

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Magisterský program

Dramaturgie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Múzičnosť a scéničnosť slova
Hľadání jevištní poezie**

Jaroslav Jurečka

Vedoucí práce: prof. MgA. Zuzana Sílová Ph.D.

Oponent práce: MgA. Milan Šotek Ph.D.

Datum obhajoby: 14. 6. 2022

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2022

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Magister programme

Dramaturgy of dramatic theatre

DIPLOMA THESIS

**Musical and Scenic Aspects of Word
Searching scenic poetry**

Jaroslav Jurečka

Tutor: prof. MgA. Zuzana Sílová Ph.D.

Oponent: MgA. Milan Šotek Ph.D.

Challenge: 14. 6. 2022

Degree: MgA.

Prague, 2022

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma *Múzičnost a scéničnost slova* vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

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

Poděkování za tuto práci patří mým ideovým průvodcům studiem prof. Zuzaně Sílové a prof. Jaroslavu Vostrému, režisérům Aminatě Keita a Štěpánu Páclovi a všem hercům, s nimiž jsem měl možnost pracovat.

Evidenční list

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

[illegible]

Abstrakt

Práce se pokouší najít cestu k definování jevištní poezie. Autor vychází z dramaturgické praxe při studiu na DAMU i následného působení v Mahenově činohře Národního divadla Brno. Při hledání jevištní poezie postupuje analogicky se vznikem inscenace od textu a jeho překladu přes prostor k herci a konkrétnímu představení. Hlavními zkoumanými inscenacemi jsou dvě inscenace Čechovových her *Višňový sad* (r. Aminata Keita, Divadlo DISK 2019) a *Racek* (r. Štěpán Pácl, Mahenovo divadlo NdB, 2020), Schimmelpfennigových *Idomeneus* (r. Štěpán Pácl, divadlo Reduta NdB, 2020) a Shakespearovo *Jak se vám líbí* (r. Aminata Keita, DAMU K322, později Divadlo Kolowrat, 2018). Zkoumá dramatické texty, jejich scénická řešení a hereckou tvorbu Elišky Zbrankové a Zuzany Černé.

Východisky pro pojmenování jevištní poezie jsou vedle inscenací také klasické (především české) studie z oblasti literární estetiky a divadelní vědy.

Abstract

Thesis deals with finding a way to define scenic poetry. Author goes from his dramaturgical experiences at DAMU and in Mahen's drama of National theatre Brno. In searching for scenic poetry, author proceeds analogically to genesis of a scenical artwork from dramatic text and its translation via space and stage design to actor and performance. Main analysed scenic works are two stagings of Chekhov plays: Cherry orchard (dir. Aminata Keita, DISK Theatre, 2018) and Seagull (dir. Štěpán Pácl, Mahen theatre of NtB, 2020), Schimmelpfennig's Idomeneus (dir. Štěpán Pácl, Reduta theatre of NtB, 2020) and Shakespeare's As you like it (dir. Aminata Keita, DAMU K322 later Kolowrat Theatre, 2018). Thesis analyses scenical aspects and specially ways of actors' creation on characters created and performed by Eliška Zbranková and Zuzana Černá. Besides analysing scenic artworks, thesis deals with classical (mainly czech) works on literary aesthetics and theater science.

Obsah

Úvodem: Hledání jevištní poezie	7
Poezie slova čteného, mluveného, hraného	13
Možnosti jevištní poezie Čechovova Racka	31
Čechovova poezie v realizaci na jevišti	43
Poezie herectví	52
Závěrem: poezie jako pramen divadla	60
Obrazová příloha	63
Povinná příloha – dramatizace Léta s Monikou	67
Použitá literatura	111

Úvodem: Hledání poezie na divadle

Předmětem zkoumání má být jevištní poezie tak, jak ji autor mohl poznat při několika inscenacích vytvořených v rámci studia činoherní dramaturgie i při následné praxi v profesionálním divadle. Záměrně jsou zvolené zkušenosti s inscenacemi, na nichž je možné poezii definovat pozitivně, a při rozboru jsou zkoumány jednotlivé složky divadla – jazyk, herectví, scénografie, režie atp., jejich předpoklady pro poetický účín a vznik jevištní poezie při jejich rozvíjení v inscenaci. Práce nese název múzičnost a scéničnost slova – a v centru zájmu bude především slovo, už proto že zkoumané inscenace žánrově náleží k interpretační moderní činohře využívající dramatický text; okrajově se práce dotýká i problémů týkajících se scénografie, herectví a hudby, ovšem v menším rozsahu.

Pojem poezie náleží především literatuře a práce si klade za cíl obhájit možnost poetického účínu ve scénickém umění. Odrazovým můstkem pro definici takového účínu musí být poezie vymezená literární estetikou. Mukařovský definuje pojmenování básnického jazyka negativně: „[Básnický jazyk] Není především daleko vždy vyjádřením *ozdobným*. [...] Ani *krása* není stálým znakem básnického slova. [...] Básnický jazyk však není totožný ani s jazykem určeným k vyjadřování citů, *emocionálním*. [...] Básnický jazyk není dále plně charakterisován ani *názorností* („plastičností“). [...] V souvislosti s tím třeba podotknout, že ani *obrazný* ráz není bezvýjimečně charakteristický pro básnický jazyk. [...] Konečně ani *individuálnost*, zdůrazněná osobitost jazykového výrazu necharakterizuje básnický jazyk obecně“ (zvýraznil Jan Mukařovský). Ale následně určuje básnický jazyk i pozitivně: vymezením jazyka básnického jako funkčního jazyka s dominantní *estetickou* funkcí, která odlišuje tento jazyk od ostatních zaměřením na estetický účín namísto obvyklého zaměřením na *sdělení*.¹ Otakar Zich pak poezii či poetičnost považuje

¹ MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české poetiky I*, Praha 1941: 79-81.

výhradně za vlastnosti lyriky a epiky a odmítá dokonce existenci dramatického básníka (což bylo v dané vývojové fázi estetiky nutné především kvůli vymanění divadelní vědy z té literární)² Zich také říká, že čím je dramatické dílo poetičtější (ve smyslu literárnější), tím je jeho dramatický účín slabší – v Zichově pojetí je dramatické rovno scénickému a poetické literárnímu – literárnost by měla podle něj oslabovat scénickou sílu jevištního díla. Z našeho pohledu se nejen literární kvality scénáře přímo projevují ve scénickém díle, ale specifické kvality poetické umožňují i specifický poetický účinek výsledného scénického díla. Zich navrhuje „poetičnost“ jako nevědecký pojem nejasného významu (spojuje jej především s neurčitou libostí či „dojímavostí“). Ovšem i když oba estetici přiznávají poetické vlastnosti pouze slovním útvarům, nemůžu se zbavit potřeby pokusit se znovu definovat poezii jevištní. „Poetičnost“ má být jistý druh zážitku, který se nerovná zážitku dramatu ani scéničnosti (ačkoliv v jevištní poezii souvisí s oběma), ale má blíže k lyrice – je potřeba nějakého slova, kterým bychom odlišili zážitek z her Čechovových od těch Gorkého (zajímavé je, že oba estetici ve svých předních dílech Čechova opomíjejí).

Mukařovský při definování básnického dochází v podstatě k jeho sjednocení s jakýmkoliv jazykovým fenoménem, jenž má nějaký *estetický* efekt a specifičnost vztahu básnictví a jazyka pak zobecňuje na vztah jakéhokoliv umění ke své látce. Při detailnějším rozboru básnického slova pak určuje různé vlastnosti jazyka, které se podílejí na jeho estetickém působení – a tu už by se mohla nabízet nějaká paralela a otevírat možnost ke zkoumání specifického poetického účínu, který vychází z poezie a uplatněn a rozšířen divadelním uchopením, je poetickým i na jevišti. Mluví o zvukových kvalitách a také o významovém přesahu jednotlivých slov, o jejich vzájemném působení na sebe, vytváření nových, dynamických kontextů, které vede k ještě dalšímu, jinému smyslu, než jen sémantickému (např. ve verši postavení slov do rýmu). Toto

² ZICH, O. *Estetika dramatického umění*, Praha 2018: 35, resp. 71-72.

ovlivňování kontextů udává na příkladech z poezie, hlavně lyriky – patrně kvůli tomu, že v poezii je estetický účín koncentrovanější, nikoliv že by se jeho poznatky netýkaly prózy. Mukařovský také při nehojných poznámkách k divadelním představením přiznává dramatické postavě možnost být sama o sobě tématem (nezávisle na jejích replikách: může být tématem, i pokud neřekne ani slovo) a kontextem, který podobně jako slovo ve verši, působí na všechno okolo a proměňuje smysl celku.

V pracích o dialogu Mukařovský hovoří o střídání mluvčích a jejich vzájemných pozic subjektu a objektu, já a ty, jakoby jeden z nich vždy přestal jednat, zatímco jedná ten druhý³ – to je jedna z dnes již překonaných tezí týkajících se divadelního dialogu, která souvisí s chápáním slova jako základní materie činohry a tím pádem stále s chápáním divadla jako „realizované literatury“. Tak jako Mukařovský definoval básnický jazyk mezi ostatními skrze jeho estetický účín pro literaturu, definoval Jaroslav Vostrý scéničnost s estetickým účinem mezi ostatními druhy jevení se a scénování (kde může být, podobně jako u ne-uměleckých slovních projevů umělecký účín mimoděčný). Východiskem pro zkoumání jednotlivých problematik bude jevištní hledisko, protože vycházím z praktické zkušenosti s jevištní podobou dramatického textu. Spolu se Zichem („čím je divadlo herečtější, tím je divadelnější“) chápu činohru jako záležitost hereckou a zkoumanou látkou je tu především chování jako konkrétní projev jednání postav v situaci, jehož jedním z prostředků je slovo (byť je podoba herectví při procesu tvorby odvozena od slova dramatika, v samotném představení je herecká postava nadřazená svým replikám a v patřičných případech si může dovolit slova nahradit gesty, pohybem, jednáním).

Tato práce si klade za cíl prozkoumat některé složky činoherního představení, jejichž vzájemným působením může vznikat nový význam – a to ne ve smyslu obrazu, ale specificky poetického účinku na diváky. Bude se opírat o zkušenosti

³ MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české estetiky I*, Praha 1941: 150.

s inscenacemi, v nichž se poezie objevila a pokusí se rozebrat v čem, kde a kdy je možné ji vyhmátnout.

Poezie slova čteného, mluveného, hraného

Mukařovský vymezuje básnictví oproti neuměleckým jazykovým jevům a mluví především o psaném textu; vlastnosti, které způsobují libost akustickou či rytmickou, pociťuje už při čtení, myšlení patřičných slov – řečeno se Zichem, vnitřně hmatové vnímání se aktivuje již při četbě a představě; řečeno s Vostrým, samotná představa nějakého slova je fyzická natolik, že umožňuje stimulaci zrcadlových neuronů. Divadelní dialog ale má tu specifičnost, že předem počítá se svým provedením a rytmické a obecně zvukové kvality textu pociťované již při čtení mají být následně rozvinuty a jejich možnosti uplatněny v konkrétním provedení. Proto hovoří Frejka o řeči „předjevištní“, která je mu jakoukoliv podobou neumělecké řeči včetně jakéhokoliv jejího zápisu – tuto řeč předjevištní má teprve v řeč jevištní rozvinout ona „dvojjediná bytost herce a režiséra“⁴ – využívá k tomu všechny možnosti předjevištní řeči (kvality divadelní hry nebo kvality stylu či konvence např. v různých druzích improvizovaného divadla), ale vytváří tím řeč novou, s tou původní nejednotnou: je třeba ji „zbásnit podruhé“. V této kapitole se budu zabývat především srovnáním překladů her, na nichž jsem měl možnost pracovat; na srovnání více uchopení jednoho dramatického textu lze snadno poukázat na odlišné kvality provedení, protože námět zůstává stejný. Při srovnání nejde o vztah k původnímu dílu, ale o vztah k možné inscenaci: s překlady tak zacházím jako se samostatnými díly – je-li ten který překlad věrný či nevěrný originálu, zdali překladatel našel adekvátní prostředky k přenosu mezi jazyky, je pro toto zkoumání zcela vedlejší, protože jde především o to, zda a jaké možnosti scénického rozvinutí překladatel vtiskl do českého znění a co to znamenalo pro inscenaci. Kapitola se věnuje vztahu psaného slova a jeho scénického rozvinutí. Zkoumá obecně prozodické kvality (rytmus, intonaci či melodii, vzájemné postavení hlásek) ve vztahu k předpokládanému smyslu

⁴ FREJKA, J. *Jevištní řeč a verš tragédie*, Praha 1944: 4-7, 14.

výsledného tvaru režijně-hereckého rozvinutí s předpokladem, že toto rozvinutí vychází z možností textu a jeho smysl je těmito zvukovými kvalitami spolutvořen. Prozodie se tu neomezuje jen na zvukové kvality, ale dále se rozvíjí v to, čemu Mukařovský říká *motorické gesto*.⁵ Hledání jevištní poezie tak snad bude popsáno ve vztahu k poezii slovní, básnické.

Jak se vám líbí

Práce na shakespearovském cvičení ve třetím ročníku studia začala výběrem titulu, což bylo při nedobré divácké zkušenosti s inscenacemi Shakespeara obzvláště složité, protože ona monumentální kanoničnost obestupující básníka nám poněkud ztížila představovat si, jak bychom takového klasika inscenovali čerstvě, „po svém“. Byla to svěžest, již jsme pro herecký soubor hledali, která nás upoutala na komedii *Jak se vám líbí* – kromě milostného námětu a půvabných převleků velmi zajímavá svou výstavbou: proplétání několika dějových linií, z nichž některé se dokonce objevují pouze střípkovitě (Frederick), a několika nedorozumění, převleků a záměn, proměn duševních i vnějších, to vše je korunované dokonale absurdním závěrečným vystoupením boha Hyména. Přímé dějové návaznosti jsou ve hře natolik volné, že nám to umožnilo vytvořit hodinovou úpravu bez vzniku závažnějších nesmyslů (kromě nesprávně vyřešeného prvního jednání, které je takřka neškrtnutelné).

