

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

BÁSNICKÉ DRAMA NA SCÉNĚ

Scénické limity básnického dramatu

Vít Kořínek

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Oponent práce: Mgr. Jana Kudláčková

Datum obhajoby: 7. 9. 2020

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Direction – dramaturgy of dramatic theatre

BACHELOR THESIS

POETIC DRAMA ON STAGE

Scenical limits of poetic drama

Vít Kořínek

Supervisor: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Opponent: Mgr. Jana Kudláčková

Date of thesis defence: 7/9/2020

Academic degree to be obtained: BcA.

Prague, 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

BÁSNICKÉ DRAMA NA SCÉNĚ
Scénické limity básnického dramatu

vypracoval 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.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval svému vedoucímu práce prof. MgA. Janu Vedralovi, PhD. za mimořádně inspirativní vedení, a i za samo nasměrování k problematice, jíž se v této práci zabírám.

Dále děkuji MgA. Štěpánu Páclovi, Ph.D., prof. MgA. Zuzaně Sílové, Ph.D., mé drahé kolegyni Monice Hliněnské, a rovněž mé rodině a přátelům, bez jejichž zájmu a vydatné podpory by tato práce nikdy nevznikla.

Abstrakt

Pod pojmem básnické drama chápe autor této bakalářské práce specifický typ dramatických textů, které stojí pomyslně rozkročeny mezi jevištěm a literaturou. Jde o texty, za nimiž rozpoznáváme nikoliv dramatika, ale básníka, jehož obraznost není primárně scénická. Hlavním předmětem autorova zájmu jsou konkrétní příklady specifických obtíží, s nimiž se mohou inscenátoři při scénování tohoto typu textů setkat, a na něž jako režisér sám narazil při vlastní tvůrčí práci v rámci studia režie-dramaturgie činoherního divadla. Na základě tohoto zkoumání se zamýšlí nad otázkami, jaké je místo dotyčných textů v české divadelní kultuře, zda mají být tyto texty vůbec připouštěny na jeviště, a pokud ano, jak se mají inscenátoři s jejich scénickými limity vypořádávat.

Klíčová slova: básnické drama, scénické limity, scéničnost, literárnost, Viktor Dyk, Martin Františák

Abstract

In this bachelor thesis, under the term poetic drama is understood a specific type of dramatic texts which oscillate between the stage and the literature. In case of these texts, it is obvious, that they were not written by a playwright, but by a poet, whose imagery is not primarily scenic. The main subject of the interest of the author of this bachelor thesis are examples of specific difficulties which theatre creators may encounter when staging this type of text, and which he personally encountered as a director in his own creative work during his studies. Based on this research, he thinks about the place of these texts in the Czech theatrical culture, considers the questions whether this kind of texts should be let in on the stage at all, and if so, how the directors should deal with their stage limits.

Keywords: poetic drama, stage limits, scenicity, literacy, Viktor Dyk, Martin Františák

Obsah

Úvod	8
1. Básnické drama a jeho scénické limity	10
2. Nevěsta	18
2.1. Básnický obraz mezi referováním a scénickou událostí.....	18
2.2. Nedourčenost literární a nedourčenost scénická.....	28
2.3. Mezi vnitřní pravdivostí a realizací autorových záměrů.....	37
3. Poražení.....	44
Závěr	51
Seznam použitých pramenů a literatury	53

Úvod

Jak se již sám název snaží napovědět, předmětem mého zkoumání v rámci této práce budou specifické obtíže, s nimiž se mohou inscenátoři potýkat při scénování tzv. básnického dramatu.

Samotný termín *básnické drama* je krajně mnohoznačný. Můžeme se setkat s výklady, které takto obecně označují dramata psaná ve verších. Běžné je rovněž používání tohoto označení pro dramatické texty, u nichž se jazyková forma zásadním způsobem podílí na realizaci tématu – tak tomuto pojmu rozumí např. Štěpán Pácl ve své studii *Slovo v prostoru*¹.

Já zde budu pod tímto *terminem technicem* chápat ty texty, o nichž nelze říct, že by byly jednoznačně věci scény, a tedy potenciálními scénickými projekty, jak drama ze scénologického hlediska vnímá Jaroslav Vostrý². Jde o texty rozkročené mezi scénou a literaturou, tedy „*básnictvím*“. O takové dramatické texty, za nimiž vždy místo dramatika neomylně poznáváme literáta („*básníka*“), jehož autorská obraznost není primárně scénická.

Tyto texty se obvykle vyznačují velkou disproporcí mezi *zážitkem čtenářským* a potenciálním *zážitkem diváckým*. Obrazy, které autoři v textu vnímatelům předkládají, vykazují totiž z výše zmíněných důvodů menší míru scéničnosti, a naopak velkou dávku literárnosti. Hlubší umělecký zážitek z nich si tedy běžně odnáší spíše čtenář než divák. Hlavním úkolem inscenátorů tohoto typu textů proto obecně je, aby se k sobě zážitek čtenářský a zážitek z jevištního zakoušení kvalitativně alespoň blížily. Otázky, jež zde vyvstávají, pak ale samozřejmě zní: je něco takového vzhledem ke genetickému založení daných textů vůbec možné? A pokud ano, jak přesně toho lze dosáhnout?

Chtělo by se říct, že nejsou-li dané texty čistě věci scény a musí-li se inscenátoři při pokusu o jejich jevištní realizaci potýkat s řadou zvláštních limitů, neměly by nejspíš vůbec být na jeviště připouštěny. To je ostatně stanovisko, k němuž se přiklání i Otakar Zich, jenž tuto skupinu textů vnímá spíše jako součást

¹ Pácl 2015, s. 32

² Vostrý 2010, s. 12

literatury.³ Přesto se ovšem s inscenacemi tohoto typu textů v praxi setkáváme – a to ne v zanedbatelné míře.

Předmětem mého zájmu zde tedy bude kromě samotných limitů básnických dramát, s nimiž jsem se setkal při vlastní tvůrčí práci, rovněž otázka, proč si tyto ne zcela scénické texty o své jevištní uvedení často dokážou říct. A proč také mezi jednotlivými tvůrčími osobnostmi z divadelního světa nepanuje vždy nad každým jedním textem naprostá shoda o tom, zda ho je možné za potenciální scénický projekt považovat, anebo nikoliv.

V první části práce nalezne čtenář mou teoretickou úvahu nad genetickou podstatou dotyčného typu textů, již jsem rozvinul nad hrami Viktora Dyka. V dalších kapitolách se zaměřím na rozbor konkrétních tvůrčích problémů, které přede mě postavila dvojice básnických dramát, jež jsem v akademickém roce 2019/2020 v rámci scénické tvorby sám inscenoval – v zimním semestru šlo o hru Martina Františáka *Nevěsta*, v semestru letním pak o Dykovu aktovku *Poražení*. Pokusím se nastínit, jak jsem se se scénickými limity těchto textů vypořádával já sám, pokud jsem si jich byl vědom, a na základě těchto příkladů dojít k jistému zobecnění.

Jednotlivé poznatky sesbírané v rámci práce v závěru zhodnotím, na jejich základě se pokusím odpovědět na předložené otázky, a dále se zde zamyslím i nad zvláštním místem tohoto typu textů v rámci české divadelní kultury.

³ Zich 1987, s. 20

1. Básnické drama a jeho scénické limity

Úvaha nad dramatikou Viktora Dyka

Abych byl schopen přesné definice toho, co zde rozumím pod pojmem *básnické drama*, dovolím si na úvod stručně se zmínit o okolnostech, které mě ke zkoumání scénických možností dotyčných textů v rámci studia přivedly.

Prvotním impulsem zájmu o tzv. básnické drama pro mě bylo zhlédnutí nastudování historické hry Viktora Dyka *Posel* formou scénického čtení, které na podzim roku 2018 v Divadle u Valšů v rámci projektu *Hrdina v českém dramatu* uvedl Štěpán Pácl spolu se studenty tehdejšího třetího ročníku herectví Katedry činoherního divadla. Mohutný divácký zásah, který jsem si z hledišťe odnesl, mě podnítil k důkladnému studiu celého Dykova dramatického díla. Toto mé studium přineslo několik pozoruhodných zjištění.

Mé čtenářské zážitky z Dykových her byly mimořádné. Pro neobyčejnou uměleckou hloubku textů se mě u mnoha z nich zmocňovala touha je přímo jevištně realizovat. Nemohl jsem se tedy nepozastavovat nad skutečností, že drtivá většina z nich není v českých divadlech uváděna – a že Dykovo místo v pomyslném pantheonu domácích dramatiků je více než vratké.

Samozřejmě, že při hledání odpovědi na otázku, proč tomu tak je, se nabízela možnost, že za vším stojí typická česká tendence podceňovat drtivou většinu toho, co domácí umělci vyprodukují, na niž upozorňují např. Jaroslav Vostrý a Zuzana Sílová.⁴ Vůči několika generacím českých divadelníků by bylo ovšem jistě nespravedlivé neprověřit, zda zde svou roli nemohou hrát i jiné okolnosti, které by je *apriori* nestavěly do tak negativního světla. Zvláště pak s přihlédnutím ke skutečnosti, že mezi divadelníky, kteří Dyka jako dramatika ne zcela uznávali, najdeme i taková jména jako Jaroslav Kvapil či Otokar Fischer.

A skutečně, objevit další možnou příčinu neuvádění Dykových her, a to příčinu nezanedbatelnou, nebylo nijak těžké. Obvykle stačilo si pouze začít představovat, jak přesně bych chtěl tu či onu hru inscenovat.

⁴ Vostrý; Sílová 2017, s. 6

V okamžiku, kdy jsem se pokusil většinu Dykových textů (tak, jak jsou napsané) na jevišti představit, otevřela se přede mnou pomyslná propast – propast mezi *mým zážitkem čtenářským* a potenciálním *zážitkem diváckým*. Co na mě při čtení působilo takřka až dojmem geniality, se při pokusu o přenesení na scénu zdálo jako chtěné, vnitřně nepravdivé a naivní. Z čeho při čtení mrazilo, jevílo se v mých představách jako směšné, co mělo být komické, působilo vykonstruovaně, strhující svádělo k netečnosti. Divácky se spoluúčastnit na osudech Dykových protagonistů pro mě pak bylo takřka nemožné, protože na jevišti, zdálo se, nejednaly živé bytosti. Místo toho jako by zde skupina nepříliš obratně vyřezaných loutek lámaně tlumočila Dykova slova a mechanicky naplňovala jeho autorský záměr.

Byl jsem si pochopitelně vědom, že závazně usuzovat cokoli o kvalitách děl jednoho z největších českých básníků jen na základě scénicky neprověřených představ nedostudovaného divadelníka-eléva by bylo krajně pochybné. Pozornost jsem tedy obrátil k renomovanějším ohlasům na Dykovu dramatickou tvorbu. Nejvíce jsem se zaměřoval na názory divadelníků, kteří s některou z jeho her učinili vlastní inscenační zkušenost. A k mému nemalému překvapení, moje pochybnosti o scénické funkčnosti Dykových textů se touto cestou začaly potvrzovat takřka doslovně.

Jaroslav Kvapil ve svých pamětech o Dykovi píše, že „pravého dramatika nikdy v něm nebylo.“⁵ Dykovy hry jsou podle něj vždy „více vtipné improvisace než účelně a zákonně zbudované dílo dramatické.“⁶ Otokar Fischer, ačkoliv ve výsledku Dykovu tvorbu ocení, zase považuje jeho hry za glosátorské, hloubavě dialektické a hlavně: pro jeviště až příliš knižní a málo dramatické.⁷ A proti těmto výtkám se nakonec nevymezí ani Milan Lukeš, podle kterého Dyk „první velké, umělecky provedené syntézy“ na poli dramatu dosáhl až ve *Zmoudření dona Quijota*⁸, nikoliv ale ve hrách předcházejících, jež v rámci jeho dramatické tvorby tvoří většinu.

⁵ Kvapil 1947, s. 286 a 287

⁶ Tamtéž, s. 287

⁷ Fischer 1919, s. 144

⁸ Lukeš 1964, s. 170

V okamžiku, kdy se potvrdily mé pochyby o scénických kvalitách děl, která na mě přitom při čtení tak mohutně zapůsobila, nemohl jsem si nepoložit otázku: co je příčinou této zarážející disproporce? Dramatický text chápe přece Jaroslav Vostrý ze scénologického hlediska jako potenciální „scénický projekt“, takže jeho potenciální funkčnost na scéně, tedy – zjednodušeně – *scéničnost*, by měla být jeho nejvlastnější vlastností.⁹ Jak je tedy možné, že se setkáme i s takovými dramatickými texty, u nichž je čtenářský zážitek kvalitativně lepší než zážitek z přímého zakoušení na scéně? Těmito otázkami mé úvahy nad básnickým dramatem začínají – a pro chápání tohoto termínu tak, jak jej hodlám užívat v rámci této práce, jsou naprosto klíčové.

Jak již bylo řečeno, *scéničnost*, tedy schopnost přitáhnout svým založením na scéně diváckou pozornost¹⁰, by měla být vlastnost dramatickému textu dána přímo až geneticky. Setkáváme-li se tedy s texty, kde *scéničnost* a scénické kvality oslabují ve prospěch literárnosti, příčinu toho bude nejspíš rovněž nutné hledat v jejich pomyslném genetickém kódu. Abychom toho byli schopni, podnikněme nyní krátký exkurz do genetiky dramatu a připomeňme si závěry, ke kterým v této oblasti dochází Otakar Zich.

