

ANTOINE VITEZ:
REŽISÉR A PEDAGOG

Habilitační práce k tématu
REŽISÉRSKÉHO DIVADLA

Mgr. Jitka Goriaux Pelechová, Ph.D.

Katedra činoherního divadla
Ústav teorie scénické tvorby
DAMU

Červen 2019

OBSAH

Úvod	2
1. Divadelní dráha Antoina Viteze	6
1.1. Původ a herecké začátky	6
1.2. Režisér na volné noze	9
<i>Proces Émila Henryho (1966)</i>	10
Drama a scénická montáž	13
1.3. ‘Divadlo pro čtvrt’ v Ivry	15
<i>Velké pátrání Françoise-Félix Kulpy (1968)</i>	18
1.4. Národní divadlo Chaillot	21
Elitní divadlo pro všechny	21
Magický realismus	24
1.5. Comédie-Française	27
Divadlo jako imaginární muzeum	29
2. Třikrát Elektra	31
2.1. Caen 1966	33
2.2. Ivry 1971	35
2.3. Chaillot 1986	39
3. Antoine Vitez pedagog	43
3.1. Mezinárodní divadelní univerzita a divadelní škola Jacques Lecoqa	43
3.2. Divadelní ateliér v Ivry	48
3.3. Konzervatoř	49
<i>Divadelní lekce Antoina Viteze č. 12:</i> „Číst na divadle vše“	54
3.4. Divadelní škola při Národním divadle Chaillot	55
4. Odmítání funkce dramaturga	59
4.1. Dramaturgický rozměr spolupráce s Yannisem Kokkosem a výuky	62
<i>Divadelní lekce Antoina Viteze č. 11:</i> „Elektra, právo na šílenství pro všechny“	67
Závěrem	69
Soupis použité literatury	70

Úvod

Režisér, herec, básník, překladatel, divadelní pedagog a ředitel Antoine Vitez (1930–1990) byl obzvlášť výraznou osobností francouzského divadla a obecněji kulturního života 2. pol. 20. století. Hlubokou stopu zanechal jak svými inscenacemi, tak příspěvky k otázkám spjatým s myšlením o divadle, divadelní výchovou a kulturní politikou. Ve Francii platí jeho odkaz za neopominutelný pro každého, kdo má ambici zabývat se estetickým a ideovým rozměrem současné divadelní tvorby. V českém kontextu však zůstávají osobnost a působení Antoina Viteze málo známé a probádané. Snad jediným důslednějším pramenem v češtině je soubor překladů článků od Viteze i o něm, který v r. 1987 otiskl časopis *Světové divadlo* (č. 15). Jedním z popudů k sepsání této práce tedy byla touha představit Vitezův odkaz v českém prostředí; nejedná se přitom pouze o zprostředkování Vitezova díla a jeho myšlení, ale také o pokus vepsat je do specifických souvislostí (estetických, společenských, historických) a rozvíjet úvahy, které podněcují.

Francouzských primárních a sekundárních pramenů, ze kterých tato práce čerpá především, je ohromující množství. Sám Vitez měl ve zvyku rovnat si myšlenky s perem v ruce, a proto po sobě zanechal několik stovek stran různých textů a poznámek (sebraných v pětisvazkové edici *Écrits sur le théâtre*),¹ ke kterým se přidává dlouhá řada rozhovorů v různých médiích a samozřejmě i audiovizuální záznamy některých inscenací. Zároveň jeho dílo podnítilo vznik nadmíru bohaté sekundární literatury. V průběhu jednotlivých kapitol nechávám velký prostor citacím Vitezových textů či promluv, neboť zprostředkování jeho myšlení o divadle je – jak už bylo řečeno – jedním z cílů této práce.

Práce je rozdělená do čtyř kapitol. První shrnuje a rozvádí Vitezovu dráhu od herectví k režii a jeho působení v čele divadelních institucí: Divadla pro čtvrt' (Théâtre des Quartiers) na pařížském předměstí Ivry (1972–1981), Národního divadla Chaillot (1981–1989) a Comédie-Française

¹ V redakci Nathalie Léger je v letech 1994 až 1998 vydalo pařížské nakladatelství P.O.L.

(1989–1990). Zároveň zkoumá proměny jeho estetiky i myšlení o divadle v těchto různých kontextech a prostředích. Po celou dobu svého působení rozvíjel Vitez inscenační práci paralelně ve dvou směrech: vytvářel na jedné straně inscenace vycházející z dramatických předloh, často klasických kusů velkého repertoáru, na druhé straně tvořil divadelní večery z nedramatických materiálů (prózy, poezie, publicistické literatury, novinových článků atd.). Tento druhý typ inscenací se nezakládal primárně na slově a rozvíjení textu mluvním a tělesným jednáním herců, ale komunikoval s diváky především pomocí scénické montáže. Má práce tuto podvojnost odráží a zprostředkovává tím, že přináší rozbor jak inscenací vzniklých metodou, kterou Vitez shrnul požadavkem ‘dělat divadlo ze všeho’, tzn. *Procesu Émila Henryho* (Caen, 1966) a *Velkého pátrání Françoise-Félix Kulpy* (Nanterre, 1968), tak inscenací dramatických předloh.

Těm se v souhrnném tvaru věnuje druhá kapitola, která přináší srovnávací rozbor tří inscenací Sofoklovy *Elektry*, pokaždé ve Vitezově překladu a pokaždé se stejnou herečkou (Évelyne Istria) v hlavní roli. Každou z inscenací lze považovat za průkaznou pro určité období a určitou tvář Vitezovy tvorby. V divadle v Caen (1966) buduje svou režijní koncepci nad úvahami o aktualizačních a rekonstitučních tendencích přístupu k antickému textu; vedoucím tématem jeho zpracování je vztah k současné politické situaci (především alžírské nezávislosti), který se ovšem musí obejít bez explicitních odkazů na přítomnost, v textu i na jevišti. V Nanterre (a posléze v Ivry) v r. 1971 se vztahuje k současné politické situaci v Řecku, a to formou montáže Sofoklovy hry a úryvků z básní Yannise Ritsose, básníka perzekuovaného řeckou vojenskou juntou. Estetika inscenace podléhá jejímu určení pro ‘divadlo pro čtvrt’, které na diváky klade relativně vysoké intelektuální nároky, zároveň jim ale neupírá divadelní potěšení a promlouvá k nim bezprostředními a lehce srozumitelnými symboly. Koncepci třetí inscenace v Chaillot (1986) silně určuje scénografické řešení Yannise Kokkose, které podle principu ‘magického realismu’ kříží mýtus a každodennost, nechává dávné Řecko prorůstat do Řecka současného. Stejnému rozbití chronologie odpovídá i obsazení téměř padesátileté Évelyne Istrie do role Elektry a mladinké absolventky Vitezovy Školy Valérie Dréville do role Klytaimnéstry. Vitez od herců požaduje výraz, který

neustále kolísá mezi univerzálním a jednotlivým. Propojení, ozvěny a citace mezi jednotlivými verzemi spojují všechny tři do cyklicky se opakujícího mýtu vytrženého z chronologie. Podkladem pro zpracování těchto rozborů jsou kromě archivních materiálů (programů, článků, přípravných textů a poznámek atd.) i audiovizuální záznamy úryvků z prvních dvou inscenací a celého představení inscenace třetí.

Třetí část se věnuje Vitezově pedagogické práci, kterou rozvíjel paralelně s uměleckou tvorbou: od r. 1965 postupně (a někdy souběžně) na Mezinárodní divadelní univerzitě (při divadle Odéon), v divadelní škole Jacquese Lecoqa, na francouzské Národní konzervatoři či v rámci divadelních ateliérů pro amatéry v Ivry. Své bohaté pedagogické zkušenosti i rozsáhlé úvahy o formě a poslání divadelní výchovy zhodnotil v projektu Školy při Národním divadle v Chaillot, kterou založil a vedl v letech 1982–1989. Výuka a umělecká tvorba pro něj byly ‘spojité nádoby’, které se vzájemně inspirovaly a fungovaly jako neoddělitelné části jeho myšlení o divadle. Vycházím zde jednak z Vitezových poznámek, které obsahují velké množství úvah o divadelní výchově i popis a rozbor mnoha konkrétních cvičení, která se studenty rozvíjel, jednak ze série audiovizuálních záznamů některých jeho ateliérů se studenty francouzské Národní konzervatoře a v neposlední řadě též ze svědectví jeho spolupracovníků a bývalých studentů. Stejně jako v předchozích kapitolách věnovaných inscenační tvorbě, snažím se i v popisu Vitezovy pedagogické činnosti reflektovat podvojnost dramatu a mimu tím, že přináším rozbor lekce vycházející z nedramatického materiálu (konkrétně novinového přepisu politického projevu), který v poslední kapitole doplní rozbor ateliéru věnovaného práci na Sofoklově *Elektře*. Vitezův přínos pro francouzskou divadelní výchovu byl zcela určující a doprovázel, ne-li přímo inicioval, zásadní proměnu výuky v hlavních pedagogických institucích, především na Národní konzervatoři dramatického umění.

V poslední, čtvrté části si kladu otázku, které se zatím žádná reflexe Vitezova díla nevěnuje: kde se ve Vitezově tvůrčím procesu situuje dramaturgická práce, kdo či co supluje spolupráci s dramaturgem, kterou Vitez celý život striktně a vehementně odmítal? Jeho tvrdý odpor k funkci dramaturga obecně samozřejmě neznamena, že v rámci tvůrčího procesu

neexistovala dramaturgická práce jako taková – ta dokonce zaujímala zcela ústřední postavení. Ti badatelé, kteří si tuto nesourodost uvědomují, odpovídají lapidárně, že Vitez byl dramaturgem sobě samému. Jistě, Vitez určitě měl tak výjimečné intelektuální schopnosti, že byl velice dobře schopný vést plnohodnotný dialog sám se sebou. Přesto je třeba odlišovat mezi kontextem, v němž Vitez brojil proti funkci dramaturga obecně, tedy přebírání (východo)německé organizace divadelní práce ve francouzském prostředí, v němž funkce dramaturga nemá žádnou historickou ani instituční tradici, a skutečným rozvíjením Vitezova myšlení o divadle a procesu vzniku inscenací. Zde je na místě vrátit se k významu pedagogické činnosti jako laboratoře. Tato část kromě uvedení do souvislostí přináší syntézu dvou předchozích kapitol, věnovaných jednak srovnání vývoje inscenačního přístupu ke stejnému textu, jednak Vitezově pedagogické práci, přičemž vychází mimo jiné ze záznamu Vitezovy práce na Sofoklově textu se studenty Konzervatoře: ten pochází přibližně z doby, kdy u Viteze zároveň nacházíme první poznámky k třetí inscenaci *Elektry*. Práce se studenty, během níž se zcela jasně formují a formulují jisté určující aspekty budoucí inscenace, umožňuje konkrétně zkoumat způsob, jakým se výuka promítá do tvůrčího procesu, jako určitá forma dramaturgie.

2. Divadelní dráha Antoina Viteze

4.2. Původ a herecké začátky

Antoine Vitez je 'pařížský Pařížan', jak Francouzi označují ty, kteří se v Paříži narodí a celý život jí zůstanou věrní. Pochází ze společensky smíšené rodiny, což se do určité míry jeví jako určující pro jeho směřování i tvorbu. Z matčiny strany pochází Vitezova rodina z učitelského prostředí meziválečné Francie, které věří v zásadní roli veřejných, laických institucí Republiky, především veřejného školství. To má umožňovat formování společnosti v duchu humanistických tradic včetně případného vystoupení po společenském žebříčku. Vitez nikdy, ani po roce 1968 a v 70. letech, tedy v období obecného kritického nahlížení veškerého establishmentu, nezpochybní svou důvěru ve veřejné instituce, která je pro něj „zdrojem štěstí“.² To samozřejmě neznamená, že by byl konzervativní nebo reakční, sám naopak věnuje reformě institucí (divadelních, školských) mnoho energie a času, ale veřejná instituce obecně pro něj v rámci kulturní a umělecké práce zůstává nástrojem *sine qua non*.

Vitezův otec je sirotek, který myšlenkově dospíval naopak v anarchistickém prostředí. I jeho vliv na Viteze je velice hluboký. Neprojevuje se v tradičním anarchistickém despektu k institucím, ale spíš v odmítání jakýchkoliv myšlenkových imperativů, odmítání „referentů přes myšlení“,³ které se pravděpodobně konkrétně, byť částečně podepisuje na Vitezově odporu k funkci dramaturga.

Otec a matka vedli fotografický ateliér, Vitez tedy vyrůstal v prostředí tíhnoucímu k umění, vnímanému i jako řemeslo (rodiče se nevěnovali pouze umělecké fotografii, ale i fotografii užité – fotili svatby, miminka atd.). Toto spojení vlivu učitelské, humanistické a anarchistické tradice vede Viteze k chápání vzdělávání a zájmu o umění ne jako k prostředku společenské elevace, ale jako k prostředku elevace duševní a myšlenkové, lidské, což se u něj konkrétně projevuje doslova kulturní bulimií, už od dospívání.

² Vitez, A. *Le Théâtre des idées*, Paris 1991: 151.

³ Viz Ubersfeld, A. *Antoine Vitez, Metteur en scène et poète*, Paris 1994: 8.

Paralelně ke středoškolským studiím se Vitez intenzivně samovzdělává, především v jazycích. Na lyceu se učí latinu a klasickou řečtinu, k té z vlastního zájmu přidává postupně moderní řečtinu, ruštinu, němčinu a později, skrze manželku, herečku belgického původu Agnès Vanier, také holandštinu. Právě ruština je u zrodu Vitezova zájmu o herectví, neboť aby se naučil rusky, pilně navštěvuje jedno pařížské kino, které se specializuje na ruskou tvorbu. Zpětně popisuje, jak fakt, že se díval pořád dokola na stejné ruské filmy, aby pochytil jazyk, mu umožnil sledovat a zkoumat herecké umění ruských herců, které jej nakonec zaujalo do té míry, že se po maturitě rozhodl pro hereckou kariéru.

Vitez od dětství s oběma rodiči navštěvoval divadlo pravidelně. Z matčiny strany tíhla rodina k ‘národní’ tradici Comédie-Française, zatímco otec jej seznámil spíš s nezávislým uměleckým divadlem, jaké provozovali členové tehdejšího divadelního Cartelu, v návaznosti na práci Jacquese Copeaua. Na počátku 50. let je Vitez elémem v divadelní škole Starého holubníku, kde postupně začíná hrát menší role. Zároveň se ale zapisuje do kurzů herectví, které v Dullinově divadle Atelier vede herečka ruského původu Tania Balachová. Ta je tehdy některými považovaná za „syfilis divadla“ (Ubersfeld 1994: 10). Ve svých kurzech vychází z vlastního porozumění a pojetí Stanislavského systému, který se staví jako protiváha k tehdejší určující výuce Louise Jouveta na Konzervatoři. U Balachové šlo vlastně o primát ‘hry’ („v podstatě čerpané z Vachtangova a Mejercholda“⁴) nad ‘smyslem’, nad hledáním archetypálního charakteru postav, byť i jeho následným zpochybněním. „Balachové dlužím vše,“ říká Vitez. Její výchova byla „radikálně odlišná od všech ostatních hereckých kurzů té doby. Spočívala v primátu přiznaném herci. [...] Herci byli podle Balachové důležitější než pomyslné charakteru postav.“ Jednalo se o „výuku striktně podle Stanislavského. [...] Mám pocit, že jsem opravdu zažil Stanislavského výchovu tak, jak jsem si o ní později přečetl.“⁵ V článku Taniy Balachové

⁴ Vitez, A. „Divadlo jako mikrokosmos a jako univerzálnost“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 110.

⁵ In Copfermann, É. *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, Paris 1999: 30–33.

„Postup k interpretaci role“,⁶ jednom z mála písemných odkazů této pedagožky, skutečně nacházíme určující důraz kladený na rozvíjení herecké tvořivosti, která se silně opírá o hercovu vlastní osobnost a životní zkušenost a skutečnost.

V rané fázi Vitezovy dráhy je Stanislavskij, ve Francii tehdy málo známý, opravdu výraznou inspirací. Vitez je ostatně prvním, kdo do francouzštiny překládá a ve Francii prezentuje Stanislavského metodu fyzických jednání.⁷ S tou se seznamuje v r. 1953, kdy tato metoda v Sovětském svazu vyvolala rozsáhlé polemiky, o nichž pravidelně podávala zprávy *Pravda*, oficiální tiskový orgán komunistické strany, kterou Vitez tehdy – podle vlastních slov „devótně“ (in Copfermann 1999: 40) – četl. Stanislavského hlavní přínos shrnuje později, v r. 1968, ve stati „Lze divadlu naučit?“ takto: „Stanislavského jako prvního napadlo popsat divadelní herectví a *pojmenovat* hercovo chování, odhalit psychologické postupy a *pojmenovat* jejich etapy. [...] Stanislavského snaha spočívá především ve vytvoření společného jazyka pro herce, a pro herce a režiséra. Herec se stává tvůrcem ve chvíli, kdy si může uvědomit, co dělá, a *pojmenovat* jednotlivé části“ (*Écrits sur le théâtre I – L'École*: 61).

Po dokončení studia však musí Vitez nastoupit na povinnou vojenskou službu, po jejímž konci se do armády hned zase vrací, neboť je povoláný jako záložník do Maroka. Na několik let tak mizí z divadelního světa a po návratu se mu nedaří navázat na počátky své herecké kariéry. Následuje asi desetileté, velice náročné období, kdy je převážně nezaměstnaný, žije z překladů, práce pro rozhlas (především reklam), dabingu, maličkých rolí atd. Právě překlady ho nepřímo přivedou zpět k divadlu: na konci 50. let překládá pro nakladatelství Gallimard z ruštiny román *Abaj* kazašského autora Muchtara O. Auezova.⁸ Překlad se dostává do rukou francouzského spisovatele a básníka Louise Aragona, kterého zaujme natolik, že si přeje

⁶ „Marche à suivre pour interpréter un rôle“, in *Cahiers du cinéma*, září 2007: 80–81.

⁷ Viz Vitez, A. *Écrits sur le théâtre I – L'École*, uspořádala N. Léger, Paris, 1994: 21–33.

⁸ Auezov, M. O. *La jeunesse d'Abai*, Paris 1958 a *Abai*, Paris 1960. (Česky v překladu J. E. Dlouhého, *Abaj*, Praha 1948.)

Viteze poznat a sdělit mu několik připomínek. Oba muži se sbližují a Aragon, aby Vitezovi pomohl ve složité hmotné situaci, jej zaměstnává jako tajemníka a pověřuje ho sběrem dokumentů k přípravě svého díla *Souběžné dějiny – SSSR*.⁹ (Šlo o souběžné dějiny SSSR a USA.) V rámci tohoto zkoumání podniká Vitez studijní cestu do Sovětského svazu, kde se seznamuje s dílem i osudem Vsevoloda E. Mejercholda, čímž objevuje do té doby neznámý kontinent. V r. 1964 píše stať „Realismus a konvence, realismus nebo konvence“, v níž si třídí myšlenky inspirované konfrontací Stanislavského a Mejercholdova odkazu a dochází k závěru, že: „Podle mě je realismus [...] jednou z konvencí, se kterou je třeba si hrát, s vědomím toho, že si hrajeme, ale ne jedinou.“¹⁰ Objev Mejercholdova divadla dodává i nový impuls Vitezově tvorbě: naznává, že jeho herecké neúspěchy jsou spjaté s tím, že není schopný být dobrým hercem v logice přetělesnění, a zároveň se mu otvírají další obzory, konkrétně režisérské (viz Copfermann 1999: 161). „K režii takové, jakou dělám, mě přivedla touha po vnitřní rehabilitaci Mejercholda,“ řekne později (*Écrits sur le théâtre I – L'École*: 63).

4.3. Režisér na volné noze

V r. 1965 hraje Vitez v inscenaci Corneillova *Nicomeda* v divadle v normandském Caen (Théâtre Maison de la Culture Caen) a při té příležitosti se sbližuje s ředitelem divadla Jo Tréhardem. Ten mu dává první režijní příležitost (Antoine Vitez poprvé režiruje v 36 letech!) a Vitez volí Sofoklovu *Elektru*, kterou i sám překládá (její rozbor je předmětem jedné z následujících kapitol). Inscenace má relativně dobrý ohlas, později odjede na turné do Alžírsko, kde má obrovský úspěch, takže Vitezovi se nabízí další režijní příležitost, tentokrát *Proces Émila Henryho* (1966), stále v divadle v Caen. V zásadní odlišnosti tvůrčího přístupu těchto dvou prvních Vitezových inscenací jako by krystalizovala dualita, která se bude prolínat celou jeho následující tvorbou: dualita činohry vycházející z dramatického repertoáru a

⁹ Česky v překladu A. J. Liehma, Praha 1966.

¹⁰ In Léger, N. (ed.) *Antoine Vitez*, Arles 2006: 23–30, zde 30.

tvorby divadelních inscenací z nedramatických materiálů, kterou Vitez později shrne pod devízu ‘dělat divadlo ze všeho’: z dokumentu, románu, novinového článku, biblických textů atd., a kterou bude hojně rozvíjet také v rámci své pedagogické činnosti.

Proces Émila Henryho (1966)

Proces Émila Henryho je autorský projekt, vycházející z události moderní francouzské historie: Henry byl francouzský anarchista, který v letech 1892 a 1894 provedl dva atentáty na pařížských veřejných místech, čímž vyvolal ve své době velkou pozornost. V následném soudním procesu byl odsouzený k smrti a popravený na pařížském náměstí Roquette nedaleko Bastilly. Sám Vitez definuje svou inscenaci jako „tragédii-montáž“, což může být jeden z klíčů k jejímu pojetí.

„Montáž“ se samozřejmě vztahuje k formě, jelikož tento divadelní tvar vycházel z úryvků z archivních materiálů, novinových článků, politických esejí, dobových písní i Vitezových autorských textů. Ocitáme se tedy na půdě dokumentárního divadla, které se tehdy šíří po celé Evropě: jsme v období těsně po inscenacích *Přelíčení* Petera Weisse v režii Erwina Piscatora v Berlíně a Petera Palitzsche ve Stuttgartu (říjen 1965), Ingmara Bergmana ve Stockholmu (únor 1966), Gabriela Garrana na pařížském předměstí Aubervilliers (březen 1966) a Erwina Axera ve Varšavě (červenec 1966). Originalita Vitezova přístupu spočívá v přiblížení dokumentu tragédii, dějin mýtu.

„Tragédie“: Vitez v Henryově příběhu a osudu spatřoval konkrétní historickou analogii otázek, které předchází inscenace *Elektry* rozvíjela v obecnější rovině mýtu: Jak jednat v nespravedlivém světě? Jak jej napravit? Světí účel prostředky? Je dovolené uchýlit se ke zločinu jako trestu za zločin předchozí a jako vyjádření neposlušnosti vůči nespravedlivému systému?

