář sešit zavře, objeví na listu už jen opuštěnou slípku. Kresby nenápadně zaujímají jakýsi odstup. Napětí indukované protiklady stylizované divadelní pantomimy (a kresby) a (polodokumentární) realistické fotografie ve

ztvárnění prostoru a příběhu podtrhuje jejich přesah v univerzální dějinnou relevanci. Ždímal to srozumitelně reflektuje: plakát je totiž oboustranný: z jedné strany založený na kresbách, ze strany druhé na fotografii.

Odpor hrou

Divadlo na provázku vděčilo za univerzalitu ve výpovědi programu nepravidelnosti, aplikovanému v dramaturgii, scénografii, režii, hudbě a konečně i grafické složce. Tvůrci podstoupili riziko rozpuštění identity v nekonečnu možností a díky tomu našli univerzální výpověď ve smyslu *theatra mundi*⁴⁰ – a kvůli tomu je osnova, do které je grafický design zasazen, neobyčejně spletitá, avšak je zároveň dostatečně koherentní a soustředěná kolem několika zásadních principů:

Divadelníci nacházejí autentickou výpověď o době, ve které žijí, a o sobě samých. Jak k tomu přispívá grafický design, bylo pojednáno v souvislosti s výkladem o zobrazování autorského herectví. Jdou přitom na dřev, o čemž vypovídají také tiskoviny svou syrovostí a surovostí. Díky přesvědčivosti své vize mohou přitahovat generační souputníky a naplňovat program generačního hnutí. To se odráží také na tiskovinách. Bolest hledání generační výpovědi a osobního tématu irituje zvýšená citlivost tvůrců ke komplexitě světa, jejich osobní ručení za tvorbu a provokuje ji odvaha k experimentu. Akceptující existenciální paradoxy, tišili bolest ve hře, ovšem nikoli bezstarostně, i když spontánní a často radostné, ale jinak hluboce vážné, protože žité, jež je „jednou z forem soužití generace tvůrců divadla“,⁴¹ v níž jsou prověřovány fundamenty a divák i tvůrce je vyzývá k překračování zóny komfortu. Kolotoč života (včetně podivnosti doby) nakonec nelze přežít bez uvolňujícího smíchu – a tím se na závěr dostáváme k tématu humoru a narážek na dobový kontext v grafickém designu.

Boris Mysliveček mluví poeticky o ‘odporu hrou’ (odporu vůči schématům a dogmatům i odporu politickém). Výtvarníci totiž přispěli nejen k umělecké úrovni, ale rovněž ke společenské úloze, skrytě (specificky i obecně) antiideologickému programu Divadla na provázku. Tehdejší divadelní grafika se v opozici k médiím poplatným ideologii stává skrytým šířitelem vizuálních narážek na politické poměry a – s odkazem na Borise Myslivečka – ‘dělá na ně dlouhý nos’. Hypotéza snad poněkud přitažená za vlasy, ale hodná prozkoumání. Nejotevřenější satiru si dovolil na svých tiscích Václav Houf: plakát a program k *Divadelnímu románu* se poměrně otevřeně navázejí do ztuhlé, ba doslova zkamenělé, socialistické byrokracie. Příkrou metaforu města v kleci se odvážil uplatnit v programu ke *Stávce*. (Nakonec ve shodě s Petrem Scherhauserem raději zvolil méně vyzývavé vyjádření.) Tak Divadlo na provázku, někdy nejspíše i za cenu obětí vůči morální integritě, obratně manévrovalo na hraně politické přijatelnosti. V situaci, kdy otevřená satira nebyla přípustná, dramaturgie divadla volila žánr

40 „V procesu sebereflexe vlastní tvorby, ve snaze pojmenovat charakter spektra jejich tvůrčích principů a témat se Divadlo na provázku stále více sebedefinuje jako pokus o jistý typ ‘theatra mundi’, pociťující příbuznost s alžbětinským chápáním a vytvářením divadla“ (Petr Oslzlý in *Divadlo na provázku 1968/7–1998: Kniha v pohybu*, Brno: Centrum experimentálního divadla 1999).

41 Oslzlý, P. „Smysl nepravidelnosti“, *Program Státního divadla*, Brno 1982, zvláštní číslo: 2, 4, 6–8, cit. ze s. 6.

parodie jakožto šifrovací algoritmus pro sdělování nepohodlných názorů. Jinotajný algoritmus podmiňuje významový posun zmatením módů interpretace (funkcí). Plakát, program mohou pak zprostředkovávat dešifrovací klíč nebo naopak, podobně jako například dramaturgické plány předkládané ke schvalování komisím mohou být samy zavádějící šifrou – rafinovaným „ideologickým zdůvodněním“.⁴² Dešifrovací klíč drželi diváci sami a tvůrcům mohl být dokonce neznámý. (Podle něj například dosazovali vlastní významy za nonsens v *Příbězích dlouhého nosu*.) Sdílení klíče utajeně před totalitní cenzurou napomáhalo k „upevňování důvěrného vztahu mezi jevištěm a hledištěm.“⁴³

Myslivoček přirovnáním obálky na plakátě *20 minut s andělem* k mrtvé schránce připomíná participaci publika na vytváření významu sdělení. Legendární okolnosti změny názvu divadla jsou vedle divácké participace (jež byla někdy velmi konkrétní, někdy záměrně tvůrci vyvolaná, jindy jimi zcela nepředvídaná) také symbolickou demonstrací působení divadla ve veřejném prostoru. V noci ze 17. dubna 1971, kdy byl Gustav Husák zvolen tajemníkem ÚV KSČ, kdosi učinil z měsíčního plakátu Divadla Husa na provázku politický pamflet přepsáním názvu divadla s dokreslením šibeničky s oběšencem. Tento slavný výtvarný happening se zřetelným politickým podtextem se udál anonymně a byl patrně dílem jediného člověka. Přesto jej můžeme mít za vyhrěznutí nálad obyvatelstva strádajícího pod tlakem komunistické totality. Je nám to také jasným dokladem, který předkládáme na závěr, že grafický design je obousměrnou komunikací a uměním apelu otevřeného odezvě.

42 Sylvestrová, M. „Boris Mysliveček: Zhmotnění ideje“, in *Bulletin Moravské galerie v Brně* 1997, č. 53: 195–198, cit. ze s. 198.

43 Srba, B. „K otázkám cenzury a řízení kulturních institucí“, in *Vykročila husa a vzala člověka na procházku: Pojd!*, Brno: JAMU 2010: 287–293, cit. ze s. 288.

Dva původní texty z přehlídky Modrý kocour

Únorový Modrý kocour v Turnově otevírá každoroční postupové přehlídky amatérského divadla, na jejichž vrcholu je srpnový mezidruhový festival Jiráskův Hronov. Letošní turnovské setkání přineslo dvě zajímavé inscenace původních textů. Jde o jemné látky utkané z osobních prožitků, zkušeností a fantazie. Spojuje je zaměření k mladému člověku, k dospívání, které každý nahlíží z jiného úhlu. Eliška Říhová napsala text *Hledání přítomného času* pro spolužáky ze studentského Divadla Po přechodu při Gymnáziu F. X. Šaldy v Liberci. Její pohled tedy vychází ‘zevnitř’ a hlavními postavami jsou její vrstevníci. Jiří Homola, autor hry *Sborovna*, je naproti tomu učitelem na základní škole Cyrila Boudy v Kladně a hru psal pro přátele v amatérském souboru Kladina (Kladenská divadelní náhražka). V inscenaci jeho textu vystupují převážně dospělí, kteří ale na jednání a chování dospívajících zásadně působí.

Hledání přítomného času Elišky Říhové dostalo název podle sbírky básní Ivana Blatného z roku 1947. Jedna z nich do hry sedmnáctileté autorky přímo vstoupila: „Místa, která jsme opustili, žijí dál. / Kůň kluše, dítě křičí, matka otevírá dveře: / ‘Tady to není, tady to není, tak nevím, / kam to přišlo.’ Hledají.“ Tři mladí lidé tu opouštějí dětství, otevírají dveře dospělosti a jejich proměnu naplňuje tajemství. Vstupují do onoho dobrodružství lidského života, jakým je vykročení od sebe k někomu druhému. ‘Hledání přítomného času’ souvisí s hledáním a nalézáním přátelství. O ně se chce Eliška Říhová podělit se začínajícími amatérskými herci

a – k potěšení diváků i mnohem starších – buď textem i způsobem jeho scénování jejich zájem a upřímnou odezvu.

Inscenace měla premiéru 19. února 2012 v Malém divadle v Liberci, kde studenti našli pomoc zkušeného divadelního inspicienta a herce Přemysla Houšky. Výsledkem jejich spolupráce je poutavý scénický tvar. S minimem dekorací, kostýmů a rekvizit se soustředí k postavám, k jejich sebevyjádření: na jeho začátku jsou tři malé samostatné monology, pronáší je dvě drobné dívky a jeden chlapec. Už první věty polehoučku poodkrývají charaktery postav, jež se jmenují Básník, Dívka a Zbabělec. Sedí v prázdném prostoru, v úzkém světle, oblečeny jen v pyžamkách. Jejich zpovědi evokují noční přemítání, které dospělí lidé důvěrně znají. Pro ně je ale něčím novým a zatím v nich spíš umocňuje tísnivý pocit ze samoty.

„Myslel jsem, že jejich životy jsou šťastné, mladé, krásné. / Jenže nic není, jak se zdá, / rozum stále nemá dost a srdce smutek má,“ veršuje o nich Klaun. Tvář má zakrytou líčidly a vždy stojí stranou. A vedle něj ještě kdosi v bílém – to je Anděl, ten trojici vyvede z temného labyrintu a doprovodí ji na poušť. Do krajiny pusté tak, že lidskou představitost inspirovala k mnoha podobenstvím. Dva moudré příběhy tu jsou vypravovány i našim postavám a pomáhají jim přijmout to, co se děje v jejich nitru. Tak se mezi nimi rozvíjí dialog, místo i situace si žádají vzájemně si sdělovat a naslouchat, reagovat a sdílet. Jejich společný odchod na závěr je pak naplněn zklidněním, jistotou, že



Eliška Říhová: Hledání přítomného času. Divadlo Po přechodu Liberec 2012. FOTO LUKÁŠ TROJAN

ze sebe nic neztratily, že naopak získaly něčí blízkost.

Klaun: Kde jsou, přáteli?

Anděl: Odešli. Už jsou jiní.

Klaun: Milující osoby, bez pocitu viny?

Anděl: Milující doufám, bez poskvrny nejspíš ne.

Klaun: Proč oni ano a já ne?

Anděl: Na to se zeptej sám sebe. Nevidím ti do duše.

Věřím ale, že ti jednou některý z nich pomůže.

Spěla-li hra Elišky Říhové k dobrému konci, text Jiřího Homoly skýtá pohled na tragédii. Autor se vedle učitelské profese věnuje dramatické tvorbě několik let. Získal již Cenu Českého rozhlasu a třetí místo v soutěži o Cenu Alfréda Radoka. Hru *Sborovna* uvedl Divadelní soubor Kladina v jeho režii v červnu 2010. Námet hry čerpá z konfrontace s agresivitou na školách. Autor, vybavený vlastními zkušenostmi, ji v podtitulu pojmenoval *Ne zcela utopické drama o pěti obrazech* a hledá v ní odpověď na otázku, co může děti, žáky, studenty vést k tomu, že si do školy přinesou zbraň a někoho s ní zabijí.

Svou inscenaci začíná Mozartovým *Requiem aeternam* a scénou, v níž se čtyři učitelé chovají podivně. Záhy ale diváky na jistý čas přenesou do příjemné komedie. Charaktery členů pedagogického sboru jsou v textu i hereckém podání podchytené s velkým humorem. Svým duchem připomenou, kolik skvělých učitelských kreací předních herců zachytil český film. A také se tu potvrdí, že škola, vztahy mezi učiteli, žáky a rodiči skýtají zajímavý pohled na společnost a její hodnoty. 'Náš obraz' podle Jiřího Homoly je tragikomický, groteskní. Mile komický díky nadhledu, poctivosti a sebeironii těch, pro něž to, co dělají, znamená něco podstatného. Jsou tu učitelé, kteří o vzdělání svědomitě pečují navzdory tomu, jak hrubě může být znevažováno už jen na půdě samotné školy: počínaje uklízeččiným odplivnutím „*ksindl jeden kantorský*“ a konče ředitelem, kterého zajímá jen společenské postavení, výhody a pohodlí; optimální fungování ústavu je až na posledním místě. V takto nastavených mantinelech pak postačí

jeden protekční smrad – tady je učitelem angličtiny hoch, který tři měsíce stříhal v Anglii ovce! –, aby nepřístojnou arogancí k dospívající žákyni mohl odstartovat událost, jež stojí několik lidských životů.

A vrchol groteskního obrazu? Do textu hry je zapsáno druhé intermezzo s názvem „Nejslabší článek řetězu“. Sám autor k němu v poznámce píše, že „není přímo závislé na dějové linii příběhu, lze ho kdykoliv vypustit“. To by byla věru škoda, protože to je scénická metafora dnešního absurdního stavu mnoha veřejných institucí: dobře najedený ředitel školy Lentl (jakou má asi přezdívku?) ve

fraku a s cylindrem předstupuje před diváky ve stylizovaném čísle jako *principál cirkusu*, k tomu zní estrádní hudba a on 'své' učitele představuje jako *klauny*. Do jednoho teď 'musí' hopsat, jak ovčák-angličtinář píská. A pak následuje *přetahovaná*, ta ukáže, kdože učitelský sbor oslavuje! 'Objektivně to padne' na mladou učitelku, která je vyčerpaná úmorným bojem o ohroženou žákyni.

Závěrečná scéna dívčina tragického střelení přesto přichází překvapivě a je pro diváky šokující. Bohužel, je ale také uvěřitelná!

Petra Honsová

Dvě pařížské jarní výstavy

V době od 23. března do 23. června 2012 je v Musée Jacquemart-André k vidění výstava s názvem *Le Crépuscule des Pharaons* (Soumrak faraonů), na níž lze zhlédnout více než stovku mistrovských děl z nejvýznamnějších světových sbírek egyptského umění. Exponáty na výstavu zapůjčila muzea, která se pyšní obrovskými kolekcemi – newyorské Metropolitan Museum of Art, londýnské British Museum, pařížské Musée du Louvre, berlínské Ägyptisches Museum –, i další, například bostonské Museum of Fine Arts či vídeňské Kunsthistorisches Museum. Pařížská výstava mapuje posledních tisíc let vlády faraonů (1070–1030 př. Kr.) a představuje zajímavou směs elegance, jemnosti a střízlivosti egyptského umění tohoto období – mezi vystavenými exponáty najdeme sochy, reliéfy, sarkofágy, posmrtné masky i šperky.

Egypt byl během tisíce let před tím, než si jej v roce 30 př. Kr. podmanili Římané, několikrát dobyt – vládli tu libyjské králové, 'černí faraonové' z Nubie, Peršané či Řekové –, bez ohledu na politickou

nestabilitu to však byla doba mimořádně dynamického kulturního rozvoje. Noví panovníci se vesměs pokládali za legitimní nástupce prvních faraonů a usilovně se snažili zachovávat jejich kulturní dědictví. Za kulturní vrchol tohoto rozvoje se přitom pokládá období od roku 672 do roku 525 př. Kr., kdy se dá hovořit o skutečné renesanci egyptského umění. V této době výrazného hospodářského rozkvětu vyznačujícího se zároveň setkáváním s dalšími kulturami získává Egypt za vlády 26. dynastie nezávislost – dokud není dobyt Peršany.

Výstava v muzeu Jacquemart-André je uspořádána tematicky, a tak může množství podob egyptského umění vytvořeného během posledních deseti dynastií o to více vyniknout. První místnost je věnovaná faraonům a můžeme se v ní setkat s různými způsoby jejich zobrazení – mimo jiné tu najdeme například hlavu Psammetika II. či Ptolemaia II. –, v další místnosti pak nacházíme zpodobení bohů egyptského panteonu včetně



Hlava ženy, čedičový kámen, 1.–3. stol. př. Kr.
© STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, ÄGYPTISCHE MUSEUM UND
PAPYRUSSAMMLUNG / SANDRA STEISS

slavné „Gayer-Anderson Cat“ z Londýna (staří Egypťané kočky uctívali jako božstvo a věřili, že mají moc chránit člověka před zlem). O významu kultu mrtvých v egyptském umění pak svědčí skvostné pohřební artefakty, jimž jsou v rámci výstavy věnovány tři místnosti – najdeme tu hrobky, sarkofágy, pohřební masky, šperky a další obřadní předměty, které vynikají jemnými tvary a dokonale zpracovanými detaily.

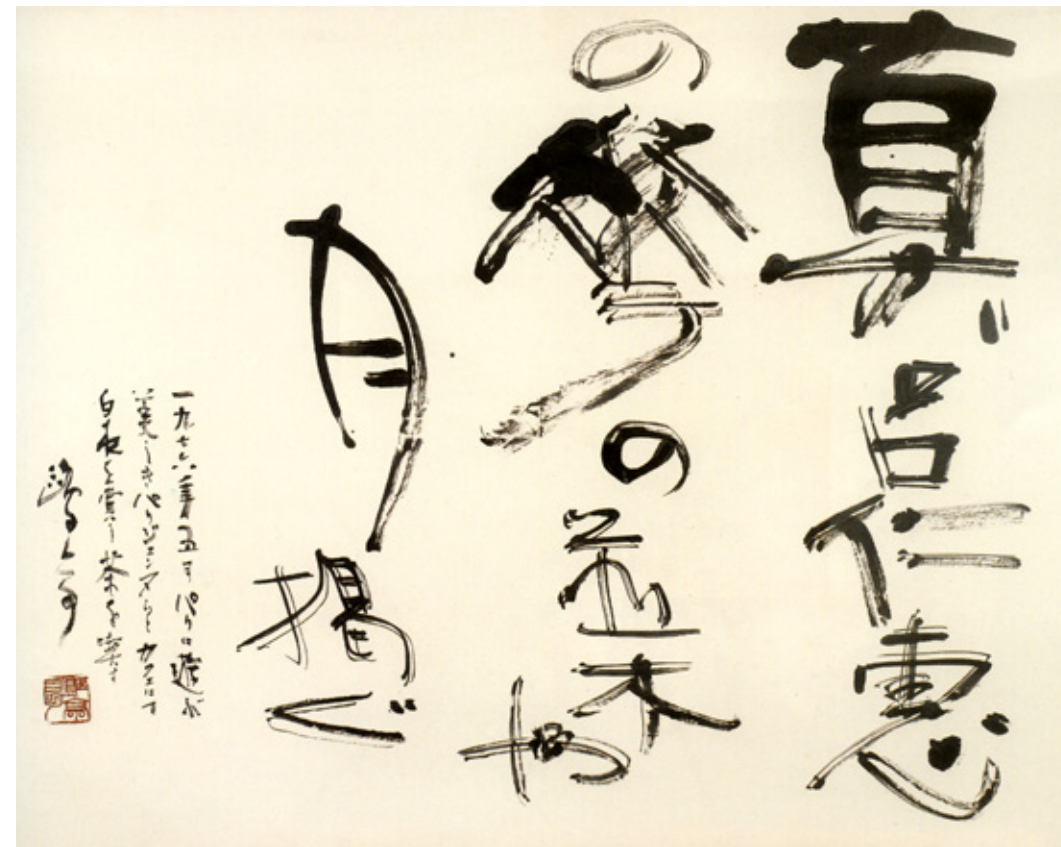
Zvláštní pozornost si bezesporu zaslouží i rozmanité sochy mužských a ženských postav, které zaujmou pozoruhodnou krásou těla. Výstava jasně dokládá, že staří Egypťané byli skutečnými mistry sochaři, kteří se ve výběru materiálu neomezovali pouze na kámen, nýbrž uměli skvěle pracovat i s bronzem. Postoje zobrazovaných osob jsou neobyčejně různorodé, jejich tvary jsou však přitom přesné a v obličejích mají takřka realistický výraz. Jako by na nich chtěl Egypt demonstrovat množství svých tváří, představujících kulturní rozmanitost v době, kdy se tato země dlouhodobě zmítala mezi podrobením a osvobozením.

Pokud jde o další mimoevropské artefakty, uspořádalo pařížské muzeum

asijského umění Guimet ve spolupráci s japonskou kaligrafickou asociací *Mainiči šodókai* (sponzorovanou významným japonským deníkem *Mainiči šinbun*) výstavu *Sho 1 – 41 maitres calligraphes contemporains du Japon* (41 mistrů současné japonské kaligrafie), která zde byla k vidění v době od 14. března do 14. května 2012 a představila pět prací velkých japonských mistrů, jakými byli Iidžima Šunkei (1906–1996), Kaneko Ótei (1906–2001), Uno Sesson (1912–v1995), Tedžima Júkei (1901–1987) a Macui Džorjú (1900–1988), a to spolu s šestatřiceti kaligrafiemi oceněnými v 63. ročníku japonské kaligrafické soutěže, kterou společnost *Mainiči šodókai* uspořádala v roce 2011. Výstava tohoto druhu se ve Francii konala vůbec poprvé.

Umění kaligrafie označované v japonštině jako *šodó* (doslova ‘cesta psaní’) se na japonských ostrovech objevilo zároveň s rozšířením čínského písma již v 6. století – a nejde samozřejmě jen o pouhé ‘psaní’: kaligrafie v sobě zahrnuje zároveň i filozofii, víru, literaturu a historii. Umění kaligrafie spočívá ve vytváření více či méně zřetelných tahů štětce skládajících dohromady jednotlivé znaky či delší text, ale samozřejmě tu nejde pouze o mistrnou formu výsledného zápisu. Neméně důležitý je i vztah napsaných znaků k okolnímu prostoru: podstatný estetický vjem totiž v případě kaligrafie poskytuje nejenom výsledný tvar znaků, ale i ‘tanec štětce po papíře’, díky němuž získává každá kaligrafie vedle konečné podoby i svůj specifický rytmus (a může, jak víme, dokonce inspirovat taneční umění).

Pro ty, kteří s uměním japonské kaligrafie nebyli dosud obeznámeni, mohla výstava v muzeu Guimet představovat skutečný objev. Vedle vizuální krásy totiž vystavená díla dokázala poskytnout i aktuální prožitek hluboké japonské kulturní tradice, který jasně naznačil, že japonskou kaligrafii rozhodně nelze redukovat na pouhý prostředek komunikace a že na ni lze z určitého úhlu pohlížet například



Kaneko Ótei: Květen 1976 v Paříži, 1976, inkoust na papíře. ZE SBÍRKY VELVYSLANECTVÍ JAPONSKA VE FRANCII

i jako na přímý záznam soužití s přírodou. V kaligrafii totiž sice jde o umění okamžiku, nikoli však okamžiku vytrženého z historických a kulturních souvislostí.

Návštěvníkům bylo v rámci vystavené kolekce představeno sedm různých kategorií japonské kaligrafie: tradiční *handži* (čínské znaky), *kana* (japonská slabičná abeceda) a *tenkoku* (osobní razítka), ale i moderní *daidžišo* (v překladu ‘kaligrafie velkých znaků’), *kokudži* (doslova ‘národní znaky’ vytvářené formou dřevořezu), *kindai šibunšo* (moderní poezie a próza), a avantgardní *zen’ei šodó* (moderní kaligrafie vytvářená kartáčem a inspirovaná západním abstraktním uměním), takže se výstava stala mimo jiné i svědectvím o soužití různorodých kulturních proudů.

Vedle samotného uměleckého zážitku představuje nedávno skončená výstava japonských kaligrafií zároveň začátek spolupráce mezi muzeem Guimet a společností *Mainiči šodókai* – některá vystavená díla byla vytvořena přímo pro muzeum Guimet a zůstávají zde i po skončení výstavy. V rámci výstavy se navíc v Musée Guimet uskutečnila i kaligrafická improvizace v podání vystavujících vítězů kaligrafické soutěže, která představila používané nástroje (papír, inkoust, štětec, ale i kartáč sloužící k vytváření děl velkých rozměrů) a nabídla tak návštěvníkům intimnější pohled na toto tradiční umění.

Denisa Vostrá

Ještě jednou o „zlatém vejci“

Každého autora může těšit, pokud jeho článek vyvolá zájem čtenářů, případně vzbudí relevantní diskusi. Také naše esej „Fenomén český muzikál“, publikovaná v březnovém čísle časopisu *Disk*, přinutila k poměrně vyostřené reakci Janu Machalickou v rozšířené recenzi naší eseje (pod názvem „Potíže se zlatým vejcem“ vyšla v témže čísle *Disku*). Její text je především paralelním hodnocením české muzikálové scény, v mnohém opakujícím či potvrzujícím naše myšlenky. Na druhou stranu je ale také na první pohled patrné, že si Machalická vytvořila pro muzikál u nás své vlastní normy, a to bez nezbytného kontextu světového vývoje. Autorka rovněž uvádí některé zkreslené či mylné informace, několikrát zavádějícím způsobem desinterpretuje naše formulace, ba nás dokonce neopodstatněně obviňuje z neznalosti. Považujeme proto za nutné uvést některá její tvrzení na pravou míru.