Evropská estetika a literární věda se dle Zicha mýlí, vnímá-li ještě ve 20. století drama jako součást literatury, totiž jako jeden z trojice základních „básnických“ (tj. literárních) druhů (próza-poezie-drama).¹¹ Takovýto přístup by byl správný, pokud by „dramatickým dílem“ byl samotný dramatický text. Tím však dle Zicha text sám není.

Jako dramatické dílo chápe Zich takové umělecké dílo, které zobrazuje „vespolné jednání osob“¹², a to přirozeně tak, aby jej perceptor mohl vnímat. To ovšem text neumožňuje – o tomto jednání podává zlomkovitou zprávu, na jejímž základě si ho čtenář může do jisté míry představit, ale nezobrazuje jej.¹³ Jediným způsobem, jak toto jednání (jehož audiovizuální obraz se jako zárodek budoucího textu rodí v dramatikově mysli)¹⁴ zobrazit ve vší jeho nezbytné komplexnosti,

⁹ Vostrý 2010, s. 12

¹⁰ Tamtéž, s. 9

¹¹ Zich 1987, s. 12 a 20

¹² Tamtéž, s. 54

¹³ Tamtéž, s. 20

¹⁴ Tamtéž, s. 66 a 67

je tak jeho *předvedení* na scéně¹⁵. Z toho plyne, že dramatickým dílem je tedy až jevištní realizace dramatického textu a že drama samo vzniká až v okamžiku, kdy je vnímáno alespoň jedním divákem.¹⁶

Řečeno terminologií Romana Ingardena, dramatický text počítá se svým „dourčením“¹⁷ scénou, nikoliv pouhou čtenářskou představou, jako to činí literatura. To dle Zicha znamená, že skutečný dramatik píše od začátku tvůrčího procesu přímo pro jeviště¹⁸ – a právě proto by se měl jeho text v první řadě vyznačovat potenciální scéničností, nikoliv literárními kvalitami. Přesná míra scéničnosti textu je pak dána dramatikovým individuálním cítěním a povědomím o tom, jaký druh jednání (a jeho scénického zobrazení) je na jevišti funkční a jaký nikoliv. Dle tohoto základního kritéria lze obecně rozeznávat dva hlavní typy dramatiků.

Prvním typem jsou *dramatikové-praktici*. Jde o písíci herce, režiséry či dramaturgy, kteří při psaní vycházejí z vlastní praktické scénické zkušenosti. Druhým typem jsou *dramatici-intelektuálové*. Ti pro divadlo píšou jaksi „zvenku“, jsou herci a režiséry pouze latentními, a v otázce scéničnosti se tedy mohou opřít jen o svou zkušenost diváckou.

Samozřejmě, že čistě z hlediska scéničnosti bývají kvalitnější texty dramatiků typu prvního. Takovéto srovnávání ale není na místě. Lze to vidět na výmluvném příkladu z české divadelní historie. Jedním z nejvýznamnějších českých dramatiků prvního typu byl J. J. Kolár, *magnus parens* českého herectví a rovněž překladatel textů Shakespearových¹⁹, který na poli dramospisby proslul rakouskou cenzurou zakázanou hrou *Žižkova smrt*²⁰. Už z jejího samotného čtení je jasně patrné, že její scéničnost je mimořádná a dodnes by šlo o hru jevištně velmi efektní. Umělecky je ovšem naproti tomu nejen naprosto vyprázdněná, ale – jelikož rozšiřuje simulakrum o českém národním „rekovnictví“²¹ – přímo lživá.

¹⁵ Tamtéž, s. 18

¹⁶ Tamtéž

¹⁷ Ingarden 1967, s. 13

¹⁸ Zich 1987, s. 66, 67 a 74

¹⁹ Císař 2006a, s. 84

²⁰ Vostrý; Sílová 2017, s. 50

²¹ Tamtéž, s. 48

Hodnotnější texty v tomto ohledu píšou obvykle dramatici ze skupiny druhé, kteří se na jevišti pokoušejí realizovat své umělecky často velmi hluboké literární záměry. Vidíme tedy, že ačkoliv nárok na scéničnost je u dramatického textu primární, i složka literární (tedy: „básnická“) zde své místo má. Ne nadarmo Mejerchold v době tzv. *krize dramatu*, propukající na přelomu 19. a 20. století, prohlásí, že divadlo bude spaseno literaturou; a ne bezdůvodně se osvícenci pokoušejí do područí hanswurštíád upadající divadelní kulturu v 18. století revitalizovat zřízením funkce dramaturga, s nímž do divadla vstupuje ryze literární disciplína interpretace textu.²²

Ideálními dramatiky jsou nepochybně tací, kteří v sobě oba tyto typy propojují a jevištně účinně dokážou vyjádřit hodnotné literární záměry, jako je např. William Shakespeare nebo Molière²³. Viktor Dyk, autor textů, které stojí v centru našeho zájmu, ovšem takovým dramatikem není. Naprosto jasně spadá do skupiny druhé – a tvoří dokonce extrémní případ literárního dramatika. Natolik extrémní, že u něj – jak připomínají Kvapil a Fischer – může být sporné, je-li vlastně ještě vůbec dramatikem.

S menší mírou scénického cítění se dramatici-intelektuálové vypořádávají různě. Často své texty upravují dle připomínek režisérů, někdy textu na scéničnosti dodá sama tradice a dobová jevištní konvence, jež jako by hry už při psaní pomyslně režírovala (jako je tomu např. u Carla Goldoniho). Skuteční dramatikové se každopádně těmto zásahům do vlastní tvorby zpravidla nebrání, protože i když sami k tvorbě přistupují od literatury, jejich hlavním cílem je stvořit scénicky funkční dílo.

Dyk naproti tomu na zájem o scénickou realizaci svých textů v rámci proklamovaného boje proti dobovým jevištním konvencím zcela rezignuje. Jediné, oč mu při psaní dle vlastního vyjádření jde, je uskutečnění vlastního literárního – tzn. básnického – záměru²⁴. Programově tedy odmítá např. psát role hercům tzv. na tělo, ignoruje jejich stížnosti, že jeho jazyk je pro ně na jevišti velmi obtížný, a až do setkání se Zavřelem nebere v potaz ani připomínky

²² Vostrý 1996, s. 124

²³ Tamtéž, s. 126

²⁴ Dyk 1932, s. 369 a 370

režisérů a dramaturgů.²⁵ Tím scéničnost jeho textů pochopitelně trpí a v Zichově chápání Dyk v takové chvíli skutečným dramatikem být přestává. V případě jeho her, nevyjímaje ani *Zmoudření dona Quijota*, by tak dle Zicha šlo o „knižní dramata“ či „dramatické básně“, které nicméně nejsou skutečnými divadelními hrami, ale *via facti* prózy psané dramatickou formou.²⁶

Já si na tomto místě dovolím se Zichem mírně polemizovat a pro označení Dykových textů budu volit raději náš ústřední termín *básnické drama*.

Zichův pojem *dramatická báseň* jako by sice s naším označením na první pohled korespondoval – ne však bezvýhradně. Odvozuje-li Zich ze slova *drama* adjektivum, potvrzuje tím své vyjádření, že daný typ textů nevnímá jako zárodek budoucích dramatických (tedy: jevištních) děl, ale jako věc literatury, což znamená, že dotyčné texty by podle něj neměly být na scénu vůbec připouštěny. Domnívám se ovšem, že v tomto svém závěru se Zich dopouští jistého zjednodušení ne zcela odpovídajícího skutečnosti. Na podporu tohoto svého tvrzení mohu uvést dva argumenty.

Zaprvé, podobný odsudek by byl namíště tehdy, pokud by dotyčné texty na scéně nikdy nemohly, lidově řečeno, „vypadat dobře“. Vzpomeňme si ale, zaobíráme-li se Dykem, na legendární Zavřelovu inscenaci *Zmoudření dona Quijota* z roku 1914. Ta na scéně sklídila výjimečný ohlas a českým divadelníkům slouží jako zdroj inspirace dodnes. A ačkoliv se zde nepochybně ze Zavřelovy strany silně uplatnily prvky metakreačního přístupu, kdy režisér materiál textové předlohy na jevišti více či méně přetváří, aby podal svébytnou uměleckou výpověď²⁷ (jako tomu bylo např. při realizaci Quijotova souboje s Rytířem Jasného Měsíce formou šachové partie nebo při přemístění scény souboje na vnější stranu turnajové arény²⁸), přesto nelze na základě dobových svědectví říct, že by inscenace vybočila z rámce daného textem předlohy, tzn. že by Zavřel fakticky zrežiroval jinou hru, než Dyk napsal. Byl by v takovém případě nebývalý úspěch inscenace možný, pokud by text sám o sobě – navzdory všemu zdání – cosi potenciálně scénického neobsahoval?

²⁵ Tamtéž, s. 371 a 372

²⁶ Zich 1987, s. 15, 16 a 20

²⁷ Císař 2006b, s. 72 a 73

²⁸ Císař 2006a, s. 202

Zadruhé, Zich sám hovoří o fenoménu, který je s inscenací těchto typů textů neodmyslitelně spjatý (a který jsem při vlastní práci na realizaci Františákova básnického dramatu *Nevěsta* i Dykových *Poražených* mohl pozorovat na svých pedagogích). Jde o schopnost tohoto druhu textů mást i velmi zkušené divadelníky²⁹, kteří často ještě na první čtené zkoušky přicházejí přesvědčeni, že narazili na dílo zcela mimořádných scénických kvalit. Že tomu tak není, začínají pak často zjišťovat dokonce až na prvních zkouškách v prostoru. Dokázala by ale maskovaná literatura zkušené jevištní praktiky takto dokonale klamat? Skutečně by nerozpoznali dřív, pokud by šlo čistě jen o prózu psanou dramatickou formou?

Domnívám se, že na základě těchto dvou výhrad je patrné, že genetický kód dotyčného druhu textů musí být poněkud složitější, než jak tvrdí Zich. Stejně jako nacházíme v těchto textech (snad až v přílišné míře) cosi literárního, musí zde být obsaženo rovněž cosi potenciálně scénického – ačkoliv tato scénická složka nedochází od autora adekvátní artikulace.

Existují-li v těchto textech obě tyto složky, není možné vnímat je jen jako věc literatury, jak to činí Zich. Nelze je ale pochopitelně ani vnímat čistě jako věc scény. Jde o *útvár mezní*, jednou nohou stojící na scéně, jednou nohou v literatuře. O *útvár* částečně potenciálně scénický a dramatický, za nímž ovšem vždy jasně rozpoznáváme nikoliv dramatika, ale literáta, básníka.

Rozhodnutí, má-li text přináležet literatuře, či scéně (a jde-li tedy o „dramatickou báseň“, anebo o „básnické drama“), pak není možné vynášet generálně, ale nad každým takovýmto textem zvlášť. Stejně jako se totiž může stát, že bude takto rozkročený text ve výsledku jevištně nefunkční, je zde i šance, že se to, co se na něm jeví jako nescénické, při adekvátním režijním a hereckém přístupu promění ve specifickou scénickou kvalitu – jako tomu bylo právě v Zavřelově inscenaci *Zmoudření*.

Aby však bylo něco takového možné, musí si být inscenátoři scénických limitů pramenících z částečné zakořeněnosti díla v literatuře samozřejmě dobře vědomi.

²⁹ Zich 1987, s. 30

Úvahy o konkrétních příkladech těchto limitů a možnostech vypořádávání se s nimi na základě mých vlastních inscenačních zkušenosti budou proto tvořit hlavní náplň této práce.

2. Nevěsta

2.1. Básnický obraz mezi referováním a scénickou událostí

Nevěsta jako topos

Prvním ze specifických scénických limitů, které můžeme pozorovat na případě Františákovy *Nevěsty*, jsou mimořádné nároky, jež text klade na podobu dramatického a scénického prostoru a způsob jeho režijního využití.

Děj Františákovy hry, situované do prostředí česko-německého pohraničí, se odehrává výhradně v interiéru domu staré Anny Javorkové, konkrétně v kuchyni. Při scénické realizaci bychom však sotva vystačili s pouhým realistickým vyobrazením pokoje. Jasně to vyplývá ze samé podstaty textu.

Na první pohled by se sice mohlo zdát, že hra realisticky či až naturalisticky kopíruje skutečnost (vezměme v potaz např. jazyk postav) a že jde v zásadě o *problémovou hru*, tedy hru založenou na věrném zobrazení znepokojující skutečnosti, až na úrovni jejího přesného duplikátu³⁰. Nic nemůže být ovšem tak daleko od pravdy. Ačkoliv autor z její syrové matérie vychází, jeho záměrem zde není předložit divákovi zdánlivě skutečnost samu, jakoby umělecky nezpracovanou (tedy jakési „*kuchyňské drama*“). Vytváří naopak její důmyslně prokomponovaný *básnický obraz*.

Podobně jako např. u Topolova *Konce masopustu* se zde tak všechny složky díla, ač samy o sobě sebevíce naturalistické, řídí nikoliv logikou reálného života, a primárně dokonce ani ne samotnou logikou dramatického děje. Jejich hlavní determinující silou jako by bylo spíše ono „motorické dění jednotného rázu“ v autorově mysli, „které je nesené všemi složkami díla“ a které Jan Mukařovský označí za podstatu poezie.³¹ Dílo jako celek vykazuje tedy rysy *básně*.

Mimořádné nároky na dramatický a scénický prostor vyplývají právě z této skutečnosti. Inscenátoři si proto při hledání jeho podoby – a to ještě mnohonásobně naléhavěji než u jakéhokoliv jiného typu textu – musí

³⁰ Kerr 1963, s. 23

³¹ Mukařovský 1985, s. 24

uvědomovat, jaká jsou hlavní témata této básně a jakými prostředky se v textu realizují (tzn. jakými rysy se psychomotorický proud v autorově mysli vyznačuje).