Od roku 1870 vzniklo deset překladů, z nichž některé jsou rovnou adaptacemi pro danou inscenaci (např. překlad Jaromíra Pleskota z roku 1970), mnohé jsou dnes použitelné pouze ve vlastní jazykové úpravě až přebásnění (Sládkův překlad z roku 1898) nebo už jsou pro současnou inscenaci zcela nevhodné (muzejní překlad Jakuba Malého z roku 1870). V bližším srovnávání jsme se zabývali překlady Jiřího Joska (2011) a Františka Fröhliche (1975), jejichž překlady pro nás byly natolik silné, že jsme se nebyli schopni rozhodnout do první čtené, na níž jsme ještě četli úpravu Joskova překladu, a teprve během

⁵ MUKAŘOVSKÝ, J. *O motorickém dění v poezii*, Praha 1985: 90.

následujících dnů se definitivně rozhodli pro překlad Fröhlichův – teprve při setkání překladu s herci se jasněji vyjevily odlišnosti obou děl. Rysem, na který jsme se ve srovnání zaměřili a který nám umožnil zvolit správný překlad, byla především potenciální scéničnost jednotlivých překladů vyplývající z jejich odlišných zvukových kvalit podílejících se na smyslu replik. V kratičkém veršovaném Silviově monologu z druhého jednání je možné srovnat hudebnost a scéničnost jazyka obou překladů:

Jiří Josek, 2011

František Fröhlich, 1975

Netušíš nic. Na lásku jsi moc starý,
i když jsi možná také v mládí v noci
zamilovaně vzdychal do polštáře.

Pokud jsi zapomněl byt' na jedinou
pošetilost, k níž dohnala tě láska,
pak's nemiloval.

Pokud jsi jak já chválou milované
neunavoval svého posluchače,
pak's nemiloval.

Pokud jsi nepřerušil hovor s ním
tak náhle jak já teď svůj hovor s tebou,
pak's nemiloval.

Ach, Fébé, Fébé, Fébé!

Kdepak, jsi starý, vůbec nechápeš.

I když jsi býval jistě věrný milovník
a pilně vzdychal na půlnočním loži.

Když nevzpomeneš na jedinou hloupost,
do níž tě tenkrát vehnala láska,
tak to jsi nemiloval.

A když jsi neseseděl jako teď já
a věčně neunavoval svou láskou,
tak to jsi nemiloval

A když jsi neodcházel od přátel,
hnán náhle láskou, tak jako teď já,
tak to jsi nemiloval.

Ach, Fébé, Fébé, Fébé!

Jiří Josek je ve většině svých překladů velmi úderný, zvlášť v překladech komedií je jeho ráznost a jistá britkost ceněná. Tento monolog je v jeho překladu postaven střídání proudu řeči a opakujících se zásecích „pak's nemiloval“ – rychlá melodie a spád plyne vždy k utnutí v „pak's“ a je zdůrazněna repetitivnost, která v tomto případě splývá s důležitým tématem postavy (Silviovo donekonečna se opakující propadávání lásce ve hře jednak pomáhá nastolit pastorální bezčasí Ardenského lesa, jednak je samo parodií představ o bukolických láskách). Opakující se verš s výrazně vysloveným *x* také funguje jako nejvýraznější expirační prvek v monologu, Joskův Silvius vyčítavě vzdychá, dokonce prská. Zajímavá je také podmiňovací vazba „pokud jsi – pak's“, která tvoří kostru monologu: je nápadné, že se tu Josek odchyluje od jambu a začíná tvrdým trochejem, což je určující pro

vyčítavou intonací a ve srovnání s Fröhlichovým „A když jsi“, které má při opakování vlastně vzestupně kaskádovitý charakter, nezdůrazňuje gradaci uvnitř promluvy, naopak uzavřenost a fatálnost repetice. Proti tomu Fröhlichův překlad neakcentuje tolik repetitivnost a staví na postupném zvukovém rozšiřování. Na začátku promluvy jsou dominantními hláskami úzká *e* a *i*, příkladně druhý a třetí verš:

*I když jsi býval jistě věrný milovník
a pilně vzdychal na půlnočním loži,*

postupně ale verše zaplňuje otevřené *a* – takže verš „hnán náhle láskou, tak jako teď já“ s čtyřmi dlouhými *a* na přízvučných slabikách (a dvěma krátkými *a*) je jakousi hudební pointou – dokonce takovou, že při reprízách tato „áčka“ vyvolávala v publiku hlasitý smích. Kromě komičnosti s sebou nese tento rys monologu i konkrétní scéničnost, minimálně dvojí: zaprvé Silvius s postupným zdůrazňováním a prodlužováním *a* více a více volá, což ovlivňuje hercův tělesný i hlasový gestus, zadruhé se díky stoupající intenzitě tohoto volání (délce a šířce *a*) více a více upíná k předmětu své touhy (nikoliv k posluchači jeho promluvy, hudebností se tu nezdůrazňuje vyprávění, ale samotný prožívaný cit) – ke své milované Fébé, čehož scénickým ekvivalentem je směřování k ní, byť je nepřítomná. Je zajímavé, že melodie řeči tu určuje směr. V Joskově překladu, kde Silvius vzdychá, se monologem více odhaluje smysl Silviova místa v tematické struktuře a zdůrazňuje se jeho směšnost a směšnost jeho toužení, Fröhlichův Silvius po lásce volá (až zpívá) a promluva spíše ukazuje, jak široká a úpěnlivá je jeho láska, zatímco její směšnost jakoby se rozuměla sama sebou. Kromě prosté šíře samohlásek je dobré podívat se i detailněji na postavení jednotlivých hlásek mezi sebou.

Jiří Josek, 2011

Netušíš nic. Na lásku jsi moc starý,
i když jsi možná také v mládí v noci
zamilovaně vzdychal do polštáře.
Pokud jsi zapomněl byt' na jedinou
pošetilost, k níž dohnala tě láska,
pak's nemiloval.
Pokud jsi jak já chválou milované
neunavoval svého posluchače,
pak's nemiloval.
Pokud jsi nepřerušil hovor s ním
tak náhle jak já teď svůj hovor s tebou,
pak's nemiloval.
Ach, Fébé, Fébé, Fébé!

František Fröhlich, 1975

Kdepak, jsi starý, vůbec nechápeš.
I když jsi býval jistě věrný milovník
a pilně vzdychal na půlnočním loži.
Když nevzpomeneš na jedinou hloupost,
do níž tě tenkrát vehnala láska,
tak to jsi nemiloval.
A když jsi neseděl jako teď já
a věčně neunavoval svou láskou,
tak to jsi nemiloval
A když jsi neodcházel od přátel,
hnán náhle láskou, tak jako teď já,
tak to jsi nemiloval.
Ach, Fébé, Fébé, Fébé!

Je nápadné, že oba překladatelé se vyhýbají hrčivým *r* a *ř*, která nesouzní s povahou Silviova citu. Měkké *l* užívají proti tomu oba překladatelé takřka stejně četně (Josek 21x, Fröhlich 22x, přičemž u obou jsou *l* z poloviny součástí slovesné koncovky) s tím rozdílem, že zatímco Josek má *l* poměrně rovnoměrně rozmístěná, Fröhlich je klade především do druhé poloviny veršů a staví je na významnější pozice: z třinácti veršů jich devět zakončuje slovem, kde hraje měkkost *l* klíčovou zvukovou úlohu (*milovník, loži, hloupost, láska, nemiloval, láskou, přátel*). Navíc – více než Josek – obklopuje *l* zvuknými samohláskami: *jedinou hloupost, půlnočním loži, svou láskou*, případně rytmičkým ozvláštněním: *vehnala láska*. Pátý verš monologu stojí za bližší srovnání:

pošetilost, k níž dohnala tě láska,

do níž tě tenkrát vehnala láska,

Oba překladatelé na tomto místě upouštějí od pravidelného metra verše: Josek začíná jamb po úvodním čtyřslabičném daktylu předrážkou *k níž*; Fröhlich zase poslední a nejdůležitější slovo *láska* začíná lehkou dobou. Josek tímto dvojitým předražením mění dikci a intonaci: potřeba cézury po prvním slovu a zvláštního důrazu na *dohnala* způsobuje jistou tvrdost a přesouvá těžiště smyslu verše k nedobrovolnosti: adresát měl být láskou k pošetilostem *především* dohnán, donucen (souvisí to s Joskovým plačtivým, žehrajícím naturelem celého monologu). Fröhlichova *láska* začínající na lehkou dobu nemění především smysl, ale zvuk: je nemožné udělat cézuru před slovem *láska*, která by umožňovala změnit důraz, a ať už bude cézura před nebo po *tenkrát*, z *lásky* na konci verše se přirozeně stane *laláska* – a tím se umocňuje zpěvnost promluvy a nakonec i smysl monologu, protože Silviova láska k Fébé je skutečně pouhá „laláska“.

Josek staví více na rytmu, Fröhlich více na zpěvnosti (což ale neznamená, že by jeden z překladů byl nerytmický a druhý nezpěvný).

Zrovna v případě tohoto monologu, ovšem stalo se to na více místech srovnávaných textů, byla určující představa konkrétního herce a jeho možností danou pasáž rozvinout, naplnit, rozehrát: našeho Silvia hrál Kryštof Dvořáček, jehož mimika je všemi směry „roztlemená“ a který doslova mele hubou všemi směry – to stejně jako šíře gest a sytý zpěvný baryton skvěle korespondovalo s Fröhlichovým volajícím, zpívajícím Silviem.

Idomeneus

Při práci na inscenaci Schimmelpfennigova *Idomenea* v brněnském divadle Reduta (r. Štěpán Pácl, premiéra 2020) se podobná situace s dvěma překlady opakovala, ovšem v poněkud vyhrocenější situaci, protože srovnávání překladatelé nejenže dosud žili, byli dokonce inscenaci velmi blízko – režisér inscenace Štěpán Pácl si pořídil již před lety vlastní překlad a Tomáš Dimter, který hru nově překládal na zakázku divadla, uchopil text zcela jinak, s úplně jinou představou o jeho scénickém provedení. Opět vybírám úryvek, kde je možné pozorovat především zvukové odlišnosti – překlady se velmi lišily i v sémantické rovině, např. Dimter vypráví části příběhu *Idomenea* v minulém čase, zatímco Pácl (i Schimmelpfennig) výhradně v přítomném, což má zásadní vliv na interpretaci i na uvažování o scénické podobě. Odlišnosti překladů jsou ve srovnání s překlady Shakespearova verše zajímavé i tím, že nejde o pevný verš – rytmičný řád tu není jasný jako u blankversu, jde o volný verš a délka i povaha veršů je tu relativní, podléhá smyslu veršů a situací.

Schimmelpfennigova hra má také jisté specifikum: herci se neproměňují v konkrétní postavy, ale stávají se vypravěči/mluvčími různých částí a variací jednoho osudu, příběhu. V textu hry jsou mluvčí označeni např. *Žena, již nikoliv mladá* či *Tři, kteří spolu musejí vyjít* – což samozřejmě určuje podobu scénického provedení. Zdánlivě toto nedokonalé určení mluvčí osoby dává režisérovi s dramaturgem větší možnosti interpretace, ale ve skutečnosti je dramatikem rozvržení osob velmi přesně promyšleno a není-li záměrně narušeno (k čemuž v Páclově inscenaci docházelo jen velmi zřídka), je přirozeně mostem mezi zvláštním textem a jeho inscenací. Dramatikův text je strohý, úsporný a neobsahuje žádné scénické poznámky, navíc jde o (kolektivní) vyprávění a většinu replik říká víc než jeden člověk, představení rozeznávají dvojhlasy, trojhlasy či celé sbory – určení mluvčího tu pak není vágní, ale potřebné, protože klade požadavek na charakter hlasu mluvčího (*Žena, již nikoliv mladá*, jinde *Jiný muž, asi trochu ochraptělý* jsou vlastně

požadavky na timbre) či na situaci ovlivňující intonaci a spád řeči (*Tři, kteří spolu musejí vyjít, Pět rozčarovaných, Tři, kteří všichni chtějí dělat něco jiného* atp.)⁶. Už z toho lze dovodit, že Schimmelpfennigova hra stojí na hlasech jednotlivých mluvčích a neustálé proměňování a přeskupování skupin mluvčích vytváří v toku vyprávění napětí, které je bez konkrétní scénické představy nemyslitelné – zatímco „klasický“ dialog si při čtení můžeme představit, protože jsou postavy dialogu jasně dané, postavy tohoto sboru (autor předepisuje 10-12 herců) vznikají a zanikají s každou replikou. Srovnávaný úryvek je z prvního obrazu hry.

Tomáš Dimter

Štěpán Pácl

Avšak teď,
zatímco hřebeny vln se tiše čechrají,
zmocní se krále krétského strach,
strach horší,
než kdy byla obava ze smrti,
strach netušený,
dopadá na něho
jako přetěžké břemeno,
jež ho málem ochromí,
vina, předtucha,
která jej téměř oslepí,
oslepí,
takže zprvu nevidí,
co se prostírá před ním:
ostrov Kréta za ranního slunce.

Avšak nyní,
zatímco hřbety vln se tiše čeří,
zcela netušeně
sedá strach na krétského krále,
který je horší,
než byla bázeň z umírání,
strach,
břemeno
těžké jako olovo,
které ho ochromuje,
vina, předtucha,
která ho skoro oslepuje,
oslepuje
tak, že nejdřív nevidí,
co před ním leží:
ostrov Kréta v ranním slunci.

⁶ O vlivu situace na rytmus řeči viz BURIAN, E. F. *Příspěvek k problému jevištní mluvy* in SLOVO A SLOVESNOST V, Praha 1939: 24-32.

Nápadný je tady rozdíl ve slovesném čase: zatímco Dimter užívá k vyprávění převážně budoucí čas (*zmocní, ochromí, oslepí*), kterým odlišuje Idomeneovo vnitřní prožívání situace od hmatatelné přítomnosti a přítomný čas užije až v posledních verších, kdy se Idomeneus jakoby vrací do reality, Pácl se drží přítomného času i za cenu proměny významu (strach na krále – jemně – *sedá*, namísto aby se ho – násilněji – *zmocňoval*). Ovšem autor vypráví příběh v přítomném čase, vlastně v historickém prezentu, protože mu jde o *zpřítomnění* mýtu. Přítomný čas tu určuje smysl promluv, postavy jsou vypravěči či mluvčími, kteří přednášejí Idomeneův příběh jako zásadní, i když minulou událost, jejímž vyprávění se s ní v současnosti znovu potýkají a vyrovnávají. Užití přítomného času umožňuje hercům představit si děj jako právě probíhající, tím pádem je nutné k němu zaujmout zcela osobní postoj (vyprávění již ukončeného děje by proti tomu umožňovalo odstup a postoj k ději by se vlastně rovnal či mohl rovnat hodnocení jeho výsledku), a tuto představu skrze postoj k ději pak přenášet na diváky. V relativně četných odbočkách od hlavního děje se vypravěči ptají sami sebe a svých posluchačů, jak se má král zachovat a zda by neměl jednat jinak („*Nebylo by lepší, kdyby Idomeneus následoval své muže na sedmdesáti devíti lodích do podsvětí?*“), nebo odbočí z vyprávění v přítomnosti, aby děj shrnuli či ho dokonce popřeli, viz pasáž, kdy v jedné z variant dějů Idomeneus zabije svého syna a jeho námořníci tuto variantu ukončí (uvádím inscenační znění textu):

[...]