Především, nad třikrát ostře opakovanou výčitkou na naši adresu, že se nemáme tematikou původních českých muzikálů a jejich inscenační úrovni vůbec zabývat, se lze snad jen s povzdechem pousmát. Jestliže jsme dostali zadání vypracovat esej o stavu současné české muzikálové scény na základě vývoje posledních dvaceti let, nelze tituly divadel Broadway, Kalich a jim podobných opomíjet. Jak bychom navíc mohli se skutečně kritickým pohledem hodnotit produkci těchto scén, které každý týden navštěvují tisíce našich spoluobčanů, pokud bychom neprovedli hlubší analýzu současného stavu a neměli pro svá tvrzení odpovídající argumenty?

Obviňovat systém soukromého podnikání jako takový ze současného stavu českého muzikálového divadla je přinejmenším zavádějící. Aniž bychom chtěli soukromé divadelní podnikání vyzdvihnout nad jiné způsoby fungování divadel,

tento systém je základním principem fungování (nejen) muzikálového divadla – takto existuje jak ve Spojených státech, tak ve Velké Británii a řadě dalších evropských i mimoevropských zemí. Také u nás fungovala až do roku 1945 většina divadel na soukromopodnikatelské bázi a mnohá z nich dosahovala bezpochyby vynikajících uměleckých výsledků, včetně v textu Machalické často zmiňovaného Osvobozeného divadla. Pravdou je také skutečnost, že muzikál se na komerčním základě zrodil a jako takový od počátku byl a je propojením zábavy s uměním, provozovaným na vysoké profesionální úrovni. V celém anglosaském světě, v kontinentální Evropě, ale i u nás – a to i v dotovaných divadlech – se tudíž od muzikálu očekává komerční zdar. Základním českým problémem je však nadřazování zisku nad umělecké snahy, které jsme kritizovali již v našem původním textu. Znovu zdůrazňujeme, že obojí musí existovat v symbióze a motiv zisku nesmí převážet. Příčinou současného stavu české muzikálové scény tudíž není pouze „vstup soukromopodnikatelských subjektů do těchto sfér“, jak uvádí J. Machalická, ale spíše jednání konkrétních producentů (případně autorských) osobností. Právě ony totiž na rozdíl od producentů zahraničních degradují úroveň českého muzikálu opomíjením potřebné kvality. Celé téma jsme ovšem podrobně rozebírali již v původním článku společně s dalšími příčinami současného stavu, a nemá proto význam je opakovat. Nelze nám však podsouvat nedostatečně kritický přístup k nadměrné komerčnosti mnohých muzikálových produkcí.

Za zmatené nelze považovat ani označení této tvorby za „kult původního českého muzikálu“. Dnes je již zcela nepochybné, že se v Praze v současnosti vytvořil svébytný lokální a dobový divadelní žánr

se svými specifickými rysy, které jsme popsali již v původním článku. Tento žánr je mnohými nadšeně přijímán a masami diváků nekriticky veleben do takové míry, že se jakémusi „kultu“ nepochybně velmi blíží.

Jana Machalická nás dále obviňuje ze „scestného velebení muzikálu superlativů“, které kritizuje jako nevhodný import, pro českou divadelní kulturu naprosto nepatřičný a „zpozdilý“. Nejsme si vědomi, že bychom muzikál superlativů vychovali nad jiné, ani netvrdíme, že se jedná o jedinou možnou cestu dalšího vývoje. Na rozdíl od autorky se totiž domníváme, že pro další vývoj muzikálu u nás je vhodná co největší pluralita tvorby a zároveň konfrontace s aktuálním světovým děním, které jediné mohou vést k náležité konkurenci a zlepšování současného stavu. Ani Machalickou zmíněné tituly (*Pornohvězdy*, *Štěstí dam* ad.) nemohou přes své mnohé nesporné kvality suplovat či nahradit uvádění světové klasiky či zahraničních titulů aktuálních desetiletí.

Předkládá-li J. Machalická navíc jako jediná „relevantní jména“ autory výše zmíněných alternativních titulů, doporučujeme navštívit muzikál *Quasimodo* v Divadle Hybernia a vyslechnout písňové texty jednoho z nich. Svým primitivismem se totiž zdárně pokouší překonat i ty nejnepovedenější texty nejhorších původních českých muzikálových titulů.

Domníváme se, že pokud zaostáváme za současnou světovou muzikálovou špičkou, je vhodnější se neuzavírat a deficity zmenšovat, nikoliv zvětšovat! Vždyť znalost aktuálních světových trendů v oblasti divadla a filmu inspirovala i tvůrce tolikrát zmíněného Osvobozeného divadla, podobně tomu bylo v oblasti hudební komedie u Oldřicha Nového i v případě řady dalších umělců v jiných oborech. Muzikál u nás sice nevznikl, ale stejně tomu nebylo ani v případě baletu, opery nebo činohry – přesto se i v nich snažíme držet krok s vývojem, uvádět

klasická i aktuální díla a inscenovat je na nejvyšší možné úrovni. Proč by měl být muzikál výjimkou?

Autorka také doporučuje vzít za vzor pražské divadelní kultury Vídeň či Budapešť. Zároveň ale uvádí, že rozvíjet muzikál superlativů v jiných zemích než v domovské anglosaské oblasti nepovažuje za smysluplné. Obě tvrzení jsou v nelogickém protikladu, vždyť jak v rakouské, tak v maďarské metropoli jsou inscenace v kategoriích „muzikálu superlativů“ zcela běžné. Například ve Vídni vznikla v posledních 20 letech nejméně čtyři úspěšná původní díla (*Elisabeth*, *Tanz der Vampire*, *Mozart!* a *Rebecca*), která jsou napsána a inscenována v tomto formátu, a to nejen na scénách Vereinigte Bühnen Wien, ale i v řadě divadel mnoha dalších zemí. Stejně obvyklé je ve Vídni uvádění importovaných zahraničních děl v kategorii muzikálu superlativů a jinak je tomu s velkým úspěchem i v Budapešti.

Tvrzení Jany Machalické, že Městské divadlo Brno nerealizuje své inscenace v plném formátu muzikálu superlativů, svědčí o tom, že renomovaná recenzentka buď nezná inscenace této scény, nebo vůbec netuší, co se vlastně za jí tolik kritizovaným pojmem „muzikál superlativů“ vlastně skrývá. Vždyť například brněnské inscenace *Les Misérables*, *Mary Poppins* či *Čarodějky z Eastwicku* jsou vzorovým příkladem muzikálu superlativů, stejně jako jím byla inscenace *Dobře placené procházky* v Národním divadle – a to i přesto, že vyrůstá z domácí tradice. Domnívat se, že česká divadelní tradice a muzikál superlativů se nutně vylučují, je proto přinejmenším pošetilé.

Městské divadlo Brno také částečně uplatňuje princip licencovaných inscenací, zejména v případě využívání scénických technologií vyvinutých pro konkrétní účel. Nejedná se však o plagiátorství, jak Machalická tuto praxi označuje, ale o zcela svébytný a v současnosti poměrně běžný typ inscenování muzikálů, odborně

nazývaný plně licencovaná inscenace, případně replika. Divadlo zakoupí práva na požadovaný titul nejen v podobě partitury a libreta, nýbrž včetně vlastní inscenace a za pomoci původního kreativního týmu či jejich asistentů (vždy vysoké úrovně!) jej následně uvede ve stejné podobě, v jaké jej viděli diváci při světové premiéře. Lze se jistě přít, zda je tento přístup vhodný či nikoliv, jistě má svá pro i proti, avšak jeho existenci nezabráníme.

S otázkou licencí a autorských práv souvisí i další problematika úvaha Machalické: jako vzorové zacházení s originálními americkými muzikálovými tituly totiž popisuje Voskovcovu a Werichovu úpravu *Divotvorného hrnce*. I když odhlédneme od skutečnosti, že přes veškeré autorské úpravy je značná část původního originálu zachována, „počestění“ bylo možné jen proto, že Voskovce a Wericha vázaly osobní vztahy s původními autory díla, zejména Edgarem Yip Harburgem.¹ Běžná licenční pravidla jsou ale velmi tvrdá a neumožňují žádný zásah do partitury ani libreta bez souhlasu autorů, přesněji řečeno nositelů práv. Zejména v dnešní době jsou tato pravidla striktně kontrolována a mnohdy tak není možné ani sebemenší krácení díla.

Za pokračování cesty českého divadla k modernímu hudebnímu divadlu sice Machalická zcela správně označuje krátké působení Jiřího Frejky v karlínském divadle, za kontinuální navázání na muzikál *Divotvorný hrnec* však lze přinejlepším označit pouze inscenaci *Nebe na zemi* z roku 1950. Frejkovy další karlínské inscenace totiž mnohem spíše vycházejí z jeho

vlastních představ o zábavněhudebním divadle, pro něž využil východiska sovětské hudební komedie a ideálu „zpívajícího herce“ podle Němroviče-Dančenk. Ačkoliv byly některé jejich prvky shodné s praktikami amerického muzikálu, nelze je jednoduše směřovat. Frejkových inscenací v karlínském divadle navíc bylo pět, nikoliv jen tři, jak autorka mylně uvádí.

Za zcela nerozumný považujeme útok na naše volání po zlepšování a zdokonalování studijních možností ve všech profesích muzikálové tvorby. Konstatování, že světelný design se u nás lze v potřebné míře využit coby součást scénografie, dokumentuje autorčinu absolutní neznalost prostředí a reality, praxe totiž potvrzuje pravý opak. Podobně nesmyslné je její tvrzení, že pro muzikál postačuje pouze činoherní školení. Logika věci je přece opačná: vždyť kvalitně vyškolený muzikálový herec musí z podstaty svého herectví skvěle ovládat činohru, naopak činoherní herec pro svůj obor zpěv a tanec nikoliv.

Označit muzikál *Cats* za sentimentální kýč vyžaduje velkou dávku odvahy. Připomeňme, že muzikál vnikl z básní předního představitele anglosaské nonsensové poezie a držitele Nobelovy ceny za literaturu T. S. Eliota. *Cats* jsou navíc především tanečním muzikálem, tanec je proto těžištěm každé jejich inscenace. Snižovat tak kvality tohoto titulu proto, že „mají jen jediný hit“, je tudíž naprosto nemístné, navíc slovo „hit“ nenese žádné jasné hodnotící měřítko. Tezi Machalické, že „hity“ jsou ukazatelem umělecké kvality muzikálů, pak nemůže brát vážně snad nikdo. O absurdnosti jejího přesvědčení svědčí „hitovost“ mnohých „pražských“ muzikálů, o níž nás denně přesvědčují česká rádia. Skutečnost, že se konkrétní dílo konkrétnímu člověku nelíbí, přece neznamená, že jde o dílo špatné a statisíce dalších diváků po celém světě jsou pomýleni.

Klást nad celosvětově úspěšné dílo typu *Cats* Machalickou zmíněný původní český

„muzikál pro činoherce“ *Jedno jaro v Paříži aneb Krvavá Henrietta*, je opět pouze věcí osobního vkusu a nelze ji nikomu vyčítat. Ovšem i například Ivo Osolobě v Machalickou připomenutém přehledu původní české operetní a muzikálové tvorby toto původně nadějně dílo ohodnotil slovy: „jaksi přešumělo a rychle vyšumělo, jako by se vůbec nic nestalo.“ Do výčtu řady těchto přehledových publikací Divadelního ústavu v minulém čísle bychom doplnili ještě Machalickou patrně omylem opomenutý druhý díl série, vydaný v roce 1970.

Obvinění z nedostatku znalosti vývoje muzikálu u nás do roku 1990 jsou snad až příliš chvástavým útokem. Autorka by si však před svou bezuzdnou kritikou měla lépe přečíst text, na nějž reaguje: daná část naší stati se totiž věnovala muzikálovým titulům, uváděným operetně-muzikálovými divadly, a herecké a pěvecké interpretaci jejich souborů. Divadlo na Vinohradech, které Machalická v této souvislosti zmiňuje, mezi operetně-muzikálová divadla jistě nepatřilo a nepatří ani dnes. Vinohradský zpěvoherní soubor „vyhnal“ po medializované aféře Karel Hugo Hilar již v roce 1919 a ačkoliv také tato tradiční činoherní scéna muzikály v současnosti inscenuje, muzikálový soubor neměla a nemá.

Závěrem v krátkosti opravme několik dalších chybných tvrzení Jany Machalické: *Divotvorný hrnec* neměl premiéru v Divadle umění lidu Karlín, ale v Divadle V+W. Správný název karlínského divadla se v době obnovené premiéry *Divotvorného hrnce* na jeho scéně v listopadu 1948 navíc psal „Divadlo Umění lidu“. Pozoruhodné je také tvrzení, že „...po excesech typu *Miss Saigon* s vrtulníkem na jevišti přišel nečekaně koncem 80. let Andrew Lloyd Webber s komorním muzikálem *Aspekty lásky* a měl úspěch.“ Především, muzikál *Aspects of Love* byl uveden o několik měsíců dříve než *Miss Saigon*. Dále, Lloyd Webberovo dílo se v Londýně sice hrálo několik let, na Broadwayi však ani rok a v portfoliu skladatele patří v úspěšnosti

do druhé poloviny. Muzikál lze možná považovat za komorní příběhem a obsahem, na druhou stranu je však nutné položit si otázku, zda může být muzikál s téměř dvěma desítkami účinkujících a uváděný v divadle pro 1100 diváků komorním? Vhodnější by také bylo používat český název díla *Podoby lásky* místo triviálního překladu *Aspekty lásky*.

O kvalitách korektorů časopisu *Disk* svědčí opravy Machalickou jistě neúmyslně komolených jmen pražských producentů: v původním rukopisu autorky, který jsme dostali k nahlédnutí jako reakci na náš článek, totiž Machalická opakovaně označovala ředitele Divadla Kalich Michala Kocourka jménem Milan a provozovatele Divadla Broadway Oldřicha Lichtenberga příjmením Lichtenberk.

Závěrem musíme vyjádřit lítost nad tím, že se potvrdila teze našeho původního článku o neznalosti a nedostatečné poučenosti českých „muzikálových kritiků“, která k nápravě nedobrého stavu českého muzikálového divadla bohužel nepřispívá.

Michael Prostějovský, Pavel Bár

P. S.

Zadání recenze naší eseje paní Machalické nebylo šťastnou volbou. Osobně ji nepovažuji z odborného hlediska ani za partnera, natož za autoritu v oblasti muzikálu. Její zkreslování napsaného, chybná fakta, osobitá estetická měřítko, rozběsněné osobní invectivy, dryáčnický jazyk a především nedostatečná znalost muzikálového divadla ji pro tuto činnost zcela diskvalifikují. Zadávat jí recenze či jiné texty na toto téma je totéž, jako vyslat radikálního abstinenta na degustace vína či jednosladové whisky. Vždy bude a priori nápoji vytýkat skutečnost, že obsahuje alkohol. Tímto však samozřejmě nemíním nikterak snižovat její kompetentnost a kvalifikaci pro jiné druhy divadla. **mp**

K Neveuxově Žalobě

Žaloba na neznámého (1946), kterou představujeme v příloze tohoto čísla *Disku*, vychází u nás vůbec poprvé – a to v souvislosti s její letošní českou premiérou v Moravském divadle Olomouc.¹ Autor Georges Neveux (1900–1982) nebude dnes našim divákům patrně o moc známější než neznámá jeho hra (internet nám dokonce v češtině nevydá ani stručný autorův životopis). A přitom u nás můžeme vysledovat významnou inscenační tradici tohoto pozoruhodného francouzského dramatika. Neveuxe si oblíbili již jeho čeští současníci, Jiří Frejka a Bohuslav Martinů. Frejka v Národním divadle uvedl jeho *Julii aneb Snář* (1932), po válce pak na Vinohradech *Thesea mořeplavce* (1946). Zmíněné „frejkovské tituly“ posloužily jako východiska pro opery Martinů *Julietta* (1936/37) a *Ariadna* (1958). Oba umělci se ostatně chystali popasovat také se *Žalobou na neznámého*. Překlad, který pro Frejku v roce 1948 pořídil Karel Kraus, však již neprošel ideologickým sítem „Vítězného února“. Martinů zase po pečlivé a podrobné práci na libretu (dramaturgické úpravy bohatě konzultuje přímo s Neveuxem) zjišťuje, že „*ani hře by nepomohl, ani sobě*“, a tak za sebou zanechává předehru a asi 18 minut hudby prvního jednání. Pro dějiny českého divadla byla dále jistě zásadní Radokova a Vychodilova inscenace *Zlodějky z města Londýna* (Divadlo Komédie 1962). Za připomenutí nepochybně stojí rovněž neveuxovské režie Radovana Lipuse: *Mistral* (*Zamore*) inscenoval hned dvakrát

(Liberec 1992 a Ostrava 1993). Mimochodem, když jsem panu Krausovi vezl *La Revue Théâtrale* z roku 1947, aby svůj více než šedesát let starý překlad mohl zrevidovat podle originálu,² užasl jsem: francouzské vydání hry totiž doprovází fotografie z Frejkova *Thesea* (dramaturgem mu byl tehdy právě Karel Kraus). Ano, i tak si kdysi vedlo české divadlo!

Georges Neveux (1900–1982) se narodil v ruské Poltavě (otec Francouz, matka Ruska), po studiích práv působil jako advokát v Nice a Paříži. S ohledem na *Žalobu na neznámého*, odehrávající se v kanceláři carského prokurátora ruské gubernie, se snad nejedná o fakta plně pozitivistická. Přesto se dál věnujme pouze dráze umělecké: zpočátku píše Neveux básně ovlivněné surrealismem (jeho rysy si uchová i ve své dramatické tvorbě), ve třicátých letech pak pracuje jako tajemník v divadle Champs-Élysées Louise Jouveta, kde na něj pravděpodobně zapůsobí dramatika Jeana Giraudoux (tedy dramatika, který uhrane i dramaturga a překladatele Karla Krause) – u nás známého především pro hry *Ondina* či *Bláznivá ze Chaillot*. Neveux spolupracuje také na filmových scénářích (možná znáte *Hraběte Monte Christa* s Jeanem Maraisem z roku 1954 nebo film *Arsene Lupin kontra Arsene Lupin*, 1962) – sám na ně však pohlíží jen jako na nutný způsob obživy. Z dalšího díla zajisté překvapí také baletní libreto *Vlk*, na němž se podílí se svým soupeřem Jeanem Anouilhem,

2 Práce na překladu pro olomouckou činohru, k níž přistoupilo z gruntu a nesmírně poctivě, byla pro Karla Krause šťastným návratem na prkna divadla, ke kterému – jak sám píše v programu k inscenaci – má „*důvěrnější, a na stará kolena už i sentimentálnější vztah, než ke kterémukoli jinému českému divadlu*“ (dáno mimo jiné dramaturgickou spoluprací s tehdejšími Divadlem Oldřicha Stibora po vyhazovu z ND, která vyvrcholila 27. dubna 1963 světovou premiérou Topolova *Konce masopustu*).

či překlady jiných dramatiků, zvláště pak Shakespeara (v době práce na *Žalobě* je to např. *Sen noci svatojánské*).

Žalobu na neznámého založil Neveux na originálním námětu: Za samolibým, s životem spokojeným prokurátorem přichází šest nešťastníků, aby ze svého údelu obvinili samotného Boha (načež plánují spáchat sebevraždu). Když pan režisér Ján Sládeček – dlouholetý dramaturg Slovenského národního divadla, dnes umělecký šéf Spišského divadla ve Spišské Nové Vsi a docent dějin divadla na Akademii umění v Bánské Bystrici – nabízel hru na Slovensku (kde se ale premiéry dočkala již v roce 1947!), neuspěl: prý jde o hru „protikřesťanskou“. Jaký nesmysl! Bůh, na kterého postavy žalují, je přece opakem (nejen) křesťanského Boha. Je to falešná představa Boha-loutkáře, na nějž lze přenést zodpovědnost za své vlastní činy. Připomeňme, že Neveux hru napsal rok po konci druhé světové války, tedy v době, kdy se vynořuje otázka „Kde byl Bůh v Osvětlení?“ Kromě starého divadelního triku – píšou-li o současné Francii, umístím děj do Ruska počátku století – tak máme co dělat s hořkou pointou hry: radostný odchod „vyléčených nešťastníků“ se vlastně uskutečňuje vstříc celému krásnému 20. století!

Ale aby nevznikl dojem, že půjde o náboženskou disputaci³ – na Neveuxovu textu jsem ocenil především jasnost a všeplatnost tématu. Je to hra o lidském štěstí v tradici francouzské literární komedie (nikoliv ojediněle však připomene také komedii gogolovskou). A třebaže se místy blíží jevištní diskusi, jak ji známe např. ze závěru některých Čapkových her, má dostatek kvalit scénických. Už sám fakt, že se odehrává v prokurátorově

3 V této souvislosti je jistě pozoruhodné, že biblická *Kniha Jób*, traktující spor člověka s Bohem, má do určité míry práve dramatickou formu.

kanceláři s dispozicemi soudu, je více než výmluvný. Postavy pak v takovém prostředí spontánně „rekonstruují své případy“ (vzpomeňme na obdobný scénický potenciál Čapkovy *Věci Makropulos* a v jistém smyslu i Langerovy *Periferie*). Jedním z nejzdařilejších výstupů je bezesporu prokurátorův pokus navodit atmosféru Posledního soudu („*Přehrajeme si tu scénu až do konce*“), při němž se sám obsadí do hlavní role Boha. Už Karel Kraus upozorňoval na to – vlastně v souhlasu s prvotním nadšením Bohuslava Martinů –, že Neveux do textu vepsal požadavek na hereckou stylizaci a že tedy bude dobré nahlížet na jednotlivé promluvy-zpovědi jako na árie, dueta či kvarteta svého druhu (ostatně průběh děje je vyznačen předehrou k Rossiniho *Lazebníku sevillskému*). Z nesporné „tvořivosti“ hry – schéma paralelních cest „z bodu nula“ (nešťastníci) a „do bodu nula“ (prokurátor) – je třeba udělat její přednost. A nemusela by nás odradit ani jistá teozovitost. Jedná se totiž neotřele o problém sytých lidí, nikoliv o problém sociální. Milionář, ředitel pojišťovny, žena v pozeňnaném stavu, to jsou paradoxně lidé, kteří se u Neveuxe chtějí zabít. Celý konflikt hry tak jako by vězel mezi životem-sytostí (prokurátorovým šampaňským) a smrtí-prázdností (Michalovým jedem). „*Zkus někomu vyříznout žaludek – a co mu z toho života zbude?*“ Ne náhodou ‘vyzdobil’ scenograf olomoucké inscenace, Jaroslav Valek, prokurátorův pokojík v kontextu hry víceznačnou freskou „Poslední večere“.

Více (a s ohledem na možnou režijně-dramaturgickou koncepci většinu) už ponechám na samotném čtenáři. Kéž se najde i takový, který hře dopomůže k dalšímu jevištnímu životu – neboť tištěný dramatický text nachází se přece jenom také mezi životem a smrtí.

Milan Šotek

Žaloba na neznámého

Georges Neveux

(Plainte contre inconnu, 1946)

Hra o dvou částech

Přeložil Karel Kraus (1948, revidoval 2011, 2012)

Osoby:

Ivan Karaul
Pluškin
Kopak
Michal
Paša
Dora
Stařena
Praskovja

Děje se kolem roku 1910 u Ivana Karaula, prokurátora v hlavním městě ruské gubernie.

První část

Prokurátor Ivan Karaul je sám. Popíjí čaj ze sklenice.

Vejde Praskovja, jeho hospodyně.

Prokurátor Pořád tu ještě jsou?

Praskovja Ne a ne odejít.

Prokurátor Řeklas, že nejsem doma?

Praskovja Že počkají, než se vrátíte.

Prokurátor A proč se mnou chtějí mluvit, ses neptala?

Praskovja Nic jsem z nich nemohla dostat. Sedí tam u stolu v předsíni jak zařezaní. Tady je ten župan, krejčí ho ráno přinesl. Přál jste si, aby vám zvětšil průramky. Nezkusíte si ho?

Prokurátor (navléká si župan, Praskovja mu ho drží) Řikalas čtyři, ne? Tři muži a žena?

Praskovja Ano.

Prokurátor To je situace! Jsem zvědavý, co mi chtějí, ale poslouchat je mě nebaví. Přišli společně?

Praskovja Ano.

Prokurátor Co to je s tím županem? Jako by byl těžší.

Praskovja Dovolila jsem si ho dát zevnitř vyvatovat. Nezlóbite se?

Prokurátor Ale to víš, že ne, ale...

Praskovja Prosím?

