

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Katedra alternativního a loutkového divadla

Obor herectví

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Adaptovat klasicistní text alternativním způsobem**

**Maëlane Auffray**

Vedoucí práce: MgA. Lukáš Trpišovský, Ph. D.

Oponent práce: Doc. MgA. Mgr. František Karel Tománek

Datum obhajoby: 18. Září 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Acting of Alternative and Puppet Theatre

**Bachelor's thesis**

**To adapt a classical text in an alternative way**

**Maëlane Auffray**

Thesis supervisor: MgA. Lukáš Trpišovský, Ph.D.

Opponent: Doc. MgA. Mgr. František Karel Tománek

Date of defense: 18th september 2017

Academic title allocation: BcA.

Prague, 2017

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Adaptovat klasicistní text alternativním způsobem

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

## **Abstrakt**

Tato práce pojednává o klasicistním francouzském divadelním textu, o divadle které je v Evropě považováno za alternativní, a o mojí snaze nabídnout alternativní zpracování francouzského klasicistního textu přeloženého do češtiny. Popisuje jakým způsobem se všechny tyto termíny ve mně odráží. Vrací se do historie a připomíná, že ještě před tím než byl text papírem, byl také tělem, že každou alternativu předchází konvence a tradice. Především však tato práce díky slovům rozplétá myšlenky, aby je posunula dál, stejně jako mne samotnou.

Klíčová slova: francouzská divadelní literatura, francouzský klasicismus, alexandrin, verš, interpretace, překlad, překládat, alternativní divadlo, současné divadlo, Illusion comique, Magická iluze, iluze, Pierre Corneille, Zdeněk Gintl, Jiří Gruša, Karel Kraus.

## **Abstract**

This thesis goes back to the classical French theater text, the theater perceived as alternative in Europe, and my attempt to propose an alternative theater using a classic French text translated into Czech. He describes how all these terms echo in me. He returns to history and recalls that before being paper, the text was body, and that before the alternative there is convention (and tradition). Above all, it is written to untangle the ideas and move them forward, to move me forward.

Key words: French theater literature, French classicism, alexandrin, verse, interpretation, translation, translating, alternative theater, contemporary theater, Illusion comique, Magic illusion, illusion, Pierre Corneille, Zdeněk Gintl, Jiří Gruša, Karel Kraus.

## **Poděkování**

Chci poděkovat především Martinu Kukučkovi a Lukáši Trpišovskému, kteří mě přijali ke studiu herectví, aniž bych uměla jediné slovo česky i všem mým pedagogům, kteří vždy měli pochopení a trpělivost.

Dále chci poděkovat rodičům a sestrám, kteří vždy byli mojí největší oporou, svým přátelům z Bretaň, kteří mě podporovali při psaní této práce a nakonec všem mým spolužákům, bez nichž by věci nebyly takovými, jaké jsou. Nakonec bych chtěla jmenovitě poděkovat Danielu Kajprovi, Janu Hrubému a Nině Jacques, kteří mi pomohli s překladem mé bakalářské práce.

## Obsah

Úvod.....	9
I. <i>L'illusion comique</i> mezi barokem a klasicismem.....	11
a. Uvedení do kontextu.....	11
b. 20. století: objev jiného klasicismu.....	13
c. Hmotná práce s veršem.....	15
d. Interpretace a překlad verše.....	18
II. Alternativní divadlo.....	22
a. Definice.....	22
b. Co dnes znamená být alternativní ?.....	24
c. Obranné zóny.....	27
III. Praktická zkušenost.....	29
a. Corneille a my.....	29
b. Pracovat na překladu: přeložit tradici.....	29
c. Sebezapomnění.....	31
d. Těžká organizace.....	31
Závěr.....	33
Příloha.....	35
Seznam použité literatury.....	37



## Úvod

Mé první já bylo vždy velmi literární, přesné ve výběru slov, které jsem psala na papír, nebo vyslovovala na scéně. Ale mé druhé já jakoby chtělo vždy dělat věci jinak než ostatní, vyzkoušet něco nového, hledat alternativy. Část mých divadelních studií jsem absolvovala ve Francii (šest let), kde jsem se soustředila takřka výhradně na teorii (historii, dramaturgii, literaturu, kritiku, výzkum). Druhou část svých studií (čtyři roky) jsem pak strávila v České Republice, ty však byli mnohem více zaměřeny na praktickou zkušenost a kolektivní práci. Když se na to dívám z odstupu, zjišťuji, že jsem vždy váhala mezi dvěma tendencemi, a posledním dobou mezi dvěma kulturami. Chtějíc smíchat vše dohromady, zcela jsem se ztratila a brzy si uvědomila že nevím kde vlastně jsem.

Adaptovat klasický francouzský text alternativním způsobem v češtině není jednoduché. Přesto jsem měla chuť a potřebu spojit tyto dvě divadelní formy, klasickou a alternativní, v jedno, abych přesvědčila ostatní, ale především sebe samu o jejich kompatibilitě. Ale i proto, abych k sobě přiblížila dva odlišné přístupy k divadlu, se kterými jsem se setkala během svých studií.

I když jsem stále přesvědčena o tom, že tento projekt je uskutečnitelný, musím si dnes přiznat, že v jeho realizaci jsem vůbec neuspěla. Chtěla jsem původně připravit krátký úsek inscenace a prezentovat ho porotě v rámci klauzur jarního semestru 2017 a popsat poté v bakalářské práci svoji zkušenost, pracovní proces a použité divadelní techniky. V momentě kdy jsem začala psát jsem si uvědomila, že je pro mne zcela nutné redefinovat pro sebe klasicistní divadlo v alexandrinem verši, stejně tak jako alternativní divadlo, jelikož lehkost s jakou jsem tyto termíny dříve používala měla za následek můj neúspěch. Rozhodla jsem se tedy pro spíše teoretický výzkum, abych mohla s odstupem posoudit svoji práci na projektu *L'illusion comique*, své tři roky na DAMU, stejně jako tři roky na univerzitě Montaigne v Bordeaux. Také proto, abych se zamyslela nad svoji současnou situací, před tím, než se v říjnu s větším optimismem znovu pustím do práce, snad už jako studentka magisterského programu.

V práci uvádím do kontextu Corneillovu hru (jež je mým oblíbeným klasicistním francouzským textem)<sup>1</sup>, abych se mohla následně věnovat interpretaci a pohledu na klasicistní texty ve Francii. Poté jsem se začala zajímat o to, jakým způsobem se ve Francii vyvíjela práce s alexandrinem, a porovnala jsem získané poznatky s překladem v cizím jazyce. Zadruhé jsem se pokusila definovat termín „alternativní divadlo“, ukázat že se jedná o termín relativní, a pochopit jeho roli ve světě současného divadla. Nakonec mi tato zjištění pomohla uznat chyby, které vedly k selhání pokusu zinscenovat *Komickou iluzi* alternativním způsobem, tedy způsobem který jsem se naučila v České Republice.

---

<sup>1</sup> V příloze

# I. Komická iluze mezi barokem a klasicismem

## a. Uvedení do kontextu

V roce 1630 Jean Chapelain, poradce kardinála Richelieu, vyjmenoval ve svém *Dopise o dramatickém umění*<sup>2</sup> první předpisy divadla, kterému dnes říkáme klasicistní divadlo (tzn. divadlo, jehož pravidla jsou inspirována antickým divadlem, tak jak je popsal Aristoteles ve své *Poetice*). O pět let později v roce 1635, založil Kardinál Richelieu Francouzskou akademii, instituci jejíž „hlavní náplní (...) je pracovat s péčí sobě vlastní a veškerou snahou tak, aby definovala pravidla našeho jazyka, purifikovala jej, učinila jej srozumitelným a schopným vyjadřovat umění i vědu“<sup>3-4</sup> Akademie vyjadřuje vůli definovat ideál umění, vytvořit estetickou doktrínu a vytvořit vzorec v jehož rámci se umělci zaváží tvořit výjimečná díla, která budou ku prospěchu posílení vlivu francouzského království po celém světě. První základy klasicismu byly tímto položeny. Avšak jak známo, literatura doby, stejně jako její divadelní umění, nejsou jen homogenními celky.

Rozkvět francouzského klasicismu se datuje mezi lety 1661 (Ludvík XIV přebírá sám řízení království : začíná absolutní monarchie a doba národní jednoty, politické a sociální stability, která podporuje zrod silné a jedinečné literatury) a 1685 (Ludvík XIV vydává nantský edikt: rozepře ve společnosti stoupají a s nimi vznikají nová díla, která se nepodřizují estetickému kánonu v duchu klasicismu).