Námětem *Procesu Émila Henryho* nebyla anarchie, jak by se mohlo na první pohled zdát, ale soudní proces s anarchistou, který odpíral svým soudcům morální právo jej soudit; jednalo se tedy o jakýsi soud nad soudem. Této změny perspektivy Vitez dosáhl využitím divadelního potenciálu takové události.

Inscenace se uváděla na studiové scéně divadla v Caen, obdélníkovém prostoru bez pevného jeviště pro cca 300 diváků. Vitez a jeho scénograf Claude Engelbach umístili do středu prostoru po celé jeho délce úzké pódium; publikum sedělo na tribunách po obou stranách. Jednotlivé osvětlení dvěma reflektory, jedním na každém konci pódia, podtrhovalo spád tribun: diváci shlíželi dolů na hrací plochu, která byla zároveň soudním dvorem i ‘anatomickým divadlem’, na němž se pitvala společenská a historická skutečnost. Takové prostorové řešení Vitezovi také umožňovalo vyhnout se iluzionistickému zdání kukátkového jeviště; zde byly pohyby i postavení herců zcela podřízené divadelní konvenci, která po nich žádala, aby se neustále obraceli k oběma protilehlým tribunám s publikem.

Texty a promluvy celkem 42 postav (svědků atentátu, obhájců, soudce a obžalovaného) volně kolovaly mezi pěti herci v jednoduchých civilních kostýmech, přičemž pouze za dvě postavy promlouval vždy jeden a ten samý: Gilbert Vilhon za soudce a Antoine Vitez za Émila Henryho. Na počátku každé promluvy sám herec, či jeho kolegové, udali pramen daného textu, který pak jakoby citovali, z paměti či z listu, bez dramatizace, bez psychologie, bez emocí. Promluvy pravidelně střídaly dobové písně doprovázené na akordeón.

V popisech a komentářích představení se často setkáváme s přívlastkem ‘brechtovský’: používá jej jak dobová kritika, tak badatelé, kteří se navíc odvolávají na dopis A. Viteze řediteli divadla v Caen Jo Tréhardovi (psaný ovšem 2 roky před inscenací *Procesu Émila Henryho!*), v němž Vitez zmiňuje úmysl dělat „divadlo paralelní“ k inscenacím dramatických textů, které by bylo „aplikací brechtismu na herectví.“¹¹

Vitez se s Brechtovým divadlem jako většina tehdejších francouzských divadelníků setkal v r. 1954 při prvním hostování Berliner Ensemble v Paříži s *Matkou Kuráží*. Zpětně, v r. 1979, popisuje, že vzhledem ke svým hereckým zkušenostem sice toto představení „naplno vnímal a pochopil“, nepodnítilo u něj ale touhu po „epigonství“. Jako „to jediné, co jsem si od Brechta odnesl,“ zmiňuje zcizené herectví (*Le Théâtre des idées: 237–255*). Mezi setkáním s Brechtovým divadlem v pol. 50. let a prvními

¹¹ Vitez, A. *Écrits sur le théâtre II – La Scène 1954–1975*, uspořádala N. Léger, Paris 1995: 148.

inscenacemi v pol. let 60. se však Vitez seznámil s Mejercholdovým odkazem, kde naráží na „*efekt ozvláštění*“.¹² Ten vnímá jako divadelní výraz dezautomatizace podle konceptu Viktora B. Šklovského,¹³ který Mejerchold rozvíjel na jevišti „díky ‘vztahu herce k obrazu, který tvoří,’ a díky ‘vztahu mezi člověkem a postavou’.“¹⁴ Právě ozřejměním těchto vztahů lze na jevišti dosáhnout „metaforizace“,¹⁵ která je pro Viteze, jak ještě uvidíme, ústřední. Při pokusech vepsat dramatické situace čistě do určité společenské reality, jak k tomu má sklon epické divadlo, hrozí, že se oslabí jejich dramatičnost. Vitez se naopak zaštiťuje oxymórem Louise Aragona *mentir vrai*, ‘lhat pravdu’: to, co si Aragon nárokuje pro obsah svých románových děl (volné mísení fikce s prvky konkrétní historické a společenské reality), se u Viteze stává vyjádřením obhajoby primátu divadelní konvence.

Z popisů hereckého výrazu v *Procesu Émila Henryho* lze skutečně usuzovat na rysy zcizeného (nebo, věrněji Vitezovu výrazivu, *ozvláštěného*) herectví. Nicméně vykládat fakt, že pozornost diváků zde není zaměřená k rozuzlení (bude-li Henry odsouzen), ale k průběhu (jakým způsobem bude odsouzen), jako aplikaci jednoho ze základních Brechtových požadavků epického divadla,¹⁶ je neuspokojivé. Vitezovy poznámky svědčí o tom, že důraz na takto ‘epickou’ formu rozvíjení příběhu je pro něj především odkazem na antickou tragédii, v níž je také rozuzlení zápletky předem známé a pozornost diváků se přesouvá z toho, *co* se na jevišti předvádí, k tomu, *jak* se to předvádí.

Při bližším zkoumání se tedy to, co se z komentářů jeví jako téměř školská ilustrace brechtovského divadla, zdá být přece jen trochu

¹² Vitez ve francouzštině navrhuje neobvyklý výraz *effet d'estrangement*. Jedná se o anachronismus a neologismus zároveň, stejně jako *ostranění* bylo podle Viteze v ruštině před Šklovským nepřiliš používané slovo. Ostatně někteří badatelé, např. Bernard Dort in *Lecture de Brecht*, Paris 1960, poznamenávají, že výraz *Verfremdungseffekt* se u Brechta objevuje až po r. 1935, kdy se během cesty do Ruska setkal s Mejercholdem, nebyl-li už dřív inspirovaný Šklovským.

¹³ Viz Šklovskij, V.B. *Teorie prózy*, Praha 2003 [1. vydání 1934].

¹⁴ Vitez in Étienne, M. „Antoine Vitez professeur au Conservatoire“, in *Voies de la création théâtrale IX*, 1981: 129.

¹⁵ „Pokus o znázornění světa a jeho skutečnosti divadlem, se podle [Viteze] nemůže omezit ani na čistě psychologický realismus (Stanislavskij), ani na čistě sociologický realismus (zjednodušený výklad Brechta), ale musí obsahovat metaforizaci.“ Étienne, M. „Antoine Vitez professeur au Conservatoire“, *op. cit.*: 132.

¹⁶ Viz Brechtova tabulka srovnání dramatické a epické formy divadla in Brecht, B. *Myšlenky*, Praha 1958: 158.

komplexnější. Rovnítko, které komentátoři kladou mezi Brechtův odkaz a neztotožňující se herectví, je zkratka, k níž jistě svádí i historicizace a politická a společenská kritika, které tato inscenace rozvíjí. Pokud bychom za každou cenu chtěli u Viteze nalézt ozvěny Brechtova odkazu, pak je třeba zaměřit se především na to, co je na brechtovské herecké technice „umělého a uměleckého“ (Brecht 1958: 41). Cílem Vitezovy montáže je divadelní rozvinutí tragické otázky, jehož divadelnost spočívá především ve vytvoření poetického světa divadelní konvence jako metafory tohoto soudu nad soudem. Vitez se tu zajímá méně o společenskopolitické procesy samotné než o jejich scénování, a právě proto vytváří na jevišti specifickou divadelní skutečnost. Divadlo promlouvá jiným jazykem než dokumenty, které tu ostatně nejsou používány jako stopy skutečnosti, ale jako nástroje jejího zaznamenávání a scénování. Způsob, jakým se skutečnost *jeví* skrze různá svědectví, je předmětem divadelního zkoumání, které Vitez rozvíjí nejenom v *Procesu Émila Henryho*, ale i v dalších inscenacích a pedagogických cvičeních vycházejících z nedramatických materiálů, o nichž tu ještě bude řeč.

Drama a scénická montáž

Vitez rozvíjí tento způsob divadelní tvorby paralelně s inscenacemi vycházejícími z dramatických textů tedy už od svých režijních počátků. Detailněji se k němu vyjadřuje ovšem až v r. 1976 v rozhovoru s Danièle Sallenave,¹⁷ v němž také nachází formulaci, která se vžije a přežije ho: „dělat divadlo ze všeho“. Na divadlu ‘cizích’ materiálech zpracovává jiný přístup k rozvíjení hereckého a režijního jazyka, komplementární k tomu, který rozvíjí na materiálech dramatických. Za svou kariéru vytvořil celkem 9 inscenací tohoto typu: po *Procesu Émila Henryho* následovalo *Velké pátrání Françoise-Félix Kulpy* (1968, Nanterre, na základě románu Xaviera-Agnana Pommereta), *Pátek čili život v divočině* (1973, Chaillot, podle románů Michela Tourniera), *Zázraky* (1974, Chaillot, podle Janova evangelia), *Catherine* (1975, Ivry, podle románu Louise Aragona *Basilejské zvony*),

¹⁷ In *Le Théâtre des idées*, op. cit.: 199–220.

Griselda (1977, Avignonský festival, podle veršovaného příběhu Charlese Perraulta), *Setkání Georgese Pompidou s Mao Ce-tungem* (1979, Ivry, podle novinového přepisu skutečného rozhovoru obou státníků), *Hrob pro pět set tisíc vojáků* (1981, Chaillot, podle publicistické knihy Pierra Guyotat) a *Rozhovor s panem Saïdem Hammadi, alžírským dělníkem* (1982, Chaillot, podle novinářského rozhovoru uveřejněného v *Le Monde*).

Způsob, jakým Vitez s těmito materiály rozličných forem zachází, má jednoho společného jmenovatele, kterým je odmítání obvyklého procesu dramaturgie. Ta podle něj, např. v případě epické literatury, „obvykle spočívá ve vyčlenění dialogů z té příliš dlouhé scénické poznámky, kterou je samotný text románu, což umožní jakoby objevit v románu skrytou ‘divadelní hru’. Extrémně naivní koncepce...“ (*Le Théâtre des idées*: 204). Vitez dává naopak přednost technice montáže a citace, které podle něj dávají vzniknout plnohodnotnému autorskému dílu: na obvinění z plagiátu, které na něj na základě *Procesu Émila Henryho* vznesla kritička Claude Sarraute v *Le Monde*,¹⁸ odpovídá, že montáž textů jiných autorů je sama o sobě autorskou prací, neboť směřuje k určité výpovědi; tou je v případě zmíněné inscenace prezentace procesu s anarchistou jako tragédie. Tvorba metodou montáže je u Viteze také vyjádřením fascinace divadelní avantgardou 20. let, především ruským a sovětským divadlem tohoto období, „které tehdy žádný jiný francouzský režisér neznal lépe než on“ (Joinnault 2018: 22). A to v kontextu, kdy ve Francii velice málo režisérů teprve opatrně začínalo zaujímat svobodnější postavení vůči textu. Právě montáž nedramatických textů tím, že umožňuje dát do popředí osobní či filozofické otázky, určité pohledy na svět, vytváří poetickou, stylizovanou formu ve službách kritické reflexe a lépe než dramatický text dovoluje dosáhnout žádoucího odstupu herce od obrazu. Právě tím Vitez navazuje na divadelní avantgardu, jejíž představitelé, jako třeba Erwin Piscator, také otevřeli svá jeviště cizorodým materiálům s požadavkem, aby odpověděla na hluboké společenské, politické a ekonomické proměny doby.

O silném, někdy až subversivním účinku a společenskokritickém rozměru práce metodou montáže svědčí i silné reakce, které některé z těchto

¹⁸ 28. prosince 1966. Cit. in Joinnault, B. *Antoine Vitez, La mise en scène des textes non dramatiques*, Paris 2018: 36–37.

Vitezových inscenací vyvolaly. Po nařčení z plagiátu u *Procesu Émila Henryho* se o rozruch postaral oficiální nesouhlas ministerstva kultury s tím, aby se na půdě veřejnoprávního, subvencionovaného divadla vytvářela inscenace na základě biblických textů (*Zázraky*, Chaillot, 1973), nebo přímý zásah ministra obrany, který se v r. 1981 pokoušel docílit stažení inscenace *Hrob pro pět set tisíc vojáků* z repertoáru Chaillot, neboť zpochybňovala chování a jednání vojáků francouzské armády v průběhu alžírské války.

Ve Vitezových inscenacích nedramatických materiálů se většinou setkáváme se scénografickými řešeními, která se nijak nesnaží o znázornění konkrétního prostředí: „ať je znázornění symbolické či naturalistické, pořád je to znázornění“ (*Le Théâtre des idées*: 205). Spíš než na jevišti má ale k vytvoření obrazu dojít v divákově představivosti, a to pomocí hereckého mimování. Jak shrnuje Vitez v r. 1976 na příkladu *Catherine*, jevištního zpracování Aragonových *Bazilejských zvonů*: „Nejde jen o to, hrát postavy, ale hrát také ulice, domy, automobily i bazilejskou katedrálu“ (*Le Théâtre des idées*: 205).

Ve stejné době, kdy začíná režírovat, se Vitez začíná rovněž věnovat výuce. V r. 1965 vyučuje na Mezinárodní divadelní univerzitě a od r. 1966 na pařížské divadelní škole Jacquese Lecoqa. V r. 1968 působí – stále na volné noze – při divadle v Nanterre, na pařížském předměstí, kde také vede dílny herectví a začíná formulovat myšlenku ‘divadla pro čtvrt’ (*théâtre des quartiers*).

4.4. ‘Divadlo pro čtvrt’ v Ivry

V r. 1971 už Antoine Vitez kolem sebe shromáždil ne-li úplně soubor, pak alespoň síť stálých spolupracovníků (ať už z Caen, nebo z Nanterre), a začíná palčivě pociťovat potřebu stálého místa, prostoru a pozice, v nichž by mohl svou práci rozvíjet dlouhodobě. Díky několika náhodám toto stálé místo získává na dalším pařížském předměstí, v Ivry. Ivry je na poč. 70. let jedno z tzv. ‘rudých předměstí Paříže’, tedy převážně dělnická čtvrt, kde radnici už od 50. let vede francouzská komunistická strana, jejíž podporu

Vitez má, a to i potom, co ze strany vystoupil. (Vitez byl – stejně jako velká část francouzských umělců a intelektuálů – členem komunistické strany od 50. let, ovšem vystoupil z ní na počátku let 60., po svém studijním pobytu v Sovětském svazu. Francouzská komunistická strana oficiálně uznala a odsoudila Stalinovy zločiny až na svém 23. sjezdu v r. 1979.)

Vitez od radnice Ivry nežadá pevný divadelní prostor, jen kancelář a zkušebnu, a také určitý rozpočet. Ivry mu je poskytne pod podmínkou, že zároveň zaštití činnost dramatického oboru místní ‘městské konzervatoře’ (což je přibližně obdoba našich základních škol umění). To Vitezovi velice vyhovuje, neboť mu to umožňuje pokračovat v pedagogické činnosti, kterou už tou dobou rozvíjí několik let, a zároveň mu to dává prostor k plné realizaci myšlenky (a praxe) divadla pro čtvrť, kterou začal formulovat už v předchozích letech v Nanterre.

Tato představa vychází z následující otázky: „Jakou novou formou [divadla] lze vyjádřit nový vztah k divákovi?“ Vitezovi skutečně nejde jen o to, dělat nové umění pro nové publikum, ale pokusit se nalézt nový vztah s publikem. V této perspektivě vidí dvě možná řešení: „Na jedné straně velké divadlo, které vyžaduje moderní architekturu a scénografii, technické inovace a velký počet herců. Z definice je nepřenosné; publikum musí za ním. [...Anebo, na druhé straně,] jít za publikem, ne do divadel, která mají být divadly, ale tam, kde se publikum přirozeně shromažďuje, [...tzn. hledat spíš] prostory než divadla. Jedno s druhým se nevyklučuje. Je třeba (bylo by třeba) dělat obojí. Teď a tady děláme to druhé a nazýváme je ‘divadlem pro čtvrť’“ (Vitez in Léger 2006: 41–42). Princip Vitezova ‘divadla pro čtvrť’ vychází ze spojení dvou zkušeností: „1) určitého divadla, určitého estetického experimentování, 2) z úvah o divadelním provozu, o šíření divadla, o ekonomii divadla obecně.“¹⁹

Konkrétně se tedy jedná o kočovné uvádění her (klasických, ale i současných, příp. inscenací vycházejících z nedramatických textů) v rozličných nedivadelních prostorách (sály, tělocvičny, hospody, plenér atd.), pokaždé pro malý počet lidí a bez velkých divadelních prostředků. Vitez se svými spolupracovníky funguje pod právní formou ‘výrobního

¹⁹ Vitez, A. *Écrits sur le théâtre V – Le Monde*, uspořádala N. Léger, Paris 1998: 69.

družstva': jejich skupinu nelze nazvat úplně ansámblem, poněvadž herci jsou angažováni vždy na konkrétní projekt, existuje nicméně pevné jádro herců, k němuž je třeba přičíst scénografa Yannise Kokkose, který bude Viteze doprovázet už po zbytek života. Pro uvádění inscenací nedisponují pevným divadelním místem, jen zkušebnou. Představení se pak uvádějí na různých místech po celé čtvrti. Vitez 'divadlo pro čtvrt' charakterizuje pomocí několika následujících bodů: „*Pokaždé malý počet diváků, *protiklad [divadla] pro lid / pro davy, *divadlo nablízko, jedinečnost divadelního umění nazíraného zblízka a malým počtem diváků“ (*Écrits sur le théâtre V – Le Monde*: 69). Druhý bod implicitně odkazuje na Národní divadlo pro lid (Théâtre national populaire, TNP) Jeana Vilara, přičemž Vitez upřesňuje, že uvést jedno představení pro 2 000 diváků je stejně 'lidové' jako 20 představení pro 100 diváků. V dialogu s Vilarovým odkazem bude Vitez pokračovat v 80. letech jako šéf Národního divadla Chaillot. Předobrazem této formy 'divadla pro čtvrt' je druhá inscenace Sofoklovy *Elektry* z r. 1971, která vznikla v Nanterre a následně byla přenesená do Ivry.

Kočovná finalita se silně projevuje na estetice inscenací. Na prvním místě je třeba zmínit scénografii. Vitez a Kokkos vycházejí z programového východiska, podle kterého nejde o to, adaptovat scénografické řešení pokaždé na nové místo, ale o to, vytvořit takové řešení, které se vlastně při přesunu adaptovat nemusí; vyhnout se tedy tomu, vytvářet inscenaci pro jeden konkrétní prostor, protože pak by byla jedna 'hlavní' verze a publikum všude jinde by už vidělo jen inscenaci „z druhé ruky“ (*Écrits sur le théâtre V – Le Monde*: 73). Spolu se scénografem Kokkosem dochází Vitez velice rychle k jedinému základu scénografického pojetí, a tím je „komediantské jeviště“.²⁰

Forma 'divadla pro čtvrt' se stejně tak promítá i do práce herců. Jedním z určujících principů je neobsazovat herce do rolí, neboť základem je práce skupiny a ve skupině. Vitez v r. 1971 při zkouškách Racinovy *Andromachy* upřesňuje: „Je tu osm herců (to číslo udává Racine), ale nehrají role, hrají *Andromachu*; žádného z nich jsem neangažoval na nějakou konkrétní roli; v průběhu představení si role totiž vyměňují“ (*Écrits sur le*

²⁰ Kokkos in Banu, G. (ed.) *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, Arles 1989: 117.

théâtre II – La Scène 1954–1975: 292). Nejde o práci s velkým dramatickým obrazem – ‘divadlo pro čtvrt’ „nemůže být redukcí velkého divadla, velkým divadlem za pakatel“ (Vitez in Léger 2006: 42); toto divadlo nablízko vyžaduje spíš demonstrativní herectví, „provokativní“ (podle výrazu jedné z hereček, Évelyne Istriy).²¹ Ústřední myšlenkou má být rozvinout před diváky určitou fabuli pomocí hereckého rozehrávání: „Předvádíme příběh, ne nutně celý, ale to, co nás na něm zajímá nebo baví, nebo to samé dvěma různými způsoby, aby to bylo názornější. [...] Nepotřebujeme k tomu ani výpravu, ani kostýmy. Víme také, že nevynalézáme nic nového ([...] Brecht)“ (Vitez in Léger 2006: 42–43).

Ačkoliv Vitez zmiňuje vztah k Brechtovi jen velmi letmo, na konci jednoho z mnoha textů k ‘divadlu pro čtvrt’, vykládá velká část komentátorů Vitezovo působení v Ivry převážně brechtovským paradigmatem. Stejně jako v případě *Procesu Émila Henryho* však ani tady není inspirace Brechtem výlučná nebo určující. Vitezovi nejde o nalezení nové finality, nové účelovosti divadla ve společnosti s touhou přimět diváka k vlastní proměně, která má vést k proměně skutečnosti lidského soužití (*Miteinander der Menschen*), jako u Brechta. ‘Divadlo pro čtvrt’ má být spíš *zábavné* než *naučné*; společenskopolitický je tu postup a přístup, ne dramatický a jevištní tvar jako takový. To jde ruku v ruce s pedagogickou činností, kterou Vitez rozvíjí v rámci hereckých dílen v Ivry a paralelně k praxi ‘divadla pro čtvrt’. Je nutné také zmínit, že během celé doby svého působení v Ivry vyučuje Vitez rovněž na Konzervatoři a zároveň inscenuje ve velkých divadelních domech: v Národním divadle Chaillot i v Comédie-Française.

Velké pátrání Françoise-Félix Kulpy (1968)

K rozboru inscenace ‘divadla pro čtvrt’ založené na dramatickém textu se vrátím s analýzou druhé *Elektry*; zde se chci věnovat další Vitezově inscenaci vycházející z nedramatického materiálu, *Velkému pátrání Françoise-Félix Kulpy (La Grande enquête de François-Félix Kulpa)*. Ta zpracovává část v té době ještě nevydaného románu Xavier-Agnana

²¹ Istria, É. „Souvenirs d’*Électre*“, in Léger, N. (ed.) *Trois fois Électre*, Paris 2011: 128.

Pommereta *Nenapsané dopisy* (*Des lettres non écrites*). Tento román se jeví jako montáž velkého množství dokumentů, které jsou mezi sebou složitě propletené. V jejich labyrintu čtenáře nedoprovází žádný vypravěč a neexistuje ani žádná diegetická rovina, která by udávala vnitřní souvislosti. Čtenář se ocitá před sledem fiktivních dokumentů, které jednotlivé postavy románu napsaly, anebo třeba četly, opsaly či poslaly jiným. Akt produkce textů zde operuje na několika úrovních a obrací se vždy na několik rovin čtenářů, což problematizuje vnímání hranic mezi skutečností a fikcí. Pommeretův styl se tak jinak než *Proces Émila Henryho* vrací k Aragonovu výrazu 'lhát pravdu', neboť v *Nenapsaných dopisech* může např. text, který je prezentovaný jako fikce sepsaná jednou z postav, odkazovat na skutečné a konkrétní politické či historické události.

