

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Katedra činoherního divadla

Režie činoherního divadla

MAGISTERSKÁ PRÁCE

**Sociopolitické přesahy dramatického textu a
možnosti jejich aktualizace v inscenaci**

Barbora Mašková

Vedoucí práce: MgA. Juraj Deák

Oponent práce: doc. MgA. Jakub Korčák

Datum obhajoby: 19. 9. 2019

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Directing of Dramatic Arts

DIPLOMA THESIS

**Sociopolitical Overlaps of a Dramatic Text and
the Possibilities of their Actualization in a
Production**

Barbora Mašková

Supervisor: MgA. Juraj Deák

Opponent: doc. MgA. Jakub Korčák

Date of presentation: 19. 9. 2019

Academic degree to be obtained: MgA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na
téma

Sociopolitické přesahy dramatického textu a možnosti jejich
aktualizace v inscenaci

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a
s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

Abstrakt

Následující diplomová práce se zabývá problematikou aktualizace společenskopolitických souřadnic dramatického textu a jejich následným využitím v inscenačním procesu. Ve své teoretické části vychází z pojetí interpretace jako konkretizace „míst nedourčenosti“ a to zejména na základě tezí Romana Ingardena, Felixe Vodičky a Wolfganga Isera. Dále pak pracuje s aktualizací textu jako s rekontextualizací, kde se opírá o Jacquese Derridu a jeho pojem dekonstrukce. V praktické části se pak zabývá režijně-dramaturgickou koncepcí, tvorbou inscenačního textu a samotnou absolventskou inscenací hry *Pan Biedermann a žháří* Maxe Frische v divadle DISK.

Abstract

The following diploma thesis is concerned with the topic of actualisation of the sociopolitical factors present in a dramatic text and their further utilization within a theatre production. The theoretical part of the text is focused on the perception of interpretation as concretization of “moments of uncertainty”, chiefly based on the theories of Roman Ingarden, Felix Vodička and Wolfgang Iser. It then further examines actualisation of a text in terms of its recontextualisation, which is based mainly on Jacques Derrida and his concept of deconstruction. The practical part then examines the dramaturgical/direction conception, creation of a production text and the production of the play *Biedermann and the Arsonists* by Max Frisch in the DISK theatre.

Poděkování

Ráda bych poděkovala MgA. Juraji Deákovi za trpělivost a čas, který mi věnoval v průběhu práce na absolventské inscenaci a za cenné rady při zpracování diplomové práce.

Obsah

1. ÚVOD.....	10
2. TEORETICKÁ ČÁST.....	12
2.1. Interpretace jako konkretizace	12
2.2. Interpretace jako rekontextualizace.....	17
3. OD TEORIE K PRAXI	21
3.1. Geneze textu	21
3.2. Frisch a Brecht.....	22
3.3. Populismus a jeho základní vzorce	34
3.3.1. Vzestup imigrace	35
3.3.2. Zvyšující se nerovnost mezi občany	36
3.3.3. Vnímání korupce.....	37
3.3.4. Velká finanční krize.....	38
3.3.5. Demagog	39
3.4. Textové a inscenační úpravy.....	40
3.4.1. Nahrazení komunismu populismem a tematizace této aktualizace skrz linie jednotlivých postav	40
3.4.2. Úpravy směřující k aktualizaci prostředí	48
3.4.2.1. Kouření.....	48
3.4.2.2. Manželka a její postavení v domácnosti.....	49
3.4.2.3. Noviny versus televize a internet.....	50
4. REALIZACE INSCENACE	53
4.1. Scénografická koncepce	53
4.3. Hudební složka	56
4.4 Proces zkoušení	57
4.4.1. Zkoušení situací	57
4.4.2. Zkoušení výstupů s chórem	59

4.4. Výsledný tvar a jeho zhodnocení	60
5. ZÁVĚR	63
6. BIBLIOGRAFIE	64

1. ÚVOD

Pojem interpretační divadlo se často pojí s přídomkem tradiční. Věnuje se analýze a hledání interpretačního klíče k textům, které mohou být i stovky let staré, kanonické, zažité, přežité. Jako jeho protipól vnímáme divadlo autorské, vznikající tady a teď z aktuální potřeby inscenačního týmu vyjádřit se. Tato polarizace je ovšem problematičtější, stejně jako pojem autorství ve vztahu k těmto dvou typům divadla a ve výsledku redukovatelná na prostý fakt, že divadlo může vznikat na základě textu i bez něj. V pokusech tyto dva póly divadla jasněji oddělit se vždy začnou objevovat případy, které poukazují na vysokou míru autorství u inscenací divadla interpretačního i na značnou derivativnost inscenací divadla autorského. V základní intenci se ale divadlo interpretační i autorské setkává. Jejich cílem, s využitím odlišného přístupu ve vztahu k textu, je vždy vytvořit inscenaci vyjadřující se k dnešku, inscenaci, jejíž svět bude korespondovat s žitým vnímáním světa diváky (byť k tomu samozřejmě může využívat kódování, které se vnějšímu světu mimeticky nepodobá). Interpretace s tímto záměrem tedy v první řadě znamená analýzu našeho světa a následné hledání propojení či diskrepancí se světem hry. V některých případech je tudíž nutné provést určitou transformaci textu, která má tyto dva světy jeden ke druhému přiblížit.

Nutnost vztahovat se k aktuálnímu tady a teď je divadlu vlastní už ze samotné podstaty divadelního představení, tedy události odehrávající se v přítomnosti a v interakci mezi hráči a diváky. Ty spojuje jak účast na vytváření (zkoušení) světa inscenace, tak zkušenost se sociopolitickým klimatem světa reálného. A je to právě hledání souvztažností mezi světem inscenace a světem vnějším, které dodává divadlu společenskou funkci, resp. nutí jej k jisté míře společenské odpovědnosti. Divadlo totiž v první řadě ze společenskopolitické situace vyrůstá, ale rovněž se jí svým působením snaží proměňovat. K tomu ovšem musí být s realitou čitelně (byť v jakékoliv míře znakovosti) spojeno. Ve svých *Textech o divadle* se k této problematice trefně vyjadřuje Jan Grossmann, když podotýká:

V dobách společensky abnormálních, převratných, vystupuje [aktualizace] obvykle do popředí: sepětí divadla se skutečností je ostřejší, nutnost aktualizace se pociťuje vypjatě a naléhavě. [...] K 'obnovení vztahu' zde dochází často zjednodušeně, přímočaře i násilně; klasika má být bezprostřední nebo symbolickou analogií současných procesů společenských a politických nebo k nim mít velmi těsný vztah. V dobách více stabilisovaných se moment aktualizace neprosazuje tak vyhraněně, nabývá větší šíře, mnohostrannosti, chápe se se smyslem pro odstíny - nebo se rozměňuje a vytrácí.¹

Následující práce se pokusí jak analyzovat teoretická východiska pro takovou transformaci, tak doložit, jak takový proces může probíhat na příkladu 4. absolventské inscenace ročníku 2018/19 v divadle DISK – *Pan Biedermann a žháři* Maxe Frische. Tato „naučná hra bez naučení“ svým společenskopolitickým zacílením k aktualizaci vybízí, jelikož příběh slabého člověka tlačенého strachem k chybným rozhodnutím je věčný, ale proměňují se jak síly, které na něj působí, tak parametry pohodlného života, který si nechce nechat vzít. Teoretická část práce se tedy bude soustředit na obecná východiska interpretace, kterou Zdeněk Hořínek označuje za aktualizující², tedy interpretace, která se snaží o „přenos do zcela odlišných nebo i současných historickolokálních souřadnic“³. Praktická část pak bude demonstrovat, jaké souřadnice jsme si pro tento přenos zvolili a vnímali jako klíčové a k jakým proměnám u nich došlo při inscenování *Pana Biedermanna a žhářů*.

¹ GROSMANN, Jan. *Texty o divadle 2*. Praha: Pražská scéna, 2000. 8 s.

² Do kontrastu s ní staví interpretaci historizující, která se snaží o co nejvěrnější přiblížení se tvaru z doby vzniku díla, byť zpochybňuje míru do jaké je taková interpretace možná, jelikož dochází k posunu významů a znaků. Divadlo jako živý tvar nemůže být muzeem.

³ HOŘÍNEK, Jan. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2008. 187 s.

2. TEORETICKÁ ČÁST

V případě naší inscenace hry *Pan Biedermann a žháří*, které je věnována praktická část této práce, jsme se snažili upravit síť společenskopolitických souvztažností textu tak, aby co nejvíce odpovídala současnosti, přičemž jsme se k tomuto úkolu pokoušeli přistupovat co nejvíce zevnitř, tedy proměnit strukturu faktorů, které přispívají ke krizi ve světě hry na ty, které komplikují situaci v současném světě. Zároveň jsme se ovšem snažili o to, aby tyto změny pro diváka působily co nejpřirozeněji. Aby je četl jako součást matérie textu, ne jako uměle naroubované aluze na současnost. Součástí práce bude i pokus o zhodnocení úspěšnosti tohoto našeho snažení. V rámci teoretického podhoubí pro tento proces budou v následujících podkapitolách zmíněna základní filosofická východiska pro vnímání interpretace jako takové ve 20. a 21. století a zejména pak interpretace jako aktualizace světa hry, tedy výkladu, případně inscenační úpravě textu, směřující k dekonstrukci světa hry.

2.1. Interpretace jako konkretizace

Vzhledem k tomu, že následující práce se zabývá interpretací z hlediska aktivní umělecké tvorby, její teoretická část se bude zabývat tezemi, které se řadí k čtenářsky orientovaným, tedy k takovým náhledům na čtení textu, které neshledávají veškerý materiál potřebný k interpretaci v textu samotném, ale spatřují čtenáře jako stejně důležitého, ne-li důležitějšího partnera v konstituci významu uměleckého díla. V tomto smyslu nahlíží na text několik filosofických škol, dokonce mnohdy takových, které jsou vnímány jako názorově protichůdné.

Jedním ze základních impulzů pro tento pohled na vnímatele jako integrální složku interpretace se stala na počátku 20. století fenomenologie. Ta se staví proti snaze o objektivizaci veškerých dat různými vědeckými disciplínami a snaží se obrátit se k člověku a jeho vztahu se světem, který jej obklopuje. Samotný pojem fenomenologie, pochází „z řeckého slova ‘fainomai’, tedy zjevovat, ukazovat se, tudíž nemíní dokazovat, ale ‘ptá se po smyslu jsoucen a bytí jako předpokladu pro popis, který provádí empirická věda’ (Patočka, 2009, s. 9, s. 23)“.⁴ Pro fenomenologii je na rozdíl od Karteziánského

⁴ STASKOVÁ, Věra, TÓTHOVÁ, Valérie, KOŤA, Jaroslav. *Odkaz Joyce E. Travelbee pro ošetřovatelství 21. Století*. Praha: Grada Publishing, 2019. 43 s.

myšlení důležitější naše zakoušení světa; emoce nevnímá jako faktor odvádějící pozornost od přísně racionálního vnímání světa, který je logicky sestaven a námi pouze nepřesně interpretován. Z fenomenologické perspektivy významy vznikají pouze v interakci s našimi smysly a emocemi. Tím pádem se naše interpretace okolního světa stává součástí jeho smyslu.

Zakladatel fenomenologie, Edmund Husserl, se ve svém myšlení odvrací od Kanta a přiklání se k předkantovským filosofům. Jeho základní tezí je „nezávislost logiky na psychologii. Zákony logiky nejsou identické s procesy v myslícím vědomí.“⁵ Co se konkrétní metodologie týče, zaujímá Husserl ve svém obsáhlém díle mnoho odlišných a často protichůdných postojů – ostatně vytvoření stabilního systému nebylo cílem jeho práce. Pro následující generace filosofů však byl velmi podstatný tento obrat od objektivního vnějšího faktu k faktu nutně subjektivnímu právě proto, že prochází určitým filtrem lidského vědomí: „Je nutno ‘vyřadit’ přirozený poznávací postoj, ‘uzávorkovat’ celý přirozený svět, který ‘pro nás existuje’. ‘Epoché’ je název pro tento krok, který odezírá od celého existujícího reálného světa a vede k ‘čistému vědomí’.“⁶

Pro divadelní teorii je podstatné, že se tímto krokem dostává do popředí nejen inscenační tým, coby vnímatel textu, ale zejména divák, jako vnímatel inscenace. V tomto smyslu píše o divadle i Hans-Georg Gadamer, který vnímá hru v obecném slova smyslu jako mediální děj, kde jsou hráči vtahováni do uzavřeného světa hry, která hráče přesahuje. Totéž aplikuje i na hru divadelní, kde, ač se jedná o v sobě uzavřený svět, je představení: „otevřené ve směru k divákovi. Teprve v něm má celý svůj význam. [...] [H]ra sama je celek hráčů a diváků. Ba tak, jak je ‘intendována’, je nejvlastnějším způsobem zakoušena tím, kdo nehraje, nýbrž kdo se dívá a komu se takto předvádí. Teprve v něm se hra jakoby povznáší ke své idealitě.“⁷ Hlavním hráčem v divadle je tedy podle Gadamera paradoxně divák, který musí se světem hry splynout primárně. Bez diváka, respektive bez adresáta myšlenek ve hře obsažených, by se přestalo jednat o hru v uměleckém slova smyslu: „Umělecké předvádění je ze své

⁵ STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní vydří: Karmelitánské vydavatelství, 2000. 441s.

⁶ STÖRIG 442.

⁷ GADAMER, Hans-Georg. *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann a synové, 1993, 17 s.

bytnosti takové, že je pro někoho i tehdy, není-li tu nikdo, kdo by se díval anebo poslouchal.“⁸

Z hlediska interpretace je pak klíčová úvaha Husserlova žáka Romana Ingardena. Ten ve své knize *Umělecké dílo literární* popisuje text jako ve své podstatě schematickou strukturu, kterou je čtenářem nutné doplnit, aktualizovat, rozšířit. Stejně jako později Roland Barthes nechává stranou autora jako takového s tím, že „zvláště pak netvoří žádnou část vytvořeného díla prožitky, které autor během jeho tvorby měl.“⁹

Pro tento proces užívá dvou zásadních pojmů. Text jako takový vnímá jako strukturu plnou tzv. „míst nedourčenosti“: „Tato místa se objevují všude tam, kde na základě souboru vět patřících do díla nelze říci, ani že určitý předmět P má z jistého hlediska vlastnost V, ani že tuto vlastnost nemá.“¹⁰ Tato místa nedoučenosti pak vybízejí čtenáře k druhému zásadnímu kroku a tím je konkretizace, tedy určité dofabulování těchto neznámých. V divadelní tvorbě je pak tento proces ještě patrnější než v samotné četbě. Text prochází první konkretizací už ve fázi tvorby režijně-dramaturgické koncepce, pokračuje úpravou textu, prací s hercem, vizualizací a v neposlední řadě kontaktem s divákem a jeho percepcí celku. Na procesu konkretizace se tedy podílí všechny složky divadelního tvaru, včetně složky divácké. Právě diváci sebou totiž přinášejí i své aktuální emoční nastavení, svůj intelektuální základ a další faktory, které vstupují do hry při jejich individuálním čtení inscenace.¹¹ Dramatický text proto Ingarden vnímá jako mezní případ literatury, která se stává kompletní až ve chvíli jevištní realizace: „Znázorněný svět zde takříkajíc chce být viděn. Jinými slovy: Zvláštní výstavba dramatického díla způsobuje, že se každé drama plně uplatňuje teprve jako ‘divadlo’ a že také živý styk s ním při četbě vyžaduje vlastní způsob vidění, který není u jiných literárních děl nezbytný.“¹²

⁸ GADAMER 10.

⁹ INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989. 36 s.

¹⁰ CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986. 84 s.

¹¹ Z Karteziánského pohledu by pak bylo možné říci, že vzhledem k těmto faktorům inscenaci přečetli lépe, nebo hůře. Z fenomenologického pohledu ovšem význam inscenace vzniká teprve s přítomností diváka.

¹² INGARDEN 235.

S pojmem konkretizace pak dále pracuje i český literární historik, strukturalista a člen Pražského lingvistického kroužku Felix Vodička. Vychází přitom z Mukařovského pojetí sémantického gesta, tedy „konkrétní, nikoli však kvalitativně predeterminovan[é] sémantick[é] intence“¹³, pro kterou je opět stěžejním článkem vnímatel, ne autor, neboť právě v divákově / čtenářově vnímání se „seskupují jednotlivé významové prvky díla počínaje nejzjevnější ‘formou’ a konče celými tematickými komplexy“¹⁴. A právě toto vnímání uměleckého díla umožňuje akcentovat diverzitu možných čtení, možných konkretizací, „aniž to znamená ztrátu identity díla“¹⁵. Ovšem právě tato důležitost variability čtení vede k Vodičkově polemice s Ingardenem, co se týče pojmu „ideální konkretizace“:

Ingarden předpokládá ideální možnost adekvátního vyjádření díla v konkretisaci (srov. *Das literarische Kunstwerk*, str. 388), která by umožnila plné ozřejmení všech estetických kvalit díla. Proti tomu lze namítnouti, že estetická hodnota nemá platnost absolutní. Je vždy v těsném vztahu k vývoji estetické normy, s níž se buď ztotožňuje, nebo od níž se odráží, takže jako esteticky účinné jsou pocíťovány jen některé vlastnosti daného díla.¹⁶

Nové a nové konkretizace děl pak Vodička vnímá jako „regeneraci díla, dílo je znova ve svěží podobě uvedeno do literatury, zatím co fakt, že se opakuje stará konkretisace [...] aniž by vznikala nová konkretisace, je svědectvím, že dílo přestává býti živou součástí literatury“¹⁷. Toto vnímání je velmi blízké divadelní potřebě aktualizace a interpretace za účelem vzniku inscenace. Má-li se inscenace vztahovat k dnešku a oslovovat současného diváka, musí nutně dojít k určitým úpravám, akcentujícím zkušenost současného života a to právě prostřednictvím vnímání tvůrců inscenace. Ingarden sám označuje divadelní texty za mezní případ literatury a pojem ideální konkretizace k nim nevztahuje, ale přesto je dobré zmínit, že u

¹³ MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971. 133 s.