Avšak Corneille přichází poprvé na scénu se svou *Komickou iluzí* již v roce 1635, tedy téměř o třicet let dříve. Jedná se o hru napsanou na zakázku šéfa souboru Divadla v Marais v Paříži, který si přeje přitáhnout movitější publikum díky několika hlavním scénám, v nichž figuruje herec Bellemore, známý pro své bravurní ztvárnění chvástalů. V té době je velmi populární španělská iluze a téma „velkého

---

<sup>2</sup> *Dějiny* na webu Francouzské akademie [online]. [cit. 20.07.2017]. Dostupné z: <http://www.academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire>

<sup>3</sup> Tamtéž

<sup>4</sup> Všechny citáty, původně napsané ve francouzštině, jsou přeloženy Janem Hrubým, překladatel této práce.

světového divadla", která je ve městě zbožňována. Převážně buržoazní publikum hledá překvapení, úžas, má rádo převleky, masky, přeměny a vše co se týká pohybu a nestability. Kromě toho je publikum přitahováno barokním divadlem, přestože se francouzská literatura postupně mění v "instituci" a tíhne k vytvoření uměleckého a morálního ideálu srovnatelného s antickou literaturou.

Corneillův částečný a paradoxní respekt klasicistních pravidel v *Komické iluzi* se dá vysvětlit tím, že dílo bylo vytvořeno v přechodném období mezi barokem a klasicismem. Corneille, v té době takřka třicátník byl jakožto dramatický básník již poměrně známý v Paříži, ale i tak si přál dosáhnout větší všeobecné známosti, aby se mohl stát opravdovým profesionálem. A to je také to, co se mi na Corneillově textu tolik líbí - je to text mezi dramatem a féerií, směs frašky, tragédie a parodie. Scény a dějství, které do sebe zapadají jako ruské matriošky. Speciální efekty, hry se zrcadly a triky, to vše do sebe zapadá krásou, poezií a jazykovým uměním. Očividná přesnost alexandrinu doprovází toto „zvláštní monstrum“, „bizarní a extravagantní invenci“, jak sám autor popisuje svoji hru v předmluvě.<sup>5</sup>

Jsem si však naprosto vědoma, že se může zdát omezujícím a ubíjejícím uvést hru, která byla již stokrát uvedena. Někteří evropští klasikové, a nejlepším příkladem je zde Shakespeare, stále fascinují umělce a diváky, avšak jiní, zejména ti, kteří píšou v alexandrinu a respektují Aristotelův zákon tří jednot, ti, kteří se zdají patřit spíše do polic knihoven než na scénu, byli dlouhou dobu opomíjeni kvůli úzkoprsému pohledu na francouzský klasicismus. Ve Francii bylo divadelní psaní dlouhou dobu považováno kritiky a historiky za zvláštní formu, ale v podstatě nikterak odlišnou od ostatní literární tvorby. Republikánská výchova<sup>6</sup>, která si kladla za cíl předat školákům příkladnou národní tvorbu se opírala během desetiletí o viditelnou jednotvárnost klasicistních děl a vydávala je za svatá, aniž by odkryla mnohotvárnost významu, troufalost či rozvrácenost, kterou v sobě mají. A v tom se podle mě nachází jádro problému. Z klasicistního francouzského repertoáru nezůstalo nic víc než jeho normativní koncepce. Často jsem potkávala diváky v divadle sedící s textem hry v ruce a následně jen ochabě tleskající hercům, protože ten či onen monolog byl vyškrtnut, zkrácen, text pozbyl kontinuity a autor byl

---

<sup>5</sup> Corneille P., *L'illusion comique*, Ed. Pocket, 2005, ISBN 978-2-266215357-7

<sup>6</sup> Republikánská výchova: vládní standardy výuky, jako například text vzorem chování.

„zrazen“. Také jsem slyšela studenty pochybující o užitku alexandrinů, tohoto zastaralého prostředku, který je příliš složitý a překonaný a neměl by se na scéně již objevovat.

Přesto, poté co jsem přečetla všechna tato díla během svých studií ve Francii, kde jsme je systematicky literárně rozebírali, a po třech letech studií na katedře alternativního divadla v Praze, kde studenti-herci mají obtíže pochopit a vychutnat si tento typ textu, pociťuji zas a znovu potřebu udělat syntézu těchto dvou tendencí, mezi kterými sama váhám. A proto mi připadá zásadní vrátit se k alexandrinu, abych ho lépe pochopila a měla dostatek prostředků k jeho interpretaci.

## b. 20.století: objev jiného klasicismu

„Alexandrin je ve francouzské klasické poezii veršem složeným, utvořeným ze dvou poloveršů o šesti slabikách. Každý z poloveršů je rozdělen cézurou, která je místem specifického napětí.“<sup>7</sup> Jak je možno dočíst se na Wikipedii, klasicistický francouzský alexandrin vyvolává napětí, které režisér i herec musí dokázat překonat, pokud se chtějí vcítit do poezie slov a především potlačit jeho pravidelnou a monotónní váhavost.

Můžeme si samozřejmě klást otázku, proč se stále vracet k těmto textům, které se mohou zdát uvězněny ve svých vlastních konvencích. Avšak, jak to přesně vystihl Christian Biet<sup>8</sup>, zdá se evidentní „(...) že divadlo má v sobě sílu interpretovat a reprezentovat slavné, „klasické“, zapomenuté nebo opomíjené texty 16.,17., i 18. století, dokáže je oprášit a pochopit jejich význam. Tento směr druhé poloviny 20.století je ovlivněn historickou a teoretickou náročností, ale také osobní angažovaností, chutí objevovat a porozumět minulosti a tím pádem i přítomnosti.“<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Alexandrin* [online] 25.07.2017, dostupné z: <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Alexandrin>

<sup>8</sup> Profesor dějin a estetiky divadla na univerzitě Paris X. Nanterre, specialista na literaturu sedmnáctého století, dějiny myšlení a otázek týkajících se divadla během monarchistického režimu

<sup>9</sup> Christian Biet, *Théâtre occidentale – L'interprétation des classiques* v *Universalis*

Divadlo stejně jako společnost nedokáže uniknout fenoménu opakování a to se děje ještě více nyní, kdy máme pocit, že vše již bylo vymyšleno. Ačkoli se témata rozebíraná dnešními texty liší od těch klasicistních, otázky zůstávají v podstatě podobné. To, že klasicistní texty ve Francii dodnes přežívají, je hodně ovlivněno jejich oficiálním postavením. To, co mě však dnes zajímá, je debata o jejich historii a překonání konzervatismu, který přetrvává dodnes. A právě v této chvíli nabývá teoretická, ale i praktická interpretace svou zásadní roli.

Pokud šedesátá léta ve Francii a na západě byly známé tím, že se divadla snažila dávat textům přesah do současnosti a interpretovat je politicky i společensky, později, mezi roky 1980 až 2000, se spíše tato divadla soustředila na představení samotné a na způsob jeho přípravy. V dnešní době překonalo divadlo (tedy alespoň to, které dle mého názoru stojí za zmínku) své zaměření na čistou teatralitu a na pouhý výkon, vrací se k interpretaci a vyžaduje, aby představení mělo jasný výklad. Divadlo již není samo o sobě cílem, ale prostředkem, vektorem filozofického přemýšlení. Takzvané „Velké století“ se v očích současníků znovu stalo prostě jen 17.stoletím a obohatilo se : již neudává normy, ale dává nám možnosti, jak uvažovat o světě, historii a roli divadla. Divadelní režiséři a univerzitní akademici začali oceňovat především raného Corneille<sup>10</sup> a začali pracovat na jeho komediích. Odhalili tak divadlo nestálosti, radosti ze hry, a osobních zájmů. Divadlo pro století, které si hraje se slovy a se sebou samým, jak se učí na francouzských školách. To vše je zřejmé obzvlášť v *Komické iluzi*. Zrodila se tedy nová myšlenka klasicismu, méně „školácká“ a bližší tomu čím divadlo opravdu je : uměním kritické vzdálenosti a konfliktu, uměním, které umožňuje divákovi spíše klást si otázky, než dostávat odpovědi.

Aby divadelní tvůrci dosáhli této vzdálenosti a dodali tak Corneillovu alexandrinu zcela novou hodnotu, věnovali se jim zejména z pohledu jazyka, dikce, a těla. Zkoumali jakým způsobem je třeba verše vyslovovat a tím je znovu oživit. Podle

---

*éducation, Encyclopedia Universalis* [online] cit. 24.7.2017. Dostupné z: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedia/theatre-occidental-l-interpretation-des-classiques>

<sup>10</sup> Corneille začíná svou kariéru divadelního autora v roce 1629 a píše převážně komedie do roku 1636. V roce 1637 má velký úspěch jeho hra „Cid“ a Corneille je pak zpětně znám především jako autor tragédií. Jeho ranné dílo tedy bylo dlouho podceňováno.

Jeana-Marie Villégiera, francouzského divadelního a operního režiséra je třeba naučit se „zpracovat (text) jako správný jezdec, který se nechá vést, aby lépe vedl. Vstoupit do intimity jeho podstaty a jeho vnitřních pravidel, až do toho bodu, kdy tyto pravidla utvoří místo pro svobodu. (...) Přednášet alexandrin, přivlastnit si text a vyslovovat ho, to vše vyžaduje zapojení celého hercova těla. Pokud důsledně respektujeme anatomii klasicistního verše (...) stává se tento verš živým a barevným organismem. Přesný opak monotónního monolitu, předneseného jako kadencované vrčení lenivými herci.“<sup>11</sup>

Tyto slova Jeana-Marie Villégiera nám připomínají, že veršovaná forma, pokud je opravdu počátkem veškeré literatury, musí být v úzkém vztahu s tradicí ústního projevu. Pauzy, opakování nebo paralely, které veršovanou formu charakterizují, podporují vokalizaci, memorování, a komunikaci, ulehčují práci recitátorovi, a lépe pronikají do vnímání diváků. Rytmus verše určuje pohyby těla, které mluví, zpívá či dokonce tančí. Řecká slova arsis a thesis, která označovala těžké a lehké doby ve verši, přímo odkazují ke klepání do rytmu<sup>12</sup>. Všechny tyto rysy odrážejí potřebu zvýraznit výjimečnou formu slov a dát jim estetickou hodnotu.