To je i případ části nazvané *Velké pátrání Françoise-Félix Kulpy*, kterou Antoine Vitez zvolil jako materiál pro svou inscenaci. Tato kapitola je sama příběhem v příběhu: výchozím bodem je scénář televizního seriálu, který sepsal jeden z protagonistů románu a odkázal jej své snoubence Sylvii před tím, než spáchal sebevraždu. Sylviin otec se však k rukopisu dostane dřív než jeho dcera a svěřuje jej mladému úředníkovi, který ho má nejprve prozkoumat. Ten pak scénář i se svými komentáři postupně posílá Sylvii, která mu odpovídá. Jejich korespondence, včetně rukopisu, je sebraná ve špionážní složce tajných služeb, z níž sestává zmíněná kapitola. Fabule samotného scénáře je jednoduchá a na první pohled jak z červené knihovny. Pár mladých, krásných a bohatých milenců (žena nese Sylviino jméno i příjmení) zosnuje dokonalý zločin, když zavraždí Sylviina manžela a vinu svalí na nevinného dělníka, komunistického odboráře. Vše končí šťastnou svatbou milenců, k níž jim žehná vyšetřovatel François-Félix Kulpa i vězeňský kaplan, jež oba uspíší odsouzení a následnou popravu nepohodlného, avšak nevinného dělníka.

Spojitosť s předchozím *Procesem Émila Henryho* je nasnadě: nejde tolik o zločin a trest jako takový, ale o jejich souzení, případně odsouzení, které se podle okolností může jevit tak či onak, spravedlivé či nikoliv. Příběhu v příběhu na jevišti celkem přirozeně odpovídalo divadlo na divadle. Tohoto efektu Vitez dosáhl opět pomocí techniky montáže, která tentokrát vedle sebe stavěla herecky rozvíjené situace fabule a jejich znázornění

pomocí techniky fotorománu, tedy stylizovaných a aranžovaných fotografií promítaných souběžně s hereckým jednáním na jevišti.

Scénografické řešení muselo být, v souladu s požadavky 'divadla pro čtvrť', jednoduché a adaptovatelné pro jakýkoliv prostor, v němž muselo samo nejprve utvořit divadelní situaci. Ve *Velkém pátrání Françoise-Félix Kulpy* se jednalo o tři praktikáblý, pro publikum nastavené tak, že uprostřed dávaly vzniknout čtvercové hrací ploše, kterou v pozadí uzavíralo plátno pro projekce. Sedm herců v civilních kostýmech s pomocí tří laviček svým jednáním, ale i promluvami a popisem vytvářelo na jevišti dvacet devět postav na dvaceti pěti různých dramatických místech. Podle dochovaných popisů postavy střídavě ztělesňovali a citovali, komentovali, případně popisovali jejich jednání i promluvy ve třetí osobě; zároveň nahlas oznamovali scénické poznámky (např. „o dvě hodiny později“, „v Sylviině bytě“ atd.). Fotografie promítané během inscenace posouvaly situace na jevišti do druhého plánu: proti sobě se tu stavěl příběh věrné lásky, která musí při své cestě za štěstím překonávat složité překážky, a příběh nevinného člověka, kterého představitelé policie, justice i zaměstnavatelů odsuzují *a priori*, neboť je dělník, komunista, odborář. Fotoromán vyprávěl klišé a fantasmata šířená zábavním průmyslem, který podporuje udržení stávajícího společenského pořádku, zatímco jednání herců na jevišti skrze fikční fabuli ilustrovalo sociální skutečnost a kladlo otázku spravedlnosti. „Fabule, kterou rozvíjíme, a technika fotorománu se navzájem kritizují“ (program k inscenaci, *Le Théâtre des idées*: 471). Dramatickou se tu tedy nestávala situace postav příběhu, ale spíš ztvárnění scénáře a jeho situací jako takové: divákova pozornost se soustředila nejen na jednání postav, ale především na to, jak se jejich jednání *jeví*. Z různých svědectví se však dá vyvodit, že tento kritický odstup, k němuž forma montáže diváky naváděla, byl umocněný hereckým výrazem, který publiku neumožnil se pohodlně usadit v distanci a stále znovu jej vtahoval do příběhu.

4.5. Národní divadlo Chaillot

Elitní divadlo pro všechny

V r. 1981 nastupuje Antoine Vitez na post ředitele Národního divadla Chaillot. Tam působil už v letech 1972–1974 za vedení Jacka Langa, který jej přizval jako uměleckého šéfa. Je nutné uvést, že ve francouzských divadlech není dělba mezi ředitelem a uměleckým šéfem běžnou praxí; oba posty obvykle zastává jediná osobnost. Lang se pro tuto dialogickou spolupráci inspiroval v německém divadelním prostředí a jeho volba zůstává ve francouzském kontextu výjimkou.

Chaillot je jedno z šesti francouzských národních divadel, velká instituce silně spjatá s odkazem Jeana Vilara, jehož Národní divadlo pro lid (TNP) v 50. a 60. letech sídlilo právě v tomto obrovském betonovém ‘paláci’. Pro Viteze je to velká změna, neboť zodpovědnost za tak velkou instituci jej nutí nejen ukončit činnost ‘divadla pro čtvrť’, ale zároveň přestat pedagogicky působit jak v hereckém ateliéru v Ivry, tak na Konzervatoři. V pedagogické činnosti ale bude pokračovat i v Chaillot, kde vytvoří divadelní školu. Neznamená to však zásadní obrat ve Vitezově myšlení o divadle nebo jeho obecném přístupu.

Navázat na ‘Vilarův zázrak’ v Chaillot totiž znamená navázat na určitou vizi role divadla ve společnosti, kterou Vitez rozvíjel už v rámci ‘divadla pro čtvrť’. „Jako všichni divadelníci jsem i já měl ten nepřilíš originální sen, že nastoupím po Vilarovi na tomhle ‘inspirovaném vršku’. Moje estetika nemá nic společného s jeho estetikou, ale moje etika s jeho ano. Všichni jsme více méně jeho následovníci. Tak jako on jsme si do hlavy vzali požadavek, na němž umíněně trváme: sladit současný divadelní experiment, často velmi dobrodružný, s myšlenkou velkého publika.“²² Vilar sledoval cíl „divadla pro davy“,²³ divadla přístupného (hmotně, formálně i obsahově) co největšímu počtu, divadla jako „veřejné služby, stejně jako

²² In Boué, M. „Stesk po budoucnosti, Antoine Vitez v Chaillotu“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 90.

²³ Viz Vilar, J. „Le théâtre et les masses populaires“, in *De la tradition théâtrale*, Paris 1955: 175–179.

voda, plyn, elektřina.“²⁴ Federativní funkce divadla se soustřeďovala okolo inscenací her rozličných obzorů, avšak se společným jmenovatelem humanistické tradice, která měla zaručit jejich didaktický charakter a sjednotit všechny vrstvy společnosti kolem univerzálních lidských hodnot. Vitez však Vilarovu devízu ‘divadla pro všechny’ posouvá na požadavek ‘elitního divadla pro všechny’. Na zdánlivém oxymóru ‘elitního pro všechny’ chce Vitez založit praxi, která by dokázala, že „divadlo pro lid není nutně divadlem pro davy,“²⁵ kterým toto umění jako médium ze své podstaty ani být nemůže. Divadlo jako „rafinovaný, ‘elitní’ projev“ (Vitez in Boué 1986b: 90) je třeba zpřístupnit co největšímu počtu diváků, ovšem ne za cenu ústupků nebo za cenu vyčleňování ‘nízké’ kultury z té ‘vysoké’. „U [Vilara] to byla pedagogická idea nabídnout lidu kulturu, která byla do té doby vyhrazena pouze privilegovaným. [...Já nemám tu domýšlivost] rozlišovat mezi *vysokou kulturou* (která se má zpřístupňovat) a kulturou *lidovou*. Všechno, co tu děláme, je vysoká kultura“ („Divadlo jako mikrokosmos a jako univerzálnost“: 112). Míra působení divadla ve společnosti se tedy podle Viteze neměří počtem diváků, kterému se divadlo zpřístupní, jako u Vilara, ale spíš svým významem, který se vytváří v silovém poli společenských sil: „Role, kterou hraje divadlo ve společnosti, neodpovídá počtu diváků. Nezáleží tolik na počtu lidí, kteří přijdou do divadla, důležitější je, aby společnost věděla, že divadlo má, divadlo, které za ni mluví, které k ní patří jako nějaká rezonanční skříň, třeba jen malá, ale vyslovuje obavy, touhy a sny této společnosti“ (tamtéž: 112).

Vitez formuluje požadavek ‘elitního divadla pro všechny’ v prvním čísle revue *L’Art du théâtre (Umění divadla)*,²⁶ kterou v Chaillot vydával po celou dobu svého působení (i to byl způsob, jak navázat na odkaz Jeana Vilara, pro kterého byly časopisy spojené s divadlem privilegovaným nástrojem komunikace s publikem; jeho TNP vydávalo hned dva). Svůj text uvádí citátem z předmluvy, kterou napsal Friedrich Schiller k *Valdštejnovu táboru* u příležitosti znovuotevření výmarského divadla 12. října 1798.

²⁴ Vilar, J. „Le TNP service public“, in *Le Théâtre, service public*, Paris 1967: 173.

²⁵ B. Dort in „Une pratique“, in *L’Art du théâtre* 10, 1989: 17.

²⁶ Také in *Le Théâtre des idées, op. cit.*: 101–104.

Téměř ve všech pramenech zmiňujících Vitezovo ‘elitní pro všechny’ se dozvídáme, že Vitez tento výraz přejal přímo od Schillera. Francouzský germanista René-Marc Pille²⁷ však poukazuje na to, že ve zmíněné Schillerově předmluvě jej nenajdeme a že daná formulace patří přímo Vitezovi a je jeho vlastním shrnutím požadavků, které Schillerova předmluva vznáší. Odmítání ‘lživé iluze’ pomocí jevištní imitace ve prospěch iluze ‘upřímné’, která se nepokouší diváka oklamat tím, že se vydává za něco jiného než to, čím je, tedy umění předávající určitým způsobem idealizovaný pohled na svět, jedna z charakteristik výmarského klasicismu, jistě odpovídá Vitezově obhajobě divadla jako umění konvence a stylizace a jeho požadavku na etický aspekt. „V tom spočívá naše utopie“ (Vitez in Boué 1987b: 90). Pille zároveň vidí spojitost mezi historickým, politickým a společenským kontextem, ve kterém píše Schiller (revoluce x kontrarevoluce), a tím, v němž se ocitá Vitez, jehož jmenování, které se časově shodovalo se zvolením Françoise Mitteranda prvním levicovým prezidentem Francouzské páté republiky, vyvolalo velká očekávání a bylo prezentované jako první krok v obratu v podmínkách veřejné kultury, který si někteří od politické změny slibovali.²⁸

Je nutné doplnit, že výraz ‘elitní pro všechny’ Antoina Viteze přežil a ve francouzském prostředí se s ním člověk setká velice často, v různých obměnách a variantách, a především v různých kontextech. S postupem času se z něj stal obsahově vyprázdněný bonmot, který dřív nebo později zazní vždycky ve chvíli, kdy je řeč o požadavcích kulturní politiky a jaksi už se neví, co ještě dodat. Vitez ovšem nehovořil o kulturní politice obecně, ale o divadelní estetice a její komunikaci s publikem. Jeho myšlenku nejlépe vystihuje Bernard Dort, který poznamenává, že se nejednalo „o program, [...] ale o určitou praxi“ a že Vitez nedělal „divadlo pro dav, [...] ale] divadlo, které se obrací na každého z nás, které se nás osobně dotýká, může zpochybnit naše jistoty a naše kulturní kategorie, [...] divadlo, které]

²⁷ Pille, R.-M. „Élitaire pour tous?“, in *Théâtre Public*, n° 180, 2006: 14–16.

²⁸ Díky časové shodě mezi Vitezovým jmenováním a Mitterandovým zvolením se to tak opravdu mohlo jevit, ve skutečnosti však Viteze do čela Chaillot designoval už o dva roky dříve pravicový ministr kultury Jean-Philippe Lecat...

odkazuje diváka k jeho vlastní osobnosti, k jeho vlastním náladám, někdy i těm nejpomíjivějším“ (Dort 1989: 17–19).

Magický realismus

Co se konkrétního programu týká, nastupoval Vitez do čela Chaillot s dvojí touhou: „inscenovat hry a inscenovat prostor samotný“ (Vitez in Copfermann 1999: 21). V projektu svého působení v Chaillot, který adresoval šéfovi divadelní agendy ministerstva kultury Jeanu-Pierrovi Angremy,²⁹ hovoří o nutnosti „velkoryse“ využít všechny prostory velkého kolosu, jakým palác Chaillot je. Vitez snil o jeho proměně v „divadelní město“, v němž by vedle sebe existovala představení všech forem a žánrů („velké repertoárové divadlo, divadelní laboratoř, divadlo pro děti, loutkové divadlo, hudební divadlo, klauniády, variété“) a pedagogické ateliéry. Tyto události a aktivity měly ovládnout schodiště, foyer, terasu s výhledem na Eiffelovu věž, zahradu a samozřejmě malý i velký divadelní sál.

Aby mohl tento ambiciózní záměr realizovat (už Vilar hovořil o Chaillot jako o „nenasytném divadle-Minotaurovi“),³⁰ považuje Vitez za nevyhnutelné, aby Chaillot fungovalo pod devízou „repertoár, střídavý provoz, ansámbl“. Repertoár, který se měl skládat jak z jeho vlastních inscenací dramatických i nedramatických textů, tak z inscenací hostujících režisérů, kteří do Chaillot neměli přicházet rozvíjet to, co už dělali jinde, ale konfrontovat se s neznámým, neměl být „kompromisem nebo součtem různých tendencí, ale výrazem určitého postoje.“ Na jeho složení chtěl Vitez spolupracovat s těmi, které nazýval svými „ministry“ (viz Joinnault 2018: 275), tedy blízkými spolupracovníky z předchozích let: z herců a hereček Agnès Vanier (jeho manželka) a Pierre Vial, scénograf Yannis Kokkos a hudebník Georges Aperghis. Tento repertoár měl být uváděný ne v seriálovém provozu, jak je ve Francii s výjimkou Comédie-Française běžné, ale formou střídavého programu. Zavedení střídavého provozu však není pouze kopírováním Comédie-Française, ale zároveň – a zdá se, že především, ačkoliv to ve Vitezových poznámkách explicitně nenajdeme –

²⁹ *Écrits sur le théâtre V – Le Monde, op. cit.: 136–145.*

³⁰ Vilar, J. *Memento*, Paris 1981: 66.

odvoláním na odkaz Jacquese Copeaua, pro něhož byl střídavý repertoár jedním z pilířů Starého holubníku.³¹ Ve střídavém uvádění představení podle Viteze spočívá „divadelní potěšení“, neboť právě fakt, že diváci mohou shlédnout stejné herce v různých rolích, umožňuje zkoumat jejich umění, zajímat se o ně a vést s nimi – byť pomyslný – dialog. Repertoár se střídavým provozem může přirozeně těžko fungovat bez hereckého ansámblu. Ten v případě Chaillot nebyl stálý, ale obměňoval se každý rok, neboť herci byli angažováni vždy na jednu sezonu pro inscenace, které se během ní tvořily a uváděly. Posledním požadavkem projektu bylo propojení divadelního provozu s výukou a postupné vybudování divadelní školy, které se věnují samostatně v jedné z následujících kapitol.

Vitez se rozhoduje novým způsobem pojmout celý prostor velkého divadelního sálu v Chaillot, a proto ho spolu se scénografem Yannisem Kokkosem zcela proměňuje. Základní myšlenkou je vyhnout se tomu, co se tu zdá být neodvolatelně předepsané: portálovému jevišti, které diktuje frontální vztah s publikem a je příliš rozsáhlé a akusticky nevyhovující. Vitez s Kokkosem vytvářejí dvojí scénu, složenou jednak z původního jeviště, jednak z proscénia obklopeného ze tří stran diváky, které nahrazuje část původního hlediště a je úzce propojené s jevištěm původním. „Původní jeviště bude pohřbené divadlo, daleko za linkou železné opony, tam, kde smíme používat barvy, vznětlivé předměty, stromy, látky. Bude to jako divadelní fundus, jako ostrov s pokladem, prostor, odkud se zjevují herci, jako [...] prehistorické moře nebo panenský prales, který cestovatelé Julese Vernea objevují právě ve středu země“ (Vitez in Copfermann 1999: 76). K tomu se na proscéniu přidává zvedací stůl, pod nímž se může objevit podzemí, a rozšířit tak hrací plochu.

Pro inaugurační sezonu 1981–1982 se Vitez rozhodl uvádět na velkém jevišti Chaillot ve střídavém provozu tři inscenace, které měly tvořit trilogii: *Fausta* J. W. Goetha (což už byla inaugurační volba ‘divadla pro čtvrt’), *Britannica* J. Racina a *Hrob pro pět set tisíc vojáků* podle P. Guyotat. Zmíněná prostorová dichotomie určovala především inscenaci Goethovy hry, v níž starého Fausta hrál sám Vitez (mladého hrál Jean-Claude Durand). Na

³¹ Viz Mistrík, M. *Jacques Copeau a jeho Starý Holubník*, Bratislava 2006.

jevišti za portálem se nacházely „svahy kopce z okrově zbarveného písku, osázeného hájem opravdových stromů pod bouřlivou oblohou“.³² S realismem tohoto znázornění kontrastovalo rozsáhlé proscénium vnikající do řad publika, pokryté černým dřevem, prázdné, abstraktní, na němž jako na komediantském pódiu herci svou akcí evokovali různá dramatická místa. Z pod zvedacího stolu, „z útrob divadla“ (Boué 1987c: 92), se na začátku vynořila bedna coby Faustova studovna a z ní vystoupil nahý Antoine Vitez. Zrození postavy i nového pána divadla.

Je zajímavé zmínit, že francouzské publikum i kritika přijaly tuto první inscenaci, v níž spatřovaly především výraz spojení velkého dramatického a lidového divadla v duchu ohlašovaných ambicí ‘elitního divadla pro všechny’, které odrážela a určovala už scénografie, veskrze kladně. Jinak tomu bylo u německého kritika Dorfa Oehlera, který v revue *Theater heute* v březnu 1982 uveřejnil vlastní pohled na pařížskou scénu s podtitulem „Totéž jako za Giscarda?“³³, kde píše: „Pamětliv svého kulturně politického úkolu usilovat o lidovost, snížil se Vitez navíc k všelijakým laciným gagům. [...] Jde tedy o zdůrazněné lidové divadlo? Ne, je to s pomrkáváním simulovaná lidovost. K lidovému divadlu patří dávka naivity; a jestliže někdo není naivní, pak je to pařížský intelektuál.“ Je těžké zpětně rozlišit, který z pohledů více odpovídal skutečnosti. Zásadní rozdíl mezi nimi však nepochybně svědčí o určitém zalíbení, se kterým tehdejší nomenklatura i kritika sledovaly Vitezovo počínání v Chaillot, které lichotilo jejich vlastním představám.

Stejně jako v ‘divadle pro čtvrt’ je i v Chaillot spolupráce s Yannisem Kokkosem určující pro estetiku většiny inscenací, ačkoliv se zde vydává jiným směrem – a pracuje s jinými prostředky – než v Ivry. Vitez Kokkosovu scénografickou tvorbu ke konci jejich působení v Chaillot charakterizuje jako „magický realismus“. V r. 1987 tak popisuje „to, co Yannis a já společně hledáme už několik let, a co Yannis hledá sám pro sebe“. Realismus, neboť – jak říká Vitez – „v Yannisově díle je všechno pravdivé,“ magický, protože „nic nemá tu zpupnost vydávat se za skutečné; nikdy

³² In Boué, M. „Kosmické peklo“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 92.

³³ Oehler, D. „Faust, Vitez a jeho ctitelé; totéž jako za Giscarda?“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 93–97.

nejsme jinde než na divadle, což neukazujeme obvyklými divadelními znaky, ale tím, že se na jevišti společně vyskytují předměty, které by se společně vůbec vyskytovat neměly [...] – plodné chyby. [...] Všechno je *skoro*. A právě v tomto *skoro* spočívá poezie [...]. A právě proto říkám *magický*.“ „Divadlo se s [Kokkosem] vyhýbá svým dvěma nejošklivějším nešvarům: popisům výseků ze života a výčtu symbolů. Yannis přesouvá symboly do konkrétního jednání, k němuž nás jeho scénografie nutí“ (*Le Théâtre des idées*: 35–37). K této otázce se vrátím názorněji při rozboru třetí inscenace *Elektry* a při úvahách o dramaturgickém potenciálu spolupráce se scénografem.

4.6. Comédie-Française

V r. 1989 je Vitez jmenovaný administrátorem, tedy ředitelem a uměleckým šéfem Comédie-Française zároveň. Je to poprvé, kdy v čele této nejstarší a nejprestižnější francouzské divadelní instituce stanul někdo, kdo není členem hereckého ansámblu a kdo zároveň ani není především herec, ale režisér. (Viteze to vede k úvaze, že Comédie-Française čekala do 90. let 20. století, aby uznala myšlenku umění režie jako vedoucího principu divadelní práce.)³⁴ Z jeho poznámek ovšem vyplývá, že se vůbec nechystal opustit Chaillot a že jeho přechod do Comédie-Française byl spíš výsledkem politické kampaně François Mitteranda, který v r. 1988 obhajoval druhý mandát v Elysejském paláci, než že by odpovídal Vitezovu přání.

Jak je Vitezovým zvykem, uspořádává si myšlenky s perem v ruce, takže existuje několik textů, v nichž shrnuje svůj projekt pro Comédie-Française. Bohužel ale nestihl svou práci v tomto divadle úplně rozvinout, neboť zemřel necelý rok po nástupu do funkce, na rupturu aneurysmatu. Konkrétně stihl v historickém sále Richelieu inscenovat Beaumarchaisovu *Figarovu svatbu* (v r. 1989, těžko říct, do jaké míry to byla jeho volba, a do jaké míry přímo nutnost inscenovat tuto hru ve francouzském národním

³⁴ Viz *Le Théâtre des idées*, op. cit.: 142.

divadle k dvousetletému výročí francouzské revoluce) a Brechtův *Život Galileiho*.

Z Vitezových textů můžeme alespoň v hlavních rysech vyčíst plány, jaké pro Comédie-Française měl a z nichž některé se po jeho smrti realizovaly. Jeho obecná úcta k institucím mu nezabraňovala pomýšlet na jejich obnovu. V případě Comédie-Française shrnul situaci takto: „Comédie-Française je v povědomí všech Francouzů divadlo s velkým D. [...] Zároveň mu ale vytýkají přílišný tradicionalismus“ (*Le Théâtre des idées*: 138). Odtud tedy Vitezova základní pozice: zachovat tradici, ale nebýt tradicionalistický. Zásadní pro něj byla – tradiční – definice jedinečnosti Comédie-Française v rámci francouzského divadelního prostředí trojicí výrazů: repertoár, střídavý provoz, ansámbly, kterou privilegoval ostatně už v Chaillot. Repertoár zamýšlel poskládat rovnoměrně ze tří okruhů: „klasičtí klasici [...]: je zásadní, aby každý divák věděl, že tu může vidět nádhernou inscenaci Molièra, Racina, Marivauxe. [...] Moderní klasici (Claudel, O'Neill, Brecht, Beckett...) a současná tvorba“ (tamtéž: 140).