¹⁴ *ibid.*

¹⁵ JANKOVIČ, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum, 2005. 163 s.

¹⁶ VODIČKA, Felix. „Literárně historické studium ohlasu literárních děl (Problematika ohlasu Nerudova díla)“ [online] [cit. 8.7.2019], Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=402>

¹⁷ *ibid.*

divadelního textu je představa ideální konkretizace ještě o něco problematičtější, než u beletrie a v důsledku ukazuje, s jakými faktory by mohlo takové vnímání ideálu kolidovat. A nejedná se jen o normy estetické, o kterých píše Vodička, ale rovněž sociopolitické faktory, jejichž variabilita bude hlouběji rozpracována v následující kapitole. Navíc by směřování k nadčasovému ideálu vedlo k jisté míře obecnosti, která není pro divadlo výhodná.

Myšlenku textu jako struktury obsahující místa nedourčenosti pak ještě dál dovádí Wolfgang Iser, literární teoretik a představitel Kostnické školy recepční estetiky. Ve své knize *Akt čtení* zavádí pojem implicitního čtenáře, kterého vnímá jako „soubor předběžných upozornění, která fikční text nabízí svým možným čtenářům jako podmínky recepcí“¹⁸. A jsou to právě místa nedourčenosti, která vnímá jako „základní podmínku účinku“¹⁹ literárního díla. Předpokládá, že čtenář bude tato místa automaticky doplňovat a tím se jeho svět přiblíží světu uměleckého díla: „Proto je také možné, že při četbě děl uplynulých epoch máme často pocit, že se v historickém prostředí pohybujeme, jako bychom tam patřili, nebo jako by minulé bylo opět přítomností.“²⁰

Umělecké dílo pak podle Isera probíhá v interakci mezi textem a čtenářem. V rámci čtení probíhá hned několik procesů. Čtenář ke knize přistupuje s jistým očekáváním. To je buď zklamáno, nebo naplněno, a další očekávání se pak vytvářejí v průběhu čtení – místa nedourčenosti k jejich vzniku významně přispívají. Čtenář má možnost domýšlet si, navazovat text na vlastní zkušenost, vytvářet si vlastní představu o světě textu, zkrátka zapojuje vlastní představivost. Tento proces je selektivní, čtenář si vždy vybere jednu z nepřeberného množství potencialit. Vztah čtenáře s textem je tedy dialektický: „získává status události a může nám dát pocit, že se opravdu děje. Pokud se to ovšem má stát, text nás musí přimět k tomu, abychom své konkretizace obdařili jistou mírou konzistentnosti – nebo alespoň takovou mírou konzistentnosti, kterou připisujeme realitě.“²¹ Tato míra konzistentnosti je pak klíčová i pro divákovo přijetí světa vytvořeného inscenačním týmem. Toto vnímání bude ale

¹⁸ ISER, Wolfgang. *Čtenář jako výzva*. Brno: Host, 2001. 60 s.

¹⁹ ISER 41.

²⁰ ibid.

²¹ MAKARYK, Irene Rima. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993. 16 s.

vždy subjektivní, divák buď najde k inscenaci nějaký klíč, nebo se s ní mine. Nemusí všemu rozumět, ostatně v reálném světě taky mnohdy všemu nerozumíme, ale musí cítit, že svět, který je mu představován, je vnitřně soudržný.

2.2. Interpretace jako rekontextualizace

Předpokládáme-li, že jedním z nejdůležitějších aspektů úvah o režijně-dramaturgické koncepci inscenace je její vazba na tady a teď, pak je logické, že tvůrci se snaží doplňovat ona zmíněná místa nedourčenosti dramatických textů takovými okolnostmi, které svět hry přimknou ke světu dneška. Ovšem při práci na divadelním tvaru se konkretizuje podstatně víc, než při samotné četbě. Dochází k celkové vizualizaci a ztělesnění imaginárních figur herci. Je třeba doplnit naprostou většinu proměnných, které navazují imaginární svět textu na svět reálný. Tím může v případě inscenace dojít i k celkovému přesituování hry. O takové formě interpretace je možné hovořit jako o rekontextualizaci:

[T]ato metoda jevištní adaptace je jednoznačně odlišná od literární adaptace: opětovná inscenace může zůstat věrná promluvám – literárním kvalitám textu – ale těžší z třídímenzionálního charakteru představení za účelem pozměnění jeho významu. Jako diváci pak interpretujeme asociativní strukturu, vytváříme podtextové konverzace současného světa, jak jej známe, vyobrazeného skrze zvolené dějiště adaptace, a původního světa, ve kterém se odehrává zdrojový text.²²

Je tedy důležité v tomto smyslu oddělit adaptaci literární od adaptace jevištní, tedy vytvoření upraveného / aktualizovaného světa hry, v němž plyne nově konkretizovaný, ale v základu nezměněný narativ. Přijmeme-li ovšem Iserovu tezi o potřebě konzistentnosti těchto konkretizací, může se stát (a nezřídka se děje), že je třeba upravit i určité danosti textu, právě za účelem zamezení nekonzistentností ve světě inscenace. Taková aktualizace pak zpravidla „nemění hlavní fabuli a udržuje povahu vztahů mezi postavami“²³, přesto však

²² LANE, David. *Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. 161 s.

²³ PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. 78 s.

může mírně zasáhnout i do výstavby fabule a to v kontextu úprav „nutných kvůli společenskému vývoji“²⁴.

Je patrné, že v době postmoderny tendence k rekontextualizaci významně stoupá. K tomu přispívá postmoderní nedůvěra vůči metanarativu. Tu vyjadřuje ve své knize *Postmoderní situace* Jean-François Lyotard. Tvrdí, že společnost nyní není vázána jedním zastřešujícím metanarativem, ale naopak klade důraz na mnohočetnost a variabilitu, jejíž reflexe vede k většímu porozumění, díky kterému tak postmoderní způsob dotazování se „[z]jemňuje naši vnímavost pro různosti a stupňuje naši schopnost snášet nesouměřitelné. Svoji rozumnost nenachází v homologii expertů, nýbrž v paralogii vynalézajících“²⁵. Postmoderní tendence k paralogii tedy na rozdíl od předchozích paradigmat nevede k hledání konsenzu, ale naopak k jeho neustálému zpochybňování. Tento obrat Lyotard spojuje s traumatizovanou post-Holokaustovou společností, která ztratila víru v racionálního, osvíceneckého člověka, snažícího se zlepšit svět a životní podmínky všech lidí. Tedy stejný obrat, který pro divadlo ztotožňuje Martin Esslin se vznikem absurdní dramatiky. Mohlo-li dojít k masové likvidaci spoluobčanů, lidé nemusí být vždy lidšší. Je proto důležité zpochybňovat, zpochybňovat historii, protože je psána vítězi, zpochybňovat pomyslnou objektivitu, protože je jen konsenzem více subjektivit, velké příběhy nahradit příběhy malými.

Metodologicky pak k takovému zkoumání světa významně přispívá Jacques Derrida se svým neologismem *diferance*. Při jeho konstituci vychází z filosofie jazyka Ferdinanda de Saussura a jeho tvrzení, že jazyk funguje na principu nahodilosti. Pokud mohou v různých jazycích odkazovat stejná slova k různému obsahu, je pak patrné, „že označující je ve vztahu k označovanému nemotivované, tj. arbitrární ve vztahu k označovanému, s nímž nemá v realitě žádnou přirozenou vazbu.“²⁶ Derrida na tuto myšlenku navazuje s tezí, že k pochopení jakéhokoliv znaku je nutné jej zařadit do určitého systému, nebo kontextu. Paradoxnost jako takovou pak ukazuje v samotné volbě termínu, neboť *diferance* v akustické podobě ve francouzštině může odkazovat ke

²⁴ PAVIS *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* 78.

²⁵ LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*, Praha: Filosofia, 1993. 99 s.

²⁶ JANOUŠEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada Publishing a.s., 2007. 13 s.

dvěma významům původního latinského slova *differe*, tedy odkládání na později a lišení se. Ukazuje tím nejednoznačnost významu slova, nebo obecněji znaku, bez kontextu:

každý znak, ať už jazykový či nejazykový, ať mluvený či psaný [...] může být citován, uveden v uvozovkách; díky tomu může zpřetrhat všechny svazky s jakýmkoli daným kontextem, donekonečna a nevyčerpatelným způsobem tvořit kontexty nové. V tom však není implikováno, že značka má nějakou platnost mimo kontext, nýbrž znamená to naopak, že existují pouze kontexty bez jakéhokoli absolutního centrálního zakotvení. Tato citovatelnost, tato duplikace či duplicita, tato iterabilita značky není nahodilá vlastnost, nebo anomálie, nýbrž to (normální/anormální), bez čeho by značka nemohla fungovat způsobem, který označujeme jako 'normální'.²⁷

Tímto krokem se Derrida vymezuje vůči binárním opozicím. *Diferance* není ani jedno, ani druhé. Logocentrický systém, předpokládající, že „v základu našeho jazyka je určitá 'přítomnost', objektivně existující bytí, či podstata“²⁸ v tomto případě není dostačující. Je tedy nutné přehodnotit naše vnímání světa, napadat i kategorie, které vnímáme jako přirozené a vžitě, zpochybňovat jejich platnost, která může být dána pouze propojením se slovem, fungujícím jako nálepka: dobro a zlo, muž a žena, tělo a mysl, psaní a mluvení. Taková dichotomie navíc zpravidla vede k hierarchizaci těchto pojmů, tedy k přesvědčení, že jedno je lepší než druhé. I vůči tomuto kroku se Derrida rovněž vymezuje. Jako validnější přístup ke zkoumání světa navrhuje dekonstrukci, tedy zrušení těchto binárních dvojic a konec dominance označujícího nad označovaným.

Dekonstrukce světa hry je tedy prvním krokem potřebným k jeho rekontextualizaci. Svět hry se stává otevřeným a proměnlivým – pomyslnou správnou cestu k jeho výkladu je třeba vnímat jako reduktivní. Je nutné zbavit se jednoduchých binárních opozic a snažit se nahlédnout za ně. Takový systém

²⁷ DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa: 1993.292 s.

²⁸ PLHÁKOVÁ, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada Publishing, 2006. 274 s.

problematizace světa je divadlu vlastní – napomáhají lepší analýze a v dobrém slova smyslu zkomplikuje fungování světa hry, dá mu více vrstev:

Zkoušení [...] je neustálou konstrukcí/rekonstrukcí textu, herectví a projektu jako takového. Testují se významy, jejichž konstrukce a dekonstrukce nikdy nemůže ustát. Režie nás nutí 're-autor-izovat', ale také 'de-autor-izovat' dramatický text, nebo představení jako celek. Jedná se tudíž o permanentní aplikovanou dekonstrukci. Rovněž navrhuje možná čtení. To znamená, že už nejsou špatná a dobrá čtení, ale silná a slabá čtení, nebo čtení více či méně dobově podmíněná a produktivní.²⁹

Je tedy nutno zdůraznit, že dekonstrukce je procesem s divadelní tvorbou přirozeně spjatým a nemusí nutně vést k výrazně radikální, postmoderně vyznívající inscenaci, tedy k dekonstruovanému divadelnímu tvaru. Jedná se o pro divadlo výhodný způsob čtení, který zpochybňuje pomyslné jistoty a nutí tvůrčí tým dospět k interpretačně propracovanějšímu tvaru.

²⁹ PAVIS, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London: Routledge, 2016. 51 s.

3. OD TEORIE K PRAXI

Následující kapitola bude věnována zejména přípravné fázi na zkoušení inscenace *Pan Biedermann a žháři* a rozboru stěžejních bodů režijně-dramaturgické koncepce. Po krátké analýze východisek dramatu, jeho dobového kontextu a zejména jeho ukotvení v tradici brechtovské dramatiky přistoupím k samotné interpretaci, tematické aktualizaci, jejichž těžištěm je současný vzestup populismu a textovým úpravám, které směřovaly ke vztažení hry k problémům současného světa.

3.1. Geneze textu

Hra *Pan Biedermann a žháři* byla poprvé uvedena v roce 1958, ovšem základy pro její sepsání jsou položeny daleko dříve. Frisch v této době zažívá poněkud složitější umělecké období a téma hry recykluje ve čtyřech různých mutacích. První byla povídka z roku 1948 s názvem „Burleske“³⁰. Nachází se ve Frischových denících a je přímo následována komentářem týkajícím se komunistického puče v Československu, což vedlo mnohé literární vědce k interpretaci této povídky jako přímé reflexe únorových událostí.³¹ Často je ovšem hra interpretována i jako kritika nacismu, respektive pochybné švýcarské neutrality v době druhé světové války. Téma kritiky lhostejnosti a vědomé nečinnosti ovšem Frisch zpracovává natolik otevřenou formou, že je možné text aplikovat na mnohé události, přičemž neztrácí na údernosti a aktuálnosti. Následují dvě rozhlasové verze, jedna pro německý Bayerischer Rundfunk, druhá pro švýcarské Radio Zürich.³² Zásadním rozdílem mezi pozdější divadelní a rozhlasovou verzí je absence chóru. V rozhlase jej nahrazuje postava autora, která nejen děj komentuje, ale rovněž vstupuje s Biedermannem do přímé interakce. Autor je k Biedermannovi podstatně kritičtější než chór a daleko konkrétněji poukazuje na jeho selhání. Vede posluchače za ruku daleko výrazněji, přičemž je ale zřejmé, že kritika směřuje přes Biedermanna právě na posluchače. V roce 1958 pak pro Zürišský Schauspielhaus uvádí divadelní podobu příběhu o Biedermannovi.³³

³⁰ BERWALD, Olaf. *A Companion to the Works of Max Frisch*. Rochester: Boydell & Brewer, 2013. 39 s.

³¹ *ibid.*

³² *ibid.*

³³ *ibid.*

Vývoj hry z povídky, přes rozhlasové verze je zřejmý i ve struktuře textu – je postaven zejména na slově, dramatických situacích v pravém slova smyslu je málo, zejména proto, že hra je o kritice rozhodnutí nejednat, zatímco dramatická situace je ze své podstaty situací, v níž nejednat není možné. Biedermannova potřeba se jednání vyhnout, nebo ho alespoň minimalizovat, se stává jeho osudovou chybou, kritizovanou charakterovou vadou, které jsou tak příznačné pro komediální žánr. Dramatická situace vede ke změně stavu, Biedermann má ovšem největší strach právě ze změny – jak ostatně podotýká chór: „Ten který bojí se změn / víc než-li zla / co zmůže proti zlu.“³⁴ Samozřejmě, že i nejednání je ve své podstatě jednáním a k posunům v ději nemusí docházet pouze prostřednictvím protagonisty. V tomto případě jsou jasnými hybateli děje právě žháři. Ale je minimálně pozoruhodné, že k největšímu vývoji tím pádem dochází v Biedermannově motivaci k nečinnosti. Z prvotní přezíravosti se přes nejistotu pomalu stává strach, končící křečovitou panikou posledního obrazu. Toto čtení hry ostatně naznačuje autor sám v podtitulu hry, který zní „Lehrstück ohne Lehre“, tedy naučná hra bez naučení. Odkazuje tedy k brechtovskému lehrstücku, ovšem zdůrazňuje „absenci proměny, k žádnému poučení nedošlo“³⁵.

3.2. Frisch a Brecht

Frischovy reflexe divadla a tvorby pro něj nejsou sestaveny v koherentní teorii, teoretici se mohou spíše dohadovat na základě jeho korespondence a textů *Der Autor und das Theater* (1964) a *Schillerpreis-Rede* (1965), které si ovšem občas protiřečí.³⁶ Jisté je, že zcela zásadní bylo pro jeho tvorbu setkání s Bertoldem Brechtem, s nímž navázal kontakt během jeho šestiměsíčního pobytu ve Švýcarsku, cestou zpět do Německa v roce 1947, tedy v době kdy pracoval na první verzi svého slavného *Malého organon pro divadlo*.³⁷ Brecht pro něj byl velkou inspirací, zejména co se týče technologie psaní pro divadlo a metod dosažení zcizovacího efektu, pročež je mnohými teoretiky označován za Brechtova přímého následníka. Je však třeba zdůraznit, že s ním nesdílel

³⁴ FRISCH, Max. *Pan Biedermann a žháři*. Praha: Dilia, 1969. 43 s.

³⁵ BERWALD 50.

³⁶ BUTLER, Michael, SACHSENMAIER, Stefanie. *Plays Of Max Frisch*. Basingstoke: The Macmillan Press LTD, 1985. 8 s.

³⁷ BUTLER, SACHSENMAIER 7.

politické názory ani formu jejich hlásání: „Z mnohých našich diskuzí jsem měl pocit, že mi Brecht dal šach mat: člověk z nich odcházel s pocitem poraženého, ale ne přesvědčeného.“³⁸ Frisch se neztotožňoval s Brechtovým nadšením pro marxismus, naopak volil cestu skeptického moralisty:

Na jednu stranu, má stejný humanistický elán, jaký má Brecht a využívá mnoha jeho divadelních technik (a to především ve *Velké čínské zdi*, *Panu Biedermannovi a žhářích* a *Andoře*), ale na druhou stranu odolává svodům pohodlí jakéhokoliv kvazi-náboženského ideologického smýšlení. Typickými znaky jeho dramatiky jsou radikální pochyby o sobě samém a hledání pravdy bez zřetelné víry v to, že je dosažitelná, což se odráží v cykličnosti formy jeho her.³⁹

Tato formální inspirace spojená s potřebou názorově se vymezit vůči Brechtovi je ostatně patrná v již zmíněném podtitulu. Brechtův lehrstück, tedy naučná hra, je žánr, kterému se věnoval zejména na přelomu 20. a 30. let. Pro pochopení jeho koncepce tohoto žánru je klíčové jeho vnímání restrukturalizace vztahu mezi divákem a autorem „za účelem vytvoření demokratičtějšího módu komunikace“.⁴⁰ Zbavuje se konvence čtvrté stěny, kterou spojuje s buržoazním divadlem, jehož cílem je primárně zábavnost. Brecht se snaží zejména, aby jak herec, tak divák zaujali k tématům hry postoj a mysleli kriticky. Tradiční aristotelskou mimesis nahrazuje pojmem gestus, tedy „estetickou gestickou prezentací socioekonomické a ideologické konstrukce lidské identity a interakce“⁴¹, s tím, že tento gestický základ by měl vycházet z faktorů, které mají společenský význam. Brecht s lehrstückem přichází ve velmi specifické době, kdy, ač se společnost ještě nachází v kapitalistické fázi, má se, alespoň podle názoru komunistů, připravovat na cestu k sociálnímu státu – ostatně

³⁸ BERWALD 48.