Prokurátor Nic. Je mi v něm docela příjemně. (Za chvíli) Ale co po mně můžou chtít...?

Praskovja To bude zas nějaká žaloba!

Prokurátor Jak jsi na to přišla?

Praskovja Dneska by přece každý hned podával žalobu. Kdekdo na toho druhého, a důvod si vždycky už najde. Žádná spokojenost není dnes mezi lidma.

Prokurátor Zas už přeháníš, Praskovjo. Sloužíš u prokurátora, proto se ti zdá, že nikdo není spokojený. Kdybys byla u lékaře, budeš říkat, že všichni lidé jsou nemocní.

Praskovja A není to pravda? Nemocnice je plná. Nevzali ani toho zedníka, co si na dvoře zlomil nohu.

Prokurátor Ten zedník je zvláštní případ, výjímka. A výjimek si člověk nikdy nesmí všímat. – Podívej se na statistiku. Třeba zrovna letos, 1910 – proti minulému roku se v naší gubernii snížil počet nemocných v ústavním léčení o deset procent. Rusko ještě nikdy nebylo šťastnější, Praskovjo.

Praskovja To já taky pořád říkám. A odsuzuju ty žalobníky. I sama se jim to snažím překazít. V zimě na ně otvírám okna a v létě jim zametám pod nosem. A oni fakt někdy odejdou.

Prokurátor Praskovjo, na návštěvy nesmíš být nezdvorná. Bližního máme respektovat.

Praskovja Na ulici, no prosím, všechna čest. Ale sem nahoru ať mi neleze. Co máš pána co vyrušovat, když odpočívá – padej! Vystyďte vám čaj.

Prokurátor Praskovjo, na návštěvy nesmíš být nezdvorná. Bližního máme respektovat.

Praskovja Ten čaj, pane.

Prokurátor (pije) Je to má povinnost, Praskovjo. Dala mi vyvatovat župan. Dobrá, za to tě chválím. Ale vířit návštěvám pod nosem prach, to prostě nejde. Víme snad, že existuje taky nějaká lidskost, ne? (Pije)

Praskovja Vám se to řekne. Ale kdybyste je tam v té předsíni viděl, udělá se vám nanic... Plivají na podlahu nebo ohmatávají plyšová křesla a šuškájí si, jak jste zazobanej. A závidí vám.

Prokurátor Já přece nejsem žádný boháč, Praskovjo! Žiju si docela slušně, to ano, ale nic víc.

Praskovja A stejně vám záviděj.

Prokurátor Pro mě za mě, já jim to odpouštím.

A sám si dávám dobrý pozor, abych nikomu nezavěděl. Lékař mě varoval, že závist působí pálení žáhy.

A zažívání – to je základ. Zkus někomu vyříznout žaludek – a co mu z toho života zbude?

Ticho.

Praskovja Stavila se tu paní Balinská.

Prokurátor A to na mne ani nepočkala?

Praskovja No, ta jistě nepřišla podat žalobu. Alespoň prozatím ne.

Prokurátor Takové narážky si vyprošuju.

Praskovja Chtěla vám jen připomenout, že večer jdete na koncert do Šlechtického klubu.

Prokurátor Na toho italského houslistu, hraje prý skvěle Rossiniho. A já miluju Rossiniho. Až spustí předeheru k Lazebníkovi! (Pozpěvuje si)

Praskovja Dnes už nebyla v černém a bílém, měla růžové šaty s modrým. Prý abyste se v osm nezapomněl pro ni zastavit.

Prokurátor Pravda, málem bych zapomněl. Pořád si nemůžu zvyknout, že dva roky smutku už uplynuly.

Praskovja Skoro bych řekla, že se vám po těch dvou letech začíná stýskat, no jen se přízeňte.

Prokurátor A proč ne? Zasnoubit se s vdovou má svůj půvab. Přijímá vás tajně. Uvelebíte se v nebožtíkové křesle... Manželské pohodlíčko, ze kterého ještě nevyrchal opar tajemství. A na trochu tajemství si já potrpím, je to něco jako hudba života.

Praskovja Hudba! Pořád ta vaše hudba! Za tři neděle se budete ženit, a to si pak užijete hudby...! Já ji ale poslouchat nebudu. Zmizím někam hodně daleko.

Prokurátor Praskovjo, jestli mě opustíš, dám rozkaz četníkům, aby tě přivedli zpátky a budeš bruchet v lapáku o chlebu a vodě, dokud si to nerozmyslíš. Zapomínáš, že jsme spolu strávili deset let.

Praskovja To víte, preclíčky sypané mákem vám dělat nebude, ani shánět pěkně prorostlý bůček.

Prokurátor Právě proto tu musíš zůstat.

Praskovja To tak. Aby mě pak vyhodila ona?!

Prokurátor To se radši dám rozvést. Buď klidná, vy dvě si budete báječně rozumět. Ona si taky potrpí na všelijaké ty sarapatičky, co zpříjemňují život. Celý rozdíl je v tom, že na jiné. No tak se ty budeš starat o preclíčky, a ona zas pěstovat ty svoje květiny.

Praskovja No právě. Takže budete mít v domě moc květin a málo preclíčků.

Prokurátor Budu mezi vámi udržovat rovnováhu.

Jednou se přikloním na tuhle stranu, po druhé zas na tamtu, a v tom nenápadněm vyvažování bude i jistý... (Váhá)

Praskovja ...půvab. To je vaše oblíbené slovo. Takže

nakonec nebudou ani květiny, ani preclíčky. Ženské jsou na sebe vždycky zlé. Bude mě pomlouvat.

Prokurátor A ty budeš zas přede mnou pomlouvat ji. (Přísně) Ale jen s mírou, víc nedovolím. Jen tak trošku. Někdy si budu potřebovat i na chvíli odpochínout od těch jejich skvělých vlastností. A ona jich má, na to nezapomínej, Praskovjo, spoustu.

Praskovja Její manžel to netvrdil.

Prokurátor Taková nula! Jakživ nic nestíhal a pořád pil jenom ten svůj horký čaj. Ale Chambertin od Pomerolu nerozeznal. V tomhle já si s ní chválaboahu porozumím. (Pije)

Praskovja Vdov já se odjakživa bála.

Prokurátor (trhne sebou) Dej už s tím pokoj, slyšíš! (Zaklepe na dřevo) Víš, jak jsem pověřivý. Občas ti dovolím otřít se jazykem... Bože, každý si někdy potřebuje ulevit. Nervy mi tu ale dělat nebudeš! (Pije) Stejně jsi mi už zkazila celý večer. A k tomu ještě ty lidi v předsíni! Co mi kčertu můžou chtít?!

Praskovja Dalo by se jim říct, že se vrátíte až pozdě v noci.

Prokurátor To je ono. Ne, počkej. Musím si to rozmyslet. Když s nimi promluví – začnou vykládat ty svoje problémy, a to je vždycky strašná otrava. A když se jim zapru – bude mi ležet v hlavě, co vlastně chtěli, a zakází mi to požitky z předehery k Lazebníkovi. A to by bylo ještě horší. Suma sumárum, radši je přece jen přijmu.

Praskovja Tak já je přivedu.

Prokurátor (sám) To je ta moje zvědavost! (Prozpěvuje si předeheru k Lazebníkovi)

Vstoupí čtyři návštěvníci: Dora a Michal Tambov, Pluškin a Kopak.

Pluškin Zdravíme vás, pane prokurátore.

Prokurátor Ale vždyť my se známe. Vy jste... (Vzpo-
míná)

Pluškin Pluškin, ředitel pojišťovny. Už jsme se kdy-
si setkali...

Prokurátor Ano, ano, na nějaké svatbě. Zrovna ten den, co já byl vyznamenán řádem svatě Anny. Všichni mi gratulovali. Moc hezká svatba. Už ani nevím, kdo se to tenkrát ženil.

Pluškin Já, pane prokurátore. Vy jste byl, to se ví, vzácný host a prokázal jste nám velkou čest, že jste přišel...

Prokurátor No, nechme toho, přáteli.

Pluškin Nevyrušili jsme vás?

Prokurátor Víte, já totiž tak trochu spěchám. Chci si zajít do Šlechtického klubu poslechnout předeheru k Lazebníkovi. Pokud jde o nějakou složitější záležitost, hodilo by se mi líp, kdybyste mohli přijít třeba zítra.

Michal My vlastně taky máme trochu naspěch.

Prokurátor Dědicové se nemůžou dohodnout?

Pluškin Ne.

Prokurátor Víte, já žasnu, jak si lidi zvykli chodit zrovna za mnou, abych urovnával jejich spory. Nevím, čím jsem si získal pověst uvážlivého člověka, ale následky stejně musím nést. Jenom se nikdy, přáteli, netvařte moc moudře. Nebo se u vás dveře netrhnou a kdekdo si k vám bude chodit pro radu. Ani se nestihnete najíst.

Pluškin Ivane Iványči, opakuj, že jsme nepřišli, abyste mezi námi urovnal nějaký spor.

Prokurátor Tak tedy podat žalobu?

Pluškin Ano.

Prokurátor Ach, žaloba, to je otrava, za tím je vždycky ještě někdo třetí. To už bych radši urovnával spor.

Pluškin Lituju, ale...

Prokurátor Při dobré vůli se někdy dá žaloba změnit na smírcí řízení.

Michal (*podrážděně*) To není bohužel náš případ.

Pluškin My už jsme se rozhodli. Vás jsme jen přišli požádat, abyste naši žalobu zaregistroval.

Prokurátor Než vám dám slovo, dovolte malou poznámku: chce-li člověk zůstat šťastný, musí si zachovat shovívavost. Abychom mohli milovat své bližní, nesmíme si jich moc všímat, musíme na ně trochu pozapomenout.

Pluškin Nám to nerozmluvíte.

Michal A pospíchá to, vy ostatně taky.

Prokurátor Tak tedy žalobu podáváte všichni čtyři.

Pluškin Ano.

Prokurátor A ve stejné věci?

Pluškin Ne. Každý z nás tady má jiný důvod, který se ostatních vůbec netýká –

Michal Jen stručně, Pluškině, stručně...

Pluškin (*Michalovi*) Pak tedy mluve vy, Tambove, když vás to tak bere.

Michal Mě nic nebere, ale chci, aby to už jednou skončilo. Celý měsíc to už na mě sedí jako nějaká nemoc. Mám toho až takhle.

Pluškin Chápejte, rozhodli jsme se všichni... Ne, teď mluve, Tambove, vy!

Michal Ne, ani za nic. Byl to váš nápad podat žalobu. Napřed tedy mluve vy.

Pluškin Ve vhodnou chvíli promluvíme já taky. Tak už začněte, Tambove.

Michal Ne.

Pluškin Tak tedy Kopak.

Kopak Já? Já přece neumím mluvit. Já jsem... já...

(*Prosebne*) Tambove!

Michal Ne. Nejdřív vy.

Kopak Pluškině!

Pluškin Ne. Začněte vy.

Prokurátor (*Kopakovi*) Poslouchám.

Kopak Podívejte se, pane prokurátore. Nás postihlo neštěstí.

Michal Jenomže každého jinak.

Kopak No ovšem, ale...

Pluškin (*přerušit ho*) Vždyť to není pravda. Zapomínáte, že něco společného tu je.

Michal A co?

Pluškin Nikdo z nás nemůže za to, co se mu stalo. A proto mne napadlo, že bychom přece jen mohli podat žalobu...

Kopak (*doplňuje*) Společně. (*Obrátí se k ostatním*) Proto myslím, že bychom si měli mezi sebou tykat všichni čtyři.

Michal Na tu chvíli, co nám ze života zbývá?!

Kopak Na čase nezáleží. Na onom světě nám započítají každý náš úmysl.

Prokurátor No ne! Nač vy hned nemyslíte! (*Směje se*) Ale nijak moc na to nespěcháte, co?! (*Opět vážně*) A teď k věci! (*Kopakovi*) Tak nač si, například, stěžujete vy?

Kopak Vyhrál jsem v loterii milion rublů.

Prokurátor Cože?

Kopak Ano. Milion rublů. V červenci. Zítرا to budou rovné tři měsíce.

Prokurátor Takže vy jste ten...

Kopak Kopak. Konstantin Adamovič Kopak.

Prokurátor Viděl jsem vaši fotografii v novinách. To je báječně, pane Kopaku, opravdu skvělé! Blahořeji. Dovolte (*Vstává*), abych vám potřásl pravici. Jsem nesmírně rád, že konečně poznávám někoho, kdo vyhrál v loterii. Já si los v životě nekoupil, nemám rád vzrušení. Ale teď myslím, že na příští tah si nějaký opatřím.

Kopak Víte, já totiž...

Prokurátor Ale ano, ano, zajdu si pro něj ještě dnes večer. Neříká se snad, že štěstí je nakažlivé?

Pluškin Možná, ale tak jednoduché to zas není. Sotva kdy se dočkáme nějaké epidemie.

Prokurátor Dejte pokoj s tím pesimismem! (*Kopakovi*) Šťastný muž, který vyhrál milion. No a co teď...?

Kopak Nic.

Prokurátor Jak to, že nic? Začínám vás podezřívát, že jste provedl nějakou pošestilost – no Bože!, docela vás chápu – s někým jste se nejspíš pohádal, ne?

Kopak Jakživ jsem se s někým nepohádal. Mě život naučil hodně toho snášet bez reptání. Vyučuju hře na klavír.

Prokurátor Takže velký ctitel hudby – jako já.

Kopak Ne. Já dávám hodiny. Jenže mých žáků pořád

ubývalo. U toho, kdo se chce věnovat hudbě pro potěšení, nezbuzuje chudý učitel důvěru.

Prokurátor A teď se z vás najednou stal boháč.

Kopak Celou minulou zimu jsem musel žít z jedné hodiny týdně. Ten večer jsem se najedl dosyta, a ještě mi zbylo na druhý den. Kdyby mě matka byla dala učit na housle, mohl jsem hrát po dvorech. Bohužel člověk nikdy nepomyslí na všechno.

Prokurátor Teď si můžete dávat šampaňské i k snídani.

Kopak Ano, skoro každý den jsem míval hlad. A v noci jsem nespál.

Prokurátor To byla chyba, přáteli! Kdo spí, jí.

Kopak Kdo bdí, jí taky. Jenom trochu jinak. Někdy jsem si celou noc sestavoval jídelní lístek. V kuchařské knize, kterou mám po matce, jsem si našel nějaké vzácné jídlo, naučil se recept nazpaměť a už za chvíli nechybělo k dokonalé iluzi skoro nic. Na jazyku jsem cítil přesnou chuť jídla, které jsem si vybral. Víte, třeba jeřábci v rosolu mě přiváděli doslova do vytržení. Na nic jsem nezapomněl. V duchu jsem přidával pelyněk, kaprlata, krapet octa. Proložil jsem to několika tenoučkými plátky slaniny, a sliny už dostávaly chuť hotového jídla. No já se po těch jeřábcích v rosolu mohl prostě utlouct. Zapíjel jsem je samozřejmě vybraným červeným vínem, obvykle to býval Chambertin.

Prokurátor (*přísně*) K tomu by se spíš hodil Pomerol.

Kopak Chambertin byl v kuchařce popsán líp. Závěrečná kapitola je totiž o vínech. A při některých přesně zvolených slovech, například: zlatožlutá barva, hroznová příchut', hřejivý pocit a tak dále, jsem si docela přesně vybavoval chuť Chambertinu.

Prokurátor Zkrátka užíval jste si všech pozemských dobrot bez obav, že si poničíte žaludek.

Kopak Anebo jeseter!

Michal (*přerušit ho*) Nezapomínejte, že spěcháme. Nejste tu sám...

Prokurátor Ale prosím vás! Nechte mluvit pana Kopaka. Milion se v loterii nevyhrává každý den.

Kopak Taky jsem znal do detailu oblek, po jakém jsem toužil. Krejčí ho měl ve výloze. Stačilo zavřít oči, a hned jsem se v něm viděl. A taky dům, kde bych byl chtěl bydlet. Stojí u městského parku, a když jsem šel kolem, dalo mi velkou práci, abych z rozržitosti do těch dveří nevyšel.

Prokurátor Šťastný, kdo poznal hranice lidského štěstí, a koho štěstí navštívilo. Skoro jako v pohádce.

Kopak Ten oblek mám na sobě. (*Ukáže na sebe*) V tom domě bydlím a denně si v restauraci dávám k večeři jeřábky v rosolu s lahvi Chambertinu.

A přesto mě štěstí nepotkalo.

Prokurátor Ani když jíte jeřábky v rosolu? Máte asi přehnané nároky.

Kopak Příliš jsem po nich toužil. Teď už nemají žádnou chuť. A pokudžď, když je jím, nemůžu zapomenout na ten hlad. Míval jsem příšerný hlad, takový, že bych to byl vykřičel na celou ulici.

Prokurátor Ale teď je po hladu, ten už nikdy nebudete mít.

Kopak Ale vzpomínky na těch dvacet let, co mi krčelo v břiše, se už nezbavím. A vidíte, dřív jsem si na ty, kdo taky trpí hladem, vzpomněl málokdy. Zato teď na ně nedokážu přestat myslet. Dnes večer jsou těch lidí, co hladovějí, miliony, a mně se nad jeřábky v rosolu zvedá žaludek.

Prokurátor Něco vám poradím: než vejdete do restaurace, rozdejte pár drobných žebrákům u dveří. Já to taky tak dělávám. Hned se vám uleví.

Kopak Já tam vždycky zapadnu co nejrychleji, a na ně se ani nepodívám, poněvadž bych chtěl zapomenout, že jsem taky míval hlad. Ale nemůžu. Taky jsem třeba pozval jednu na večeři chudého přítele. Tolik se mi podobal, že jsem dostal strach. Prostě celý já, než jsem vyhrál na ten los. Případalo mi, že se dívám na sebe, jak jím. Vyjel jsem na něho a on mi vyčetl, že se chovám nafoukaně.

Prokurátor Člověk se nemá utrhotat na přátele, na které se štěstí neusmálo.

Kopak Od rána se u mne dveře netrhnou, lidi mi nosí všelijaké dárky a chtějí peníze. Usadila se u mne rodina bratrance z Oděsy se čtyřmi dětmi, takovými vyžlaty. Pořád jen jedí a jedí, ve dne v noci. A já je s hrůzou pozoruju, jak jedí, a nenávidím je. Protože mají hlad. A já nemůžu začít nový život, dokud vidím, že někdo má hlad.

Prokurátor Naši dobročinnost se bohudík podařilo počet hladových spisů snížit.

Kopak Já poznám člověka na očích, že má hlad.

A ještě líp poznám hladového podle zvuku jeho chůze. Šoupají podpatky a našlapují na podrážku jistým způsobem, který nemůže mýlit. A přitom bych tak rád byl šťastný. Ale to bych musel nakrmit miliony lidí, a to nemůžu.

Prokurátor Rozdávejte podle svých možností.

Kopak Nedávám skoro nic, bojím se, že bych rozdala všechno. Někdy mě skutečně posedne takový šílený nápad – rozdat všechno, rychle, bez počítání, za pár hodin. A být zas jako před tím. Jenže už nechci žít jako dřív, nechci už mít hlad... Každou noc se probouzím, poslouchám to ticho, vydechnu a říkám si: šťastný jsi jenom ty sám, ti hladoví jsou někde daleko. Ale to už je zas někde v dálce slyším a pořád hlasitěji. Nikdy nemám v hlavě ticho. Aby se mi vrátilo, musím...

Prokurátor (*přeruší ho*) Musíte cestovat. Když chudí mluví cizí řečí, je jim rozumět mnohem hůř.

Kopak A to chci právě udělat. Ano, dnes v noci se vydám na cestu. Taky tomu tak říkám. My všichni čtyři užíváme toho výrazu. Když se mluví o cestě, rozumíte, nikomu to není nápadné, neotáčejí se na ulici za vámi...

Prokurátor Takže... Takže nejde o skutečnou cestu?

Kopak V přímém smyslu slova ne, pane prokurátore. Dnes v noci se zabiju.

Prokurátor Eh?

Pluškín Rozuměl jste velmi dobře.

Prokurátor Tak tohle jste mi přišli říct?

Kopak Ano, pane prokurátore.

Prokurátor Nejspíš jste čekal, že teď zůstanu paf? Ale kde, co vás nemá... Vím, že milionáři si potrpí na různé žertíky... Třeba tuhle jeden velkoobchodník z Moskvy uprostřed noci prohlásil, že z hospody neodejde. „Všecko platím,“ hulákal, „ale ven mě nedostanete ani dveřmi, ani oknem.“ Museli vzbudit zedníky a bourali tam teď až do svítání. Pak teprve prošel zdí a všichni muzikanti za ním. *(Náhle přísně)* Lituji, ale nejsem majitel nočního podniku, pane, jsem carský prokurátor.

Pluškín Přísahám, že nežertuje.

Michal Nikdo tu nežertuje.

Prokurátor Přistupte, Kopaku... Ano, ano, ke mně. Ještě blíž, až sem. Otevřte ústa a dýchněte na mne. *(Pauza)* Ještě jednou. *(Pauza)* Hm. Alkohol z vás není cítit.

Pluškín Od včerejška se ničeho nedotkl.

Michal Chce zemřít hladový.

Dora On se opravdu dnes v noci zabije, pane prokurátore.

Ticho.

Prokurátor A já vás přijal, abych si s lehkou myslí mohl v klidu poslechnout koncert toho italského virtuosa.

Kopak Vy za nic nemůžete, pane prokurátore, stačí, když na to přestanete myslet.

Prokurátor Je vidět, že mě špatně znáte. Nesnáším nešťastné lidi. Když mému zapisovateli zemřela žena, byl na něho tak smutný pohled, že jsem si musel vzít čtrnáct dní dovolenou. A tentokrát nejde o nějaké obyčejné ovdovění. Tady jde... To je ale případ, pánové! To zas bude večer, už to vidím! *(Obrátí se zas ke Kopakovi)* Ale i kdybyste to mysleli doopravdy, což naprosto odmítám připustit, proč jste tedy přišli za mnou? Abyste mi oznámili své rozhodnutí? Nebo jste mě snad přišli pozvat na pohřeb?

Kopak Ne, chceme podat žalobu.

Prokurátor Na koho?

Kopak Podávám žalobu, že nemůžu spát.

Prokurátor Vemte si prášek na spaní. Ale ptal jsem se: Na koho podáváte žalobu?

Kopak *(neposlouchá ho a pokračuje)* Podávám žalobu, že jsem měl dvacet let hlad.

Prokurátor Ale na koho, k čertu, na koho?

Kopak Na Boha, pane prokurátore.

Prokurátor Pane, upozorňuji vás, že já věřím v Boha.

Kopak Ale vždyť my taky.

Prokurátor Dejte si pozor... Jistě nás poslouchá.

Kopak To doufám.

Prokurátor Ale prosím vás! Milionář, a chce žalovat Boha! Že se nestydíte! Boha, který vás stvořil! Který vám dal vyhrát v loterii! Ostatně vaše žaloba ohrožuje společenský řád. Zamítám ji.

Pluškín No dobře, Ivane Iványči. Ale protože podle zákona musíte zamítnutí učinit písemně, bude akt zaprotokolován a zařazen do spisů soudního dvora.

Prokurátor Docela správně. Zákon nepředvidá, že by někdo mohl žalovat... Řeknu vám, pánové, to je tedy případ! Ale z jakého titulu do toho zasahujete vy, Pluškine?

Pluškín Jako společník.

Prokurátor Společník? Čí společník?

Pluškín Kopakův.

Prokurátor Nerozumím.

Pluškín My všichni tady jsme se domluvili, že podáme žalobu a dnes v noci zemřeme.

Prokurátor Cože?

Pluškín Ano.

Prokurátor Všichni čtyři!

Pluškín Všichni čtyři.

Kopak Ačkoli se sotva známe.

Pluškín Kopak ví, proč, a já taky mám své důvody.

Michal A my je taky máme.

Pluškín Až od vás odejdeme, půjde si každý po svém a zemře, jak se mu zlíbí. To už bude jeho věc.

Kopak Pohromadě jsme přišli vlastně jen proto, abychom...

Pluškín Aby to podání mělo slavnostnější ráz.

Ticho.

Prokurátor Mně už je to jasné. Zřejmě jsem usnul v křesle – občas se mi to stává – a vy jste prostě zlý sen, který mě tlačí jako můra. *(Zazvoní)* Zvláště na tom je, že zvonek slyším dobře. Ale ne! Není to možné. Tlačí mě můra. To se ostatně dá snadno ověřit. *(Volá)* Praskovjo! Praskovjo! *(Pauza)* Omluvte mě na moment. *(Odejde. Ještě zvenčí je slyšet, jak volá)* Praskovjo!

Ticho. Prokurátor se vrátí.

Pluškín Tak co?

Prokurátor Ověřil jsem si to. Žádná můra. Ovšem

jestli jsem vzhůru, zbývá už jediné vysvětlení. Je to mystifikace. A já vás dám zatknout. Přesně tak. Zatknout. Právě jsem to zařídil. Policie tu bude do pěti minut.