Za ústřední téma hry lze považovat *vykořeněnost*. Ta se zde projevuje jak ve sféře veřejné, tak osobní.

Nároky, jež na prostor klade *téma vykořeněné společnosti* spočívají právě v tom, že nám na jevišti nestačí pouze samotné vyobrazení interiéru vesnického stavení. Předmětem dramatických sporů je zde celý *dům* – dům, jenž byl kdysi odebrán Němcům, a který má být nyní z rozhodnutí obce odebrán také jeho současné staré a nemohoucí majitelce. Je tedy zapotřebí, aby měl divák povědomí o celém domě, nikoliv pouze o pokoji, neboť vyobrazení samotného pokoje by mohlo zadělavat na dojem, že vlastnictví domu (a v širším slova smyslu i *domova*) je zde čímsi samozřejmým, a že zde půjde jen o to, co se odehraje v samotném pokoji – což se tématu pochopitelně přičí.

Tím však ještě požadavky textu na prostor v tomto bodě nekončí. Vykořeněnost obyvatel pohraničí jako by se v obrazné rovině textu podepisovala i na podobě zdejší krajiny. Starosta k tomu v prvním obraze říká:

Starosta: Horko! Ale přitom je slyšet dráhu už od potoka. Slyšíte? To není bouřka, jsou to nákladní vagony. (*Počítá v duchu*) Pětadvacet. Slyším jich pořád víc. Než psiska je slyšet řetězy. Cinkají tam a zpátky, od plotu k chalupám. Jako když brousíš kosu. Máme psy, když už nemáme zvony. Takového horko dávno nebylo... Úplně to škrťí...

(Františák 2012, s. 6)

Jak Starostova promluva naznačuje, v rukou obyvatel, kteří zde nikdy doopravdy nezakořenili, jako by byla krajina vyrvána přirozenému řádu přírody a pomalu umírala. Aby se tato zásadní dějová okolnost na jevišti realizovala a aby mohly Starostovy lyrizující repliky v divákovi vyvolávat žádoucí představy, samotná (ať už znaková či příznaková) přítomnost domu na jevišti nestačí. Divák musí získat povědomí o tom, že dům stojí v jistém *kontextu* – tj. v jisté krajině, jejíž podobu v jeho představách dokreslí právě Starostova promluva. Slovy Štěpána

Pácla, básníkovo slovo musí v prostoru nalézt své správné místo.³² Zapotřebí je tedy přinejmenším (znakově či příznakově) naznačená existence sadu, který k domu přiléhá a jehož dominantou bývala nad studnou tyčící se třešeň, jež je ale nyní nalomená a dle Starosty „takové sucho nepřežije“³³.

Téma vykořeněné společnosti tedy zadělává na požadavek, abychom na jevišti (po příchodu herců, kteří prostor svou hrou *dourčí*) viděli *obraz celého umírajícího světa pohraničí*, nikoliv pouze samotné kuchyně. Jak však naznačuje již název hry, toto téma vnímá autor jako dceřiné. Hlavním předmětem jeho zájmu je *vykořeněný jedinec* a to, oč zde jde, má být příběh „Nevěsty“, tedy příběh jedince, individua.

Abychom mohli říct, co to v praxi znamená pro scénu a dramatický prostor, bude zapotřebí zde tento příběh ve stručnosti nastínit.

Slovo *nevěsta* v textu poprvé použije učitel Bártek, a to hned na začátku prvního obrazu, když přichází do prázdného domu Anny Javorkové, aby staré paní zabalil věci do nemocnice. Se seznamem v ruce pátrá po domě:

Učitel: [...] Šátek... šátek na oslavu... Co já vím, jaký šátek patří na oslavu? [...] Tady je nějaký úplně nový, ještě hezky zabalený. [...] Ten vám bude slušet. K černým očím bílý šátek. Úplná nevěsta. [...]
(Františák 2012, s. 5)

Bártek označí starou Javorkovou za nevěstu pouze na základě asociace s barvou šátku. Jako „přivandrovalec z Brna“³⁴, který je ve vsi teprve krátce a nikdy s místními nesplynul, netuší, že jako o *nevěstě* se zde o Anně skutečně běžně mluvilo – a to už od dob, co se sem v mládí (v době tzv. osidlovacích a dosidlovacích akcí) se svou matkou odkudsi z Valašska přistěhovala. Jde ostatně o svého druhu veřejné tajemství.

V šestém obraze, jehož náplň tvoří retrospektivní *snový výjev* z dob Annina mládí, k tomu Annina Matka říká:

³² Pácl 2015, s. 29

³³ Františák 2012, s. 7

³⁴ Tamtéž, s. 4

Matka: Když jsem tě na svět přivedla, tatínek mě prohrál v kartách. Za ten rok, než umřel, si to vybrala celá hospoda. Proto jsme odešly, proto nám každý řekne Nevěsty. [...]

(Františák 2012, s. 35)

Tím doplňuje informaci, již jsme se dozvěděli z jejího dialogu s Annou (Dcerou) ve čtvrtém obraze (rovněž v rámci snového výjevu), v němž dceru přemlouvá, aby se nebála cosi si začít s jedním z místních mužů, budoucím Starým Kučerou:

Matka: [...] A co ten Kučera?

Dcera: Nic. Šel s Křenkama z kostela a šahal mně po řiti.

Matka: A dala ses?

[...]

Dcera: Když já nechcu, aby mě lidi potem súdili jak vás, když tatínek umřel.

Matka: Nějak jsme musely žít. [...]

(Františák 2012, s. 23)

Po smrti manžela, který ji v Annině rodišti vydal napospas choutkám celé vesnice, nezbylo Annině Matce, nositelce stigmatu, než vydělávat na živobytí prostitucí. Stala se tedy nevěstkou, v jazyce hry: *nevěstou všech*. Nic tomu nepomohla ani změna bydliště – po příchodu do již vyrabovaného pohraničí musela začít své služby nabízet i místním mužům.

Jak stárla, rozhodla se Matka tuto svou výdělečnou činnost delegovat na dceru – ovšem bez jejího vědomí. Za jejími zády Matka dívku vesnici prodávala, aniž by ta tušila, jakou úlohu zde sehrává. I Anna se tak skutečně stala *nevěstou*, jak si přála – avšak nevěstou bez bílých šatů.

Situaci, kdy Anna pravdu o svém zneužití a matčině kuplířství zjistí, zobrazuje snová vidina v devátém obraze. Když začíná chápat, že ji Matka místním prodávala například za srnčí či kůzlečí řízky, nevěřičně se ptá:

Dcera: [...] Tisknete mě a tlačíte tam [za muži z vesnice] zároveň. To abych byla jak vy? Nevěsta bez ženicha. Celá od srnčí a kozlecí krve? [...]
(Františák 2012, s. 47)

Anna se Matky následně zříká a útěchu se vydává hledat za muži z vesnice, kteří v jejích sadu právě pořádají mysliveckou slavnost. U nich, u zákazníků, co za ni platili, pochopitelně hledá marně. Stane se naopak předmětem jakéhosi zasvěcovacího rituálu, jenž její úlohu vesnické prostitutky definitivně potvrdí.

Co všechno tvoří obsah tohoto rituálu, odehrávajícího se venku za okny, nevíme, autor pouze naznačuje. Anna je ovšem během něj pravděpodobně – mj. – nucena asistovat při stahování a vyvrhování srnců a zařezávání malých kůzlat, jejichž nářek připomíná dětský pláč. Dívka tedy „celá od srnčí a kozlecí krve“ skutečně končí, a to nikoliv jen v rovině básnického přirovnání.

Když rituálem projde, nezbyvá otřesené Anně než se ke staré a nemohoucí Matce vrátit – a aby ji uživila, vnučenou roli *nevěsty* se rozhodne přijmout. V obraze desátém ji tak potkáváme již jako zavedenou prostitutku.

Jak vidno, jádro ústředního příběhu hry tvoří přeměna mladé nezkušené dívky snící o dni, kdy jako nevěsta stane v bílých šatech „před úředníky“³⁵, v nevěstu všech, oblečenou v červené, již si na ní vynutí prostředí a vykořeněná sobecká společnost. To by samo o sobě na specifické nároky na podobu scénického a dramatického prostoru nezakládalo – pro odvyprávění tohoto příběhu bychom nepotřebovali nic než to, co vyžaduje už téma vykořeněné společnosti a vykořeněného světa. Autorovo hlavní téma však tímto zdaleka vyčerpáno není. Slovo *nevěsta* zaznívá totiž ve hře ještě v jiném kontextu.

Stane se tak již v prvním obraze. Krátce poté, co za nevěstu označí Učitel Javorkovou, si Starosta – který přichází její dům zabrat pro obecní účely (mají se zde opět konat myslivecké slavnosti, jako za časů Annina mládí) – při pohledu do sadu posteskuje:

³⁵ Františák 2012, s. 22

Starosta: Škoda té třešně. Už se jí nedá pomoci. Kdybych ji zjara ořezal, možná by se ještě chytla. Vypadala jako nevěsta. Vždycky opuštěná se závojem až po zem. Závoj padnul a ona byla celá od krve...
(Františák 2012, s. 11)

Při čtení začínáme již na tomto místě tušit, že zde dochází k básnickému ztotožnění staré Javorkové s umírající třešní. Další vývoj textu to potvrzuje. Ukazuje se, že osudy Anny a osudy stromu jsou ve skutečnosti osudem jedním: Anna i strom se z bílé nevěsty mění v nevěstu celou od krve, Annu i strom si vydržuje obec, jež si proto dělá nárok na rozhodování o jejich osudech, a i Anna (zdevastovaná následky svého způsobu života) ve stáří skončí, stejně jako strom, shrbená a „*neořezaná*“.

Jak vidno, ztotožnění Anny a třešně se uskutečňuje ve všech rovinách textu – v příběhové, obrazné i slovní. Z toho je patrné, že toto podobenství nemá pouze ornamentální charakter a že jde naopak přímo o hlavní autorův básnický záměr. V centru Františákova zájmu nestojí tedy pouze příběh Anniny proměny z naivní dívky v protřelou prostitutku (tj. fakticky *jen* nešťastný osud jednoho jedince). Archetypální groteskní spojení ženy a stromu směřuje naopak přímo k zachycení *příběhu samotného života* – života jako principu a života jako substance.

To, co dívku a třešeň spojuje, je, slovy Henriho Bergsona, sama životní energie, tzv. „životní vzmach“ (*élan vital*)³⁶. Zločiny, jež vesničané (a Matka) na třešni a na Anně spáchají, přestávají mít v takovém případě ráz pouhého společenského problému – jde přímo o zločiny na samém životě a přirozenosti. O zločiny, které (opět Bergsonovými slovy) zrodí charakterová ztuhlost obce, jež – stejně jako jakýkoliv jiný projev procesu mechanizace či tuhnutí živé matérie – představuje vůči dynamickému životu opozitum³⁷.

Realizací tohoto kongeniálního básnického záměru získává zdánlivě problémová hra ráz vpravdě kosmologický a blíží se až *tragédii* v původním slova smyslu³⁸. Je to však právě otázka scénické realizace tohoto literárního záměru, co klade na scénu a na její režijně-herecké využití ne zcela přirozené požadavky.

³⁶ Major 2012, s. 13

³⁷ Bergson 2012, s. 39, 63 a 64

³⁸ Vedral 2015, s. 118

S archetypální syntézou ženy a stromu se v rámci české dramatiky setkáváme např. i v Jiráskově *Lucerně*. Podobně jako u Františáka, také zde autor prostřednictvím groteskního spojení umožňuje divákovi *pocítit*, co znamená, když se člověk dopouští násilí a zpuštění proti samotné přirozenosti a vesmírnému řádu. Mezi splynutím Haničky s lípou a Anny s třešní ční nicméně zásadní rozdíl. U Jiráska totiž moment splynutí přímo vidíme a na jevišti se skutečně stane, protože Jirásek s ním od začátku počítá jako s *dramatickou* i *scénickou událostí*.

V textu *Nevěsty* se naproti tomu toto spojení realizuje pouze ve slovech, tzn. na základě *referencí postav*, z nichž většina se samotnou dramatickou situací a dramatickým jednáním souvisí jen volně. Jak naše inscenace prokázala, v takovém případě hrozí ovšem nebezpečí, že takto literárně realizovaný hlavní autorský záměr zůstane na scéně mnoha diváky prakticky nepostřehnut, ba co víc, že to, co by čtenář považoval za hlavní devizu textu, se bude divákovi zdát jako rušivé a odvádějící pozornost od toho podstatného, tj. od dramatického děje. Narážíme zde tedy na první specifický scénický limit básnického textu, který musí řešit právě zejména scéna a režie.

Není nutné a na základě textu ani možné, aby bylo splynutí Anny s třešní událostí dramatickou. Jistě postačí, když půjde o událost scénickou, která vrhne na předváděný příběh zcela jiné světlo. Nabízí se tedy režijně-scénografické řešení jevištním obrazem, kdy by Anna a strom měly v okamžiku završení jejich ztotožnění – tzn. při zasvěcovacím rituálu v devátém obraze – přímo splynout. O takovéto řešení jsem se já sám pokusil ve své inscenaci.