Střídavý provoz vnímal jako velice pozitivní praxi, která umožňovala organicky proměňovat repertoár (ne nárazově, jako v divadlech se seriálovým provozem), umožňovala komunikaci mezi jednotlivými kusy, které se právě střídavě hrály, a zároveň vedla k určité přirozené selekci: nejlepší inscenace mohly zůstat několik let, zatímco ty méně povedené pozvolna zmizet. Příkladem je projekt, který se po Vitezově smrti opravdu uskutečnil, a to uvádět v Comédie-Française v rámci střídavého repertoáru celou Beaumarchaisovu figarovskou trilogii: tu uvedl sám svou inscenací *Figarovy svatby*, pokračovala *Lazebníkem sevillským*, kterého režíroval Jean-Luc Boutté, zatímco poslední kus, *Provinilou matku*, inscenoval Jean-Pierre Vincent. Díky střídavému provozu byly tyto tři inscenace nasazené v r. 1991 společně, což bylo historicky poprvé, kdy se uváděla celá trilogie najednou.

V otázce ansámblu nechtěl Vitez ze souboru Comédie-Française udělat uzavřenou skupinu, stejně jako mu nešlo o to, přivést si své herce a pracovat tu jen s nimi. Naopak, ansámbly podle něj může být živoucí jedině tehdy, kdy se neustále proměňuje, tedy obnovuje. Nemusí se však proměňovat jen příchody a odchody herců, ale i vnitřně, novými zkušenostmi – o ty se měl zasloužit nejen bohatší repertoár a rozmanitost režijních osobností, které se

Vitez chystal zvat, ale i například herecká zkušenost s jinými prostory než jen s historickým sálem Richelieu.

Specifická a palčivá otázka, před níž se Vitez jako administrátor ocitnul, bylo totiž nalezení *modu vivendi* v divadle Odéon, scéně, o níž se Comédie-Française dělila s Divadlem Evropy (Théâtre de l'Europe) pod vedením Giorgia Strehlera. Historická budova v srdci latinské čtvrti sloužila jako druhý sál Comédie-Française už od r. 1819, s přechodnými, vždy relativně krátkodobými změnami statutu v 2. pol. 20. století. Od r. 1986 se sezona v Odeonu dělila na dvě poloviny, z nichž jedna patřila Comédie-Française a druhá Divadlu Evropy. Tento stav je podle Viteze naprosto škodlivý, jelikož desorientuje publikum, neumožňuje divadlu vybudovat si stálou totožnost a nadto je technicky i administrativně nadmíru náročný. Zároveň ovšem poznamenává, že Comédie-Française se nemůže obejít bez druhého sálu. Navrhuje proto zahájit rekonstrukci Starého holubníku, který leží od r. 1971 ladem a vyhovuje jako druhý sál Comédie-Française lépe než Odéon, neboť prostorově kontrastuje se sálem Richelieu a „vyžaduje specifickou jevištní představivost“ (*Écrits sur le théâtre V – Le Monde*: 282). V průběhu rekonstrukce se bude Odéon nadále sdílet s Divadlem Evropy, ale už ne formou rozdělení sezony, ale střídavého uvádění inscenací jedné a druhé instituce v seriálovém provozu; po znovuotevření Starého holubníku Comédie-Française z Odéonu odejde. S tímto řešením souhlasil i Giorgio Strehler. Uskutečnění svého plánu se už Vitez nedožil. Odéon se stal nezávislou scénou pod vedením Lluisse Pasquala v r. 1990, zatímco Starý holubník se stal plně funkční druhou scénou Comédie-Française s vlastním repertoárem v r. 1993.

Divadlo jako imaginární muzeum

Vitez nazval hlavní ze svých textů, v nichž představuje své plány pro Comédie-Française, „Comédie-Française: divadlo – imaginární muzeum“.³⁵ Přebírá tak výraz André Malrauxe, francouzského spisovatele, uměnovědce a prvního ministra kultury v 50. letech, jenž hovoří o imaginárním muzeu

³⁵

Le Théâtre des idées, op. cit.: 138–140.

jako o jedinečném artefaktu, který si každý z nás utváří na základě uměleckých děl, která nám uvízla v paměti a která v naší mysli nějakým způsobem komunikují vzájemně mezi sebou. „Každý z nás v sobě nosí imaginární muzeum složené z představení, která se nám líbila. [...Comédie-Française má] promítnout toto muzeum paměti do budoucnosti“ (*Le Théâtre des idées*: 143). K tomu mělo dojít především tematickou obnovou práce v Comédie-Française: „Herci Comédie-Française se dusí v těle starého divadla. Žádají si nárok na moderní tělo. Proto jsou tak lační po současném divadle; nejedná se ani tak o texty, jako spíš o samotný pocit: žít dnes, konečně! Protože jméno Comédie-Française tvrdošijně evokuje minulost, stužky a paruky, nařasené závěsy a velké texty, pomyslnou Francii minulosti, krále, dávné herecké virtuózy. Ale kde je 20. století a jeho nezaměstnaní, dělníci a vojáci?“ (tamtéž: 148). To všechno mělo vést Viteze k hlavnímu záměru, který si vytyčil, a tím bylo rozšíření společenského složení publika. Sleduje tedy stejný ideál, kterým se řídil už v Chaillot svým ‘elitním divadlem pro všechny’ a ještě předtím ‘divadlem pro čtvrt’ v Ivry. V tomto případě ale nešlo o to, aby Comédie-Française se přesunula za novým publikem (jak se o to po r. 2000 snažila administrátorka Muriel Mayette), ale o to, aby se Comédie-Française díky novým tématům stala přitažlivější i pro ty vrstvy společnosti, pro které není návštěva Comédie-Française běžnou kulturní praxí.

5. Třikrát *Elektra*

Vitezovy tři inscenace Sofoklovy *Elektry* (Caen, 1966; Ivry, 1971; Chaillot, 1986) se ke srovnání nabízejí obzvlášť dobře, neboť nejen že se jedná o tři inscenace stejného textu, ale především umožní konkrétně popsat a zkoumat hlavní etapy Vitezovy tvorby, jelikož vznikly každá v jiném kontextu: *Elektra* v Caen je Vitezovou první inscenací vůbec, druhá představuje určitý předobraz ‘divadla pro čtvrt’ a třetí je výrazem zralé fáze jeho tvorby s prostředky a v prostoru velké divadelní instituce.

Společný je jim výchozí text, který Vitez inscenuje pokaždé ve vlastním překladu. Vitez byl vášnivý překladatel (z řečtiny – klasické i moderní, z ruštiny a z němčiny), který zároveň svou překladatelskou činnost často reflektoval, a dokonce o ní uvažoval jako o přirozené analogii režie: překládat cizí text do vlastní řeči nebo do vlastního jevištního jazyka pro něj byly dvě stránky té samé činnosti.

Nutno také poznamenat, že trojí návrat ke stejnému textu je v rámci Vitezova díla ojedinělý, nenajdeme žádný jiný příklad, vyjma dvou inscenací Goethova *Fausta*: jednou ve tvaru ‘divadla pro čtvrt’ (1972), podruhé v Chaillot (1981). Klasické texty obecně utvářejí podstatný díl Vitezova repertoáru a vychází z nich i velká část jeho pedagogické činnosti. Jeho přístup se samozřejmě liší případ od případu, to mu ovšem nezabraňuje formulovat základní vztah k těmto dílům z minulosti.

Staví se zcela jednoznačně proti jakékoliv touze „oprašovat“ klasiky, neboť ta vychází z představy – podle Viteze mylné –, že pod silnou vrstvou prachu lze tato díla nalézt neporušená, tedy v jejich původní celistvosti. Pro své chápání těchto textů minulosti používá Vitez obraz „potopených galér, které vynášíme na hladinu po zlomcích, nikdy je nevytvoříme znovu celé, neboť už nemohou sloužit původnímu účelu. Z těch zlomků ale naopak skládáme něco nového.“ Jinými slovy, nejde o rekonstrukci ztraceného modelu, ale o to, „obnažit zlomy času“ (*Le Théâtre des idées*: 188).

Vitez se příliš nevyjadřuje ke srovnání tří dramatických verzí mýtu o Elektře, tedy té Aischylovy, Sofoklovy a Euripidovy. Nicméně o Sofoklově konkrétně tvrdí: „[*Elektra*] je *dobrá hra*. Obyčejné, naivní a paradoxní

tvrzení, které však vyjadřuje něco vzácného. [...] Sofokles hledá divadlo a nachází je hned celé: umění dialogu, cyklický návrat témat, dramatický konflikt, plodnost nedorozumění“ (Vitez in Léger 2006: 114). A jinde: „Sofoklův text je neuvěřitelně zhuštěný. Každé slovo je důležité, jako v telegramu“ (tamtéž: 33). Na důvody volby Sofoklovy tragédie spíše než té Aischylovy nebo Euripidovy můžeme usuzovat také podle důrazu, který chce Vitez klást na politický rozměr mýtu. V televizním pořadu, který připravil v souvislosti s první inscenací,³⁶ zmiňuje dvě možnosti jak porozumět fabuli: brát ji jako příběh rodinné pomsty, nebo jako příběh boje o spravedlnost a nastolení pořádku. „Tragédie *Elektry* [...] má vzbudit politické úvahy. Ne snad konkrétními odkazy na současné dějiny, ať už v inscenaci nebo v překladu, ale protože představuje konkrétní obraz historického schématu, které by nás mělo nadále zajímat. [...] Poodhalit] divákům společenské mechanismy, které je dobré znát. Zdá se mi, že téma ukradené oprávněnosti, téma nepravdivé nutnosti kapitulovat, téma řetězových reakcí na původní zločin by se mělo dotknout lidí v naší době destalinizace [...] a vydírání hrozbou konce světa“ (Vitez in Léger 2006: 40–41).

Ze srovnání tří verzí *Elektry*, které přináší E. Stehlíková,³⁷ vyplývá, že Sofoklova tragédie skutečně nejlépe odpovídá tomuto cíli: Aischylos v *Oběti na hrobě* nekonfrontuje jednání postav s jejich psychologií, u Euripida řeší situaci deus ex machina, který matkovrahům přináší morální rozehřešení, kdežto právě Sofoklovo zpracování se nejvíce blíží laboratornímu pokusu zkoumajícímu hranice lidského chování a prožívání v rámci politicky určené situace. „Vždy jsem měl rád [tuto] *Elektru* pro její poetický tvar, extrémně rafinovaný, chladný, málo romantický [...]. Je to mimořádně moderní dílo. [...] Je v ní dokonalejší rovnováha než v těch druhých dvou mezi rodinou a společností, politikou, mikrokosmem a makrokosmem.“³⁸

³⁶ *Electre*, © J. Audollent, TV France, INA 1966.

³⁷ Stehlíková, E. *Řecké divadlo klasické doby*, Praha 1991.

³⁸ Vitez, A. in Sadowska-Guillon, I. „*Électre* vingt ans après“, in Léger, N. (ed.), *Trois fois Électre*, op. cit.: 116.

5.1. Caen 1966

Premiéra první inscenace se konala 3. února 1966 v Caen, posléze byla v rámci turné uváděna v dalších francouzských městech a dokonce i v Alžírsku. Už v tomto prvním zpracování nacházíme prvky, které budou společné i oběma následujícím inscenacím: jednak protagonistku Évelyne Istriu, která bude hrát Elektru i později, jednak znázornění chóru třemi ženskými postavami.

Scénografie Clauda Engelbacha evokuje antický divadelní prostor: půlkruhová kvazi-orchestra, s lehkou elevací, je ohraničená třemi schody umožňujícími vertikální jevištní pohyb. Nad schody se nachází paraván, který nahrazuje budovu skéné; v pozadí prostor uzavírá – zde tedy na rozdíl od antických divadel – horizont do oblouku. Vše v jedolité neutrální pískové barvě. Hrací plocha je tedy soustředěná na přední část relativně mělkého jeviště. „Sofokles nezná perspektivu, [vysvětluje Vitez v programu k inscenaci]. Proto nevyužívám hloubku jeviště a omezuju pohyb herců na úzký prostor částečně nakloněný směrem k publiku“ (Vitez in Léger 2006: 37). Herci jsou oděni do jednoduchých kostýmů, antikizujících tunik, přičemž jednotlivé postavy se liší použitím symbolického šperku. Jedinou rekvizitou je kvádrová urna údajně obsahující Orestův popel.

Herci jsou neustále přítomní na scéně (uzavření prostoru horizontem nenechává možnost jakýchkoliv příchodů či odchodů); jejich kontinuální přítomností na jevišti chtěl Vitez naznačit, že se jedná spíš o obřad, jako v antickém kontextu, než o mimetické znázornění fabule. Střed orchestry patří především Elektře, zatímco ostatní herci téměř nehybně postávají povětšinou na půlkruhových schodech okolo ní. Vitez sice nepracoval s antickým modelem tří herců znázorňujících všechny postavy, ovšem zbavil jejich výraz jakéhokoliv realismu. To byl pro něj prostředek, jak se vyhnout proměně tragédie v melodrama. Protagonisté tedy pronášejí text většinou v sošné póze a adresují jej otevřeně publiku. Mezi jednotlivými postavami nedochází k téměř žádné interakci, stejně jako lze jen s obtížemi hovořit o tělesném jednání; a ještě méně o průběžném: nehovoří-li, ustrnou herci ve statickém postavení. Jejich mluvní projev ovšem v žádném případě není deklamací literatury. Základní princip nepsychologického, neztotožněného

herectví nezabraňuje výrazu prožitku, který se projevuje především v práci s hlasem, dikcí a mimikou a hraničí někdy až s expresionistickými tóny. Vitez se tedy nepokouší přiblížit, co je nám vzdálené, proměnit něco neznámého ve známou věc. „Nejde o to, ponechat divákovi svobodný úsudek, kritický odstup, ne, jedná se jednoduše o touhu ponechat to, co je zvláštní, zvláštním, nevymazávat jeho zvláštnost“ (in Étienne 1981: 134).

V programu inscenace nalezneme následující úvahy, ve kterých jako by Vitez formuloval obecné krédo přístupu ke klasickému repertoáru: „Existují dva obecné přístupy k antické tragédii: aktualizace a rekonstrukce. Aktualizace [...] pomocí odkazů přibližuje minulost k současnosti, nebo spíše ztotožňuje minulost se současností. [...] Naivní demagogie. Chceme, aby nám lid porozuměl, a děláme ‘divadlo své doby’, ale nechápeme, že při tom popíráme Dějiny [...]. Aktualizace má smysl jen tehdy, kdy zachází velice daleko: můžeme použít materiál z minulosti k sepsání hry – Racine, Molière, Brecht to udělali – ale pak je to nová hra, v níž odkaz na originál funguje jako konvence nebo metafora. [...] Rekonstrukce je serióznější [...], ale samozřejmě nemůže být přesná – mnoho věcí o řeckém divadle nevíme – a zatímco se pokouší[me] nalézt rysy ztraceného vzoru, nevědomky vzdaluje[me] publikum od textu; nepřitahuje[me] ho příběhem nebo jazykem, ale exotismem jevištního tvaru. [...] Ani aktualizace, ani rekonstrukce. Pokouším se najít něco jiného“ (Vitez in Léger 2006: 31–32).

Vitezovo pojetí se zde zaměřuje především na text a na práci s hercem, a méně na rozvíjení nějaké režijní koncepce. „Mám odpor k používání technik, které mají text vykládat (projekce, hudební kontrapunkt, pseudo-brechtovské komentáře). Jsem také přesvědčený, že ne všichni *okamžitě* pochopí všechno, co v té hře je. Nevadí. Je-li příběh dostatečně příkladný [...], zůstane v paměti a vzbudí úvahy. Porozumíme později“ (tamtéž: 38). Text ve vlastním překladu upravuje – ne přepisuje, ale pracuje s ním volně, podtrhuje zlomy. „Každá část tragédie, [píše v programu,] je jako filmový záběr, a celá tragédie je pak montáží záběrů v logickém pořadí [...] příběhu, přičemž nic mi nevysvětluje, zda například mezi odchodem Chrysothémis a příchodem Klytaimnéstry uběhla hodina, deset minut, nebo dva dny: odděluje je zpěv chóru. *Vím*, že Klytaimnéstrin příchod musí *logicky* následovat po Chrysothémině odchodu, ale to je vše, co vím. Proto pečlivě respektuju

tradiční dělení tragédie: každou část díla [...] oddělují zlomy v herectví, momenty neherectví. Zde také vstupuje do hry hudba, která má funkční, a ne sentimentální roli“ (tamtéž: 35).

Chór je svěřený třem herečkám, mezi něž je text rovnoměrně rozdělený. „Není [to] didaktický komentátor jednání. Nemá nic společného s brechtovským chórem. Chór nevyjadřuje *autorovu pravdu*. Jen neustále předchází protichůdné úvahy, které si může vyvodit divák. [...] Omezují chór na tři ženy, [...] je to] nejjednodušší a asi nejlepší řešení. Tyto tři téměř nehybné ženy chór *nehrají*, ony ho *představují*, zastupují ho. Nevyznačují se samozřejmě žádnými psychologickými rysy, každá promlouvá zvlášť, protože mi obzvlášť leží na srdci, aby diváci chóru rozuměli každé slovo“ (tamtéž: 35–36).

Ačkoliv Vitez odmítá aktualizaci textu explicitními odkazy na přítomnost, přece jen je vedoucím tématem jeho zpracování vztah k současné politické situaci, konkrétně k situaci v Alžírsku, který však inscenací prosvítá implicitně. Jednalo se o téma velice přítomné v politických debatách doby (alžírská nezávislost byla jen 4 roky stará a stále jaksi vratká), takže Vitez opravdu mohl spoléhat na to, že divák si to propojí sám. Což se také podle komentářů v různých kritikách stalo. V tomto ohledu je tedy jen logické, že inscenace odjela na turné právě do Alžírska, kde získala ohromný úspěch. Uváděla se mimo jiné v antickém římském divadle v Timgadu, před třemi tisíci diváků, a Vitez popisuje to, co se stalo, jako „zázrak“: „přišly davы diváků, kteří o hře (tématu, autorovi) nevěděli ještě vůbec nic, a [...] celé publikum v Elektře rozpoznalo 125 let ponižovaný národ, podrobený násilné kolonizaci a znovuzrozený ve chvíli, kdy se všechny naděje zdály ztraceny“ (tamtéž: 116).

5.2. Ivry 1971

Premiéra druhé inscenace *Elektry* se odehrála o pět let později, 24. listopadu 1971 v Nanterre, kde Vitez přechodně působil, a následně byla přenesená do Ivry jako model ‘divadla pro čtvrt’.

Scénografické řešení Yannise Kokkose muselo odpovídat logice ‘divadla pro čtvrt’, tedy být „esteticky soběstačné“ (Kokkos in Banu 1989: 117) tak, aby se mohlo bez nutnosti adaptace přenášet do různých typů prostor. Už jsem zmínila, že Vitez a Kokkos zcela přirozeně dospěli k logice komediantského pódia jako pořadajícího principu všech scénografií pro tyto inscenace, tento princip však pokaždé nově rozvíjeli. V případě *Elektry* se jeviště soustředilo na dvě dlouhé a úzké lávky z červeného dřeva, které se protínaly v pravém úhlu ve tvaru kříže. Ten byl obklopený po obou stranách diváckými tribunami (pro cca stovku diváků); jednalo se tedy o bi-frontální řešení, které zajišťovalo bezprostřední blízkost herců k divákům. Jeviště (lávky) bylo prázdné, jedinými rekvizitami se staly živé květiny rozházené po zemi a magnetofon umístěný trochu stranou. O osvětlení se staraly dva projektory umístěné proti sobě na obou koncích hlavní, delší lávky: světlo bylo jednolitě, nepohyblivé, neproměnlivé (v souladu s technickou jednoduchostí těchto inscenací ‘divadla pro čtvrt’). V několika pramenech vztahujících se k ‘divadlu pro čtvrt’ se dozvídáme, že kostýmy v rámci těchto inscenací neexistovaly, herci chodili na představení v civilním oblečení, pokaždé jiném. To byl však pravděpodobně rys, který se rozvinul teprve v následujících inscenacích ‘divadla pro čtvrt’, neboť na záznamu úryvků z *Elektry* herci hrají v kostýmech: dlouhých černých šatech s třpytkami pro ženské postavy, tmavých tunikách pro postavy mužské. Obličej mají herci navíc pokryté zlatou barvou v odkazu na mykénské masky.

Elektru opět ztvárnila Évelyne Istria. Její herectví, stejně jako u ostatních protagonistů, se nezakládalo na psychologizaci, bylo naopak demonstrativní, až provokující, mělo silně apelovat na blízko sedící diváky, ne však formou ztotožnění s postavou. „Díky blízkosti s diváky si můžeme dovolit odstup,“³⁹ stylizované, emfatické, místy až expresionistické herectví, které však na diváky nepůsobilo zcizeně. Herci se neobraceli přímo na publikum, jako v první verzi *Elektry*. Vzhledem k tomu, že scénografické řešení nenabízelo možnost odlišit mezi vnějškem a vnitřkem, viditelným a neviditelným, odehrávalo se vše, včetně závěrečných usmrcení

³⁹ Viz televizní pořad *Electre*, © M. Chateau, TV France, INA 1972.

Klytaimnéstry a Aigistha před očima diváků. Text chóru byl opět rozdělený mezi tři ženy, které promlouvaly každá zvlášť, aby bylo všemu dobře rozumět.⁴⁰ Roli Pedagoga ztvárnil sám Vitez.

Zatímco v případě první *Elektry* se politický rozměr rozvíjel na implicitním pozadí alžírské války o nezávislost, v této druhé *Elektře* hovořil Vitez o současném Řecku, tedy Řecku za diktatury plukovníků, s nímž se cítil spjatý jak kulturně a myšlenkově, tak osobně (přátelil se s řeckými exulanty v Paříži: scénograf Yannis Kokkos, později skladatel Georges Aperghis, překladatelka Chrysa Prokopaki atd.). Přátelství, které Viteze pojilo k básníku Yannisu Ritsosovi, perzekuovaném řeckou vojenskou juntou, se stalo výchozím bodem textové montáže. Ritsos je mimo jiné autorem několika básní, které vycházejí z mýtu o Elektře a Orestovi, ale vztahují témata odplaty, dceřiné/synovské lásky a historického osudu lyrickou formou k současné politické situaci v Řecku. Text, který v inscenaci zazníval, nebyl tedy pouze Sofoklův, ale také Ritsosův, bylo to – podle Vitezova obrazu – jako by námětem práce byl Ritsos čtoucí Sofokla.