ŽENA

A když krev steče k jejich nohám,
popadnou muži krále Kréty,

PRVNÍ MUŽ

Idomenea,

DRUHÝ MUŽ

a pověsí ho nahého
hlavou dolů

na strom,
 DRUHÝ MUŽ A ŽENA
 zaživa z něj stáhnou kůži,
 rozříznou ho,
 vyvrhnou jeho vnitřek na pláž
 a spoutají krále jeho vlastními střevy.
 PRVNÍ MUŽ
 Proč jsem žil, proč bojoval,
 když musím zemřít takhle.
 To nedává smysl!
 DRUHÝ MUŽ
 Takhle to nebylo:
 ŽENA
 takhle to nebylo.
 PRVNÍ MUŽ
 Bylo to takhle:
 Můj synu,
 Říká otec vzrušenému chlapci
 [...]

Prvního muže je možné v této situaci ztotožnit s Idomeneem. Důležité je ale vyprávění v přítomném čase, které vypravěče dovede až ke konci příběhu: „To nedává smysl!“ Poté mluvčí okomentují děj v minulém čase „Takhle to nebylo“ atd., a teprve když je napadne jiná varianta příběhu (ať už je zaslechnutá, nebo v tuto chvíli vymyšlená za účelem vyhnout se krvavému konci), vrací se zpátky do přítomného času. Komentář je z hlediska technologie dramatu vlastně zcizujícím efektem, ale tento efekt nemá za cíl (jen) brechtovské ozvláštnění: protože diváci sledují především situaci vypravěčů, kteří se chtějí zpřítomňováním příběhu dobrat jeho smyslu, zhodnocení vyprávěného je zcela v souladu s „psychologií“ vypravěčů (a ukazuje se najednou jiný druh postoje, také podstatný pro celek hry: nespokojenost s výsledkem).

Použití přítomného času je tedy vedle členění do veršů nejvýraznějším stylotvorným prostředkem – který navíc není jen jazykovým efektem či ornamentem, ale přímo ovlivňuje postoj mluvčích k vlastním slovům a tedy

ovlivňuje i herecké a prostorové uchopení textu. Ve srovnávané pasáži Dimterovo oddělení vnitřního prožitku (či představy) od hmatatelného světa tento aspekt nerespektuje a navíc je kvůli nezřetelnosti rozdílu přítomného a budoucího času u nedokonavých sloves oslabeno a je spíše těžko postižitelnou nuancí. Dalším zřetelným rozdílem je slovník – v Dimterově překladu se mluví květnatěji, v Páclově strozeji (a Dimterova květnatost je literární v negativním smyslu, protože nezakládá nějakou motorickou představu, ale je pouze ornamentální). A třetím důležitým, i když na první pohled možná ne tak zřejmým rozdílem, je rytmus. Vezmeme-li jen členění, počet daktylů je v Dimterově překladu nápadně vyšší a zvláště v prostřední části promluvy narušuje spád řeči zatěžkanými, zásadními stopami (*obava; ze smrti; dopadá; na něho; přetěžké; břemeno; ochromí; předtucha*), mezi nimiž se zhusta objevují slova, která nenesou smysl (*téměř; málem; jež ho; která jej*).

Pro inscenaci vznikla nová podoba textu vycházející z obou překladů – na tomto místě se opírala především o Páclův překlad. Je tedy možné srovnat všechny tři verze, přičemž ta poslední, inscenační vznikala těsně před inscenací s již velmi jasným záměrem, kdy bylo známo obsazení, podoba scénografie, už byl tušen herecký styl apod.

Tomáš Dimter

Štěpán Pácl

Text inscenace

Avšak teď,
zatímco hřeben y vln se tiše čechrají,
zmocní se krále krétského strach,
strach horší,
než kdy byla obava ze smrti,
strach netušený,
dopadá na něho
jako přetěžké břemeno,
jež ho málem ochromí,
vina, předtucha,
která jej téměř oslepí,
oslepí,
takže zprvu nevidí,
co se prostírá před ním:
ostrov Kréta za ranního slunce.

Avšak nyní,
zatímco hřbety vln se tiše čeří,
zcela netušeně
sedá strach na krétského krále,
který je horší,
než byla bázeň z umírání,
strach,
břemeno
těžké jako olovo,
které ho ochromuje,
vina, předtucha,
která ho skoro oslepuje,
oslepuje
tak, že nejdříve nevidí,
co před ním leží:
ostrov Kréta v ranním slunci

Ale teď,
zatímco hřbety vln se tiše čeří,
zcela neslyšně
sedá na krétského krále strach,
strach horší,
než smrtelná úzkost,
jako olovo těžké břemeno,
které ho ochromuje,
vina, předtucha,
která ho téměř oslepuje,
oslepuje tak,
že zprvu nevidí,
co leží před ním:
ostrov Kréta v ranním slunci.

Protože promluva následuje po extatické oslavě Idomeneova vyvážnutí z bouře, která končí výkřikem „*Idomeneus žije!*“, provolaným všemi mladšími herci, utnou zástupci nejstarší generace Marie Durnová a Vladimír Krátký ostatní rázným „*Ale teď*“. Strach, který se nezmocňuje, ale pokradmu si *sedá* na krétského krále, v inscenační úpravě ještě více syčí – není netušený, ale *zcela neslyšný* a nezpůsobuje již obavu ani bázeň ze smrti, ale v souladu se svým zvukovým naturelem *smrtelnou úzkost*. Úzkost se projevuje ve všech třech verzích nápadným nedostatkem dlouhého *á* (Dimter 5x, Pácl 4x, inscenační text 3x) a naopak výrazně vyšším počtem dlouhých *é* a *í* (Dimter 16x, Pácl 15x,

insc. text 13x). Dalším podstatným rysem, který se vyskytuje ve všech třech verzích, ale v té inscenační je nejvíce podpořen, je proměna expiračních prvků: první polovina promluvy je založena na sykavkách, zatímco v druhé sykavky mizí a nápadně častěji se objevuje *o* na přízvučných slabikách, objevuje se také v shlucích (*jako olovo; ho ochromuje*, kde jsou rázy oddělující slova vždy také vydechnutím), a vede nás až k vysněnému cíli námořníka, jímž je *ostrov*. Zřetelně se také rýsuje napětí mezi hladkým *l* a drnčivým *r*, které je díky sousloví „král Kréty“ a také díky slovům z mořské a námořní tematiky (vlna, vrak, připlout, pláž, hloubka, moře atp.), zvukovým leitmotivem celé hry v českém překladu. Inscenační úprava má především nejpropracovanější rytmus: mj. díky téměř pravidelnému střídání trochejských a daktylských stop řeč plyne v jednom spádu – a nejvýznamnější slova jsou vždy umístěna na konec verše, (a to i v případech, kdy se nejedná o slovo s nejzávažnějším významem, např. *oslepuje tak; strach horší; zatímco hřbety vln se tiše čeří*), což vede k tomu, že spád řeči spěje rychle ke konci verše. Promluva je v podstatě výčet počitků – vnitřních i vnějších – které stojí jako clona mezi Idomeneem a jeho domovským ostrovem, a výčet se přirozeně řetězí ve snaze pojmenovat přesně, *proč* král nevidí, co leží před ním. Umístěním zásadních slov na konce veršů se z nich stávají potenciální odpovědi na nevyřčenou otázku, která vyvstala po verši předcházejícím této promluvě: *Idomeneus žije!*, která se nevyřčená vine napříč celou hrou a která zní „A co teď?“ Odpověď na tuto otázku dostaneme až v posledním verši čtyřmi těžkými trocheji: *ostrov Kréta v ranním slunci*.

Jak je to se scéničností jazyka a se scénickým potenciálem hry (kde je scéničnost jazyka zřejmě podstatná)? Je to vlastně „pouhá“ série recitací a sám Schimmelpfennig tvrdí, že scénická čtení jeho her jsou mnohdy zdařilejší než plnohodnotné rozvinutí textu v inscenaci.⁷ Dramatičnost jednotlivých replik a

⁷ BECK, A.: *Divadlo nepotřebuje nový romantismus* přeložila ČERNÁ, A. In: Druhý břeh 7, 2007

obrazů jakoby nevyžadovala scénické rozvíjení, protože se především odehrává ve vyprávění (a nejen ve vyvolávání obrazů, ale i v již zmiňovaném napětí mezi barvami hlasů a intonací naznačeném obsazením atp.) je celá vylíčena. Ve hře jsou ale dramata subtilnější, než je velkolepý příběh Idomeneův, která je nutné scénicky uchopit: rozpory mezi jednotlivými výjevy (na principu montáže, např. opilý dialog navrátilšího se krále s jeho ženou v posteli je v mžiku vystřídán obrazem ostatních krétských žen hledajících na pobřeží své utonulé manžely) a pak především drama samotného vyprávění. Lidé, kteří přijdou na scénu (či do parteru jako v první inscenaci v mnichovském Cuvilliés Theater) a vyprávějí příběh, cítí potřebu zpřítomnit jej, aby zjistili, jak skončil (ne jeho děj, ale jeho smysl), a jsou v neustálém vnitřním rozporu mezi touhou *převtělit* se do postav příběhu a touhou *odvyprávět* ho (tedy jaksí dát příběhu své tělo nebo ho vtělit do slov). Napětí mezi mimezí a exegezí tu smyslově odpovídá napětí mezi objektivním (mimetickým znázorněním) a subjektivním (exegetickým popisem s jasným osobním postojem) a podílí se tak na tématu, jímž jsou možnosti hledání a nalezení pravdy. Kromě toho je také samo Schimmelpfennigovo zpřítomnění vyprávěním dramatické – je zároveň *vzpomínáním* na polozapomenutý mýtus a *rozhodováním* o jeho pokračování teď a tady. A tyto rozpory, dané mj. již zmíněným historickým prezentem, rozdělením mezi jednotlivé mluvčí a traktováním vyprávění do veršů, už scénický ekvivalent umožňují nalézt.

Pokud autor spatřuje výhody ve scénickém čtení, je to proto, že se tím do popředí dostává samo slovo (ostatně v souladu s Aristotelem, který tvrdí, že tragédie nepotřebuje předvedení, protože události jsou samy o sobě důležitější než jejich ztělesnění) – a nejenže není narežírovanými scénickými událostmi „rušeno“, ale celý scénický tvar je uspořádán tak, aby slova a vztah k nim mohly vyniknout. Nejnápadnější specifický rys scénického čtení je fyzická přítomnost scénáře, s nímž herci-přednášeči (k dokonalému přetělesnění a ke vzniku celé herecké postavy nemůže při scénickém čtení dojít) nějakým

způsobem zacházejí: příběh v podobě scénáře je fyzicky přítomen na scéně a herci jsou jakoby pouhými reproduktory, rozhraním mezi textem a diváky. A v této konkrétní hře navíc vztah ke scénáři (včetně bezděčných projevů, jako je listování stránkami) může být součástí hledání smyslu příběhu: co jsem pro herecké rozvíjení nazval napětím mezi vzpomínáním a fabulováním, se objevuje ve scénickém čtení přirozeně – zjevné napětí mezi pouhým čtením a jeho scénickým či hereckým rozvíjením, tj. mezi daným a vznikajícím, je vlastně základ tohoto divadelního žánru (předpokládejme, že scénické čtení není zpravidla dokonale nazkoušeno, takže jakékoliv herecké rozvíjení probíhá daleko více „tady a teď“). Z výše uvedeného je snad patrné, že smysl autorova výroku o scénickém čtení jako ideálním uchopení netkví v nevhodnosti hry k inscenaci, ale dotýká se povahy scéničnosti díla, respektive jedné její části, totiž enormním akcentu na vlastní dynamiku akustické složky, proti které je vizuální složka takřka nedynamická.

Režijní rozvíjení situace souvisí primárně s časem a prostorem, tj. s pohybem a jde v něm o vytváření vztahů mezi jednotlivými prvky (slovy, gesty, postavami v prostoru) – a obvykle jí rozumíme vytvoření viditelného pohybu (který je třeba způsoben „neviditelnými“ slovy a k němuž patří i ne-pohyb viz Mukařovského postřeh, že „[v]e stavu nehybnosti je možno vydati zrovna tolik energie jako při pohybu v prostoru“⁸) v konkrétním časoprostoru určeném plynutím děje (tj. zařazením do sledu událostí) a vztahy mezi postavami (tj. zpřítomněním v konkrétním dramatickém prostoru tvořeném těmito vztahy). Protože v *Idomeneovi* nejsou hlavní vztahy mezi postavami, ale vztah kolektivní postavy sboru k vlastním slovům (a hlavní dramatická situace se odehrává mezi lidmi a příběhem, resp. slovy, jimiž jej vypráví), základem rozvíjení je propracovávání motorického gesta slov, tj. v zásadě jejich hudby. Dramatismus Schimmelpfennigův je odlišný od tradičního chápání dramatického divadla – absentuje tu dialog mezi jasně definovanými postavami

⁸ MUKAŘOVSKÝ, J. *O motorickém dění v poezii*, Praha 1985: 20.

(charaktery), ale celá hra je koncipována jako dramatický monolog kolektivní postavy. I když hra formálně nevyužívá dialogu, není možné tu mluvit o postdramatickém divadle, protože dramatický monolog je z podstaty dialogický – a mnohost subjektů, která podle Mukařovského v analýze Dujardinovy prózy a Burianovy dramatizace Dykova *Krysaře* zakládá (třeba latentní) dialogičnost obsaženou uvnitř monologické formy, je tu dokonce scénicky realizována rozdělením monologu do vícero hlasů.⁹ Kolektivní postava vedoucí monolog tu také má svou vlastní dramatickou situaci – Idomeneův příběh je natolik podstatný, že není možné ho nevyprávět, ale ve stejné chvíli je těžké ho vyprávět, protože se kolektivní postava bojí, jak dopadne.

Vztah k vlastním slovům je tu tedy základem dramatu – a tím spíše slova nabývají až hmatatelných účinků odvozených od jejich významu a motorického gesta. Slova, která by v situaci mezi dvěma postavami mohla *doléhat*, *syčet*, *hřímat* na antagonistu či ho dokonce *drtit*, *ohlušovat*, *k smrti děsit* tu stejným způsobem účinkují na (kolektivní) postavu, která je vyřkla. Specifičnost scénického pojetí v Páclově inscenaci tkvěla právě v důrazu na znění slov; lze to ukázat na rozboru první věty hry a inscenace. Po zhasnutí v sále se ozval zvuk zaklapnutí západky a rozsvítilo se světlo na herce „nastoupené“ v řadě na úrovni portálu. Rozdělení do dvou sloupců v následujícím úryvku nenaznačuje paralelní promluvy.