Samotný rituál v textu na jevišti nevidíme. Jelikož se ale jedná o klíčovou dějovou událost, mým záměrem bylo jej na jevišti přesto předvést, avšak ve znakové, stylizované podobě. Lovci měli Annu v bílé noční košili zavěsit na hák na vyvrhování zvěře, a následně ji začít osahávat rukama umazanýma od zvířecí krve. To se pak mělo odehrávat ve stínu větví „nevěsty“. Při technické realizaci tohoto záměru jsme, bohužel, neuspěli, takže celé řešení zůstalo jen u nesrozumitelného náznaku. Přesto, i tak tento pokus ukázal, že problém

scénické realizace dotyčného autorova záměru je ještě mnohem komplikovanější, než aby jej dokázal vyřešit pouze tento závěrečný obraz.

Příčinou toho je skutečnost, že syntéza dvou nevěst se v textu – byť literárními prostředky – postupně realizuje v průběhu celé hry. Okamžik, kdy Anna skončí celá od krve, je až vrcholem tohoto postupného vršení motivů, samotnou pointou. Toho jsme si sice byli jako inscenátoři vědomi a pointu jsme se snažili připravit, avšak, bohužel, stejnými prostředky jako autor – tzn. pouze nedramatickými referencemi postav. Nescénická slova zde ovšem scénickou událost připravit nedokázala. Pokud se repliky vázaly na nějaké konkrétní jednání, jako by je toto jednání svou scéničností upozadilo, a repliky samy tak v divákově paměti neutkvávaly. Spojení Anny a třešně, uskutečnilo-li by se zde, by v takovém případě pro diváka nebylo pointou, ale naopak čímsi novým, zcela nenadálým, a proto: nepochopitelným.

Co to znamená pro režijní a scénografické řešení?

Pokud by měl být klíčový moment splynutí Anny a třešně řádně připraven, musely by k němu od začátku směřovat rozehrávky všech příslušných situací – to aby se nedramatické reference postav staly zapamatovatelnou jevištní událostí³⁹. Mezi Annou a třešní by zde pak od začátku existovat mělo určité pouto a divák by si měl – stejně jako čtenář – klást otázku, zda toto rozehrávání skutečně znamená, že žena a strom jsou jedno.

To je pro dramatický prostor naprosto zásadní okolnost. Ukazuje se, že skutečným *toposem* hry v takovém případě není ani dům Javorkové, ani svět pohraničí, ale právě *nevěsta*, tedy třešeň v sadu. Ta musí být skutečnou dominantou scény a k ní se musí rozehrávání situací vztahovat. Tím se potvrzuje mé úvodní tvrzení, že u tohoto typu textů je pro inscenátory klíčové uvědomovat si, jaké je jejich hlavní téma – a to nikoliv *vnější námět*, ale *téma vnitřní*⁴⁰. Jak vidíme, konkrétně v případě *Nevěsty* totiž téma dramatický prostor nejen formuje, ale přímo tvoří – a to zcela navzdory prvotnímu zdání.

³⁹ Pácl 2015, s. 29

⁴⁰ Vostrý 1996, s. 10

Ani tímto zjištěním nemají ovšem inscenátoři vyhráno. Zdá se, že toto řešení by hypoteticky mohlo pomoci *přeložit* literární složku hry do jazyka scény. Jak však již víme, v básnickém dramatu je vedle literární složky přítomna i složka scénická. Ta pak speciálně u *Nevěsty* není rozhodně zanedbatelná, protože ačkoliv se autor nechává vést primárně literárním záměrem, nelze mu jako zkušenému režisérovi upřít velký scénický cit, jenž se v textu rovněž uplatňuje. Dramatické, a dokonce potenciálně velmi scénické situace zde tak nacházíme, a to, co pro tyto situace autor předepisuje a nabízí, je pro ně dalece nejvýhodnější.

V okamžiku, kdy se tedy inscenátoři rozhodnou scénicky funkčně realizovat literární složku díla, nevyhnutelně se dostávají mezi dva mlýnské kameny – na jedné straně usilují o zvýšení scéničnosti textu, na straně druhé jsou v zájmu této snahy nuceni řadu potenciálně scénických situací v rámci zcela jiného rozehrávání, než pro ně autor zamýšlel, toho nejscéničtějšího na nich zbavovat.

I toto tvrzení může má inscenační zkušenost s textem doložit. K tomu, aby se při zkoušení začaly relativně konzistentně napsané situační celky rozpadat, stačilo, abych herce vyzval např. jen k takové banalitě, aby v té či oné situaci do hry více zahrnuli (třeba jen pouhým pohledem) bílé větve *nevěsty*. Ty v našem řešení zastřešovaly prostor kuchyně a pokud by nebyly situačně využity, hrozilo by, že zde budou figurovat jako pouhá ilustrace. Nakonec však jako ilustrace skončit musely. Místa, kde by je bylo možné při pokusu o věrnou situační rozehrávku vzít dostatečně do hry, aniž by se tomu text vzpíral (anebo aby šlo o ilustraci ještě lacinější), se nám najít nepodařilo.

Zdá se tedy, že aby zde mohl obraz syntézy dvou nevěst skutečně organicky vzniknout, je na místě přinejmenším dílčí úprava samotného textu. Z toho vyplývá, že realizace básnického dramatu v intencích interpretačního divadla mnohdy vyžaduje nikoliv přístup *metajazykový*, kdy se scénování výrazněji neodlišuje od textového materiálu hry, ale spíše *metakreační*, jenž spočívá ve výrazném přetváření struktury předlohy⁴¹, až lze v krajních případech říct, že text dramatického textu strukturu scénického díla neurčuje, ale je v ní pouze

⁴¹ Císař 2006b, s. 72 a 73

obsažen. Toto svébytné autorské přetvoření díla je zde na místě proto, že struktura díla tak, jak je napsané, bývá na jeviště nepřenositelná. Metakreace ovšem jako by byla v případě básnického dramatu paradoxně naprosto výjimečným případem postupu metajazykového, protože k přetváření díla zde, jak vidno, inscenátory nevede potřeba vlastního svébytného vyjádření, ale naopak upřímný zájem o věrnou interpretaci autora a jeho záměrů – nicméně pouze v rámci jednoho ze dvou médií, jejichž jazyky dílo hovoří.

2.2. Nedourčenost literární a nedourčenost scénická

Sny na jevišti

Druhý ze scénických limitů *Nevěsty*, na které jsme při našem inscenačním pokusu narazili, souvisí s problematikou hereckého a režijního žánrově-stylového rozehrávání. Z rozkročenosti textu mezi literaturou a scénou zde totiž pramení i jeho značná rozkročenost mezi různými žánry. Něco takového si jistě může dovolit literatura, závislá pouze na dourčení čtenářskou představou. Jak naše inscenace prokázala, na scéně může ale takovýto autorský záměr znamenat problém.

Již víme, že autor v textu rozvíjí dvě hlavní příběhové linie, vzdálené od sebe padesát let. V první z nich, zasazené do naší současnosti, sledujeme spor o dům umírající staré Javorkové, linie druhá se soustředí na události z jejího mládí. Tyto linky se v jistých bodech stýkají, ale každá z nich je budována naprosto odlišnými žánrově-stylovými prostředky. I když se to na první pohled nemusí zdát.

Při prvním či ne zcela soustředěném čtení je snadné nabýt dojmu, že scény z minulosti se od scén současných nijak neliší a že, ačkoliv jsou prostoupeny řadou básnických obrazů (a to jak v rovině scénických obrazů, tak v rovině slovní), v jádru vycházejí z tradice psychologického realismu a naturalismu. Podívejme se např. na začátek dialogu Matky a Anny Javorkové ze čtvrtého obrazu:

Matka: Ještě výš, až tam do kúta to musíš vylíčit. Neboj sa nic, kdyby mňa ty zuby tolik nebolely, vylezla bych tam sama.

Dcera: Maminko, já už sa bojím. Ten žebřík sa úplně celý prohýbá.

Matka: Neboj sa. Já ho držím. Nespadneš. Pořádně, až tam do kúta.

Dcera: Tady u stropu je horko. Tetička říkala, že jsme blbé, když líčíme v zimě.

Matka: Bude tady čisto. Bude sa nám tu hned víc líbit. Ukaž. Vylezu tam sama. Pojd' dolů.

(Františák 2012, s. 20)

Že nám scény z dob Annina mládí nenabízejí psychologicko-realistický pohled na minulé události tak, jak se skutečně staly, začínáme chápat, když si uvědomíme, jakým způsobem se pasáže z minulosti a ze současnosti na jevišti střídají. Jak je patrné z explicitních i implicitních scénických poznámek, „minulost se otevírá“⁴² vždy, když se některá z postav v současnosti začítá do deníků staré Javorkové. Scény z minulosti se tak v rámci jevištního dění rovnají obrazu čtenářského zážitku dané postavy. Klíčová otázka pak ale zní: jaký typ textu tvoří obsah deníků? Jde o memoárové zápisy vzpomínek, jimž by psychologický realismus a naturalismus stylově odpovídaly nejlépe?

Starý Kučera ve čtvrtém obraze nahlas předčítá zápis, který se vnitřní logice podobného druhu textu evidentně vzpírá:

Starý Kučera: (*dočítá z deníků*) Včera jsem byla na hřbitově a šla jsem přes zahradu a tam byla světnice a v ní úzké lože a také lavky. A tam dědouškové měli štrycle chleba a dávali nám ukrát. Mojí drahé mamince a mně chutnāl ten jejich chléb...

(Františák 2012, s. 24)

Ačkoliv to autor explicitně nepředepisuje, deníkovým zápisem (anebo přinejmenším zveřejněnými myšlenkami, které se v zápis brzy promění) jsou zřejmě i Anniny repliky z konce devátého obrazu, u nichž je neslučitelnost s psychologicko-realistickou logikou všedního dne ještě markantnější:

Dcera: Byla jsem s tebou u chalupy a tak divně jsem sa cítila a pravím ti, že si lehnu a porodím kozlata. A porodila jsem čtyři kozlata, dala jsem je na podsínek do chlévka a tak vesele skákala. Pravím vám, že šak jsem nic s capem neměla, jak ta paní s tím psem, co byla jako obraz či socha...

(Františák 2012, s. 48)

Jak vidno, charakter deníkových zápisů je nezvyklý. Záhada jejich původu a potenciálního smyslu se ale zdá být objasněna již v prvním obraze, když deníky v rukách učitele Bártka zahlédne Starosta:

⁴² Františák 2012, s. 31

Starosta: Co to máte?

Učitel: Nic. Jenom takové sešity.

Starosta: Může se podívat?

Učitel: Nechci.

Starosta: Ukažte... Sny o mamince.

Učitel: Zdává se jí o ní každou noc. Drží ji za ruku. Ráno pak sedá na kraj postele a zapisuje... [...]

(Františák 2012, s. 8)

Od Učitele se dozvídáme, že obsah deníků tvoří – pokud ne pouze, pak rozhodně zejména – zápisy snů. A protože tomu přesně odpovídají i výše citované pasáže, lze usuzovat, že scény z minulosti nevnímá autor jako jevištní obraz vzpomínek na prožité události, ale jako zobrazení *snů*, v nichž se spícímu obrazy těchto událostí vrací. O daných scénách je tedy na místě uvažovat jako o *snových vidinách* – jak jsem to ostatně činil již v předcházející podkapitole.

Nasvědčuje tomu i scénická poznámka, kterou autor první výjev z minulosti na scénu uvede a která tvoří jedinou náplň třetího obrazu:

Všichni jakoby usnou. Do prostoru vchází Dcera – Anna Javorková – se svou Matkou. Tak jak tomu bylo při jejich příchodu před padesáti lety.

(Františák 2012, s. 18)

Přinejmenším na tomto konkrétním záměru poznáváme v autorovi písíčího režiséra – zastavení jednoho děje, do něhož se následně prolne děj druhý, aniž by protagonisté děje prvního zmizeli z obrazu, čímž mezi oběma ději vzniká zvláštní významotvorný vztah, je řešení bytostně scénické. Podstatný je zde ale předpis, že „všichni jakoby usnou“. Zdá se, že touto formulací nechce autor pouze sdělit, že dochází k pomyslnému zamrznutí děje. V rámci scénického obrazu se tak pravděpodobně pokouší zachytit skutečnost, že podstata výjevů z minulosti je snová – a dané výjevy tak od scén ze současnosti jasně odlišit.

Všechny tyto indicie hovoří poměrně jasně. Otázkou je, zda a případně jak se skutečnost, že by mělo jít o sny, projevuje ve výstavbě samotných dotýčných scén – a tedy v jejich případném herecko-režijním žánrově-stylovém

uchopení. Vybavíme-li si totiž hry, v nichž se autoři pokoušejí o jevištní vypořádání snu, jako je např. Maeterlinckův *Modrý pták* či Dykův *Veliký mág*, zdá se, že naturalistický Františákův dialog i jeho realistické rozvíjení dramatických situací k nim tvoří naprostý stylový protipól. Je tedy opravdu možné, že by měly mít pasáže z minulosti snový charakter?

Naše prostorová konfrontace s textem odhalila, že *snovost* je v textu daných pasáží skutečně zakódována. Autor tak ale činí žánrově a stylově zcela atypickým postupem, který je sice mimořádně objevný na poli literatury, nicméně obtížně uskutečnitelný na scéně. V čem tento přístup spočívá?

Po vstupu do prostoru jsme v rámci našeho zkoušení odhalili, že scény z minulosti se vzpírají klasické dramatické stavbě a že vědomě a záměrně rozvíjené dramatické situace zde absentují. Nalézáme zde sice velké latentní dramatické napětí a potenciálně obří dramatické konflikty, dramatické události i proměny postav a velké dějové zvraty. To vše jako by zde ovšem bylo od autora spíše *popsáno*, než že by se zde cokoli z toho *dělo* – jak uvidíme na konkrétních příkladech.