Konkrétně se textová koláž či montáž v inscenaci projevovala několika způsoby. (1) Někdy fragmenty Ritsosových básní prodlužovaly Sofoklův text v logice koláže: herci je pronášeli francouzsky, a aniž by hereckým výrazem naznačovali zlom. Běžný divák tehdy pravděpodobně nemusel poznat, že už se nejedná o Sofoklův text, a mohl si to uvědomit jen skrze anachronismy (byla-li řeč např. o telefonu nebo o tramvajích). (2) Jindy se zase Ritsosovy básně stavěly vůči Sofoklově textu v logice montáže; herci vystoupili z dramatické situace a Ritsosovy texty tak fungovaly jako komentáře k situaci v quasi brechtovské logice. V momentu Klytaimnéstriny smrti, například, herečka nejprve smrt své postavy vyprávěla ve třetí osobě pomocí textu Ritsosovy básně, která ji popisuje. Pak ovšem herci bez předělu navázali s odpovídající situací u Sofokla, v níž už jednali za postavy. (3) Třetí forma montáže: verše přicházely z magnetofonu, částečně v klasické, částečně v moderní řečtině. Tomu francouzské publikum samozřejmě nerozumělo; Vitez je používal vlastně jako hudební doprovod, který měl evokovat Řecko (neboť i když diváci nerozuměli smyslu slov, rozpoznali ten jazyk v daném

⁴⁰ Viz *Le Théâtre des idées, op. cit.*: 341.

kontextu coby řečtinu). Tady se setkáváme s konkrétním vyjádřením toho, co Vitez později nazval ‘elitním divadlem pro všechny’. Význam Ritsosovy poezie pro tuto inscenaci nespočíval pouze v přidání úryvků básní, které nějakým způsobem osvětlovaly interpretaci mýtu, ale také v povaze Ritsosovy poezie obecně: ta se sice obrací na lid, ale nic kvůli tomu nezjednodušuje, „nevzdává se žádného ze svých tajemství“ (*Le Théâtre des idées*: 34).

Jednalo se tedy o představení, které na diváky kladlo relativně vysoké intelektuální nároky, zároveň jim ale neupíralo divadelní potěšení a promlouvalo k nim bezprostředními a lehce srozumitelnými symboly. Jako příklad poslouží už zmíněné živé květiny na jevišti, se kterými herci zacházeli různými způsoby a na konci je Elektra pošlapala, „zmasakrovala, zardousila“.⁴¹ Tento efekt spočíval v tom, že celé představení se hrálo velice nablízko, takže diváci cítili vůni květin, slyšeli, jak herci lámou a drtí jejich květy, listy, stonky. „Květiny, [říká Vitez,] nám tu umožnily znázornit smrt, [...] ukázat popravu na veřejnosti. Vidět zabíjet květiny není nijak zvlášť šokující, [...] ale přesto je to velice nepříjemné“ (*Le Théâtre des idées*: 173–174). Nebyl by to ovšem Vitez, aby každý znak nefungoval v několika rovinách. Jeho spolupracovník Eloi Recoing zmiňuje v této souvislosti také Aragonovu myšlenku, kterou Vitez přenesl na jeviště jako realizovanou metaforu: „Klytaimnéstra slaví převzetí moci každý měsíc, a ten den je také dnem její periody. Klytaimnéštrino krvácení, to je Agamemnonova krev, která se jí vrací na paměť. Menstruační ozvěna obludného zločinu. A jelikož v argotu [Aragonovy] doby se o ženě, která měla periodu, říkalo, že ‘ztrácí své květy’, usoudil Aragon, že je nutné, aby Klytaimnéštrinu postavu doprovázely květiny.“⁴²

Byla-li první Vitezova inscenace *Elektry* úspěch, tato druhá byla doslova triumf. Jen heslovitě několik výrazů z kritik: „Živoucí Sofokles“, „Zázrak v Nanterre“, „Znovuzrozená tragédie“, „*Elektra*, neboli triumf inteligence a zázrak krásy“ (Ubersfeld 1994: 26–27).

⁴¹ Temkine, R. *Mettre en scène au présent I*, Lausanne 1977: 186.

⁴² Recoing, E. „La Tragédie d’Électre“, in *L’Art du théâtre* 5, 1986: 90.

5.3. Chaillot 1986

Potřetí se Vitez k *Elektře* vrací v r. 1986 (o patnáct let později) v divadle v Chaillot. Byl-li v druhé verzi prostředníkem mezi antickým textem a přítomnou inscenací Yannis Ritsos, tentokrát je to prostor: „Totální anachronismus scénografie i postav je odkaz na básnické dílo Yannise Ritsose, v němž klasické Řecko prorůstá do Řecka dnešního. Takže ačkoliv jsou vložky s Ritsosovými básněmi z této verze vypuštěné, nese se ještě víc v Ritsosově duchu“ (Vitez in Sadowska-Guillon: 117).

Autorem scénografie je opět Yannis Kokkos a jeho řešení je skutečně konkrétním vyjádření myšlenky již zmíněného ‘magického realismu’. Na první pohled scénografie evokuje současné řecké prostředí: interiér běžného současného bytu, uprostřed Elektřina železná postel, její útočiště a zároveň vězení, na které se svíjí, odkud nikam nemůže, vlevo toaletní stolec, k němuž se chodí líčit Klytaimnéstra a z jehož zásuvky si Aigisthos chodí brát peníze, které potom propíjí v baru pod domem, jehož zvuky k nám doléhají, vpravo stůl s několika židlemi, u nichž sedává chór a koryfaios. Hranici interiéru značí fasáda se třemi okny, jimiž se vchází na terasu, a jevištní prostor vzadu uzavírá horizont hor a moře s přístavem, pravděpodobně dnešním Pireem. Vše doplněné o množství realistických detailů a předmětů: sklenice, hrnky, toaletní potřeby, osobní předměty, v dálce přístavní jeřáby i lodě atd. Efekt realismu podtrhuje i zvuková kulisa: zvenku slyšíme štěkání psů, houkání lodních sirén, hluk z ulice atd. „Takových domů je v chudých čtvrtích Athén nebo Pireu mnoho,“ shrnuje Vitez (in Ubersfeld 1994: 99).

Přítomnost a každodennost prostředí je ale jen „lest“ (Vitez in Sadowska-Guillon: 117), jak říká Vitez, neboť scénografické řešení zároveň zachází s odkazy na antické divadlo a kulturu, které ruší jeho zdánlivý realismus. Impozantní fasáda (ostatně, je viděna z interiéru, nebo z exteriéru?) vévodí jevišti jako antická ruina, jakoby volně se vznášející v prostoru i v čase. Sochy božstev na jejím vrcholu i tři vchody evokují antickou skéné, horizont hor a moře odpovídá antické divadelní architektuře, ostatně i vývoj světla na horizontu během inscenace (příběh začíná ráno a končí večer) naznačuje pohyb slunce takový, jako by diváci seděli směrem k jihu, jako ve velkém počtu antických divadel. „Nejde o to ukázat dnešní

Řecko, nebo udělit divákům lekci věčnosti, ale spíš postupovat jako staří mistři, kteří znázorňovali Kristův příchod do Jeruzaléma tak, že namalovali vlastní město a Ježíše oblékli do vlastního oděvu. [...] Dávali tak najevo, že je zajímavá událost, jednání spíš než dekor, sloveso spíš než příslovce. Stejně tak vím, že hrajeme-li dnes *Elektru* [...] ve městě, které by mohlo být dnešním Pireem, s těmito kostýmy, s předměty běžného života, s rádiem, s novinami, s kávou, retsinou, zmizelou fotografií otce, po níž na omítce zůstala světlá skvrna, vím, že tím říkám jediné slovo: Řecko, že tím pojmenovávám Řecko, místo, kde se odehrává tento příběh“ (Vitez in Léger 2006: 115–116).

Stejná logika určuje i kostýmy: povětšinou odkazují na současnost, i do nich jsou ale zakomponované antické prvky. Výmluvným příkladem je koryfaios, který je oblečený do současného pánského obleku, na hlavě má však vavřínový věnec a navíc je slepý. Je tak mužem, který jako by se po pádu diktatury vracel z exilu, zároveň je to ale jakoby Tirésias, který z rádia poslouchá text v klasické řečtině a zdá se z něj věštit budoucnost.

„Ve třetí *Elektře* se vracím k prvotnímu filozofickému smyslu díla, zároveň ho ale nořím do každodenní, realistické podoby. V rámci drobného každodenního jednání se do výrazu herců snažím dostat transverzální, transcendentní záměr. Elektra a Chrysothémis sedí naproti sobě, jedna u stolu vedle své sklenky vína, druhá u toaletního stolku, kde se líčí jejich matka, protože to odpovídá jejich obvyklým činnostem, ale také protože chci ukázat dvě ženské bytosti ztělesňující alegorie trpělivosti a revolty. Žádám po hercích vyšší úroveň: hrát, a být si zároveň vědomi vyššího smyslu toho, co ztělesňují“ (Vitez in Sadowska-Guillon: 113). Opět se vracíme k onomu *efektu ozvláštnění*, který má divákovi zprostředkovat vztah mezi hercem a obrazem, který vytváří. Zde Vitez tuto dialektiku shrnuje výrazem „křížení mytologie a každodennosti“: zmíněná postava koryfaie ji asi vystihuje nejpříznačněji, ale lze ji samozřejmě vztáhnout i na to, co bylo řečeno o prostoru. Jinde tuto určující rozporuplnost označuje výrazem „kolísání mezi univerzálním a jednotlivým,“ jehož konkrétní vyjádření požaduje i od herců: „Každé slovo, každé gesto herců musí být chápáno [...] jako veřejné prohlášení, které dává smysl všem, i jako soukromé a jedinečné jednání, které odpovídá jen situaci pomyslných postav. [...] Kolísat] mezi

Univerzálním a Jednotlivým; malý lidský život obsahuje veškerou mytologii i historii, a naopak, velké osudy lidstva a jeho vůdců lze zjednodušit na spory u stolu nebo v posteli“ (Vitez in Léger 2006: 114).

Postavu Elektry svěřil Vitez opět Évelyne Istria, která samozřejmě od první inscenace příslušně zestárla (konkrétně o 20 let). Jako by její pouhá opakovaná přítomnost sama o sobě vyjadřovala skutečnost, že hledání spravedlnosti je věčné. „Évelyne mezi těmito zdmi křičí už dvacet let. Neúnavná, zohyděná utrpením, neboť *i hněvem nad bezprávím hrubne náš hlas*.“⁴³ „Poprvé mohla být tématem válka v Alžírsku, [... Elektra] byla 125 let mladá žena. [...] Podruhé to bylo Řecko, za velmi starých časů a zároveň v naší době, Řecko podrobené hroznému a přitom směšnému pravicovému diktátuře ztělesněnému mrzkými plukovníky, hloupějšími než Aigisthos; to byla Elektra ještě starší. [...] Nevíme, jak je stará. Byla ještě dítě, když zachránila bratra z rukou vrahů? Nebo už to bylo dívka? Kolik je jí teď let? Évelyne zestárla s ní. Svět okolo ní se proměňuje, uzurpátoři mají jiná jména. [...Elektra a Chrysothémis] zapomněly zemřít a všechno si pamatují“ (*Le Théâtre des idées*: 55).

Toto rozbití chronologie se nejvýstižněji projevuje ve vztahu mezi postavami Elektry a Klytaimnéstry. Naproti Evelyne Istria stojí mladinká Valérie Dréville, kterou Vitez poznal jako studentku stáží v Chaillot; věkový rozdíl mezi oběma herečkami je víc než dvacet let. „Matka, Klytaimnéstra, zůstává mladší než dcera, užívá si života; jako by ji štěstí ze zločinu udržovalo mladou“ (Vitez in Sadowska-Guillon: 117). Klima srážky času s věčností, konfrontace momentální bídy a věčné tragédie podtrhuje i herecký výraz. Istria spojuje každodenní, lidová až vulgární gesta s majestátností hlasu, plného i drsného, pronikavého i zvukomalebného. Vitez po hercích žádal, aby hráli myšlenky: to v jeho chápání neznamenal hrát abstraktně nebo symbolicky, ani vzdálit se od jednání v dramatické situaci, ale vztahovalo se to právě k tomu zmíněnému kolísání mezi každodenností a mytologií, mezi jedinečným a univerzálním. „*Divadlo myšlenek* [...] je pravý opak] *divadla tezí*: o myšlenkách je třeba hovořit jako o lidských bytostech,

⁴³ *Le Théâtre des idées*, op. cit.: 56. Kurzívou citace z básně B. Brechta *Budoucím*, česky v překladu L. Kundery in Brecht, B. *Songy, chóry, básně*, Praha 1978: předsádka.

jako by měly tělo. A ony skutečně tělo mají, jsou to dvě ženy z masa a kostí“ (Vitez in Léger 2006: 113).

Sbor stejně jako v předchozích inscenacích ztělesnily tři herečky, které se zdály být sousedkami, které si přišly k Elektře popovídat, vypít kafičko, povzbudit ji. Promluvy chóru jsou i zde rozděleny mezi jednotlivé herečky, ale na rozdíl od předchozích dvou inscenací je chór víc zapojený do bezprostředního průběhu situací na jevišti; členky sboru mají i dramatickou totožnost. O přesah se postarala postava koryfaie, která v přechozích dvou inscenacích nebyla; právě on zajišťoval propojení s metadivadelní rovinou, kterou i zde Vitez s chórem spojoval.

Vitezovy tři *Elektry* jsou tedy sice na sobě nezávislé inscenace, zároveň se ale jedná o tři variace na stejné téma. Kromě protagonistky, která všechny tři verze spojuje do jakéhosi cyklicky se opakujícího mýtu vytrženého z chronologie, najdeme mezi inscenacemi i další propojení, ozvěny, citace: i ve třetí *Elektře* např. vstupuje Klytaimnéstra na jeviště s květinami, metaforickým vyjádřením viny. Nejlépe to vystihl B. Dort: „*Elektra* [...] je jednou strnulá tragédie, kterou otřásá prudkost interpretů, podruhé obřad [...] uprostřed diváků podobný inkantaci, potřetí krvavý kus vyrvaný ze skutečnosti, v každodenním i mytologickém Řecku. [...] Navzájem se zrcadlí i osvětlují“ (Dort 1989: 18).

6. Antoine Vitez pedagog

Antoine Vitez od pol. 60. let souvisle působil jako pedagog. Výuka pro něj byla natolik stěžejní, že to některé komentátory vedlo k tvrzení, že Vitez byl „především pedagog“⁴⁴ nebo že spíš než „režisér – pedagog“ to byl „pedagog – režisér“.⁴⁵ Vitez sám každopádně jeden ze svých textů, který nazval „Úvahy o škole“, uvádí slovy: „[Ve škole] jsem objevil všechno, co jsem kdy udělal nebo ještě udělám. Nemohu říct, že by nebyl rozdíl mezi školou a divadlem. Škola je na prvním místě. Škola je nejkrásnější divadlo světa.“⁴⁶

6.1. Mezinárodní divadelní univerzita a divadelní škola Jacquese Lecoqa

Začátky Vitezovy pedagogické činnosti jsou spjaté s Mezinárodní divadelní univerzitou, zvláštní divadelní ‘školou’ existující v Paříži mezi lety 1961–1973. Ta původně vznikla při Divadle národů (*Théâtre des Nations*), několikátýdenní události, kterou bychom dnes nazvali festivalem a během níž v divadle Sarah Bernhardt, současném Théâtre de la Ville, hostovaly významné evropské inscenace. (Právě v rámci Divadla národů se v r. 1954 v Paříži poprvé představil Brechtův Berliner Ensemble.) Tento festival každoročně do Paříže přiváděl rostoucí počet mladých divadelníků, z čehož vznikla potřeba vytvořit pro ně určité fórum či strukturu, v rámci které by mohli navzájem komunikovat. V této perspektivě tedy v r. 1961 vznikla nejdříve Univerzita divadla národů, která se v r. 1965 osamostatnila od festivalu a přejmenovala na Mezinárodní divadelní univerzitu (MDU). Nabízela neakademické divadelní vzdělání formou přednášek i praktických dílen, které trvaly v prvních letech přibližně měsíc, v posledních pak až půl roku a sjížděli se na ně studenti z celého světa a ze všech divadelních

⁴⁴ Dort, B. v předmluvě k *Écrits sur le théâtre I – L'École*, op. cit.: 11.

⁴⁵ Banu, G. „L'École, ou le lieu de l'origine“, in *Europe* 854–855, 2000: 34.

⁴⁶ „Réflexions sur l'école“, in *L'Art du théâtre* 8, 1988: 31–33, zde 31.

disciplín (herci, režiséři, scénografové atd.). Za dvanáct let trvání se Univerzity účastnilo přes 1000 stážistů z 54 zemí; ti měli většinou status stipendistů francouzské vlády a na počátku 70. let mohli dokonce získat jakýsi diplom nebo atestaci o absolvování, zaštitěnou francouzským ministerstvem školství.⁴⁷ Spíš než o univerzitu šlo o platformu nebo školu, jejíž snahou bylo podnítit u mladých profesionálů „uvědomění si vlastní pozice v rámci dnešního proměnlivého divadelního světa; naučit je rozlišovat mezi autentickými hodnotami a mystifikacemi; podnítit tvarování jejich osobností,“⁴⁸ to vše s pomocí vřazení divadelní tvorby do příslušných estetických, ekonomických, politických a ideových kontextů. Každý stážista s sebou přinášel umělecké dovednosti a znalosti prodchnuté vlastní národní kulturní tradicí a konfrontoval je s ostatními. Dohromady pak měli zjišťovat, že „divadlo je společný jmenovatel, který překonává všechny překážky: politické, společenské i jazykové“ (Botbol 1961: 14).

Změnu statutu MDU v r. 1965 je také třeba vnímat v kontextu počátků vznikání kateder divadelních studií na francouzských univerzitách, resp. jejich vyčleňování z područí kateder literárních. Většina určujících osobností tohoto procesu (především Denis Bablet, Bernard Dort, Jacques Scherer) se na aktivitách MDU výraznou měrou podílela. S osamostatněním MDU v r. 1965 přichází i pevnější definice průběhu stáží. Přednášky se měly věnovat studiu různých jevištních estetik a technik a prezentaci současného stavu bádání v těchto oblastech. Ateliéry se zaměřovaly na praktické zkoumání určujících proudů evropského divadla ve 20. století formou detailního studia konkrétních dramatických textů. V r. 1965, kdy na MDU působil Antoine Vitez, si stážisté mohli vybrat z praktických dílen zaměřených na naturalismus (Octave Mirbeau, *Obchod je obchod*), expresionismus (August Strindberg, *Do Damašku*), futurismus (Vladimír V. Majakovskij, *Horká lázeň*), surrealismus (Roger Vitrac, *Záhady lásky*) nebo epické divadlo (Bertolt Brecht, *Matka Kuráž*). Na každé dílně se podílelo několik pedagogů, pod jejichž vedením stážisté pracovali na dramaturgickém

⁴⁷ Pro více detailů viz Ivernel, P. „Legs du passé ou promesse d’avenir? De l’Université du Théâtre des Nations (UTN) à l’Université internationale du Théâtre (UIT)“, in *Revue d’histoire du théâtre* 255, 2012/3: 241–301.

⁴⁸ Botbol, A. „L’Université répond à une nécessité d’ordre international“, in *Théâtre*, září 1961: 14.

rozboru textu, přípravě celkové režijní koncepce, určení scénografického řešení a kostýmů, včetně maket, a herecké interpretaci jedné scény ze hry.⁴⁹

Antoine Vitez je zodpovědný za koordinaci ateliéru věnovaného *Horké lázni* V. Majakovského, jehož básně a prózy ve stejném roce přeložil pro publikaci *Majakovskij a ruské avantgardní divadlo*.⁵⁰ Sám vede dílnu zaměřenou na dramaturgický rozbor a hledání režijní koncepce, která se konala od 12. března do 9. dubna 1965. O samotném obsahu a průběhu dílny se nepodařilo dohledat bližší detaily, vyjma poznámky Bernarda Dorta, tehdejšího předsedy organizační rady MDU, který upozorňuje na to, že předmět se nenazýval „interpretace textu“, ale „přístup k textu“ (In *Écrits sur le théâtre I – L'École*: 13), čímž chce pravděpodobně upozornit na přenesení důrazu na jevištní tvar spíše než na text jako takový (opět v perspektivě definování divadelních studií jako specifického oboru).

Další pedagogické působení Antoina Viteze se odehrává na divadelní škole Jacquese Lecoqa, mezi lety 1966 a 1970. Tato škola, která existuje dodnes, vznikla v r. 1956 jako jedna z mála možností studia divadla ve Francii mimo pařížskou Konzervatoř. Trénink u J. Lecoqa se soustředí na tělesný výraz herců, na „vztah mezi lidským tělem a prostorem“.⁵¹ Jedná se o výchovu jasně orientovanou podle divadelního myšlení jedné osobnosti, Jacquese Lecoqa, který – stejně jako Jacques Copeau před ním – považuje formování herce především za formování jeho osobnosti. Podle jeho morálního náhledu na divadlo a jeho provozování, který také přejímá od Copeaua, je účelem divadelní práce nalézt současnou typologii postav, která nechá vyvstat pojítkům mezi minulostí a přítomností a vyzdvihne z obou to, co je jim společné, univerzální. Snad proto trvá Lecoq na tom, že jeho škola není ‘herecká’, ale divadelní, tedy že její absolventi se mohou stát nejen herci, ale i režiséry, dramatiky nebo pedagogy; s tímto přesvědčením se později setkáme také u Viteze. U J. Copeaua se Lecoq inspiroval i k vypracování pedagogické techniky neutrální masky. Copeau používal ve Škole Starého holubníku masku k tomu, aby se jeho žáci

⁴⁹ Viz Ivernel, P. *op. cit.*: 278–279.

⁵⁰ Ripellino, A. M. *Maïakovski et le théâtre russe d'avant-garde*, Paris 1965.

⁵¹ Skansberg, C. „La Recherche des gestes oubliés, L'École Jacques Lecoq“, in *Voies de la création théâtrale IX*, 1981: 83.

odnaučili spokojit se s mimickým výrazem, ale naopak hledali vyjádření celým tělem. A to samé po svých studentech žádá i Lecoq, když je během prvního roku studia často nechává pracovat s maskou bez výrazu, která je „obličejem všech i každého zvlášť“ (Skansberg 1981: 87).