³⁹ *ibid.*

⁴⁰ McCULLOUGH, Christopher. „Saint Joan of the Stockyards“. ed. THOMSON, Peter, SACKS, Glendyr. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 103 s.

⁴¹ MUMFORD, Meg. „Gestic Masks and Brecht's Theater: A Testimony to the Contradictions and Parameters of a Realist Aesthetic“. ed. VAN DIJK, Maarten. *Brecht Yearbook 26*. Detroit, Wayne State University Press, 2001. 144 s.

impulzem pro vznik tohoto typu dramatiky bylo Leninovo zkoumání toho, co má být předmětem vzdělávání a jak má toto vzdělávání probíhat.⁴²

Frisch primárně nesouhlasí s ortodoxností, s jakou se Brecht věnuje sociálním tématům a se skepsí sobě vlastní polemizuje s reálnou možností udílení takových divadelních lekcí (proto také volí přídomek „ohne lerne“). Přesto je fascinován možnostmi nového vedení dialogu s aktivizovanějším divákem epického divadla (a žánrově zařazuje hru jako „lehrstück“). Shoduje se s Brechtem v jeho odporu k iluzivnímu divadlu, „tedy k divadlu, které se spokojí pouze s otrockou mimetickou reprodukcí vnější reality. Všechny jeho hry odmítají tento ostrý naturalismus“⁴³.

Pro inscenaci bylo důležité udržet jednotný inscenační jazyk. Vzhledem ke struktuře textu, jeho epizodické povaze a propojení skrz epické výstupy chóru, jsme se rozhodli jak v procesu úpravy textu, tak v procesu inscenačním vycházet z principů Brechtova epického divadla. Po základním nastínění práce s chórem budou tyto kroky popsány a zdůvodněny v následujících podkapitolách.

3.2.1. Chór a jeho narativní znaky

Nejzřejmějším prvkem, který text hry *Pan Biedermann a žháří* přimyká k brechtovské škole je využití chóru hasičů. Ti, po vzoru antického chóru, ale také brechtovského vypravěče dění komentují, ale neovlivňují. Obtahují kontury a mnohdy více než naznačují, kam se bude děj ubírat dál, odkrývají modelovost příběhu. Přestože Frisch sám tvrdí, že funkce chóru má být „pouze komická“⁴⁴, je zřejmé, že obsah jeho komentářů je pro typologii hry zcela zásadní: „je totiž primárním didaktickým hlasem ve hře, která chce být didaktickou.“⁴⁵ Vyprávění a komentování příběhu je jednou ze základních technik Brechtova epického divadla. Právě nemožnost sžít se s protagonisty umožňuje kritický odstup, který je, alespoň podle Brechta, základním předpokladem politického divadla:

Nemůžeme publikum nechat vstoupit do příběhu, jako by to byla řeka, a nechat je unášet ... jednotlivé epizody [příběhu] na sebe musí být

⁴² MUMFORD 144.

⁴³ BUTLER, SACHSENMAIER 9.

⁴⁴ BERWALD 49.

⁴⁵ ibid.

navázány tak, aby uzly byly snadno rozpoznatelné. Epizody za sebou nesmí následovat neodlišitelné jedna od druhé, nýbrž musíme mít možnost mezi ně vložit vlastní posouzení situace.⁴⁶

A právě tímto způsobem je strukturována i hra *Pan Biedermann a žháři*. Jakémukoliv pokusu o psychologický realismus se vzpříčí už samotným vstupem chóru a zejména pak obsahem jeho výpovědi, který vytváří odstup a znemožňuje spoluprožívání. Po každé Biedermannově prohrané bitvě je divák nucen přistoupit k situaci kriticky a zaujmout k němu patřičné stanovisko.

Od prvního výstupu chóru je divák připraven na příběh, ve kterém bude hlavní roli hrát lidská hloupost: „Je nehodné boha – i nehodné člověka / připsati osudu co hloupostí svou sám zavinil.“⁴⁷ Následuje první situace, nebo přidržíme-li se Brechtovy terminologie, první epizoda, ve které divák sleduje, jak Biedermann neodhadne své síly a nechá na své půdě přespat člověka, u něhož všechny indicie nasvědčují, že se jedná o žháře. Poté, co se Biedermann ve stejné situaci projeví jako nelida ve vztahu ke svému bývalému zaměstnanci Knechtlingovi (tato linie bude detailněji rozebrána v následující kapitole), podléhá tlaku na to, aby dokázal svou humanitu, a nechává Schmitze na půdě – první fatální chyba. Nejedná humánně z přesvědčení, ale z mylného pocitu, že musí, nebo že se to sluší.

Další vstup chóru zdůrazňuje, že stačí se ozvat a katastrofě se dá zabránit, zaujmou-li občané aktivní postoj: „Nikdo však nevolal“⁴⁸. V původním textu se v průběhu tohoto výstupu chóru budí Babetta, zdá se jí, že něco slyší, ale jde si opět lehnout. V naší verzi vstává Bohumil, který na rozdíl od Babety ví, že na půdě skutečně někdo je. Ale nechá se uklidnit tím, že na půdě vidí Schmitze, který pokojně spí. Následuje druhá epizoda, ve které Biedermann přesvědčuje sám sebe i svou ženu o tom, že se o žháře rozhodně nejedná. Fakt, že viděl na půdě spícího Schmitze, dává jeho rannímu monologu zvláštní

⁴⁶ TECKLENBURG, Tina. „Entangled Within Stories: Towards a Narrative Theory of Performance“. ed. BOROWSKI, Mateusz, SUGIERA, Małgorzata. *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010. 48 s.

⁴⁷ Formulace v tomto znění pochází z inscenační verze textu. Citace námi upravené verze budou dále v textu označeny pouze uvozovkami.

⁴⁸ FRISCH 17.

rozpor – na jednu stranu viděl, že se nic nekalého neděje, na druhou, samotný fakt, že se se Schmitzem na půdě v klidu nevyspal, zdůrazňuje jeho vnitřní nedůvěru. S úlevou přivítá Babettin návrh, že ho po snídani sama pošle pryč. On se však odmítá do věci jakkoliv zapojit. Všemožně se snaží si nebezpečí nepřipouštět. Netřeba podotýkat, že Babettin pokus Schmitze vyhodit selže.

V dalším výstupu chór předesílá, že Biedermann se začne zanedlouho bát a to tak, že bude neschopen jednání: „Nad slepce slepý je ten, kdo se bojí [...] bezbranný, ach, tak unavený strachem, / doufá, a doufá tak dlouho až je už pozdě.“ Paralelně s tímto komentářem chóru stěhují žháři Biedermannovi na půdu sudy s hořlavinami. V následující situaci Biedermann dělá druhou zásadní chybu. Nevyužije momentu, kdy do domu přichází policista, který mu oznamuje smrt Knechtlinga, aby jej upozornil na sudy s benzínem. Naopak, když se na ně policista sám zeptá, Biedermann se vymluví na to, že to jsou sudy s jeho detoxikační kúrou⁴⁹. I další Biedermannův fatální omyl je tak propojen s postavou jeho bývalého zaměstnance.

Ve čtvrtém výstupu se chór věnuje propojení získaných informací a nechuti k vlastnímu myšlení: „Kdo zprávy sleduje, by zvěděl, co hrozí, / denně je rozhořčen tím, co kdesi se stalo, / denně je opatřen vysvětleními, která mu ušetří myšlení vlastní, / denně se dozvídá, co včera se stalo. / Jen stěží však prohlédne, co právě se děje / pod jeho vlastní střechou.“ Následuje dialog Biedermanna přímo s chórem. V něm vidíme Biedermanna, který se vymlouvá pomocí klišovitých frází, které buď zní jako z levného večerníku, nebo už jsme je slyšeli přímo od Schmitze. Ukazuje to, co se již v náznacích projevilo v předchozích situacích. Biedermann rád opakuje a rád tato recyklovaná moudra vydává za vlastní myšlení. Tím se stává velmi snadnou kořistí pro jakéhokoliv demagoga.

Dialog Biedermanna s chórem zakončuje další samostatný výstup chóru, v němž pronáší již zmíněnou tezi: „Ten který bojí se změn / víc než-li zla / co zmůže proti zlu.“⁵⁰ Následuje Biedermannův monolog, ve kterém okamžitě popírá to, co právě dlouze vysvětlil chóru. Ze žhářů strach má: „stačí škrtnout a

⁴⁹ V původní verzi textu se jedná o vodičku na vlasy.

⁵⁰ FRISCH 43. – tato replika se, i přes svou neoddiskutovatelnou pravdivost, v inscenační verzi neobjevila. Jevila se nám jako příliš doslovná a zpomalovala tempo situace.

celý dům je v plamenech.“ Dochází ovšem ke třetímu fatálnímu omylu: když se s nimi spřátelí, určitě ho nechají na pokoji. Z člověka, který ještě před několika chvílemi řešil lidskost a bratrství plošně, pro všechny, najednou leze pravda o tom, že je mu vlastně jedno, jak to bude se světem, hlavně když on (a jeho dům) bude ušetřen. Následuje situace opatrného sbratřování, kde vyčerpaný Biedermann klidně pomáhá Eisenringovi změřit doutnák, jen aby dokázal, že ho z ničeho nepodezírá.

Předposlední výstup chóru je v původním textu věnován intelektuálnímu zázemí žhářů. Byť se může zdát, že žháři jsou revolucionáři a chtějí udělat svět lepším, není tomu tak. Mají prostě jenom radost z ohně. Tento výstup je ovšem navázán na třetího člena žhářské skupiny, doktora filozofie, který v našem čtení neměl místo, jak vysvětlím na následující kapitole. Proto v naší verzi z této promluvy chóru zbývá jen varovná pasáž o tom, že hasiči jsou připraveni. Katastrofa už se neodvratně blíží. Následuje scéna večeře, kde se Biedermann zoufale snaží o navázání přátelství, v přeneseném slova smyslu o kolaboraci. Mění vzhled svého bytu, mění slovník, mění chování ke své ženě. Tak moc se snaží vyhnout se jakémukoliv zásadnímu kroku, že je ochoten průběžně obětovat skoro vše. Ani to ho samozřejmě nechrání před zkázou. Po výbuchu se chór objevuje naposledy. V původním textu komentuje příběh, který se odehrál a podtrhuje jeho nedůležitost v tom smyslu, že se stává a děje neustále, protože taková už je lidská povaha: „požár byl rozdmýchán, a zabil mnohé - Jenže ne všechny, nic nezmění se. / Hloupost se uhasit nedá.“⁵¹

V naší interpretaci chóru jsme vycházeli nejen z toho, co má s antickým chórem společné, tedy jakousi nadlidskou vědoucnost, schopnost vše vidět a předvídat co se stane, ale i z nejzásadnějšího rozdílu, o který Frisch takto vystavěný chór obohatil (a čím se od brechtovského přístupu odlišuje). Tím, že z chóru udělal chór hasičů, naznačil jistou odpovědnost, kterou chór za vzniklou situaci nese. Jeho nečinnost není tak samozřejmá jako nečinnost chóru otrokyň, nebo stařešinů v antických dramatech, stejně jako se zcela nepodobá Brechtovým vypravěčům, disponujícím bezpodmínečným odstupem: „Když byl Frisch dotazován na inspiraci Brechtem, zmiňoval právě zcizující funkci chóru.

⁵¹ FRISCH 77.

Přesto, ač používá hlas 'morálně počestných' v brechtovské tradici, souběžně se vůči němu vymezuje [...] jako vůči instituci, která je na vzniklé akci komplicitní.⁵²

Vzhledem k tomu, že jsme se rozhodli inscenaci stavět jako kritiku současného vzestupu populismu, rozhodli jsme se přiblížit indiferentní hasiče českému kontextu. Každé populistické hnutí využívá národní cítění občanů, neboť na národní úrovni je snadné se sjednotit a zvolit si společného nepřítele. Nabízí rychlá (nereálná) řešení palčivých lokálních problémů. Problematika, kterou je nutné řešit na nadnárodní úrovni, pro něj není atraktivní. Proto většina populistických hnutí například popírá globální oteplování. Rádi se naopak dovolávají národních ikon, které musíme ochraňovat. Právě z nich jsme poskládali chór hasičů – ochránců české národní identity. Náš pětičlenný tým se skládá z Babičky Boženy Němcové, Švejka, Ferdý Mravence, Mirka Dušína a blanického rytíře. Pět českých ideálů, k nimž se rádi odvoláváme, ale rovněž pět postav, které ukazují určité defekty českého vnímání vlastní národní identity a také to jak může být naše interpretace těchto postav zavádějící.

Babička je ikonická svým porozuměním, klidnou silou, kterou uměla formovat svět okolo sebe. Podobně by se pravděpodobně rádi viděli Češi, jako malý národ v srdci Evropy, který ale má vnitřní sílu ovlivnit celý tento prostor. My jsme ovšem do Babičky promítli naši tendenci k nostalgii, která se víc než Babičky jako postavy týká jejího postavení v kánonu české literatury a urputnosti s jakou je vnucovaná dětem od základní školy (které z ní ještě nemohou mít pořádně rozum), protože se odkazuje k určitému kultu nevinné, čisté minulosti. Proto naši verzi Babičky necháváme pateticky citovat Máchův „Máj“ (k jisté znuděné nelibosti zbytku českého literárního Olympu). Je to totiž právě nostalgické vnímání minulosti, ze kterého populisté tak těží. Znesnadňuje totiž zhodnocení přítomnosti a soustředění se na budoucnost.

U Švejka je nejvíce ctěna jeho jistá bodrost a neschopnost odlišit, jestli je skutečný hlupák, nebo si na hlupáka jenom hraje. To je vlastnost, se kterou se Češi rádi ztotožňují, tzv. „švejkování“ by mělo být poznávacím znakem Čechů, který jim umožnil přežít těžké doby. Ovšem takový přístup znemožňuje postavit

⁵² BERWALD 50.

se k problému čelem. Jonathan Ledgard, bývalý novinář působící v Česku se ke Švejkovi v rozhovoru pro týdeník *Reflex*, který sice vyšel až dlouho po premiéře naší inscenace, ale v jádru velmi přesně vystihuje naši motivaci proč Švejka do týmu ikon zařadit, vyjadřuje následovně:

No, kdybych mohl udělat jednu věc, tak bych vzal pušku a zastřelil Švejka. Víím, že zjednodušuji, ale řekl bych, že v české duši probíhá manichejský souboj mezi cynickým Švejkem a odpovědným, idealistickým Čapkem. Vždycky jsem Švejka nesnášel. V době svého sepsání dával smysl, probíhala zbytečná válka, Češi a Slováci trpěli a umírali v rakousko-uherské armádě. Ale tenhle Švejk nepatří do 21. století. Nejlepší by pro český národ bylo zbavit se ho.⁵³

Mirek Dušín je správný chlapec, tak správný, až se tím může zdát otravný. Rychlé šípy jsou ikonou dospívání mnoha generací českých dětí, ale stejně jako Červenáček zůstane navždy tak trochu rebelem, Mirek Dušín, starší vůdce skupiny, zůstává ikonickým z opačných důvodů. Každý ví, že by měl chtít být jako Mirek, ale většina z nás upřímně chce být tak trochu Červenáčkem. Podstatné je také to, že je to právě Mirek Dušín, který drží přísně oddělený svět dětí a svět dospělých: „nezapomínejte, že Rychlé šípy nevolají nikdy dospělé lidi na pomoc a že se ze svých kaší vylizují sami!“⁵⁴. Tím se zbavuje možnosti ztráty dětské fantazie a cesty k dospělosti. Lpí na problémech, které děti považují za podstatné, a trvá na tom, že nebudou mít „za partnera dospělé s reálným postojem k životu“⁵⁵. Tento paradox pak vytváří z Mirka Dušína onen „přízrak bezkrevného chlapectví, obsedantně podřízeného zcela nedětské mravní sebereflexi“⁵⁶.

Pro Ferdu Mravence je klíčové jeho motto „práce všeho druhu“. Umět od každého něco a nikde se neztratit, to jsou vlastnosti, které jsou rovněž často ztotožňovány s češtvím. Rádi o sobě mluvíme jako o národu kutilů. Ale není to

⁵³ LINDER, Tomáš. „Zastřelil bych Švejka: S Jonathanem Ledgardem o novinářině v The Economist, neobjeveném českém potenciálu a o tom, jak buduje přístavy dronů uprostřed Afriky“. *Respekt*. Praha: 13 květen 2019, s. 46.

⁵⁴ FOGLAR, Jaroslav. *Záhada hlavolamu*. Praha: Albatros, 2019. 8 s.

⁵⁵ URBANOVÁ, Svatava. *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia, 2003. 41 s.