Víme, že deníkový výjev ze čtvrtého dějství začíná situací spojenou s bílením („líčením“) interiéru domu. Anna se zdráhá vylézt na žebříku o stupeň výš, Matka jí k tomu nutí. Tato situace je jedním z projevů stěžejního konfliktu mezi Matkou a Dcerou, odvislého od skutečnosti, že je Anna v novém domově nešťastná. To je jistě potenciální konflikt dramatický – v opravdovou dramatickou situaci zde ale nevyústí, protože Anně autor nepřiznává žádnou šanci svou situovanost změnit (nezamýšlí např. útěk, vrátit domů je nemožné a většina jejích přání nesplnitelná). Tak jí fakticky upírá možnost dramaticky jednat a jaksi uměle jí drží na místě, aby ji v rámci předem rozmyšleného příběhu mohl dovést tam, kam potřebuje. Všechny její vzdor Matce v této scéně není tedy ničím víc než demonstrací postoje a jako diváci zde tak nejsme svědky dramatického konfliktu samotného, ale spíše *vyprávění* a *referování* o něm. Najevo to vychází nejpozději při režisérově konfrontaci s herečkou, již text sám nedovede odpovědět na otázky: „*A co já v téhle situaci vlastně chci? A co pro to dělám?*“

Je-li podstatou dramatického děje *změna* a *proměna*, chtělo by se říct, že takovou změnu ve výjevu ze čtvrtého obrazu přesto zaznamenáme: Anna, která se zdráhala něco si začít s Kučerou, se nechá Matkou na konci scény přemluvit, aby se mu podvolila. Ve své situaci spatřuje v navázání intimního vztahu s ním jakousi útěchu. Vzhledem k tomu, že mezi tímto koncovým a počátečním bodem neprobíhá žádný dramatický děj, je ale jasné, že tato proměna je od začátku literárně nachystána a na úrovni dramatické situace se zde nerealizuje. Nad *principem dramatickým* zde vítězí *princip diegetický*.

Podobné schéma se uplatňuje i ve snových výjevech z obrazů šestého a devátého. V těch autor na klasickou dramatickou stavbu zanevře ještě o něco více. Situacím – ačkoliv z nich opět cítíme silné latentní dramatické napětí a potenciální prostor pro proměnu a vývoj postav vykazují – zde naprosto chybí topologické zázemí a v důsledku toho místy i elementární logika. Markantní je to zejména v obraze šestém, kde inscenátoři musí situovanost a situaci postav nikoliv pouze jevištně dourčit, ale přímo domyslet a *via facti* dopsat. Svědčí o tom už sám začátek obrazu:

Z minulosti opět vystupuje Matka s Dcerou.

Matka: Jakýsi chlap utíká přes zahrádku dolní brankú do uličky mezi polama...

Dcera: Mám pro vás, maminko, takový malý dárek. Zasadila jsem muškát do plecháčku a dívejte, jak vyrostl. Jeho jméno je Májka. Podle plecháčku od paštiky. Našla jsem u studny starú kosu, kosisko bylo zelené od mechu. Také tam byl v hlíně zahrabaný zámek. Přeřezaný.

Matka: Zamčela jsi zezadu?

(Františák 2012, s. 32)

Významnou úlohu zde rovněž hrají *motivy*. Nefungují zde ovšem jako v klasickém dramatickém díle, kde jejich přítomnost a propojování s předváděným dějem pomáhají vytvořit nové významy a umožňují divákovi nahlédnout a pocítit smysl předváděného dění z jiných, nečekaných perspektiv⁴³. Plní zde spíše funkci *symbolů*, které často – krom vyvolávání básnických asociací

⁴³ Vostrý 1996, s. 89

v mysli vnímatele – přímo *suplují dramatický děj*. Za příklad zde může posloužit padající jehla, která v šestém a devátém obraze symbolizuje Matčinu ztrátu kontroly nad Annou, či peří z roztrhané peřiny, jež v devátém obraze poletuje po místnosti jako znak Annina znásilnění. To obojí jsou ale dějová fakta, jež by se ve scénicky funkčním dramatickém díle měla realizovat primárně v herecké hře a jednání postav, nikoliv kdesi mimo, zástupně.

Motivy tohoto druhu mají jistě velkou básnickou hodnotu při čtení (padající jehla i poletující peří nás jako čtenáře zasahují přímo fyzicky), na scéně o ni však prakticky přicházejí, protože na rozdíl od skutečných dramatických motivů neponoukají herce k tomu, aby se k nim svou hrou vztahoval. Herec zcela adekvátně cítí, že tyto literární motivy jeho hru neobohacují, ale naopak ji připravují o pointu. Z toho důvodu pak na jevišti vycházejí prakticky naprázdno, dramatickému ději spíše překáží a pohybují se na hraně *ilustrace* – jak tomu v obou zmíněných případech bylo i v naší inscenaci.

Klasické dramatické stavbě se dále přičítá i obrovská *žánrově-stylová roztržitost* daných scén. Ta vychází ze skutečnosti, že maskovaný diegetický princip zde autorovi umožňuje volně propojovat naprosto odlišné žánry podle toho, o čem je právě zapotřebí vyprávět – tak jak to známe z prózy.

Symbolická potence motivů zde tedy staví inscenátory před úkoly, jimiž se vyznačují *hry symbolistní*, kdy jde zejména o to umožnit divákovi možný smysl symbolů na scéně *pocítit*. Režijně-hereckému rozehrávání v duchu symbolismu se ale přičítá *naturalistická podstata* všech těchto symbolů – což je zejména případ motivů krve a vápna. Jak lze totiž docílit toho, aby krev vyvolávala v divákovi mj. poetický obraz třešněmi obsypaného stromu, když přitom hledí na hrůzný výjev znásilněné dívky pokryté zvířecí krví? A jak může hašené vápno vyvolávat obraz bílení minulosti, k němuž v pohraničí dochází, když na jevišti v první řadě rozežírání nikoliv minulost, ale Anniny ruce?

Analogicky k tomu je pak nutné ptát se i dále: jak může herec, jehož hru určují žánrová pravidla, spontánně a svobodně existovat v situacích, které se prudkými střihy přechylují ze žánru *problémové hry* o životě v pohraničí do (slovy autora) „erotické grotesky“ s nárokem na to být skutečně vtipnou (kam spadá

např. dialog ze šestého obrazu, v němž Anna se smíchem pronáší, že jí spaní s muži „nevadí“⁴⁴), a kde nad vším nepřestává čnít stín *nevěsty*, s níž má v závěru Anna obrazně splynout a dění tak posunout až na úroveň klasické *tragédie*?

Jistě není snadné odhadnout, jak může tato autorova vzpoura proti klasické dramatické stavbě souviset se záměrem umělecky zobrazit sen. Stačí však, abychom při čtení přistoupili na to, že v daných scénách se nám před očima mají odvíjet sny, a nikoliv psychologicko-realistický obraz skutečnosti. Překvapivě hodnotný výsledek se dostavuje takřka okamžitě.

Text snových pasáží je ze všech výše zmíněných důvodů fragmentární a na jeho základě si lze jen obtížně představovat konkrétní jednání postav – přesto nám *cosi říká*, že se zde nějaké odehrává. Jde o text fluidní, který je *žánrově a stylově prakticky nezařaditelný* (současně hovoří *jazykem symbolů i jazykem naturalistické skutečnosti*) a *nesnadno uchopitelný rozumem*, a přesto se čtenáři zdá, že má jistý *vnitřní smysl*, a jaksi *podvědomě mu rozumí*. To jsou podobné znaky, jakými se vykazují právě lidské sny.

Materiál, který nám ve spánku předkládá naše nevědomí, pomyslný autor a režisér snů, text připomíná právě touto svou velkou mírou *nedourčenosti*. Díky tomu se může při čtení dostavit jedinečný čtenářský zážitek, protože nemáme dojem, že v našich představách sledujeme *pouhý* umělecký obraz snu. Zdá se naopak, že hledíme přímo do hlavy spícího, jehož nevědomí jako bychom sami slyšeli „hovořit“. Tento mimořádný zážitek nám ale může zprostředkovat právě četba a dourčení textu naší představivostí. Jak dosáhnout podobného diváckého zážitku na jevišti, jež text dourčuje audiovizuálně⁴⁵, to je pro inscenátory nepadno zodpověditelná otázka.

Pokud by se inscenátoři rozhodli roztříštěnou strukturu scén z minulosti zachovat, je jasné, že zde herci nevystačí s psychologickým realismem. To opět dokazuje i naše inscenace. V ní jsme se sice rozhodli na snovost výjevů z minulosti rezignovat, tím spíše se ale ukázalo, že všechno psychologizování

⁴⁴ Františák 2012, s. 33

⁴⁵ Zich 1987, s. 15

herecký projev v daných pasážích neúnosně zatěžkává a neupravený text se mu vzpírá. Bylo by zde tedy zapotřebí, aby herec našel způsob, jak *hrát sen*.

Takový tvůrčí úkol s sebou nese podstatná úskalí. Zaprvé, dostane-li se herci od režiséra takového zadání, pravděpodobně bude v prvních chvílích vystaven pokušení *hrát výsledek a stav*, nikoliv proces. Zadruhé, zdá se, že v takovémto případě se úloha herce – jehož bude prudké střídání žánrů svazovat – poněkud redukuje na více či méně vykonavatele autorova záměru (dalo by se zde mluvit až o kleistovské *loutce* či craigovské *nadloutce*)⁴⁶, nikoliv svébytného tvůrce, jak je herec v moderním divadle vnímán.

Způsob, jak se oběma těmto problémům vyhnout, možná existuje. Rezignuje-li autor v daných scénách na klasickou dramatickou stavbu, a přesto lze říct, že se scény vyznačují latentním dramatickým napětím a zůstává zde zachován prostor pro dramatickou proměnu postav, vyvstává zde otázka, zda se může drama realizovat pouze v rovině dramatické situace a dramatického příběhu, anebo zda jej lze sledovat až kamsi dále – snad až kamsi k rituálním kořenům divadla. Pokud by něco takového možné bylo, herec by pravděpodobně mohl v daných scénách existovat nikoliv v intencích průběžného dramatického jednání, avšak na základě průběžně uskutečňovaných rituálních proměn své fiktivní osobnosti (tj. *psýché* postavy). Je-li nicméně něco takového možné, nepochybně je k tomu potřeba herec zcela speciálního typu.

Cesta, jíž jsem se v naší inscenaci vydal já, je poněkud konvenčnější a text v jeho plné umělecké hloubce jistě postihnout nedokáže, zato je relativně spolehlivá. Jde o cestu *zjednodušení*. To může být dvojího rázu. Buď inscenátoři rezignují na snovost daných pasáží a pokusí se je realizovat jako realistické obrazy minulé skutečnosti, jako já. V takovém případě je nutné být mnohem důslednější, než jsem byl já, a text zásadně metakreačně upravit. Druhou možností je rovněž metakreační úprava textu, ale v tom smyslu, aby se stylově a žánrově přiblížil oné *umělé*, ne tak autentické, ale zato scénické (a pro diváka jasně rozpoznatelné) snovosti, již známe od Maeterlincka a dalších. Tato druhá varianta by pak jistě podněcovala velkou míru režijní, výtvarné i herecké stylizace.

⁴⁶ Vostrý 2014, s. 266

Samozřejmě, že by šlo o zjednodušení zásadní – snovost by se zde již literárně nerealizovala v samotné roztržité struktuře textu, ale prostřednictvím jeho režijního, scénografického a hereckého ztvárnění (podobně, jako by tomu bylo se zmiňovaným řešením problému *nevěsty* jako toposu). To by mělo sice za následek jisté zploštění textu a upozadění autorových literárních kvalit, na straně druhé by ovšem na scéně nemohl propuknout žánrově-stylový zmatek a chaos, jenž nevyvolává dojem snovosti, ale pouze znemožňuje divákovi orientaci v předváděném dění – jako se to nakonec stalo i naší inscenaci, a jak to u tohoto textu hrozí obecně.

Domnívám se, že může-li mít za následek, že z mimořádně funkčního díla rozkročeného vznikne funkční dílo scénické, je i tato cesta zjednodušení v případě básnického dramatu cestou přijatelnou. Postavíme-li však vedle sebe cestu zjednodušení a výše zmíněnou cestu pokusit se na jevišti realizovat to, co se v textu uskutečňuje scénicky nekonvenčními prostředky, stejně nekonvenčními prostředky hereckými a režijními, vyvstává před námi otázka: jsou scénické limity básnického textu skutečně *vždy* limitem scény? Nemůžeme zde snad někdy narážet na limity těch, co se scény zmocňují, a to nikoliv primárně autora?

O tom více v následující podkapitole.

2.3. Mezi vnitřní pravdivostí a realizací autorových záměrů

Herecké rozžívání básnických obrazů

V předchozím oddíle jsem se již dotkl problematiky herecké existence v básnickém dramatu. To je kategorie, o níž bude zapotřebí pojednat širěji, protože úkoly, které texty na pomezí dramatu a literatury na herce kladou, bývají totiž naprosto specifické. Lze je vnímat jako další ze scénických limitů dotyčného druhu textů.