### c. Hmotná práce s veršem

Ve dvacátém, a ještě na začátku dvacátého prvního století je veršovaný text znovuobjevován spíše jednotlivými osobnostmi, nežli uměleckými školami. Prvním francouzským režisérem, který oprášil dikci alexandrinem a veršovaného textu obecně, byl Antoine Vitez<sup>13</sup>, který přirovnával alexandrin k hudbě a ke zpěvu.

---

<sup>11</sup> Macasar G., Jean Marie Villégier, metteur en scène du grand siècle - rozhovor s J.M. Villégierem, v *Arts et scènes*[online]. [cit. 25.07.2017] Dostupné z : <http://www.telerama.fr/scenes/jean-marie-villegier-metteur-en-scene-du-grand-siecle,68494.php>

<sup>12</sup> COLLOT, Michal a VIART, Dominique, *Poesie*. Universalis éducation [online]. Encyclopædia Universalis [27.07.2017] Dostupné z: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poesie/>

<sup>13</sup> Herec, režisér, překladatel a divadelní teoretik, klíčová a vlivná postava francouzského

Nesnažil se přitom verš banalizovat a užívat ho jako obyčejnou mluvu. „Snažím se oslavovat jinakost alexandrinu, a to například hrou se slovíčky, členy, spojkami či zájmeny, se vším, co samo o sobě nedává žádný smysl. Jako kdybych rekonstruoval již ztracený jazyk - a on je opravdu ztracený - až na to, že tato rekonstrukce je zcela imaginární. Takřka jako originál. Samozřejmě jsem si vědom, že má rekonstrukce je falešná. Bavím se tím, že ukazuji publiku básníkovu umění a jeho schopnost klamat, jeho odlišnost s přirozeností a tím i do jisté míry, přirozenost samotnou.“<sup>14</sup> Antoine Vitez si hodně hrál s diakritikou, pauzami a odmlkami a vrátil hercovo tělo do samotného jádra práce s alexandrickým veršem. Text, který slyšíme, ve své hudebnosti probouzí podle něj představivost diváka a přispívá k tomu, že divadlo naznačuje, spíš než aby přímo ukazovalo. Je to materiál, který je možné volně modelovat. Dokonce ho srovnával s divadlem Nó<sup>15</sup>. Analogii vidí v tom, že alexandrický verš podle něj zvýrazňuje formu diskurzu, aby vyvolal dojem zvláštnosti, která překvapí a interpeluje diváka, jelikož dává do kontrastu nepotlačitelné vášně jednotlivých postav (minimálně v Racinových tragédiích, které často režíroval) a jazyk který se snaží je racionalizovat. Řečí, zpěvem i deklamací, jeho herci přidávali k poezii rétoriku gest, aby vytvořili, stálým efektem překvapení, formální odstup nutný k myšlení. Během celé své kariéry, Antoine Vitez „ozvláštňuje“ text a ukazuje tak, že přehánění konvencí může být textu prospěšné.

Ještě dál v přiblížení verše k tradičnímu asijskému divadlu byla Ariane Mnouchkine, která se inspirovala japonským divadlem (Kabuki a Nó) při tvorbě her *Richard II* a *Jindřich IV* v letech 1981 a 1984, a indickým divadlem (Kathakali, Bharata Natyama) při tvorbě *Večera tříkrálového* v roce 1982. Tento svůj výběr zdůvodnila tím, že reprezentace modelu středověké společnosti, zůstala na západě neměnná více jak čtyři století, a význam Shakespeareových her se tak stal nesrozumitelný. Podle ní je nutné zbavit se těchto představ o středověké společnosti, vzít v potaz pouze klíčové hodnoty, nikoli formu, která se časem

---

divadla ve 20. století. (1930-1990)

<sup>14</sup> Slova Antoina Viteze, tak jak je zaznamenali divadelní studenti Lycea Mistral v Avignonu.

Théâtre Mistral [online]. [27.07.2017] Dostupné z:  
<http://www.theatremistral.fr/comment-dire-le-vers-tle>

<sup>15</sup> Tradiční forma japonského divadla.



proměnila, degradovala a zkameněla. Podle Ariane Mnouchkine je herec vlastní podstatou divadla – je to on kdo probouzí vědomí publika tím, že šíří básníková slova. Západní divadlo však zároveň trpí „absencí tradičních forem“<sup>16</sup>, a proto Mnouchkine, snažíc se vyhnout buržoaznímu realismu a psychologismu, stáčí svůj zrak k Orientu<sup>17</sup>. Různorodé východní tradice, a nejen ty umělecké, které Ariane Mnouchkine a její herci objevují a které jsou více než jen jednoduchou transpozicí, jí umožňují dosáhnout maximální bohatosti interpretace.

„Samurajští bojovníci, kteří se nahnuli na scénu podle lineární trajektorie určené černými pruhy na béžové rohožce pokrývající jeviště, vyzařovali ještě větší sílu a prudkost, než invetiva zapsaná přímo v Shakespearově textu. Tento rozsáhlý divadelní efekt byl částečně způsoben používáním orientálních technik, jako například „Kabuki“, tento umělecký žánr „mluvící spíše jazykem těla nežli jazykem slov.“<sup>18</sup><sup>19</sup>

V tomto svědectví můžeme spatřit důležitou roli kterou může mít „ztělesnění“ přednesu verše, vzhledem k jeho interpretaci a reprezentaci na scéně. Ale kromě práce na přednesu, na vytvoření odstupu k verši zužitkováním jeho konstrukce, jeho přemístěním do jiného kulturního systému ve kterém je lépe vidět i slyšet, kromě práce na jeho fyzickém aspektu v hrdle a v těle herce, se můžeme také

---

<sup>16</sup> Feral J, *Trajectoire du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine*, Ed. Théâtrales, 1998, strana č. 85 ISBN-10: 2842600312 ISBN-13: 978-2842600310

<sup>17</sup> Krátké video z inscenace Richard II: <https://youtu.be/XquydfFTvos>; krátké video z inscenace Agamemnon: <https://youtu.be/fjPiUNbyVsM>

<sup>18</sup> Masao Yamagushi, *Le rôle des yeux dans le théâtre japonais* v knize řízené Odette Aslanem *Le corps en jeu*, CNRS Éditions, 2000, strana č. 29 ISBN 2-271-05190-8, citován v Theatre du Soleil [online], [cit. 24.07.2017]. Dostupné z: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/a-propos-des-influences-orient/le-theatre-japonais-sous-le-regard>

<sup>19</sup> Isabelle Schwarz-Gastine, *Richard II revu et corrigé par Ariane Mnouchkine, retour sur une transposition* v knize *Shakespeare au XXème siècles*, Presses universitaires de Rennes, 2013. [cit. 24.07.2017] ISBN 9782753527126. Dostupné z: <http://books.openedition.org/pur/1315>

zaměřit na jeho básnickou a dramaturgickou energii. Čímž otevíráme otázku interpretace a překladu.

#### d. Interpretace a překlad verše

Ať už se jedná o text s dvěma, či tisícem veršů, od momentu kdy se autor rozhodne verše používat, musí si také vybrat a odůvodnit svůj úhel pohledu a způsob interpretace. Samozřejmě kromě případu, kdy tímto úhlem pohledu je právě absence smyslu. Každý režisér má možnost svobodné volby. Co mě však zajímá více je to, jakým způsobem čte původní text překladatel. Jak jsme již poznamenali, básnický text v alexandriném má velmi speciální formu – jeden verš se skládá z dvou poloveršů z nichž každý má šest slabik a tyto verše se pak můžou rýmovat čtyřmi možnými způsoby. (ABAB – ABBA – AAAB – AABB)

V poezii existuje ekvivalence mezi označujícím a označovaným. Rým vytváří mezi slovy sémantický vztah. Tím pádem není možné vyjádřit, parafrázovat či přeložit báseň tak aby neztratila nejen svou hudebnost ale i část významu. Překladatel básně nemůže pouze rekonstituovat „obsah“, musí se snažit vytvořit ve svém vlastním jazyce ekvivalent rytmické a fonetické fyzionomie básně. Ta totiž existuje pouze jako celek všech jejích slov, pohybů a akcentů, ztrácí se kdykoli kdy se snažíme ji oddělit od formy, která jí byla původně dána<sup>20</sup>. Překladatel tedy musí dělat rozhodnutí a ústupky – vzdát se některých věcí aby tak zachránil jiné.