⁵⁶ VUČKA, Tomáš. *Cesta za modrým světlem: meditace nad texty Jaroslava Foglara*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015. 122 s.

i tak, že děláme-li tak trochu všechno, neděláme vlastně pořádně nic? Navíc u Ferdy Mravence rádi zapomínáme, že byl do značné míry formován různými obdobími, v nichž byl psán. A tak se v popřevratových vydáních autor, který po věznění v nacistickém pracovním táboře Kleinstein přijímá komunistickou doktrínu, vyjadřuje skrze dětem určenou postavičku k aktuálnímu politickému dění:

Ferda [se] zapojil do boje s tzv. americkým broukem a dalšími škůdci kolektivizovaného zemědělství v knížce *Ferda Mravenec ničí škůdce přírody* (1951). Do kampaně za boj proti mandelince bramborové se Sekora zapojil i brožurou „o mandelince americké, která chce loupit z našich talířů“ s názvem *O zlém brouku bramborouku* (1950). Výrazně ideologizované pokračování příběhů Ferdy Mravence vyšlo ještě roku 1954 pod názvem *Mravenci se nedají*.⁵⁷

Bez jakékoliv tendence autorovo smýšlení soudit je třeba si připustit, že naše vnímání Ferdy Mravence je často značně selektivní.

Posledním reprezentantem tohoto českého Olympu je v naší inscenaci blanický rytíř. Jeho paradox už byl v tomto kontextu mnohokrát diskutován, i na divadelních prknech – spící rytíř, který je stále připraven vyjet na pomoc, až bude českému národu nejhůře, ale jak se říká v Cimrmanově Blaníku „nikdy není tak zle, aby nemohlo být ještě hůř“.

Zneužitelnost těchto ikon jsme se snažili naznačit v obraze, kde jsou Biedermannovi u večeře manipulováni Eisenringovou historkou o tom, jak se dostal do vězení. V naší inscenaci se jedná o varietní výstup, ke kterému si Eisenring zve na pomoc i postavy chóru. Ty otráveně nastupují na scénu, ale ve chvíli kdy výstup začíná poslušně Eisenringovi sekundují a dotváří atmosféru jeho čísla. Když přestanou být potřeba, opět poslušně, se sklopenými hlavami odcházejí.

Spoluodpovědnost chóru za vzniklou situaci jsme se snažili podpořit v posledním obraze. Po výbuchu a Biedermannově smrti se sbíhají na místo, je

⁵⁷ ANON. „Ferda Mravenec ve službách ideologie“ [online] [cit. 20.7.2019], Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologickyh-textu/ondrej-sekora-a-ferda-mravenec/>

však už pozdě. Mají mít v tom případě právo pronést svůj finální projev o hlouposti, která se „uhasit nedá“⁵⁸? V naší inscenaci ne. Chór v tomto okamžiku vystupuje z rolí. Měli zasáhnout? Je problém že nezasáhli? Co na to diváci? Odsuzují je? Po selhávajících pokusech na situaci nějak reagovat (z nichž nejvýraznější je zakrytí / ukrytí Biedermannových věncem) se chór rozhodne opět vstoupit do postav a odejít za zvuku jejich prvního triumfálního monologu, v němž se představují, jako „strážcové rodného města“. Cykličnost příběhu tedy není chórem pouze popsána, ale přímo demonstrována a jejich komplicita na vyústění celého příběhu je neoddiskutovatelná.

3.2.2. Přímé oslovení publika

V textu jako takovém existují dva typy monologů – monology směřované přímo k divákům, ve kterých postavy zdůvodňují své jednání a monology v situacích, které mají opět dvě funkce: a) stejnou jako monology k divákům, tedy zdůvodnění jednání a b) manipulativní vyprávění žhářů. Rozhodli jsme se tyto dvě funkce oddělit ještě konkrétněji. Všechny monology zdůvodňující jednání jsme převedli na monology vydělené ze situací, směřované k divákům. Do situace se pak vracíme již s vědomím tohoto exponovaného vnitřního monologu. Ukazuje se tak nejen neupřímnost Biedermanna ke svému okolí, ale i jeho primární neupřímnost k sobě samému. Manipulativní vyprávění žhářů pak zůstává částečně ukotveno v situacích, ale s využitím scénografie a hudební složky se je snažíme opět přesadit do nerealistického časoprostoru. V těchto vyprávěních se žháři vždy přesunou do rámu „sekundární televize“, rámuující celý příbytek Biedermannových, a předvedou svůj spiel referencující Biedermannovým (a samozřejmě také divákům) známý televizní žánr. Tím se průběžně přeřazují z kategorie „neuchopitelný“ do kategorie „dobře známý“.

Důležité pak pro nás bylo, že nejčastěji komunikuje s publikem právě Bohumil Biedermann, ať už v situacích, kdy může s publikem navazovat kontakt a komentovat dění, nebo právě ve výše zmíněných monolozích. Získává tak ve světě inscenace svrchovanou pozici, navazuje s publikem intimnější kontakt. V kontaktu s publikem je nejaktivnější. To zdůrazňuje fakt, že by mohl průběh hry zvrátit a zvyšuje divákovo očekávání jeho reakce: „Přímé oslovení publika

⁵⁸ FRISCH 77.

často značí určitou sílu postavy v příběhu. [...] [Postava] oslovuje publikum, zatímco ostatní postavy si nevšímají ani publika, ani tohoto porušování hranic příběhu“⁵⁹.

Schopnost zneužít přítomnosti publika mají také žháři samotní, ale stává se tak pouze potřebují-li Biedermannovým připomenout, že je důležité, jaký obraz o sobě do světa vysílají. Například v první situaci, kdy Schmitz Biedermannovi vysvětluje, že je v tíživé sociální situaci. Když se snaží přemluvit Biedermanna sám, žádné reakce se nedočká. Bere tedy do hry publikum a polituje se i před nimi. Na to Biedermann nemůže nereagovat a nabízí mu tedy kousek chleba. Podobně se mu povede zmanipulovat i Babettu, když se u snídaně urazí, že ho chtějí opět vyhodit. V okamžiku kdy přehrává co k tomu Babettu asi vedlo, záměrně se otáčí směrem k publiku a Babettě dochází, do jak trapné situace by se mohla dostat, kdyby ji ten ubožák pomluvil.

3.2.3. Více rolí ztvárněných jedním hercem

Jednou z nejčastěji užívaných zcizovacích technik je obsazení jednoho herce do více rolí: „hraje-li jeden herec více postav, publikum je nuceno přijmout, že se jedná o herce hrajícího postavy, spíše než by se emočně napojovalo na postavy samotné.“⁶⁰ Těto metody jsme využili při ztvárnění postav nesoucích linii mrtvého Knechtlinga. Ve hře jako takové se postava Knechtlinga fyzicky nevyskytuje – Anna pouze přináší zprávu o tom, že čeká na chodbě. My jsme se ovšem rozhodli Knechtlinga divákům ukázat. Je to totiž přímá reprezentace Biedermannovy viny, která je klíčová pro všechna jeho další pomýlená rozhodnutí. Herečka Martina Šindelářová se tedy stává v prvním obraze nervózně vyčkávajícím Knechtlingem, v obraze třetím policistou vyšetřujícím jeho smrt a ke konci hry se objevuje jako vdova Knechtlingová.

Aby bylo zřejmé, že se jedná o přiznané spojení tří postav, je důležité, aby nedocházelo k velké vizuální proměně mezi jednotlivými postavami: „stačí pouhý kus oblečení, který je dodán k neutrálnímu základu, který naznačí

⁵⁹ BROWN, Tom. *Breaking the Fourth Wall*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. 14 s.

⁶⁰ RUSH Philip, LOWE, Robert. *A Student's Guide to A2 Drama and Theatre Studies for the AQA Specification*. London: Rhinegold Publishing Ltd, 2004. 84 s.

novou postavu.⁶¹ V našem případě je tento neutrální Knechtlingův černý oblek. Na něj je v případě policisty přidána reflexní vesta a policejní čepice, v případě vdovy pak klobouk s černým závojem. Postavy spojuje rovněž gesto držení předmětu na hrudi. Knechtling v prvním obraze ve stresu žmoulá aktovku, policista se objevuje s deskami a vdova s urnou s popelem mrtvého manžela. Všechny tyto objekty jsou se stejným vzorem jako je domácnost a oblečení Biedermannových, čímž je odkázáno právě k jejich vině za Knechtlingovu smrt, která ale rovněž předznamenává jejich vlastní skon. Podobně funguje i pohřební věnec, který omylem dojde k Biedermannovým místo ke Knechtlingovým.

3.2.4. Spass

Brecht doceňoval důležitost zábavnosti i v případě ožehavých a náročných témat. Do značené míry to vyplývá z toho, že svými kusy chtěl oslovovat i pracující třídu a věřil, že publikum, které se baví, si pravděpodobněji zapamatuje poselství hry. Nejprve se sice pointě zasměje, ale díky smíchu mu její smysl daleko lépe utkví, bude mít tendenci analyzovat, proč se smál. Je tedy nezatěžkanou formou nucen přemýšlet a polemizovat s otázkami, které inscenace otevírá. Ostatně sám Brecht píše: „Nemůžeme-li se v divadle smát, pak je k smíchu.“⁶² Rozpor mezi mnohdy tragickými prvky jeho narativů a odlehčenými pasážemi, které jim bezprostředně následují, pak pomáhá diváka udržet aktivního a znemožňuje mu začít se s postavami sžívat. Brecht pak inspiraci pro tuto zábavnost nenachází ve vysokých formách umění, ale v populární kultuře: „v kabaretech, němých filmech, sportovních utkáních, varieté a pouličním umění.“⁶³

I my jsme se v rámci tragikomediálního žánru snažili k celku přistupovat co nejvíce jako ke komedii ve víře, že tragická dimenze příběhu bude čitelná i bez dotváření tíživé atmosféry. V brechtovském stylu jsme pak hledali inspiraci v populární kultuře a to jak pro odlehčení a zobrazení něčeho divákům věrně známého, tak se snahou tento pocit jistoty a identifikace lidských typů a témat skrze populární kulturu tematizovat. Nejvýraznější jsou v tomto smyslu právě

⁶¹ RUSH, LOWE 84.

⁶² RUSH, LOWE 83.

⁶³ GORDON, Robert. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006. 222 s.

zmíněné manipulativní výstupy žhářů: Schmitzův monolog o trudném dětství, odehraný v karikatuře stylu rozhněvaných mladých mužů padesátých let a Eisenringův varietní výstup rádoby vtipně reflektující jeho pobyt za mřížemi.

3.2.5. Gestus

Gestus je jedním z nejdůležitějších pojmů brechtovské terminologie, byť jej sám Brecht používá hned v několika významech. Nejčastěji je však gestus diskutován v kontextu vědomého propojení mezi hercem a celým jeho tělesným aparátem s cílem vytvořit základní tělesný postoj, který postavu charakterizuje. Psychologická analýza postavy je pak při práci s hercem doplněna o odstup a demonstraci. Vytváří se zde tím pádem prostor nejen o předání psychologických pochodů postavy, ale i o jejich hodnocení. Herec myšlení a rozhodování postavy demonstruje spolu s názorem na něj. Takový postup vychází z potřeby v divadelním tvaru reflektovat sociální vazby mezi lidmi spíše než individuální psychické stavy: „Weill a Brecht koncipovali *Gestus* jako způsob jak na jevišti manifestovat postoje, které vůči sobě lidé zauímají. Shodovali se v tom, že hudba je nezastupitelná ve sdělení fundamentálního *Gestusu* divadelní situace.“⁶⁴ K vytvoření správného gestusu je tedy podle Brechta a Weilla třeba mít i adekvátně gestickou hudbu, která pomůže celkovému zcizení a nemimetickému způsobu ztvárnění. Gestus je tedy ve své podstatě hluboce propojen s rytmem.

Hledání základního gestusu postav jsme věnovali zvýšenou pozornost jak ve výstavbě dramatických situací, tak při práci s chórem. Způsoby jakými jsme k tomuto hledání přistupovali, budou detailněji popsány v části práce věnující se realizaci inscenace.

3.3. Populismus a jeho základní vzorce

Tematizace manipulace a podvolení se je u Frische relativně volná, ale přesto místy odkazuje k výrazně levicové, komunistické rétorice. Bylo tedy nutné nejen konkretizovat místa nedourčenosti, ale analyzovat politické pozadí textu a hledat analogie v současné společnosti. Rekontextualizace byla tedy

⁶⁴ KOWALKE, Kim H. „Brecht and Music: Theory and Practice“. ed. THOMSON, Peter, SACKS, Glendyr. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 226 s.

vedena s cílem vyjádřit se skrze Frischem vytvořený půdorys k současné společenskopolitické situaci, výrazně ovlivněné krizí liberální demokracie a vzestupem populismu. Bylo tedy nutné ptát se po příčinách této situace.

Ve své přednášce „Five Ingredients for a Populist Backlash“⁶⁵ poukazuje prof. Niall Ferguson na pět základních sociopolitických jevů, které nahrávají vzestupu populismu. Zdůrazňuje, že se tento vzorec neopakuje pouze v zemích, ve kterých se populisté aktuálně dostávají k moci, ale je vyzorovatelný u mnoha jiných historicky úspěšných populistických hnutí. Za všechny dává příklad Workingmen's Party of California a jejich vůdce Denise Kearneyho, který se ve druhé polovině 19. století dostal k moci se svým radikálním sloganem „The Chinese must go“. Paralely mezi tímto hnutím a hnutími se kterými máme zkušenost my, jsou více než očividné. Ferguson ukazuje totožnost principů, ze kterých tato hnutí vychází na modelu USA a témat, které zohledňuje ve své politice Donald Trump, ale jsou beze sporu aplikovatelné i na evropský populismus. A jaké jsou tedy tyto ingredience pro vzestup populismu?

3.3.1. Vzestup imigrace

Ferguson upozorňuje, že míra imigrace do USA od osmdesátých let značně stoupla a pomalu dosahuje hodnot tzv. prvního období globalizace – tj. éry před první světovou válkou. Populismus útočí na opomenuté potřeby „běžného člověka“. Migranti, přicházející zvenčí, podle něj mohou být hrozbou ať už z hlediska ekonomického, nebo z hlediska kulturního. Takový problém je snadno řešitelný – zastavme je, nepouštějme je. Obrazně řečeno, postavme zeď. Ferguson v přednášce ukazuje karikaturu z konce 19. století, kde řemeslníci staví zeď proti čínským imigrantům - stejnou zeď, kterou v kampani sliboval Donald Trump a stejnou bariéru, jakou postavil před migranty Viktor Orbán.

V našich zeměpisných šířkách je tato otázka o to komplikovanější, že se nás taková situace přímo netýká – resp. netýká se nás velká migrační vlna

⁶⁵ FERGUSON, Niall. „Five Ingredients for a Populist Backlash“. In: Youtube [online]. 27.02.2007 [cit. 2019-6-2]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pmdxYTyrl-E>. Kanál uživatele ZeitgeistMinds.

z oblastí, jejichž jména tak často skloňují populistické strany. Většina imigrantů do Česka jsou obyvatelé zemí bývalého sovětského bloku. U nich ale logicky odpadá pocit strachu z neznámého. Jako postkomunistická země jsme se Sovětským svazem byli půl století v čilém kontaktu. Proto je třeba zvolit skupinu, která je kulturně odlišná, byť je u nás zatím takřka nepřítomná. Religionista Ivan O. Štampach analyzuje důvody proč je v českém prostředí Islám vnímán jako hrozba – jeho teze shrnuje Bronislav Ostřanský v knize *Islamofobie po česku*:

První jeho podobou je odpor k islámu jako k jinému náboženství, jež může ohrozit náboženství tradiční, tzn. křesťanství. [...] Druhý motiv je radikálně nacionalistický, a právě takto motivovaný odpor má až příliš mnoho paralel s předválečným antijudaismem. A konečně, třetí motivace protiislámských aktivit vychází z liberalismu. Islám v tomto přístupu má být potlačován, neboť on sám údajně představuje zásadní hrozbu pro jakýkoliv liberalismus. Paradoxní na takové motivaci je – řečeno Štampachovými slovy – skutečnost, ' že tito antiislamisté navrhuji v zájmu zachování základních práv a svobod omezení základních práv a svobod, především svobody vyznání.'⁶⁶

Rozsah této práce nedovoluje se otázkou islamofobie v Česku a její opodstatněnosti obšírněji zabývat. Je ovšem třeba zdůraznit, že je to faktor, který mnohým populistickým hnutím rozšiřuje voličskou základnu, byť je problematika muslimů příchodících do Česka číselně skutečně marginální. Srovnání obav z muslimů v Čechách se strachem z infiltrace proruskými složkami ovšem nabízí mnoho otázek k zamyšlení.

3.3.2. Zvyšující se nerovnost mezi občany

Ferguson dále zmiňuje, že v poslední době se více a více rozevírají nůžky mezi těmi nechudšími a těmi nejbohatšími. Tato problematika se nejpálčivěji týká Spojených států, ale je patrná i v Evropských zemích. Američané jsou historicky k ekonomické nerovnosti tolerantnější, než Evropané, snad proto, že jejich země je velká a je možné cestovat za štěstím do jiné části

⁶⁶OSTŘANSKÝ, Bronislav. „Islamofobie jako koncept i kolbiště“. ed. OSTŘANSKÝ, Bronislav. *Islamofobie po česku*. Praha: Vyšehrad, 2018. 79 s.

USA. Přesto i pro Američany se stal nárůst ekonomických rozdílů mezi občany alarmujícím. A čísla potvrzují, že jejich obavy nejsou neopodstatněné: „Podle Organizace pro hospodářskou spolupráci a rozvoj (OECD) se nárůst podílu příjmů horního 1% obyvatel USA (tj. procento příjmů, které dostane 1% populace, které vydělává nejvíce) [...] mezi léty 1981 a 2012 zvýšil z 8,2% na 19,3%.“⁶⁷ Předchozím vládám se ovšem nedařilo na tento fenomén dostatečně flexibilně reagovat, či jej jakkoliv zvrátit. A byť se nic takového nedaří ani Donaldu Trumpovi, jeho nostalgické slogany volaly právě po návratu k době, kdy ekonomické rozdíly mezi občany nebyly tak velké.