Již víme, že scény ze současnosti i z minulosti jsou v textu *Nevěsty* prostoupeny řadou básnických obrazů – a to jak na úrovni samotných replik, tak v rámci scénického dění. Podobně jako všechny další autorovy literární záměry mají i tyto obrazy velkou uměleckou potenci a při čtení nás značně zasahují. Zmiňoval jsem již ostatně např. obraz hašení a bílení vápnem. Vize nebezpečné vroucí žíraviny v nás evokuje už samu představu drsného života ve vykořeněném pohraničí. Ještě podstatnější ovšem je, že v symbolistní rovině textu jako by vápno dokázalo rozežrat samu nelichotivou minulost. Vybílením – v jazyce hry ne náhodou: „vylíčením“ – stěn jako by tedy dle Anniny Matky a zastupitelů mělo dojít k vybílení samotné historie místa a k zapomenutí všech zločinů, jež se zde udály.

Z režijního a hereckého hlediska je však neskutčné dosáhnout, aby scénická realizace obrazu vápna tyto představy vyvolávala rovněž v divákovi. Tento obraz, jako většina zde přítomných básnických obrazů, nevyplývá z dramatického dění, autor jej má zřejmě rozmyšlený dopředu a do dramatické situace jej spíše implementuje, než že by z něho při psaní vycházel. S takovými obrazy se ale herci mají v rámci zkoušení tendenci poněkud míjet. Sami se snaží sledovat linii jednání svých postav a tyto básnické obrazy vnímají jako jistou odbočku. Režisér je tak musí k jejich realizování zvenku prakticky nutit.

To je pravděpodobně dáno už samotným genetickým založením těchto obrazů. Nepřímo to naznačují závěry Henriho Bremonda, na něž upozorňuje Jan Mukařovský. Bremond hovoří o základních rozdílech v perceptorově vnímání epiky a lyriky – zatímco epika rozjitřuje a čtenáře drží v napjatém očekávání

výsledku, lyrika naproti tomu zastavuje naše smysly a čas, a v takto vzniklém prostoru bezčasí vystavuje perceptora plnému působení své obraznosti.⁴⁷

Na základě naší inscenační zkušenosti lze říct, že podobná disproporce existuje na jevišti i mezi dramatickým jednáním a básnickými obrazy. Aby mohl být skutečně pocíten, vyžaduje každý z těchto elementů naprosto odlišné mentální nastavení vnímání diváka, ale i herce.

V případě, kdy oba tyto druhy výjevů existují na jevišti vedle sebe, je pravděpodobně zejména režisérovým úkolem divácké (i herecké) vnímání adekvátně tomu směřovat. Potíž nastává v okamžiku, kdy je na základě textu nutné na jevišti realizovat dramatickou situaci a básnický obraz ve stejnou chvíli. Tak je tomu v *Nevěstě* např. ve druhém dějství, kde zároveň sledujeme jak hašení vápna, tak Učitelův zoufalý vzdor vesnickým zastupitelům.

S tímž problémem – jenž by bylo možné laicky vystihnout slovy, že „nelze hrát dvě věci najednou“ – jsme se potýkali rovněž např. u obrazu rozpadajícího se mýdla. Ten se má na jevišti uskutečnit na samém začátku hry, když Učitel balí věci pro starou Javorkovou:

Učitel: [...] Mýdlo. Mýdlo – je vyschlé od kamen. Rozpadá se... Takové horko a mýdlo necháváte na kamnech! [...]

(Františák 2012, s. 5)

Obraz Učitele s rozpadajícím se mýdlem v rukách je ve čtenářské představě velmi působivý, neboť se zdá, že mýdlo nemusí v obrazné rovině textu znamenat pouze mýdlo. Uskutečnění tohoto obrazu na scéně je nicméně opět problematické.

Znovu se zde střetávají dva žánry. Hercův představitel na jednu stranu sleduje v realismu pevně zakotvený řídicí cíl svého jednání: zabalit Javorkové věci. Nad rozpadajícím mýdlem nemá tedy potřebu zastavovat se víc, než je nezbytně nutné. V takovém případě ale obraz, jenž jako by přináležel do žánru dramatu symbolistních, dostatečně nevyznívá. Působí rozpačitě, nechtěně a divák nemá

⁴⁷ Mukařovský 1985, s. 14

šanci jeho uměleckou potenci *pocítit*. Naproti tomu, při adekvátnějším žánrovém dohrání daného obrazu se okamžitě začínají rozpadat vedle stojící psychologicko-realisticke situace.

Já sám jsem se během zkoušení pokusil daný obraz řešit za použití hudebního akcentu. Ten měl navést diváka k tomu, aby obraz nahlédl z jiné perspektivy než jen psychologicko-realisticke. Tento pokus ovšem sám o sobě selhal. Ukázalo se, že pokud se symbolická potence obrazu *nerealizuje v hercově hře*, jako by na jevišti nebyla a divákovi tedy naprosto není jasné, s čím si má hudební akcent spojit. Proto jsem od něj ve výsledku upustil.

Podobným případem, kdy herec musí složitě hledat cestu mezi hraním dramaticke situace a hraním básnického obrazu, jsou ve hře i momenty, kdy po stropě kuchyně staré Javorkové přebíhají světla aut německých chatařů. Poprvé se tak stane opět již v prvním obraze:

Starosta: [...] Když v sadu nesečeš, tráva seschne. Proroste neřádem, býlím a svinstvem. Je plná myši. Aby je člověk ubíjel, anebo to na podzim zapálil. (*Po stropě přeběhnou reflektory aut*) Co je to za světla?!

Učitel: Chataři jedou z hospody. Svítí jim to ze zatáčky vždycky donaproti, světlo běhá po stropě. Stará paní se bála, a tak přestěhovala postel do kuchyně. Chodí v noci do zahrady a křičí po nich. Nezvykne si. Hajzli hajzlovští...

Starosta: Hajzli! Jsou to svině! Mentálně slabí lidi. Kdybyste viděl, kolik po nich každý týden vyvážím s Pavelkou hoven... [...] Co z toho mají? [...] Ty jejich chajdy stojí, vedle nich prázdné a cizí stodoly.

Učitel: Museli jste jim to povolit?

Starosta: Zaplatili nám fotbalové hřiště. [...]

(Františák 2012, s. 7 a 8)

Motiv světla pobíhajících po stropě se ve hře mnohokrát vrací. Reakce postav na ně bývají zpravidla podobně polekané – a podobně nenávislné postoje vůči přítomnosti Němců ve vesnici projevují všichni místní. Jejich návrat, přestože k němu dali souhlas, vnímají jako svého druhu ohrožení. Jako by ohlašoval konec světa tak, jak jej znávali. V této souvislosti dostává

pak zcela jiný rozměr i záměr zastupitelů zabrat dům staré Javorkové a přeměnit ho na „mysliveckou hospůdku“⁴⁸, aby se zde mohla obec scházet ke slavnostem jako za starých časů – dům obecních nevěst se má stát jakousi poslední baštou starého světa.

Aby tento opět velmi hodnotný autorský záměr na jevišti vyzněl tak, jak má, je důležité, aby scénický obraz světla aut na stropě působil až infernálním dojmem – jinak bude básnický obraz pro diváka nepochopitelný a hercům se pro vyděšené reakce na světla nedostane dostatečné veristické motivace. Jejich slovy: „*nebudou si na ni mít kde nabrat.*“ To je věc, již lze jistě řešit adekvátní výtvarnou stylizací.

Ani při odpovídající stylizaci není nicméně pro inscenátory bitva zcela vyhraná. Jak jsme sami v rámci zkoušení zjistili, pokud režisér herce přiměje k dostatečně expresivní reakci na světla, opět se zde rozevírá žánrově-stylová propast, pro herce je po tomto vychýlení krajně obtížné vrátit se do rozehrané psychologicko-realistické dramatické situace, do níž světla chatařů vpadla. Hrozí, že žánrově stylové prostředky, jichž využili při reagování na světla, si přenesou i dále – a text se tak začne rozpadat.

Já osobně jsem po různých peripetiích v rámci scénického obrazu rezignoval na samotnou přítomnost světla. Jejich pobíhání po stropě jsem se pokusil zachytit znakově, pouze zvukem. Nepříjemný zvuk bez viditelného zdroje hercům posloužil relativně dobře, pokud šlo o šíři jejich vnitřního výrazu. Dějový fakt, že světla do oken domu vpadávají, tím doznal dokonce až hororového rázu. Ovšem, pouze na krátkou chvíli. Silný dojem strachu následný návrat do psychologicko-realistické logiky probíhající dramatické situace znehodnotil.

V následujícím dialogu začal zdroj světla, k němuž by se bylo možné vztáhnout, citelně chybět. Váhu děsivého výjevu by bylo žádoucí v situační logice poněkud zlehčit – a to třeba i pouhým hereckým vztažením se k oknu. Z hlediska dramatické situace viděly totiž postavy na stropě *pouze* obtěžující světla chatařů, nejednalo se o dramatickou událost, a jde-li tedy o jejich cíle v dané situaci, nad tímto drobným vyrušením je nezbytné záhy mávnout rukou. Může ale herec

⁴⁸ Františák 2012, s. 16

něco takového jen tak učinit, když realizace tohoto básnického obrazu byla mimořádnou událostí scénickou?

Nutnost jevištní existence mezi dramatickou situací a básnickými obrazy (stejně jako nutnost existence ve snových pasáží) a snaha inscenátorů o věrnou realizaci autorova záměru jako by tedy v případě *Nevěsty* i v případě básnických dramát obecně vytvářely nárok až na jistou *vnitřní nepravdivost* hercovy hry. Svědčí o tom i četná přímá i nepřímá vyjádření našich herců, jež by se dala shrnout ve větě: „*Já to tam hraji, protože to tam je napsané, a protože to chceš, ale pravda to není.*“

Do téže situace navíc herce při práci na realizaci básnických dramát často nestaví pouze oscilace textů mezi dramatickými situacemi a literárními obrazy, ale někdy i samotné založení postav těchto textů. Ty často žijou a jevištně ztvárnitelnou bytost nepřipomínají ani vzdáleně. Do textu pronikají ne jako součást živoucí dramatické matérie, ale proto, aby zde realizovaly autorův záměr. Někdy zde figurují pouze jako hlasatelé autorových vět, a jde tedy buď o nositele idejí, anebo o lyrické subjekty, nikoliv však o dramatické postavy.⁴⁹ Někdy je zase jejich funkce v textu redukována na funkci syžetovou, což v praxi znamená, že herci neposkytují možnost vlastního tematického rozehrávání.⁵⁰

I takovou postavu v *Nevěstě* nalzáme. Je jí odebraná dcera Anny Javorkové Olga, která se do vesnice nečekaně vrací a hodlá na zastupitelích vymocit svolení, aby nechali její matku doma alespoň zemřít.

Se ztvárňováním této postavy měla její představitelka v naší inscenaci zásadní potíže. Uspokojivě jsme ji pak nedokázali pomoci ani režijně a dramaturgicky – protože všechna témata, jichž se postava dotýká, jako by nám autor předkládal už jako výsledek a opravdu dramaticky jednat ji opět nenechává. Zjednodušeně řečeno, podstatnější jako by pro něj bylo, aby postava ve správný čas a na správném místě pronesla žádoucí repliky.

⁴⁹ Vedral 2018, s. 90

⁵⁰ Tamtéž

Toto ryze literární založení postavy ve výsledku překvapivě dokázalo zcela znemožnit i rozehrávání přinejmenším latentně dramatické situace nedorozumění z pátého obrazu, kdy Učitel Olgu nalézá v domě staré Javorkové a pokládá ji za právničku z města.

Po našem vstupu do prostoru se sice ukázalo, že i tato situace trpí dominancí diegetického principu nad principem dramatickým, a tedy *popisností*. Zdálo se ovšem, že by situaci nemělo být těžké jaksi režijně „*zdramatizovat*“ vnějšími prostředky – tedy dodáním dramatického děje tam, kde v textu není. Olga neměla být – na rozdíl od předlohy – v této fázi příběhu ještě rozhodnuta, že se za svou matku postaví, její hlavní motivací měla být zatím touha zjistit, jaký byl vlastně matčin životní příběh a jak se stalo, že jí byla v útlém věku odebrána. Rozhodovat o tom, zda matce pomůže, se měla až na základě těchto zjištění. Bohužel, latentní drama, které si s sebou postava Olgy nese, ve všech těchto našich pokusech adekvátního vyjádření nedoznalo, stále zůstávalo pouze ve slovech či kdesi mimo scénu. Ve výsledku tak nezbylo než danou situaci rychle „*odříkat*“ a pokračovat scénami o něco dramatictějšími.

Vyrovňování se s těmito limity, které při realizaci básnických dramát omezují samotného herce, bude pro inscenátory vždy nesnadné. Jen obtížně zde lze uvažovat o jakémsi obecném doporučení, co by dokázalo danou problematiku vždy a spolehlivě rozřešit. Zdá se nicméně, že mají-li být texty tohoto druhu na scéně realizovány, je k tomu zapotřebí herců a herectví specifického typu. Domnívám se, že jde o zvláštní druh herectví autorského.

Na základě čeho vyslovuji tuto svoji domněnku? Zdá se, že má-li se herec s tvůrčími nástrahami básnických dramát uspokojivě vyrovnat, nevystačí si při tvorbě pouze se zájmem o celek vlastní postavy, jak tomu bývá v textech dramatictějších. Podstatnou úlohu v jeho tvůrčím procesu musí sehrát i větší povědomí o celku textu, o to nejen o autorových záměrech, ale přímo o konkrétním způsobu jejich realizace. Pro herce je zde tedy podstatné napojení se na samou duši díla, a to nikoliv pouze prostřednictvím své postavy, ale i v rovině holistické.