⁹ Viz MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české estetiky I*, Praha 1941: 160-166.

DURNOVÁ, KRÁTKÝ
 Idomeneus,
 král Kréty,
 se dostane při plavbě domů,
 z Tróje,
 města, jež padlo
 po deseti letech války,
 se svými osmdesáti loděmi,
 s osmdesáti loděmi,
 s nimiž
 o deset let dříve
 vyrazil do Tróje,
 aby zničil město a jeho obyvatele,
RICHTROVÁ, VESELÝ
 a se všemi svými muži
 na osmdesáti lodích,
 kteří po deseti letech války
 ještě zůstali naživu,
 se dostane Idomeneus,
 král Kréty,
 při návratu z Tróje,
 při plavbě domů na Krétu,
VŠICHNI BEZ KUBESE
 do bouře,
 do nečasu,
 do orkánu,
 tak strašného
 že žádná z lodí,
 žádná,
 žádná z osmdesáti,
KUBES
 až na loď samotného krále,
 nedokáže vzdorovat obrovským
 vlnám,
 jen jedna jediná z osmdesáti,
VŠICHNI
 jedna jediná z osmdesáti,

DEJMAL, VESELÝ
 loď králova,
VŠICHNI
 ostatní,
 všechny,
 všechny ostatní lodě
 se potápí v bouři,
 a muži na lodích
 tonou v obrovských vlnách,
KRÁTKÝ, BUMBÁLEK, BRIEŠŤANSKÁ
 velké lodě
 se převracejí a nabírají vodu
 a pak:
BUMBÁLEK
 zmizí rychle v hloubce
 a nechají za sebou
 hustý závoj bublin,
LORENCOVÁ, RICHTROVÁ
 a s loděmi,
BUMBÁLEK, DEJMAL, VESELÝ
 v nich uvěznění,
DURNOVÁ
 klesají na mořské dno
 muži,
LORENCOVÁ, NESVADBOVÁ,
BRIEŠŤANSKÁ
 muži,
 válečníci,
 vojáci
 ale nejen oni:
 také ženy,
 ty odvedené, zajaté,
 otroci,
 určitě i děti.

První nápadnou zvláštností je délka věty. Během této jediné stosedmdesátislovné věty promluví všichni herci, všichni mluvčí – zvláště, po skupinách i jako sbor. Věta se táhne od slova *Idomeneus* ke slovu *děti* a tak se nastiňuje základní tematický rámec, o němž se bude následující hodinu hrát. Věta není tak dlouhá bezdůvodně (a ve skutečnosti jde o více samostatných

celků, které by bylo možné na několika místech rozdělit tečkami), ale jde o neukončitelnost vyprávění a předávání slova jednoho interpreta druhému, které se díky této délce děje, či přesněji: která tuto délku způsobuje. Hlavně v první polovině věty je patrné, že jednotlivé repliky neobsahují celou větu, např. první dvojice říká, že *se dostane Idomeneus*, ale nestačí dopovědět „kam“, což znemožňuje zakončit promluvu a vede ke stoupavé intonaci. Text má vícero zvláštností, které se týkají intonace, ale i rytmu (např. střídání dlouhých a krátkých samohlásek je při sborovém projevu obzvláště důležité, stejně jako rozdíl mezi dlouhým a krátkým *r*, viz verše: *král Kréty, / při návratu z Tróje, / při plavbě domů na Krétu*, které umocňuje již zmiňované napětí mezi *r* a *l*) – ty se pak podílely na vnitřním napětí scény. Pácl nechal postavy / mluvčí nastoupené v řadě říkat text čelně do hlediště. Tato mizanscéna měla více důsledků, především: sbor působí jednotně a může od začátku fungovat jako jediná kolektivní postava (což se následně podporuje oním „předáváním“ štafety replik, které se děje bez zjevného kontaktu mezi mluvčími). A navíc je tato mnohohlavá postava postavena do konfrontačního vztahu s druhou mnohohlavou postavou: diváctvem, které se stává mnohem jasněji dalším subjektem (byť pasívním) chystaného monologu (vtažení diváků do hry napomohly i kostýmy Lindy Holubové – postavy byly oblečeny jako dnešní sociální typy v civilních kostýmech, takže se vizuálně příliš nelišily od diváků v sále).¹⁰ Tento konfrontační princip byl základem scénického pojetí celé hry, i když se jednotlivé režijní obrazy pochopitelně lišily. V konfrontaci s diváky pak jednotliví herci hráli (místy až psychologicky) vlastní vztah ke slovům: některá je děsila, některá těšila, často si nebyli jistí, jak jejich vyprávění skončí a konec netrpělivě očekávali. V Páclově režijní interpretaci se tematizoval samotný vztah ke slovu a příběhu – vnitřní napětí slov dané zvukovými kvalitami promluv, jejich naléhavost doléhala na diváky stejně jako na mluvčí,

¹⁰ Zahrnutí diváků do dramatického prostoru se někdy označuje jako „zboření čtvrté stěny“ – v tomto případě by ale bylo takové negativní vymezení nevhodné, protože šlo o vytvoření funkčního scénického principu, nikoliv o narušení očekávané jevištní konvence.

kterí jimi byli rozeznáni. Vibrace se dostávaly do těl herců a nacházely tak svou scénickou podobu. Např. je to krásně vidět při sborovém opakování slova *žádná* ve verších *že žádná z lodí, / žádná, / žádná z osmdesáti*, rozevřená *á* jako by z tváří herců udělala smrtelné škleby a celkový tělesný gestus vyjadřoval strach – strach ze smrti i ze slov, která právě říkají: k tomu je zapotřebí kromě vhodných samohlásek i dramatické situace, režijní interpretace, hereckého umu také diváka, který toto všechno uvidí – vjem je ryze scénický. Jde tu vlastně o střetávání několika estetických kontextů, jak o něm píše Jan Mukařovský při popisu „významového ovzduší“ v poezii: postavením dvou či více slov do nějakého vztahu (např. těsné blízkosti) vznikají významy neobsažené dosud ani v jednom z nich (uvádí příklady z Baudelaira – *Květy zla*, či z Tomana – „smyslné chrámy“)¹¹. Jedná se o dílčí, ale specifický rys poezie oproti ostatním slovním projevům – podobně se ve výše zmíněné situaci na jediné větě střetávají v ohromném množství různé kontexty: od hlásek a slov, přes situaci Idomeneovu i situaci vypravěčů, jednotlivé hlasy a jejich neustálé přeskupování do dalších vztahů, všechny složky herectví a rozdíly mezi vypravěči... výčet by mohl pokračovat dál. Nejde tu jen o umělecký obraz vzniklý vyvoláním symbolické potence slova či situace a posunutím jeho smyslu k něčemu jiným způsobem nepostižitelnému,¹² ale doslova o střetávání různých složek, přičemž každá z nich uvolňuje svůj symbolický potenciál a dohromady vytvářejí zas něco jiného, než co každá zvlášť znamená či znamenat může. Vedoucí úlohu mezi všemi ostatními složkami v tomto konkrétním případě má hudebnost slov. Výsledný dojem složený z mnoha navzájem se ovlivňujících kontextů, či spíše výsledný účinek (tj. to, co vzniklo jejich střetáváním uvnitř divákovy imaginace), je to, co by autor chtěl označovat jako účín poetický.

¹¹ MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české estetiky I*, Praha 1941: 117-119.

¹² Viz VOSTRÝ, J. *Režie je umění*, Praha 2009: 92:

Možnosti jevištní poezie Čechovova Racka

S využitím srovnání překladů Josefa Topola, Leoše Suchařípy a Jaroslava Vostrého

Srovnávat překlady bez znalosti původního jazyka je ošidné – a pokud by ve srovnávání mělo dojít i ke kvalitativnímu hodnocení, nemožné. I proto že se jedná o překlady divadelníků, je možné pokusit se popsat jejich uchopení textu ze scénického hlediska: jak se každý z nich hry chápe ve srovnání s ostatními, bez vlastního názoru na blízkost či vzdálenost originálu. S trochou nadsázky je to podobné jako srovnávat Da Vinciho a Tintorettovu *Poslední večeři* – sotva můžeme o některé říci, že je lepší nebo blíže originálu, ale srovnání vícero uchopení jednoho námětu může říci něco o umělcích i o možnostech námětu samotného.

Kvůli Čechovově textové úspornosti, díky níž není ve hře ani slovo navíc (a dokonce ani o slovo méně v situacích, kdy se postava má projevit jako mnohomluvná),¹³ a většina slov je velmi přesně volena, jsou odchylky jednotlivých překladů drobnější než u jiných dramatiků (v českém prostředí nejsnáze viděno na hojných překladech Shakespeara, kde se překlady mohou lišit zcela zásadně, jako např. Lukešův a Hlinského překlad *Macbetha*) a v zásadě se nejedná o rozdíly sémantické (až na výjimky: např. Suchařípova Máša říká ve druhé replice „I chudák může být *nešťastný*,“ namísto *šťastný* – to nedává v logice dialogu vůbec žádný smysl, jedná se tu o zvýraznění vzájemného nedorozumění, princip „já o voze, ty o koze“ se tu realizuje takřka doslova). Jedná se mnohem více o rozdíly v hudebnosti, která je u Čechova specifická i tím, že je záležitostí nuancí – postavy jsou „civilní“ v tom smyslu, že nejsou tragicky patetické, takže ostré tragické napětí mezi jednotlivými hláskami a

¹³ O čemž jsme se přesvědčili při inscenaci *Višňového sadu* – v zaníceném monologu Trofimova ve druhém jednání jsme nejprve vyškrtnuli poslední třetinu, abychom tehdejšími revolučními myšlenkám, které od té doby dostaly jiný, poněkud trpký rozměr, nemuseli věnovat tolik pozornosti. Ovšem monolog nefungoval a teprve s vrácením textu do původní délky se mohlo ukázat, jaký nekonečný proud frustrací se v Trofimovově planém plácání dožaduje vyslyšení. Teprve v okamžiku, kdy byla jeho řeč nejen příliš, ale dokonce přespříliš dlouhá, mohly na ni také reagovat ostatní postavy.

délkami, jaké bylo možné pozorovat u Schimmelpfenniga nebo Shakespeara, se u Čechova projevují v nuancích. A pochopitelně se překlady liší v interpretaci některých pasáží. Tyto odlišnosti jsou mnohdy rovněž v nuancích, v některých případech jsou ale nápadné, například v textu Treplevovy hry.

Treplevovo a Ninino divadlo je otázkou interpretace na druhou – kromě interpretace uměleckého díla, jímž je Čechovova hra, tu jde ještě o interpretaci uměleckého díla vytvořeného postavou umělce. Navíc Treplev tvoří ve vztahu ke stávající divadelní konvenci („nové formy“). Otázka, jaký je Treplev dramatik, může mít vliv na naše chápání dalšího dění, především reakce jeho matky (do jisté míry vedlejší, nemůže změnit základ té situace, že totiž Treplev napsal drama, dobré či špatné, aby svou matku přesvědčil o vlastní ceně, a ona se přesvědčit nenechala), může nám také jako dílo velmi spjaté se svým autorem poodhalit něco, co se jinak říci zdráhá. Josef Topol, básník a dramatik v Treplevově věku, chápe text „představení“ jednoznačně jako výsostné básnické dílo, které je i přes své zjevně výjimečné kvality nepochopeno. Na rozdíl od zbytku hry se tu jeho text výrazně liší od obou dalších překladů, např. tato pasáž ve srovnání s překladem Leoše Suchařípy:

L. Suchařípa

[...] Kolektivní světová duše – to jsem já... já... Ve mně je duše Alexandra Velikého, Caesara, Shakespeara, Napoleona i té poslední pijavky. Ve mně se spojilo vědomí lidí s instinkty zvířat a já pamatuji všechno, všechno, všechno a každý život prožívám sama v sobě znovu.

J. Vostrý

Ta společná duše světa jsem já... já... Ve mně je duše Alexandra Velikého, Caesara, Shakespeara i Napoleona i poslední pijavice. Ve mně se vědomí lidí slila s instinkty zvířat a já mám v paměti všechno, všechno, všechno a každý život jen v sobě samé teď prožívám znova.

J. Topol

[...] V tajemném sňatku podlehl hrdý duch Césarův snu básníka, který pouhými slovy se postavil smrti, a s nimi byl do jediného víru stržen i hlemýžď, poslední z tvorů, jasné vědomí lidí splynulo s temnými instinkty zvířat, aby všem minulým životům mohl být znovu a znovu dán život, aby nebylo zapomenuto nic pod sluncem, nic pod sluncem, nic pod sluncem... Tak jsem povstala já, já, společná duše světa.