Lecoq vyškolil celou řadu významných současných divadelníků z celé Evropy: mezi jeho žáky patří Luc Bondy, Ariane Mnouchkine, Christoph Marthaler, Dario Fo nebo Simon McBurney. Sama rozmanitost těchto uměleckých osobností svědčí o tom, že Lecoqovo školení neodpovídá žádné striktní doktríně, že se jedná o specifické rozvíjení tvořivosti, která se potom může vydat velmi rozmanitými směry. Nejlépe to vystihuje A. Mnouchkine, když říká, že „vybral-li si mladý člověk Lecoqovu školu [rozumějme: a ne Konzervatoř], bylo to proto, že věděl, že divadlo u něj nebude jen literatura v kostýmech.“⁵²

Předmětem prvního Vitezova ateliéru u J. Lecoqa byly konvence komedie dell'arte, na nichž Vitez pracuje jako na jedné z forem, která podporuje stylizované divadlo v Mejercholdově duchu. Píše: „Tady opouštím Stanislavského. Chtěl po hercích, aby dělali, jako by divák neexistoval [...], a já po nich chci, aby věděli, že divák je tady a že je neopustí. V podstatě nejde tolik o to, hrát pro něho, jako hrát před ním a neustále ho klamat.“⁵³ Během tohoto období si Vitez udělal mnoho poznámek, z nichž se dají vyčíst rysy jeho práce se studenty i konkrétní cvičení, která s nimi rozvíjel. Např. svá první cvičení, která měla přimět studenty k osvobození představitosti, shrnuje v textu nazvaném „Popis herecké výchovy“ takto: „1) Přenesení: scéna Elvíry z *Dona Juana* (I, 3) * v autě; * při telefonickém hovoru. [...]. 2) Najít výraz, např. Elvíra chrání Dona Juana *před pádem do propasti*. Nebo Tartuffe *pronásleduje* Elmíru svou vytrvalostí. Vezmu to, co jsem řekl, doslova. Cílem je otevřenost. Osvobození představitosti. Toto osvobození umožňuje zbavit se podmíněného reflexu vůči ustáleným představám o hereckém výrazu“ (viz *Écrits sur le théâtre I – L'École*: 100–108). Jedná se tedy o nalezení fyzického jednání, které by vyjadřovalo jazykovou metaforu.

⁵² In *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, © J.-G. Carasso, J.-N. Roy, La Sept ARTE, 1998.

⁵³ In „O herci“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 103.

Z jiných poznámek z výuky u J. Lecoqa poznáváme, že Vitez už zde rozvíjí specifickou pedagogickou metodu, ve které bude posléze pokračovat i na Konzervatoři a na kterou studenti – zdá se – nebyli úplně zvyklí. Výchozím bodem každé lekce byla práce na úryvku textu, kterou si studenti připravili bez Vitezovy přítomnosti a následně ji prezentovali před pedagogem a svými kolegy. Vitez si stěžuje, že studenti očekávají, že během lekce učitel ‘opraví’ to, co si připravili sami doma, zatímco jeho cílem je spíš probouzet a rozvíjet jejich tvořivost než pokoušet se dovést danou scénu do nějakého finálního, ‘správného’ tvaru. „Jejich osobní práce, jejich domácí cvičení, to je zakonzervovaná fantazie, nemám vůbec chuť to opravovat, ale chtěl bych fantazii přimět k tomu, aby pracovala během lekce samé.“⁵⁴ Navazuje tak na to, co pokládá za hlavní přínos pedagogického systému K. S. Stanislavského: objev herecké tvořivosti, tedy objev toho, že „herec je tvůrce“. Jedním dechem však dodává, že Stanislavského metoda je „nedostačující pro veškeré znázorňování divadlem, neboť psychologický realismus má své hranice,“ a že „některé divadelní formy, antické divadlo, Molière atd. jsou podle principu psychologického realismu ‘nehratelné‘“ (Étienne 1981: 130).

Jiné Vitezovy zápisky z výuky u Lecoqa jednak svědčí o vedoucí linii jeho působení, kterou je rozvíjení divadelního umění jako umění konvence, jednak dokazují, jak oboustranný byl přínos výuky. „Dívka, jejíž jméno si nepamatuju, přednesla prolog [Anouilhovy *Antigony*], na kterém sama doma pracovala. S vadami samostatné práce; poznamenal jsem, že je v zajetí slov. ‘Hrajete slova. Nehrajete situaci.’ Jakou situaci? Vždy existuje nějaká situace, i když čteme báseň, ale není to ta situace, kterou evokují slova, je to na prvním místě situace *herce tváří v tvář publiku*. Pro herce, který hraje roli, se situace komplikuje tím, že musí také zprostředkovat postavu, příběh, ale prvotní situace, to je vždy: *já jsem před vámi, co dělám? Co vám chci sdělit?* [...] Tohle všechno [...] jsem nikdy nepocítil tak živě jako při práci se studenty“ (*Écrits sur le théâtre I – L’École*: 49).

Na závěr je zajímavé uvést, že Vitez k Lecoqovi přichází vlastně bez jakékoliv umělecké prestiže (je to ve chvíli, kdy teprve připravuje svou první

⁵⁴ In „O herci“, *op. cit.*: 101.

inscenaci – první *Elektru*), což Georges Banu považuje za ohromný dar Jacquese Lecoqa, který prý dokázal v lidech odhalit pedagogické vlohy i před tím, než se skutečně projeví.⁵⁵

6.2. Divadelní ateliér v Ivry

Jak už bylo řečeno, na počátku 70. let se Antoine Vitez usazuje v Ivry. Podmínkou podpory jeho projektu ‘divadla pro čtvrť’ od radnice je to, že zároveň zaštití dramatickou sekci na místní městské konzervatoři (obdoby naší základní školy umění). Vitez souhlasí a okamžitě tuto dramatickou sekci přejmenovává z konzervatoře na ‘Divadelní ateliér v Ivry’ – nechce nic konzervovat – a otvírá jej také, a především, dospělým.⁵⁶

‘Divadelní ateliér’ stejně jako ‘divadlo pro čtvrť’ oficiálně zahajují svou činnost k 1. 1. 1972. Ateliér funguje každý všední den večer a v sobotu odpoledne a pedagogicky se na něm kromě Viteze podílí dalších šest herců, které Vitez oslovil a se kterými spolupracuje na tvorbě inscenací svého divadla. Osazenstvo je velice rozmanité, jedná se o dospělé (či dospívající) amatéry ve věku od 16 do 40 let, mezi nimiž jsou jak dělníci, tak matky s dětmi, ale třeba i profesor mezinárodního práva. Pravidelně se tam prý vyskytovali i profesionální či poloprofesionální herci, kteří zde hledali něco, co jinde nemohli najít. Na každé hodině se sešlo dvacet až třicet studentů.

Vitez kladl veliký důraz na to, že se tu nejednalo o výchovu profesionálů. „Není to divadelní škola. [...] Většina divadelních škol poskytuje přípravnou výchovu před tou na Konzervatoři. Nebo samy produkují herce, kteří se pak vrhají na pracovní trh. [...] Zde se naopak jedná o dílnu, jejímž hlavním účelem je potěšení z divadla a zasvěcení účastníků do tohoto potěšení“ (*Le Théâtre des idées*: 82). Jednalo se tedy spíš o jakousi divadelní laboratoř pro amatéry, která sice fungovala v dost náročném rytmu, ovšem musela se podřídít požadavkům účastníků, kteří si nechtěli – protože také příliš nemohli – nic připravovat z hodiny na hodinu. To vyloučilo

⁵⁵ G. Banu v soukromém rozhovoru.

⁵⁶ Jindřich Pokorný jej v úvodu k prezentaci Antoina Viteze ve *Světovém divadle* 1987/15 (*op. cit.*) nazývá „studio mladých“ (s. 74).

možnost založit práci na dramatických textech, které by se účastníci museli přinejmenším naučit nazpaměť. Vitez zde přirozeně navázal na své předchozí zkušenosti z tvorby založené na nedramatických materiálech (viz *Proces Émila Henryho* nebo *Velké pátrání Françoise-Félix Kulpy*) a vycházel při práci se studenty z konkrétních podnětů: předmětu, myšlenky, vzpomínky, fotografie, úryvku z novin atd. Se studenty tu rozvíjel především herectví předvádějícího typu, jehož hlavním cílem bylo zprostředkovat příběh. Umění dělat ‘divadlo ze všeho’, které rozvíjel v ateliéru v Ivry, se postupně promítlo i do jeho pedagogické práce na Konzervatoři, kde vyučoval ve stejném období (viz následující část). Výsledky práce divadelního ateliéru se obracely především na dětské publikum a byly uváděné podle stejného principu jako inscenace ‘divadla pro čtvrť’, tedy v rozličných prostorách městské části. Nic ovšem nenasvědčuje tomu, že by byl divadelní ateliér konkrétně spjatý s divadlem pro čtvrť v tom smyslu, že by Vitez zval účastníky ateliéru, aby se podíleli na profesionálních inscenacích. Jinak tomu bylo se studenty Konzervatoře.

6.3. Konzervatoř – Národní vysoká škola dramatického umění

Zároveň s prací v Ivry vyučuje Vitez i na pařížské herecké Konzervatoři, Národní vysoké škole dramatického umění (Conservatoire national supérieur d’art dramatique, CNSAD), nejstarší francouzské herecké škole, jejíž historie sahá do 2. pol. 18. století (založená byla v r. 1874). V době Vitezova působení se jedná o jednu ze tří veřejných vysokoškolských institucí nabízejících herecké vzdělání spolu s Národní vysokou školou divadelního umění a technik (École nationale supérieure des arts et techniques du théâtre, ENSATT) a Vysokou školou štrasburského Národního divadla (École supérieure du Théâtre national de Strasbourg, TNS).

Vitez na Konzervatoř přichází v době, kdy se její ředitel Pierre-Aymé Touchard pokouší o reformu tradičního modelu výuky. Ta tehdy spočívá ve tříletém cyklu herecké výchovy, zcela založeném na individuální výuce, při níž herci předávají konkrétní role elévům. Studenti jsou rozdělení do typů,

někteří pracují třeba výhradně na tragických, jiní výlučně na komických rolích atd. Zjednodušeně řečeno, jedná se o konzervatoř v prvotním, etymologickém smyslu slova, určenou ke konzervaci jisté tradice hereckého umění. Na konci tříletého cyklu procházejí studenti konkursem, v němž je na základě ‘předváděček’ sestaveno pořadí, a ti nejlepší vstupují přímo do souboru Comédie-Française, s níž je Konzervatoř historicky spjatá. Podle tradičního modelu je 90 studentů tří ročníků rovnoměrně rozděleno do šesti tříd, z nichž každou vede jeden profesor, herec ze souboru Comédie-Française. Rozdíly mezi jednotlivými třídami nejsou určující. Na své hranice začal tento model narážet už ve 30. letech, kdy na Konzervatoři vyučoval Louis Jouvet a studenti, kteří nebyli zařazeni do jeho třídy (o jejich rozdělení rozhodoval ředitel), žárlili na své kolegy. (Ostatně podobný zájem studentů vyvolal později i Vitez.)

V r. 1968 organizuje ředitel Pierre-Aymé Touchard v rámci snah o obnovu vzdělávání na Konzervatoři kolokvium k tématu vztahu mezi hereckou výchovou a tvorbou, kterého se Vitez účastní s příspěvkem nazvaným „Lze divadlu naučit?“ Na vytyčený problém odpovídá: „Ano, lze,“ ale pokračuje další otázkou: „Jde o to naučit hrát role, nebo o to naučit být hercem?“ V prvním případě, píše Vitez, se herec učí hrát známé formy: „Molièrovy *sluhy* nebo *důvěrníky*, nebo *kokety* nebo *hlupáky*. Jinými slovy, [...] vyučuje se typologie.“ Opakem je podle Viteze Mejerchold, „který vynalezl moderní typologii a volal po *divadle sociálních masek* podle modelu komedie dell’arte: [...] hrát jednotlivé postavy *jako* šašky nebo harlekýny nebo pantalony, což nemá nic společného s divadlem, které po herci žádá, aby *byl* harlekýn nebo Alceste“ (*Écrits sur le théâtre I – L’École*: 58–63). Vitez navrhuje rozšířit výuku založenou na individuálním vztahu učitele (herce) a eléva skupinovou prací, která bude obecně divadelní, v čemž tedy přebírá už zmíněnou Lecoqovu inspiraci Copeauem: „Hovořím o *divadelní škole*, a ne o škole herecké nebo režisérské. Jsem proti rozdělení na fakulty; specializace je třeba oddálit. V této divadelní škole se všichni účastní všech cvičení a všichni neustále luští to, co se ukazuje“ (tamtéž: 90).

Reforma P.-A. Toucharda v r. 1968 spočívá ve zrušení závěrečného konkurzu a v otevření ‘nové sekce’ Konzervatoře, do níž zve jako profesory i herce a režiséry mimo Comédie-Française. Vitez tedy dostává možnost

realizovat svůj model herecké výchovy formou skupinových ateliérů, aniž by se ovšem paralelně zrušil tradiční způsob výuky na Konzervatoři. Po tom ostatně Vitez ani nevolá: „Konzervatoř je dobrá škola pro Comédie-Française a pro bulvární divadla. Na tom netřeba nic měnit, [...] jen *přidat* jinou výuku, která pokryje [...] ostatní zóny [divadelního] trhu a bude odpovídat novým nebo budoucím estetickým požadavkům“ (tamtéž: 89). Závěrečný konkurz je v nové sekci nahrazený ‘červnovými dny’, jakoby předváděčkami každé třídy pro veřejnost. Ta byla podle dobových svědectví skutečně široká, od nezaujatých milovníků divadla přes kritiky a novináře po divadelníky (režiséry, ředitele...). Zavedení nové sekce na Konzervatoři vzbuzuje samozřejmě rozporuplné reakce: někteří ji považují za ničení tradice, jiní za nutnou a životadárnou obnovu.

Antoine Vitez si postupně v rámci Konzervatoře buduje čím dál významnější postavení, a to do té míry, že když v r. 1974 končí mandát P.-A. Toucharda a ministr kultury Michel Guy oslovuje herce Jacquese Rosnera s nabídkou vést Konzervatoř, podmiňuje Rosner své přijetí ředitelského křesla tím, že bude moct zcela nahradit tradiční model výchovy novou sekcí pod Vitezovým vedením a definitivně zrušit závěrečný konkurz. Michel Guy souhlasí, a dokonce prý Rosnerovi odvětil: „Jmenoval jsem vás právě proto, abyste Konzervatoř zničil!“⁵⁷ Cílem Rosnera, který navázal na Touchardovy snahy, je otevřít výuku na Konzervatoři pluralitě estetických tvarů uměleckého divadla, ne jen Comédie-Française. Vychází z poznání, že absolventi Konzervatoře tak jako tak nepůsobí pouze v Comédie-Française, a že v jiných divadlech, do nichž přijdou, se musí učit mnoho věcí od začátku, neboť na ně nejsou připravení ze školy. Aby se dosáhlo takové otevřenosti, je nutné jmenovat profesory na Konzervatoři umělce, kteří tvoří různými způsoby. Studenti pak patří do třídy jednoho ‘referenčního’ profesora, jsou ale vyzýváni k tomu, aby se účastnili i výuky jiných učitelů (podle jejich osobního směřování jim pak ředitel může povolit změnu třídy). Po několika letech tohoto fungování však bylo třeba přiznat, že otevřením se pluralitě se vytrácí původní zaměření na udržování tradičního herectví a jeho

⁵⁷ In Strancar, N., Locquin, O., Rosner, J. „Antoine Vitez au Conservatoire 1968–1981“, in *Europe* 854–855, 2000: 98.

výuky. Od r. 1977/1978 se tradiční sekce zase obnovuje, včetně závěrečného konkurzu do Comédie-Française (pouze pro studenty této sekce).

V rámci svých ateliérů definuje Vitez jako dva hlavní póly vědomosti (divadelní teoretici mají divadelníkům pomoci nalézt ztracené tradice: ne je konzervovat, ale zaujmout k nim kritický postoj; vzorem tu je Piccolo Teatro a jeho práce na komedii dell'arte) a uvědomění (vést herce k tomu, aby byl schopný pojmenovat své chování, proměnit jej v umělce, „který si je vědom falešnosti své hry“).⁵⁸ Ačkoliv Vitez uznává existenci typů předurčujících elévy k jistým oborům, kterou je nutné brát při výchově v potaz, prohlašuje, že jej na Konzervatoři „vůbec nezajímá pracovat se studenty podle jejich oboru.“⁵⁹

Lekce se odehrávají třikrát týdně, od 10h do 13h30. Jedna hodina v týdnu je věnovaná výlučně práci na hlasu a mluvě, zatímco zbylé dvě lekce se soustředí na celistvý herecký výraz. Stejně jako ve škole J. Lecoqa vychází Vitez především z prezentace scén, jejichž přípravu studentům zadal jako domácí práci a které s nimi posléze přede všemi rozpracovává. Mezi výchozími texty se pravidelně objevuje Čechov a Molière, jako už u Lecoqa, ale také třeba Ibsen nebo Pasolini. Jindy pracuje Vitez se studenty formou improvizací, které navrhuje na základě textů, které studenti neznají nazpaměť, a tudíž na ně nejsou připravení, herecky ani režijně. V těchto případech pracují studenti s knihou v ruce a obzor se zároveň rozšiřuje i o nedramatické materiály (viz Étienne 1981: 138).

O obsahu i formě Vitezovy výuky na Konzervatoři přináší svědectví série DVD *Dvanáct divadelních lekcí Antoina Viteze (Les Douze leçons de théâtre d'Antoine Vitez)*⁶⁰ se záznamy jeho práce se studenty, věnované velkým dílům dramatického repertoáru (od Sofokla přes Shakespeara, Molièra, Racina po Čechova a Brechta) ale i nedramatickým materiálům (úryvky z novin, z románů, z poezie). Z nich vyplývá, že stejně jako ve škole J. Lecoqa si základní práce na jednotlivých scénách neklade za cíl vytvořit

⁵⁸ Bernard Dort in *Écrits sur le théâtre I – L'École*, op. cit.: 16.

⁵⁹ In Jean Ristat, *Qui sont les contemporains?*, Paris 1975: 136.

⁶⁰ © Maria Koleva. Z nahrávek pořízených v r. 1976 vznikaly jednotlivé části postupně mezi lety 1978 a 2002.

konečný tvar (byť konečný třeba pouze v rámci dané lekce), ale skutečně rozvíjet herecké možnosti a představivost, hrát si s proměnami stylu, rytmu, zkoumat nové náhledy na situaci a jednání postav v jejím kontextu. Zároveň ale Vitez a studenti musí brát v potaz veřejné prezentace během ‘červnových dnů’, které ruší atmosféru laboratoře a nutí je k hledání dokončených, prezentovatelných tvarů. V této perspektivě si studenti mohou text scén sami upravovat: jde sice o prezentaci jedné scény, ta ovšem musí být srozumitelná jako celek. Studenti tak často vytvářejí textovou montáž, v níž používají jiné části daného textu, případně texty cizí a někdy i psané jimi samotnými. To výjimečně vedlo i k autorským pracím, kdy student prezentoval scény založené na vlastním textu napsaném na motivy svých vzpomínek na dětství (Farid Gazzah v letech 1977 a 1978). Sám Vitez během lekcí používá velmi málo rekvizit (běžné stoly, židle, paravány), ale pokud si studenti něco přinesou (hadr na podlahu, šátek atd.), bez problémů s tím pracuje.

Je zajímavé uvést dojemné svědectví Nady Strancar, s níž Vitez posléze pravidelně herecky spolupracoval a která nastoupila na Konzervatoř v období počátků Vitezova působení; v prvních dvou letech tedy procházela tradičním typem výchovy. Setkání popisuje takto: „Když jsem přišla, úplně jsem zkoprněla. Viděla jsem lidi dělat výstřední, neobvyklé věci, zatímco pro mě tenkrát herectví znamenalo říkat text, sednout si, vstát, pak udělat dva tři pohyby paží a rukou, dva tři kroky [...]. Vůbec mě nenapadlo zajímat se o tělo... ano, o tělo v prostoru, ani zajímat se o hercovu zodpovědnost za určitou interpretaci“ (Strancar 2000: 93). Posléze Strancar popisuje, že pro ni po dvou letech tradiční výchovy na Konzervatoři byl Vitezův přístup sice ohromně přitažlivý, ale zároveň natolik destabilizující, že se dlouhé měsíce vůbec neodvážila vystoupit na jeviště, jen seděla v rohu a zvykala si na tento zcela nový přístup.

Ze záznamů lekcí je také zřejmé, že Vitez se svými studenty udržoval vřelý až přátelský vztah. S některými z nich se např. při příchodu do hodiny políbí na tvář, což sice je běžný francouzský pozdrav, ovšem ne mezi pedagogem a studentem na školní půdě. V průběhu lekce tu a tam s někým pronese pár osobních vět, často studenty rozesmává, neváhá si udělat legraci ze sebe samotného. Přesto si však udržuje naprostou autoritu. V poznámkách

zmiňuje důležitost vztahu vzájemné důvěry, v němž se učitel ani žáci nebojí dělat chyby.

Divadelní lekce Antoina Viteze č. 12:

„Číst na divadle vše“

Rozbor lekce vycházející z dramatického textu přinese následující kapitola věnovaná práci se studenty na Sofoklově *Elektře*. Jako zajímavý kontrast a doplnění zde přináším popis improvizací založených na nedramatickém materiálu, konkrétně na novinovém článku.⁶¹ Je jím přepis projevu, který tehdejší generální tajemník Francouzské komunistické strany Georges Marchais pronesl v r. 1976 při příležitosti *Fête de l'Humanité*, politické oslavy, kterou deník *L'Humanité*, oficiální tiskový orgán Komunistické strany, pořádá každý rok v září. Ze záznamu vyplývá, že rozhodnutí herecky zpracovat tento článek padlo spontánně na začátku hodiny, bez předběžné přípravy pedagoga či studentů.

Text u studentů zprvu vzbuzuje pobavené reakce, jelikož při prvním čtení se většinou pokoušejí komicky imitovat, až karikovat Marchaisův specifický mluvní projev, který dobře znají z médií. Vitez nechává prostor hře, zároveň ale upozorňuje, že cílem improvizací není persifláž, nýbrž seriózní herecká práce. Nejde tolik o samotný obsah proslovu, jako spíš o odkrytí divadelní a dramatické situace, do nichž se zapisuje, a o tvarování mluvního jednání herců v jejich kontextu. Vitez tedy vede úvahy i improvizace studentů dvěma směry, které se vzájemně překrývají a doplňují.

Tím prvním je rozbor mluvního projevu, který je podle Viteze charakteristický pro veřejné projevy členů Komunistické strany. V této perspektivě nejde o napodobení jednoho konkrétního jedince, ale o definici mluvního projevu komunistického poslance jako typu (Vitez připomíná Mejercholdovo divadlo sociálních masek). Předobrazem tu je typ ruského pohlavára, věčně optimistického a žoviálního, nepřipouštějícího existenci problémů či námitek. U francouzského komunisty se k tomu podle Viteze přidává ještě latentní pocit méněcennosti člověka pocházejícího

⁶¹ „Lire tout au théâtre“, *Les Douze leçons de théâtre d'Antoine Vitez*, © Maria Koleva, 2002.

z neprivilegované vrstvy společnosti, který vede k nepřirozené, hyperkorektní výslovnosti (představa školního učitele) a k litanické až psalmodické intonaci (model katechety).