V případě Corneillovy *Komické iluze* existují dva české překlady. Ten první, *Illuse* Zdeňka Gintla, pochází z roku 1922. Snažila jsem se ho sice číst, ale takřka jsem nepoznala český jazyk. Ten druhý, *Magická komedie*, je z roku 1975 a jeho autory jsou Jiří Gruša a Karel Kraus. Nina Jacques, která se mnou na textu pracovala a Magda Gracerová, moje profesorka jevištní mluvy, mi obě dvě

---

<sup>20</sup> COLLOT, Michal a VIART, Dominique, *Poesie*. Universalis éducation [online]. Encyclopædia Universalis [27.07.2017] Dostupné z: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/poesie/>

doporučily používat druhý, tedy novější překlad, který podle nich pro herce mnohem přístupnější. Přečetla jsem tedy tuto verzi, zkopírovala ji abych měla její numerickou verzi, kterou by mohla Nina případně upravit. Jelikož jsme byly jediné dvě, které jsme četly originální francouzskou verzi a její český překlad, a tím že jsme nenašly žádnou informaci o tom jak překlad probíhal, musím se v komentáři o české adaptaci textu spolehnout pouze na naše subjektivní a částečné pohledy.

Co se mi zdálo být od začátku jasné je to, že Gruša a Kraus se jednoznačně rozhodli zdůraznit komický charakter Corneillovy hry. Způsob jakým přeložili samotné jméno hry odkrývá mnohé – z komické iluze se stává magická komedie. Jméno dostává lehce odlišný význam : nejedná se již o iluzi ale o komedii. Základ je daný.

Bombastický charakter francouzského alexandrin, který se podle mne velkou měrou podílí na magii a kráse textu, se ztrácí ve prospěch prostšího a parodičtějšího charakteru postav. V druhé scéně třetího dějství se například Géronte, otec Izabely, jeví být mnohem karikaturálnější postavou než v originální francouzské verzi. V ní mluví Géronte na svou dceru přísně, a za striktními slovy můžeme vycítit pevnou vůli. Ve francouzštině tomu říkáme „železná ruka v sametové rukavičce“. Oproti tomu český Géronte je cholerik, vyhrožuje své dceři bitím, mluví na ní jako na dítě, a na konci dialogu ji dokonce tyká ! Je přesně tou postavou, která má rozesmát publikum svou tvrdohlavostí a neomaleností. Jedná se tak o zdánlivě stejnou scénu, která je však ve své podstatě zcela jiná.

Lízyny rysy jsou taktéž zveličené – v češtině působí neohrabanějším a prostším dojmem než ve francouzštině. Jako příklad můžeme tentokrát uvést nikoli slovník, ale spíše rytmus páté scény třetího aktu. V této scéně svádí Klindor Lízu, ačkoli je milencem Izabely. Líza se, i přesto že není zcela naivní, jeví býti v rozpacích a skrz její slova cítíme, že jí Klindor přitahuje. Jeho nátlaku čelí s potížemi. Rytmus konce scény se zrychluje a dialog je čím dál tím intenzivnější. Postavy si po verších vzájemně doplňují rýmy, aby spolu nakonec sdíleli dva verše – první po jednom poloverši, druhý již po třech slabikách. Líza se snaží, aby na ní nebylo nic poznat a ukazuje že se umí bránit. Je to živá slovní výměna dvou postav, které se pouští do krátké ale působivé slovní hry. V přeložené verzi je však překvapivě tato výměna mnohem delší a rozmělněnější. Líza je agresivnější, hrubší, pětkrát používá rozkazu, místo jednoho pouhého užití ve francouzštině. Rychlá výměna na

konci je o půlku zkrácena a v poslední replice se dokonce Líza opakuje, jako by již nevěděla co říct. Na tomto příkladu vidíme jasné rozhodnutí překladatelů učinit z Lízy jednodušší, hloupější postavu a vyvolat tak smích diváků jejím zesměšněním. Scéna se tedy mění jak rytmicky, tak sémanticky. V obou případech je jasné, že se překladatelé rozhodli vymazat psychologickou komplexnost postav a přiblížit je typologicky ke „Comedia dell'arte“ a k frašce.

Podle Niny, která má tu výhodu, že rozumí českému textu ještě lépe než já, je český text mnohem více konkrétní než originál, který si se slovy a s melodií jazyka více hraje, tím umožňuje čtenáři lépe si představit náladu a energii jednotlivých replik. A přesto nic není řečeno jasně, vše je náznakem. Na druhé straně jsme si všimly toho, že ve francouzském vydání je mnoho poznámek pod čarou a vystvělujících komentářů. Například ve třetí scéně druhého jednání, Adraste říká „Má duše se narodila s myšlenkou na vás.“ a vydavatel dodává „Zde můžeme ocenit Adrastův platonismus : myšlenku, že Isabela pre-existovala v Adrastově duši, takže jejich setkání je dokonalým splynutím této myšlenky a jejího objektu, což vyústí v zamilovanost.“<sup>21</sup> Podle Niny tato poznámka motivuje čtenáře, aby se nad myšlenkou ihned zamyslel a dává tak četbě novou hloubku. Při této její reflexi jsem si uvědomila jednu věc : alexandrin je vlastní francouzské kultuře, a i když se jazyk vyvinul, text zůstává stejným jelikož Francouzi ho studují ve škole, a vědí tím pádem, jakým způsobem ho mají chápat. Je pravda, že ve francouzské škole začínáme velmi brzo psát komentáře textů, podle kterých jsme hodnoceni za schopnost organizovat své myšlenky a pečlivě vybrat slova, kterými je můžeme vyjádřit. Ve Francii je tento typ analýzy velmi důležitý, a žáci se v již mladém věku učí hledat za slovy jejich skryté významy. Tato tendence se pak odráží i v knihách, do kterých vydavatelé přidávají komentáře a obohacují tak četbu, jelikož klasicistní text, jak jsem již dříve uvedla, je považován především za literární dílo. Francouzi tedy mají tento kulturní základ, díky němuž je jim alexandrin přístupnější a vnímají ho přirozeněji (i přesto, že úroveň jazyka zůstává velmi obtížná a struktura vět je často překvapivá). I co se hudebnosti jazyka týče, příkládá každodenní francouzština velkou roli melodičnosti vět, která se dá mnohem více modulovat,

---

<sup>21</sup> Corneille P., *L'illusion comique* , Ed. Le Livre de poche, 2014, ISBN: 978-2-253-04157-3

než v češtině. Každý může dávat akcent na jiné slabiky, aniž by tím jazyk ničil. Tento výběr intonace může být nekonečně proměnlivý, což dává bezpochyby větám stále nové a nové implicitní významy. Tento rozdíl je pro mne mimochodem stále překážkou v mém studiu i četbě češtiny – je pro mne těžké pochopit všechny slovní konvence mluvy. Zdá se mi tak že francouzština získává v alexandrinem větší svobodu : jazyk nemusí být tak konkrétní jako v češtině, aby zůstal pochopitelným. Systém myšlení francouzského jazyka a způsob jakým funguje alexandrin jsou tak etymologicky těžko aplikovatelné v češtině, což z části vysvětluje, proč je Corneillův text v originální verzi o tolik hravější.

Ale abychom se vrátili k rozhodnutím překladatelů – co se týče samotné dramaturgie textu, Nina zaznamenala, že s ženskými postavami je zacházeno zcela jiným způsobem. Což si můžeme ověřit zejména v druhém jednání, ve kterém se objevuje a profiluje postava Izabely. Tato mladá dáma zde sdílí a obhazuje své touhy a názory, přitom však zůstává citlivou a zranitelnou ženou. Tato komplexita, která jí dodává větší psychologickou hloubku je v překladu Grušky a Krause méně čitelná. Podle Niny to souvisí s tím, že v České Republice je podobných žen stále málo a feminismus zůstává pejorativním pojmem. Zejména mezi třetí a čtvrtou scénou dochází u Izabely k prudké změně způsobu, jakým mluví s muži. Ve francouzštině rozumí čtenář lépe než v češtině tomu, proč se jí jeden muž líbí a druhý nikoli, neboť Izabela se vyjadřuje mnohem konzistentněji.

Konkrétní práci na francouzském i českém textu jsme tedy postupně pochopily, v čem všem spočívá překlad alexandrinu do jazyka, jehož systém myšlení se s originálem vyrovnává jen velmi pracně. I přes tuto skutečnost, a přes můj vztah ke každému slovu které Pierre Corneille pečlivě zvolil, jsem se rozhodla pracovat s českou adaptací neboť jsem spatřila zajímavou výzvu : nabídnout českému divákovi alternativní pohled, subtilnější a bližší francouzské verzi, a zároveň ukázat Francouzům, že je možné se vzdálit od originálu a přitom mu zůstat věrný. V neposlední řadě jsem pro sebe, jakožto pro Francouzsku formovanou léty školních studií textů, viděla šanci překonat sebe samu, konvence v nichž jsem získala svůj způsob četby a analýzy, a promyslet tak možná způsob, jakým se dá dělat „alternativní“ divadlo.

## II. Alternativní divadlo

### a. Definice

Definujíc se, jako možná „alternativa“ k soukromému komerčnímu divadlu, stejně jako k divadlu oficiálnímu státnímu a dotovanému, „alternativní“ divadlo se dlouho hlásilo ke své tvůrčí i ekonomické svobodě. Odmítajíc požadavky pramenící z logiky výtělnosti, ideologické a konformistické tlaky zábavního průmyslu a konzumní společnosti, bránilo jisté nezávislosti a experimentovalo často s kolektivními způsoby produkce.