K našemu vnímání ekonomické nerovnosti rovněž přispívají nová média, která umožňují pomocí aplikací jako Instagram nebo Facebook ukazovat velké mase lidí neustále jen ten nejlepší obraz sebe sama. Tato problematika je samozřejmě daleko širší a netýká se jen ekonomických aspektů života, ale nedílně s nimi souvisí. Uživatelé se tak v mnoha směrech dostávají do cyklu nereálných očekávání a hodnocení sebe sama měřítky, která neodráží realitu.

3.3.3. Vnímání korupce

Pocit, že politický systém selhává a je prohnílý, je další výraznou složkou vzestupu populismu. Ferguson upozorňuje, že v posledních letech došlo k výraznému poklesu důvěry v americký kongres. Donald Trump této společenské nálady využil a zvítězil se svým sloganem „Clean the swamp“. V našem prostředí je pak tento vzorec snad ještě čitelnější, než v USA. Na rozdíl od Trumpa, který se opírá také o nostalgické vnímání ideálů USA poválečné doby, tedy silný stát garantující šanci uspět (zejména bílým mužům), Andrej Babiš založil politiku svého hnutí čistě na boji se zkorumpovanými „tradičními“ politickými stranami a ve chvílích ohrožení na boji se zkorumpovanými médii, která ho chtějí zničit. Stává se tedy jakýmsi pomyslným rytířem na bílém koni, který ochraňuje malého člověka a jeho zájmy. Ještě v roce 2012, tedy ve stejném roce kdy jeho hnutí vzniká, komentuje Babiš svou pozici o něco střízlivěji:

⁶⁷ FRANKO, William W., WITKO, Christopher. *The New Economic Populism: How States Respond to Economic Inequality*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 2 s.

Do politiky nepůjdu. Nemám pro to předpoklad, jsem diskvalifikovaný. [...] Jsem bývalý člen KSČ, bývalý pracovník podniku zahraničního obchodu. Takový ten prospěchář starého režimu, který do strany vlezl, aby mohl cestovat do zahraničí, nejsem asi historicky morální ideál. [...] Nevěřím už na vznik nové strany, která by postavila existenci na boji proti korupci a vyhrála ve volbách – tohle dokonale zdiskreditovaly Věci veřejné a voliči už na to podruhé neskočí.⁶⁸

Snad ani nemohl mít tušení, do jaké míry budou jeho slova vizionářská. Analyzují totiž naprosto přesně jak jeho minulé prohřešky, tak samotný vznik strany.

Ferguson ve své přednášce upozorňuje na zajímavý paradox. Byť je populismus ve své podstatě nacionálně zaměřený a antiglobalizační, jedná se vždy o jev globální, tedy postihující v různých formách značné množství zemí. Opět se nejedná pouze o dnešek. Na konci 19. století, kdy v Kalifornii boduje Denis Kearney se svým odporem k čínským imigrantům, se v kontinentální Evropě ozývají podobná antisemitská provolání a v Anglii se brojí proti Irům. K podobné situaci dochází i v posledních letech a Andrej Babiš byl jedním z mnoha, kdo vytušil obchodní a politický potenciál této situace. Poptávka po populismu, tedy po rychlém řešení aktuálních obav pramenících zejména ze strachu o finanční stabilitu (ohrožovanou migrací, finanční krizí atp.), v celé Evropě právě v této době rostla a jak už jeho heslo „vést stát jako firmu“ napovídá, této poptávce bylo třeba učinit ty správné nabídky. Stanovisko ohledně svého možného politického angažmá byl tedy schopen velmi rychle přehodnotit a stát se aktivní součástí politického dění v České republice.

3.3.4. Velká finanční krize

Finanční krize poznamenala první období vlády Baracka Obamy a ač byla úspěšně zažehnána, republikáni se k této problematice stále vrací. A vědí proč. Nestabilní finanční situace, která s sebou přináší četné bankroty a pocit, že chudoba se může začít bezprostředně týkat kohokoliv, zpravidla znamená velký příliv voličů extrémní pravici: „Podle výsledů dlouhodobé studie, která zkoumala parlamentní volby ve dvaceti post-industriálních zemích mezi lety

⁶⁸ TABERY, Erik. *Opuštěná společnost*. Praha: Pastelka, 2017. 233 s.

1870 a 2014 zaznamenala průměrný třicetiprocentní zisk v podílu voličů [extrémní pravice] v průběhu pěti let po systémové finanční krizi.⁶⁹ Lidé potřebují viníka, aby se zorientovali, a potřebují příslib rychlého řešení.

S poslední vlnou finančních krizí, ztělesněných kolapsem amerického giganta Lehmann Brothers, rovněž vyplula na povrch problematika sociálního státu a relativita statusu potřebného, tedy otázka komu přiznat dávky a proč. V již tak nestabilní situaci má každý tendenci starat se primárně sám o sebe. To přispělo k populistickým dogmatům o nefunkčním liberálním systému a nutnosti jej reformovat, reformovat jinými lidmi a reformovat „zespodu“.

3.3.5. Demagog

V případě posledních prezidentských voleb, podobně jako tomu bylo u Brexitu, byla většina médií naprosto šokována tím, že demagogické metody mohly na obyvatelstvo zafungovat. Méně byli, jak tvrdí Ferguson, šokováni historikové. V případě, že se sejdou výše zmíněné faktory, je otázkou času, kdy se najde někdo, kdo na ně bude umět reagovat a voličům potvrdí, že systém, tak jak je nastaven, selhává. Karen E. Whedbee ve své knize *Ethics in Human Communication* shrnuje základní rysy demagoga následovně:

- 1) Demagog přebírá [...] vedení nad větší skupinou osob.
- 2) Demagog k rozšiřování svého vlivu využívá primárně médium mluveného slova – skrze projevy k veřejnosti, ať už přímo k publiku, nebo prostřednictvím rozhlasu, či televize.
- 3) Demagog se významným způsobem spoléhá na propagandu, definovanou v negativním smyslu slova s využitím sugesce, irelevantních emotivních výzev, a pseudodůkazů, které mají obelstít lidské racionální rozhodovací procesy.
- 4) Demagog těží z přítomnosti zásadního současného společenského tématu, nebo problému.

⁶⁹ NORRIS, Pippa, INGLEHART, Ronald. *Cultural Backlash and the Rise of Populism: Trump, Brexit, and Authoritarianism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 151 s.

- 5) Demagog je pokrytecký; společenská témata mu slouží jako zástěrka zajišťující přesvědčivý bod působení, zatímco skutečnou primární motivací je sobeckost a vlastní zisk.⁷⁰

Demagog tedy manipuluje své publikum prostřednictvím jejich vlastních předsudků a nevědomosti. Snaží se jim zabránit v myšlení, namísto kterého jim nabízí rychlé řešení bolestivého a přehlíženého problému. Místo na rozum apeluje na emoce. Klíčová je pak pro argumentační styl demagoga rétorika „my“ versus „oni“: „Poctivost připisují onomu ‘my’, zatímco ‘oni’ mají zlý záměr, přičemž je tato vnější skupina viněna za jakékoliv problémy, které ‘nás’ trápí.“⁷¹ Diskuze a snaha o hledání možných průsečíků pak není možná. Buď jste s námi, nebo proti nám.

3.4. Textové a inscenační úpravy

3.4.1. Nahrazení komunismu populismem a tematizace této aktualizace skrz linie jednotlivých postav

Byť je text hry *Pan Biedermann a žháří* vrstevnatý a funguje jako obecné podobenství, přece jen jsou v textu patrné určité faktory, které ho napojují na dobu svého vzniku, tedy na 50. léta 20. století. Paralela se současným vzestupem populismu se zdála být nasnadě zejména v první polovině textu, kdy se Schmitz Biedermannovým vmlouvá. Eisenringova argumentace už svou textovou podstatou směřovala k jiné společnosti. Stejně tak typologie obou žhářů neodrážela přesně typy dnešních populistů. Svět hry tedy bylo nutné upravit tak, aby odpovídal problémům dnešního světa a skutečně se mohl zabývat tím, proč lidé populismu podléhají. Pro přehlednost jsem se rozhodla zachovat pět bodů z Fergussonovy přednášky, které se promítly do naší interpretace jednotlivých postav a vztahů mezi nimi.

3.4.1.1. Vzestup imigrace – Anna

Postava služebné Anny pro nás a aktualizaci textu představovala samostatný problém. Služky ve formátu v jakém funguje Anna v rodině Biedermannových, se rozhodně neobjevují v dnešních domácnostech vyšší

⁷⁰ JOHANNESSEN, Richard L., VALDE, Kathleen S., WHEDBEE, Karen E. *Ethics in Human Communication*. Long Grove: Waveland Press, 2008. 141 s.

⁷¹ WEINBERG, Leonard. *Fascism, Populism and American Democracy*. New York: Routledge, 2018.

střední třídy. Z textu byla ovšem jen velmi obtížně vypreparovatelná a bylo tedy třeba hledat pro ni funkci, která pomůže našemu čtení hry. Proto jsme se ale rozhodli dovyprávět přes ni tento aspekt společnosti náchylné k jednoduchým, populistickým řešením. Anna, díky její představitelce Sáře Affašové, zkrátka vypadá jinak. Pro Annu to nutně neznamená, že není Češka, neznamená to, že je cizinka, nikdo se jí na to neptá, a technicky vzato detaily týkající se jejího původu nikoho v domácnosti Biedermannových nezajímají. Vžitá xenofobie jim velí být vůči Anně trochu ostražití, trochu ji shazovat a hlavně ji nenechat se v domě moc zabydlovat. Na druhou stranu si ale můžeme domýšlet, že Anna pracuje pravděpodobně za daleko menší peníze, než by pracovala etnicky evropštěji vyhlížející pracovní síla – tu by si ale zase nemohli dovolit. Biedermannovi v domácnosti Annu potřebují, dodává jejich životnímu stylu vyšší standart, přesto se neumí vyrovnat s její jinakostí. Problematika tzv. gastarbeiterů se pomalu ale jistě stává tématem i v naší společnosti.

Anna je právě kvůli své problematické pozici v domácnosti nejostřejší. Nejvíce si všímá nebezpečí, které žháří představují. Biedermannovi ji ovšem znovu a znovu zklamávají a to hned na dvou frontách: a) svým přehlížením potenciálního rizika a b) xenofobními narážkami na ni samotnou. S každým typem zklamávání se ovšem vypořádává jinak. Vráťím se teď k původnímu Frischovu textu. V první interakci Anny s Babettou Babetta Anně vysvětluje, že jí sice nevadí, že má přítele, ale ať si ho proboha netahá k nim domů. Na Aniny námitky, že žádného přítele nemá, Biedermannová opáčí: „A komu patří to rezavé kolo, co stojí dole vedle domovních dveří? Polekala jsem se k smrti.“⁷² Předpokládáme, že na kole přijel Schmitz. Anino vysvětlování však Babetta nechce poslouchat. Neumně zakrývaná přezíravost paní ke služebné je tedy patrná i v textové předloze. V naší verzi jsme ovšem nechtěli, aby k tomuto opomíjení Anina úhlu pohledu docházelo pouze z důvodu třídní nerovnosti. Využili jsme tedy stejný prostor k poodhalení neopodstatněné xenofobie Biedermannových. Babetta Annu v naší verzi žádá o něco jiného: „Víte, Anno, nemyslete si, že jsme ‘netolerantní’, je to konec konců vaše soukromá věc, ale ten šátek mi tu prosím vás nenoste.“ Anna nestíhá vysvětlit, že se nejedná o šátek, který by měl cokoliv společného s jejím vyznáním, ale že si prostě

⁷² FRISCH 15.

svázala vlasy, protože jde uklízet. Babetta ji zavaluje dalšími výmluvami a argumenty a Anna tento boj vzdává a ze situace odchází s úsměvem a se sundaným šátkem.

Tato dichotomie je důležitá právě ve srovnání s tím jak Anna jedná se žháří. S jasným nepřítelem, který do domu vniká, by bojovat uměla, ale není schopná bojovat s hluboko zakořeněnou xenofobií svých zaměstnavatelů. Proti ní nenašla jinou zbraň než úsměv a vyklizení pole. Stejně metody úniku využívá i Bohumil, když je konfrontován se žháří. Předstírá, že problém neexistuje. Ačkoliv ale Anna na začátku příběhu volí proti ústrkům ze strany svých zaměstnavatelů stejné zbraně, jaké oni používají proti žhářům, její nakládání s touto metodou je jiné, než u Biedermannových. Zatímco Biedermannovi se dostávají do čím dál tím větší křeči a končí v naprostém podvolení se, Anně se každá další xenofobní narážka přechází hůř a hůř. Ve scéně poslední večeře už Biedermannovu rasovou nesnášenlivost maskovanou vtipkováním nevydrží a přímo ho s ní konfrontuje. Nenechá ho obrátit celou situaci v žert a požaduje odpověď na otázku, proč mají Biedermannovi pocit, že s ní mohou takto mluvit. Když jí nedostává, a navíc vidí, že Biedermann se již žhářům zcela podvolil, ze situace odchází, ale ne s úsměvem a vypadá to, že definitivně. Ke konci scény večeře se ještě jednou objevuje, tentokrát s batohem na zádech. Na rozdíl od původního textu, kde se Anna nemohla ze své třídně dané role vymanit a umírá v domě se svými zaměstnavateli, se naše Anna dokázala Biedermannovým postavit a vysloužila si tak právo dům odsouzený k zániku opustit. Tato linie tedy podporuje celkové vyznění lekce příběhu přímým otevřením druhé možnosti jak nakládat s útlakem a to cestou konfrontace a trvání na odpovědnosti za vlastní jednání – nastavuje Biedermannovi zrcadlo. Biedermannovi jsou přirozeně jako soupeři daleko méně nároční. Přesto nám takto vystavěná linie Anny umožnila jak dotknout se současných témat, tak naznačit, že s odlišným přístupem může vše dopadnout jinak.

Není ale třeba zastírat, že Annina jinakost pro nás byla důležitá ještě z jednoho důvodu. Obávali jsme se totiž ztotožnění postav žhářů s migranty, které si v dobré víře pustíme do domu, a oni nás zničí. Takové vyznění se s námi jako s tvůrčím týmem nepotkává. Proto jsme potřebovali mít

v domácnosti dalšího zástupce jinakosti, než jen žháře. Člověka, ve vztahu k němuž se projevuje xenofobie skupiny, jehož jinakost vytváří pocit, že žháří a Biedermannovi si vlastně nejsou tak vzdáleni a který, když vidí sebedestruktivní mód, do kterého se Biedermannovi dostali, má právo odejít.

3.4.1.2. Zvyšující se nerovnost mezi občany - Eisenring

Nerovnost mezi občany je velmi přítomná v samotném Frischově textu, který ovšem vychází z komunistického diskurzu, tedy z problematiky třídního boje. To je nejpatrnější v situaci zvaní na večeři, kde se vyskytuje následující dialog:

Biedermann Víte, pane Eisenringu, když takhle mluvíte, připadáte mi, jako byste přišel z jiného světa. Zabásnout! Mně se to zdá fascinující. Jako z jiného světa, Víte, **v našich kruzích** zřídka někoho zabásnou.

Eisenring Protože ve **vašich kruzích** se nekrade dřevitá vlna, to je jasné, pane Biedermanne, to jsou ty **třídní rozdíly**.

Biedermann Nesmysl.

Eisenring Nechcete přece říct, pane Biedermanne -

Biedermann Já na **třídní rozdíly** nevěřím - to už jste přece musel vycítit, Eisenringu! Já nejsem staromódní. Naopak. Upřímně lituji, že se právě **ve spodních třídách** stále ještě plácá něco o **třídních rozdílech**.⁷³

Populismus ovšem používá trochu jiné vzorce, byť pojmenovává podobný problém. Populismus vždy kritizuje společenské elity, které jsou odtrženy od zbytku populace a nerozumí problémům, které se jich týkají.

Paradoxem současných populistických lídrů ovšem je, že se rozhodně nejedná o muže z lidu: Agrofert Andreje Babiše sdružuje více než 250 podniků, které mají roční obrát cca 150 miliard korun, Donald Trump je milionář známý svými zlatými mrakodrapy a Viktor Orbán žije obklopen skupinou věrných oligarchů, jejichž hodnota stoupá do stovek milionů dolarů. Přesto je pro ně

⁷³ FRISCH 48.

schopnost vést dialog s běžným občanem klíčová. Snaží se vystupovat upraveně, ale přitom přístupně. Mluvit jazykem, který bude srozumitelný každému, bez rozdílu vzdělání, nebo příjmu. S výjimkou Donalda Trumpa, který na vystavování svého majetku stavěl kariéru již v 80. letech, se populističtí vůdci svými královskými příjmy nechlubí. Andrej Babiš se o svých financích odmítá bavit s ikonickým „sorry jako“, a Orbán dokonce tvrdí, že „nikdy nebyl bohatým člověkem“⁷⁴. Stejně jsme v naší inscenaci stavěli i postavu Eisenringa, který sice odůvodňuje to, že se umí oblékat a pohybovat ve společnosti tím, že dělal číšníka v Metropolu, ovšem jednou se zmíní, že „papá chtěl, aby z něj byl právník“ – jeho skutečný původ je tedy více než nejasný. Jeho užití slova papá, stejně jako obsese krásnými, designovými věcmi odkazuje k tomu, že je vlastně docela možné, že sám pochází z vrstvy tzv. elit, které, stejně jako dnešní populističtí vůdci, tak ostrakizuje. A pravděpodobně má ke skutečně elitní společnosti blíž, než sám Biedermann.

3.4.1.3. Vnímání korupce - Schmitz

Korupce se v naší úpravě neobjevuje explicitně ve smyslu podplácení, ale spíše v kontextu, v Čechách snad ještě aktuálnější, nedůvěry v média, resp. jejich zkorumpovanosti. Frischovy žháře nebaví číst noviny, protože se v nich píše pořád to samé, jak vysvětluje Schmitz Biedermannovi hned v prvním obraze. Naši žháři mají s médii jiný problém. Jsou zmanipulovaná. To, že vidíte v televizi požár, přece ještě nemusí znamenat, že někde skutečně hoří.