Vostrý se Suchařípou postupují interpretačně shodně, liší se „pouze“ odlišnými zvukovými kvalitami – a na tomto místě ani nijak výrazně. Nápadně se však liší od překladu Topolova, třeba ihned v první části. Zatímco ve Vostrého nebo Suchařípově textu jde o spojení oslavovaných osobností s těmi nejmenšími na zemi (a připomeňme, jak o svém údělu po boku matky mluvil Treplev před několika minutami – nyní ve Vostrého překladu: „Představ si, když jsou u ní na návštěvě samé významné osoby, umělci a spisovatelé, a mezi nimi jenom já

sám jsem – nic.“), a jde především o *jednotu* samu o sobě, Topol nechává básníka slovem *zvítězit* nad Césarem v kosmickém souboji, do něhož je vtažen i ten *poslední z tvorů*, chudák hlemýžď, a následná jednota, způsobená spojením protikladů (u Topola navíc ještě vyostřených protikladnými epitety), vzniká, *aby* znemožnila něčí zapomenutí. Zatímco v Suchařípově i Vostrého překladu představení Nininy postavy jako „kolektivní světové“ či „společné“ duše předchází jejímu následnému dovysvětlení – v čemž je zakotvena jistá topornost, tvrdost Treplevova spisování – popisuje Topol dynamický a napínavý děj, na jehož konci se teprve dozvíme, že vedl ke vzniku „společné duše světa“ – a o nějaké prkennosti zde nemůže být řeč. Topolův Treplev je vynikajícím umělcem daleko *jednoznačněji*, než Suchařípův či Vostrého – jednoznačněji, protože přijetí a pochopení textu jeho hry je snazší. Topol s Vostrým také užívají v textu Treplevova představení blankvers v próze – zatímco u Topola nevíme, zda se jedná o záměr, protože básník sklouzává k blankversu i ve svých vlastních hrách psaných v próze, u Vostrého se jedná o záměr opřený o užití blankversu v originále, což autor nedokáže ani ověřit ani vyvrátit, každopádně ani užití rytmizované prózy nesetře rozdíl mezi zjevně vynikající básní u Topola a zvláštním proudem obrazů u Vostrého. Zatímco Vostrého verze si ponechává jistou podivnost, již je daleko snazší odmítnout (a tím pochopit Arkadinové reakci), Suchařípova je zase velmi prozaická a ze všech tří nejvíce působí jako myšlenkový konstrukt, projev zmatené mysli, který je tak složitý, že se v něm Nina může dokonce ztratit a zakoktat se – jako např. Nina Báry Hrzánové v inscenaci tohoto překladu v režii Petra Lébla (v Divadle Na zábradlí, 1994), na níž Suchařípa dramaturgicky spolupracoval. Suchařípova prozaičnost spočívá v soustředění se na myšlenky, sdělení a to nejen takovému, jaké by náleželo románu, ale dokonce se ocitá na hranici vědeckého jazyka (či spíše si z něj Suchařípa vypůjčuje pro podpoření tohoto aspektu Treplevovy hry) – a vedle hovorové běžné řeči se objevují výrazy jako *kolektivní světová duše*, *prazáklad materiálních sil*, či *vesmírná vůle*. Vostrého

hra pracuje se stylizovanou řečí daleko více i ve výrazech (*hnilobná blata, májoví chrousti*) i ve stavbě vět (*duše jich všech už splynuly*) a u Topola jde o gejszír obrazů. Na zmíněných „chroustech“ je rozdíl zvláště patrný:

Leoš Suchařípa	Jaroslav Vostrý	Josef Topol
Na loukách se už neprobouzejí s křikem jeřábi, a nejsou slyšet chrousti v korunách lip.	Na lukách už se neprobouzejí jeřábi s křikem a májové chrousty už není slyšet v korunách lip.	Na louce už se neprobouzejí s křikem jeřábi, ani májoví chrousti nešustí křídly v lipovém háji.

Překlady Vostrého a Suchařípy se od sebe navzájem odlišují méně, než se každý z nich odlišuje od toho Topolova. Ostatně společně pracovali už na překladu *Višňového sadu* pro Kačerovu inscenaci v Činoherním klubu z roku 1969. Jejich vidění Čechovovy dramatiky nemůže být příliš rozdílné. O to větší je rozdíl mezi nimi a třetím srovnávaným překladem. Nelze Topola obvinít z pouhého stranění Treplevovi, z toho, že mu s hrou „pomohl“, protože tehdy byl sám mladým básníkem. Vždyť dramaturgicky a interpretačně se na překladu podílel Karel Kraus – jde o hlubší výklad, Kraus s Topolem skrze Treplevovu hru hájí krásu a poezii a chtějí, aby byla pochopena, to je ostatně linie patrná v tvorbě Divadla Za branou i v pozdějších Krausových a Krejčových pracích – např. uvedení Corneillovy *Magické komedie* v roce 1975). Jde především o kontext, v jakém jednotlivé překlady vznikaly – a to nejen dobový, ale také (a možná především) stav divadla, pro které překlady vznikaly.

Topolův překlad byl poprvé uveden v roce 1960 v Krejčově inscenaci v Národním divadle, Suchařípův v roce 1985 v Rajmontově inscenaci v Divadle E. F. Buriana, Vostrého v roce 2020 v Páclově inscenaci v Mahenově divadle Národního divadla Brno. Topol znal soubor činohry Národního divadla díky

Krejčově inscenaci hry *Jejich den* (1959), s Krejčou, Krausem a souborem pak dále spolupracoval (i při *Konci masopustu* a překladu *Romea a Julie*) – překládá hru pro specifickou poetiku. Vztah překladatele a inscenátorů je ale složitější: není to práce na zakázku nějakého stylu, ale spíše protnutí dvou myšlení o divadle (které se právě potvrdilo v inscenaci *Jejich dne*). Je to také doba, kdy odeznívá stalinismus padesátých let – už v roce 1963 má premiéru *Konec masopustu* o hrůzách kolektivizace. Tento aspekt – kdy se lámou epochy a mladý básník pro své vrstevníky překládá hru o lásce a umění, nejde od díla odmyslet. U Leoše Suchařípy je dobový kontext docela odlišný: polovina osmdesátých let, kdy už překladatel deset let působil jako herec v Činoherním studiu Ústí nad Labem (a jako dramaturg působil jen potají); a *Racka* také neuvedl Rajmont ve svém domácím Činoherním studiu, ale jako hostující režisér v Divadle E. F. Buriana. Divadlo mělo nijakou úroveň – dobově poplatný repertoár a režiséři nevalné úrovně¹⁴ (dílčí umělecký úspěch tam zaznamenal Jan Kačer s inscenací Shakespearova *Konce masopustu*) – a Rajmont se Suchařípou a některými herci daleko spíš navazoval na poetiku ústeckého Činoherního studia (Mášu hrála Kateřina Burianová, Medveděnka Tomáš Töpfer), než na kontext DEFB, vlastně na spolupráci na Čechovových *Třech sestrách* (1982). Historickým aspektem nepropisujícím se do díla přímo, ale souvisejícím s dobou, kdy překlad vznikl, byla normalizace, zaznamenatečná třeba ve vyhnání obou umělců z Prahy do Ústí nad Labem. Vostrý překládal pro soubor formující se tou dobou v Národním divadle Brno, jehož mnohé členy – a především představitele klíčových postav – velmi dobře zná jako pedagog i jako tvůrce (část obsazení hrála v Páclově inscenaci Vostrého adaptace *Oresta* v Divadle DISK, 2019). Dobový kontext je opět úplně odlišný – je třicet let po konci komunistické totality a cynismus, tolik spojovaný s předlistopadovým obdobím, má úplně jiné podoby a kvality. Navíc se změnilo i postavení divadla: po odeznění normalizačních problémů divadla

¹⁴ In ŠORMOVÁ, E. (ed.) *Česká divadla: encyklopedie českých divadelních souborů*. Praha, 2000: 65

(které samozřejmě nezmizely v roce 1990) a protiproudu devadesátých let (reprezentovaného mj. naprostým podřízením dramatu asociativní imaginaci tvůrců v dílech J. A. Pitínského nebo Petra Lébla), se divadlo v druhé dekádě ocitlo ve sporu založeném na falešné dichotomii „alternativního“ a „klasického“ a to v době, kdy se divadlo stává čím dál marginálnější uměním, jemuž se postupně přestávají věnovat i velké deníky a časopisy. Jednu z cest z této složité situace nabídla Činohra Národního divadla Brno s pokusem o obhajobu „pravidelné dramaturgie“ a moderního interpretačního divadla (které právě bývalo obviňováno ze zastaralosti) – jehož součástí je i překlad *Racka* Jaroslava Vostrého. Podobně jako u Topola dochází k protnutí dvou myšlení o divadle (ovšem v Mahenově divadle je vztah střetávajících se generací opačný – Topol byl žákem Karla Krause, zatímco Pácl, Šotek i autor této práce jsou žáci Jaroslava Vostrého).

Srovnání překladů Vostrého a Suchařípy je obzvlášť zajímavé, protože se zdánlivě liší téměř neznatelně – tedy liší se v detailech. Čechov ale na detailech staví a v inscenacích se režisér i herci o detaily opírají (ať už vědomě či bezděky). To se pochopitelně špatně dokazuje na tak širokém materiálu jako je divadelní hra – při jisté míře čtenářovy shovívavosti se to snad podaří na vybraném úryvku. Jedná se o situaci v prvním jednání po příchodu Niny do společnosti, která zhlédla její výkon v Treplevově divadle – jde především o první setkání s Trigorinem. Při srovnávání se autor pokouší o objektivitu, ačkoliv spolupracoval na inscenaci Vostrého překladu, který je mu tedy logicky bližší.

Suchařípa 1985

ARKADINOVÁ Bravo! Bravo!
Hleděli jsme na vás se zalíbením. S
takovým exteriérem, s tak
nádherným hlasem je přímo hřích
zůstat na vesnici. Vy musíte mít
talent. Slyšíte? Jste povinna jít k
divadlu.

NINA Je to můj sen!
(*Vzdychne*) Mě nikdy se nesplní.

ARKADINOVÁ Kdoví? Dovolte,
abych vám představila Borise
Trigorina.

NINA Moc mě těší... (*Je v
rozpacích*) Já vás vždycky čtu...

ARKADINOVÁ (*ji usadí vedle sebe*)
Nebuďte v rozpacích, má milá. Je
slavný, ale má prostou duši. Vidíte,
sám upadl do rozpaců.

DORN Myslím, že teď už se může
opona zvednout, jde z ní strach.

ŠAMRAJEV (*nahlas*) Jakove,
zvedni oponu, chlapče! (*Opona se
zvedá*)

NINA (*Trigorinovi*) Je to divná
hra, nemám pravdu?

TRIGORIN Nic jsem nepochopil.
Ale s potěšením jsem se díval.
Hrála jste tak upřímně. A výprava
byla překrásná. (*Pauza*) V tom
jezeře musí být hodně ryb.

NINA Ano.

TRIGORIN Rád chytám ryby.
Neznám větší požitek, než když
sedím kvečeru na břehu a dívám se
na splávek.

NINA Ale já myslím, že pro toho,
kdo zakusil požitek z tvorby, už
všechny ostatní požitky neexistují.

ARKADINOVÁ (*se směje*) To
neříkejte. Když ho někdo chválí,
tak by se nejradši propadl.

Vostrý 2019

ARKADINOVÁ Bravo! Bravo!
Líbila jste se nám. Taková pohledná
dívka a ještě s tak kouzelným
hlasem – vás je tu na vesnici škoda.
Máte určitě talent. Slyšíte? Vy
patříte na jeviště.

NINA To je taky můj sen!
(*Vzdychne*) Jenže se mi nikdy
nesplní.

ARKADINOVÁ Kdo ví? Dovolte,
abych vám představila... Pan
Trigorin. Boris.

NINA Ach, to jsem tak ráda...
(*V rozpacích*) Já pořád čtu vaše
povídky...

ARKADINOVÁ (*usazuje ji vedle
sebe*) Jenom se nestyďte, má milá.
Je slavný, ale má dobré srdce.
Vidíte to? Sám je v rozpacích.

DORN Předpokládám, že teď
už je čas zvednout oponu.

ŠAMRAJEV (*hlasitě*) Jakove,
zvedni, chlape, tu oponu!
(*Opona se zvedne*)

NINA (*Trigorinovi*) Divná hra,
co říkáte?

TRIGORIN Nic jsem
nepochopil. Ale sledoval jsem to s
velkým potěšením. Hrála jste tak
upřímně. A výprava byla překrásná.
(*Pauza*) V tom jezeře by mohlo být
hodně ryb.

NINA Ano.

TRIGORIN Já strašně rád
rybařím. Neumím si představit větší
potěšení, než posadit se večer na
břeh a sledovat splávek.

NINA No já si myslím, že kdo
zažil radost z tvorby, pro toho už
žádné další potěšení nemusí
existovat.

ARKADINOVÁ To mu neříkejte.
Když se mu takhle lichotí, nejradši
by se propadl.

Jediný rozdíl, který se týká obsahu replik, je Dornův dovětek po výzvě ke zvednutí opony *jde z ní strach*, který je pouze v Suchařípově překladu. Autor si neklade za cíl srovnávat s originálem a je mu lhostejno, zda větu Suchařípa přidal, nebo Vostrý vypustil – podstatné je, že se tím Suchařípova opona pojmenovává jako děsivá, což na začátku čtvrtého jednání pojmenovává Medveděnko: *Mělo by se říct, aby strhli v parku to divadlo. Stojí tam holé, ošklivé jako kostra a opona se plácá ve větru* (Suchařípa). Jde tedy (ať už v případě odebrání či přidání) o záměrnou práci s motivickou strukturou, kterou Čechov ve svých hrách splétá a s níž pracují i režiséři při jejich inscenacích (např. radikálním zacházením s motivickou strukturou proslulé čechovovské inscenace Otomara Krejčí¹⁵). A její význam je pro naše zkoumání zanedbatelný. Proti tomu jsou v překladech jemnější rozdíly významové, týkající se především zabarvení některých replik – např. v první replice Arkadinové Suchařípa proti Vostrému zdůrazňuje její velkopanské způsoby (L.S. *Hleděli jsme na vás se zalíbením* má dvojnásobný prostor oproti J.V. *Líbila jste se nám*), také zvýrazňuje její ironický postoj k mladé herečce (L.S. *s takovým exteriérem* oproti J.V. *tak pohledná dívka*), který Vostrý jen naznačuje ve větě *Máte určitě talent* (a navíc opět jemněji než Suchařípa v téže větě: *Vy musíte mít talent*). Suchařípův ironičtější přístup se netýká jen postoje postav, ale i interpretace jejich situací, např. Ninino zakoktání *já vás vždycky čtu* jí uvádí do vyloženě trapné situace, v níž se znemožnila před celým „panstvem“ – ve srovnání s J.V. *Já pořád čtu vaše povídky*, kde je její vyznání obdivu nezkalené nemotornou formulací a objevuje se v něm trapnost samotného obdivu. Tento přístup lze ukázat na mnoha místech hry a mohli bychom ho označit za hlavní významový rozdíl mezi oběma překlady – Suchařípa je ironičtější a zdůrazňuje trapnost některých situací, zatímco Vostrý nechává situace být trapné pouze

¹⁵ Např. Racek v Divadle Za branou (1972), nebo Ivanov v Théâtre Odéon (1970); viz KRAUS, K. *Aby Racek neuletěl* in *týž Divadlo ve službách dramatu*, eds. KRAUS, K. a PATOČKOVÁ, J. Praha 2001: 413-432; respektive VELTRUSKÝ, J. *Poznámky k několika inscenacím Otomara Krejčí* in *týž Příspěvky k teorii divadla*, Praha 2019: 289-296.

situačně, bez slovních či interpretačních zdůraznění. Ve vztahu k již zmiňovanému kontextu, kdy překlady vznikly, se to zdá být logické – právě vztah k cynismu a ironii se proměnil (v osmdesátých letech byl cynismus silným tématem sám o sobě, viz např. tehdejší hry Karla Steigerwalda premiérované právě v Činoherním studiu Ústí nad Labem, které z krutého cynismu čerpají; v současné době není cynismus tak silné téma).