Kopak Policie na tom může sotva co změnit.

Pluškín Pochopte přece, Ivane Iványči...

Prokurátor (*přeruší ho*) Ne, já už neposlouchám.

Jestli je vám do smíchu, mohl jste si zajít na Holubí trh. Zrovna je tam jarmark.

Michal (*přeruší ho*) Ano, všimli jsme si cestou sem. Je tam dokonce bouda s panáky, po kterých se hází hadrovými míči. A nad tím nápis: Svatební masakr. No vidíte, a zatím skutečný svatební masakr je tady, před vámi. Tohle je má žena a to jsem já. A garantuju vám, že střelec, který si nás vyhlídl a míří teď na nás, se trefí pokaždé. Jmenuje se Bůh.

Ticho.

Prokurátor Nejhorší je, že nevypadáte, jako byste si chtěli dělat legraci. *(Prohlíží si je)* Na mou duši, že ne. Oba se na mě díváte tak... vlastně všichni čtyři... *(Vzpamatuje se)* Přece mi nechcete namluvit, že... *(Přeruší se)* Ale jděte! Přiznejte konečně, že je to žert.

Pluškín Mne trochu znáte, Ivane Iványči. Tak víte, že se nikdy nesměju.

Prokurátor To je pravda. Tenkrát při svatbě jste se tvářil jako předseda poroty. Hleďte, Pluškine, takový slušný a seriózní člověk jako vy by nám tohle nemohl udělat. Přece byste nás neopustil?

Pluškín Já ale musím, Ivane Iványči.

Prokurátor *(k Michalovi a Dora)* Vás dva sice neznám, ale jste mladí a sympatičtí, jak by vás tedy... Přece byste nás neopustili, vidíte, že ne?

Michal Ale ano, pane prokurátore. U nás v domku, kde na mne žena čekala dva roky, je už všechno připraveno. *(K Dora, která vstala)* Doro, nestůj přede mnou a nepátřej, jestli mi ve tváři uvidíš bolest.

Dora Zas už začínáš trpět. A to nesmíš.

Michal *(těžce)* Ne. To vážně nesmím.

Dora Poněvadž dnes v noci odejdeme.

Michal Hodně daleko.

Dora Nebo docela blízoučko. To nevíme.

Prokurátor Dejte pokoj! Takové řeči nemám rád. Vháníte mi slzy do očí, oba. Povězte mi, co se vám vlastně stalo. Nebudu pak v noci spát, ale stejně to chci vědět. Neříkejte, že vy dva taky podáváte žalobu?

Michal Ano, my taky. Pan Pluškín sepsal podání, které chceme dát u vás zaprotokolovat.

Pluškín *(podává spis prokurátorovi)* Prosím. Chcete si to přečíst?

Prokurátor *(zřejmě by si podání rád přečetl)* Ne.

O tom nebudeme diskutovat, nechci to číst. Jestli

se vám manželství nevydařilo, je to vaše chyba. Bůh s tím nemá nic společného.

Dora Jen mu to řekni, Michale. Aby věděl, že si nemáme co vyčítat, že jsme plnili všechno, co jsme si slíbili, že jsem tě milovala po celý rok našeho společného života, a pak i ta dvě léta, co jsi tu nebyl.

Michal Ale já přece taky, Doro.

Dora Tak o tom ale mluv, vylož mu to...

Michal *(přeruší ji)* Nerozčiluj se, Doro. *(K prokurátorovi)* Ona má pravdu: co se nám přihodilo, je tak smutné, že snad nic na světě není hodno uchovat o tom svědectví. Protestujeme proti tomu, ale musíme se spokojit se soudním lejtrem, takovou operetní rekvizitou...

Prokurátor *(dotčen)* Dovolte, pane!

Michal Opravdu, náš dnešní protest je tím drásavější, že nutně musí působit jako neuvěřitelně směšný.

Prokurátor Vás omlouvá to vaše mládí.

Dora Odpusťte mu, pane prokurátore, hlavně proto, že je nešťastný.

Prokurátor *(konečně se rozhodl přečíst si spis)* „Před carského guberniálního prokurátora se dostavili pan Tambov Michal, student medicíny, a jeho manželka Dora, oba pravoslavného vyznání, a prohlašují toto: Před třemi lety si žalobci slavnostně slíbili žít v lásce a věrnosti až do smrti... Ale když pak byli, už jako manželé, nechtěně a z důvodů zcela odporujících jejich přání, od sebe odloučeni...“ *(Zvedne hlavu)* Z jakých důvodů?

Michal Byl jsem v mandžuské válce. A dva roky pak zůstal v zajetí.

Prokurátor *(pokračuje v četbě)* „...každodenně obnovovali v srdci i písemně přísahu, kterou se zavázali na samém počátku manželství. Při návratu Michala Tambova manželé zjistili, že jejich současný vztah neodpovídá jejich vzpomínkám. Protože se však žádný z obou manželů nedokázal vzdát toho, co bylo jediným smyslem jejich života od chvíle, kdy se poznali, rozhodli se oba dva zůstat věrni své přísaze a vzájemný svazek nekončit.“ *(Přeruší se)* Ale to je výborné! Blahopřeju vám oběma.

Dora My jsme totiž byli, pane prokurátore, strašně hrdí na to, že se milujeme. Jeden druhému jsme obětovali všechno. Matka do mě hučela: „Studentská láska hoří jako sláma, ta nikdy nevydrží.“ A táta vykřikoval: „Snad by sis nevzala takovou žebrrotu!“ Ale kdyby mi nakonec nedali souhlas, radši bych umřela. Tak jsme se přece jen dostali před oltář. *(Ukáže na Michala)* On po nocích pracoval v tržnici, aby mi ulehčil život. A pokaždé, když mi svět nešel pod nos, říkávala jsem si: „Ale je tu Michal, a ten mě miluje.“ Třeba loni, když jsem musela

na operaci. Chirurg pak přiznal, že jsem měla na kahánku. Ale já vši silou chtěla žít. Abych zas mohla vidět Michala. A přede dvěma měsíci vystoupil z vlaku člověk, který se Michalovi podobal, a taky opravdu byl Michal, ale já se s ním do dnes neshledala. A on se mnou taky ne. Jak na tom tedy jsme, když už k sobě vlastně nepatříme? Když jsme si navzájem cizí?

Prokurátor (čte) „Ale když se jim pro to jejich utrpení a strach, že se už nikdy neshledají, stal život nenesitelným, rozhodli se po vzájemné dohodě, že ho ukončí. Avšak znovu ještě potvrzují, že oba svědomitě a bez výhrad plnili své povinnosti a závazky, a proto se také rozhodli, dříve než společně zemřou, podat tímto žalobu a stížnost na Boha, před níž oba kdysi přísahali žít v lásce a věrnosti až do smrti.“

Dora (sklesla do křesla a pláče) Je strašné poslouchat, jak se celý život vejde do několika slov. Člověk má dojem, že stojí před Božím trůnem u posledního soudu.

Prokurátor Ano, je to zvláštní. (Po chvíli) Moc by mě zajímalo být v takového přelíčení.

Michal Taky se dočkáte.

Prokurátor Nemusíte být hned agresivní. Je to ostatně prohraný spor.

Michal Tak se odvoláme.

Prokurátor Ke komu?

Michal K lidem. Lidi mi dají za pravdu. Vždyť i vy se mnou v hloubi duše souhlasíte.

Prokurátor Na tom nezáleží... Lidský rozsudek není vykonatelný na onom světě. Naštěstí. A nač vy si vůbec stěžujete? Že jste se změnili? Všecko se přece mění! Nutíte mne říkat banality, ale neskládá se snad život ze samých drobných změn? Podívejte se na mne: sám sebe mám docela rád, proč bych to zapíral? A přesto se každý den trochu měním. Zjistil jsem to zrovna dnes ráno při holení.

Michal Má žena se nezměnila. Ale dva roky jsem si představoval, že má trochu jiné pohyby a mluví jinými slovy. A já teď miluju ty vymyšlené pohyby a čekám na ta vyfantazírovaná slova, ačkoli vím, že se jich nikdy nedočkám.

Prokurátor Proč nikdy?

Michal Protože ona si mě taky ty dva roky představovala podle svého. A pořád se ještě chce líbit tomu neskutečnému manželovi. Čím kdo víc miluje někoho nepřítomného, tím víc si vymýšlí, a tím víc ho pak při jeho návratu zarazí, že to není on. Měl jsem tam radši zemřít.

Prokurátor Lidi mohou docela dobře žít spolu, a nemilovat se. To se dá zařít všelijak.

Michal Ale my si nechceme nic zařít.

Prokurátor Tak se rozejděte.

Dora Myslíte, že ty dva roky nám nestačily? Chci se zabít, abych se s ním mohla znovu setkat.

Michal Nevím, Doro, jestli se tam s tebou shledám. Ale než odejdu, chci protestovat, že jsem se s tebou neshledal tady na Zemi. Bůh neměl právo spojit nás, když nás pak rozebral. Proto ho žaluju. Za zneužití důvěry.

Prokurátor Prosim vás, a vás ostatní taky, abyste Boha do téhle záležitosti nezatahovali. Opakují, že to nepřipustím. Takové šílenství a provokaci. (Smířlivěji) Vás dva ovšem omlouvá vaše mládí. A pana Kopaka zas jeho štěstí. Ale vy, Pluškin, nejste ani student, ani milionář, u vás je to neomluvitelné. Vy prostě musíte snášet život jako všichni ostatní. A důvody vašeho rozhodnutí radši ani nechci znát.

Pluškin To se mi vážně ulevilo. Když si jen představím, že bych měl mluvit, hned se mi rozbuší srdce.

Prokurátor (zvědavě) Ale...?

Pluškin Ano, mě skutečně unavuje ve dne v noci opakovat stále totéž. Co se nakonec vůbec dá povědět? No řekněte sám! Hledáme vlastně ticho. (Ticho. Pak náhle) Vy nemáte rád ticho, Ivane Iványči?

Prokurátor (s úsměvem) Bože můj! Během přelíčení vyžaduju naprosté ticho.

Michal Ano, mlčení před soudem. Nakonec nás možná čeká právě tohle mlčení. Třeba budeme odsouzeni, a nepodaří se nám ani ceknout.

Pluškin Proto jsem sepsal tu žalobu předem. Bohužel jsem nestačil přiložit všechny doličné předměty. Vaše dopisy ze zajateckého tábora. Kopakovy odrbané šaty, co nosil dvacet let, a mé...

Prokurátor (přeruší ho) Pluškin, nařizuju vám, abyste zachoval vážnost...

Pluškin Copak tu není strašně vážný každý z nás? Můžeme snad za to, že všechno, co tu říkáme, zatímco hodiny utíkají a čas našeho života se krátí, že to všechno, co bychom chtěli povědět, dostává v našich ústech jakýsi komický nádech, který nám samotným působí muka?

Prokurátor Vy mě trápíte, Pluškin, ale zároveň trochu napínáte. Přiznám se, že bych vlastně přece jen rád věděl, proč...

Pluškin (vzrušením se mu zarazil dech) Já to věděl! Já věděl, že se mě na to zeptá. A že já mu to povím, protože to tak potřebuju říct, ačkoliv jsem si zakázal o tom mluvit. I když si tím způsobím strašlivou bolest. Jen při tom pomyslení, že to řeknu, cítím už, jak mě tady svírá, jako by mi někdo utáhl kolem prsou smyčku. (Nabere dech a pokračuje tišeji) Chcete vědět, proč se zabiju? No tak se na mne podívejte...

Prokurátor Ano. Co je na vás zvláštního?

Pluškin Není vám na první pohled jasné, že se musím zabít?

Prokurátor Ne.

Pluškin Tak se podívejte líp. Kdybyste byl v mé kůži, dokázal byste snést sám sebe?

Prokurátor To se ví, nikomu nedělá dobře představovat, že by se mohl z ničeho nic probudit v cizím těle, ať už by bylo jakékoli. To máte jako s kartáčky na zuby. Všechny jsou stejné, ale každý má nejradši ten svůj.

Pluškin Nehnusím se vám tedy?

Prokurátor Jak vás to mohlo napadnout! Naopak, spíš ta vaše úporná snaha se mi zošklivit je mi poněkud trapná, zvlášť ve chvíli, kdy se pokouším vzbudit v sobě něco jako... (Hledá výraz)

Pluškin Sympatii? Já o ni nestojím.

Prokurátor Řekněme tedy raději...

Pluškin Soucit? O ten už teprv ne.

Prokurátor No dobrá, ale nějakou nechut vůči vám se vám stejně nepodaří ve mně vyvolat. Nanejvýš jistý údiv.

Pluškin Tak tedy údiv! No konečně! Ačkoli já se vám, promiňte, Ivane Iványči, přece jen trochu podobám. Nejsem bohatý, ale mám velkou pojišťovací kancelář. Přijímám lidi, kteří mi vykládají svá trápení – jako vy. A taky je vyslyším. I anglicky kabriolet mám a koně – jako vy...

Prokurátor Ale tím taky všechna podobnost končí. Já se totiž nezabiju, pane.

Pluškin Protože jste se na sebe ještě nepodíval.

Prokurátor Ale neříkejte!

Pluškin Nemluví o vašem zevnějšku, Ivane Iványči. Ale máme taky duši. Zkusil jste se někdy podívat sám sobě až na dno?

Prokurátor Na dno? Tam se nepotřebuju dívat. Tam to vypadá báječně. (Nedůvěřivě se podívá na Pluškina) Mám klidné svědomí, pane.

Pluškin Kdo prochodil – jako já – tři dny a tři noci po pokoji sem a tam a kladl si otázky, nemůže mít klidné svědomí.

Prokurátor No vida, vida! Takže si máte co vyčítat?

Pluškin Sobě ne. Tomu, kdo mne stvořil. Protože mě udělal ošklivého, ale copak to, jenže tak pitomě ošklivého. A blběho. A slepého. Ano, odečtu-li poslední tři dny, žil jsme celá ta léta, až do toho strašného otřesu, jako slepec. A bez srdce. Netušíte, jak já mám vyprahlé srdce, Ivane Iványči. Kámen: to je proti mně úplný vzor něhy. Ano, žaluji toho, kdo mě stvořil, že připravil své stvoření o všechno, co dává životu cenu, a hlavně, že mu odepřel možnost rozpoznat, co mu chybí, a vydobýt si to.

Prokurátor Teď jste mne zmátl, Pluškin. Vykládáte o strašném otřesu – oč vlastně jde? (Pluškin zavře oči) Mluvit vám třeba působí příliš velké utrpení?

Pluškin Kdo odhalil sám sebe, trpí docela rád, může-li na sebe něco říct. (Pauza) Byl jsem ženatý.

Prokurátor Á, už chápu. Muka lásky.

Pluškin Svou ženu jsem nikdy nemiloval. Oženil jsem se, že se to tak dělá. Otec říkával: „Je to dědičné, máš to po mně. Ženíme se, protože je třeba se oženit.“ A matka si nejspíš taky myslela: „Vdáváme se, protože je třeba se vdát.“ Ale já, že jsem pyšný – už tři dny to o sobě vím –, já si vybral ženu z velmi skromných poměrů. A myslel si, jak je to ode mne šlechtné. Ano, vždycky jsem o sobě míval velmi dobré mínění. Za každou maličkost, kterou udělám, je pokaždé cítit dobrotu, ohleduplnost a čest. Až na to, že za svou ženu jsem se dost brzy začal stydět. Pripadalo mi, že mne není hodna. Když jsme mívali hosty, schovávala se v ložnici. A mluvil jsem hodně nahlas, aby mě tam slyšela... a uvědomovala si, jak jsem skvělý a jak se dovedu chovat. Čekala, až všichni odejdou, a pak si přišla vypít šálek studeného čaje a dojedla zbytky koláče. Já jsem prostě rozhodl jednou provždy, že s lidmi z mých kruhů se nudí a že se mnohem líp cítí, když je sama. Dodnes ji před sebou vidím, s těmi vlasy, pevně stočenými kolem hlavy a v černých šatečkách, které nosila celý rok. Že by si mohla vzít večerní šaty nebo udělat ve společnosti nějaký dojem – taková otázka mi vůbec nepřišla do hlavy. Ostatně mluvila málo, a stejně jen nějaké hlouposti. Styděl jsem se za ni, a vlastně i za sebe. Tak jsem se rozhodl, že se rozvedu. Trochu si poplakala – protože, upřímně řečeno, věřím, a to je na tom nejkurióznější, že mě snad milovala, no nevím. Od rozvodu jsem ji neviděl. Ačkoli – když jsem se před týdnem vracel večer pěšky domů, zdálo se mi, že jsem zahlédl její siluetu. Měla rozkošné světlé šaty a vedla se s nějakým mužem. Oba zmizeli v zahradě jednoho domu. Často jsem pak obcházel kolem té vily. Před třemi dny měli všechna okna rozsvícená. Něco oslavovali. Mříž byla otevřená, a já vklouzl do zahrady. Chodila tam mezi hosty. Dvakrát málem prošla kolem mne. Jen taktak jsem stačil uskočit za nějaký keř. Ale dál jsem ji sledoval. Krásná, oslnivá, účes jako z módního žurnálu. Taky jsem ji slyšel mluvit. Vtipně, ironicky, bylo znát, že hodně čte – i o hudbě mluvila, k manželovi se chovala něžně, muži se jí dvořili, ženy na ni žárlily. Záznak. Odpízlil jsem se jako vykopnutý sluha. Ale nešel jsem rovnou domů. Bloudil jsem ulicemi a přemýšlel a kladl si otázky. Jak to, že se mnou

bývala taková nevýrazná, skoro ošklivá? Podíval jsem se do zrcadla... Vidím se s rukama složenýma za zády jako vždycky. (*Udělá to*) Nebo se posadím: nadvrátá a suše si přitom odkašlu, jak to mám ve zvyku. (*Udělá to*) A poslouchal se, jak s ní mluvím. Ano, mluvil jsem k ní... Jako kdysi. Abych si to uvědomil. Byl jsem doma sám, a mluvil nahlas. Řekli byste, že jsem se zbláznil. Usedl jsem s ní ke stolu. Ulehl jsem vedle ní do té naší velké mosazné postele. A nepřestával jsem k ní mluvit, jako kdysi, jako by celý náš domácí život byl zapsán na fonografu a já si teď pustil ten váleček. Chvílemi mě ovšem přerušil výbuch smíchu. Tak takový já jsem! Groteskní pokrytec, který důležitě pronáší fráze, a ještě si myslí, že je inteligentní, všeho se snaží využít, a chová se navíc dotčeně, samou ješitností div nepukne, ale předstírá skromnost? Tohle že jsem já? Tak to ne! O někoho takového já nestojím! To nikdy!

Prokurátor Ale to už zase přeháníte.

Pluškín Mlčte, vy všichni! Nikdo nejste lepší.

Prokurátor (*zlobí se*) Dovolte, pane...

Michal (*přerušil ho*) Nezlobte se na něho. Vypráví o svém životě naposled.

Pluškín Řeknete, že můžu prostě zapomenout, co jsem o sobě poznal. Že rána se zacelí. Že se to vstřebá, jak tvrdil lékař, když jsem měl podebrány prst. Ale ne. To už není možné. Včera jsem našel doma lístek. Od ní – psala mi: „Petře, usadila jsem se tady spolu s manželem. Ráda bych tě zas viděla. Zítra v osm se u tebe na skok zastavím.“ Tady je.

Prokurátor A už je skoro osm.

Pluškín Ano. Nikoho doma nenajde. Nikdy už nikoho nenajde. Nebude mít příležitost srovnávat. A to by mohla jen ona, nikdo jiný, jen ona mě může soudit. Ale já nechci, aby mě někdo soudil! (*Křičí*) Rozumíte! Chci zůstat takový, jaký jsem, ale soudit mě nikdo nebude!

Ticho.

Prokurátor Dobře, že už jsem uvědomil policii. Původně se mi zdálo, že jde o mystifikaci, ale to, co vidím, je vzpoura. Čím dál, tím hůř. Budete stíháni pro tajné spolčování, jako odborová organizace. A odbory jsou zakázány.

Michal Ten náš nebude mít dlouhého trvání, pane prokurátore.

Prokurátor Stačí, aby existoval den, hodinu, minutu, a všichni poneseťe vinu.

Kopak Držíme se zákonů. Nežalujeme nikoho na světě.

Prokurátor Boha zastupuje car. A cara tři miliony úředníků. Žalobou na Boha zpochybňujete celou státní administrativu, až do toho posledního zřízení.

Kopak Vidím, že nás nechápete. Bude lepší, když odejdeme.

Prokurátor To už teď nejde! (*Jde k oknu*) U vrat stojí dva strážníci. Mají přesné instrukce. Nikdo nesmí opustit dům.

Kopak Ale vždyť my jsme vás, pane prokurátore, přišli jen navštívit...

Michal Vyložit vám náš případ.

Pluškín Ale váš hněv nám teprve ukázal, oč vlastně jde. Ano, my jsme si předtím vůbec neuvědomili, že tu mluvíme za miliony nešťastných lidí. Podáváme žalobu jménem těch, kdo by byli chtěli být lepší. Jménem těch, kdo mají hlad. Jménem těch, kdo jsou odloučení. Ano, my jsme taky jejich zástupci. Že nás to nenapadlo dřív!

Prokurátor Dejte si pozor. Zatím jsem postupoval mírně, snažil jsem se vás přesvědčit. Ale teď použiju síly. Pošlu vás na Sibiř.

Michal Radši nás dejte rovnou odsoudit k smrti. Prokážete nám tím službu.

Prokurátor Vlastně jste mi teď vyrazili zbraň z ruky. Je to absurdní. (*Přemýšlí*) Ale taky velmi nepřijemné. (*Usměje se*) Víte co? Každý trochu slevíme. Nikomu nechci ublížit. Přece mě znáte, jsem nejhovivavější prokurátor v celém Rusku. Četl jsem Tolstého. Ne-souhlasím s ním, ale četl jsem ho. A taky Voltaira. Jsem vlastně tak trochu voltairián. Neděsí mě ani sem tam nějaká ta reforma, pokud je rozumná. Jenže ta vaše žaloba ani žádnou sociální reformu nepožaduje. Vy si prostě připadáte nešťastní. V takovém případě by pak musel žalovat každý.

Pluškín Ovšem. Nebo skoro každý.

Prokurátor Ale kam by to vedlo? Všichni by museli spáchat sebevraždu?

Pluškín Ne. Stačí, když my.

Kopak Představíme se v nebi jako delegáti, a hotovo. Nikdo nás nemusí následovat.

Prokurátor Jste nepřátelé náboženství.

Pluškín Ne.

Dora Podáváme žalobu právě proto, že věříme v Boha.

Prokurátor Pak tedy stačí, když v Boha přestanete věřit. (*Vzpamatuje se*) No prosím. Nakonec mě doženete plácát takové hlouposti. Tady vidíte důsledky vašeho rozhodnutí. Už jednou jsem vám zakázal zatahovat Boha do toho procesu.

Michal Dobrá. Bude-li vám to milejší, podáme prostě žalobu na neznámého.

Prokurátor To je ještě horší. Ostatně, na tom nezáleží. Já teď bezodkladně zahájím vyšetřování v té vaší věci. Odpovídejte. (*Chystá se psát*) První otázka: Kdy jste se navzájem poznali?

Pluškín Ani ne před čtrnácti dny.

Prokurátor A jak? (*Ticho*) No, Kopaku, jak jste se seznámil s Pluškínem?

Kopak Navštívil jsem ho, abych uzavřel životní pojistku.

Prokurátor (*Michalovi*) A vy?

Michal Já taky.

Prokurátor Výborně. Pluškine, vy se pokládejte za hlavního obžalovaného a vy tři ostatní za spoluviníky. *Vstoupí Praskovja.*

Praskovja Pane, je tu nějaká paní, a že mermomocí musí s vámi mluvit.

Prokurátor Vyhodte ji.

Praskovja Říká, že přišla ve věci tady těch... (*Ukáže na návštěvníky*) Tak mě napadlo, že byste ji třeba chtěl vyslechnout.

Prokurátor (*podívá se na hodiny*) A co ten koncert v Šlechtickém klubu? To je zas případ! Bože, kdybych byl jen tušil... (*S povzdechm*) No tak at' vstoupí.

Praskovja odejde. – Vstoupí mladá hezká žena, nápadně ustrojená. Podívají se na sebe s prokurátorem překvapeně.

Prokurátor (*rozpachtě*) Mám dojem, že jsme se už někde setkali.

Mladá žena Ano. Předě dvěma lety. V kabaretu U Červeného ptáka. Zpívala jsem ve sboru.

Prokurátor Ano, ano... (*Polohlasně*) Slíbil jsem vám, že se zas uvidíme, já vím, ale...

Mladá žena Nepřišla jsem vám nic připomínat.