Ze světových příkladů můžeme uvést následující. Již od konce padesátých let, se mnohé newyorské spolky snažili osvobodit od systému Broadwaye, a vystupovali v alternativních prostorech, takzvaných „off Broadway“. Mezi lety 1960 a 1970 vzniklo mnoho spolků experimentálního divadla – San Francisco Mime Troupe, Living Theater, Brad and Puppet Theater ve Spojených státech, Odin Teatret v Dánsku, Théâtre du Soleil ve Francii, Laboratorní divadlo v Polsku, či divadlo Dario Fo v Itálii. Ale můžeme zmínit také Augusta Boala, experimentujícího v Sao Paulu do roku 1971 s konceptem „Divadla utlačovaných“, (pouličního sociálního a politického divadla), před tím než byl nucen odejít do Francie do exilu.

Jedná se právě o výše zmíněné příklady, když mluvíme o alternativním divadle, které dnes už dávno není jasně definovaným uměleckým proudem. Už není ani nutné, aby se toto divadlo vyvíjelo mimo oficiální instituce, tak jak tomu bylo kolem roku 1950 : „V podmínkách cenzury nastavené politickou mocí která se bojí slov, je neinstitutonální divadlo nutné, jakož to místo pro veřejnou debatu. Například v jichozápadní Asii, odkud se vracím, slovo „alternativa“ získává v umění svůj opravdový význam. Ale zdá se mi, že ve společnostech jako je ta naše, tam kde soukromá a politická řeč okupuje všechna média (deníky, časopisy, televizi, internet), je divadlo jakožto způsob kontestace neúčinné. Od chvíle, kdy čerpáme z veřejných zdrojů se vždy jedná o určitou misi a zodpovědnost, ale myslím si, že je možné naplnit tuto misi určenou státem a přitom nepodlehnout tlaku logiky

zisku, ideologickým tlakům, či zavedeným estetickým pravidlům v divadelní tvorbě.

Ale abychom se vrátili k tomu čím bylo alternativní divadlo dříve, a čím již dnes není, vezměme si příklad Divadla jednoty ve Francii, které se zrodilo z generálních stávek v roce 1968, a jehož zakladatel, Jacques Livchine, vyčítal konvečnímu divadlu jeho jednostranné zaměření na intelektuální, zasvěcené publikum. Hrajíc převážně v ulicích a jiných venkovních prostorech, toto divadlo se proslavilo představeními, jako například *Divadlo pro psa* (skutečně určené pro psy), *Šapitó žena* (představení odehrávající se pod ženskou sukní) či *Divadlo 2CV*<sup>22</sup> (ve kterém se zapojují do představení i dva diváci jakožto pasažéři na zadních sedadlech auta). Jednalo se tedy opravdu o alternativu k tehdejšímu konvečnímu divadlu – tvorba Divadla jednoty je dnes považována za průkopnickou v oblasti pouličního divadla. Dříve byl tento způsob tvorby divadla hodnocen jako velmi alternativní, dnes už se ale jedná o vcelku běžnou věc, která ztratila svůj experimentální rozměr, i přesto, že se stále nejedná o divadlo v klasickém slova smyslu.

Je tedy důležité poznamenat, že to, co je jednou alternativní jím nikdy nezůstává dlouho. Jak říká Joel Pommerat, současný francouzský autor a režisér, zdráhající se používat pojem „alternativní“ neboť mu přijde „opotřebovaný“ : „Pokud jsme schopni pojmenovat to co je okrajové, znamená to že jsme tento okraj byli schopni i identifikovat a přestává se tak jednat o okraj. Každý okraj je každopádně součástí stránky.“<sup>23</sup> Co může být dnes označováno jako „alternativní“ ve světě divadla závisí tedy na mnoho faktorech, které se mění vzhledem k místu i k času. Jako příklad můžeme uvést režim takzvaných „intermittants du spectacle“ ve Francii, což jsou umělci či technici pracující jen občasně (tedy bez opravdového zaměstnaneckého poměru) pro firmy produkující živá představení, filmy či audiovizuální projekty. Tito pracovníci využívají, podle počtu odpracovaných hodin a po zaplacení speciálních peněžních příspěvků vztahujících se pouze na tuto

---

<sup>22</sup> Krátké video dostupné z: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00622/theatre-del-unite-la-2cv-theatre.html>

<sup>23</sup> Dreyfus, A. Joël Pommerat [rozhovor], *UBU scènes d'Europe/European stages*, 2004, č. 32, stránka č.43 (ve francouzštině) a č. 44 (v angličtině). ISSN 1255-7196

specifickou socio-profesionální skupinu, podpory v nezaměstnanosti. Zjednodušeně řečeno, když se umělec či technik ocitne na chvíli bez práce, francouzská vláda mu vyplácí podporu do chvíle kdy si najde novou práci. Tento režim, existující v mnoha evropských i jiných zemích, tak nabízí skvělou ekonomickou alternativu (stejně tak politickou, jelikož není vázána žádnou cenzurou či ideologickou represí) k systému zaměstnaneckých úvazků v divadlech a nabízí nespornou podporu všem umělcům na volné noze, kteří nemají nárok na výhody plnohodnotného pracovního místa a často tak musí své umění vykonávat ve volném čase, vedle jiného zaměstnání. Přesto je ve Francii tento často kritizovaný režim zcela institucionalizován a nemá žádnou alternativní hodnotu pro umělce, kteří z něj čerpají. Jinde naopak může být podobný režim nečím výjimečným, mimo zavedené normy, a tedy něčím co bychom mohli nazvat alternativním ekonomickým systémem.

Z uměleckého hlediska je tak v současnosti zcela legitimní položit si otázku, co dnes ještě může být definováno jako alternativní divadlo.

#### b. Co dnes znamená být alternativní

Tento termín je dnes ve střední a východní Evropě poměrně často používán, někteří s k němu přímo hlásí. Mohli bychom tady citovat dlouhý seznam umělců, uměleckých skupin, či míst označovaných, či samo-označovaných jako alternativní, ale nejzářivějším příkladem je divadelní katedra na škole na které sama studuji : katedra alternativního a loutkového divadla na DAMU. Je pro mne osobně stále velmi těžké vysvětlit v čem je tento obor alternativní, ať už se mne na to ptají mí francouzští kolegové, či studenti jiných škol, jako se mi to stalo nedávno na festivalu mezinárodního studentského divadla FIT v Barceloně. Ještě těžší je pro mne tento koncept definovat. Slovo „alternativní“ je pro mne pojmem zcela abstraktním, nepřesným a především subjektivním. Mimochodem, snad jen čeština dává tak jasně do protikladu, nebo minimálně odlišuje, činoherní a alternativní divadlo. Možná je to právě tím že nejznámější divadelní škola v zemi má dva obory, jeden pro každé z těchto dvou divadel. Tyto dva pojmy, „činoherní“ a „alternativní“, se mi však zdají být velmi omezujícími. A často se mi zdá, že



zdobíme umění přídavnými jmény, které ani nejsme schopni opravdu definovat, natož tak abychom se snažili je zcela odůvodnit. Proto se mi zdá rozumné mluvit spíše o současném než o „alternativním“ divadle, jehož základy by měli být neochvějné.

Neboť jako cokoli jiného, i divadlo je zatíženo svou vlastní historií. Často se stává, že tradice zastaví vývoj a umělci pak zapomínají uvažovat nad svým uměním. Samozřejmě že nemůžeme neustále vynalézat nové divadlo, neboť se zdá že vše už bylo vyzkoušeno. Nicméně, jak nám připomíná George Banu, citujíc slova skladatele Franze Liszta, „to, že vše bylo již řečeno neznamena, že vše bylo i slyšeno a pochopeno.“<sup>24</sup> Proto je důležité objevovat, experimentovat, zkoušet nové jazyky a nové způsoby divadelního vyjádření, nabízet alternativy. Nejedná se o vynalézání nových postupů, ale spíše o pozorování toho jak se věci dělají jinde, nebo jak se dělaly dříve, a přepracování těchto podnětů novým způsobem, bez toho aniž bychom se snažili cokoli kopírovat, bez toho aniž bychom museli respektovat jakékoli nehybné předpisy, ale naopak s tím že těmto zvykům neustále pokládáme otázky, překrucujeme je, ničíme je, zase je rekonstruujeme, a tak dále. Nikdy nesmíme zapomenout na to, že „divadlo se rodí pouze s touhou tvůrců a diváků rozhodovat o své vlastní realitě, v rámci společné a bezprostřední zkušenosti.“<sup>25</sup>

Jde tedy o komunikaci, výměnu, což znamená, že je nutné vyhnout se modelu fabrikace a konzumace stejně jako zaměření pouze na sebe samotného. Živé divadlo je z mého úhlu pohledu divadlem které vede dialog s divákem, a není zaměřeno jen samo na sebe. Je to divadlo, které nežije jen ze svých úspěchů a jistot. Divadlo, které se nesnaží jen přemalovat své vrásky novou scénografií. A v neposlední řadě také divadlo, které se neadresuje jen na diváky, kteří mu předem

---

<sup>24</sup> Banu, G. Ariane Mnouchkine, *La confiance faite au théâtre*, v knize *Exercices d'accompagnement*, d'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt Ed. Entretiens, 2002, (francouzská edice) strana č.58 ISBN 978-2-912877-17-8, citován v Theatre du Soleil [online], [cit. 24.07.2017]. Dostupné z: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/le-theatre-du-soleil/ariane-mnouchkine-la-confiance>

<sup>25</sup> Gateau, P. Frederic Fisbach [rozhovor], *UBU scènes d'Europe/European stages*, 2004, č. 32, strana č.17(ve francouzštině) č.20 (v angličtině) . ISSN 1255-7196

rozumí, na diváckou elitu. Jelikož žijeme v konzumní společnosti ve které je jednodušší než kdy jindy dělat věci tak jak se vždy dělaly, a jelikož je zde v tomto smyslu slova nerovný poměr sil, toto divadlo je často samo o sobě jistou alternativou.