Zmatení mezi různými informačními zdroji se nám jeví jako problém vysoce aktuální. Biedermannovi dávají informace zaznívající ve zprávách jistotu, že se ve světě orientuje. Neustále opakuje to, co ve zprávách slyšel. V okamžiku, kdy Schmitz tuto jistotu odstraní zpochybněním důvěryhodnosti médií, dostává nad Biedermannem daleko větší kontrolu. Biedermann teď začíná opakovat to, co tvrdil Schmitz.

Schmitz se pak pro nás stal reprezentantem typu tzv. „slušných Čechů“, lidí, v nichž se nashromáždilo tolik vzteku a zmatku, že mnohdy pouze hledají výpustný ventil a jsou tak schopni zastavit představení, jenom proto, že slyšeli, že v něm Ježíš znásilňuje muslimku, nebo napsat na Facebook, že romští

⁷⁴ NOVAK, Benjamin. „I've never been a wealthy man' – Viktor Orbán“. Budapestbeacon.com [online]. Lancaster: Real Reporting Foundation, 12. 4. 2016. [cit. 2019-6-14]. Dostupné z: <https://budapestbeacon.com/ive-never-been-a-wealthy-man-viktor-orban/>

prvňáčci by měli jít do plynu a vnímat to jako přijatelné, nebo dokonce vtipné. Logicky se pak postava Schmitze stala protipólem postavy služebné Anny. Anna je jediná z celé domácnosti schopna odhadnout nebezpečí, které Schmitz a Eisenring představují. Je neustále překvapována tím, že Biedermannovi jsou s novými návštěvníky tak zadobře. Proto jí Schmitz věnuje výjimečnou pozornost. Podporuje neumně skrývanou xenofobii Biedermannových a zvolna je obrací proti ní.

3.4.1.4. Velká finanční krize – Knechtlingovi a Biedermannovi

Možné následky finanční krize vnímáme zejména v Biedermannově zacházení s postavou Knechtlinga. V původním textu Knechtlinga stojí život zejména Biedermannův nedostatek empatie a slušnosti – v okamžiku, kdy už ho nepotřeboval, zbavil se ho. Dělá business ostře, proto má tolik peněz, kolik má. Knechtling se pro něj v okamžiku výpovědi stává nezajímavým, nemá důvod se s ním dál bavit, vše podstatné už bylo vysloveno. My jsme se snažili naopak podpořit fakt, že Biedermann je sice finančně zajištěný, ale ne do míry, kdy by byl neohrožitelný. Možný soudní proces s Knechtlingem by ho mohl o jeho finanční zázemí připravit - ostatně náš Biedermann také není členem té nejvyšší společenské třídy, ale spíše příslušník střední, nebo vyšší střední třídy – měšťák, tzv. pražská kavárna, bytost svým způsobem skutečně odtržená od problémů aktuálních pro zbytek obyvatelstva.

To mění celkovou motivaci, proč si Schmitze ve svém domě první večer nechává. V původním textu se buržoazní Biedermann, který si snad ani neuvědomuje, na jak vysoké noze si žije, stává v první řadě obětí vlastního trvání na pro něj velmi nekonkrétních pojmech, jako lidskost, nebo morálka, podle kterých se snaží řídit, ovšem ne z vlastního přesvědčení, ale z jakéhosi obecného pocitu jejich důležitosti. Naše interpretace Biedermannova je blíže typu „nouveau riche“ – člověka který si velmi dobře uvědomuje luxus, ve kterém žije a nechce o něj přijít. Biedermeierovský rituál se tak přesouvá směrem k rituálu podnikatelského baroka – z poklidného čtení u krbu první poloviny 20. století se stávají rituály konzumní společnosti 21. století – televize, běhací pás, vířivka. Všechny Biedermannovy nové rituály ho udržují v bezpečí jeho vlastního domova – nechodí běhat ven, raději chodí na pásu doma, nejde do lázní, nebo

wellness centra, ale nechá si instalovat vířivku doma, místo okna ho spojuje se světem obrazovka televize.

Schmitz v této domácnosti není vítaným hostem, ale daleko větší problém v tuto chvíli představuje pro Biedermanna Knechtling. Ve chvíli kdy se Biedermann dozvídá, že na chodbě stojí jeho bývalý zaměstnanec a očekává audienci, Biedermann sice začíná mluvit o tom, že si měl Knechtling pořádně prostudovat smlouvy které podepisoval, jeho jednání je ale v kontrastu s tímto tvrzením: vytahuje ze skříně fascikly papíru a jeden po druhém skartuje. Je tedy patrné, že Knechtling a Biedermann spolu měli jakousi dohodu, jejíž existenci potřebuje Biedermann zahladit a za oficiální začít vydávat dokumentaci odlišnou. Dlouho si neuvědomuje, že je při této akci sledován Schmitzem. Sázky jsou tedy o poznání vyšší, než už prostého společenského problému: nechci být vnímán jako nelida. Schmitz nebyl pouze svědkem toho, že se jako nelida projevil, ale přistihl Biedermanna v situaci, kdy by se jeho jednání dalo označit za podvodné. Kdyby Schmitz s touto informací šel na veřejnost, Biedermannovo podnikání by skutečně mohlo být ohroženo (tak alespoň argumentuje ve druhé polovině textu Babetě, když se ho ptá, proč tam ti zvláštní lidé stále jsou).

3.4.1.5. Demagog – oba žháři

Znaky demagogie se ve hře, z důvodů které jsou nasnadě, objevují velmi často. Manipulace obou žhářů vede přes vytváření onoho pomyslného „my“ versus „oni“. Schmitz, byť z podřazené pozice, hned vytváří s Biedermannem pouto – oba jsou slušní lidé a jako takoví by se měli pomoci. Nikomu jinému se nedá věřit. Eisenring v první situaci na půdě zase vytváří alianci s Biedermannem na základě toho, že oba rozumí obchodu: „Nemůže přece nechat svoje sudy na ulici, pane Biedermanne, to vy jistě pochopíte.“ Důležité je, že žháři vehementně trvají na tom, že si s Biedermannem rozumí a něco je spojuje. Neustále v něm vyvolávají dojem, že se znají déle, než několik hodin. Když Biedermann najde na půdě Eisenringa, Schmitz argumentuje tím, že „Vili je **přece** můj kamarád“, jako by o něm s Biedermannem už mnohokrát mluvil. Tím zvyšuje Biedermannův zmatek.

Situace se stává ještě zajímavější ve chvíli, kdy se Biedermann snaží žháře přimět, aby jeho dům nezapalovali. Z onoho pomyslného „oni“, ve formě zmanipulovaných médií a světa prolezlého přetvářkou a lží se najednou dostává do pozice „oni“ sám Biedermann. Ve druhém dialogu s Eisenringem na půdě jej žhář začne podezírat z elitaření a začíná se k němu chovat s nedůvěrou. Biedermannovi nezbyvá, než se vůči tomuto označení vymezit a zoufale vtíravě trvat na své příslušnosti ke kategorii „my“, což mu Eisenring blahosklonně dovoluje. Tím se ale okamžitě zvyšuje jeho status, půda už de facto nepatří Biedermannovi, ale žhářům.

V závěrečné scéně už vlivu žhářů podléhá i obytná část domu Biedermannových. Babetě se žháři zdají podezřelí, ale aniž by museli jakkoliv reagovat, Biedermann se jich zastává a vehementně trvá na příslušnosti k jejich skupině. Dokonce kárá Babetu, že nemá smysl pro humor. I když žháři odkládají masky a přiznávají, kdo opravdu jsou, Biedermann už nemůže než trvat na své vazbě na ně – jsou to přece jeho přátelé. Dostal se příliš daleko za hranici, kdy byla ještě nějaká cesta zpět.

3.4.1.6. Vyškrtnutá postava doktora filosofie

Populismus nenabízí řešení. Jakkoliv demagogická, či zvrácená byla řešení komunistických, případně fašistických ideologií, byl v nich jasný systém a cíl. Populisté zpravidla nevědí jak se světem naložit. Jejich hlavní motivací je zisk moci. Po jejich jednoduchých řešeních obvykle přichází vzpoura proti nim, protože se tato řešení ukazují jako disfunkční. Nepředvídatelná je ovšem míra rozkladu, do které jimi spravované území mohlo za dobu jejich fungování dospět. Opravdu nebezpečný bývá demagog, který přichází po nich a s jasným plánem.

Proto naši žháři nepotřebují třetí článek skupiny. Tím je ve Frischově textu profesor filosofie. Vylézá ze svého úkrytu pod sudy, poté co Biedermann pozve zbývající dva žháře na večeři a Eisenring mu říká:

Někdy se tak ptám, doktore, co vlastně u nás děláš, když nemáš žádnou rozkoš z požárů, z jisker a šlehajících plamenů, ze sirén, které mají vždycky zpoždění, ze štěkotu psů, kouře a křiku lidí a z popela. Ty jeden

zlepšovatelů světa! Nemám vás akademiky rád, ale ty to víš, doktore, řekl jsem ti to hned: nemáte z toho žádnou pořádnou rozkoš, ty a tobě podobní jste vždycky tak ideologičtí, vždycky tak vážní, že to až sousedí se zradou – nemáte z toho žádnou pořádnou rozkoš.⁷⁵

Populistická hnutí zpravidla postrádají tento typ radikálních filosofů, kteří jsou ochotni pro dobrý cíl přinášet oběti. Jednoduchá řešení bez větší substance mnoho filosoficky zaměřených lidí z principu nepodpoří.

V posledním obraze, poté, co se rozhoukají sirény, se doktor filosofie na jeviště vrací a snaží se přednést své prohlášení, ve kterém se od žhářů a jejich jednání distancuje. Ten však přes houkající sirény vůbec není slyšet. Biedermannovi pak soukromě dodává: „Podívejte se, pane Biedermanne, já jsem chtěl zlepšovat svět, vážně a poctivě, já věděl všecko, co dělají na půdě. Všecko až na jedno: Oni to dělají z pouhé rozkoše!“⁷⁶ Poté odchází vyhledat bezpečného útočiště mezi diváky a nechává Biedermanna na pospas žhářům. Byť je komunistická ideologie v mnoha směrech pomýlená, je zřejmé, že mnoho lidí ji, zejména po válce, hlásalo z čistého přesvědčení a touhy zajistit mír pro další generace. Analogii tohoto typu jsme při naší analýze strategií populismu nenašli.

3.4.2. Úpravy směřující k aktualizaci prostředí

Kromě politického klimatu se od 50. let proměnilo také velké množství společenských faktorů, z nichž některé už téměř bijí do očí. I tyto proměny jsme se snažili co nejlépe podchytit a šetrným způsobem je upravit tak, aby svět hry co nejvíce odpovídal současným standardům. To bylo podstatné zejména proto, že Biedermann je ve své podstatě Kýmkoliv své doby (jak ostatně naznačuje i Schmitz ve svém strašení, když směšuje oslovení Bidermanne a Jedermanne) a jeho domácnost a vztahy s jejími členy tomu musí odpovídat.

3.4.2.1. Kouření

Výrazně dobově podmíněný je princip kouření v domácnosti, který byl v 50. letech naprosto běžný, ale v současné době k lepší společnosti zpravidla

⁷⁵ FRISCH 52.

⁷⁶ FRISCH 76.

nepatří. Přesto, vzhledem k tomu, že se jedná o aktivitu spojenou s ohněm a tedy tematizující problematiku hořlavosti světa, nechtěli jsme kuřáckou linii zcela vyškrtnout. Pro zachování logiky textu bylo třeba zachovat v prostoru Biedermannovými obývaném alespoň nějakou kuřáckou zónu. Této příležitosti jsme využili a udělali jsme tento prostor z půdy. Stalo se z ní tak jisté Biedermannovo hájemství. Diváci se tam s ním také poprvé seznamují, když se na něj hned v prvním výstupu chór oboří, protože si chce zapálit. Leze dolů, jde na běhací pás a začíná zcela kontrastní rituál, který by mu na rozdíl od kouření Babeta jistě schvalovala. Stanovuje se tedy zřejmý rozdíl mezi chováním dole a chováním nahoře, chováním přiznaným a nepřiznaným.

Až do poslední situace se pravidlo nekouření v domácnosti dodržuje. Nervózní Biedermann si stále častěji chodí zapálit na půdu, kde už se mezi tím objevilo několik sudů s benzínem. Ačkoliv ho toto chování přímo ohrožuje, dole by si paradoxně stále ještě zapálit nedovolil. Pravidlo se porušuje až v samotném konci večeře, kdy si i Babeta zapaluje od hořící svíčky. Zákaz kouření v domácnosti se tak stal ztělesněním všech morálních pravidel a zásad, které se Biedermann na začátku hry snaží reprezentovat, ale klidně je poruší, když to nikdo nevidí a které v průběhu hry jedno po druhém opouští.

3.4.2.2. Manželka a její postavení v domácnosti

Z hlediska textové složky byla snad nejvíce upravovaná postava manželky. Servilní a poslušná ženuška, která v noci kritizuje před diváky chování svého manžela, ale v zápětí jej omlouvá - přičemž oslovuje v publiku jen „milé dámy“ - s tím, že je prostě „příliš dobrosrdečný“ se nám nejevila jako příliš aktuální. V současném kontextu by se takový typ ženy buď dal vykládat jako karikatura ženušky z 50. let, ale takový výklad by nabourával snahu o celkové vztáhnutí textu k dnešku, nebo bylo nutné jej přetvořit.

Babetta se pro nás stala důslednější paní domu. Ona se stará nejen o jeho vizuální stránku, ale i o jeho zabezpečení. Její neurotický strach z požárů, který jsme do textu přidali, dává domácnosti jasná pravidla, která také Babetta hned při svém prvním výstupu nezapomene zmínit, z nichž nejvýraznější je právě zákaz kouření. Biedermann je ovšem ve stejné chvíli na půdě a zapaluje si. Je tedy jasné, že sice pravidla své ženy nerespektuje, ale řídí se podle nich

alespoň do té míry, že jí při jejich porušování není na očích. Takový princip vztahu se nám zdál o něco aktuálnější a uvěřitelnější.

Babettina protipožární neuróza nám, kromě podpoření stěžejního tématu hry, rovněž umožnila vytvořit postavě čitelnější oblouk. Na rozdíl od Biedermanna, jehož orientace ve světě je snadno nabouratelná, Babettě dodávají pravidla jistou stabilitu. Schmitz na ni také musí vytáhnout daleko výraznější zbraně než v prvním obraze na Biedermanna. Na konci situace u snídaně, kdy se poprvé objevuje Eisenring, se ovšem Babetta také chytí do vlastní pasti. Eisenring se představuje jako agent přes pojištění proti ohni a Babetta mu, i přes Anninu očividnou nedůvěru, hned otvírá svůj domov a chce mu ukázat „hasičáky“.

Nejvýrazněji se ovšem tento Babettin rys projevuje v závěrečné scéně večeře, kde jsou pro ni žerty o požárech výrazně nepříjemné a ještě o poznání horší je zapálení svíčky na stole. Babetta dlouho svodům žhářů odolává, ale v průběhu večeře se jim zmínkou o divadle, které má očividně ráda a káravým připomenutím osudu Knechtlinga povede oslabit i ji. Zapaluje si a zničená průběhem večera kouří spolu se zbytkem společnosti. Markantní je její očividné zmatení, když skutečně začne nedaleko hořet. V nastalém zmatku si za zvuku sirém obléká reflexní vestu, hasí svíčku a demonstruje, kde jsou únikové východy, tedy reprodukuje naučená gesta a principy, místo aby se zamyslela nad možnými způsoby řešení a ideálně vzala nohy na ramena. Babetta se tedy nestává pouze nečinnou obětí chyb svého manžela, ale ženou, která se nechala zmanipulovat spolu s ním, ač kladla větší odpor a jejíž pevná byt' absurdní pravidla se ukázala naprosto neefektivními tváří v tvář zlu, které žádná pravidla nerespektuje.

3.4.2.3. Noviny versus televize a internet

V prvním obraze výchozího textu se setkáváme s Biedermannem v jeho pracovně, kde kouří a čte noviny. Tento poklidný obraz biedermeierovského večera se nám ovšem jevil jako velmi neaktuální a to zejména z toho důvodu, že čtení papírových, tištěných médií už v dnešní době pocitově signalizuje určitý hlubší zájem o veřejné dění (byť to samozřejmě neznamená, že tištěné znamená nutně kvalitnější, nebo nestrannější). Nabízí se otázka, kdo si koupí

noviny, může-li si ty nejdůležitější zprávy přečíst na internetu, nebo si zapnout některý z nepřetržitých zpravodajských kanálů. Přítomnost těchto dvou typů přenosu zpravodajství je pro náš svět daleko podstatnější a formativnější. Velmi trefně to v již zmíněném rozhovoru pro týdeník *Respekt* popisuje Jonathan Ledgard:

[V]ýsledkem je zahlcení událostmi a únava veřejnosti. Nonstop zpravodajství neustále vytváří umělé kauzy, dramatickým způsobem podává zprávy, které vlastně nejsou pro širokou veřejnost a pro fungování demokracie důležité. [...] Podstatné příběhy jsou touhle informační mlhou zakryté. Populisté zpravodajské logice skvěle rozumí, umně vytvářejí pseudokauzy, vyvolávají emoce, odklánějí pozornost od podstatného.⁷⁷

S ohledem na to proto pro nás bylo důležité nejen to, jakým způsobem se k Biedermannovi zprávy o působení žhářů dostávají, ale co přitom dělá, jak moc je na zprávy soustředěný. A právě k podpoření pocitu informační mlhy jsme jej nenechali soustředěně pokušovat, ale poslali jsme ho na běhací pás. Nechali jsme ho tedy provádět svou rituální fyzickou regeneraci a jako jakýsi podkres jsme mu pustili informace, které podmiňují jeho jednání na celý zbytek hry. Už tím jsme se snažili ukázat, jak nebezpečné je povrchní a neuvědomělé vstřebávání kusých informací z rychlých médií bez možnosti hlubší reflexe.