Prokurátor (*oddechne si*) To jsem rád. Připadalo by mi poněkud nemístné...

Mladá žena Vůbec mě nenapadlo, přísahám, že tu najdu zrovna vás. (*Náhle*) Ale stejně radši zas půjdu.

Prokurátor Ale prosím vás! Proč? Vždyť na tom dohromady nic není. Stejně vás potřebuju vyslechnout. Přišla jste přece kvůli... (*Neurčitě ukáže na všechny*) kvůli té záležitosti.

Mladá žena Ano, pane prokurátore. Ale věřte mi, že teď bych opravdu radši odešla.

Prokurátor Zakazuju vám to. Ani by vás nepustili z domu. Nemůžu si teď vzpomenout na jméno.

Mladá žena Paša Volzoková.

Prokurátor Znáte některého z těch tří pánů?

Paša Ne, mimo vás tu neznám nikoho.

Prokurátor Já tady nejsem jako strana. Vy znáte jejich úmysly?

Paša Ano.

Prokurátor Už dlouho?

Paša Ne, zrovna jsem se to dověděla. Je toho plné město.

Prokurátor Plné město?

Paša Ano. Strážníci to všude roznesli a lidi teď postávají před vraty a probírají to mezi sebou.

Prokurátor (*k ostatním*) Tady to máte! Už je z toho veřejný skandál! (*K Paše*) A co vy jste dělala na ulici?

Paša Nevím, jak to říct.

Prokurátor Dobrá, já chápu. Je mi vás líto, kvůli vám.

Paša Oni už taky pochopili. Takže teď mě sotva přijmou mezi sebe.

Prokurátor (*vyskočí*) Cože?

Paša Já se taky chci dnes v noci zabít. (*K ostatním*) A vás moc prosím, abyste mě neodháněli.

Prokurátor Tohle už není jenom skandál, to je vzbuření, revoluce, to je... Ani vlastně nevím, co to je. Víte, vy čtyři byste si zasloužili..., nebo teď už všech pět... (*K Paše*) Proč ty se chceš zabít, Pašo?

Paša To já vám neřeknu. Ani vám, ani nikomu jinému. A ty ostatní tady taky žádám, aby se mne na nic neptali.

Prokurátor Ale já s tím snad nemám nic společného, Pašo? Odpověz. Se mnou to nijak nesouvisí?

Paša Já už dávno zapomněla, že vůbec existujete.

Prokurátor (*s úlevou*) No to jsem rád.

Paša (*k ostatním*) A teď mi řekněte, přijmete mě? Vy taky, paní?

Prokurátor (*k Paše*) Mlčte! Dneska se nikdo zabíjet nebude, na to dávám své slovo. A vy už teprve ne.

Paša Jak to, že já teprve ne?

Prokurátor Chci říct, že váš stav to nedovoluje, nemáte právo podávat žalobu. Jen se na sebe podívejte! Podívejte se, jak jste vyparáděná! (*K Pluškínovi*) Lituju vás, Pluškine. Chtěl jste sestavit delegaci seriózních lidí, a vidíte, kam jste to dotáhl: k veřejným holkám. Doufám, že se nad tím trochu zamyslíte.

Paša (*znepokojeně k prokurátorovi*) Oni mě tedy nechtějí?

Prokurátor Z toho by se jeden zbláznil! Na koncert už stejně přijdu pozdě. Tím hůř. Učiním drakonická opatření.

Pluškín To znamená...?

Prokurátor Co to znamená? Že se tak ptáte! Nechte mě chvíli přemýšlet. To bude zas večer! Už to vidím. K nepřežití! A já tak miluju Rossiniho. Už ale vím, co udělám. No ovšem. To budete koukat! (*Volá*) Praskovjo! (*Pokračuje*) Kdyby vám tak někdo už jednou provždy vtlučil do hlavy, vám všem tady, že Pánu Bohu jsou ty vaše historiky k smíchu, protože má důležitější věci na starosti!

Kopak A já kvůli tomu nemůžu ani spát.

Prokurátor Stačí si zacpat uši jako všichni ostatní. (*Volá*) Praskovjo! (*Ve dveřích se objeví Stařena – ale není to Praskovja. Zůstane stát na prahu. Prokurátor ji nevidí a pokračuje*) Může snad, Kopaku,

Bůh nebo vláda za to, že máte duši chudáka, a vy zas, Pluškin, duši paroháče? Nebo že vy dva se pokládáte za Tristana a Isoldu?

Stařena A když umře dítě, čí je to vina?

Prokurátor Cože? A proč vy jste přišla, paní? Nikoho už nepřijímám, odpusťte.

Stařena Když z řeky vytáhnou čtrnáctileté dítě, kdo za to může?

Prokurátor Upřímnou soustrast, ale...

Stařena Nikdo neví, jestli se chtěl utopit, nebo jestli tam sklouzl. Nevíme nic. Jistě mu někdo nevědomky ublížil. A já se s ním musím ještě vidět. Musí vědět, že babička ho má ráda, a na těch druhých že nezáleží! Taky chci podat žalobu.

Prokurátor Posadte se. Nevím, co na to říct. Ale přece jen byste měla pochopit... (*K ostatním*) Uvědomujete si, že je to vaše vina? (*K sobě*) Všichni chtějí zemřít. To je konec světa! (*Právě vstoupila Praskovja*) Praskovjo, teď dobře poslouchej. Na ten koncert musím jít. Ale na večeri se tam nezdržím. Kdyby se tu něco stalo, ať pro mne dojdou. Nikdo se odtud ani nehne. (*Otevře zásuvku, vyjme revolver a strčí ho do kapsy*) Ještěže jsem si vzpomněl! Přece vám tu nenechám revolver. Až se vrátím... No však uvidíte. (*Odchází a opakuje*) Konec světa! Konec světa!

Prokurátor a Praskovja odejdou.

Stařena Jmenoval se Aljoša. Po večeri si vždycky sedl vedle mě a stavěl si domeček z lepenky. Já měla v tom domečku pokoj. A ten mi vymaloval na modro. To je všecko. Už vám o něm nebudu vyprávět. Ani o sobě. Proč někoho otravovat, ne? (*Začne plést*) Dovolíte?

Paša Ptala jsem se, jestli mě přijmete mezi sebe. Proč jste mi neodpověděli?

Kopak Proč taky odpovídat? Chcete mezi nás? No dobrá. Tak jste naše. Tady je to jako v noclehárně. Papíry od nikoho nevyžadujeme.

Pluškin Odpusťte příteli, já bych s vámi tak docela nesouhlasil. Nejsme noclehárna, ale delegace, která vystoupí k Bohu, aby mu odevzdala žalobu. Členové té delegace by měli poskytovat jisté záruky, abych tak řekl, jisté morální záruky, proto si kladu otázku...

Paša Já věděla, že o mne nebudete stát.

Kopak Pluškin!

Pluškin Prokurátor má bohužel pravdu. Mezi námi, Kopaku, jen si představte, jak budeme vypadat, když předstoupíme před Boha společně – s tou dámou!

Paša To stačí. Já jdu.

Kopak Ne. Prosím, abyste zůstala. Pluškin tu nerozhoduje sám. Co si o tom myslíte vy, Tambove?

Dora Odpovím vám za Michala i za sebe. Nic proti

vám nemáme, paní, a když zůstanete s námi, vůbec nám to nebude vadit.

Michal To jsi řekla dobře, Doro.

Pluškin Prosím. Já už nic neřikám.

Kopak Takže zůstanete.

Paša (*ke Kopakoví*) Měla bych vám poděkovat, pane, já vím. Ale ty lidi, co se mne zastávají, někdy nemám moc ráda. Cítím z nich ještě víc než z těch ostatních, že pro ně jsem něco jako zatoulaný pes.

Kopak Všichni jsme tu teď jako zatoulaní psi. Psi, co štěkají, že pán odešel nebo spí nebo se jim někde schoval. A s námi je vám líp?

Ticho. Pak:

Paša Ano. Mnohem líp. Když pomyslím, že všechno už skončilo, dělá mi to dobře. A že třeba všechno teprve začne.

Pluškin Odpusťte, že naléhám, ale přece jen by mě zajímalo... (*Významně se podívá na Pašu*) Proč?

Kopak Proč?

Pluškin Ano, proč? Teď už nejsem proti té dámě z principu, ale přece jen chci znát a případně i přezkoumat její důvody.

Michal Máte pravdu, bylo by asi dobré...

Pluškin Nezbytné. Chci vědět, jestli žaloba té dámy si zaslouží, abychom ji připojili k naší.

Kopak Pašo, proč jste se rozhodla zemřít?

Paša Musím tedy odpovědět?

Kopak K ničemu vás nenutím. Povězte nám jen to, co chcete říct.

Pluškin Promiňte. Ale mluvte jenom pravdu, čistou pravdu. Jako u soudu.

Paša Tak to mě tedy přece jen vyženete. Protože já nemám právo mluvit.

Kopak Nemáte hlad? (*Podívá se na ni*) Asi ne.

Pluškin Podívejte se, jak je bledá. Určitě je nemocná, já to na ní vidím.

Paša Ne.

Dora Tak zamilovaná.

Paša Ne. Se mnou je to mnohem jednodušší. Já to jenom nemůžu říct. Nesmím. Musím zemřít, aniž komu co řeknu. A zemřít rychle, protože to se nedá odkládat. A sama, protože vy mě vyženete.

Dora Pašo, přisáhejte, že jste nikomu nic neprovedla. To postačí. Na víc se nebudeme ptát.

Pluškin Ale počkejte!...

Dora (*přeruší ho*) Přisáhejte, Pašo.

Paša To nemůžu odpřisáhnout.

Pluškin Potřebujete ještě další důkaz? Mně to už stačí.

Kopak (*k Paše*) Jste odpovědná za to, co jste udělala?

Paša Ne! To můžu odpřisáhnout i před Bohem.

Pluškin Já bych se přece jen rád podíval, co má ta ženská v kabelce.

Paša Všechno jsem spálila. (*Otevře svou velkou kabelku*) Mám v ní už jen trochu peněz a tuhleto legitimaci. (*Vytáhne ji z kabelky*) Každý týden se musím hlásit na policii.

Dora Vy ale dovedete vyšetřovat krutě. Jestli chce zemřít, musela se jí stát nějaká velká křivda, a je jedno, co to bylo. Přijmeme ji takovou, jaká je.

Pluškin I kdyby kradla?

Paša Nekradla jsem.

Pluškin I kdyby...

Michal Nechte už toho... Přijímáme ji.

Kopak Co vy, Pluškin?

Pluškin Podrobím se většině, ačkoli nerad. Nevstoupíme na onen svět se vztyčenou hlavou.

Paša Děkuju. Konečně ji můžu rozrhat! (*Trhá legitimaci*) A je to! Teď už nemám ani jméno, ani povolání, nic mě nesvazuje, prostě nic. Jsem volná. Zemřu. A zemřu radostně. Já, která byla celý život jen smutná, najednou mám pocit, že se tam uvnitř něco směje. Nikdy jsem se nedokázala opít, ani když do mě lili šampaňské, až teď si připadám, poprvé v životě, příjemně líznutá, že se mi chce zpívat a tančit, jen tak, sama pro sebe, jako by mi znovu bylo patnáct a já šla u nás ve vsi na jarmak.

Pluškin Přisáhala jste, že za to, co bylo, nenesete odpovědnost, no dobrá. Ale celý život jste mužům přece jen lhala.

Paša Rozrhal jsem legitimaci. Nikomu na světě už nebudu lhát.

Kopak Víte to tak jistě, Pašo?

Paša Jste na mne hodný, ale mě to bolí víc než ta jeho zavllost. Proč se na mě díváte tak smutně? Ze smutných očí mám hrůzu. Teď chci být šťastná, až do poslední chvíle. Pamatujte si, vy všichni, že zemřete spolu s holkou, která je šťastná. Útržky té legitimace se rozlétnou jako motýli. A má duše poleťs s nimi. Nikdy se nesmířila s tím, k čemu jsem ji nutila. Teď je jí do zpěvu, protože jí chci otevřít dveře. Zpívá jako tenkrát, když mi zrovna bylo patnáct a otec postavil večer na prostřený stůl dort se svíčkami. A zhasl všechna světla, aby to bylo ještě hezčí. Zpívá... zpívá... (*Rozvylká se*)

Pluškin (*přistoupí k Paše*) Poslyšte, paní, přece jen byste nám měla naznačit trochu blíž...

Stařena Nechte ji přece vyplakat.

Pluškin (*pokračuje*) Mě jenom štve, že si umanula neříct nám, proč se vlastně tak rozhodla. Já za tím vidím jenom pýchu. Chtěla by nám namluvit, že je nešťastnější než my.

Kopak A jak víte, že to není pravda?

Pluškin (*pokračuje*) Ne. Pouliční holka nikdy není

sama. Nechápete, že skutečné neštěstí je osamělost, a že nejnešťastnější jsem tu já?

Michal Ne. Nejhuř je na tom vězeň, kterého pustili, a nikoho nenašel.

Dora Ne, Michale. Nejnešťastnější je žena, která nepoznala toho, na koho čekala.

Kopak A nemyslíte, že ta, která ani nemůže povědět, co jí tak ublížilo, má větší nárok na soucit než my čtyři?

Pluškin Vidíte, kam nás to dovedlo. Kvůli tomu jejímu tajemství, které zas nebude nic moc, se teď cítíme poníženi sami před sebou. A já říkám, že mě to štve.

Kopak Myslíte jenom na sebe.

Pluškin Ano, myslím jenom na sebe. To dokazuje, že se chci zabít kvůli něčemu. Ale proč se chcete zabít vy, co myslíte jenom na ty druhé? To by mě vážně zajímalo.

Kopak Já už vám vysvětlil...

Pluškin (*přeruší ho*) Mlčte! Chudák jako vy, který se ze dne na den stane milionářem, je přece dobrá zpráva pro všechny chudáky v celém Rusku. Dodává jim kuráž.

Kopak Vy myslíte...

Pluškin (*přeruší ho*) Aby ne! Jste praporečníkem naděje. Každý, kdo vás potká, se celý rozsvítí. Přece tedy je na světě nějaká naděje, když on mohl vyhrát milion.

Kopak Já netušil, že se o mně tolik mluví.

Pluškin Ale jděte! To vy moc dobře víte. Měl jste fotografii v novinách! Jenomže vám všechen ten rozruch nestačil. Chtěl byste, aby se o vás psalo denně.

Kopak Když se zabiju, bude mi už přece...

Pluškin (*přeruší ho*) Prosím vás! Existuje i posmrtná domýšlivost. Vám by dělalo dobře, kdyby se všude říkalo: „Nejenže vyhrál milion, on se pak ještě zabil... Mimořádný člověk!“ Já bych ovšem na to řekl: „Mimořádně domýšlivý člověk!“ A uplivil si. (*Odplivne si*) Tak! Tohle já si myslím o vašem neštěstí.

Michal Jestlipak víte, Pluškin, co já si myslím o tom vašem? Chcete to slyšet?

Pluškin Vy tak můžete něco říkat? Zrovna vy. (*Vzpačuje se*) Ne. Já už radši mlčím.

Michal Za nic na světě. Jen mluvte.

Pluškin Tak dobře. Mně připadá, že nemáte právo jednat tak suverénně. Z vás dvou má na skutečnou bolest právo jen jeden, jen jeden opravdu trpí. Vy to ale nejste.

Michal Oba trpíme stejně.

Dora Ne, Michale. Pluškin má pravdu.

Michal Já trpěl zimou, já měl hlad.

Dora Já taky.

Michal Já jsem počítal dny.
Dora Já taky.
Michal Tys mohl chodit ven, jak se ti chtělo, prochá-
zet se na sluníčku...
Dora Ty ses mohl radovat ze svobody. Všechno bylo
pro tebe nové. Zatímco já...
Michal Tak už dost! Dost už! Jestli budeme takhle
pokračovat, tak se zblázníme.
Pluškin (*zařve*) Aspoň vidíte, že nejnešťastnější tu ne-
jste vy!
Stařena Nekřičte, pane, to neděláte dobře.
Pluškin Aspoň vidíte, že nejnešťastnější jsem já!
Všechna ta vaše neštěstí – k smíchu! A vůbec, vy
všichni tady jste k smíchu!
Stařena Jen ať se nezadusíte. Sedněte si. Naleju
vám trochu vody. (*Nalévá. Karafa a sklenice jsou
na psacím stole*) Ještě že tu jsem, aby se o vás měl
kdo postarat.
Pluškin pije. Přistoupí k němu Kopak.
Kopak Pluškin!
Stařena Ale tak už ho nechte!
Kopak (*tišeji*) Pluškin... Třeba vaše žena zrovna
smutně odchází po schodech dolů od vašich za-
mčených dveří? Kdoví, jestli se jí po vás nestýská?
Pluškin (*mezi dvěma doušky*) Vyloučeno. Viděl jsem
se v zrcadle.
Kopak Možná, že se jí zdáte lepší, a taky hezčí, než
jste.
Pluškin Já jsem se viděl. To mi stačí.
Kopak Dejte se portrétovat. Kdysi jsem se kamarádlil
s jedním z moskevské akademie. A ten své mode-
ly zkrášloval. Pozvěte si ho. Když se pak budete po-
řádkovat na svůj portrét, nakonec mu uvěříte. Řek-
nu vám, být vámi, tak se nezabiju.
Pluškin (*mluví jako ze sna*) Ano... portrét v životní ve-
likosti... stojím... usmívám se... s nadhledem... nic
se mnou nehne... Ano... tohle mi možná scházelo...
to by mi bylo třeba vrátilo... trochu sebevědomí...
Michal (*k Doře*) Tak co, nerozmýšlela sis to, Doro?
Pořád platí, na čem jsme se dohodli... (*Nedokončí
větu*)
Dora Ovšem. Až na to, že ještě před chvílí jsme na
tom byli líp, ve všem jsme si rozuměli.
*Kopak, který podstoupil od Pluškina, a teď se k ně-
mu zas vrací.*
Kopak Pluškin...
Pluškin (*slabě*) Co mi chcete, Kopaku?
Kopak Co jste na mne před chvílí křičel, si vážně my-
slíte?
Pluškin Já už ani nevím.
Kopak Chápejte, kdyby ten milion, co jsem vyhrál,
vážně dal všem chudým naději, a já tedy skutečně

nesl, jak říkáte, její prapor, ano, kdybych se na to
mohl spolehnout, vrátil by se mi zas klid a měl bych
jasnou hlavu. (*Ticho*) Tak mi odpovězte, Pluškin!
Pluškin Rozčilil jsem se a křičel vám do tváře slova,
která jsem asi v tu chvíli radši neměl říkat. (*Podráž-
děně*) Teď vám můžu jenom říct, že už nevím.
Kopak Tak promiňte. (*Opustí Pluškina a přistoupí
k Doře a Michalovi*) Slyšeli jste, co na mne křičel...
(*Ale Dora a Michal jsou tak zabráněni do svých před-
stav, že ho ani neposlouchají*) Odpusťte. (*Usedne*)
Ticho. Stařena začala zas plést.
Stařena (*polohlasně*) Konečně je zas ticho. Každý si
přebírá své hříchy. Je to vlastně jednoduché. Při-
jdeme do nebe s tím svým ranečkem a v něm pone-
seme všechno, čím jsme druhé lidi zarmoutili. Pro-
to nesmím dávat tolik najevo, jaký zármutek mi
Aljoša způsobil svou smrtí. Našli by ho v jeho ra-
nečku a to by mu ublížilo. Ano, proto musím umřít
klidně a nenápadně. Chudák malá! Ještě by ho
kvůli mně stihl trest, a já bych se tam pak s ním ne-
mohla shledat hned. (*Plete*)
Kopak se přiblížil k Paše.
Kopak Pašo, myslíte, že je těžké umřít?
Paša Rozhodla jsem se skočit do řeky, mezi ty dva os-
trůvky, protože je tam vír. Jako dítě jsem se naštěs-
tí nenaučila plavat.
Kopak Pašo, vážně stojí za to zemřít?
Pluškin (*přechází teď po pokoji*) To je strašný – po-
slední večer, a my to začneme všechno zas probírat
od Adama!
Paša Já nic neodkládám. Jednou jsem se rozhodla,
tak to udělám.
Pluškin Ale stálo by to ještě za úvahu.
Dora Ne, já už na to nechci myslet. Začínám ztrácet
odvahu, slyšíš, Michale.
Michal (*k Pluškinovi*) Dali jsme se dohromady, aby-
chom měli víc síly a byli klidnější. Jestli v nás chcete
vyvolat zmatek, radši se co nejrychleji rozejdeme.
Pluškin Nechci žádný zmatek. Jenom si kladu otáz-
ku. Až doteďka šlo všechno hladce. Tohle týráni má
na svědomí Paša, která nechce mluvit. (*K Paše, zu-
řivě*) Promluvíš, děvko?
Kopak Zakazuju vám, abyste ji urážel!
Pluškin Máte pravdu. Už nevím, co mluvím. Musíme
se vzchopit, aby se v nás obnovila jistota, že víme,
proč zemřít. Musíme si to, rozumíte, musíme si to
navzájem znovu zas říct. Jinak by mě to taky roz-
viklalo. Kopaku, ty dobře víš, proč chceš zemřít, sly-
šíš, a máš pravdu.
Kopak Ty taky. Ať nás Bůh uslyší.
Vstoupí prokurátor, který zjevně ožil.
Prokurátor A je to! Už to mám! Heuréka, jak zvolal

Archimédes! Ale nebylo to jen tak. Můžete se po-
chlubit, že se mi kvůli vám div nerozskočila hlava.
Hudbu jsem vůbec nevnímal a už v půlce přede-
hy se vytratil. Všichni se po mně otáčeli. Houslista má-
lem přestal hrát. Hotový skandál, pánové. Ale co na
tom! Na velkou bolest silný lék, a já ho objevil.
Pluškin Jaký lék?
Prokurátor Všichni se zas uzdravíte. Až odtud půjde-
te domů, budete mi blahořečit a vykřikovat, že život
je krásný. A mně za to nedají ani mizernou medai-
li pro zachránce. No, nevadí! Zůstane mi aspoň ra-
dost, že se mi v hlavě rozbřeslo, že mě dnes večer
osvítí Duch svatý. Heuréka! Už jsem na to přišel.