Hubert Colas, francouzský umělec a zakladatel Diphtong Cie, o tom mluví jako o hledání a uznání odlišnosti, singularity, cizosti : „Mám pocit, že více než alternativní divadlo dělám divadlo současné, pokládám otázky jazykům, tělu herce, psanému textu, abych věděla co se dnes děje mezi publikem a těmi kteří představení vytvořili. Slovo „alternativní“ se mi zdá méně vhodné než před lety, i když jsme svědky vynořování se nového prostoru, který bychom tak mohli vsutku pojmenovat. Proti bázlivosti politiků a distributorů se znovu vytváří obranné zóny. Takzvané „alternativní“ divadlo, ale i tanec a jiné formy živého umění nachází nové útočiště“<sup>26</sup>. Je mimochodem zajímavé, že Hubert Colas vidí souvislost mezi rozvojem performativního umění a jistých „obranných zón“<sup>27</sup>. Před čtyřmi lety jsem začala dělat výzkum o místech v Evropě, ve kterých se divadlo vyvíjí – industriální prostory, studia, squatty - a právě v Praze, když jsem mluvila s lidmi jako Jiří Havelka, Robert Smolík, či Ewan McLaren<sup>28</sup>, jsem si uvědomila že tyto „obranné zóny“ o kterých mluví Hubert Colas, nejsou nutně budovy či hmotná místa, ale spíše umělecké sítě snažící nabídnout se umělcům alternativu k institucím, které otvírají své dveře jen těm kdo se vlezou do jejich škatulek, a těm kteří již měli u publika úspěch.

---

<sup>26</sup> Gayot, J. Hubert Colas [rozhovor], *UBU scènes d'Europe/European stages*, 2004, strana č.32 a 10 (ve francouzštině) p.13 (v angličtině) . ISSN 1255-7196

<sup>27</sup> Tamtéž

<sup>28</sup> MgA Jiří Havelka PhD, vedoucí katedry alternativního a loutkového divadlo na DAMU; MgA Robert Smolík, interní pedagog kabinetu scénografie na katedře alternativního a loutkového divadla na DAMU ; Ewan McLaren, umělecký ředitel divadla Alfred ve Dvoře.

### c. Obranné zóny

Umění je politické do té míry, do které oživuje člověka v jeho vztahu k druhému. Ale politika je málokdy humanistická. Vzácné jsou vlády, které dotují bez toho aniž by si předem ověřily že ti, kteří peníze obdrží spadají do některé z kolonek ve formuláři.

Ve Francii například bylo nutné vytvořit na začátku let 2010 platformu nazvanou „Mimo zdi“, schopnou registrovat, definovat a dotovat pouliční cirkusové umění, jelikož během více než padesáti let tito umělci neodpovídali ani kolonce „divadlo“ ani kolonce „cirkus“ a ztráceli se tak v administrativním bludišti dotací. V roce 2016 se tato platforma sloučila s „Národním centrem divadla“ a jmenuje se nyní „Artcena“<sup>29</sup>. Tato nová instituce si dává za cíl tři věci – sdílení vědomostí, profesionální administrativní doprovod a podporu rozvoje cirkusového a pouličního umění i divadla. To je samozřejmě správné, nicméně tato pomoc je pouze administrativní a soudní, navíc pod záštitou veřejné instituce, která opomíjí avantgardní a okrajové umělecké projekty, a další tvorbu která neodpovídá žádným škatulkám. V Praze může být skvělým prostředkem Divadelní ústav, nicméně existují a vyvíjí se i další sítě pro výměnu, diskuzi a kontakt mezi umělci.

Uvedme například „Novou síť“<sup>30</sup> v Česku, či „ARTfactories“<sup>31</sup> ve Francii. Tyto dvě evropské sítě, i když nefungují úplně stejným způsobem a nezaměřují se zcela na stejné aktivity, mají obě dvě za cíl propojit umělce mezi sebou, vytvořit podmínky pro kreativitu a vývoj „nového“ živého a performativního umění a tím jistým způsobem bojovat proti zkamenění divadla a živého umění obecně. Pojmy jako kooperace a spolupráce jsou pro tyto sítě stěžejní. (Poznamenejme že obě tyto organizace využívají vládních dotací, národních i evropských, a umožňují tak zavát do nitra institucí trochu svěžího vzduchu, přerozdělit peníze jiným způsobem). Stejný princip práce může být aplikován i na lokálnější úrovni, s cílem podílet se na nárůstu alternativní kulturní nabídky. Nedávné rozhodnutí divadla DISK, nabídnout projekty z výběrového řízení i jiným pražským divadlům, je

---

<sup>29</sup> Cf. <http://www.artcena.fr/>

<sup>30</sup>Cf. <http://www.novasit.cz/>

<sup>31</sup> Cf. <http://www.artfactories.net/>

dobrým příkladem. Tímto způsobem studenti DAMU, jejichž projekt nebyl vybrán, těžší přeci jen z většího zviditelnění, což vyvrcholilo minulé jaro nabídkami pro některé z nich zrealizovat jejich projekt v jiném prostoru nežli v DISKu. V menším měřítku pak festival PROCES, zakončující každý semestr studia na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, dokazuje, že společná výměna a reflexe stimulují kreativitu studentů, připomíná, že divadlo je uměním, které nemůže být považováno za cosi konečného, ale je naopak v neustálém pohybu. Proces tvorby je stejně důležitý jako jeho představení publiku a umožňuje studentům zkoušet jejich způsob komunikace s divákem. I tento festival přispívá k obnovení kulturní nabídky v Česku, jelikož se často stává, že některá představení jsou vytipovány producenty, kteří z tohoto důvodu i přišli.

Pojmy „experimentování“ a „alternativa“ tak z velké části spočívají ve způsobu práce a výzkumu, ve schopnosti interakce, nikoli pouze se svými kolegy nýbrž s celým společenským prostředím divadla a jeho publika.

Termín „alternativní“ tedy v dnešní době poukazuje na množinu estetických, politických, kulturních i existenciálních zájmů, které dávají vzniknout rozmanitým okrajovým stylům odkloňujících se od kulturní divadelní tradice a konvencí, spíše než na ucelený umělecký proud. Ačkoli je tento termín užitečný ve svém obecném slova smyslu, je zároveň nutné ho jakožto nálepku používat opatrně, neboli co je pro člověka i umělce nejtěžší, je právě schopnost být „alternativním“ vzhledem k sobě samému.

### III. Praktická zkušenost

#### a. Corneille a my

Na textu jsem začala pracovat sama, nejdříve organizací textu, tak, že jsem si vypsal do jedné tabulky všechny postavy, jejich přítomnost na scéně, dění v jednotlivých scénách, jejich čas a místo, motivy a témata. Tato metoda práce se mi zdá být velmi efektivní pro rozbor textu a porozumění jeho vnitřní konstrukci. Poté jsem hledala všechny předchozí inscenace textu ve Francii i v Česku. Ve stejné chvíli jsem začala přepisovat text v češtině, což mi umožnilo ho přečíst celý v rytmu který mi vyhovuje, ačkoli ve skutečnosti jsem nerozuměla více jak pětina slov. Několikrát jsem se setkala s Lucií Wildtovou, abych s ní prodiskutovala scénografii a zároveň jsem požádala o příspěvek na tento projekt. Měla jsem pocit, že pracuji na něčem opravdu smysluplném, na něčem co jsem si dobře zorganizovala a sestrojila. To jsem však neměla ponětí o překážkách, které mne budou čekat při realizaci projektu.

S herci jsme si text několikrát pročetli všichni společně u stolu. Snažila jsem se, aby každý pochopil svou postavu a její vývoj ve hře, jakým způsobem je možné text analyzovat a porozumět tak Corneillovým záměrům. Bylo pro mne zásadní aby si herci uvědomili, že před našima očima nemáme žádnou „klasiku“ nýbrž „podivné monstrum“ jak svoji hru popsal sám Corneille. Snažila jsem se vysvětlit francouzskou tradici textu a způsob jakým se mu můžeme přiblížit, v čem je „Komická iluze“ tak odlišná od ostatních her napsaných v alexandrinem, a proč vybočuje z možných předsudků klasicistním francouzským divadle. Udělala jsem však tři zásadní chyby.