Nad internetem je dobré v tomto kontextu přemýšlet i z hlediska krize metanarativu zmíněné v teoretické části práce. Metanarativ se díky internetu v posledních několika dekádách dostává do paradoxní pozice. Lidé se na sociálních sítích sdružují v nesčetném množství různých platform, které a) umožňují každému věnovat se přesně tomu, co ho zajímá a b) najít stejně smýšlející lidi. Můžeme sledovat proměnu hudební scény, kde se vytratil status celosvětové ikony parametrů The Beatles, nebo Michaela Jacksona, osobností pocitově výrazně převyšujících běžnou populaci a naprosto nedostupných. Omdlévání a pláč už zpěváky dávno neprovází, ne s takovou intenzitou. Lidé si hledají často méně známé umělce, kteří více konvenují jejich vkusu a mohou se s nimi často setkávat na daleko intimnější úrovni, a tím nemám na mysli pouze působení na klubových scénách, ale i na sociálních sítích. I hvězdy

⁷⁷ LINDER 47 – 48.

celosvětového formátu sdílejí své životy na Instagramu, Youtube účtech, nebo Twitteru a vyvolávají tím dojem, že jsou se svými fanoušky v osobním kontaktu, že jsou k nim blíž. Navíc díky sociálním sítím umělec nemusí mít finanční krytí na vydání desky coby předpoklad pro začátek kariéry. Stačí mikrofon a internet.

Tímto způsobem se díky internetu proměňuje a fragmentuje celá řada společenských jevů. Zvykáme si číst stále kratší a kratší úseky textu, jsme méně soustředění – zvyklí nedočítat a překlikávat. To vše by nás zdánlivě mělo vést k ještě hlubšímu pocitu krize metanarativu, který předpokládá jednotící, zastřešující příběh. Ovšem vraťme se k bodu b – najít si stejně smýšlející lidi. Internet slouží rovněž jako verifikace jakékoliv myšlenky. Kdokoliv najde partnera, který mu přitaká a podpoří ho v jakémkoliv tvrzení. I kvůli internetu se vzepjal Islámský stát a získal bezprecedentní množství sympatizantů napříč národy. Ale není třeba chodit tak daleko – stačí se podívat zpět na „slušné Čechy“. Pojem pravdy se v době rozmachu internetu výrazně zesubjektivizoval a začalo se stále častěji objevovat nové označení „moje pravda“. Internet tedy paradoxním způsobem princip metanarativu navrácí i likviduje a v jistém smyslu tak znesnadňuje orientaci ve světě.

Proto pro nás bylo velmi důležité, aby bylo patrné, že i internet v Biedermannově světě existuje, byť je přítomen pouze podprahově, skrze Babettinu manipulaci s chytrým telefonem: na webu vybírá věnec pro Knechtlina, sdílí fotografii Biedermanna s věncem, natáčí ho, když Schmitz straší. Důležité jsou ale spíše vlivy, které internet, jímž Biedermannovi evidentně disponují, na společnosti zanechává a ty se projevují právě ve výše zmíněné relativizaci pravdy, možnosti identifikace se s jakoukoli skupinou, ale díky sociálním sítím také důležitosti obrazu, který o sobě do světa vysíláme.

4. REALIZACE INSCENACE

Titul *Pan Biedermann a žháři* byl čtvrtou absolventskou inscenací ročníku a mou druhou inscenací v prostorách Divadla DISK a to s velmi podobným tvůrčím týmem. To bylo velkou výhodou jak pro herce, kteří už v prostoru téměř rok hráli, znali jeho dispozice a uměli jej obsáhnout, stejně jako v práci se scénografkou, při níž jsme si už byly daleko konkrétněji vědomy všeho, co prostor DISKu nabízí, čeho všeho se dá využít a co raději nepokoušet. Velmi cennou zkušeností byla práce se dvěma dramaturgy, Ondřejem Novákem, absolventem činoherního herectví a Barborou Šupovou, absolventkou Katedry autorské tvorby a pedagogiky. Jejich různé přístupy a úhly pohledu, stejně jako možnost vše diskutovat v širším trojčlenném týmu byla pro inscenaci i pro mne jako pro režiséru velmi obohacující a jejich vliv na finální podobu textu i inscenace byl naprosto zásadní. Praktickou část práce na inscenaci – tj. scénografickou a kostýmní složku, hudební složku a samotnou práci s herci se pokusím nastínit v následujících podkapitolách.

4.1. Scénografická koncepce

Prvním krokem v rámci úvah nad scénografií bylo nutné vyřešení dvou prostorů ve hře – tedy nahoře a dole – na půdě a v bytě Biedermannových. Rovněž pro nás bylo podstatné, aby herní plocha využívaná ke ztvárnění situací byla obklopena dostatečně velkým a variabilním prostorem pro práci s chórem, který se sice v domě může pohybovat, ale musí přicházet zvenčí. Jeho hlavní aktivita je dozírání, tedy určité obklopování dvouúrovňového obydlí Biedermannových. Posledním důležitým principem pak pro nás bylo vyhnout se dveřím, nechat byt volněji průchozí a umožnit tak dlouhé příchody, případně realizaci celých mikrosituací, které příchod provázejí, ale jsou vydělené ze samotného prostoru pokoje.

Se scénografkou Michaelou Semotánovou jsme nakonec dospěly ke zhruba 5 metrů širokému portálu, na jehož horní hraně se nacházela půda. Na tu se dalo vylézt z obou stran po žebřících. Pod portálem a za ním se na čtyřiceticentimetrových praktikáblech nacházel prostor chodby, jejíž zadní stěnu tvořilo meshové plátno. To se dalo prosvítit – tento princip jsme využívali vždy, když zazvonil zvonek a divákům tak odhalovali, kdo přichází. Na stejném místě

se pak zjevil i Schmitz, hrající ducha Knechtlinga. Zároveň tato plocha sloužila k zadní projekci. Ta se využívala jak pro podpoření atmosférickosti žánrových výstupů žhářů, tak pro závěrečnou karaoke party. Vytvořil se tak prostor sekundární televizní obrazovky, jejíž rám tvořil portál, potažmo dům Biedermannových.

V dalším kroku jsme se rozhodovaly jak realizovat samotný pokoj. Naše úvaha vedla právě přes současný rituál pohodlného zbohatlického života. Jako charakteristické znaky jsme si vybraly již zmíněnou vířivku, televizi a běhací pás. U televize a na běhacím pásu se odehrávala většina Biedermannových samostatných výstupů a osobních kontemplací, rozhodly jsme se tedy tyto dva objekty umístit na vyvýšená místa, ze kterých Biedermann může sledovat dění pod sebou a dostává tak v prostoru svrchované postavení. Naopak vířivku, kde poprvé podléhá Schmitzovu vlivu, jsme zapustily do podlahy, Biedermann tak sedí pouze v nátělníku a v trenýrkách pod diváky a je i z hlediska mizanscény ve, svým způsobem, kompromitující pozici.

Ačkoliv mohu-li, tak se umisťování stolu a židlí na scénu vyhýbám – mám za to, že herce i mne vede k méně kreativnímu řešení situace – v tomto případě, kdy se na scéně neustále jí, se nám zdálo nutné místo k tomuto účelu určené vytvořit. Přesto jsme chtěly věnovat sezení jen minimum potřebného prostoru. Proto jsme volily rozkládací stůl, spíše konferenční, než jídelní, který zejména při večeři, kde Biedermann ve snaze přesvědčit žháře, že si na estetičnost nepotrpí, servíruje jídlo z papírových krabiček od donáškové služby, dodělával zvláštní pocit jedení u televize, spíše než společenské události. Židle – v moderním skandinávském stylu – si na jeviště v průběhu nosili sami herci, aby nebyl prostor od samého začátku zastavěn nábytkem a umožňoval více možností pro pohyb a to zejména co se týče chóru.

Vytvoření hřiště pro chór bylo posledním krokem naší scénografické koncepce. Ačkoliv se naše úvahy nejprve ubíraly směrem rozžití technických lávek divadla pro první sestup ikonických postav do světa běžných lidí, brzy jsme zjistily, že tato cesta z provozních a bezpečnostních důvodů nebude realizovatelná. Zvolili jsme tedy příchod z různých zákoutí divadla – Babička jediná sestupovala z výšky – bohužel pouze z námi vybudované půdy, Švejk

z levého portálu, Mirek Dušín přelézal elevaci, Ferda Mravenec seskakoval z prvního balkónu a blanický rytíř se objevil zpoza konstrukce portálu. V dalším výstupu se chór s baterkami objevil pod meshem potaženými šedesátkovými praktikáblý s televizí a běhacím pásem, tedy svým způsobem uvnitř i vně domácnosti Biedermannových. Ve třetím výstupu se chór vynořil z vířivky a obsadil žebříky vedoucí na půdu. Ve čtvrtém výstupu přechází po přední hraně pokoje Biedermannových a rozmlouvá s Biedermannem. V pátém výstupu už dochází přímo do středu místnosti, tam zaujímá typizované pozice a proklamuje svou připravenost. Pomalu se tedy postavy chóru dostávaly k Biedermannovým blíž a blíž a dávali tak najevo svou iniciativu a posilující pozici v rámci narativu. Naději, že zakročí a katastrofu odvrátí, ovšem zklamávají. Po výbuchu přibíhají zmateně zpoza konstrukce portálu. Po trapném postávání nad těly Biedermannových opouští divadlo hlavním vchodem a jdou hlásat své sebeupevňující poselství o strážcích rodného města dál do světa.

4.2. Kostýmy

V kostýmní složce pro nás bylo hlavním východiskem propojení Biedermannových s jejich domem. Toho jsme spolu s kostýmní výtvarnicí Polinou Akhmetzhanovou docílily skrz propojení vzoru na tapetě obytného prostoru a značné části oblečení Biedermannových a Anny. Vzor, který jsme zvolily, šedobílý cikcak, se aktuálně často používá v bytovém designu, ale zřídka kdy v módním průmyslu. Ten tak podprahově udělal z Biedermannových kusy nábytku. U Babetty jsme tento vzor doplnily ještě o reflexně žlutou sukni, která odkazuje k jejímu zájmu o protipožární opatření. Ze stejné barevné palety, doplněné ještě o reflexní červenou, vycházely i postavy chóru, které tak byly se světem Biedermannových vizuálně propojeny. Na šedém overalu měla každá z nich prvky dotvářející jejich konkrétní postavu – Babička šátek a zástěrku, Švejk typickou čepici, Mirek reflexně žlutou paruku a červené trenýrky, Ferda mravenec šátek a bílé rukavičky a Blanický rytíř brnění a helmu.

Naprosto odlišní a se světem Biedermannových vizuálně nesouvisející pak museli být žháři. Ve výrazně stylizovaném světě měli působit „nejnormálněji“. Volili jsme pro ně odstíny modré a černé. Předobrazem pro Schmitze byl vekslák: podivná existence, která má skryté kontakty a působí, že

ví víc, než dává najevo. Zároveň tvrdí, že byl vyhazovačem.⁷⁸ Jeho kostým tedy tvořily černé široké kalhoty, které jeho tělu opticky přidávaly hmotu, černý rolák, džínová bunda a černá čepice. Veksláckému typu se pak herec Pepa Honzík přiblížil i tím, že si řasenkou obtahoval černý knír. Přesným opakem pak byl Eisenring. V dobře padnoucím modrém saku nosil kapesníček, který mu dodával možnosti úzkostlivě pořádkumilovného průběžného jednání.

4.3. Hudební složka

Při koncepci hudby k inscenaci jsme s jejím autorem Františkem Alferim pracovali zejména s citacemi a variacemi na obecně známá hudební témata, či žánry. Hudebních vstupů pak byly tři základní typy. První byl hudební podkres pod všechny výstupy chóru, druhý pod stylizované výstupy žhářů a třetí vyplnění nutných přechodů mezi půdou a pokojem. Hudba, která dokreslovala výstupy chóru, byla inspirována soundtracky Hollywoodských akčních filmů. Nástupy jednotlivých postav byly navíc doplněny o hudební téma, které buď přímo cituje filmovou podobu té či oné postavy, případně k postavě jiným způsobem odkazuje. Obdobně jsme postupovali i u výstupů žhářů. Schmitzovo vyprávění bylo podloženo teskným harmonikovým blues, dobře korespondujícím s černobílým obrazem jízdy po osamělé silnici, který byl promítán na pozadí. Eisenringovo číslo, při kterém se za ním vlnila promítaná opona, bylo doplněno o hudbu referencující televizní estrády typu *Televarieté*, nebo *Možná přijde i kouzelník*. Hudba určená k přechodům pak obsahovala jemné tikání, které signalizovalo nevyhnutelně se blížící katastrofu.

V samotném textu hry je přítomna pouze jedna píseň a to „Liško husu sebrala jsi“, v germanofonní oblasti známá písnička pro děti. V textu se objevuje ve scéně večeře, kde se po nepovedeném výstupu s duchem Knechtlinga Schmitz snaží situaci uklidnit tím, že zazpívá. Píseň svým textem opět v podtextu odkazuje k mrtvému Knechtlingovi: „Liško, husu sebrala jsi. Copak to se smí, vrať ji, sice hajný asi hned tě zastřelí!“ Biedermann svým nevybíravým zacházením zničil Knechtlinga a teď za to bude zničen on. Taková interpretace textu ale opět vede k jistému pocitu kritiky kapitalismu a vnímání žhářů jako

⁷⁸ V původním textu se jedná o cirkusového zápasníka, který by nás ovšem vizuálně vedl k úplné stylizaci. Proto jsme se rozhodli tuto profesi nahradit méně příznakovým vyhazovačem.

samozvaných revolucionářů, ať už jakkoliv problematických a morálně pochybných. Taková rétorika se ale u našich žhářů neobjevuje. Navíc nám bylo jasné, že v českém kontextu taková píseň nebude mít žádný konkrétnější dopad, jelikož je u nás v zásadě neznámá.

Mikrosituaci ve které je píseň zpívána jsme pojali jako karaoke party nad ránem a potřebovali jsme tedy český hit, který by takové situaci odpovídal. Jako ideální se nám jevila píseň „Pár přátel“ Michala Davida, upevňující rétoriku „my vs. oni“, kterou žháři používají po celou dobu hry. I když už je člověk na samém dně, je třeba si uvědomovat, že kolem jsou přátelé, kteří nám pomohou. Zároveň celý text dobře kontrastuje se situací, kdy už se vše vymklo kontrole. Eisenring zběsile tančí s Babetou a snaží se ji svést, opilá Babetta usíná na běhacím pásu, Schmitz svazuje Biedermanna věncem a nutí ho zpívat s ním, pak jej polévá vínem. Biedermann se svléká a Eisenring využívá příležitosti dát si z jeho pupíku body shot. Zpěv písně je přerušen zvukem sirén. Přišel čas a žháři odcházejí. Zoufalý Biedermann se je snaží zastavit s přímým odkazem na text písně. Když se ho ptají „A kdo vlastně myslíte, že jsme?“ odpovídá jim „Mí přátelé.“

4.4 Proces zkoušení

V rámci práce s herci se od samého počátku projevoval logický rozdíl mezi stavěním situací a stavěním výstupů s chórem. Zatímco v situacích se v mnoha směrech dalo vycházet z dosavadních studijních zkušeností, práce s chórem představovala zcela novou zkušenost s divadlem epického typu a s textem, který principiálně nevycházel z miméze ale z diegeze.

4.4.1. Zkoušení situací

Zásadní otázkou při práci na situacích bylo nastavení a udržení adekvátní stylizace. Samozřejmě šlo o hledání rozumné míry komediální nadsázky, ale zároveň i o hledání gestického vyjádření společenského statusu, které ovšem nebude příliš návodné vzhledem k již ze své podstaty návodnému textu. Velká část zkoušení tak představovala zkoumání hranice únosnosti předem jasného typu a pokusů o psychologicky vystavěnou postavu, která ovšem naráží na mantinely textu.

Tento proces byl o to komplikovanější, že v rámci žánru se jednání postav často zpěchovalo logickému vývoji. Postavy jednaly tak, aby došlo k udělení lekce, ne aby byl jejich oblouk udržitelný. V tomto smyslu jsme si situaci mnohdy ještě víc zkomplikovali aktualizací typů. Zejména u scény večeře, kde už jdou všechny racionální mentální pochody stranou, bylo třeba zkoušet bezpočet možných motivací, proč by mohly postavy znenadání rádooby zapomenout na přítomnou hrozbu a žoviálně pokračovat v konverzaci (není třeba zdůrazňovat, že budovat situaci pouze na strachu by bylo proti žánru). Čím víc jsme se snažili jít po logice, tím víc se nám text vzpíral. V tomto okamžiku jsme si začali konkrétněji uvědomovat, že čím absurdnější je motivace pro obrat v jednání, tím vděčnější se situace stává.

Nejzajímavější bylo v tomto smyslu přelévání sil mezi manželi Biedermannovými. Tak jak je situace napsaná, vyvolává dojem, že Babetta je celou dobu proti žhářům a komunikuje s nimi jen ze slušnosti, zatímco Bohumil je celou dobu s nimi. To ovšem začalo být v rozporu s naším čtením Babetty jako relativně rovnocenným partnerem v domácnosti, kterou Bohumil zpracovává a překřikuje s většími obtížemi, než jak naznačuje výchozí text. Museli jsme tedy Babettu dovést do pozice, kdy ji žháři skutečně začnou zajímat. Skvělou nabídkou pro nás byla Schmitzova divadelní zkušenost. Babetta se jako správná panička z vyšší třídy chytá zmínky o divadle a od té doby chová ke žhářům jistý obdiv. V tu chvíli se od nich ovšem musí odpoutat Bohumil, aby byla udržena potřebná rovnováha. Bohumil si tedy všímá chybového chování u ostatních. Vidí, že jeho žena má o cizince v jeho domě až přehnaný zájem – žárlí, konkrétněji si uvědomuje, jakou hrozbu pro ně představují, možná obojí? Každopádně na výstupu, který vrcholí zpřítomněním mrtvého Knechtlinga participuje jen s krajní nevolí. Naopak Babetta celou situaci natáčí na mobil a snaží se ho dotlačit k co nejaktivnější spoluúčasti. Opět se v tomto smyslu stává účastníkem dění, ne tichou obětí hlouposti svého manžela.