Z hlediska lexikálních odlišností (vyjma již zmíněného *exteriéru*) je pak nápadné opakování slov, které se objevuje u Suchařípy, ale nikoliv u Vostrého (u Arkadinové *nebuďte v rozpacích, sám je v rozpacích*; na konci úryvku u Trigorina a Niny *Neznám větší požitek, požitek z tvorby, ostatní požitky neexistují*) – Suchařípa tu zvýrazňuje asociativní proud řeči, vlastně neplodnost jazyka (která je na jiných místech tematizována citacemi z literárních a dramatických děl nebo užíváním ustálených spojení a klišé).¹⁶ V případě Nininy repliky je to pak součástí jejího nemotorného projevu díky kombinaci opakování slova *požitek* a krkolomné stylistické vazby *všechny ostatní požitky neexistují* (namísto *žádné jiné*).

Další rozdíl je v expiračních vlastnostech, i přesto že jsou oba dva překlady na expiraci založené, např. větné celky odpovídají jednomu nádechu nebo jsou kratší – to vede k jisté dokonavosti replik a zdůraznění nádechů mezi nimi (které mohou a nemusí znamenat cézuru). Vostrý takto dělí věty oproti Suchařípovi na několika místech výrazněji, např. *Taková pohledná dívka a ještě s tak kouzelným hlasem – vás je tu na vesnici škoda*, kde pomlčka určuje místo na nádech i cézuru (během které Nina napjatě očekává verdikt); nebo při představování Trigorina, kdy oproti jedné větě L.S. *Dovolte, abych vám představila Borise Trigorina*, jsou tři věty v replice J.V. *Dovolte, abych vám představila... Pan Trigorin. Boris*. Expirační kvality jsou u Vostrého jasnější i v poslední Trigorinově replice v úryvku: dlouhá *í* v posledních slabikách slov

¹⁶ Viz KRAUS 2001: 424-426.

v *rybařím, neumím, větší, potěšení* protahují jeho řeč do mondénního vzdychání – už srovnání první věty repliky:

L. S. Rád chytám ryby.

J. V. Já strašně rád rybařím.

dává poznat, že charakter Trigorinových replik je (a ve druhém i třetím dějství bude) u obou překladatelů odlišný.

Na výše zmíněných rozdílech mezi podobnými překlady je patrné, že způsob, jakým Čechov staví své postavy, je úzce spojen s tím, jakým způsobem znějí, protože interpretace, která je u Čechova (už pro onen pověstný „nedostatek děje“) klíčová, z nich nutně čerpá. Ať už jde o vyznění cynismu Arkadinové, podobu Trigorinových vzdechů, nebo spád Nininých replik určující podobu její nervozity, pocitu nepatříčnosti. Nuance, jimiž Čechov a jeho překladatelé otevírají možnosti postavám hry, je výjimečná především u středního žánru – příběh Niny by klidně mohl být opsaný z novin, vzhledem k tomu, jak časté byly podobné osudy,¹⁷ ale je to vedle volby dramatických událostí, z nichž Čechov její příběh tvoří, a již zmíněného splétání motivické struktury, především onen specifický způsob fabulování, kde je podstatné znění každého slova, který na konci devatenáctého století otevřel nové možnosti interpretační činohře. A tato čechovovská linie je spjatá s poezií (koreluje to např. s faktem, že Čechova do Čech přivedl Jaroslav Kvapil, autor *Princezny Pampelišky* a libreta *Rusalky*).

Čechovova divadelní poezie se ale např. od té Schimmelpfennigovy značně liší: je nemyslitelné, že by Čechov určil jako ideální způsob předvedení svých her scénické čtení (či jiný způsob veřejného předčítání). Čechovova poezie není vázaná výhradně na akustickou složku, jeho hry jsou svinutou podobou scénického řešení i s jeho potenciální poezií. V této scénické poezii Čechov záměrně pracuje se střetáváním různých kontextů již ve scénických

¹⁷ Více o mladých herečkách na konci 19. století viz SCHULER, C. *Woman in Russian Theatre: Actress in Silver Age*, London and New York, 1996.

poznámkách, např. začátek *Racka*: Máša s Medveděnkem se vrací z procházky, je těsně po západu slunce, jsme na břehu jezera u provizorního podia, první repliky znějí (J.V.):

MEDVEDĚNKO Proč pořád chodíte v černém?

MÁŠA Nosím smutek za svůj život. Jsem nešťastná.

Kolik různých motivů a vjemů se tu střetává – a to ještě pořádně neznáme situaci dvojice, ani nevíme, jakým způsobem bude režijně rozvrhnuta a herecky ztvárněna! Čechovovy nápovědy tu otevírají toliké možnosti, že sama hudebnost slov (zvláštní Medveděnkův důraz na slově *pořád*, daný jeho umístěním ve větě, který jakoby předznamenal jeho nechápání vlastní situace až do konce hry; rytmus Mášiny repliky, kdy měkké trochejské stopy ústí v tančící daktyl na slově *nešťastná*; nenáhodně shodný počet slabik otázky a první části Mášiny odpovědi atp.) je jen jednou rovinou z navrženého scénického ztvárnění. O kterém pojednává následující kapitola.

Čechovova poezie v realizaci na jevišti

Na příkladu inscenací Višňového sadu Aminaty Keita a Racka Štěpána Pácla

Inscenování Čechovových her je výzvou – právě proto, že jeho hry ve „svinuté“ podobě obsahují zárodek (potenciál) scénického provedení, a to velmi konkrétním způsobem. Při následném „rozbalování“ toho „svinutého“, tedy při interpretaci, je pak nutné se s Čechovovou představou o scénickém provedení zakódovanou do jeho hry vyrovnat – respektive ji překonat (nikoliv ve smyslu „být lepší nebo chytřejší než Čechov,“ ale vlastní tvořivost vyzdvihnout nad tu Čechovovu, aby se z herců v představení nakonec nestali pouzí výkonní umělci hrající podle Čechovovy partitury).

Známa historie Čechovovy druhé (za jeho života uvedené) celovečerní hry problematiku jevištní poezie dramatikových her jakoby předznamenává – i přesto, že v Alexandrinském divadle byla hře dána patřičná péče (na rozdíl od první inscenace *Ivanova*)¹⁸ a o inscenaci dbala přední herečka divadla Věra Komissarževská (hrála Ninu), premiéra neměla úspěch a Čechov se (poněkolkáté a nikoliv naposledy) zařekl, že už pro divadlo nic nenapiše a *Racka* zakázal uvádět v dalších divadlech. Zákaz zlomil až Vladimír Ivanovič Němirovič-Dančenko, který hru uvedl spolu se Stanislavským v Moskevském uměleckém divadle s fantastickým úspěchem. Autor hry ovšem stále nebyl dokonale přesvědčen, a když se mu nepodařilo režisérům vnutit škrt posledního jednání, vymohl si alespoň přeobsazení jedné postavy – Roxanovové v roli Niny. Při každé další inscenaci své hry v Moskevském uměleckém divadle pak vedl Čechov korespondenční zápas s režisérem Stanislavským o podobu inscenace, s níž byl takřka vždy nespokojen (ovšem tato nespokojenost byla zcela jiného druhu, než nespokojenost po prvním uvedení *Ivanova* nebo *Racka*). Čím to je?

¹⁸ Viz ČECHOV, A. P. *Korespondence; Zápisky*, Praha 1960: 75–77.

Čechov vytvořil na přelomu 19. a 20. století specifický druh dramatu, který po svém reaguje na proměny moderního světa a nesnáze člověka v něm. Např. jednou z klíčových změn, již přinesla modernita, je „definitivní“ vymizení osudu ve smyslu *fata* a spolu s tím ztráta onoho „pevného bodu“, orientační kóty v životě a také ztráta nějaké pevnější spojitosti vlastní přítomnosti s nějakou konkrétní a uspokojivou budoucností (je to podobná ztráta, jakou později Stefan Zweig popisuje ve *Světě včerejška*). Toto „ztracení se“ (doprovázené pochopitelně touhou a snahou nalézt svou budoucnost) je jedním z úhlavních témat v *Rackovi*. Jedna z nástrah inscenování hry tkví v tom, že půdorys, na němž je postavena, neodpovídá vážnosti tématu – jedná se v zásadě o vaudeville. Těsné provázání směšného a vážného je podstatným rysem Čechovových her, kterým se blíží „skutečnému životu“ nikoliv ve smyslu civilismu nekonečných seriálů, ale potenciální obojakostí každého našeho jednání v závislosti na jeho jevení se někomu dalšímu: Treplevova uražená umělecká ambice v prvním jednání *Racka* je bezesporu osobní tragédií, ale jeho jednání je v tutéž chvíli zároveň směšné, infantilní, trapné – k popukání (provázanost směšného a vážného je výpůjčka moderny od starších autorů, mj. Shakespeara a Molièra – a objevuje se od Čechova dál). Jinou „nástrahou“ Čechovových her je zdánlivý nedostatek děje a jednání jednotlivých postav (který rovněž provází hry od počátku: Němirovič-Dančenko musel Stanislavského k inscenaci *Racka* téměř nutit, protože v něm režisér zpočátku neviděl dramatický děj). Jakým způsobem tento nedostatek děje koresponduje s životem v moderním světě a proč není možné považovat ho za pouhé „předvedení nudy“, popsal pregnantně Karel Kraus ve stati Pasivita Čechovových postav: „[...] oslabený vztah k přítomnosti, převaha vzpomínky a očekávání nad aktuálním „zde a teď“, šerosvit života v neustálém „mezi“, jemuž chybí napětí mezi minulostí a budoucností. Tento stav [...] je pasivitou (či rezignací) nepravou. Podobá se spíše zapletenosti do běžných životních situací, jejichž tlak se pro neschopnost radikálního přijetí nebo odmítnutí

stupňuje a je pak pocíťován jako tíha všednosti. V neuchopené, prázdné přítomnosti, v čase vnímaném jako pouhé uplývání a koloběh, dochází ke kontaktním, neexistenciálním situacím a vzhledem k významu jednotlivých situací či fází neadekvátním reakcím. [...] Protože však i takový život v „mezi“ potřebuje být nějak vyplněn a jeho banalita aspoň poněkud rozptýlena, vyvíjejí postavy aktivitu, která je ovšem stejně neautentická jako jejich pasivita, a proto se podobá spíše neusměrněné agilitě a neklidné snaživosti.“¹⁹ Poněkud delší citát bylo potřeba uvést, protože autor této práce by sotva našel přesnější slova pro vyvrácení obvinění Čechovových postav z pasivity a jeho her z nedostatku děje. Krausovo pochopení Čechova a jeho interpretace (podaná v jeho textech a patrně se projevující i v Krejčovských inscenacích) bylo důležité pro českou inscenační tradici druhé poloviny dvacátého století – byť byly dílčí postřehy (z citované stati např. o komediálnosti Čechovových her) různými inscenacemi napadány či dokonce vyvráceny.

Další výzvy, které Čechov před své inscenátory klade, jsou obsaženy v kvalitách samotného textu, replik i scénických poznámek, viz výše. Jsou to kvality slova, které kladou speciální požadavky na inscenaci hry a dotýkají se dalších složek inscenace – např. scénografie a hudby. Obecně jsou Čechovovy scénické poznámky minimalistické a (oproti jeho současníkům, např. Strindbergovi nebo Shawovi) ne-realistické, zmiňuje v nich pouze to, co má následně vliv na jevištní dění, (a ani to nezmiňuje všechno, např. v úvodní scénické poznámce prvního dějství *Višňového sadu* není zmíněna židle, o níž zakopne Jepichodov, ani staletá „Gajevova“ skříň). Navíc má u Čechova na jevištní dění vliv i atmosféra: jeho požadavky na scénografii jsou vlastně *impresionistické*, scénografie má vytvářet dojem, který se v jistých chvílích spolupodílí na divákově vnímání děje sám o sobě – lze to ukázat na momentu, kdy je scéna prázdná. Čechov nechává v prvním dějství *Višňového sadu* po

¹⁹ KRAUS, K *Pasivita Čechovových postav* in *týž Divadlo ve službách dramatu*, eds. KRAUS K., PATOČKOVÁ, J., Praha 2001:439.

úvodním dialogu Lopachina a Duňši na jevišti osiřelou scénografií: diváci – zatímco čekají na příchod těch, které netrpělivě očekávali i Lopachin s Duňšou – vidí prázdný pokoj, „kterému se dodnes říká dětský“. A nejde jen o pojmenování, ale i o vzpomínku na dětství, kterou pokoj vyvolal v Lopachinovi, pokoj je jednoznačně s dětstvím spojený. Je podivné, že v místnosti nejsou atributy dětského pokoje (např. postýlka, hračky atp.) a navíc do tohoto prostoru po chvíli čekání vejde brblající stařec – Firs. Střetnutí dětství a stáří, které se má realizovat scénicky, je tu dramatikem přímo předepsáno (a teprve později máme jako diváci zjistit, že Firs je skutečně spjat s dětstvím mnohem hlouběji než jen protikladností dětství-stáří – reprezentuje celý svět minula, k němuž se Raněvská s Gajevem chtějí, ale sotva odvažují upínat, a více než Raněvská patří k domu, jenž se má na konci hry bourat). Podobně se možná kouzelnost jezera v prvním jednání *Racka* ukáže nejlépe v okamžiku, kdy odejdou zamilovaní Treplev s Ninou k divadlu a závan jejich citu ještě proznívá jeviště – a podobně je symbolický smysl scény umocněn, když do tohoto prostoru lásky vstupuje cynismus a neštěstí v podobě vztahu Dorna s Pavlínou.