#### b. Pracovat na překladu : přeložit tradici

Nejprve jsem podcenila fakt, že herci nebyli zvyklí na analýzu podobných textů, a pokud ano, rozhodně ne stejným způsobem jako já. Myslím, že jsem je na

začátku příliš zahltila informacemi, místo čehož jsem měla spíše počkat a postupně přiblížit věci jejich pozornosti. Nina mě před tím varovala, ale už bylo pozdě. Když jsme začali opravdu zkoušet, herci se zdáli být ztraceni. Příliš nenucení a příliš křečovití zároveň. Nenucení, protože jsem jim nedala dostatek konkrétních pokynů a křečovité, protože pro ně bylo těžké si text osvojit. Myslím, že je to i z důvodu z toho, že u nás na katedře nejsou herci vedeni analyzovat význam a strukturu textu jako takový. Práci jsme přitom započali improvizacemi bez textu, pouze hrou s těly v prostoru. Šlo mi o to, aby každý herec poznal svou postavu, aby ji nechal k sobě přijít, dřív než jsem je začala vystavovat konkrétním situacím a chtěla aby začali mluvit – najít postup, pohled, cítit své tělo v interakci s ostatními, pochopit co cítí například tělo Izabely ve chvíli kdy se střetne s tím Klindorovým, či s tělem svého otce, apod. Ale bylo pro ně těžké se o text opřít, dát postavám hloubku i beze slov. Určitě jsem měla celou práci začít více fyzickým a méně intelektuálním způsobem, aby herci pocítili energii a rytmus textu, v těle a v prostoru, nikoli ve slovech či v konstrukcích veršů. Myslím, že tato má chyba je navedla na špatnou cestu.

Nedostatek zkušeností herců s alexandrinem, je nutil schovávat se za jednoduchými stereotypy postav, kterých je poté těžké se zbavit, a jejich těla byla méně uvolněná, jelikož v jejich hlavě to vřelo. Co se mne týče, nedokázala jsem francouzský text přiblížit hercům, neboť jsem zanedbala a podcenila to, jak moc je těžké pracovat s přeloženým básnickým textem. Rytmika veršů je jistě znamenitě respektována v překladu Grušky a Krause, kterým se bez pochyby podařilo přenést mnoho věcí přítomných v původní verzi. Zapomněla jsem však na to, že text, který čtou herci je přeci jen ve výsledku zcela jiným textem než ten, o kterém jsem jim povídala, že obrazy které jsem chtěla aby viděli, jsou občas příliš vzdálené slovům které četli, příliš abstraktní, ačkoli mně připadaly evidentní. Zapomněla jsem že nemáme stejné kulturní zázemí, a že místo překladu textu pracuji spíše na překladu celé jedné kulturní paměti.

### c. Sebezapomnění

Tím pádem jsem se i já ztratila mezi češtinou a francouzštinou, začala jsem vše míchat dohromady. Přeskakovat mezi dvěma myšlenkovými systémy není jednoduché, jelikož je neustále nutné své myšlenky přeformulovávat. A čím více se o to snažíme v cizím jazyce který navíc ovládáme jen nedostatečně (v mém případě čeština), ztrácíme samotnou podstatu toho, co chceme sdělit, jelikož začínáme vše zjednodušovat. Spíše o překladu bychom vlastně měli mluvit o transpozici : málokdo zůstává zcela stejnou osobou když mluví v cizím jazyce. Ti co mne slyšeli mluvit do telefonu francouzsky mi často říkají, že i má barva hlasu se mění. Ale nejen barva, ale i energie s jakou mluvím, což přímo ovlivňuje moje rozpoložení. Měla jsem problém se vypořádat s touto vlastní změnou během práce s ostatními. Již dřív jsem inscenovala pár malých představení ve francouzštině a nečekala jsem, že v češtině to bude tak moc jiné. Nemluvit dostatečně často bohatou a vzdělanou francouzštinou mělo za následek to, že jsem ztratila schopnost být přesná ve své reflexi. Což mne zcela zablokovalo. Jako by mé myšlenky byly pomíchané, a jako bych se sama sobě ztrácela. Měla jsem strávit více času četbou a výzkumem ve francouzštině, až poté zkoumat, jak to vše přenést do češtiny. Nejen co se týče slov, ale i způsobu práce, přístupu ke zkouškám a hercům.

### d. těžké organizaci

Mimochodem, museli jsme čelit i velkým organizačním problémům. Bylo nás jedenáct ze dvou různých oborů, s šesti různými rozvrhy. Zrušení zkoušky na poslední chvíli kvůli absenci jedné či více osob, nedorozumění ohledně hodiny začátku schůzky, to, že každý měl mnoho dalších projektů kolem a takřka nikdo nebyl plně k dispozici, nedostatek individuální práce na textu, nedostatek teoretické přípravy z mé strany... Výzva to byla těžší než jsem čekala. Během čtyř měsíců jsme z původních dvanácti naplánovaných zkoušek měli jen půlku, předem jsem neviděla jediný scénografický návrh, nemohla používat žádné z rekvizit které

jsme plánovali mít na scéně, někteří herci přišli na zkoušku jen dvakrát atd. Brzy jsem si uvědomila, že jsem byla příliš ambiciózní. Pracovat s přáteli, které jsem kolem sebe měla mne uklidňovalo, ale brzy se i to ukázalo jako zbytečné, jelikož nikdo neměl opravdu čas se projektu věnovat, všichni byli příliš zaměstnaní a tak jsem měla pocit že za sebou tahám celý projekt a všechny co byli jeho součástí, ačkoli já samotná jsem měla velké potíže.



## Závěr

Být pouze sama se sebou, doma, bez jakéhokoli vnějšího tlaku mi umožnilo se vzdálit od práce a podívat se na ní konstruktivním způsobem. Přestala jsem konečně míchat tři jazyky v jedné větě, měla jsem čas číst a strávit tuto četbu, daleko od všeho a od všech. I když jsem ztratila zvyk psát a vést výzkum, tak jako dřív na univerzitě, rychle jsem našla způsob jak se znovu koncentrovat a v klidu přemýšlet (což na DAMU nedělám dostatečně často). Došlo mi že jsem měla nejdřív napsat tuto práci, a teprve pak začít zkoušet s herci. Psaní mi umožnilo jít do detailů jednotlivých myšlenek, lépe je utřídit a zorganizovat. Konečně se mi podařilo pojmenovat některé koncepty, které jsem před tím zapoměla sama pro sebe definovat.

Vrátit se k francouzskému klasicistnímu divadlu a k pohledu který na něj máme, číst univerzitní články a jejich interpretace z různých let, znovu projít různé metody přístupu k alexandrinu na scéně, to vše mi umožnilo dívat se na text jiným způsobem. Už se pro mne nejedná o text, který je nutné rozdělit na části a analyzovat, nejedná se o jednoduchou zápletku či naopak o troufalou báseň, ale o organický materiál, se kterým je nutné pracovat. Text je pro nás často pouze knihou a zapoměli jsme, že verš, včetně toho alexandrinu, pochází především z mluvené tradice a jistý tělesný výkon je jeho přirozenou součástí. Tělo však nevyjadřuje význam slov, ale jejich energii, pocit který v nás slova vytváří, hudbu, kterou skládají. Myslím si, že před jakýmkoli zkoušením na scéně musí herci pracovat na textu v češtině, hrát si s jeho rytmem a melodií slov, aby v něm našli dříve nenalezenou svobodu. Paralelně s touto prací by měli herci absolvovat tělesný trénink, složený ze cvičení z různých divadelních tradic, díky kterému by mohli na chvíli odložit své kulturní zvyky a objevit nové formy vyjádření. Nedávno jsem například zkoumala ruce, a je neuvěřitelné kolik toho můžeme zjistit ohledně jejich možných využití ve společnosti. Myslím si, že pracovat na slově a na těle zvlášť, může poté vést k jejich větší vzájemné interakci na scéně.

Má snaha definovat alternativní divadlo mne dovedla k tomu, že jsem konečně našla slova k vyjádření toho, co je pro mne „alternativní“. Zcela jsem se zapletla, když jsem chtěla věřit tomu, že nejsme tak odlišní jeden od druhého, že v každé

kultuře najdeme i kousek jiný, že je jednoduché zapomenout na naše rozdíly. Ve finále jsem přesvědčena o tom, že je lepší vrátit se k sobě samému, pochopit co nás utváří, vyzdvihnout naše rozdíly, abychom se mohli následně otevřít a vzájemně se obohatit, bez toho aniž bychom vše smíchali dohromady. Najít divadelní alternativu pro mne znamená především najít alternativu ke svému vlastnímu způsobu komunikace a moci tak komunikovat s větším počtem lidí. Tři roky jsem strávila tím, že jsem se snažila sžít s českými studenty na škole, pochopit jak funguje český jazyk a česká společnost, tak abych se mohla plně integrovat a být toho všeho součástí. Neuvědomila jsem si, že to asi není možné úplně, ani že to tak má být. Proč se snažit přizpůsobit jednu kulturu druhé, když můžeme pracovat s oběma ? Je pouze nutné umět se v konkrétních případech rozhodnout, stejně jako překladatel když překládá knihu, a zároveň zůstat věrný originálu. Jedná se o stejný postup. Stejným způsobem je nutné být schopen přeložit sebe sama. Ještě zajímavější je však zkoumat tření mezi dvěma kulturami, a najít prostředky proto, aby z něj vystřelily jiskry. Necítím potřebu se stavět proti administrativním a divadelním institucím, pokud zůstávají alespoň minimálně otevřené ostatním. Cítím ale potřebu si vybudovat odstup od těchto institucí, vytvořit si k nim sama pro sebe alternativu. Jsem přesvědčena že z odstupu a konfrontace se rodí jistá všestrannost. Ve chvíli, kdy znovu rozkvétá tendence schovávat se za svoji vlastní národní identitu a štvát lidi jedny proti druhým, je důležité se dívat druhým do tváře, (spíše než se k nim otočit zády či se s nimi naopak chytit za ruce a předstírat že všichni jsou stejní), a zjistit že nakonec řešíme stejné otázky jako oni.