Přestávka

Druhá část
*(Postavy jsou ve stejné pozici. Scéna prostě pokračuje.
Hra může být přirozeně uváděna bez přerušení.)*
Kopak Tak na co jste přišel?
Michal Mluvte už proboha!
*Jenže prokurátor příliš utíkal a příliš mluvil. Musí zas
popadnout dech.*
Prokurátor Okamžik. Vůz ještě před klubem nečekal.
Musel jsem domů pěšky. Já dokonce utíkal! Carský
prokurátor – a já se choval jako závodní kůň, jako
toulavá kočka, jako nějaká poběhlíce. (*Oddechuje*)
Ach, to je vám, přátelé, pocit, když jeden má úzas-
nou zprávu a nemůže jí říct, protože sotva dechu
popadá, jak s ní pospíchal.
Pluškin My už se ale nemůžeme dočkat, Ivane Iványči.
Prokurátor Já jsem věděl, že hudba mi přinese něja-
ký nápad. Taky na nejpůsobivější pasáže obzalyby
přicházím obvykle v předvečer stání, když si pobru-
kujou nějakou operní árii. A vidíte, i tentokrát... Ach
ne, je to až příliš krásné! A tak prostinké! Že mě to
nenapadlo hned! Víte, kdy jsem na to přišel? Při
druhé repetici. (*Prozpěvuje*) La la la la... la la la
la la... (*Přestane, s úsměvem*) Nejspíš si myslíte, že
jsem se zbláznil? Ale to je mi jedno... Já vám přišel
vrátit celý ten váš starý dobrý, drahocenný život,
který jste už málem odhodili čertví kam.
Pluškin Patrně jste objevil, co nás už hodnou chvíli
trápí: jak uniknout samotě a neštěstí.
Kopak Jak znovu získat neposkrvňenou duši?
Pluškin Já bych řekl, že na to přišel.
Prokurátor Přesně tak. Poděkujte svému dobrodinci.
Zaslouží si to, je celý určený.
Pluškin (*ke Kopakovi*) Nalej mu, ty moulo, aspoň skle-
nici vody.
Kopak Hned to bude. Prosím. (*Nalije sklenici vody
a přinese ji prokurátorovi*)

Prokurátor (*pije*) Děkuju vám, přátelé, děkuju. Jste
strašně hodní, oba dva.
Pluškin Vždyť vás máme rádi, Ivane Iványči.
Prokurátor Já vím, já vím. Ale nesmíme ztrácet čas.
Tak tedy poslouchejte, (*Důrazně*) všichni! (*Pauza*)
Předpokládáme na okamžik, že jste mrtví.
Kopak Jenže tomu jsme se právě chtěli vyhnout.
Pluškin Už nechceme předpokládat, že jsme mrtví.
Prokurátor Ale připusťme to, aspoň na chvíli. A sle-
dujte teď moji úvahu – a neskákejte mi do řeči. Tak-
že: jakmile umřete, předstoupíte před koho? (*Ticho*)
Odpovězte, Kopaku.
Kopak Před Boha?
Prokurátor Výborně. Před Boha. Přehrajeme si tu
scénu až do konce. (*Jde k psacímu stolu a used-
ne za něj*) Přednášíte svou drobnou stížnost. Já na-
slouchám. A hned taky odpovídám. Co odpovím?
(*Ticho*) No tak, Pluškin, na vás je, abyste uhodl, co
odpovím.
Pluškin Odpovíte, že... že... (*Přemýšlí*)
Prokurátor Odpovím: „Ano, je to skutečně tak. Stvo-
řil jsem mnoho nešťastných lidí, proč bych to zapí-
ral? Ale stvořil jsem také šťastné lidi. A rozesel je
porůznu po celé zemi. Asi tak jedno procento. Ne-
bo jedno promile, na tom nezáleží. V každém povo-
lání je alespoň jeden takový člověk, a taky alespoň
jeden v každém okrese. Vidíte, že jsem vás neopus-
til, když jsem se postaral, aby šťastný člověk se vy-
skytl i ve vašem sousedství. Stačilo, abyste se byli
po něm poptali, objevili ho, po špičkách se k němu
přiblížili a napodobovali každé jeho slovo, každé je-
ho gesto. Jenže vy jste si místo toho nechali pás-
ku na očích a procházeli se životem jako blázen po
střeše. Ukládám vám tedy trest. Jestlipak uhadne-
te, jaký? (*Ticho*) Je tak samozřejmý, že jiný ani být
nemůže. Ukládám vám, abyste se za trest nepozo-
rovaně vrátili do domu jednoho z těch šťastných li-
dí, které jste dosud přehlíželi, a pozorovali alespoň
teď, kdy vaší vinou je už pozdě, jak žije, a uvědo-
movali si přitom, jak i vy jste mohli žít.“
Pluškin Ale z toho všeho se, pane prokurátore, po-
řád ještě nedovídáme...
Prokurátor Pst! Nechte mě to dopovědět. A Bůh se
vás zeptá: „Kdo je ten šťastný člověk, kterého jste
znal, Pluškin?!“ A vy odpovíte: „Prokurátor Ivan
Ivanovič Karaul. Proslavil se v našem městě tím,
že umění, jak šťastně žít, dovedl až k dokonalosti.“
Nato vám Bůh řekne: „Pluškin, od nynějška bude-
te poletovat v prokurátorově domě jako muška, ni-
kdy ho už nespustíte z očí a v každém okamžiku,
dnem i nocí, si budete říkat: Hle, tento pohyb jsem
měl udělat, toto slovo jsem měl pronést.“

Kopak Jenže to už nám, jako mrtvým, moc nepomůže.

Prokurátor To se ví, pitomče, jenže vy nejste mrtví.

Využijte naopak toho, že žijete, abyste prohlédli tajemství šťastného člověka. Přátelé, od této chvíle tu nejste už zajatci, nýbrž hosty, a po sebevraždě už nevzdychnete, až budete odtud odcházet, protože jste toho šťastného člověka viděli žít. No a teď mi dovolte, abych s vámi strávil přátelský večer.

Ticho.

Michal My proti večírku nic nemáme, jenom pochybujeme, že to k něčemu povede.

Pluškin No, třeba jako vzpomínku na tu mou svatbu, Ivane Iványči...

Kopak Což o to, my bychom se rádi nechali přesvědčit.

Prokurátor Vždyť já to věděl. Tak já se teď budu pohybovat, chodit, myslet nahlas, třeba si dokonce prospěvovat, prostě budu jeden večer žít před vámi, jako bych byl úplně sám, jako vy byste byli nevěditelnými hosty. (*K Michalovi a Doře*) Ale co vy dva, proč nic neříkáte? Taky souhlasíte? Upřímně?

Michal Ano. Ale s jednou podmínkou.

Prokurátor S jakou?

Michal Že nás pak pustíte.

Prokurátor Ovšem, protože budete vyléčeni. Kdo by si ostatně rád nedopřál pohled na šťastného člověka? Takovou vzácnost! Víte, bývají chvíle, třeba takhle ráno, ještě než otevřu oči, kdy jsem na své štěstí tak pyšný, že vůči celému lidstvu cítím jakési mírné, skoro něžné pohrdání. Říkám si: Denis Papin zkonstruoval parní stroj, Franklin vynášel hromosvod, ale je tu i jiný chlapík, Ivan Karaul, a ten objevil štěstí.

Kopak I pro nás bylo vlastně štěstí, že jsme za vámi zašli.

Prokurátor Ale takovou myšlenku já hned zaženu. Vynálezci mívají všelijaké potíže, ale ty já nemám. Zhluboka nadechnu vzduch své ložnice a řeknu si: Kdyby teď někdo otevřel dveře, jistě by se trochu rozpačité zarazil. Vzduch místnosti, kde někdo jiný spal, nikdy není příjemný. Jenže já ho vdechuju s rozkoší. Je to moje ložnice, můj dech, má vůně. Cítím se tu doma. Ale v posteli se dlouho neválím. Pod peřinou je to sice moc příjemné, ale kdo si pod ní medí příliš dlouho, pokazí si další rozkoš, nebetyčně větší.

Kopak Netrpělivě čekám, co to bude, protože já se vždycky probouzím skleslý.

Pluškin Jaká je vaše další rozkoš?

Prokurátor Ranní toaleta.

Kopak Toaleta?

Prokurátor Toaleta. Hned vám ukážu koupelnu. Vy se, Kopaku, myjete v teplé vodě, nebo ve studené?

Kopak V teplé.

Prokurátor A vy, Pluškině?

Pluškin Ve studené.

Prokurátor Tak vidíte! Dokud je na světě teplá a studená voda, nemáte právo na sebevraždu. Ale pozor! Základní pravidlo: svléknout se do naha. Člověk si neužije své tělo, když není úplně nahý. Chci se zeptat, Kopaku: jste pověřivý?

Kopak Ano. Občas si zajdu k věštyni.

Prokurátor A vy, Pluškině?

Pluškin Býval jsem. Pořád ještě mám v kapse podkovu, kterou jsem vždycky hladil, když jsem hrával karty.

Prokurátor Chyba! Blbost! Zaslíbenost! Já jsem taky pověřivý, ale mám jediný fetiš: své vlastní tělo.

Víte, stačí, když si ráno při holení jedu rukou po tváři, a zrovna cítím, jaké štěstí mi to přináší. A ta slast, když se pak umývám od hlavy až k patě! Člověk se znova a znova seznamuje sám se sebou! Dobré jitro, nosánku! Ručičky, dobré ráno, krásný nový den, ouška! (*Přiloží ukazovák k uchu*) Mohla byste být i trochu hezčí, ale nevádí. Člověk se sebou může dobře vycházet i tak. A co takové prstičky na nohou! Vítám vás do nového dne! Na noze jiného člověka, a kdyby to byl Rockefeller se všemi svými miliony, jsou mi upřímně ekelhaft. Ale jako úplně konečky vlastních nohou si vás prohlížím rád,

něžně po vás přejižďím prsty jako po klaviatuře, do, re, mi, fa, sol, i když tu hudbu slyším jenom já. A zatímco si prozpěvuju takové hlouposti, mydlím se po celém těle, až se udělá tak hustá pěna, že pod ní úplně zmizím. Na okamžik pocítím úzkost. Jen abych se zas našel! Aby se místo mne neobjevil Rockefeller, ani nikdo jiný. Nakonec otevřu oči. Ano, jsem to já, je to ten váš starý dobrý Ivan Karaul, tady ho máte se vším všudy. Pak už se jen rychle opláchnu, vezele se popláčám po zádech, ten zvuk připomíná divadelní potlesk, když obecenstvo vítá obdivovanou hvězdu. Bravo! Karaul! Zdravý, veselý, zkrátka pašák! (*Povzdech*) Nerad, těžko odcházím z koupelny. Někdy dokonce, když jsem to vzal moc rychle, se ještě vrátím a umyju se znova.

Pluškin No dobrá, uznávám...

Prokurátor (*přerušil ho*) Počkat! Když mě přátelé pozvou na venkov, jde mi hlavně o to, abych se dostal do koupelny dřív než ostatní. Jsem tam pak dvě hodiny a zmáčím ji až ke stropu. Ale projde mi to, snad mě kvůli tomu mají tím radši.

Pluškin (*netrpělivě*) Připouštím, že v koupelně se cítíte šťastný, ale co pak?

Kopak Pak se přece musíte obléknout a jít z domu. A teď teprve začíná život.

Prokurátor Lépe řečeno největší požitek celého dne: soudní přelíčení.

Pluškin Jenže ten si vychutnáváte leda vy. Nikdo

z nás tady nemá se soudem ani s jiným úřadem nic společného.

Prokurátor Myslíte?

Pluškin Jampak ne! Tambov studuje medicínu, Kopak...

Prokurátor (*přerušil ho*) Omyl. Co je takový společenský salon? Tribunal, který soudí jiný salon. Co je poštovní úřad, vrátnice, výčep? Samý soud. Všude se soudí a všude taky odsuzuje. Jenom já vykonávám svůj úřad veřejně a za deset tisíc rublů ročně. Ostatně, ranní přelíčení nutně potřebuju už ze zdravotních důvodů.

Kopak Jako tu koupelnu?

Prokurátor Přesně tak. Pro duševní svěžest je stejně nezbytné, jako ta koupel pro tělo. Dám vám příklad. I já občas zatoužím po rozmarné, vzrušující milence – jako z francouzského románu. No tak si počkám na první zločin z vášně, předstávím si, že sedím na lavici obžalovaných a pronesu neúprosnou obžalobu. A nebezpečný sklon, který by mohl narušit klid tohoto domu, sám zažehnám a odsudím. Obžalovaného pošlu na nucené práce a sám odcházím svěží a s úsměvem na rtech.

Pluškin (*přerušil ho*) A vy myslíte, Ivane Iványči, že odsuzováním jiných lidí může člověk znovu získat sebedůvěru?

Kopak A čisté svědomí?

Prokurátor Ale ovšem. Jenomže pozor. Trestně stíhat se nesmí ze zlé vůle. Já při procesu nejsem zlý. Dokonce mám někdy ty lidi, co posílám na šibenici, docela rád.

Pluškin udělá několik kroků, je úplně zmatený.

Prokurátor Nač myslíte, Pluškině?

Pluškin Máte v té vaší soudní síni zrcadlo?

Prokurátor Jak jste na to přišel? To je otázka!

Pluškin Dejte si tam na protější zeď pověsit nějaké hodné veliké. A dívejte se do něho na sebe, až budete žádat trest smrti. Určitě vám to vyrazí dech.

Prokurátor Jak vás to napadlo? V tu chvíli se nechci vidět! Především, kdykoliv žádám trest smrti, myslím na jiné věci. Nechci si uhnat něco se srdcem. (*Pauza*) Poslyšte, to s tím vaším zrcadlem mne až zarazilo. Teď se tak trochu vidím na té zdi, jak stojím a zrovna chci prstem ukázat na sebe a žádat... (*Přerušil se*)

Pluškin Není to příjemné, co?

Prokurátor To teda ne. Ani ale nevím proč. Nemám si co vyčítat. Svědomí mám čisté jako novorozeně. Žádný hřích, žádné výčitky. A přesto je to strašně nepříjemné.

Kopak také vstane a třese se.

Kopak Ne! Ne! Ne!

Prokurátor Co je vám, Kopaku?

Kopak Já nesouhlasím! Kdo žaluje někoho jiného, může snad obnovit své sebevědomí...

Pluškin Pokud se přitom nevidí v zrcadle.

Kopak (*pokračuje*) Na tom nezáleží. Člověk se snad zbaví špatných přání a choutek, ale dobré svědomí tím nezíská. Jak to děláte, Ivane Iványči, že máte čisté svědomí?

Prokurátor To je jednoduché. Když odcházím ze soudní budovy, přeju ulici a zastavím se v charitativním spolku. Jsem tam dokonce místopředsedou. Každý rok jim odevzdávám šaty, které už nenosím. A každý den se při procházce taky zastavím na dvoře chudobince, a dívám se, jak ty mé staré poctivé šaty pořád ještě dobře slouží. Kývnu na některého stařečka: „Tak co, Vániči. Není ti ten svrchník moc široký?“ – „Tak trochu, Excellence, ale v létě se to docela hodí.“ – „No vidíš! To je dobře!“ A člověk odtamtud odchází svěže a bezstarostně jako nějaký studentík. Někdy se při tom vynoří úžasné myšlenky. Třeba o lidstvu, o bližních, o sobě. Je to báječné. Každé úterý, na plenární schůzi sponzorů, vypijeme v zasedací síni dvě nebo tři lahve krymského vína. Zrovna příští úterý budeme zapíjet Kříž svatého Řehoře třetího stupně, který mi – nikomu to ale neříkejte – právě byl udělen. Zdvihnu sklenku a prohodím: „Ale prosím vás, pánové, takové významání nestojí za řeč, přijal jsem to jen, aby naši chudí viděli na mých prsou, že vláda na ně nezapomíná.“ Jenže... (*Náhle se zarazí*) Ach, to je nepříjemné. Velmi nepříjemné.

Kopak Co?

Prokurátor To zrcadlo. Zrcadlo, jak o něm mluvil Pluškin. Zas už ho vidím před sebou. A sebe v něm, jak se sklenicí v ruce pronáším připitek. Má dojem... ne! To není možné!

Pluškin (*zajímá ho to*) Máte dojem...

Prokurátor Má dojem, že jsem v obličejí brunátný a vypadám nabubřele. A všichni do sebe štouchnou a šuškájí si: „Vidíte tu samolibost!? Ale co mu dalo práce, než si toho Svatého Řehoře třetího stupně vyškemral!“ – A já se ze skromnosti marně snažím vypadat maličký, a přitom vidím, jak se nafukuju... pořádně... je to strašné. I na satech se mi dělají faldy. Nikdy mě nenapadlo, že jsem tak směšný. Ale ne, to všecko je přece hloupost, výmysl! O mně se přece ví, že jsem skeptik, ale dobrák, i když někdy trochu mrzoutím, lidi znají můj anglický humor, a taky mou eleganci! Celé město si mne váží a má mě rádo. (*K Pluškinovi*) Tím zrcadlem jste mne ale naštvál! A vůbec těmi sebevraždami taky jen otravujete! Za to vám ještě prokazuju laskavost a vybavuju se tu s vámi zrovna dnes, kdy je

koncert v Šlechtickém klubu! *(Znovu zneklidni)* Řekněte, Pluškin, tenkrát při vaší svatbě, pamatujete se přece, když mi všichni připjeli na zdraví...

Pluškin No a co?

Prokurátor Nebylo to směšné, když jsem vypadal šťastný? Posmívali jste se mi?

Pluškin Ale prosím vás, Ivane Iványči! Jak jste na to přišel?!

Prokurátor Víte to jistě?

Pluškin Naprosto jistě.

Prokurátor Protože to se mi mělo říct, rozumíte?

Pluškin Já vám přísahám.

Kopak No, když vám přísahá!

Prokurátor Děkuji vám, přátelé. Umíte člověka postavit na nohy. Přátelství já si vážím nade všechno. Víte, kdyby v noci vypuklo zemětřesení, potopa světa nebo cokoli, mnou to nehne, jestliže se nakonec octnu někde na pustém ostrově a najdu tam opravdového přítele a dobrou knihovnu.

Kopak No to jste mi vážně udělal radost!

Prokurátor A čím, prosím vás?

Kopak Tím, co jste řekl. Musím přiznat, že ten váš chudobinec mě nepřesvědčil. Až teď jste mi otevřel oči. Ano, jediné přátelství, a nic jiného, může člověku uchovat dobré svědomí a jasného ducha. Ivane Iványči, teď už to vím bezpečně: vy mě zachráníte. Ivane Iványči, povídejte mi o svých přátelích.

Prokurátor Ale to rád. Jak řekl Marcus Aurelius, dům bez přítele je jako nemá ústa.

Kopak Nechme Marka Aurelia. Povídejte o svých přátelích.

Prokurátor Já jich mám totiž víc. Ano, mám to štěstí. Kdo otevře své srdce, zaplní se mu jako úl. To je zas Turgeněv.

Kopak Nechte Turgeněva. Mě zajímají vaši přátelé, Ivane Iványči, vaši.

Prokurátor To je jednoduché. Tohle je můj starý adresář. *(Otevře ho)* Začnu od A. Agradian... *(Přemýšlí)* Ne. *(Prstem přejiždí stránku)* ... Alexejev... To je můj krejčí... Á, tady je přítel: Apraxin. Velký, skutečný přítel. *(Nadšeně)* Apraxine! *(Po chvíli)* Milý Apraxine! *(Podívá se blíž do sešitu)* Kopak to je? *(Luští to)* „Dva tisíce rublů“. Proč jsem si tam napsal: „Dva tisíce rublů“? Já už vím! Ale tenhle měsíc mu je nemůžu vrátit. A příští taky ne. Ostatně, proč bych s tím pospíchal. To se koneckonců ani nedá nazvat přátelstvím... *(Listuje)* ... Dudov. Ano. *(Přemýšlí)* Ne. Ten nikdy nevrací knihy. *(Listuje)* K, L, M... Miluchov. To je ono. Já věděl, že mám přítele. No prosím! A tím přítelem je Miluchov.

Kopak Tak nám povězte o Miluchovovi, Ivane Iványči.

Prokurátor Miluchov! Ten by se mi při banketu na

počest mého vyznamenání jistě neposmíval! Ani by mě neupomínal o dva tisíce rublů! Nebo nevracel knihy! Miluchov!

Kopak Je citlivý a chápavý?

Prokurátor Všim se dovede nadchnout! Vždycky, když mám štěstí a zažiju něco příjemného, říkám si: „Ach, škoda, že tu není Miluchov!“

Kopak A proč? Vy se s ním nevidáte?

Prokurátor Ne. Zemřel před deseti lety. Dokud byl na živu, často jsme se hádali. No Bože! Každý máme nějakou tu chybičku. Ale co zemřel, pořád u něho nacházím samé dobré vlastnosti. Stal se mým nejdůvěrnějším přítelem. Přátelství je jako dub, který chrání celý les, jak napsal... Proč jsem radši nezemřel já! Dneska by vám mohl o mně povidat on. A že by to uměl! O mém prvním úspěchu na fakultě, o první milence, o mém prvním přelícení. Zrovna ho slyším. Miluchov! Moc mi tu schází. *(Listuje v sešitu)* Ano, především Miluchov. *(Dojde až na poslední stránku)* Je to zvláštní, ale vlastně jenom Miluchov. *(Ticho)* Já to nechápu.

Kopak Taky mi to bylo divné...

Prokurátor *(přeruší ho)* Nikdy jsem se nedíval do adresáře svými dnešními očima. Je tam plno jmen, a jako by byl prázdný. A přitom mě každý tady ve městě má rád. Nechápu to. Ne, tohle opravdu nechápu.

Kopak Já si taky uvědomil, že od té doby, co jsem milionář...

Prokurátor *(přeruší ho)* Vy pořád myslíte jenom na sebe – Ale ono to vážně je k vzteku! Copak nevidíte, v jakém stavu já teď jsem? V tomhle rozrušení určitě nebudu zas celou noc spát... *(Usedne do velkého křesla)*

Stařena Ale jděte, tolik se tím zas netrapte!

Pluškin Člověk se musí sám v sobě rozebrat chladně, metodicky, od A až do Zet, jak já to dělal celé tři dny.

Prokurátor To je ovšem právě to, co já naprosto odmitám... Tedy chci říct... No vidíte, a já už vlastně ani nevím, co. Je to, jako by mi hučelo v uších.

Michal Protože jste si právě uvědomil svou samotou.

Kopak Prosím vás, přestaňte ho už týrat!

Prokurátor Cítím... cítím, že...

Stařena Počkejte, dám vám pod hlavu polštářek. *(Udělá to)*

Kopak Vzpomeňte si na Miluchova, Ivane Iványči...

Prokurátor Máte pravdu, ten by mě pochopil. Jako vy, milý Kopaku! *(Dojatě pohlédne na Kopaka a na Stařenu)* Štěstí, že tu ještě mám vás dva!

Stařena Nechcete, abych vám v kuchyni uvařila čaj? Zahřál by vás.

Prokurátor Nikam nechodte. Všechno mám tady

ve skříni. *(Vstane)* Nevadí, že jsem ještě nenašel přátele, jaké bych si zasloužil. *(Otevře skříň)* Moji skuteční přátelé jsou tady. Vidíte ty hezké krabičky a nádobky v nejrůznějších barvách? Dovolují si vám představit svou sbírku.

Pluškin A co to sbíráte?

Prokurátor Léky.

Stařena Tak vy jste nemocný? To vás lituju.

Prokurátor Nemocný? Ach, to, prosím vás, radši ani nevyslovujte. *(Zaklepe na dřevo)* Bohudíky držím pevně pohromadě jako socha Petra Velikého. Sbíráám léky jen preventivně, abych udržel choroby v uctivé vzdálenosti. Před bohatou večeří schrupnu tuhle malou růžovou pilulku, a pak můžu klidně vypít půl lahve vodky. A když mě něco jen trochu rozruší, hned si vezmu tady ten bílý prášek. *(Otevře krabičku)* A mít přátele? Nač já vlastně potřebuju důvěrné přátele? Aby mi vykládali o svých problémech, protože ty moje beztak nikoho nebudou zajímat? Kdežto léky mlčí a starají se jen o vás... *(Nabízí krabičku)* Nechcete si posloužit? *(Nikdo se nehne)* Určitě by vám zašla chuť... Ne? Tím hůř. *(Spolkne jeden prášek)* A za pět minut mi zas bude hej jak lasička v kurníku. *(Vrátí krabičku)* Mně dokonce, řeknu vám, dělá dobře, že v adresáři nemám žádného důvěrného přítele. Z toho je vidět, že já nepotřebuju nikoho, kdo by mě utěšoval. Což současně dokazuje, že jsem šťastný. Ó, to víte, že nešťestí se snaží vplížit do domu v tisíce různých přestrojení. Ale co na tom? Stačí ucpat všechny skuliny. Stačí být na stráž. A to taky jsem. Ve dne v noci jsem na stráž. Kdo tam? Příliš silný cit? Odstup! Chuť zahrát si karty? Ihned zmiz! Příliš odvážná myšlenka? Galantní dobrodružství? Od hradu dál! Toto je dům Ivana Karaula, šťastného muže.

Michal Ano. Až na to, že je prázdný.

Prokurátor Prázdný? Proč prázdný?

Kopak Nemáte žádného přítele.

Prokurátor Mám všelijaké roztomilé vztahy.

Michal Ale nemáte lásku.

Prokurátor Mám klidný poměr. Zapudil jsem všechno, co by mi mohlo způsobit nespavost nebo úzkost. Vyčistil jsem své srdce.

Michal Ano. Ano, tak důkladně, že v něm zůstalo prázdnou.

Prokurátor Nemám prázdné srdce! *(Mírněji)* Ke každému cítím velkou sympatii. Takovou všeobecnou, neškodnou... A ta mi všechno usnadňuje. Každý okamžik si dovedu utrhnout jako jedinečný květ, a něžně si k němu přivoním.

Michal Vdechujete prázdnotu.

Prokurátor Proč prázdnotu? Co vy nazýváte

prázdnotu, tomu já říkám vyrovnanost, půvab, inteligence. A také láska k umění. Já totiž miluju umění. – Hodně jsem cestoval. Pohodlně a bez starostí! Jsou takové agentury, kde vám připraví cestovní program za pevnou cenu, i s ubytováním a spropitným. Jste ještě v Benátkách, a někdo vám už stole lůžko ve Florencii. Znáte Florencii, Kopaku? Ach, přáteli, dokud bude v Uffizi Botticelli, páchat sebevraždu je úplná pitomost. A Paříž? Strávil jste někdy noc v Paříži, Kopaku? Velké kolo! Café Anglais! A ty koncerty u Mayola! *(Prozpěvuje)* „Pojd', miláčku, zlato moje, pojď...“ Ale na ženské pozor! Ty v Paříži jsou hotové dáblice. Však taky všechno nešťestí pochází od nich. Že se to neobejde bez následků, je tak jisté, jako že z nesvařené vody chytíte tyfus. Člověk na cestách rád podléhá opojení, to je v pořádku. Musíte ovšem uhlídat své bujné představy.

Michal Mít v hlavě prázdnou.

Prokurátor Vy mi jdete na nervy, s tou vaší prázdnoutou. Neříkám, že nejsou večery, kdy se člověk cítí trochu osaměle. V takové chvíli by nešťestí mohlo vidět příležitost a vplížit se do domu. Ale já jsem bohudíky počítal se vším. Příští měsíc se ožením. A seznámím vás se svou ženou. Všechny vás zvu na svatbu.