Problematickostí čechovovské scénografie také tkví v tom, že na ni minimalismus a přísná přesnost replik, kdy každá replika má své místo v ději, vývoji postavy i motivické struktuře celé hry, klade požadavek na podobnou přesnost v prostředcích užitých k vytvoření dané atmosféry a zároveň klade požadavek na původnost (neopakovatelnost) této atmosféry (jako postavy přirozeně vyžadují původnost jejich hereckého uchopení). To se projevuje např. nemožností opřít se při vytváření čechovovské atmosféry o *konvenci*. Byla to právě zakotvenost v konvenci naturalismu devatenáctého století, která autora dráždila na Stanislavského a Simovových scénografiích.²⁰ A naopak průkopnictví Josefa Svobody našlo v Čechovovi ideálního spoluvůrce (např. v první Krejčově inscenaci *Racka* z roku 1960 Svoboda poprvé využil

²⁰ ARONSON, A. *Pohled do propasti*, Praha 2007:134-139.

protisvětlo za použití tří set automobilových žárovek k vytvoření horkého odpoledne ve druhém jednání).²¹

Dalším podstatným rysem určujícím možnosti scénografie je samotný vnitřní prostor jeho replik, v nichž je potenciálně obsažen směr i vzdálenost mezi jednotlivými postavami. Např. v (přerušovaném) monologu Trigorina na konci druhého jednání Racka, z něhož vybírám ukázkou ze začátku (J.V.):

Bývají takové nutkavé představy, že člověka přitahuje jen jediná věc: jako luna náměsíčníka, například, tak já taky mám takovou svou lunu. Celé dny a noci mě ovládá jediná neodbytná myšlenka: musím psát, já musím psát, musím... Jen dokončím povídku, a už musím bůhvíproč psát druhou, pak třetí a po třetí čtvrtou... Píšu pořád, jako když se u vozu jen přepřahají koně, jinak to neumím. Tak co je na tom tak krásného a světlého, ptám se vás... Co to je za život! Jsem tu s vámi, celý rozčilený, a přitom mám v každém okamžiku na paměti, že mě čeká nedokončená povídka. Tam třeba vidím oblak podobný pianu. A hned myslím na to, že někde by bylo dobré napsat, že po obloze plul oblak podobný pianu.

Řeč plyne jedním směrem, vyvíjí se jakoby postupně a podobně jako mluví o chytání námětů, chytá i své myšlenky kdesi v prostoru a dává je po kouscích, tak jak je zachytává takřka nezpracované Nině na velmi malou vzdálenost (Čechov je umisťuje na lavičku). Blízkost jakoby neumožňovala ani to, aby napětí mezi nimi přerostlo do velkého dramatického obrazu; ani neumožňuje Nině odtrhnout se od Trigorina a jeho slov, neumožňuje jí to získat od nich odstup (a bezprostřednost jejího vnímání zase provokuje Trigorina k dalšímu pokračování monologu). Podobně asociativně postupuje ve svém (přerušovaném) monologu na začátku prvního jednání Treplov (J.V.):

²¹ SVOBODA, J. *Architektura imaginárního*, přeložila Marina Feltlová, Praha 2020.

Psychologický případ – moje matka. Nepochybně talentovaná, chytrá, schopná se rozplakat nad knížkou, naučit se celého Někrasova nazpaměť, o nemocné pečuje jako anděl; ale zkus to pochválit před ní Duseovou! Ohó! Chválit se musí jenom ona, psát jen o ní, křičet nadšením z toho, jak jen ona dokáže zahrát Dámu s kaméliemi nebo Dým života – ale protože tady na vesnici nemá tuhle drogu, tak se nudí a zlobí se a my všichni jsme její nepřátelé, všichni jsme vinni. Je pověřčivá, bojí se tří svíček a třináctého. Je lakomá. Má v Oděse v bance sedm set tisíc. To vím dobře. A když ji poprosíš o půjčku, tak začne plakat...

Rovněž „loví ze vzduchu“ pravdy o svém vztahu s matkou, Ninou, umění a světě obecně, stejně jako Trigorin využívá asociací a výčtů k popsání svých pocitů, které v dosti surové podobě předává Sorinovi – ovšem s tím rozdílem, že napětí mezi Sorinem a Treplevem kolísá, roste a zase se uvolňuje (na což reaguje spád Treplevovy řeči – viz např. zpomalení expresivního proudu v závěru úryvku, kdy se dostává k Arkadinové lakotě, tématu, které se Sorinem sdílejí) a Treplev se obrací ke strýci i dovnitř do sebe: směr těká, vzdálenost se mění.

To, co Čechov vložil do replik jeho postav, je vlastní dramatický prostor dané situace, který nepotřebuje ničeho dalšího k tomu, aby mohl fungovat – je sám o sobě *divadelní scénou*, jak ji popisuje Otakar Zich: „Scéna je prostora, v níž herci jako dramatické osoby svou souhrou předvádějí dramatický děj.“²² Čechovovský dialog je podobně prostorově samostatný jako například dialog Shakespearův, alžbětinské divadlo ale pracovalo se zcela jinou konvencí uměleckého scénování, jež a priori nepočítá s jinou scénografií, než daným fyzickým prostorem scény. Otakar Zich upozorňuje na specifickou vlastnost divadelní scény, totiž, že jde o prostor myšlený, který doslova zaniká

²² ZICH 2018: 213.

v okamžiku, kdy jej nevidíme²³ – tu je další rozdíl: u Shakespeara se na scéně střídají výstupy a dramatický prostor zmizí po každém z nich, zůstane jen fyzický prostor divadla, dokud opět nevznikne dramatický prostor s příchodem herců. Čechov naopak nechává v některých momentech svých her působit scénu bez herců jako samostatný prvek účastníci se dramatické situace (nejlépe je to snad vidět v závěru *Višňového sadu*, po odchodu Lopachina a před příchodem Firse – scénografie samotná má vlastní drama, v tomto případě dokonce s tragickým osudem).

Čechovovy požadavky na scénografii jsou impresionistické spíše než symbolistické – ačkoliv apeluje na potenciální symboličnost, ta se projevuje více v atmosféře, než v symboličnosti jednotlivých objektů (příkladně onen „pokoj, kterému se dodnes říká dětský“), navíc velmi často upozorňuje na velmi specifické přirozené světlo toho kterého dějství (např. záře hořícího města na pozadí třetího jednání *Tři sestry*). Toto světlo je zároveň většinou efemérní (květnové svítání ve *Višňovém sadu*) a těžko postižitelné – to také umožňuje paralelu s impresionisty, kteří světlu věnovali velkou pozornost, ať už světlu v krajině (či krajině ve světle – nejznáměji u Moneta) nebo světlu v efemérních interiérových situacích (např. Degasovy akty po koupeli zachycující to pomíjivé světlo dopadající na vlasy a tělo skrz vodní opar). Světlo hrálo podstatnou roli i ve scénografiích obou čechovovských inscenací, na nichž jsem se podílel, byť byly od sebe jinak velmi vzdálené.

Scénografie, kterou vytvořil Michal Spratek pro inscenaci *Višňového sadu* v režii Aminaty Keita v Divadle DISK, byl prázdný prostor, jehož charakter byl určen materiálem – měkkým modrým kobercem, vzpomínkou na dětství, reliktem dětství, doplněný o pár míst k sezení a staletou skříní (o níž se později zjistilo, že byla skutečně více než sto let stará, byla to tedy autentická skříň, tzv. naturskříň). Nad tímto prostorem bylo zavěšeno množství zavařovacích sklenic se zdroji teplého světla, které se v určitých chvílích inscenace

²³ Tamtéž.

rozsvěcely: např. v prvním jednání se světla lehce zaleskla před příchodem Trofimova, kdy se Raněvská propadá do vzpomínky na dětství a maminku; ve třetím jednání vytvářela atmosféru příliš rozsvíceného večírku).²⁴

Scénografie Jána Tereby k Páclově inscenaci *Racka* v Mahenově divadle NdB se na rozdíl od té k *Višňovému sadu* proměňovala v každém jednání. Základem byla architektura místnosti s žaluziovými okenicemi po stranách (skrze něž procházelo světlo), ale zatímco v prvním jednání byla přes zadní stěnu natažena černá Treplevova opona, po jejímž zvednutí se objevil obyčejný praktikábl pro Ninu, ve druhém jednání se zdvihl zadní horizont, za nímž se v nejzazší hloubce jeviště objevila prosklená zimní zahrada – vstup do domu. Třetí jednání se hraje v mělké místnosti mezi dvojími dveřmi (levé vedly hlouběji do domu, pravé ven z domu, směrem ke kočáru a k odjezdu) s mobiliářem jídelny, který je v průběhu balení kompletně vyklizen. Po třetím jednání se zdvihne zadní stěna této místnosti, za níž vidíme zimní zahradu z druhého jednání, nyní obrácenou, tvořící stěnu Treplevovy pracovny s výhledem do parku. Přibude také Sorinova postel a v průběhu dějství i stolek pro partii lota.²⁵ Světelný plán se rovněž proměňoval s každým dějstvím: zatímco první dějství se odehrává v přitímném, narušeném pouze výrazným „měsíčním“ reflektorem v Treplevově a Ninině představení, druhé dějství je jakoby přesvícené, třetí dějství, uzavřené mezi čtyři stěny, má ploché, téměř sterilní osvětlení a čtvrté se vrací do polopřítímní (výraznou součástí jevištního světla je tu tma za okny zimní zahrady – odděluje tu známý, bezpečný svět, od venkovní bouře, do níž se vydává Medveděnko a z níž přichází Nina).

Impresionistický aspekt dramatikovy tvorby také scénograf Ján Tereba – poněkud racionálně – použil k barevnosti stěn na jevišti: namaloval na ně rozmlženou zvětšenou kopii pseudoimpresionistického obrazu delty řeky v ranním slunci (vycházejícího z impresionismu, ale reálně neexistujícího).

²⁴ Viz obrazová příloha.

²⁵ Viz obrazová příloha.

Navíc „originál“ tohoto obrazu visel ve třetím jednání na stěně jídelny a byl během vyklízení domu sbalen a odnesen. Jakoby s odjezdem Arkadinové (z pohledu domácích, ovšem z pohledu Trepleva s odjezdem Niny) svět přestal mít svět jasné kontury a bez jakýchkoliv hranic a beze smyslu se rozlezl po všech stěnách.

Z hlediska hledání poezie prostoru je pro obě scénografie nápadná touha vytvořit prázdný prostor pro hru herců, kteří pak tvoří dramatický prostor rozličných kvalit, jak je ukázáno na příkladech výše, a zároveň tento prázdný prostor obohatit o prvky, jež by umožňovaly vzniknout atmosféře. Ta se podílí na vyznění Čechovových situací málem jako rozhodující okolnost – a opět jde o záležitost, která se s inscenacemi Čechovových her pojí od prvopočátku: Stanislavského žáby a komáři v prvním dějství *Racka* i autorův odpor k tak doslovné práci s atmosférou jsou pověstné. A vedle atmosféry tvořené světlem přidávají oba scénografové prvky, které mají samy o sobě jistou symbolickou potenci svébytného charakteru – u Terebovy scénografie k *Rackovi* jde nejnápadněji o „skleněnou“ verandu skrácenou deštěm ve čtvrtém jednání. U Spratkovy realizace *Višňového sadu* především o měkkost koberce, již bylo možné na několika místech pocítit takřka fyzicky (např. když si na něm v úvodu druhého jednání lebedil Jaša) a jež také odlišovala pohyb jednotlivých postav po scéně – zatímco Aňa či Duňaša na měkkém koberci ťapkaly drobnými krůčky, Varjina rázná chůze na něm působila nevhodně a Jepichodovo vrzání ještě nepatřičněji než by tomu bylo na např. prkenné podlaze. V tomto místě už se dotýkám poslední zkoumané složky, herectví.

Poezie herectví

Hledání poezie hereckého projevu na příkladu dvou čechovovských inscenací

Zajímavý možný význam slova *poetický* otevřel Jan Mukařovský ve stati *Prameny básnictví*: „V každém okamžiku vývoje je některé z [umění] v popředí, vyrovnávajíc vliv na vývojový pohyb ostatních. I básnictví nabývá občas tohoto vůdčího postavení; tak například v období romantickém stejně jako ve chvíli dnešní stává se pojem ‚poezie‘ synonymním s pojmem umění, a to nejen pro básníky, ale například i pro malíře.“²⁶ I dnes je zvláště umělecký divadelní zážitek často označován jako poetický, oproti jinak silnému zážitku, o němž se mluví jako o efektním nebo filmovém. Otakar Zich hovoří v popisu dramatu i dramatické postavy především o dramatickosti (tj. scénickosti) a i lyrické pasáže v dramatu trpí pouze jako součást (předehru či dohru k) dramatu – nepřisuzuje lyrice možnost existovat i ve scénické podobě, resp. nepřiznává i veršové lyrice v divadelní hře její scénickou funkci, jíž může být kromě navození atmosféry také třeba zjevení citu.²⁷

Divadelní hra může sama otevírat možnosti poetického působení výhradně slovními prostředky, jak řečeno výše. Zároveň herec sám má možnost svým uměním vytvářet poezii – v činohře na podkladě postavy a situací dramatického textu, ovšem i mimo repliky přiřazené mu hrou. Jak se stane, že se herec dostane při rozehrávání nějaké situace nad (či pod?) její význam a dotkne se obecněji platného smyslu?

Možnosti herce dostat se k tomuto působení jsou svázány s jeho typem a s možnostmi rozvíjet jeho osobní téma v příslušné postavě. Herecký typ a herecké téma jsou nutnými předpoklady k dosažení herecké poezie.²⁸ Byl jsem

²⁶ MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971: 158

²⁷ ZICH, 2018: 103.

²⁸ Herecký typ chápu jako psychosomatické předpoklady ve spojení se specifickým projevem, viz VOSTRÝ, J.: *O hercích a herectví*, Praha 2014, kapitola 8. *Typ a téma*.

vícekrát svědkem toho, když se herec ve své postavě dostal až k aktivizaci těchto hlubších sil, a na popisu cest dvou hereček k postavám v Čechovově *Višňovém sadu* se pokusím popsat, jak se k tomu dá dojít zcela odlišnými cestami.

Zuzana Černá a Eliška Zbranková jsou herecké antipodky. Eliška Zbranková je psychofyzickým typem *bludička* – s jemnými rysy a celkovou světlostí kontrastují tmavé vlasy a hlas, který v afektu sklouzává do téměř hrubého altu: za zdánlivou bezbranností a křehkostí se skrývá nebezpečná ženská síla (její vysněnou rolí byla určitou dobu víla Ondina ve stejnojmenné pohádkové hře Jeana Giroudauxe, jejíž *přirozená síla*, zhoubná i tvořivá, je kryta přestrojením za obyčejného člověka – tedy vlastním tělem). Jako bludička vábí z cesty a zároveň je jako bludička sama mimo cestu, kterou hledá.

Zatímco bludička Zbranková vábí ostatní k jejímu následování, *dobrodružka* Zuzana Černá se vydává za svým cílem a ostatní velmi aktivně následuje (či dokonce pronásleduje, v závislosti na situaci). Vstřícnou a otevřenou tváří, do které přirozeně soustředí svou energii, jakoby obličej vyražel napřed před tělem (podobně jako vůle a cílevědomý záměr předchází její jednání), pohled má přímý a často tvrdý, protože již rozhodnutý, podobně tak gesta. Dobrodružkou myslím ženu, která se přirozeně *vydává* za něčím či někým (pak se dokonce *dává* a *oddává*) a dělá to celou bytostí a svou svobodnou *vůlí*, čeština nám pak nabízí druhý aspekt Zuzanina typu, protože právě z těchto důvodů je to *dobrá družka*. I Zuzanu Černou si můžeme představit jako Ondinu, tentokrát ale ne vskrytu zhoubnou vílu, ale strašlivou oddanou ženu, která je ochotna se lásky nevzdat ani za cenu smrti své či jiných.