Neobyčejně náročným oříškem pak byla obnova typu služičky do formátu, kdy a) postava nepůsobí jako z minulého století a b) přidává tématu inscenace další vrstvy. Tento náš záměr často narážel na situační danosti, kde se snaha o

aktualizaci dostávala do konfliktu s textem, a to zejména ve chvílích kdy jsme hledali u Anny přílišný nadhled, který s typem nekorespondoval. Nejproblematictější bylo v tomto smyslu Annino fungování při večeři, kde v textu chodí na příkaz Biedermanna ve vytahaném svetru (který ale opět odkazuje k problematice třídní společnosti a naše téma nijak neposouvá) a v zásadě pouze přináší a odnáší věci. Ve snaze o ukotvení Annina typu, který se nám nedařilo přesně uchopit ještě ve druhé polovině zkoušení, jsme vyzkoušeli mnohé varianty řešení této situace. Nakonec jsme zvolili možnost, kdy Biedermann chce Annu vydávat za svou osobní asistentku. Nechce žhářům ukázat, že má doma služku z východu. Jako taková se Anna převlékne do oblečení Biedermannové. To ovšem okamžitě mění její status v rodině. Najednou ji, k nelibosti Biedermannových, Eisenring usazuje ke stolu. Další Biedermannův plán se obrací proti němu. Ubrousky, prostírání, talíře – to vše musí na stůl nosit zmatený Biedermann, zatímco Anna poslušně sedí. Dosavadní pravidla se tak ještě víc rozkolísají a Biedermann se stává sluhou ve vlastním domě. Ve chvíli, kdy se nám podařilo Annu podchytit v této situaci, začalo se nám pomalu dařit fixovat její typ do podoby, v jaké jej bylo možné vidět v inscenaci.

4.4.2. Zkoušení výstupů s chórem

Při práci s chórem zpravidla nebylo možné pomoci si vysituováním. Jeho funkce je komentující. Tomu bylo nutné podřídit jak scénografii, jak už bylo zmíněno, tak celkové nakládání s jeho gestickou složkou. První dny práce s chórem jsme spolu s choreografkou Kamilou Mottlovou trávili pouze hledáním gestu jednotlivých postav, který vycházel z řízených improvizací. Vytvořený gestický základ jsme posléze redukovali na 5 základních gest, kterými se postava projevuje. Z nich nejvýraznější pak bylo použito pro vytvoření základní formace chóru. V této fázi práce si byli daleko jistější a tvořivější herci z Katedry alternativního divadla; pro činoherce byl tento nárok na čistě fyzické ztvárnění typu bez podpory textové složky viditelně nekomfortní.

Situace se obrátila ve chvíli, kdy se k fyzickému jednání přidal text. U herců z Katedry alternativního divadla častěji docházelo k odpojení textu a těla, text se stal jakýmsi monotónním významu zbaveným podkresem pro fyzickou

akci, která v horším případě začala slovo rytmizovat do zvláštní deklamované recitace. To podporoval i fakt, že byli nuceni umluvit relativně velký prostor divadla DISK, kde byl pod jejich výstupy puštěný hudební podkres. Tyto překážky jsme zdolávali v průběhu celého zkoušení, a nepodařilo se nám je zcela uspokojivě vyřešit ani v průběhu reprízování, byť je třeba podotknout, že se situace stabilně zlepšovala. Časová náročnost řešení těchto základních technických problémů způsobila, že chór zůstal daleko méně propracovaný a méně individualizovaný, než jsem původně zamýšlela. Je ovšem třeba zmínit, že studenti Katedry alternativního divadla byli posluchači druhého ročníku, bez předchozí zkušenosti s prostorem divadla DISK, kteří udělali v průběhu zkoušení ohromný kus práce, zejména co se týče hlasové vybavenosti. Nedocenitelnými spolupracovnicemi mi, ve snaze být jim v tomto směru nápomocná, byly herečky Barbora Poláchová a Martina Šindelářová, druhá, činoherní, polovina chóru. Věřím, že tento model mezikatederní spolupráce byl poučný a inspirativní pro obě skupiny studentů.

4.4. Výsledný tvar a jeho zhodnocení

Věřím, že ve výsledném tvaru se většina našich záměrů alespoň do určité míry projevila a svět hry byl k námi zakoušené realitě přimknut dostatečně efektivně. Odpovídá tomu i recenze Kateřiny Vaněčkové, která vyšla ve studentském časopisu *Hybris* a hovoří o „situov[ání inscenace] do současné České republiky“⁷⁹ a „spokojen[ém] život[ě] jednadvacátého století“⁸⁰, přičemž jako nejaktuálnější hodnotí právě charaktery manželů Biedermannových, žijících v iluzi vlastní nezranitelnosti uvnitř bubliny své vymazlené domácnosti, ohrožující sami sebe svým pocitem neohrožitelnosti.

V rámci práce na postavách hlavní linie příběhu se, dle mého názoru, všem hercům podařilo najít odpovídající stylizaci a vytvořit kompaktní celek. Od samého počátku zkoušení i po dobu reprízování inscenace nepouštěli ze zřetele důležitost jejich celotělové typizace, kterou ale zvládli držet nenuceně a s nadhledem pro tento žánr tak potřebným. V tomto ohledu jim jistě byla velmi prospěšná práce na předchozích absolventských inscenacích *Cizinec hledá byt*

⁷⁹ VANĚČKOVÁ, Kateřina. „Vítejte u Biedermannových ve světě iluzí“. *Hybris*. Praha: 10 květen 2019, s. 19.

⁸⁰ *ibid.*

a *Rozhovory s astronauty*, kde střídali mnoho postav a museli se naučit nahrazovat psychologizaci zkratkou čistě za účelem jednoduchého a čitelného oddělení postav.

V kontrastu s péčí jakou jsme věnovali výstavbě postavy Anny je její výraznost v celkovém tvaru značně podhodnocená. Přesto jsem přesvědčená o nezbytnosti vyřešení jejího statusu v domácnosti, které ve výsledku proběhlo k mé relativní spokojenosti. Postava Anny téměř nemá text, ale její hodnotící pohled z ní dělá zástupce diváka na jevišti. V tom je její funkce nezastupitelná, ovšem za předpokladu, že je její pozice v domácnosti srozumitelná. Snahy tematizovat xenofobii Biedermannových si všímá i recenzentka, stejně jako faktu, že Anna je na konci inscenace „jediná rozumná osoba v domě [...], která si hrozbu uvědomuje a rozhodne se odejít.“⁸¹ Linii však vnímá jako rozvíjenou „jen povrchně“⁸². Věřím, že to je právě proto, že se v případě Anny nejvíc svářel napsaný typ a funkce postavy s námi přidávaným sdělením a snahou o aktualizaci. Přestože si uvědomuji, že pro diváka nemohlo být dost dobře čitelné vše, co jsme se přes Annu snažili sdělit, jsem přesvědčená, že je dobře, že v inscenaci tyto informace zůstaly alespoň podprahově.

Jak ze zmíněné recenze, tak z dalších diváckých hodnocení se dá usuzovat, že nejproblematičtější složkou inscenace byl právě chór. Ten diváky výrazně polarizoval a jeho podstata zůstala pro mnohé nesrozumitelná. Na základě recenze se pokusím dobrat se možného důvodu pro toto neporozumění. Autorka píše:

Inscenátoři se rozhodli těmto pěti postavám vtisknout ještě další význam, ale velmi obtížně pochopitelný v rámci inscenace. V hasičském sboru se zde setkáváme s ikonickými postavami české literatury [...] se symboly moudrosti, pracovitosti, vynalézavosti, čestnosti a chrabrosti v té nejryzejší podobě. Možná tvoří jakýsi protipól hlavních postav, které přesně tyto vlastnosti postrádají, ale v rámci celku je jejich úloha velmi nejasná.⁸³

⁸¹ VANĚČKOVÁ 19.

⁸² ibid.

⁸³ VANĚČKOVÁ 23.

A zde je třeba se vrátit ke Gadamerovi a jeho zdůraznění integrálního významu diváka v konstituci významu uměleckého díla. To co pro nás jako pro tvůrce byla jasná kritika těchto ikon, resp. zpochybnění jejich ikoničnosti a zejména pak tendence se k nim slepě upínat, nemohlo padnout na úrodnou půdu ve chvíli, kdy divák o těchto ikonách sám nepochybuje. Takový divák byl námi k pochybnostem (které jsme chybně předpokládali) zjevně nedostatečně pobídnut. Předpokládám, že aby taková zpráva byla čitelná, musela by se pro chór nastavit daleko výraznější míra parodizace, která by jejich ikonický status nenabourala, ale zbourala. Obávám se ale, že pak by výsledná neefektivita a tím pádem i pointa linie chóru byla více než předvídatelná. Ať tak či tak, jsem ráda, že jsem se se zkoušením s chórem mohla potkat ještě na školní půdě a věřím, že do další práce odcházím touto zkušeností poučenější.

5. ZÁVĚR

Cesta k interpretaci skrze aktualizaci dramatického textu je nesnadná. Nestačí se v ní spolehnout pouze na kreativní myšlení a empatii. Vyžaduje zevrubnou analýzu textu, jeho žánru, intelektuálního zázemí a kontextu, v němž byl napsán. Věřím, že teprve potom se může jednat o aktualizaci nenahodilou a přesně zacílenou. Nic z toho samozřejmě nedává záruky kvalitní inscenace. Divadlo jako živý proces, do něhož nemalou měrou zasahuje každý z jeho účastníků, včetně diváka, z principu záruky nedává. Přesto vnímám analytickou složku divadelní práce jako bazální předpoklad možného vzniku koherentního, srozumitelného a aktuálního tvaru, byť se v jakékoliv fázi procesu může začít text aktualizaci / interpretaci vzpírat, o čemž jsme se několikrát v procesu zkoušení inscenace *Pan Biedermann a žháří* přesvědčili. Práce na aktualizaci tedy rozhodně nekončí ve chvíli finalizace textu a režijně-dramaturgické koncepce, ale je součástí celého procesu zkoušení a vyvíjí se až do poslední chvíle.

Ve své diplomové práci, stejně jako při práci na absolventské inscenaci, jsem vycházela z přesvědčení, že divadlo se musí k současnosti nejen vztahovat, ale má k ní i určitý závazek. S tvůrčím týmem i s herci jsme se snažili co nejpochtivěji analyzovat aktuální společensko-politickou situaci, hledat vzorce se kterými se setkáváme u sebe i u druhých a aplikovat je na naše postavy. Výsledky této naší snahy se neseťkaly vždy s bezpodmínečným pochopením, přesto věřím, že je taková snaha v divadelní tvorbě nutná. Divadlo, dle mého názoru, nemá vybízet k hodnocení, ale k dialogu. Netrvám na tom, aby divák odešel s pocitem, že vše pochopil a má v dané problematice jasno, naopak mě těší, odchází-li s chutí chápat víc, s chutí přemýšlet a s chutí s tezemi v divadle nastíněnými polemizovat. Odvolávám se v tomto smyslu, v závěru stejně jako v úvodu své práce, k Janu Grossmanovi, který tvrdí, že „[a]pelativnost vzniká tam, kde jsou aktuální ‘problémy’, nebo ‘otázky’ položeny a demonstrovány jako výzva k rozhovoru.“⁸⁴ Ráda bych věřila, že jsme se naší inscenací pokusili udělat krok směrem k takovému pojetí divadelní práce.

⁸⁴ MIHOLOVÁ, Kateřina. *Král Ubu / Ubu the King, Jarry & Grossman & Fára*. Praha: KANT pro AMU, 2007. 10 s.

6. BIBLIOGRAFIE

- FRISCH, Max. *Pan Biedermann a žháři*. Praha: Dilia, 1969.
- ANON. „Ferda Mravenec ve službách ideologie“ [online] [cit. 20.7.2019], Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologickych-textu/ondrej-sekora-a-ferda-mravenec/>
- BERWALD, Olaf. *A Companion to the Works of Max Frisch*. Rochester: Boydell & Brewer, 2013.
- BROWN, Tom. *Breaking the Fourth Wall*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- BUTLER, Michael, SACHSENMAIER, Stefanie. *Plays Of Max Frisch*. Basingstoke: The Macmillan Press LTD, 1985.
- CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha: Melantrich, 1986.
- DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci*. Bratislava: Archa: 1993.
- FERGUSON, Niall. „Five Ingredients for a Populist Backlash“. In: Youtube [online]. 27.02.2007 [cit. 2019-6-2]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=pmdxYTyrl-E>. Kanál uživatele ZeitgeistMinds.
- FRANKO, William W., WITKO, Christopher. *The New Economic Populism: How States Respond to Economic Inequality*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- FOGLAR, Jaroslav. *Záhada hlavolamu*. Praha: Albatros, 2019.
- GADAMER, Hans-Georg. *Myšlení o divadle II*. Praha: Herrmann a synové, 1993.
- GORDON, Robert. *The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
- GROSMANN, Jan. *Texty o divadle 2*. Praha: Pražská scéna, 2000.
- HORŮINEK, Jan. *Drama, divadlo, divák*. Brno: JAMU, 2008.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- ISER, Wolfgang. *Čtenář jako výzva*. Brno: Host, 2001.
- JANKOVIČ, Milan. *Cesty za smyslem literárního díla*. Praha: Karolinum, 2005.
- JANOŠEK, Jaromír. *Verbální komunikace a lidská psychika*. Praha: Grada Publishing a.s., 2007.

JOHANNESSEN, Richard L., VALDE, Kathleen S., WHEDBEE, Karen E. *Ethics in Human Communication*. Long Grove: Waveland Press, 2008.

KOWALKE, Kim H. „Brecht and Music: Theory and Practice“. ed. THOMSON, Peter, SACKS, Glendyr. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

LANE, David. *Contemporary British Drama*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

LINDER, Tomáš. „Zastřelil bych Švejk: S Jonathanem Ledgardem o novinařině v The Economist, neobjeveném českém potenciálu a o tom, jak buduje přístavy dronů uprostřed Afriky“. *Respekt*. Praha: 13 květen 2019.

LYOTARD, Jean-Francois. *O postmodernismu*, Praha: Filosofia, 1993.

MAKARYK, Irene Rima. *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press, 1993.

McCULLOUGH, Christopher. „Saint Joan of the Stockyards“. ed. THOMSON, Peter, SACKS, Glendyr. *The Cambridge Companion to Brecht*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

MIHOLOVÁ, Kateřina. *Král Ubu / Ubu the King, Jarry & Grossman & Fára*. Praha: KANT pro AMU, 2007.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Studie z estetiky*. Praha: Odeon, 1971.

MUMFORD, Meg. „Gestic Masks and Brecht's Theater: A Testimony to the Contradictions and Parameters of a Realist Aesthetic“. ed. VAN DIJK, Maarten. *Brecht Yearbook 26*. Detroit, Wayne State University Press, 2001.

NORRIS, Pippa, INGLEHART, Ronald. *Cultural Backlash and the Rise of Populism: Trump, Brexit, and Authoritarian*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

NOVAK, Benjamin. „'I've never been a wealthy man' – Viktor Orbán“. Budapestbeacon.com [online]. Lancaster: Real Reporting Foundation, 12. 4. 2016. [cit. 2019-6-14]. Dostupné z: <https://budapestbeacon.com/ive-never-been-a-wealthy-man-viktor-orban/>

OSTŘANSKÝ, Bronislav. „Islamofobie jako koncept i kolbiště“. ed. OSTŘANSKÝ, Bronislav. *Islamofobie po česku*. Praha: Vyšehrad, 2018.

PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

PAVIS, Patrice. *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*. London: Routledge, 2016.

- PLHÁKOVÁ, Alena. *Dějiny psychologie*. Praha: Grada Publishing, 2006.
- RUSH Philip, LOWE, Robert. *A Student's Guide to A2 Drama and Theatre Studies for the AQA Specification*. London: Rhinegold Publishing Ltd, 2004.
- STASKOVÁ, Věra, TÓTHOVÁ, Valérie, KOŤA, Jaroslav. *Odkaz Joyce E. Travelbee pro ošetrovatelství 21. Století*. Praha: Grada Publishing, 2019.
- STÖRIG, Hans Joachim. *Malé dějiny filosofie*. Kostelní vydří: Karmelitánské vydavatelství, 2000. 441s.
- TABERY, Erik. *Opuštěná společnost*. Praha: Pastelka, 2017.
- TECKLENBURG, Tina. „Entangled Within Stories: Towards a Narrative Theory of Performance“. ed. BOROWSKI, Mateusz, SUGIERA, Małgorzata. *Worlds in Words: Storytelling in Contemporary Theatre and Playwriting*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- URBANOVÁ, Svatava. *Meandry a metamorfózy dětské literatury*. Olomouc: Votobia, 2003.
- VANĚČKOVÁ, Kateřina. „Vítejte u Biedermannových ve světě iluzí“. *Hybris*. Praha: 10 květen 2019.
- VODIČKA, Felix. „Literárně historické studium ohlasu literárních děl (Problematika ohlasu Nerudova díla)“ [online] [cit. 8.7.2019], Dostupné z: <http://sas.ujc.cas.cz/archiv.php?art=402>
- VUČKA, Tomáš. *Cesta za modrým světlem: meditace nad texty Jaroslava Foglara*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015.
- WEINBERG, Leonard. *Fascism, Populism and American Democracy*. New York: Routledge, 2018.