Dalším určujícím aspektem takového mluvního projevu je jeho scénovanost při proslovu k několika desítkám tisíců posluchačů na *Fête de l'Humanité*. Vitez tu upozorňuje např. na tendenci těchto mluvčích akcentovat všechny části věty na stejné úrovni, což působí velice apelativně, neboť to ruší hierarchii mezi jednotlivými elementy, které se tak všechny jeví jako nesmírně důležité, zároveň však absence intonačního členění maskuje obsahovou chudost samotného sdělení. Postupným rozváděním politického a obecněji ideového kontextu, vede Vitez studenty s velkou historickou erudicí a politickou prozíravostí k uvědomění si rozdílu mezi danou divadelní a dramatickou situací. Sám tento slovník sice nepoužívá, nicméně postupně odhaluje, jak se jednotlivé výroky neobracejí primárně na publikum proslovu, ale vymezují se, reagují, odpovídají na výroky či skutky jiných, zde nepřítomných politických aktérů (prezidenta, vlády, dalších stran), což dává vzniknout situaci, kterou můžeme nazvat dramatickou. Díky takovému vymezení kontextu a situace pak Vitez může se studenty pracovat na proslovu a jeho dikci jako na mluvním jednání. Posun od divadelního potenciálu, který v novinovém článku na začátku hodiny viděli studenti, tedy možnosti 'pouhého' komického mimování konkrétní veřejně známé osobnosti, k celistvé a komplexní dramatické situaci a jednání v ní, k němuž je dovede učitel, je obrovský.

6.4. Divadelní škola při Národním divadle Chaillot

Už bylo řečeno, že s nástupem na místo uměleckého šéfa Národního divadla Chaillot v r. 1981 musí Vitez opustit jak divadelní ateliér v Ivry, tak Konzervatoř. Okamžitě ale přichází s myšlenkou nové divadelní školy v rámci Chaillot, jejímž vznikem dokonce podmiňuje své přijetí šéfovského postu, jak vyplývá z korespondence mezi ním a ministrem kultury Jackem Langem. Jeho ambicí není nic víc a nic míň než „proměnit organizaci a

povahu výuky dramatického umění ve Francii“.⁶² Podle Viteze by každá velká divadelní instituce v celé zemi měla vytvořit školu, metaforicky i doslova. „Jinými slovy by škola měla být spjatá s uměleckou tvorbou a jedinečným dílem každé instituce a těch, kteří je vedou. [... Je to] demokratická představa, podle níž se výuka divadelního umění zakládá na rozmanitosti a pluralitě tendencí“ (*Écrits sur le théâtre I – L'École*: 210–212).

Uvést studenty do Chaillot se Vitezovi skutečně daří hned v r. 1982. Z počátku se jedná o jednotlivé stáže, které v letech 1985 a 1986 ‘přerostou’ do sledu workshopů s názvem Ouvroir (Pracovna). Nakonec, v letech 1987–1989, se Vitezovi daří realizovat od počátku zamýšlenou opravdovou Školu. Jednalo se o tříletý cyklus nerozdělený na ročníky, který čítal necelých 40 žáků. Vitez i zde odmítal dělení na sekci hereckou, režisérskou a scénografickou: celá skupina procházela všemi kurzy; ty se netýkaly pouze jevištní tvorby, ale třeba i scénografie (tu učil Yannis Kokkos) nebo kostýmů, hudby atd. Vitezovi se během jediného cyklu (s jeho odchodem do Comédie-Française ukončila svou činnost i Škola) podařilo vychovat opravdu silnou generaci francouzských divadelníků, mezi nimiž jsou herci (např. Valérie Dréville) či režiséři (např. Stéphane Braunschweig, Arthur Nauzyciel), kteří určujícím způsobem tvarují současnou divadelní tvorbu ve Francii.

Jeden z bývalých žáků Školy, herec a režisér Yann-Joël Collin vzpomíná, že celé tři roky proběhly ve znamení chaosu, který ovšem zpětně považuje za velice tvůrčí. V budově Chaillot skutečně neexistovalo odpovídající prostorové či technické zázemí pro výuku, takže podle Collinových vzpomínek musel studenty vřdycky někde někdo „trpět“.⁶³ Pevné výuky nebylo příliš – sám Vitez prý dával jednu lekci týdně –, ale přínosná byla pro Collina především možnost být součástí skupiny 40ti mladých lidí vycházejících z rozmanitých obzorů, kteří měli neformálně k dispozici celý aparát velkého divadelního domu a mohli se plně ponořit do

⁶² Ještě předtím ale přemýšlel o tom, že by do Chaillot delokalizoval část výuky Konzervatoře. Viz *Écrits sur le théâtre V – Le Monde*, op. cit.: 136–145.

⁶³ Collin, Y.-J. „Vitez ouvrait grand les fenêtres du sens“, in *Ubu* 19, 2000: 16.

jeho provozu. Někteří z bývalých žáků Vitezovy Školy v Chaillot tvoří opravdu dodnes spolu.

Samotné Vitezovy hodiny dále rozvíjely pedagogickou metodu z Konzervatoře: spočívaly především v prezentaci scén, které si studenti připravili předem, tak jak jsem již popsala; z detailního rozboru prezentované práce pak Vitez většinou vytříbil dílčí body, podle nichž se pokoušel vést studenty dál: „z něčeho malinkatého dokázal rozvést smysl, jako by otevřel okna dokořán“ (Collin 2000: 16).

O celkové organizaci vzdělání i o jeho cílech pojednává Vitez ve stati „Dvanáct návrhů pro školu“,⁶⁴ kterou lze shrnout následovně: 1. každé velké divadlo by mělo mít svou školu; 2. výchova je úzce spjatá s profilem daného divadla; 3. škola je založená na skupinových ateliérech, ne na individuální práci učitele s žákem; 4. tříletý cyklus není vnitřně členěný, nemá začátek ani konec, je průběžný; 5. ani skupina žáků není vnitřně členěná podle zkušeností nebo směřování, všichni pracují na všem; 6. škola je laboratoř, neústí v žádné zaměstnání (na rozdíl od Konzervatoře, která vedla do Comédie-Française), je přínosná tím, že umožňuje vytvářet nové kontakty; 7. všichni, učitelé i žáci, se zavazují dodržovat extrémní disciplínu; 8. ve středu pozornosti je herec, veškerá divadelní práce vychází z herecké zkušenosti (která může být latentní a nemusí nutně vést k ovládnutí hereckého umění či jeho následnému provozování jako povolání); 9. ve škole se nepostupuje od jednoduchého ke složitému, jednoduché tu nemá co dělat; 10. teoreticko-historická výuka je úzce propojená s výukou praktickou; 11. základním materiálem je velký repertoár, přežití divadla závisí na předávání mýtů, historie a paměti; 12. v situaci kolísání mezi vnímáním divadla jako literatury a divadla jako specifického média se škola jednoznačně klaní k primátu divadelnosti.

Závěrem této části věnované Vitezovu pedagogickému působení je třeba připomenout to, co v těchto návrzích sice explicitně nenajdeme, co bylo ale podle svědectví jednotlivých studentů základním principem Vitezovy představy o divadelní výchově: ať se jedná o divadelníka jakéhokoliv zaměření (herce, režiséra, scénografa...), intelekt není vada, ale

⁶⁴ „Douze propositions pour une école“, in *L'Art du théâtre* 8, 1988: 36–38.

naopak nenahraditelná hodnota. V rámci podněcování tvůrčí představivosti studentů Vitez ve svých lekcích neúnavně odkazoval na knihy (romány, poezii, odbornou literaturu), na filmy, na hudbu, na výtvarná díla, což mu umožňovalo osvobodit fantazii elévů od vžitých stereotypů i vést neustálý dialog přítomnosti s minulostí. Odpovídá tomu i vytyčení *vědomostí* jako hlavní ambice výuky na Konzervatoři (spolu s *vědomím* divadelní konvence), stejně jako způsob, jakým sám Vitez dával vlastní intelekt do služeb divadelní práce.

7. Odmítání funkce dramaturga

Antoine Vitez celý život striktně a vehementně odmítal spolupráci s dramaturgem, stejně jako odmítal funkci dramaturga jako takovou, někdy dokonce se sžíravou ironií. „Samotná funkce dramaturga, která vzešla z dělby práce v rámci německého byrokratického systému, není v divadle nikterak nutná.“ Z režiséra tento způsob práce podle Viteze dělá „jednoduše vykonavatele myšlenek, které předem vynalezl myšlenkový specialista.“ Existence dramaturga ve Francii je „pouze naivní kopírování cizích mravů. Svatá prostoto! Vždyť si neuvědomují, že dramaturg německého typu není nic jiného, než policajt! [...] Nechci nijak zpochybňovat osobní váhu těch, kteří tuto funkci vykonávají, ale jak přesně pojmenovat roli toho, kdo kontroluje, udává směr, informuje, hlídá, zkoumá atd., *jedná-li se o profesi?*“ (*Le Théâtre des idées*: 118–119). Spolupráce s dramaturgem snižuje režisérovu tvůrčí a intelektuální činnost: „Dramaturg čte hry, zásobí intendanta návrhy a režiséra myšlenkami, neboť režisér nemá čas sám se vzdělávat a tříbit své myšlenky“ (Vitez in Copfermann 1999: 169). Podle Viteze v německém byrokratickém systému nemůže režisér „ztrácet čas pomalou a dlouhou uměleckou a filozofickou přípravou. A proto je myšlením pověřený někdo jiný“ (tamtéž: 168). Tato úzká a samozřejmě zjednodušující vize dramaturgické funkce a práce je evidentně v rozporu s Vitezovým přístupem: „Šokuje mě, že se někdo specializuje na myšlení, aniž by byl umělec. [...] Odmítám iluzi, podle které se nejprve vytvoří myšlenka a teprve potom se znázorňuje“ (tamtéž: 173). A jinde zase Vitez uzavírá: „Z dramaturga se stal fízl: policejní stát [NDR] pronikl do zastaralého byrokratického systému a zastaralé dělby práce [... v divadlech]. Z režiséra se stal odborník, jak se říkalo stalinistickým výrazivem, nikdo po něm nechtěl víc než řemeslo. [...] Zatímco dramaturg disponuje bezpečným myšlením, je ideologickou zárukou. Kontroluje“ (tamtéž: 169). Je nutné uvést, že se nejedná o ojedinělé výroky, ale o souvislou a systematickou filipiku; Vitez jako by měl potřebu se k této otázce pravidelně a opakovaně vyjadřovat.

Jak toto odmítání vysvětlit? Na jedné straně je samozřejmě spjaté s tím, že Vitez pochází z francouzského kulturního prostředí, kde funkce

dramaturga nemá žádnou historickou ani institucionální tradici, vlastně se začala objevovat (a to pouze ojediněle) teprve přibližně od 50. – 60. let, jako jedna z reakcí, nebo spíš známek obdivu některých francouzských divadelníků k německému divadlu, především po hostování Berliner Ensemble v letech 1954 a 1956. Michel Bataillon, který byl v 70. a 80. letech dramaturgem Rogera Planchona v TNP (tehdy už sídlilo v Lyonu), to vyjadřuje obrazně: funkce dramaturga do Francie dorazila „v kufrech matky Kuráže“.⁶⁵ Setkání s Brechtovým divadlem skutečně vedlo k hluboké proměně francouzského divadelnictví, která by si zasloužila vlastní studii a kterou je třeba přičíst ne jen Brechtově estetice a jeho myšlení o divadle, ale také objevu nového modelu organizace divadelní práce, v němž hraje dramaturg ústřední roli. Bernard Dort to dává do souvislosti také s obecnějším obratem ve francouzském divadelnictví přibližně v 60. letech, kdy postupně vznikají divadelní studia jako na literatuře nezávislý obor a centrum zájmu se přesouvá od psaného dramatu k jeho jevištnímu zpracování.⁶⁶

Na druhé straně lze Vitezův kritický odstup vysvětlit částečně osobně a profesionálně. Vitez je dialektik tělem i duší, a ač byl dlouhá léta členem Francouzské komunistické strany, jako ostatně velká část umělců té doby, rozhodně nesdílí s oficiální politikou Strany černobílou vizi dění za železnou oponou. To se konkrétně projevuje především na různých pnutích mezi ním a orgány strany (která ho přesto jednoznačně podporuje v jeho divadelních činnostech, např. v Ivry), pnutích týkajících se stalinismu, který Francouzská komunistická strana vyznává až do r. 1979 (to už z ní Vitez dávno vystoupil). Vitez ostatně během své studijní cesty do SSSR v r. 1960 objevil nejen Mejercholdovo divadlo, ale i jeho osud, takže si mohl vytvořit poměrně jednoznačný názor. A stejný odstup jako od oficiálního náhledu na dění a život ve východním bloku si udržuje i od totálního obdivu k německému způsobu organizace divadelní práce (konkrétně východoněmeckému, neboť jednoznačným modelem tu je Berliner Ensemble), jakému propadli někteří jeho tehdejší francouzští kolegové, a

⁶⁵ Bataillon, M. „Dramaturges de tous les pays...“, in Coutant, P. (dir.), *Du dramaturge*, Nantes 2008: 12.

⁶⁶ Dort, B. „L'état d'esprit dramaturgique“, in *Théâtre / Public* 67, 1986: 9.

jeho nesouhlas krystalizuje právě na funkci dramaturga. Musíme uznat, že některé nešťastné formulace mu nabíjejí na směč, jako třeba když šéfdramaturg Berliner Ensemble Joachim Tenschert objasňuje funkci a roli dramaturga na stránkách francouzské revue *Théâtre populaire* v r. 1960 takto: dramaturgova práce je „definovat myšlenkový obsah díla a zaručit jeho celistvost v režisérově práci během zkoušek“ s tím, že „dramaturg režiséra při procesu zkoušení kontroluje.“⁶⁷

Vitezovo horentní odmítání přesto zůstává těžko pochopitelné ze dvou důvodů. Tím prvním je fakt, že v době, kdy se Vitez takto vyjadřuje (70. – 80. léta) už ve Francii funkce dramaturga přece jen trochu zdomácněla a konkrétně se v tomto období rozvíjejí dlouhodobé spolupráce několika režijně-dramaturgických tandemů, jak na úrovni inscenační tvorby, tak v rovině vedení divadelních institucí. Bernard Sobel v Théâtre de Gennevilliers pracuje s dramaturgyní Michèle Raoul-Davis, Roger Planchon si jako spolureditele původně Vilarova Théâtre National Populaire v Lyonu přizvává dramaturga Michela Bataillona, inscenace Jeana-Pierra Vincenta spoluurčuje dramaturgický přínos Jeana Jourdheuille a příkladů je víc. Nedá se říct, že by výsledky těchto tandemů svědčily o sklerotizaci divadelní práce, ze které Vitez dramaturga obviňuje.

Druhý důvod, který vede k zamyšlení, je, že Vitez jako by neviděl (nechtěl vidět?) fakt, že v rámci divadelní práce v zemích východního bloku měli právě někteří dramaturgové na srdci to, aby publikum v inscenacích „jinotajně četlo pravdivou reflexi své žité skutečnosti,“ a že „přelstění mocenských pravidel zkrátka bylo dramaturgovou [...] nevyslovenou, ale očekávanou kompetencí a přinášelo mu jistou míru uznání a satisfakce.“⁶⁸ Zkušenost J. Vostrého v Činoherním klubu v 2. půli 60. let je toho praktickým vyjádřením.⁶⁹

Na závěr je vhodné poznamenat, že Vitez svým odporem ke spolupráci s dramaturgem nevytvořil jednoznačný model. Režisér Stéphane Braunschweig, kterého lze pokládat za jednu z nejvýraznějších uměleckých

⁶⁷ Tenschert, J. „Qu'est-ce qu'un dramaturge?“, in *Théâtre populaire* 38, 1960: 43.

⁶⁸ Vedral, J. *Dramaturg*, Praha a Brno 2018: 20, 34.

⁶⁹ Viz Vostrý, J. *Činoherní klub 1965–1972, dramaturgie v praxi*, Praha 1996.

osobností vzešlých z Vitezovy Školy v Chaillot, současný šéf pařížského Odéonu, už od svých tvůrčích počátků systematicky rozvíjí spolupráci s dramaturgyní Anne-Françoise Benhamou, a to jak na úrovni praktické dramaturgie, tak v rovině vedení institucí, v jejichž čele za svou kariéru stanul (divadla v Orléans a ve Štrasburku a posléze dvě pařížská národní divadla, Colline a Odéon).

7.1. Dramaturgický rozměr spolupráce s Yannisem Kokkosem a výuka

Bylo již řečeno, že francouzští badatelé se otázkou Vitezova vztahu k dramaturgii příliš nezabývají. Ve francouzských pramenech lze dohledat snad jedinou poznámku: „Je známo, že Antoine Vitez byl velkým odpůrcem dramaturgů, byla by ale třeba notná dávka naivity, abychom uvěřili, že jeho práce dramaturgii přehlížela.“⁷⁰ Vitez určitě měl takové intelektuální schopnosti, že byl dobře schopný být sám sobě dramaturgem. Je však na místě pokusit se definovat a popsat, jakým způsobem se tento tvůrčí dialog sama se sebou mohl odvíjet. Moje domněnka je, že existovaly dvě oblasti, které v rámci tvůrčího procesu nahrazovaly spolupráci s dramaturgem, a to spolupráce se scénografem a – hlavně – výuka.

Už zde byla řeč o určujícím významu scénografického řešení pro režijní koncepci jak v Ivry, kde bylo třeba vyhovět materiálním požadavkům a specifičnosti ‘divadla pro čtvrť’, tak v Chaillot, kde bylo víc prostředků, ale také bylo nutné se vůči nim vymezit. Zmínila jsem onen ‘magický realismus’, který Vitez nachází a popisuje ve scénografiích Yannis Kokkose a který se promítá i do celkové koncepce inscenací, do práce s herci atd. Kokkos, rodák z Athén, který vystudoval scénografii v 60. letech na Divadelní škole Národního divadla ve Štrasburku, byl Vitezovým spolupracovníkem po víc než dvacet let (od Ivry přes Chaillot po Comédie-Française) a jejich dialog se rozhodně neomezoval pouze na otázky spjaté se

⁷⁰ Chartreux, B., Vincent, J.-P. „Celui qui est dehors tout en étant dedans“, in *Théâtre / Public* 67, 1986: 44.

scénografií. Vitez popisuje jejich spolupráci takto: „Dnes odpoledne jsem pracoval na *Britannicovi* s Yannisem Kokkosem a Jean-Marie Winlingem: Kokkos četl Tacita a já Suetonia. Pak jsme se všichni tři zamýšleli nad tím, co to dnes znamená zaprodat duši ďáblu – jednalo se o *Fausta*. Naše konverzace na toto téma byla protichůdná. Winling je asistent, Kokkos scénograf; k čemu bych potřeboval dramaturga?“ (Vitez in Copfermann: 172).

To, co Vitez nazývá ‘magickým realismem’, scénograficky rozvíjí jeho vlastní představu divadla jako umění konvence a stylizace, zacházející s montáží a metaforou jako privilegovanými prostředky. Scénografie, které Kokkos navrhuje, většinou neznázorňují jedno konkrétní prostředí, ale vycházejí z myšlenky divadelního jeviště jako univerzálního prostoru, komediantského pódia, kterému teprve slovo a hercovo jednání propůjčí význam a určení. To někdy ústí v tvorbu abstraktních, „esteticky soběstačných“ (Kokkos in Banu 1989: 117). scénografických řešení, jako třeba dvě lávky ve tvaru kříže pro druhou inscenaci *Elektry*. Jindy se scénograf nevyhýbá evokaci (ne jednoznačnému znázornění) konkrétních prostředí včetně detailů a rekvizit, které však i v tomto případě, ve spojení s textem a hereckým výrazem, slouží k rozvíjení režisérova jazyka realizovaných metafor, jako např. mytologicko-každodenní, univerzálně-individuální Řecko ve třetí *Elektře*. „Prostor není vytvořen proto, aby ve své jednotě uzavřel a vymezil příběh, ale aby jej otvíral.“⁷¹

Tento způsob spolupráce, který má snad dramaturgické kvality, je možný jen díky výjimečnému setkání režiséra se scénografem. Yannis Kokkos až do Vitezovy smrti pracoval téměř výlučně s tímto režisérem a vytvářel pro jeho inscenace poetická prostředí rezonující s metaforičností Vitezova uvažování. Svou spolupráci při prvotní definici budoucího projektu shodně popisují jako kontinuální dialog, bez předělu mezi scénografickou a režijní představivostí. A zatímco Kokkos podřizuje své úvahy a návrhy „představě celkového fungování inscenace, její obecné výtvarné gramatiky,“ Vitez jeho přínos hodnotí takto: „Scénograf [Kokkos] mě pokaždé postaví před hádanku, kterou musím rozluštit; v tom se podobá herci; ne

⁷¹ Ubersfeld, A. „Prostor – text“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 78–79.

vykonavateli nějakého projektu; nebo vlastně ano, on ho vykoná, ale zároveň ho zkříví, vrátí mi ho překroucený tak, abych se v něm už necítil pohodlně“ (*Le Théâtre des idées*: 37). Je také vhodné připomenout, že Vitez s Kokkosem, kterého v době šéfování v Chaillot nazýval svým ‘ministrem’, konzultoval i repertoárové volby.

Alespoň částečné přenesení dramaturgických úvah na pole spolupráce se scénografem není jediným specifikem spolupráce Viteze s Kokkosem. Obdobný příklad by se dal najít ve tvůrčím dialogu režiséra Thomase Ostermeiera se scénografem Janem Pappelbaumem nebo v našem prostoru v přínosu Jana Duška inscenacím Evalda Schorma a výčet dalších příkladů by mohl být dlouhý. Originálnější, byť jistě také ne zcela jedinečné, je u Viteze přenesení těchto úvah a této práce do výuky. Škola byla pro Viteze jednak jakousi laboratoří celkového myšlení o divadle, jednak polem pro experimenty, pro průzkumnickou práci v perspektivě práce na konkrétních inscenacích: výuka a tvorba jako „spojité nádoby“; neboli, jak říká G. Banu, „to, co pedagog našel, režisér rozvinul“ (Banu 2000: 37).

K první situaci, výuce jako prostoru pro rozvíjení myšlení o divadle, tedy jakési obecné dramaturgii, se vztahuje několik Vitezových poznámek. Jako příklad uvedu tuto: „Měl jsem přednášku o Stanislavském, Čechovovi atd. Asi dvě hodiny. Na konci Huster: ‘Je to pěkné cvičení, ale nejde tak inscenovat celou hru. Stanislavskij ostatně na publikum nikdy nefungoval.’ Zajímavá reflexe, která svědčí o několika věcech najednou. A to o

- Hlouposti.
- Odmítání vědomostí – jinými slovy o trvalém předsudku: tohle všechno je pro intelektuály; možná to má nějakou experimentální hodnotu, ale pro skutečné divadlo to není.
- Podrobení se *publiku* jako bohu – nikdy se neklade otázka po tom, *kdo je vlastně to publikum*, nebo jestli nemůže existovat víc druhů publika: existuje jen *jedno publikum*, tečka konec [...].
- Podrobení se publiku jako zákazníkovi. ‘Nás zákazník – náš pán’“ (*Écrits sur le théâtre I – L’École*: 129).