Michal Nás?

Prokurátor Ano.

Michal Vy se nebojíte přízraků?

Prokurátor Počkat, pane! Takové vtipy nemám rád! **Michal** Pak bychom si, pravda, mohli konečně porozumět.

Prokurátor Teď vám asi nerozumím. Co tím chcete říct?

Michal Jenom to, že my dnes večer zemřeme, ale vy jste, pane, mrtvý už dávno.

Prokurátor Tak pozor, pane! Vaše žerty už přesahují míru.

Michal Ano, jste tím, co by se dalo nazvat živou mrtvolou. Takových je na světě spousta. Srdce, plíce, játra, všechno funguje bezvadně. Odešla jenom duše.

Prokurátor Zbláznil jste se?

Michal Duše vám odešla. Třeba se s ní shledáme na onom světě. Přistoupí k nám a zeptá se: „Je šťastný od té doby, co jsem ho opustila?“ A my odpovíme: „Není šťastný ani nešťastný, je prázdný.“

Prokurátor Ty vaše posměšky si už nenechám líbit ani vteřinu. *(Křičí)* Odejďte, všichni! *(Ztratí odvahu)* Ne. Nemůžu vás nechat odejít, tři dny bych z toho byl nemocný. A to tvrdíte, že mám prázdné srdce! *(Ticho)* Vlastně máte pravdu. Když jsem se jednou rozhodl, že se vám vyzpovídám, proč bych to zapíral? Mám prázdné srdce. Celý večer vás tu držím,

že vás chci mermomocí zachránit. Ale proč to dělám? Chci taky zachránit svůj spánek, své trávení a dobrou náladu. Myslím na sebe, a jenom na sebe. Ano, je to pravda, mám prázdné srdce. Ale jen proto, že to tak chci. Já bych mohl milovat (*K Michalovi a Doře*) jako vy. A taky trpět neštěstím jiných lidí (*Ke Kopakovi*) jako vy dva. Ano, a jako vy všichni tady, i já jsem schopen každé ztřeštěnosti. Jenomže já, a v tom to všechno je, já nechci. Rozumíte, nechci.

Michal Vy nemůžete. Člověk se už nikdy nemůže do života vrátit, pane prokurátore.

Prokurátor Kdyby jsem taky občas tropil hlouposti. Pašo, copak jsi mne nikdy neviděla opilého pod obrazem?

Paša Jen jednou. U Červeného ptáka. A to bylo dost smutné.

Prokurátor Všichni se smáli. A já nejvíc. Komu se to zdálo být smutné?

Paša Mně. Chtěl jste, aby vaši přátelé věděli, že jsem byla vaše milenko. Všechno, co jsem vám říkala noc předtím, když jste byl u mne, musela jsem vám tam opakovat před celým sálem.

Prokurátor A cos mi, Pašo, řekla tu noc předtím? (*Ticho*) Pašo?

Paša Že vás miluju.

Prokurátor Tak tys mě milovala! (*K ostatním*) Vidíte aspoň, že někdo mě miloval! (*K Paše*) Pašo, poslyš, dnes večer chci úplně změnit svůj život. Svatbu nechám plavat! Ať je z toho skandál! Pašo, pojď, budeš žít se mnou. Vezmu si na tři neděle dovolenou. Mám na ni nárok. A odjedeme spolu. Budeme se milovat, Pašo, to uvidíš. Byl jsem trochu sobecký, dělal jsem si z tebe legraci. Ale dnes mluvím s tebou jiný člověk, ten, kdo chce milovat, kdo si chce dokázat, že může milovat. Tak co, Pašo, chceš?

Paša Já vás už nemiluju, Ivane Iványčí.

Prokurátor To nevádí. Tentokrát budu já milovat sám, protože já dokážu milovat. Budeme šťastni, Pašo. Pojedeme do ciziny. A nebudu počítat, co to stojí. Pašo, chceš?

Paša Že se chci zabít, nesouvisí s vámi, Ivane Iványčí.

Prokurátor Ale já tě chci aspoň zachránit. (*Paša mlčí*) Ty mi nevěříš? (*Paša mlčí*) Nejsem přece lhář! Vždyt mě znáš!

Paša Já na vás už zapoměla.

Prokurátor (*po chvíli*) Já už na tebe taky zapoměl, a přesto jsem teď večer... (*K ostatním*) Ano, když vás tu všechny slyším mluvit o smrti, padá na mne úplný zmatek. Všechno, co jsem si na světě nechal ujít, se mi najednou vrací. Ano, všechno chci, Pašo, začít znovu. Ještě není pozdě. Neodpovíš mi? (*Paša se směje*) Čemu se směješ?

Paša Protože zemřeme my, a vás ještě máme utěšovat.

Kopak Má pravdu. Dovedete s ní mluvit jen o sobě. Dejte jí už pokoj.

Prokurátor Ano, jsem směšný. Nevím, co mě to popadlo, ale to je vaše vina. Neštěstí jste mi sem zanesli vy. Až do vašeho příchodu bylo všechno v pořádku. A teď už ničemu nerozumím, ničím si nejsem jistý, motá se mi hlava, jako bych měl zavrat, je to prostě strašné. (*Ticho. Pak*) Ne, není to pravda, nejsem prázdná bytost.

Dora Ne, jste jenom jako všichni ostatní. Dokonce možná lepší.

Prokurátor Nejsem prázdná bytost!

Michal Neměl jsem se posmívat té vaší svatbě, Ivane Iványčí. Odvolávám, co jsem řekl.

Dora Studenti medicíny většinou mívají sklon k cynismu. Všimněte si, že jak začne mluvit o naší smrti, hned se rozesměje. Ivane Iványčí, my o tom vůbec nepochybujeme, že budete šťastní.

Plušík Ale teď už nás nechte odejít.

Kopak A co nejdřív na nás zapomeňte.

Michal Ostatně jsou taky výborné prášky na spaní.

Dora No, slyšíte ho! Pošklebuje se, ale on není zlý.

Prokurátor Teď nepotřebuju prášek na spaní, spíš naopak, prášek, ale na probuzení. Abych se zbavil té mury, co mě tlačí od chvíle, kdy jste vešli sem do toho pokoje. (*Zavře oči. Ticho*) Ne, není to možné. Co jsem vám tu vyprávěl, nebyl můj život, ale něčeho jiného. Nebo jsem ho vyprávěl špatně. Ano, tak je to. Špatně jsem ho vyprávěl. Koneckonců sám přece musím vědět nejlíp, že nejsem prázdný člověk. Tady vidíte můj portrét. (*Poodhrne závěs a odhalí svůj velký portrét*) Všimněte si toho pohledu. Jak je laskavý a chápavý. Pohled dobrého a spravedlivého člověka, který dovedl milovat a má právo na štěstí... (*Podívá se na portrét*) Uf, to jsem si oddechl. Konečně jsem se zas našel! A teď vás opusť. Půjdu si poslechnout konec koncertu. Ale vy se prosím odtud nehybejte. Jestli vás pohled na šťastného člověka nepřesvědčil, nedá se nic dělat. Ihned dám příkazy policii. Odvedou si vás. A už nechci na vás myslet. Konec, vymazal jsem vás z paměti, všechny. (*Jde ke dveřím, ale ještě se otočí a směje se*) A jestli náhodou potkáte na onom světě mou duši, nezapomeňte jí vyřídít srdečný pozdrav. Hlavně jí povězte, že zatím se mi ještě nikdy nevedlo líp. Tak – a sbohem. Trochu hudby mi udělá dobře. (*Odchází a pobrukuje si předehtu k Lazebníkovi*)

Všech šest osob zůstane zticha a naslouchá hlasu, který se vzdaluje. Pak:

Plušík Tak jste viděli, co to je šťastný člověk. A co na to já? (*Odplivne si*)

Kopak Ne, já mu za to děkuju.

Dora Otevřel nám oči.

Plušík Máte pravdu. Kdyby se byl nevrátil, možná jsme si to s tou smrtí ještě rozmysleli.

Kopak A byli nešťastní ještě celá léta.

Michal Nebo, a to je ještě horší, nakonec by se nám stalo to, co jemu, taky by nám zůstalo v srdci prázdné. Já se ale tomu člověku odmítám podobat, nechci, aby ze mne byla živá mrtvola.

Plušík To odmítáme všichni.

Kopak Radši zemřeme.

Paša Ještě dnes v noci.

Kopak Jde jen o to, jak se odtud rychle dostat.

Plušík (*podívá se z okna*) Tudy to nepůjde. Před vraty jsou policajti.

Kopak Tak přes dvůr.

Plušík Na dvoře jsou taky.

Dora Přece tu ale nemůžeme zůstat.

Michal A proč ne? (*Všichni se na něho udiveně podívají*) Ten psací stůl připomíná soud. Prokurátor je tu taky. (*Ukáže na portrét*) Právě skončil obžaloba a slovo mají teď žalobci.

Plušík Příteli, ty legrácky si nechte na jindy.

Michal Ale já si nedělám legraci. Navrhnu neodcházet, ale zůstat pohromadě a zabít se přímo tady, a hned. Je v tom snad trochu melancholie brát si život v domě šťastného člověka, ale co, měli jsme to na světě všechno tak zvrtačené, že nemůžeme nic očekávat ani od poslední stanice naší cesty. Jen aby se to odbylo krátce a tiše. Dívejte se! (*Otevře skříňku*) Já to věděl. Má tu dva prostředky na spaní: každý zvlášť jsou úplně neškodné, ale když se smíchají, za pár minut nás přivedou do tvrdého a čím dál hlubšího spánku a my při něm nakonec uslyšíme zvony a hluk jedoucího vlaku. Ten nás pak odveze na druhou stranu hranice, kde bude prohlídka zavazadel a kontrola cestovních pasů. (*V každé ruce drží lahvičku*) Je to pašák, ten náš Ivan Karaul! Postaral se o nás až do poslední chvíle. A musím se zasmát – odpusťte mi to –, když si představím, že za chvíli najde doma šest cestujících na onen svět, jenom všichni už budou nehybní, a jemu nezůstane ve skříni ani lék, který by ho dnes v noci uchránil před nespavostí a zlými sny.

Dora Přestaň se smát. Mě ten tvůj smích bolí.

Michal Dávejte pozor. Sem nakapu jeden, a potom ten druhý. (*Míchá je v malé pánvičce*) Zahřejeme to nad ohněm a vznikne nám krásná modravá sedlina, jak říkával náš profesor chemie. Souhlasíte? Všichni?

Plušík (*je trochu neklidný*) A je to hodně nepřijemné?

Michal Vůbec ne. Má to dokonce nasládlou chuť.

Plušík Nemyslím chuť, ale jak to... jak to působí...

Michal Rychle a bezbolestně. A teď, když jsme se rozhodli... a rozhodli jsme se, ne? – sledujte všichni ten plamínek. (*Škrtně zápalkou*) To je znamení k odjezdu. Cestující na onen svět, nastupovat! (*Zapálí vařič*) Tak, a je to. Teď jen čtyři minuty počkáme a sykot plamínku nám zatím nahradí hudbu italského virtuosa. Doporučuji vám, abyste ty čtyři minuty dobře vychutnali. Vlak je ještě ve stanici, ale my už sedíme ve vagonu a odložili jsme si. Ještě žijeme, ale už cítíme, jak v nás stoupá bezstarostnost lidí, kteří se ocitli někde daleko a už nedýchají. Sbohem zármutku, sbohem všechny starosti a maléry. Jste na nástupišti, máváte kapesníkem, ale na nás už nemůžete, nám už neuděláte nic.

Plušík Vůbec nic. Je konec.

Kopak A já se teď obracím jménem nás šesti k Bohu a říkám mu: Pohleď na svá stvoření, na tyto muže a ženy, kteří trpí a nechápou, proč. Kteří nic netuší – platí snad za viny spáchané kdysi dávno jinými lidmi. A kteří se rozhodli společně vystoupit dnes večer k tobě a požádat o revizi svého případu.

Plušík A kteří teď zemřou.

Paša Myslíte to tedy doopravdy? Konečně zemřu! A nebudu sama. Ne, zemřu mezi vámi! Přijali jste mě mezi sebe! Zemřu hrdě, za plného světla, jako na slavnosti!

Kopak (*přiblíží se k ní*) Pašo, nechcete se, než bude pozdě, zbavit svého tajemství a říct mi, proč... (*Zarází se*)

Paša Víte přece, že nemám právo vám odpovědět.

Kopak Ani teď ne?

Paša Teď teprve ne.

Kopak A já přesto cítím, čím víc se blíží ta chvíle, že i já se přibližuju k vám a začínám pomaloučku chápat vaše nejskrytější myšlenky a dokonce na ně ti chounce odpovídám, jako bych vás už znal odevdávna.

Paša Tak to třeba uhodnete sám, a já nemusím nic říkat.

Kopak Ano, možná. (*Podívá se na ni*) Pašo, jestli hádám správně – zlobíte se na mne moc?

Paša Ne. Ale nikomu nic neříkejte. (*Ticho*) Před chvílí jste měl takové smutné oči, ale teď se zas tak nějak dětsky usmívají. Nehybejte se. Dělá mi dobře, když vás cítím nablízku. A nemluvte. Teď už to nestojí za to.

Ticho.

Stařena Raz, dva, tři. Hotovo. (*Rozloží pletení před sebou a prohlídí je*) Chudák Aljoša. Kdybych se s tím nebyla tak párala, mohl si ten svetřík aspoň jednou obléknout. (*Skládá pletení*) No, nevádí.

Bude ho nosit jiné dítě. Bylo by opravdu škoda té krásné vlny. A zrovna teď, když máme zimu na krku.

Plušík Kolik je vlastně hodin?

Kopak Zvláštní otázka. Za deset minut jedenáct. Proč?

Plušík Touhle dobou jsem obvykle dojedl, sám, ve velké, prázdné jídelně. (Pauza) Jak ta blízkost smrti všechno zmenšuje! Všechno, co opouštím, mi teď připadá vzdálené a maličké. Víte, kdyby teď vešla do dveří má žena, se mnou by to nehnulo.

Kopak Pašo, vy se chvějete.

Plušík (k Paše) Přehodte si můj svrchník přes kolena. (Učiní to a když přechází kolem zrcadla, zastaví se před ním a podívá se na sebe) Zdravím tě, Plušíkne! Vidíš, už mi ani nejsi odporný. Teď mi připadá, že docela ujdeš. Jaké blaho! A jaký klid!

Dora (k Michalovi, který usedl k ní) Ano, je to zvláštní, mně se taky zdá, že se pomalu dostávám do takového klidu a blaženého pocitu.

Plušík (vrací se k zrcadlu) Za chvíli už budu jako prokurátor. Začnu se poplácávat po zádech a vykřikovat: „Bravo, Plušíkne, jsi tak veselý, hodný, pořádk v dobré náladě...“

Dora hledá něco v kabelce.

Michal Co hledáš?

Dora Tvůj poslední dopis, ten, kdes mi psal, že se vracíš. Pořád ho nosím s sebou. (Naša lej. Přečte několik prvních slov a pokračuje zpaměti) „Drahá, píšu Ti tužkou, protože inkoust zmrzl v kalamářích. Ale ruka se mi netřese jen zimou; zítra nás totiž čeká veliký den. Jsme na svobodě. Už jsem si sbalil zavazadlo...“

Michal To už tenkrát byl podobný odjezd jako ten náš.

Dora Jenže dneska jsme dva. Ano, já dnes v noci taky odcházím, abych se shledala s tím, koho miluju. A tentokrát se s ním možná i shledám. (Čte dále dopis) „... Jenom mám příšerný strach, miláčku, nesmyslný strach...“

Michal (čte jí přes rameno) „... z té chvíle, kdy konečně budeme stát jeden před druhým...“

Dora (přeruší ho) Ne! (On se na ni podívá udiveně) Ne, dál už to nemá cenu číst.

Michal Proč?

Dora Protože najednou poslouchám dopis, který mi udělal takovou radost, jako by ho psal někdo jiný někomu jinému. Ale už mě to taky ani nebolí.

Michal To je tím, že jsme už skoro na pohraniční stanici a všechno nám začíná být jedno.

Dora Ale jestli se tam na druhé straně spolu zas probudíme, znovu se shledáme jako tenkrát? Řekni, Michale!

Michal Nevím. Zemřeme hlavně proto, abychom už netrpěli, abychom byli lhotejní.

Dora Ne! Já umírám, abych měla naději, že se

s tebou znova shledám. Ne abych byla lhotejná. Ne jako tamten. (Ukáže na prokurátorův portrét)

Michal Dávej pozor, Doro. Jsou to naše poslední slova před smrtí.

Dora Smrt! Teď snad už začínám tušit, čemu je podobná. Domu šťastného člověka. Smrt je štěstí z prázdnoty. Jenomže takové štěstí já odmítám, i na onom světě. To budu radši žít a trpět kvůli tobě.

Michal Když budeme žít, zas na sebe začneme být zlí.

Dora Ano.

Michal Znovu se budeme sledovat.

Dora Ano.

Michal Každý pohyb porovnávat se vzpomínkou.

Dora Ano. Budeme trpět, Michale, ale jeden pro druhého, slyšíš, jeden pro druhého. (Pauza. Pak tišeji) A když budeme hodně trpět, kdoví, třeba se nakonec shledáme i na zemi.

Michal Jenom ne tolik naděje, Doro!

Dora Máš pravdu, jenom ne tolik naděje! Ale tím hůř. Ráda přijdu o všechno, až na to, co dostávám od tebe. O své utrpení nechci přijít. A co ty, Michale? Ty chceš?

Michal Zkusme to.

Dora (ke všem) A co vy tam, slyšíte? My se pokusíme žít. *Ticho.*

Kopak Slyšela jste, Pašo. Oni se pokusí.

Dora Pašo, vám taky pomůžeme žít.

Paša Dejte mi všichni pokoj, vždyť o mně nevíte nic.

Plušík (jakoby jen pro sebe) Konečkonců trpět znamená o něco se zajímat, mít na něčem účást. A od té doby, co všechno jde tak hladce, já se začínám nudit. (Pohled k zrcadlu) Lituju se. Ano, to je to správné slovo, mně je líto sama sebe. Kopaku, budeš žít.

Kopak Slyšíte, Pašo? On to taky chce zkusit.

Paša Odejďte s nimi.

Plušík Kopaku, budeš žít.

Kopak Ne.

Plušík Kopaku, jsi slaboch, nedokážeš zemřít bez nás. Budeš žít.

Kopak Ne. Zůstanu s Pašou. Bude to tak lepší. Nevím, proč, ale cítím, že takhle je to líp. Chcete, Pašo?

Plušík (k Paše) No tak promluve s ním, řekněte mu, že musí žít. Přece vidíte, že váhá.

Kopak Ne. Já teď poprvé v životě neváhám. Pašo, chcete?

Paša mlčí.

Plušík A ona mlčí! (k Paše) Ty děvko, ty se nestydíš?

Paša Ano. Teprve teď se stydím, že jsem tady, mezi vámi. Byl to bláznivý nápad. Odpusťte. To už nejspíš ke mně patří, že zemřu sama.

Kopak Pašo...

Paša Sama... sama... docela sama... (Zhroutí se. Kopak ji zachytí)

Kopak Pašo... Pašo...

Michal (pomáhá mu) Nechte ji, ať se postaví. To nic není. (Sáhne na ni) Myslím, že se dovíme, proč chce zemřít. (Paša otevře oči) Pašo, jsem lékař a vyšetřím vás.

Paša To je zbytečné. (Ticho) Ano, je to tak, čekám dítě, a proto chci zemřít.

Michal Přece jste mohla... (Nedokončí)

Paša Ne. Já nechci. Na to jsem příliš šťastná už od chvíle, kdy se mi pohnulo v břiše. Víte, je to zvláštní pocit, když si představím, že už nejsem sama, že mám v sobě dvě srdce, dvoje ústa, dvě duše. Jenže hrozně zas je, když si člověk uvědomí, že to dítě se jednoho dne narodí, poroste, a přijde taky čas, kdy začne svou matku soudit, a taky ji odsoudí. I kdybych změnila řemeslo, to, co bylo, nikdy už nesmažu. Uslyší, co si o mně chlapi vykládají. Bude se stydět. Jako jeho otec, který odešel. A tak... tak to prostě je. Zemřeme společně, dítě i já. Tam uvnitř si s ním povídám a cítím, že mi odpovídá. A taky je pro. Usneme oba a probudíme se až někde strašně daleko, ve světě, kde se děti nikdy nemusí za matku stydět.

Michal Pašo...

Paša Ne. Nesnažte se mě přesvědčit. Copak nevidíte, že mě nic netrápí? To není sebevražda, spíš svatební cesta, protože jsme dva. (Ticho) Ale proč mě nutíte mluvit? Dokud nikdo nic nevěděl, všechno bylo mnohem lehčí. A vy tu teď stojíte nade mnou jako soudci, jako policajti... Dejte mi už jednou pokoj!

Stařena Dítě! To je, jako by se kolem nás rozlaholily vánoční zvony! Nikdo se přece nebude zabýjet na Štědrý den.

Dora Já si tolik přála dítě, Michale. To by bylo možné změnilo všechno. (k Paše) Stačí, když dítě zakřičí, a všechny vzpomínky jsou pryč.

Plušík Kdo se podívá dítěti do očí, sám si připadá hezký.

Dora Začneme všechno znova.

Paša Já už nemůžu začít znova.

Michal My vás v tom nenecháme. Budeme ještě příliš čatější než vy.

Dora Budeme se o vás starat, dokud se to dítě nenarodí.

Paša A pak?

Kopak A pak, když, Pašo, dovolíte, budu se o vás oba starat já. A aby to bylo jednodušší, požádám vás... Bože! Jak je trapné vyslovit nahlas, co si člověk málem netroufá myslet ani potichu. Ale když už, tak já vás tu, Pašo, žádám přede všemi... (Nedokončí)

Paša Já vás nemiluju.

Kopak Ovšem. Ale když se dva spolu skloní nad koblíčkou, vždycky se nakonec na sebe usmějou. A ten úsměv, to bude můj nový los, Pašo. Alespoň tuhle naději mi neberte.

Paša Vy byste mohli milovat dítě někoho jiného?

Kopak Život jsem mu nedal, ale možnost, aby žilo, bude mít přece jen ode mne. A to není málo. Já jsem ostatně nikdy neměl nic, co by mi opravdu patřilo. Budu si na to muset teprve zvykat. Nesmím tedy mít přehnané nároky hned první den.

Paša Budou se vám posmívat.

Kopak (ukáže na ostatní) Tihle jistě ne. Tak chcete, Pašo?

Plušík Vždyť už ti řekla ano – taky nic nechápeš.

Kopak Vždyť se dívá jinak.

Dora A přesto vám řekla ano. Všichni to slyšeli, jen vy ne. Podívejte se na ni, usmívá se. Michal a já vám půjdeme za svědky.

Stařena Tak teď musím ten svetr zas rozpárat. A já si s ním dala takovou práci!

Plušík (stranou) No tak svatba je už v kupě, snoubenci, babička, svědci. Jeden o druhého se tu všichni dovedli postarat, jenom já zas půjdu domů sám, a zas uvidím v zrcadle jen sebe a dál si budu uplívovat.

Kopak S tebou taky nic nehne! Vždyť ještě dnes večer přece chystáme zasnuby a oslavíme je – všichni jak tu jsme – u tebe, abys věděl!

Plušík U mě?

Kopak Ano, u tebe! Aby ses jednou musel postarat taky o někoho jiného než jenom o sebe!

Plušík Ale...

Kopak Žádné ale. Bude to pro tebe i trest za to, žeš byl na Pašu sprostý.

Plušík Pašo, já bych se vám, když dovolíte...

Kopak (přeruší ho) Dej jí teď pokoj. A zítra se všichni sejdeme zas u nich. (Ukáže na Michala a Doru) Ode dneška se z nás stává jakási rodina.

Michal (který na okamžik zmizel a vrací se s lahví šampaňského) Tajný spolek.

Kopak Výborně. Tajná společnost zasvěcených.

Plušík Do čeho?

Michal Do toho, že lidé, co ještě nikdy netrpěli, jsou nešťastnější než ostatní. A koukejte, co jsem objevil v jídelně. Prokurátorovo šampaňské.

Plušík Já bych je vypil bez výčitek. Na mé svatbě stál sotva na nohou.

Michal Doro, přines sklenice.

Stařena Když já se vdávala, taky se pilo šampaňské. Když bouchne zátko, musí člověk vždycky udělat nějaký slib.

Michal Tak honem, honem... Pašo, co teď slíbíte?

Paša Já už jsem složila slib.

Stařena Nahlas! Jinak to neplatí.

Paša Slibuju, že to dítě se nebude nikomu podobat.