Doufám, že na svém projektu inscenace Corneillovy hry začnu znovu pracovat, udělám to však zcela jiným způsobem, co se týče obsahu i formy. Ve světle toho, co jsem odhalila a sama si ujasnila během tohoto psaní, doufám, že si dokážu vzít z každé divadelní tradice to nejlepší, aby se z mé práce vynořila poezie, která by mi byla vlastní, ale kterou jsem ještě neobjevila. Poezie, kterou bych mohla dát druhým pocítit.

## Příloha

Shrnutí předmluvy Pierra Scipiona pro vydání « Magické komedie » z roku 2005 v edici POCKET. Domnívám se, že tato předmluva dobře odráží ducha původní verze hry - je to poetické.

„Opona se zvedá a odhaluje bukolickou krajinu, temný les a mýtinu, na které se mezi kameny rozprostírá vstup do jeskyně. Postavy, které se před námi zjevují však nejsou pastýři. « Celý výjev se odehrává v Touraine, což je krajina blízko jeskyně, kde sídlí Kouzelník. » Je to doupě a zároveň palác Alkandra, starce, který umí číst v myšlenkách, umí předpovídat budoucnost, vyzná se v minulosti a zná tajemství vesmíru. Běda tomu, kdo vyruší tohoto obávaného věštce, který však umí být i velkorysý. Dorant, který toto magické místo dobře zná, sem přivádí svého přítele Pridamanta. Alkandr je zrovna v dobrém rozmaru a je ochoten se nechat « rozptýlit » lidským pachtěním. Uvolí se, že se mu pokusí pomoci. Pridamanta totiž nesmírně tíží ztráta milovaného syna, který před deseti lety znenadání zmizel. Jako otec k němu byl vždy nesmírně přísný a nepřejícný, a teď hořce lituje. Alkandrový nadpozemské schopnosti a jeho kouzelná hůlka, jsou pro nešťastného otce jedinou nadějí.

Druhá opona se zvedá a před námi se zjevuje Klindor oděný do drahých šatů a zdobený chocholem. Na sluhu je až příliš nápadně bohatě oblečen - jak se dozvídáme vzápětí, jeho pánem je chvástavý kapitán Matamor. Pridamant je tímto výjevem zcela ohromen, ale Alkandr ho předem varoval: udělá-li jediné gesto či promluví jediným slovem, zjevení pomine.

Stejně jako Pridamant, sledujeme i my diváci magickou podívanou, která se odráží v plných a jasných barvách na jinak potměných stěnách jeskyně. Šťastný otec si prohlíží svého syna, který má vzhled a způsoby bohatého šlechtice. Bezstarostný výjev však netrvá dlouho a otec znepokojeně přihlíží milostnému propletení, do kterého se Klindor bezvýchodně zamotá. Zamilovaný do Isabeli, která jeho city opětuje, musí držet jejich vzájemnou náklonost v tajnosti před nabubřelým fanfarónstvím Matamora a před hněvem Adrasta, zrazeného ctitele této mladé dívky. Souboj je nakonec

nevyhnutelný a Klindor svého rivala v zápalu boje probodne. Je uvězněn, ale Líza, Isabelina služka, svede žalárníka a podaří se jí ho z vězení vysvobodit. Oboum párům se povede uniknout a Pridamant si může oddechnout. Corneille se baví čím dál víc.

Vše se zcela zvrhne ve zmatek v posledním jednání. Kde se to vlastně nacházíme? Sledujeme Klindora, Lízu a Isabelu, ale jakou hru před námi rozehrávají? K čemu ten divný tón a přehnané jednání? Jsme totiž svědky mini-tragédie, kterou pro nás Corneille tajně spřádal, ale je ještě brzy, aby nám toto tajemství prozradil « Klindor a Isabela se stali herci, a my, aniž bychom to tušili, sledujeme příběh, který se nápadně podobá tomu jejich. Mylně se tedy domníváme, že se jedná o jeho pokračování. » Následují scény zrady, vášně a krveprolití, při kterých Klindor, zavražděn žárlivým princem, nakonec přijde o život. Je to další autorova lest, která měla za cíl zmást Pridamanta, a umocnit jeho úlevu, když se před jeho zraky herci začnou zvedat a klanět. Je zřejmé, že se jednalo o pouhou hru.

Představení je u konce. Alkandr dovršil přehlídku přeludů a zázraků. Je čas zatleskat a poděkovat kouzelníkovi, který byl « režisérem » večera, stejně jako hercům, kteří se na tomto představení podíleli. Mistr divadelního umění, si však pro sebe ještě ukradne minutku, aby mohl na závěr pronést chvalozpěv divadelního zázraku. Této lži pravdivější než život sám, tohoto bdělého snu, jehož jedinými pravidly jsou prožitek a dojetí.

Většího úspěchu nemohlo se mu dostat – nyní hrát divadlo je vytoužená pocta.

Za vašich časů se hercem stát každý styděl – a dnes to  
bývají nejvzdelanější lidé.

Co Paříž ocení, hned venkov napodobí, divadlo zkrátka je zálibou naší doby.  
Líbí se knížatům a prosté lidi baví, vzrušit i rozesmát dovede všechny stavy. I ti,  
kdo s moudrostí spravují naši zem, své chvíle oddychu krátí si divadlem –

Otec Klindora se může upokojen a s náležitou hrdostí vrátit do Paříže: Jeho syn, si jakožto herec zvolil nejctnostnější z povolání.“

## **Seznam použité literatury**

### **Knihy**

Brook P., L'espace vide, Ed. Du seuil, 1997, EAN 9782757839942

Corneille P., L'illusion comique, Ed. Pocket, 2005, ISBN 978-2-266215357-7

Corneille P., L'illusion comique , 2014, ISBN: 978-2-253-04157-3

Corvin. M a col., Dictionnaire encyclopédique du theatre, Ed. Bordas, 1991, ISBN 2-04-018 456-2

Feral J, Trajectoire du Soleil, autour d'Ariane Mnouchkine, Ed. Théâtrales, 1998, strana č. 85 ISBN-10: 2842600312 ISBN-13: 978-2842600310

Pavis P., Dictionnaire du théâtre, Ed. Dunod, 1996, ISBN 2 10 002800 6

### **Elektronická kniha**

Isabelle Schwarz-Gastine, Richard II revu et corrigé par Ariane Mnouchkine, retour sur une transposition v knize Shakespeare au Xxème siècles, Presses universitaires de Rennes, 2013. [cit. 24.07.2017] ISBN 9782753527126.

Dostupné z: <http://books.openedition.org/pur/1315>

### **Časopis**

UBU scènes d'Europe/European stages, 2004, č. 32, (ve francouzštině a v angličtině) ISSN 1255-7196

## On-line Encyklopedie

Encyclopédie universalis education [online]. [cit. 24-27.07.2017]. Dostupné z: <http://www.universalis-edu.com.ezproxy.u-bordeaux-montaigne.fr/>

## Webové stránky

Francouzská akademie [online]. [cit. 20.07.2017]. Dostupné z : <http://www.academie-francaise.fr/linstitution/lhistoire>

Théâtre Mistral [online]. [cit. 27.07.2017] Dostupné z: <http://www.theatremistral.fr/comment-dire-le-vers-tle>

Theatre du Soleil [online]. [cit. 24.07.2017]. Dostupné z: <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/sources-orientales/des-traditions-orientales-a-la/a-propos-des-influences-orient/le-theatre-japonais-sous-le-regard>

Arts et scènes In Télérama [online]. [cit. 25.07.2017] Dostupné z : <http://www.telerama.fr/scenes/jean-marie-villegier-metteur-en-scene-du-grand-siecle,68494.php>

Alexandrin In wikipedia [online] [cit.25.07.2017] dostupné z: <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Alexandrin>

## On-line Video

Krátké video z inscenace *Divadlo 2CV*: <http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00622/theatre-del-unite-la-2cv-theatre.html>

Krátké video z inscenace *Richard II*: <https://youtu.be/XquydfFTvos>

krátké video z inscenace *Agamemnon*: <https://youtu.be/fjPiUNbyVsM>