Ještě více než u jiného typu textu je zde proto nutné, aby se herec sám nevnímal pouze jako interpret autorova díla, ale naopak přímo jako jeho spoluautor – tzn. aby sám pociťoval autorskou odpovědnost za celek inscenace a na tvůrčím procesu byl zaangażovaný osobně a osobnostně. Výhodné je pak pro něj krom myšlení hereckého rovněž rozvinuté myšlení dramaturgické – tato širší mentální zaměřenost může být při práci na realizaci rozkročeného textu velkou devizou.

Rutinérský herecký přístup není každopádně u básnického dramatu možný a naprosto vylučuje, že by se inscenačnímu týmu mohlo podařit scénické limity básnických textů překonat. Svými scénickými limity nutí totiž básnické drama všechny tvůrce k překonávání svých vlastních hranic a posouvání vlastních možností, jež může nakonec vést i k zásadním objevům při zkoumání jazyka scény a divadla vůbec. Bez ochoty překračovat svůj vlastní stín a vydávat se do vod, kam ještě nikdo nikdy nevstoupil, je ale něco takového samozřejmě nepředstavitelné.

3. Poražení

Aktovka Viktora Dyka *Poražení*, již jsem si zvolil pro svou bakalářskou inscenaci, ve velké míře prokázala onu vlastnost básnických dramát, na kterou upozorňuje Zich – schopnost klamat tělem⁵¹. O textu jsme se s dramaturgyní i pedagogy původně domnívali, že mezi Dykovými divadelními pokusy tvoří výjimku a že jde o text výsostně dramatický, blížící se dokonce tzv. *dobře udělané hře*. Již krátce po zahájení inscenačních příprav jsme ovšem začali zjišťovat, že tomu tak není, a že se rovněž jedná o text pohybující se mezi jevištěm a literaturou. Stěžejní otázka, kterou před nás text postavil, tedy opět zněla: jak zajistit, aby se divácký zážitek ze hry alespoň kvalitativně rovnal zážitku čtenářskému?

Podobně jako u *Nevěsty* jsme zde narazili na pro scénu snad až přílišné a nesnadno předatelné literární bohatství textového materiálu. Analogicky k některým Františákovým básnickým obrazům, jako by se text dotýkal až příliš velkého množství témat a vyvolával až příliš mnoho asociací najednou. Při pokusu jevištně realizovat vše hrozilo, že se zde opravdu neuskuteční nic. Jeden podstatný rozdíl zde ale oproti *Nevěstě* vyvstává. Zatímco u *Nevěsty* bylo možné u každé jedné situace či scénického obrazu určit užší tematický a motivický okruh, tzn. o čem daná situace či obraz je a k čemu směřuje, v *Poražených* jako by se všechna témata hry realizovala v každé situaci naráz.

Tento problém jsem se pokusil svému inscenačnímu týmu nastínit obrazně: jako by zde Dyk na první stránce textu napjal tětívu pomyslného luku a vystřelil z něj deset šípů najednou. My jako diváci máme v průběhu děje pozorovat jejich trajektorii. Autor nám zde však – na rozdíl od Františáka – nikdy nemožní se tu a tam zaměřit pouze na jeden ze šípů, v každé situaci nás ponouká k tomu, abychom je sledovali všechny. Na konci se pak všechny ve stejný okamžik zabodávají do středu jediného terče. Takovéto vnímání je jistě možné při čtení, jak již ale víme, na scéně více než o jedné věci najednou hrát nelze.

Dyk je básníkem i dramatikem velkých kontrastů. Patrné je to zejména na jeho způsobu nahlížení na vlastní hrdiny, nenapravitelné idealisty vzdorující odkouzlenému světu, kteří jsou v tentýž okamžik obdivuhodní, a zároveň směšní.

⁵¹ Zich 1987, s. 30

Stejná kontrastní bipolarita se projevuje i v celkové tematické a motivické struktuře jeho děl. Patrné je to už na úvodní scénické poznámce k *Poraženým*:

Doba děje: rok 1793.

[...]

Cela v Abbaye za doby revoluce.

Její studenost a chudoba jest mírněna zřejmou koketní snahou. [...]

Tři věžňové v cele: Markýza, komtessa a de Gresset. Markýza jeví známky netrpělivosti.

(Dyk 1921, s. 147-149)

Proti pařížské věznici L'Abbaye, v níž v roce 1792 vypukly tzv. zářijové masakry, při nichž zde bylo povražděno více než 80 % vězňů z řad aristokracie a kléru⁵² (což Dyk samozřejmě velmi dobře ví), je zde postavena rokoková „koketní snaha“. Už při poradách se scénografkou nad podobou dramatického prostoru ovšem na tomto místě vyvstala zásadní otázka: „A o čem to tedy je? O hrůzách velké francouzské revoluce, anebo o koketní snaze?“ Odpověď je, že o obojím. Jedno zde nemůže existovat bez druhého.

Do kategorie tzv. dykovských hrdinů zde spadají všechny čtyři ústřední postavy šlechticů čekajících na soud. Dykovský hrdina je hrdinou vzdorujícím, avšak obvykle vzdorujícím marně. Rokoková koketerie a zdánlivě nesmyslné šlechtické lpění na salónních konvencích je ve vězení právě výrazem tohoto jejich marného vzdoru – vzdoru proti prozaické realitě zcela prosté ideálů, jež zrodila zvrhlou „barbarskou“⁵³ revoluci.

Aby bylo toto jejich jednání na jevišti skutečným vzdorem, musí zde být samozřejmě čemu vzdorovat. Právě proto je nutné, aby byly revoluční hrůzy v dramatickém a scénickém prostoru přímo přítomny. A jak tomu pak žádá skutečnost, že tento vzdor proti světu je marný, a rovněž *téma velkých* (společenských) a *malých* (jedincových) *dějín* a jedincova hledání místa v nich, tato koketní snaha se může sice drát do popředí a do centra diváckého zájmu,

⁵² Schama 2004, s. 655

⁵³ Dyk 1921, s. 155

nikdy by však nad revolučními zvěrstvy neměla zvítězit. Tak jako malé dějiny nikdy nepřeváží dějiny velké, ačkoliv právě z dějin malých se dějiny velké rodí.

Z těchto důvodů zde musí žalář a rokokový salón, který jako by si šlechtici do vězení přinesli s sebou, přirozeně existovat vedle sebe. Chtělo by se říct, že na tomto tvůrčím úkolu není nic přehnaně složitého, a že revoluční hrůzy by se zde měly zpřítomňovat v samotném dramatickém a scénickém prostoru, zatímco vzdor šlechticů se realizuje herecko-režijní rozehrávkou jednotlivých mikrosituací (i ve vztahu k prostoru). Náš inscenační pokus ovšem ukázal, že v praxi je scénická realizace tohoto záměru poměrně nesnadná. Opět zde narážíme na jistou žánrovou a stylovou rozpolcenost tohoto obrazu.

Obě tyto jevištní skutečnosti – tzn. revoluční hrůzy i koketerie – mají na scéně rozpínavou tendenci. Pokud jsme se v rámci našeho inscenačního snažení pokoušeli v dramatickém prostoru plasticky zachytit především ducha zvrhlé revoluce, zdálo se, že hru hrajeme především o jejich zločinech. Sama herecko-režijní rozehrávka situací na tom příliš nezměnila – vzdor šlechticů a jejich lpění na konvencionálním chování v takovém případě nevyznívaly jako výraz šlechtického světonázoru, ale spíše jako *pouhá* zoufalá snaha uchovat si tvář v tvář smrti svou vlastní identitu a osobnostní integritu. Tím je vzdor šlechticů v Dykově textu jistě *také*, vzhledem k Dykově hlavnímu tématu střetu ideálu a reality by nicméně nebylo správné chápat jej pouze takto. V takovém případě bychom ostatně místo Dyka mohli hrát např. Clavellova *Krále Krysu*.

Pokud se inscenátoři ve snaze vyhnout se tomuto scénáři rozhodnou naopak vícero prostředky než jen samotnou hereckou rozehrávkou akcentovat koketní snahu – jako se o to pokusila naše nepříliš funkční sterilní stylizace dramatického prostoru – ani tak nemají vyhráno a zásadní zjednodušení díla hrozí stále. Text se v takovém případě může buď posunout z žánru dramatu s přesahy směrem k velké tragédii do melodramatu (které – na rozdíl od Dykova textu – nadřazuje sféru soukromou nad sféru veřejnou a malé dějiny nad dějiny velké⁵⁴), anebo na úroveň ironické glosy. Píše-li Zdeněk Myšička, že Dykovi šlechtici mají být „krásní, ale zbyteční“⁵⁵, může se v takovém případě stát, že šlechtici budou

⁵⁴ Vostrý; Sílová 2017, s. 32

⁵⁵ Myšička 1971, s. 36

působit jen jako „zbyteční“, protože to, vůči čemu svými postoji vzdorují (a co tedy dává jejich vzdoru smysl), se na jevišti dostatečně neuskuteční. Jejich vzdor tak bude postrádat na naléhavosti a bude vykazovat spíše znaky manýry. Bohužel, naše nevydařená inscenace se nejvíce blížila právě tomuto vyznění – a naše snaha o co nejkomplexnější postižení všech rovin Dykova díla vyšla nazmar.

Jak bylo na naší inscenaci rovněž dobře patrné, problém autorova literárního nakládání s tématy a motivy se samozřejmě bezprostředně promítá nejen v otázce podoby dramatického prostoru, ale i v herecko-režijním rozehrávání jednotlivých situací, v nichž se musí témata textu a inscenace realizovat primárně. I zde jako by nás při zkoušení jeviště nutilo vybrat si u každé situace jen jedno z mnoha jejích témat, jen jeden z pomyslných šípů. Když jsme tak učinili, zdálo se ale, že text spíše dezinterpretujeme, nežli že bychom mu dopomohli k funkční scénické realizaci, a že přímo ohrožujeme jeho potenciální smysl. A pokud jsme tak neučinili, tehdy nebylo zcela patrné, o čem vlastně chceme hrát. Nic se zde skutečně nerealizovalo, a zdálo se, že se snažíme danou situaci na jevišti pouze „nějak udělat“. Nakonec jsme se v rámci celé inscenace rozhodli vydávat spíše cestou druhou, takže celá inscenace skončila právě pouze „nějak udělaná“.

S tímto problémem, tzn. že se řada věcí na jevišti opravdu nestala, jsme se, jak již bylo řečeno, potýkali i při práci na *Nevěstě*. Příběh *Nevěsty* jako by nás však v tomto ohledu poněkud zachraňoval. Už příběh sám dokázal zajistit, že někteří diváci odcházeli z inscenace zasaženi, a to i přesto, že zde byl spíše odmarkýrován, než že by se opravdu stal. Jak se ukázalo, podobný efekt ale u Dykovy aktovky nastat nemohl. Nehledě na všechny výše zmíněné problémy textu vyšlo na povrch, že na scéně mají *Poražení* tendenci spíše než jako samostatný a plnohodnotný dramatický příběh působit jako *literární aluze*. V prostoru se zdálo, jako by spíše než o hru šlo o jakousi Dykovu publicistickou glosu k dějinám francouzské revoluce, v níž se navíc divák mohl sotva orientovat bez faktografické znalosti.

Nutno podotknout, že sám obsah tohoto Dykova literárního komentáře má velkou uměleckou i vědeckou hodnotu (srovnejme zde Dykův pohled na francouzskou

revoluci např. s výsledky bádání Simona Schamy v knize *Občané: Kronika francouzské revoluce*). Srozumitelnosti textu – a tomu, aby se příběhové události na jevišti skutečně staly – ovšem tato jeho vlastnost vůbec nepřispívala. Zmínit zde lze např. ten problém, že zásadní dějový fakt, že uvěznění šlechtici nepatřili na počátku revoluce k jejím odpůrcům, ale naopak podporovatelům, může neerudovaný divák z textu promluv pochopit až v samém závěru hry, když Žalářník přichází Markýzu Desmaroux a rytíře de Gresseta odvést k soudu, a kdy de Gresset zvolá:

De Gresset: [...] Co se mne týká, učiním svou povinnost; umru za věc, v kterou nevěřím. Ať žije *Ludvík XVII.*!

(Dyk 1921, s. 174)

Má-li být text jevištně funkční, měla by se režie pravděpodobně pokusit na scéně v jednání postav realizovat tuto a další zásadní explicitně nevyslovené příběhové okolnosti a fakta už dříve – byť k jejich pojmenování může dojít až v závěru hry. Jak již ale víme, co do rozehrávání jednotlivých situací mají tvůrci poněkud svázané ruce už beztak, i bez tohoto dalšího scénického limitu textu.

I v *Poražených* dále nalezneme podobné básnické obrazy, jakými byly u Františáka vápno, krev nebo světla chatařů. Jsou zde jimi především dopis vikomta Jeudy-Roboura, v němž sepsal své vyznání pro Markýzu Desmaroux, a lahvička s jedem, kterou Markýze přenechává rytíř de Gresset.

Na rozdíl od obrazů z *Nevěsty* nelze v těchto případech pochybovat o tom, zda jsou spojeny s dramatickou situací – v obou případech to platí výsostně, oba se na dramatické jednání vážou, vycházejí z něj a rovněž další dramatické jednání podněcují. I zde jsme nicméně, stejně jako u *Nevěsty*, narazili na disproporci mezi diváckým a hereckým vnímáním dramatického děje a básnického obrazu. Nedá se totiž říct, že by dopis, který je fakticky vikomtovou poslední vůlí, nebo lahvička s jedem, jenž zamilovaný de Gresset podává ženě svých snů, vyvolávaly u diváků tytéž asociace jako při čtení. Na rozdíl od hypotetických čtenářů (a mě a mé dramaturgyně) si tak nejspíš nikdo z diváků nerval vlasy nad nepřijatelností dějinné situace, v níž musí křehká

a „bázlivá“⁵⁶ žena typu Markýzy vděčně přijímat jed jako vysvobození, a stejně tak nejspíš žádný z nich *nepocítil* onu křehkost a pomíjivost lidského života, o nichž je jistě namístě mluvit, pokud je ho možné v obrazné rovině textu celý vměstnat do jednoho dopisu, jako to učinil Jeudy-Robour, a pokud je pak možné tento dopis jednoduše roztrhat, jak to z donucení udělá Markýza.