Vitez systematicky začínal zkoušet s herci okamžitě na jevišti; neexistovala u něj fáze přípravné práce tzv. u stolu, tedy fáze, během níž hraje právě dramaturg velkou roli. Vitez odmítal tyto „úvahy, které vedou režisér a dramaturg vsedě u stolu, [... neboť tahle činnost podle něj má za cíl] víc, než jen vysvětlit text. Chce každého z herců zásobit látkou k úvahám. Dává mu informace o dráze, kterou projde během inscenace (o oblouku jeho role), určuje výzvy daného díla, obecně i v každé rozhodující situaci. Každý moment role je tak propojený s obecným smyslem, který se má obhájit. To všechno je dobré a rozhodně tuto myšlenku neodmítám celkově, ale jsem přesvědčený, že se lze obejít bez udávání informací *předem*. Právě tohle kritizuju: ono *předem*. [...] Herec není intelektuál. [...] Herecká práce je určitě prací duševní, ale není intelektuální. To všechno, čemu se říká dramaturgie, co se hercům vysvětluje během práce u stolu, to všechno se skutečně udělat musí. *Ale během konkrétní tělesné práce* [na jevišti...]. Právě zde, v rozhodování mezi tím či oním gestem, mezi tou či onou intonací, mezi slovem a tělem, je místo *dramaturgie* v rámci mé práce. Práce u stolu se u mě odehrává mimo stůl. [...] Nemohu promlouvat jinak než před herci a aniž bych je viděl jednat“ (Vitez in Copfermann 1999: 144–149).

Z Vitezových poznámek, stejně jako ze záznamů jeho výuky, se dozvídáme, že Vitez téměř okamžitě ‘vyháněl’ studenty na jeviště. Samotní bývalí žáci popisují, že Vitez po nich chtěl, aby raději „přišli s nedokonalým návrhem, ale hned,⁷² než aby předtím vedli sáhodlouhé analýzy. Právě v naléhavosti okamžitě nastolené divadelní situace (stojím před ostatními, musím jednat, „pod pohrůžkou smrti“⁷³), přitom však v chráněném kontextu školního cvičení, nacházel Vitez tvůrčí stimulaci. „Kdybych měl před očima lidi, kteří sedí okolo stolu a čtou, nebyl bych schopný jim sdělit víc než pár filologických poznámek. Ovšem jakmile je spatřím živé pohybovat se po jevišti, uvede se do chodu divadelní myšlení.“⁷⁴

⁷² Bývalí studenti během vzpomínkového večera věnovaného Vitezově Škole v Chaillot, který se konal v divadle Odéon 21. ledna 2019.

⁷³ Vitez in Étienne, M. „Antoine Vitez professeur au Conservatoire“, *op. cit.*: 144.

⁷⁴ Vitez in „Un regard médiumnique“, *Alternatives théâtrales* n° 52–53–54, 1996: 15.

„Stojím uprostřed studentů a náhle v náhodném vztahu jejich těl na jevišti spatřím smysl, který by mě nenapadl, který nenapadl ani je samotné, a ten smysl jim vrátím, nahlas ho vysvětlím.“⁷⁵

V druhém případě výuka sloužila Vitezovi jako „skicák, možnost experimentovat, hrubými tahy načrtnout budoucí inscenaci“⁷⁶. Práce se studenty dávala Vitezovi také možnost soustředit se na samotné dramatické texty, z nichž při výuce vycházel, a objevovat je novými očima, bez filtru režijní koncepce. Popisuje například, jak během jedné lekce na Konzervatoři právě z práce se studenty vzešlo nové porozumění jednání Čechovových postav ve 4. dějství *Racka*. „Náhle jsem s jasností pochopil důvod Treplevovy sebevraždy. Nina zhloupla, je k nepoznání. Zhubla. Už nemá své tělo. [...] Skutečný problém je proměna Niny. Buďme krutí, je to tak!“ Vysvětluje studentům, že pro Trepleva Nina nikdy nebyla předmět touhy, ale zamilovaná představa. „Buďme vulgární, hrubí, zlí...“ Navrhuje hrát Ninu jako skutečně šílenou. „A buďme zároveň trochu bulvární.“ Žádá představitele Trepleva, aby při příchodu Niny velmi komickým způsobem odklízěl křeslo z cesty. Pak jí měl nejprve sundat šál z ramen, ale dál si s ním nevědět rady, nemít kam ho odložit, takže jí ho po chvíli opět přehodil přes ramena. Sklenice vody, o kterou jej Nina na konci scény požádá, mu měla zůstat v ruce, protože ona už na ni mezitím zapomněla... „A pak: ‘Já jsem racek’. Taková pitomost! Je to jak ze špatného románu. Ať to tedy zazpívá!“ (Vitez in Étienne 1981: 144). Nebo, během cvičení se studenty u J. Lecoqa: „Přišel jsem na to, že celá [poslední scéna z *Racka*] a patrně celá hra se hemží citáty, ale že tyto citáty jsou různého druhu. Jedna postava vzpomíná na nějakou knihu, vzpomíná na větu, kterou řekl někdo jiný, přednáší divadelní text, který se kdysi naučila a hrála“ („O herci“: 98).

⁷⁵ „Réflexions sur l'école“, in *L'Art du théâtre* 8, 1988: 32.

⁷⁶ Kerbrat, P. „Antoine Vitez, directeur d'acteurs“, in *Europe* 854–855, 2000: 124.

Divadelní lekce Antoina Viteze č. 11:

„Elektra, právo na šílenství pro všechny“

Jako konkrétní příklad k rozvinutí dramaturgického potenciálu a funkce výuky se nabízí záznam Vitezovy práce se studenty Konzervatoře na Sofoklově *Elektře* z r. 1976,⁷⁷ tedy po prvních dvou inscenacích tragédie v Caen a v Ivry v letech 1966 a 1971, ale před tou třetí. První zmínky o ambici vrátit se k mýtu Elektry ještě potřetí se ve Vitezových poznámkách objevují v r. 1979, po jmenování šéfem Chaillot. Lekce se tedy odehrává v době, kdy Vitez ještě nepomýšlí na konkrétní tvar budoucí inscenace, a jeho práce na Konzervatoři je skutečně cvičením, ne ‘režijním úsilím’. Přesto, jak uvidíme, se zde zcela jasně formují a formulují jisté určující aspekty, kterými se bude třetí inscenace vyznačovat.

Lekce se odehrává podle obvyklého modelu Vitezovy výuky: studenti měli za úkol samostatně připravit jevištní návrh vybraných scén z tragédie, který prezentují před svými kolegy a učitelem, který s nimi propozici následně rozvíjí. Záznam se soustředí na tři scény: dialog mezi Elektrou a Chrysothémis o nutnosti pomstít Agamemnónovu vraždu; scénu, v níž Orestes odhaluje Elektře svou pravou totožnost; a scénu, na jejímž konci Orestes a Pylades zabíjejí Aigistha. Vitez se studenty pracuje především na dikci, která se má stát mluvním jednáním, a zároveň v reakci na konkrétní podněty uděluje ohromující lekci antické historie a kultury.

Za pozornost z naší perspektivy stojí především práce na druhé scéně, setkání Elektry s Orestem. V návrhu studentů nachází Orestes Elektru, jak vytírá podlahu. Pomocí hadru a kýble s vodou pak oba herci rozvíjejí jednání v situaci. „To vůbec není hloupé, vložit do toho kus každodennosti,“ reaguje Vitez. Upozorňuje na to, že podtržení každodennosti je něco jiného než aktualizace, tedy přenesení antické tragédie do současného prostředí. Posléze se obrací ke všem studentům a rozkrývá časové vrstvy, které je třeba při práci na antické tragédii vzít v potaz. Upozorňuje, že z našeho pohledu z konce 2. tisíciletí po Kr. se může časová perspektiva Sofoklova díla zdát pokřivená: nevnímáme interval mezi Athénami Periklovy doby, kdy psal Sofokles, a Mykénami po Trojské válce, kdy se odehrává fabule, tedy

⁷⁷ *Divadelní lekce Antoina Viteze č. 11: „Elektra, právo na šílenství pro všechny“*, © Maria Koleva, 1998.

přibližně 800 let! Je ovšem třeba si uvědomit, že už Sofokles si půjčuje mýtus, nebo příběh z minulosti k tomu, aby se vyjádřil k současnému stavu; zde Vitez rozvíjí konkrétní narážky na politickou skutečnost Sofoklový doby, které v *Elektře* najdeme. Pokud bychom se tedy pokoušeli tuto tragédii aktualizovat, je třeba si uvědomit, že bychom aktualizovali něco, co už aktualizací je. Ovšem použití hadru a kýble s vodou neodkazuje primárně na současnost, ale spíše na každodennost. Způsob, jakým Vitez studentům navrhuje rozvíjet jejich prezentaci, je jít opačným směrem než aktualizace: nehledat v mýtu současnost, ale naopak každodennost, která se v různých časových obdobích nemusí tolik měnit.

Díváme-li se na tuto lekce zpětně, nacházíme jeden z pravděpodobných zdrojů hlavního rysu dramaturgicko-režijní koncepce třetí inscenace *Elektry*: rozbití chronologie, vrstvení různých časových rovin, kolísání mezi mýtem a každodenností, mezi univerzálním a jednotlivým. Ze záznamu jasně vyplývá, jak Vitez na své úvahy skutečně přichází tady a teď, během práce se studenty, kteří jako by jim nabízeli ozvučnou skříň. Lekce přitom nejsou *ersatz* zkoušek, byť jen z toho důvodu, že nevedou a nemají vést k vytvoření finálního tvaru. Výuka je přiznanou laboratoří Vitezových budoucích inscenací: „Vzhledem ke svým studentům na Konzervatoři nevidím nic neloajálního na tom, že s nimi zkouším něco, co později použiju v divadle. Dávám jim možnost účasti na procesu divadelní tvorby [...]. A nejsou přitom pasivní, pracují“ (*Le Théâtre des idées*: 187).

Školní cvičení, právě proto, že nejsou „režijním úsilím, neboť jsou nezajímavá“ („O herci“: 102), tak Vitezovi nabízela prostor, ve kterém mohl rozvíjet své myšlení o divadle i svobodně experimentovat: tak si Vitez-režisér v postavě Viteze-pedagoga podával ruku s Vitezem-dramaturgem. Je pravděpodobné, že právě díky odlišnosti obou kontextů, tvorby a výuky, které jsou zároveň spojitě i oddělené, mohl Vitez vést dialog sám se sebou, být sám sobě dramaturgem.

Závěrem

Je skutečně s podivem, že české prostředí prozatím dílo a působení Antoina Viteze do značné míry ignorovalo. Estetika jeho inscenací a jeho myšlení o divadle přitom přesahují ryze francouzský kontext a rozvíjejí otázky spjaté s evropskou činohrou a její tradicí obecně: podvojnost divadla dramatu a divadla hereckého mimování a tzv. velké a malé činohry; divadlo jako umění konvence a stylizace, které je s to klást otázky vzhledem ke scénování historické či žité skutečnosti; vztah mezi mýtem a současností; vztah divadelní instituce k vlastní historii i k sociopolitickému prostředí, v němž působí; forma a poslání divadelní výchovy; nebo role a funkce dramaturgie a její místo v tvůrčím procesu i v rozvíjení divadelního myšlení. Zde zmíněné a v práci rozvedené otázky však rozhodně nejsou jediné, které si v rámci Vitezova odkazu zaslouží pozornost. Po zpracování jistě dále volá např. problematika jeho vztahu ke Stanislavskému, Mejercholdovi a Brechtovi, k nimž se často odvolává, nebo inscenační přístup k jiným oblastem dramatu než je antická tragédie; ty budou předmětem dalšího bádání.

Doufám však, že už tento příspěvek umožňuje nahlédnout bohatost Vitezovy umělecké osobnosti a jeho divadelní tvorby.

„Prospěšnost divadla spočívá v tom, že obrazy, které jsou něčím víc než jen obrazy, zůstávají v paměti a splývají tam až do konce života“ (*Le Théâtre des idées*: 203).

SOUPIS POUŽITÉ LITERATURY

Literatura vztahující se k A. Vitezovi a jeho divadlu

BABLET, D. (ed.) *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Lausanne 1978.

BANU, G.

- (ed.) *Yannis Kokkos, le scénographe et le héron*, Arles 1989.
- „Antoine Vitez: l'acteur et la marionnette ou l'autosubversion“, in *Le Théâtre ou l'instant habité: exercices et essais*, Paris 1993.
- „L'École, ou le lieu de l'origine“, in *Europe* 854–855, 2000: 33–41.

BANU, G., ÉTIENNE, M. (eds.) *Alternatives théâtrales* 46, 'Antoine Vitez, la fièvre des idées', 1994.

BESNEHARD, D. „Élitaire pour tous, digressions“, in *L'Art du théâtre* 10, 1989: 20–22.

BISCOS, D. „Antoine Vitez, à la rencontre du texte. *Andromaque* 1971, *Phèdre* 1975“, in *Voies de la création théâtrale* VI, 1978: 193–233.

BOUÉ, M.

- „Vitez v Avignonu – Molière pod parukou“, in *Světové divadlo* 15, 1987a: 81–83.
- „Stesk po budoucnosti, Antoine Vitez v Chaillot“, in *Světové divadlo* 15, 1987b: 89–91.
- „Kosmické peklo“, in *Světové divadlo* 15, 1987c: 91–93.

CAPPELLETTI, D. „Lesk klasiků“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 83–88.

COLLIN, Y.-J. „Vitez ouvrait grand les fenêtres du sens“, in *Ubu* 19, 2000: 14–16.

COPFERMANN, É. *Conversations avec Antoine Vitez (De Chaillot à Chaillot)*, Paris 1999.

DÉPRATS, J.-M. (ed.) *Antoine Vitez, le devoir de traduire*, Arles 2017.

DORT, B.

- „Faire théâtre de tout“, in *Théâtre en jeu*, Paris 1979: 231–235.
- „Une pratique“, in *L'Art du théâtre* 10, 1989: 17–19.

ÉTIENNE, M.

- „Antoine Vitez professeur au Conservatoire“, in *Voies de la création théâtrale* IX, 1981: 127–156.
- *Antoine Vitez, le roman du théâtre*, Paris 2000.

FAIVRE, B. „*Electre* de Sophocle, mise en scène par Antoine Vitez“, in *Études théâtrales* 21, 2001: 53–60.

JOINNAULT, B. *Antoine Vitez, La mise en scène des textes non dramatiques*, Paris 2018.

KERBRAT, P. „Antoine Vitez, directeur d'acteurs“, in *Europe* 854–855, 2000: 124–127.

LÉGER, N. (ed.)

- *Antoine Vitez*, Arles 2006.
- *Trois fois Électre*, Paris 2011.

LÉPINOIS, G. „Le Grand écart“, in *L'Art du théâtre* 10, 1989: 23–24.

LÉONARDINI, J.-P. *Profils perdus d'Antoine Vitez*, Paris 1990.

MILLON, M. „*Electre* et le poisson de la tristesse“, in *L'Art du théâtre* 10, 1989: 122–126.

OEHLER, D. „Faust, Vitez a jeho ctitelé“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 93–97.

PILLE, R.-M. „Élitaire pour tous?“, in *Théâtre Public*, n° 180, 2006: 14–16.

RECOING, E. „La Tragédie d'Électre“, in *L'Art du théâtre* 5, 1986: 87–91.

SANDIER, G. „Tragédie zbavená tajemství“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 75–77.

STRANCAR, N., LOCQUIN, O., ROSNER, J. „Antoine Vitez au Conservatoire 1968–1981“, in *Europe* 854–855, 2000: 92–101.

UBERSFELD, A.

- *Antoine Vitez, Metteur en scène et poète*, Paris 1994.
- „Prostor – text“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 78–80.

VITEZ, A.

- „L'Art du théâtre“, in *L'Art du théâtre* 1, 1985: 7–9.
- „Carnet de notes“, in *L'Art du théâtre* 4, 1986: 109–123.
- „O herci“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 97–107.
- „Divadlo jako mikrokosmos a jako univerzálnost“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 108–114.
- „Z deníku“, in *Světové divadlo* 15, 1987: 114–119.
- „Ici et maintenant, ailleurs et autrefois, ici et autrefois, ailleurs et maintenant“, in *L'Art du théâtre* 6, 1987: 103–105.
- „Réflexions sur l'école“, in *L'Art du théâtre* 8, 1988: 31–35.
- „Douze propositions pour une école“, in *L'Art du théâtre* 8, 1988: 36–38.
- „Élitaire pour tous“, in *L'Art du théâtre* 10, 1989: 15.
- *Le Théâtre des idées*, uspořádali D. Sallenave a G. Banu, Paris 1991.
- *Écrits sur le théâtre I – L'École*, uspořádala N. Léger, Paris, 1994.
- *Écrits sur le théâtre II – La Scène 1954–1975*, uspořádala N. Léger, Paris 1995.
- *Écrits sur le théâtre III – La Scène 1975–1983*, uspořádala N. Léger, Paris 1996.
- „Un regard médiumnique“, in *Alternatives théâtrales* 52–53–54, 1996: 15–19.
- *Écrits sur le théâtre IV – La Scène 1983–1990*, uspořádala N. Léger, Paris 1997.
- *Écrits sur le théâtre V – Le Monde*, uspořádala N. Léger, Paris 1998.

VITEZ, A., STEIN, P., POLITIS, N., PAPANDRÉOU, N. „Entretien d'Athènes“, in *L'Art du théâtre* 5, 1986: 75–91.

WINLING, J.-M. „Le Pédagogue et le metteur en scène“, in *Europe* 854–855, 2000: 128–132.

Audiovizuální materiály

KOLEVA, M. *Douze leçons de théâtre d'Antoine Vitez*:

- Leçon de théâtre n° 1: *Martine et le Cid*“, 1978.
- Leçon de théâtre n° 2: *L'Ours ou Tchekov est-il misogyne?*, 1986.
- Leçon de théâtre n° 3: *Le Barbouillé* ou la mort gaie, 1978.

- Leçon de théâtre n° 4: *Noces de sang* ou la création de l'obstacle, 1978.
- Leçon de théâtre n° 5: *Andromaque* ou l'irréparable, 1978.
- Leçon de théâtre n° 6: *Ubu* ou la diminution de la sexualité chez les jeunes cadres dynamiques, 1976.
- Leçon de théâtre n° 7: Comment la souffrance du metteur en scène devient celle de Racine, 1976.
- Leçon de théâtre n° 8: „Le libéré“ de Bertolt Brecht ou la lâcheté quotidienne, 1986.
- Leçon de théâtre n° 9: *L'Échange* ou comment faire de Claudel un auteur laïque, 1976.
- Leçon de théâtre n°10: Théâtre et réalités russes, 2002.
- Leçon de théâtre n°11: *Electre* ou le droit à la folie pour tous, la vengeance en question, 1998.
- Leçon n°12: Lire tout au théâtre, 2002.

- *Electre*, © J. Audollent, TV France, INA 1966.
- *Electre*, © M. Chateau, TV France, INA 1972.
- *Electre*, © H. Santiago, TV France, INA 1986.
- *Les Deux voyages de Jacques Lecoq*, © J.-G. Carasso, J.-N. Roy, La Sept ARTE, 1998.

Další použitá literatura

ASLAN, O. *L'Acteur au XX^e siècle, Éthique et technique*, Vic-la-Gardiole 2005.

BALACHOVA, T. „Marche à suivre pour interpréter un rôle“, in *Cahiers du cinéma*, zří 2007: 80–81.

BANU, G. „La Répétition ou autoportrait de metteur en scène avec groupe“, in *Alternatives théâtrales* 52–53–54, 1996: 6–14.

BOTBOL, A. „L'Université répond à une nécessité d'ordre international“, in *Théâtre*, zří 1961: 14–17.

BRECHT, B. *Myšlenky*, Praha 1958.

CHARTREUX, B., VINCENT, J.-P. „Celui qui est dehors tout en étant dedans“, in *Théâtre / Public* 67, 1986: 43–44.

- COUTANT, P. (dir.), *Du dramaturge*, Nantes 2008.
- DORT, B.
- *Lecture de Brecht*, Paris 1960.
- „L'état d'esprit dramaturgique“, in *Théâtre / Public* 67, 1986: 8–12.
- HYVNAR, J. *Herec v moderním divadle, K divadelním reformám 20. století*, Praha 2011.
- IVERNEL, P. „Legs du passé ou promesse d'avenir? De l'Université du Théâtre des Nations (UTN) à l'Université internationale du Théâtre (UIT)“, in *Revue d'histoire du théâtre* 255, 2012/3: 241–301.
- MEJERCHOLD, V. E. *Přestavba divadla*, Praha 1946.
- MEYERHOLD, V. E. *Théâtre théâtral*, Paris 1963.
- MISTRÍK, M. *Jacques Copeau a jeho Starý Holubník*, Bratislava 2006.
- RISTAT, J. *Qui sont les contemporains?*, Paris 1975.
- SKANSBERG, C. „La Recherche des gestes oubliés, L'École Jacques Lecoq“, in *Voies de la création théâtrale* IX, 1981: 81–91.
- STEHLÍKOVÁ, E. *Řecké divadlo klasické doby*, Praha 1991.
- ŠKLOVSKIJ, V. B. *Teorie prózy*, Praha 2003.
- TEMKINE, R. *Mettre en scène au présent I–II*, Lausanne 1977, 1979.
- TENSCHERT, J. „Qu'est-ce qu'un dramaturge?“, in *Théâtre populaire* 38, 1960: 43–45.
- UBERSFELD, A. „Le Jeu des classiques, réécriture ou musée“, in *Voies de la création théâtrale* VI, 1978: 179–192.
- VASSEUR-LEGANGNEUX, P. *Les Tragédies grecques sur la scène moderne, Une utopie théâtrale*, Lille 2004.
- VEDRAL, J. *Dramaturg*, Brno, Praha 2018.

VIGOUROUX-FREY, N. „Les Orientations du Conservatoire, Incidences sur le travail dans les classes“, in *Voies de la création théâtrale* IX, 1981: 99–105.

VILAR, J.

- *De la tradition théâtrale*, Paris 1955.
- *Le Théâtre, service public*, Paris 1967.
- *Memento*, Paris 1981.

VOJTĚCHOVSKÝ, M., VOSTRÝ, J. *Obraz a příběh – Scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*, Praha 2008.

VOSTRÝ, J.

- *Činoherní klub 1965–1972, dramaturgie v praxi*, Praha 1996.
- *Scénologie dramatu (Úvahy a interpretace)*, Praha 2010.
- *Scénování v době všeobecné scénovanosti (Úvod do scénologie)*, Praha 2012.
- *O hercích a herectví*, Praha 2014.
- *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*, Praha 2018.