(Zátka vyletí)

Kopak Děkuju, Pašo. *(Ke všem)* Podávali jsme žalobu. A Bůh nám odpověděl. Poslal nám dítě, dítě, které snad nebude tak nešťastné jako my.

Michal Jen to, Kopaku, nepřeháněj s tou nadějí! Ono se taky chytí do pasti, jako my všichni.

Kopak Ale vždyť...

Michal Jako my všichni. A nakonec bude svá utrpení milovat jako my. Ale to už bude jeho vina. Já stahuju svou žalobu. *(Zvedne sklenku)* A připíjím na tvé manželství, Kopaku. *(K Pluškinovi)* A co ty, Pluškin, co se tak tváříš?

Pluškin Protože ten vaíč pořád ještě hoří.

Michal No jo, já na něj zapomněl. *(Zhasne jej)* Přestoupíme do jiného vlaku.

Pluškin Z rychlíku do osobáku.

Michal *(vrátí se)* Piju na zdraví všech, kdo v noci zápolí sami se sebou a nemají odvahu dál žít, připíjím onomu strašnému tajemství, které si žádá, aby člověk trpěl, aniž ví, proč, a přesto se bez utrpení nemůže obejít.

Pluškin Ano. Je to divný tvor.

Michal *(pokračuje)* Připíjím vám oběma.

Kopak Slyšíš, Pašo?

Michal A na přátelství nás všech.

Pluškin Ano, ale přece jen bychom neměli zapomenout na ty ostatní.

Michal Koho tím myslíš?

Pluškin Šťastné lidi. Připíjím na jejich zdraví. S přátelím, aby nikdy nespátřili sami sebe.

Michal Na ty klidně zapomeňme. Mezi námi nemají co dělat. Já připíjím Paše.

Všichni Ať žije Paša!

Vstoupí prokurátor se sklopenou hlavou a smutným pohledem. Všechny si pozorně prohlíží.

Prokurátor Vy se tu smějete! Pijete šampaňské! To si už, na mou duši, asi myslíte, že jste mrtví!

Michal Přesně tak. Mrtví a znovu probuzení do života.

Prokurátor Strážníky jsem odvolal. Můžete odejít, vydat se na cestu, jak říkáte. Já už nikoho nedržím.

Pluškin Však taky už nikdo na smrt nemyslí, Ivane Iványči. Zapíjíme Kopakovu svatbu s Pašou. Nechcete jim taky připít?

Prokurátor Já mezitím přemýšlel. Máte pravdu, že podáváte žalobu... Připíjím se k vám.

Michal Ale tady už nikdo žádnou žalobu nepodává. S tím už nemáme nic společného.

Pluškin Raději chceme být nešťastní.

Dora Ano. Ale společně.

Kopak Pospěšme si, Pašo.

Pluškin *(k Paše)* Půjčím vám svůj kabát. Venku je zima.

Prokurátor *(dívá se, jak se chystají odejít)* Přece mě tu nenecháte samotného! Pašo! *(Paša se otočí)*

Před tím jsem tu s vámi mluvil jako nějaký blázen.

Už nikomu nic nenabízím, ale... *(Paša se odvrátí)*

ale vyslechněte mě, Pašo... naposled.

Paša Jste šťastný. Tak co byste ještě chtěl?

Prokurátor Ano, jsem šťastný. Nebyl jsem na koncertu. Bloudil jsem tmavými ulicemi jako žebrák. A na každém kroku jsem si opakoval skoro nahlas: „No vidíš, jsi šťastný! A víš to moc dobře, že jsi šťastný!...“

Nikdo, mimo Pašu a Kopaku, ho neposlouchá.

Pluškin *(na odchodu)* Jdeme ke mně oslavit tvou svatbu. Pojdte s námi.

Prokurátor Ne.

Michal Tak na shledanou, pane prokurátore.

Dora Na shledanou, Ivane Iványči.

Na odchodu si prozpěvují.

Kopak Na shledanou, šťastný člověče.

Prokurátor A ty, Pašo, ani ty mi neřekneš nic?

Paša *(ke Kopakovi)* Dovolíš? *(Jde k prokurátorovi a políbí ho)* Než na tebe docela zapomenu. *(Pak odběhne za Kopakem)*

Zůstane jen prokurátor a Pluškin, který si nalije poslední sklenku šampaňského.

Prokurátor Pluškin, víte, co to je: šťastný člověk?

Pluškin Já to nechci vědět.

Prokurátor Vyslechněte mě, Pluškin. Já se od chvíle, co jsem vás opustil, dusím. Nejdřív jsem chtěl zrušit svou svatbu a změnit život. Jenže já nemůžu. A vím, že to nedokážu nikdy. Já... *(Pluškin odešel)* Ten taky odešel? Komu to mám teď říct? Bože můj, s kým já si můžu promluvit? *(K svému portrétu)* Slyšíš, Ivane Iványči Karaule, carský prokurátore, slyšíš hluk nešťastných tohoto světa? Oni si zpívají! *(Vskutku je slyšet, jak v dálce doznívá píseň, kterou začal Michal s Dorou a do níž pak spadli všichni ostatní)* A ty, tys ucpal všechny dveře, všechna okna, aby se nešťěstí k tobě nemohlo vetřít, a teď se na sebe díváš a cítíš, jak jsi prázdný, prázdný jak mýdlová bublina. Ano, mají pravdu, jsi už mrtvý. Zbývá ti jen revolver. *(Vytáhne jej z kapsy)* Můžeš stisknout kohoutek, a neuslyšíš ani tu ránu... *(Přiloží si revolver k spánku)* ... ani tu ránu neuslyšíš...

Opona

© Karel Kraus c/o DILIA.

The Disk magazine No. 40 opens with Prof. Július Gajdoš's essay "Postmodernism among Us". The impulse for writing was an exhibition in London called *Postmodernism: Style and Subversion 1970–1990* in the *Victoria and Albert Museum* from 24th September 2011 to 15th January 2012. Exhibition organizers and editors of the catalogue had good reasons not to search for some unambiguous definition or clearly define limits of a style itself and its relationship to modernism. They attempted to get brief characteristics of thirty years of art development and visual presentation of products which then drew attention because of their rareness. It is not a coincidence that they paid greatest attention to postmodern architecture, yet they also dealt with other arts and design so fashion, post hip-hop, photography, stories or abstract figural systems could not be missing at the exhibition. The exhibition was an opportunity for the author of the text to contemplate on connections and differences between modernism and postmodernism, or modernity and postmodernity: this idea uses several examples from architecture to refer to rudimentary postmodern uncertainty as well as common roots of postmodernity which things that preceded it.

Prof. Jan Císař's article "Boundaries and Extremity" is dedicated to two performances of the National Theatre in Prague. The author sees their dramatic basis in efforts of the ensemble to span and offer their viewers as a wide scope of methods and results participating in the language of drama today as possible. Nebeský's performance of *King Lear* completely abandons a traditional interpretation method and creates a scenic form where an image is essential, i.e. visual and creative form of the performances. It forms original reality which is even more unusual because everything is performed synchronically, so a relationship of individual elements is polyphonic. In the National Theatre, Nebeský's performance – regarding

a position of this institution in Czech culture – represents certain extremity which asks questions about borders or at least a framework where the National Theatre drama can satisfy relevant cultural demands; on the other hand, it asks a question of forms of contemporary staging from the point of the relationship of theatre and the present. Dočekal's performance of a half-documentary, half-fiction text by Lucy Prebble called *Enron* plays an important role in the repertoire of the National Theatre drama and it also widens stylistics of its scope.

The following two contributions deal with speech. In her essay "Strong Voice", Prof. Zdenka Švarcová draws from the fact that voice is similar to sight (in a visual domain) or touch (in a domain of tact), yet they cannot be compared with voice speaking about produced energy. The author asks a question: "If sight is demonstration of vision and touch is demonstration of tact, [...] which sense is demonstrated by voice"? Would it be possible to invent a new word "mluv"? Whether this term is applied or not, the author convincingly points at the essential importance of culture of neglected speech. And she may be right when she says: "When we added 'mluv' to the group of five senses, we opened a way for a regressive perspective on meaningfulness of a human life which lies in mutual communication. If a scientist wants to persuade us that there are no Senses resulting from scientific epistemology, there is 'no Great Constructor' ruling the world, Evolution does not lead anywhere and Life has no Sense', we argue that every important 'message' – let it be a nice look, friendly embrace or sincere reassurance, it will make sense for us, although it is sense with a small 's'."

In his study "Scenology of Speech", Prof. Vostrý claims that everything connected with voice and speech is related

1 Translator's note: 'mluv' cannot be translated into English because this word does not exist in Czech.

to transmitted and accepted vibrations during communication as well as our presence in space and ability to create it with this presence. "This is to show how neglecting the speech can have an influence (in mutual cooperation of speaking and listening) or its cultivation to the level of contemporary drama acting, staging, self-social acting and communication in general." We speak about possibilities of vocal and ('purely') lexical expression which fights with voice on the level of speech and the other way round: when using speech, people do not use only their voice, other organic precondition of the speech but also words which help them with their acoustic particularity and interfere with their semantic generality. Generally, it is an experience of words and their connections or use when creating consistent experience in the case of successful poetry. "Acoustically realized mental and physical experience of speeches constitutes an important part of actor's experience as well as important and immediate (organic) impulse of his/her specific scenic behaviour/acting."

Doc. Josef Valenta wrote the study "Prolegomena for a Research Methodology of Education Drama" and its first part is printed in this issue. It is the part where the author deals with definition of a phenomenon called 'research' and its basic paradigms – using definitions of the field and its interdisciplinarity – as well as explanation of several basic points of view of a research connected with dramatic education. The author adds a brief overview of basic research paradigms (qualitative and quantitative, among others) to general characteristics of a research and its features as specific human activities. He also lists several points of view – three of them have been selected for this article: 1. research for theatre or education drama (research activities for a dramatic play), 2. theatre or education drama as a research or a research through theatre, or a research through education drama (a theatre-dramatic

activity as cognition; there is also space for brief characteristics of so-called artistic research, a research in practice, ethnography of performance etc); 3. theatre or education drama as a research report (which accentuates a scenic result of the research, i.e. a scenic act as a "research report"). Other three types will be characterized in the second part.

Concerning history of theatre, Klára Břeňová deals with theatre activities in the ghetto in Theresienstadt ("Stages in Theresienstadt Which Represented the World"). PhD student Mgr. Pavel Bár writes about the performance of famous Voskovec's and Werich's adaptation of American musical *Finian's Rainbow*: they used this performance (*Divotvorný hrnec* in Czech) to introduce this genre in Czechoslovakia after the war. Mgr. Martin Maryška's study "Expanded Space of a Stage-Graphic

design of the Theatre on the String" strives for understanding of aesthetic relation between graphic design and specific scenic manifestation on the example of posters and brochures of this theatre for performance from 1968 to 1989. The principle of irregularities and openness, accepted as a predominant programme basis, was applied here with various creative means (drawings, photography, collages, concepts etc) in production of numerous artists (Myslivoček, Ždímal, Stejskal, Skalník, Zavorský etc.). They were united by a search for a staging key common in all theatre components: graphic design should not be mere illustration of the performance. Maryška's study focuses on the means how artists portrayed author acting in press materials as well as meta-communicative reflection of graphic and theatre language with the effort of promised authenticity.

In *Disk 40*, you can also find Karel Kraus's translation of Neveu's play *Plainte contre inconnu*. Josef Čančík's and Vít Šimek's "Ephemera Architecture for Ji.hlava" represents non-theatre scenography commented on by the first author. Concerning the text "Once More about a 'Golden Egg'", it is Michael Prostějovský's and Pavel Bár's response to polemics of their article "The Phenomenon of Czech Musicals" printed in the last issue; the author of the article "Troubles with a Golden Egg" was Jana Machalická. Michael Prostějovský's post scriptum requires an editor's note: words of a "non-professional" contain various mistakes or prejudices; yet it will always be appreciated because of its 'outer' point of view, i.e. as an unprejudiced correction of an opinion influences by one's (Prostějovský) activity in the field.

Translation Eliška Hulcová

culturelles, d'un autre côté, elle pose la question des aspects possibles du mis en scène contemporain du point de vue des rapports du théâtre avec l'époque d'aujourd'hui. Dans cet ordre d'idée, la mise en scène mi-documentaire mi-fictionnelle du texte de Lucy Prebble *Enron* par Michal Dočekal, joue un rôle important dans le répertoire dramatique du Théâtre National en élargissant le champ stylistique.

Les deux contributions suivantes se consacrent à l'expression parlée. Dans son article «Une voix de stentor», la professeure Zdenka Švarcová part du fait que du point de vue de la perception sensorielle, la voix est semblable au regard (dans le domaine de la vue) ou au toucher (dans le domaine du sens tactile), lesquels ne peuvent pas être comparés à la voix pour ce qui est de l'énergie fournie pour la produire. L'auteure se pose la question: «Si le regard est une manifestation de la vue et le toucher une manifestation tactile, quel sens se manifeste dans la voix?» Ne serait-il pas possible de le désigner par le mot nouveau «le parler»? Que nous acceptons ou non cette appellation, l'auteure montre avec des arguments convaincants l'importance fondamentale du discours parlé si négligé aujourd'hui. Et elle n'est sans doute pas loin de la vérité quand elle affirme: «En ajoutant aux cinq sens le parler, nous avons ouvert la voie à des vues rétrospectives sur le sens de la vie humaine reposant toujours sur la compréhension réciproque. Si le savant nous démontre qu'aucun sens ne sort de l'épistémologie scientifique, qu'un Grand Architecte ne dirige pas le monde, que l'Evolution ne conduit nulle part et que la Vie n'a aucun Sens, nous lui opposons que toute communication importante, qu'elle ait l'allure d'un regard affable, d'un embrassement amical ou d'une déclaration sincère, aura pour nous un sens, certes un sens avec un petit ,s'.

Tout ce qui a trait à la voix et au parler – écrit le professeur Vostrý dans son étude «Scénologie du discours parlé» – ne se rapporte pas seulement naturellement aux vibrations émises et reçues dans l'échange de

communications, mais aussi à notre présence dans l'espace et (pas seulement au théâtre) à la capacité de le structurer par cette présence. «Il en ressort clairement quelle grande influence a et peut avoir la négligence dans la façon de parler (dans l'interaction du parler et de l'écouter) ou bien au contraire le fait de la cultiver, non seulement au niveau de l'art du comédien, mais aussi au niveau du mis en scène et du mis en scène de soi, et cela signifie la communication sociale, en général». Il s'agit autant de la possibilité de l'expression par la voix que de la possibilité de l'expression – ,proprement' – par le mot, laquelle au niveau du parler rivalise (on peut dire) avec la voix. Et à l'inverse: dans le discours parlé, la locution n'utilise pas seulement la voix et d'autres éléments organiques de ce discours parlé, mais aussi des mots qui l'aident par la concrétisation vocale autant qu'ils la gênent par leur généralité sémantique. Il s'agit ici, de façon générale, du vécu des mots en eux-mêmes et de leur lien, ou bien dans le cas d'un texte poétique réussi – de leur utilisation dans la formation du vécu total. «Le vécu psychophysique du discours réalisé vocalement qui en résulte, constitue ainsi non seulement une part importante de l'ensemble du vécu corporel de l'acteur, mais aussi une significative impulsion (organique) immédiate de son comportement concret sur la scène ».

Josef Valenta est l'auteur de l'étude «Prolégomènes à la méthodologie de la recherche sur le drame éducatif», dont nous publions la première partie dans ce numéro. Celle-ci se consacre – sur la base de la définition de cette matière et de ses fondements interdisciplinaires – d'une part à la définition du phénomène appelé ,recherche' et de ses paradigmes de base, et d'autre part à l'interprétation de quelques points de vue sur la recherche liée à l'éducation dramatique. Pour la caractérisation générale de la recherche et de sa marque comme activité humaine spécifique, l'auteur ajoute un tableau concis des paradigmes fondamentaux de la recherche (en particulier quantitatif et qualitatif). Puis il présente une

liste des points de vue en question, au nombre de six – trois d'entre eux, dans cette première partie de l'article, sont choisis pour une analyse détaillée: 1. la recherche pour le théâtre, à savoir pour le drame éducatif (les activités de recherche de l'acteur, d'où finit par sortir le jeu dramatique); 2. le théâtre, à savoir le drame éducatif comme recherche ou bien la recherche par le théâtre, à savoir la recherche par l'intermédiaire du drame éducatif (les activités théâtro-dramatiques en tant que moyen de connaissance: il y a place ici pour la caractérisation concise de la recherche, de l'ethnographie, de la performance etc.); 3. le théâtre à savoir le drame éducatif comme message expérimental (qui met l'accent sur le résultat scénique de la recherche, cad. sur l'acte scénique comme ,message expérimental'). Les trois autres types seront caractérisés dans la deuxième partie.

En ce qui concerne l'histoire du théâtre, Klára Břeňová s'intéresse dans ce numéro à l'activité théâtrale dans le ghetto de Terezín. Le doctorant Pavel Bár traite de la mise en scène de la célèbre adaptation par Voskovec et Werich du musical américain *Finian's Rainbow*: avec cette mise en scène, sous le nom de *Divotvorný hrnec*, ils ont introduit chez nous ce genre peu de temps après la guerre. L'étude de Martin Maryška «L'espace étendu de la scène – le design graphique du Théâtre Na provázku» s'efforce de comprendre la relation esthétique entre le design graphique et la manifestation scénique spécifique d'après les affiches et les programmes de ce théâtre pour les mises en scène des années 1968-1989. Le principe de l'irrégularité et de l'ouverture, adopté par le théâtre comme point de départ programmatif directeur, s'est fait valoir par la diversité des moyens plastiques utilisés (dessin, photographie, collage, concept et autres) dans la création de nombreux artistes (Myslivoček, Stejskal, Skalník, Zavorský etc.). Les a unis la recherche de la clé de la mise en scène commune à tous les composants théâtraux: le design graphique ne devait et ne doit pas être une simple illustration de la mise en

Résumé

Le 40ème numéro de la revue *Disk* s'ouvre avec l'étude du professeur Gajdoš «Le postmodernisme est parmi nous», étude inspirée par l'exposition de Londres *Postmodernisme: Style et subversion 1970 – 1990* au *Viktoria and Albert Museum* du 24 octobre 2011 au 15 janvier 2012. Les organisateurs de l'exposition et les éditeurs du catalogue ont décidé pour de bonnes raisons ni de chercher par définition univoque, ni de s'efforcer à définir clairement les limites aussi bien du style en lui-même que de son rapport avec le modernisme. Ils ont simplement essayé de caractériser dans leurs grandes lignes trois décennies de vie artistique, et de présenter les images des produits qui, en leur temps, ont attiré l'attention par leur caractère inhabituel. Ce n'est pas un hasard si l'architecture postmoderne y tient la plus grande place, mais les autres

formes d'art et de design y sont aussi représentées, comme la mode, le post hip-hop, la photographie, voire le travail sur l'évènement ou les systèmes figuratifs abstraits. Cette exposition a fourni à l'auteur l'occasion d'une réflexion personnelle sur ce qui unit et ce qui différencie le modernisme du postmodernisme, soit du moderne et du postmoderne: cette réflexion montre bien – et précisément avec quelques exemples de l'architecture – l'incertitude originelle du postmodernisme mais aussi les racines communes, en accord ou en opposition, avec ce qui l'a précédé.

L'article du professeur Jan Císař «Limites et extrêmes» est consacré à deux mises en scène de théâtre du Théâtre National de Prague. L'auteur situe leur point de départ dramatique dans l'effort de la direction de cet ensemble d'embrasser et d'offrir

à son public le plus large éventail d'approches et de réalisations qui apportent leur contribution au langage théâtral d'aujourd'hui. La mise en scène par Jan Nebeský du *Roi Lear* de Shakespeare délaisse la méthode traditionnelle d'interprétation et crée une forme scénique, dont le fondement est l'image, cad. une mise en scène qui a l'air d'une création visuelle. Elle constitue une réalité scénique tout à fait originale, dont la nouveauté est renforcée par le fait que tout se passe synchroniquement, cad. que le lien des différents éléments est polyphonique. La mise en scène de Nebeský au Théâtre National représente – considérant la position de cette institution dans la culture tchèque – d'un côté quelque chose d'extrême, qui pose la question des limites ou tout au moins du cadre, dans lesquels le Théâtre National peut satisfaire ses exigences

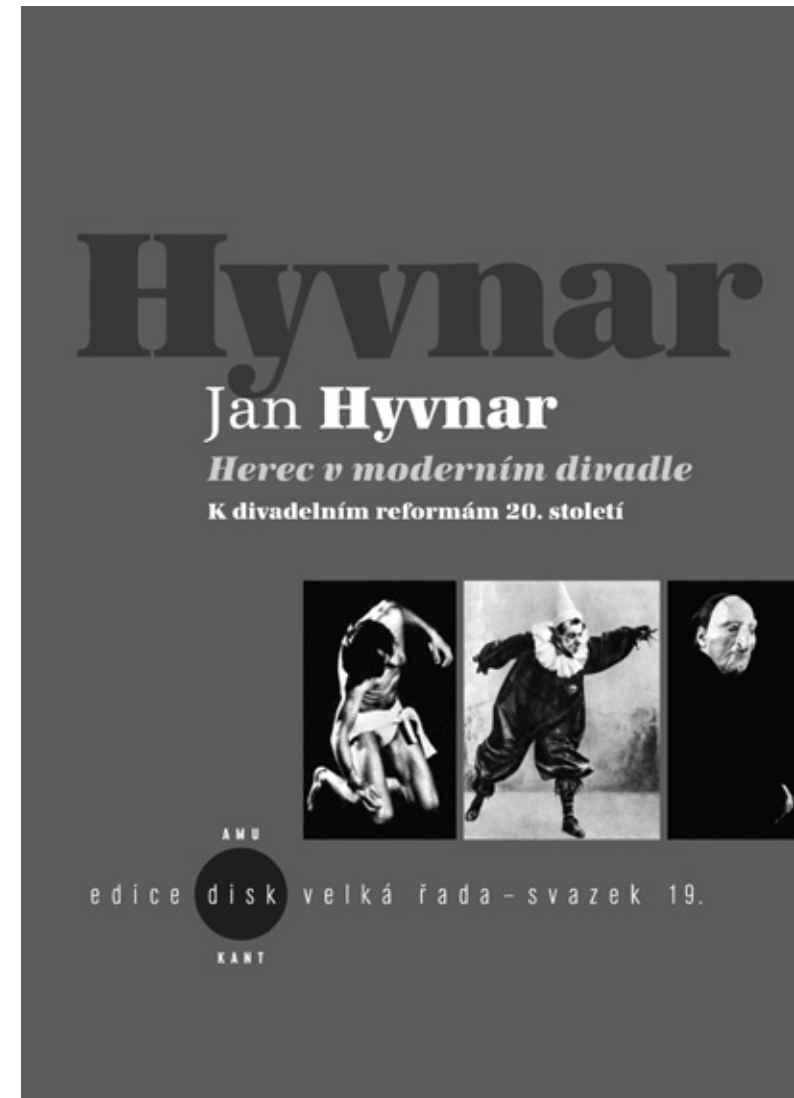
scène. L'étude de Maryška se concentre principalement sur la manière dont les plasticiens sur les imprimés ont conçu l'art dramatique de l'auteur, et la réflexion metacommunicative qui est liée au langage graphique et au langage théâtral, menée avec un effort d'authenticité résolue.

Le 40ème numéro du *Disk* est complété par la traduction de la pièce de Neveux *Plainte contre inconnu* qui est l'oeuvre de Karel Kraus. «Une architecture éphémère pour Ji.hlava» de Josef Čančík et Vít Šimek constitue un

exemple de scénographie non-théâtrale. Le commentaire est du premier des auteurs cités. Pour ce qui est du texte «Il est de nouveau question de 'l'oeuf en or'», il s'agit de la réponse de Michael Prostějovský et de Pavel Bár au retentissement polémique de leur article «Le phénomène du musical tchèque» publié dans le numéro précédent; l'auteur de cet article polémique intitulé «Les ennuis avec l'oeuf en or» est Jana Machalická. Du texte publié dans ce numéro, le supplément revendique seulement le postscriptum

de Michael Prostějovský, auquel nous devons ajouter ceci: le mot de «non-spécialiste» dont Michael Prostějovský gratifie Jana Machalická, peut certes être la marque de diverses fautes ou même de préjugés; mais il sera toujours précieux comme regard venu de l'extérieur et non «de l'intérieur», cad. comme la correction impartiale d'une opinion, marquée nécessairement par la participation personnelle (de Prostějovský) à la matière.

Traduction
Vladimíra et Jean-Pierre Vaddé



Připravil Výzkumný ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU, vydalo Nakladatelství KANT – Karel Kerlický; 1. vydání, Praha 2011; ISBN 978-80-7437-060-1 (KANT); objednávky přijímá kant@kant-books.com; pro studenty a pedagogy AMU k dostání za sníženou cenu v knihovně DAMU.