V neposlední řadě se pak po prostorové konfrontaci textu s herci rovněž prokázalo, že ačkoliv se to na první pohled nezdá, i *Poražení* trpí typickou nemocí Dykových textů, jíž je takřka programové nerozvíjení dramatické situace. Na tuto Dykovu slabinu upozorňuje už Otokar Fischer. Dykovy situace se stejně jako jeho postavy nevyvíjejí, ale pouze „lámou“⁵⁷, a z podstaty věci tak vykazují značnou dávku „marionetové umělosti“.⁵⁸

Skutečnému rozžití svých dramatických situací se Dyk nejspíš intuitivně vyhýbá proto, aby si jeho postavy na jevišti nezačaly dělat takříkajíc, co chtějí, a neohrožily jeho předem vytyčený literární záměr. Soudě podle vyjádření Karla Krause bývá ovšem toto rozbití *apriori* vytyčeného autorského záměru právě tím momentem, který otevírá cestu ke skutečnému scénickému životu.⁵⁹ Střet herce s takovou popisnou, skutečně nerozžitou situací navíc její podstatu (přínejmenším v rámci zkoušení) vždy odhalí – jak ukázala již *Nevěsta*.

Za příklad takovéto nerozřité situace nám může dobře posloužit ústřední dialog Markýzy a rytíře de Gresseta. Do něj vstupuje de Gresset s cílem přimět Markýzu k roztrhání dopisu od Jeudy-Roboura. Namísto skutečného přesvědčování – tj. průběžného dramatického jednání – vidíme ale na scéně Gresseta pouze postupně vyjevovat svůj záměr – tak, jak by jej vyjevoval např. autor detektivní prózy. Ke skutečnému nátlaku na Markýzu na scéně tedy nedochází – jako bychom zde sledovali opět pouze komentář o nátlaku, tedy jen diskurzivní a diegetickou informaci o tom, co by se zde mělo dít. Představitelka Markýzy v takovém případě stojí před náročným úkolem: na konci situace se musí „zlomit“, splnit de Gressetovo přání a roztrhat dopis/poslední vůli Jeudy-Roboura,

⁵⁶ Dyk 1921, s. 173.

⁵⁷ Fischer 1919, s. 145

⁵⁸ Tamtéž, s. 149

⁵⁹ Kraus 2001, s. 306-317

jehož miluje, a to i přesto, že ve skutečnosti nebyla zatím na jevišti ani „nalomená“.

Stejně jako u Františáka, i v *Poražených* tedy nad *dramatickým principem* vítězí *princip diegetický* a chtělo by se říct, že v ideálním případě by neměla být hra na jeviště připouštěna. Avšak přesto, vezmeme-li v potaz samo jádro Dykových situací, tedy základní situovanost postav, motivace jejich jednání, a i toto jednání samotné (byť je zde jen ilustrováno a ve skutečnosti k němu nedochází), zjišťujeme, že text je výsostně latentně dramatický. Připočteme-li pak k této latentní dramatickosti nejen literární, ale obecně umělecky velmi hluboké kvality, jimiž se hra vyznačuje, chápeme, že text si o scénickou realizaci dokáže velmi nahlas „říct“ – stejně jako *Nevěsta*.

I přes tristní výsledek naší inscenace a skutečnost, že jsme objevili řadu scénických limitů textu, jsem nepřestal věřit, že i o *Poražených* je namístě jako o potenciálním scénickém projektu uvažovat. I má dramaturgyně se nakonec v nejkrizovější fázi zkoušení – k mému nemalému překvapení – vyslovila v tom smyslu, že je bytostně přesvědčená, že i přes všechny limity může být text na jevišti velmi naléhavý a „drásavý“. K tomu by ale bylo nutné větší napojení všech členů inscenačního týmu i herců na onen psychomotorický proud v Dykově mysli, který jej při psaní aktovky vedl pravděpodobně více než sama představa obrazu jednání.

Kdyby se toto podařilo, pak nelze vyloučit, že scénické limity, tj. to, co zdánlivě brání textu v jevištním uskutečnění, by se naopak přeměnily ve specifickou scénickou kvalitu.

Závěr

Na základě nastíněných problémů textů *Nevěsty* a *Poražených*, o nichž lze uvažovat jako o jistém vzorku problémů básnických dramát obecně, je snadné pochopit postoje těch divadelníků a divadelních vědců, kteří o tomto typu textů uvažují čistě jako o věci literatury, nikoliv jako o věci scény.

Vidíme, že oscilace textů mezi scénou a literaturou mívá negativní dopady na všechny aristotelské složky dramatu. Příběh (*mythos*) těchto textů se může zdát jevištně prakticky až nepředatelný – to kvůli jeho možné žánrové roztříštěnosti, složité kompozici a často jen latentní dramatičnosti. Stěžejní myšlenky díla (*dianoia*) a v širším slova smyslu autorovy tvůrčí záměry mají tendenci při jevištní realizaci až zapadat, protože se zde uskutečňují v jazyce literatury, jenž je na scéně málo srozumitelný. Repliky postav, tedy mluva (*lexis*), v básnickém dramatu mnohdy vykazují větší hodnotu samy o sobě než jako impuls k dramatickému jednání a postavy (*ethos*) se často nevyznačují jakýmkoliv většími známkami života, ale pouze posluhují autorskému literárnímu záměru. Na podobu výpravy (*opsis*) a hudby (*melos*) pak dotyčný typ textů často uvaluje takřka až nesplnitelné požadavky, neboť před ně staví úkoly, které by vůbec neměly spadat do jejich kompetence.

Podstatné ale je, že všechny tyto scénické limity bývají v textech básnických dramát – stejně jako potenciální scénické kvality v jakémkoliv jiném textu – obsaženy jen jako *možnost*. Nic z mé tvůrčí praxe ani její teoretické reflexe nepřineslo důkazy, že by k nim každá jedna inscenace byla nutně předurčena. Naopak – konkrétní problémy textů, na nichž naše inscenace ztroskotávaly, mě dodnes provokují k intenzivnímu přemýšlení nad nimi a v mých představách vyvstávají stále nové a nové ideje, jak by je snad bylo možné řešit. Domnívám se, že něco takového by v případě, kdy by jejich vyřešení vůbec možné nebylo, nejspíš nenastalo.

Tento fakt spolu se závěry, k nimž jsem došel při zkoumání jednotlivých problémů daných textů, poukazují na skutečnost, že snad ještě zásadnější než samotné limity textu tak, jak je napsán, je při scénování básnických dramát individuální přínos každého jednoho tvůrce. Je to totiž právě tvůrčí jedinec,

jemuž se – podobně jako Františku Zavřelovi při práci na *Zmoudření dona Quijota* – může podařit přeměnit zdánlivé scénické limity přímo ve specifickou scénickou kvalitu.

Takovému jedinci lze v teoretické rovině při řešení jednotlivých tvůrčích problémů básnických dramát těžko radit. Obecně se dá říct jen, že básnické drama jako útvar sám o sobě překračující hranice různých médií podněcuje tvůrce k témuž překonávání *hranic a posouvání svých vlastních možností*.

Z toho je patrné, že při scénické realizaci básnických dramát narážíme nejen na z dramatického hlediska objektivně existující limity psaných textů, avšak zejména na limity jednotlivých inscenátorů, kteří se s limity textů dokážou popasovat tu lépe, tu hůře. Už jen z toho důvodu by pak generální vylučování básnických dramát z jevišť nebylo jistě oprávněné. Nehledě pak na skutečnost, že právě překračování hranic, k nimž daný typ textů podněcuje, může znamenat velký přínos pro nikdy nekončící *zkoumání divadelního jazyka*.

Speciálně v českém kontextu má pak rozhodnutí básnická dramata od scény neodloučit naprosto zásadní význam. Zjišťujeme totiž, že s podobnými problémy, jež jsme zde pozorovali na příkladech Františákovy *Nevěsty* a textů Dykových, se můžeme setkat i u dalších českých dramatiků – namátkou např. u Lenky Lagronové (*Tereзка, Království, Ety Hilesum*), Magdaleny Frydrych Gregorové (*Dorotka*), Davida Košťáka (*Hladová země*), a v neposlední řadě i u Josefa Topola, jehož kanonický *Konec masopustu* se mezi scénou a literaturou pohybuje rovněž.

Jak vidno, básnické hry tvoří v rámci české dramatiky mohutný a nezanedbatelný proud. Je to dáno historickým vývojem moderního české dramospisby (a divadla vůbec), na jehož počátku nestojí potřeba bytostného autorského vyjádření, ale především vlastenecká touha po velkém „českém dramatu“ (viz Jungmannovu *Slovesnost*). Rozhodnutí nepřipouštět daný typ textů na jeviště by tak v Čechách znamenal nejen ochuzení samotných jevišť, ale zapření velké části domácí umělecké tradice a rezignaci na vývojovou kontinuitu. V takovém případě by ovšem česká dramatika mohla nanovo začínat od pomyslných základů.

Seznam použitých pramenů a literatury

BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 2012. ISBN 978-80-206-1249-6.

CÍSAŘ, Jan. 2006a. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-072-4.

CÍSAŘ, Jan. 2006b. Text a scénování 2: na okraj pěti inscenací Divadla Na Zábradlí. *Disk: časopis pro studium dramatického umění*. 2006, č. 15, s. 72-94. ISSN 1213-8665.

DYK, Viktor. Má dramatická cesta. *Lumír*. 1932, roč. 58, č. 7., s. 369-375.

DYK, Viktor. Poražení. In DYK, Viktor. *Revoluční trilogie*. Praha: E. K. Rosendorf, 1921, s. 145-175. Hry českého jeviště, sv. 2.

FISCHER, Otokar. *K dramatu: problémy a výhledy*. Praha: Grosman a Svoboda, 1919.

FRANTIŠÁK, Martin. *Nevěsta*. Brno: Větrné mlýny pro občanské sdružení Centrum pro kulturu a společnost, 2012. RozRazil – současná česká hra, sv. 97. ISBN 978-80-7443-039-8.

INGARDEN, Roman. *O poznávání literárního díla*. Praha: Československý spisovatel, 1967. Dílna, sv. 30.

KERR, Walter. *Jak nepsat hru*. 2. vyd. Praha: Orbis, 1963. Knihovna divadelní tvorby.

KRAUS, Karel. „Je to v námaze, s níž člověka ze sebe dobýváme“. In KRAUS, K., PATOČKOVÁ, J. (ed.). *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 306-317. ISBN 80-7008-113-9.

KVAPIL, Jaroslav. *O čem vím: sto kapitol o lidech a dějích z mého života – část druhá*. Praha: Václav Tomsa, 1947. Souborné dílo Jaroslava Kvapila.

LUKEŠ, Milan. Dykovo drama. In DYK, Viktor. *Zmoudření Dona Quijota – Krysař*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1964, s. 163-170.

MAJOR, Ladislav. Bergson a jeho smích. In BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 2012, s. 9-20. ISBN 978-80-206-1249-6.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *O motorickém dění v poezii*. Praha: Odeon, 1985.

MYŠIČKA, Zdeněk. *Viktor Dyk*, Praha: Divadelní ústav, 1971. Drama, divadlo, dokumentace, sv. 6.

PÁCL, Štěpán. *Slovo v prostoru: scénické řešení a divácký prožitek dramatu*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2015. Disk, velká řada, sv. 33. ISBN 978-80-7437-170-7 (KANT). ISBN 978-80-7331-350-0 (AMU).

SCHAMA, Simon. *Občané: kronika francouzské revoluce*. Praha: Prostor, 2004. Obzor, sv. 53. ISBN 80-7260-111-3.

VEDRAL, Jan. *Dramaturg*. Brno: Větrné mlýny a Nakladatelství AMU, 2018. ISBN 978-80-7443-332-0 (Větrné mlýny). ISBN 978-80-7331-486-6 (AMU).

VEDRAL, Jan. *Horizont události: dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu – dramaturgické eseje*. Praha – Bratislava: Pražská scéna a Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015. Divadelní studia 21. století, sv. 23. ISBN 978-80-86102-95-5.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Činoherní klub 1965-1972: dramaturgie v praxi*. Praha: Divadelní ústav, 1996. České divadlo. ISBN 80-7008-061-2.

VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 2., rozš. vyd. Praha: KANT – Karel Kerlický, 2014. Disk, velká řada, sv. 29. ISBN 978-80-7437-141-7.

VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu: úvahy a interpretace*. Praha: KANT – Karel Kerlický, 2010. Disk, velká řada, sv. 15. ISBN 978-80-7437-036-6.

VOSTRÝ, Jaroslav, SÍLOVÁ, Zuzana. *České drama a český hrdina*. Praha: KANT – Karel Kerlický pro AMU v Praze, 2017. Disk, velká řada, sv. 40. ISBN 978-80-7437-242-1 (KANT). ISBN 978-80-7331-450-7 (AMU).

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění: teoretická dramaturgie*. 2. (v Panoramě 1.) vyd. Praha: Panorama, 1987. Dramatická umění.