Nápadnou odlišností je také způsob herecké práce: zatímco Zuzana má tendenci udělat si svou postavu samostatně a dokonce do jisté míry nezávisle na vůli režiséra či na vývoji ostatních postav, je Eliška týmový hráč, který potřebuje velkou režisérovu péči a vyžaduje vědomou souhru, vlastně jakoby závazné provázání se s ostatními postavami (i ostatními divadelními složkami), v němž

jakoby teprve mohla pracovat svobodně a pružně (rozdíl je vidět i na práci s kostýmem: zatímco Zuzana má schopnost – a tendenci – kostým přehrát, Eliška vyžaduje co nejtěsnější vztah kostýmu s postavou). A nejpodstatnějším rozdílem je způsob vytváření postav. Zuzana má předem jasnou představu o své postavě, vidí její finální podobu před sebou a vůlí a energií sebe sama tvaruje ke kýženému výsledku – to přirozeně vede k *přepětí*, protože to vyžaduje ohromné množství energie a při silovém nucení těla do již vytvořené představy ve své postavě vždy zároveň tematizuje urputnost a umanutost. V tomto přepětí začíná všechny své postavy. Eliška (jak jinak) opačně: z potřeby kolektivní práce vychází i čekání na společný směr a postupné vydávání se kýženým směrem, představa postavy se v ní rodí postupně a neváhá ji rozvíjet do poslední zkoušky nebo dokonce do poslední reprízy. Ovšem čekání na představu počíná v uvolněném očekávání a v herecké *povolenosti*.

Obsazení *Višňového sadu* (i později *Racka*) bylo základním předpokladem pro inscenaci hry – bez herců, jejichž vnitřní témata rezonují s tématy postav, se inscenovat nedá. Podobně to bylo s obsazením našich dvou hereček: jen bludička jako Eliška mohla umožnit tu zamilovanost mužů kolem Raněvské (Lopachin, Piščik, Gajev, Firs), vábící a sama bloudící, a jen s takovou oddanou umanutostí, jakou v sobě dokáže vyvolat Zuzana Černá, mohly být soukromé tragédie Varji stejně jímavé jako osud celého panství. U ostatních postav to bylo podobné.

Režisérka Aminata Keita zvolila svérázný způsob zkoušení, inspirovaný setkáním s Thomasem Ostermeierem – po čtených zkouškách, kdy se vyjevily a popsaly vztahy mezi postavami, se dva týdny celý tým věnoval cvičení podobnému Ostermeierovu cvičení *storytelling*.²⁹ Původní cvičení slouží

²⁹ Podrobněji o metodě v BOENISCH, P. M.; OSTERMEIER, T.: *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londýn 2016. Viz též GORIAUX-PELECHOVÁ, J.: Pedagogicko-tvorivá metoda Thomasa Ostermeiera, Slovenské divadlo 1/2020: 24–38, kde je popsán workshop Thomase Ostermeiera i jeho aplikace na inscenaci *Višňového sadu* v divadle DISK.

k nalezení nápaditých a autentických scénických řešení pro situace a zjednodušeně probíhá tak, že na zadané téma související s nějakou situací ze zkoušené hry (např. setkání se s milovanou osobou po mnoha letech), přicházejí herci s vlastními zážitky, které předvedou se svými kolegy v jednoduché, nerozvinuté a napůl improvizované podobě. Zbytek týmu sleduje předvedenou situaci a společně ji pojmenovává, režisér pak mění obsazení a přidává do improvizace okolnosti, až se dojde k tvaru, který je výchozí pro ekvivalentní situaci ze hry. Režisérka nechtěla cvičením získat scénická řešení, jako je cvičením nachází Ostermeier, ale skrze sdílení zkušeností najít s herci křehkost a dramatičnost v „obyčejných“ situacích, najít *herecký styl* (mírný proti předchozím společným pracím, kdy se inscenovaly stylizovanější texty, ale nikoliv civilní) a pochopit základní přístup k postavám – jejichž osudy jsou vážné stejně jako směšné. Průběh cvičení byl ovlivněn i dobrým přátelstvím mezi herci jednoho ročníku (Dalimil Klapka, který hrál Firse, se po dvou dnech cvičení odpojil) a vzájemnou obeznámeností s vlastními osudy: zjevování a rozehrávání intimních situací ze života spoluhráčů (k nimž cvičení logicky vede) tu nemělo rovinu odhalování tajemství, ale vedlo k soustředěnému studiu daného okamžiku, obohacenému, pochopitelně, o spontánní hravost a šaškování.

Tento způsob *zkoušení hledáním* vyhovoval Elišce a ta tak našla svou cestu k Raněvské velmi záhy a postupně na ní začala pracovat, naopak Zuzana se velmi dlouho držela vlastní představy o Varje, zcela odlišné od té, k níž směřovala inscenace, a zmíněné cvičení jí toho moc nedalo.

Zuzanina cesta k pochopení Varjiny směšné tragičnosti vedla skrze reprízy – její přirozené přepětí propisující se do vytvoření umanuté postavy nabourali diváci soucitem, který se rovněž projevoval smíchem, což teprve vedlo rozvíjení postavy a na poslední už byla Varja někým úplně jiným než na premiéře. Zuzanina reakce na divácké vnímání její tvorby je zajímavá, protože se přizpůsobováním této odezvě vydala mimo racionálně kontrolovanou tvorbu

do nejistoty, která jí umožnila překvapit sebe sama a otevřeně odhalit divákům křehkost zaskočené sebejistoty, nalomené houževnatosti – což jsou témata s Varjou úzce související.

Jak je řečeno výše, Eliška Zbranková našla směr k vytvoření postavy dříve, příměji, ale cesta k ní byla stejně dlouhá a nesnadná – pro Raněvskou jsou životní okolnosti a zkušenosti daleko podstatnější než pro „mladé postavy“ ve *Višňovém sadu* a přímo ovlivňují její jednání. Cesta ke ztvárnění ženy ztrácející své místo v rodině, na mapě i celkově ve světě měnícím se s nástupem modernity nemohla vyvěrat z vnitřku, z Eliščiných osobních zkušeností, ale musela nalézat (opět: především ve srovnání s jinými postavami) svůj základ vně – v představě jiného, cizího člověka. Eliška se v Raněvské vydávala ze všech herců v inscenaci nejdále od sebe samotné a věnovala se vytvoření představě Raněvské, kterou následně napodobovala a hledala průsečíky mezi sebou a touto imaginární Raněvskou. Toto oddání se vlastní představě je křehká cesta a je neméně obnažující, než vycházení ze sebe; bylo třeba tuto křehkost a zranitelnost přiznat a hájit, k čemuž Elišce pomáhalo již zmiňované ostermeierovské cvičení. Ve zranitelnosti zhmotňování niterných představ se hereččino úsilí jakoby mimochodem rovněž protnulo s hlavními tématy ztvárňované postavy. Když se v prvním dějství při pití kávy v dětském pokoji všichni usadili, Elišky Raněvská se (pochopitelně mj. díky mizanscéně) stala zdánlivým středem vesmíru, jakkoliv se o to nesnažila a vlastně to ani nechtěla. Způsob, jakým se k ní upínaly ostatní postavy, jakou závažnost přikládaly její přítomnosti, přímo kontrastoval s tím, jak Raněvská prožívala únavu po konci cesty. Když pronášela repliku *díky, Firsi, staroušku, jsem tak ráda, že jsi ještě naživu* a upravovala si u toho punčochu, šlo o – byť komediální – tematizaci jejího nezájmu o své okolí a v tu chvíli o totální zájem jejího okolí o ni, ovšem s tím, že na rozdíl od diváků okolostojící pánové vůbec nepostřehli hrubost, jíž se dopustila: protože byla tak bezelstná, bezbranná, vábíci... Došlo k tematickému souznění, které bylo již od prvního přemýšlení o inscenaci

tušené – jakkoliv by se mohlo zdát, že jednogenerační divadlo prostě nemůže uvádět *Višňový sad* právě kvůli nedostatečným životním zkušenostem, Čechovovy hry nejsou v tomto smyslu realistické (čehož důkazy mohou být i obsazení v některých klíčovách inscenacích: Olga Knipperová hrála Arkadinovou třicetiletá, Věra Galatíková Raněvskou devětadvacetiletá atd.), naopak fakt, že herec nemůže hrát „ze své zkušenosti“, tu může být dokonce výhodou, protože tento realismus nutně odpadá a zůstává právě tematické souznění. Vábící (a zhoubná) krása, nervní těkavost a svéhlavá bezúčelnost a bezelstnost jednání pojí Elišku s Raněvskou – a také s Ninou, k níž mohla přistupovat mnohem příměji než k Raněvské. Pácl interpretaci Niny (a trochu jinak i Trepleva) založil na dospívání – *bezstarostný, světlý život* (J.V.), o němž mluví Nina ve čtvrtém jednání, když vzpomíná na období před svým odjezdem, byl výchozím bodem, z nějž se Nina doslova prodrala až ke zkoušené ženě na konci hry. I po proměně si ale zachovala bezelstnost, která z příběhu naivky dělá hlubší, osudovou záležitost.

Vznik herecké poezie tu umožnilo protnutí hlubokých vnitřních témat (což souvisí se svého druhu autenticitou) se specifiky vlastní herecké tvorby a s tématy a situacemi ztvárňované postavy – v tomto šťastném protnutí je herec víc než on sám, je i více, než postava v situaci a může se dotknout něčeho univerzálního. V interpretační činohře bývá východiskem text divadelní hry, kde se může toto zobecnění přirozeně objevit (Zich dokonce myšlenkové působení na diváky přisuzuje *výhradně* textu), ale je možné, aby to herci vytvořili nezávisle na textu, respektive mimo vlastní repliku: jako to bylo v pohledu Varji na Lopachina při jejich setkání ve čtvrtém jednání, v němž se Zuzana dotkla základu *naděje*. Slavná situace o komplikovaném nedorozumění, kdy se nejprve Varja i Lopachin domnívají, že se zasnoubí, ale následně nejprve Lopachin (Kryštof Dvořáček) zjišťuje, že toho není schopen (protože vlastně nechtěl, aby mu Raněvská nabídla cizí ruku, ale svou vlastní), načež Varja zjišťuje, že možnost oddálit svůj již dlouho tušený nešťastný osud upínáním se

ke sňatku s Lopachinem definitivně zmizela, byla v jejím podání jedním z vrcholů hry. Zuzanina Varja ihned po příchodu v pohledu na Lopachina uhodla, že situace není nastavená tak, jak si myslela (nebo jak doufala) a naprosto oddaně se rozhodla dát Lopachinovi čas, aby se rozhodl, jak uzná za vhodné – a u fingovaného hledání čehokoliv mezi kufry, kdy byla otočena k Lopachinovi zády, strašně moc doufala. Toto odvrácení dalo Lopachinovi Kryštofa Dvořáčka prostor k odehrání vnitřního zápasu ztvárněného soubojem s vlastním tělem, které se pokoušel naštelovat do pokleku vhodného k žádosti o ruku. Lopachin souboj prohrál a pokleknout nedokázal – a diváci už tedy věděli, že zaslíbení se konat nebude – v tom se Varja k Lopachinovi otočila, přistoupila k němu a svou nadějí (či doufáním, vírou, rozhodnutím – v závislosti na repríze a vnímání diváka) situaci úplně obnovila: Lopachinovo selhání v požádání o ruku bylo to tam, Varja se znovu a se stejnou vřelostí nabízela a Lopachin se opět málem rozhodl, že jejímu doufání podlehně. Zbytečná promluva o počasí spolu s fyzickou blízkostí tak měla najednou mnohem blíže námluvám než co předtím. Poté, co dialog přerušil Jepichodov a Lopachin utekl, Varja přepadla dopředu – jakoby jí Lopachin uhnul před polibkem, ale také jakoby propadla zrcadlem: v tomto momentu se dotkla podstaty naděje, protože přestala doufat. Byla to (pochopitelně režijní vedení a) odhodlanost, s níž k celé situaci a k Lopachinovi samotnému přistupovala, která souvisela s jejím hereckým tématem, co jí umožnilo tento dotyk. Během repríz se ještě přidali diváci smějící se její naději (o níž dříve než postava věděli, že nemůže dojít naplnění), co Zuzanu jak se říká, vyvedlo z konceptu – a úžas nad smíchem, tj. úžas nad tím, že i v tak tragické situaci je směšná, se protnul s deziluzí Varjiny situace. Hercův typ a jeho téma se protíná se způsobem tvorby i s postavou a situací, v níž se nalézá.

Hlavním nástrojem, jakým lze docílit takové konstelace, je volba hry a její obsazení. To se, stejně jako u *Višňového sadu*, projevilo v inscenaci *Racka*, kde

navíc na rozdíl od školního divadla bylo možné obsadit postavy herci odpovídajícího věku. Je zajímavé, že Zuzana Černá, která hrála Varju, hrála také Mášu – stejně jako Marie Lilinová v prvních Stanislavského inscenacích obou her (a Zuzanina „podobnost“ s Lilinovou začala již během čechovovského semestru v Herecké tvorbě, kdy hrála Soňu ve *Strýčku Váňovi*, rovněž postavou tematizující naději; je možná jen otázkou času, kdy bude moci ukázat odvrácenou stranu téhož tématu, až bude, stejně jako Lilinová, hrát Natašu ve *Třech sestrách*).

Jestliže je možné na základě výše zmíněného pojmenovat hereckou poezii, je to speciální protnutí všech přítomných možností – múzických, situačních i ideových a obrazných kvalit textu, hereckého typu a tématu, prostoru (utvořeného vztahem dramatických postav i scénografií a kostýmem), způsobu herecké práce i vzájemného vlivu herce a diváka v „tady a teď“ divadelního představení. Stejně jako se ve slovesné poezii setkává duchovní (vnitřní) svět básníka s materií jazyka, z níž přede svou báseň, se v herecké poezii setkává duchovní svět herce i diváka s materií chování a jednání, z níž tvoří svou hereckou postavu v dané situaci a kontextu představení. Je třeba zdůraznit rozdíl mezi „pouhým“ uměleckým obrazem, jehož je herec součástí, a hereckou poezií. Na konci čtvrtého jednání Racka po dohrání lota společnost odchází od Trepleva. V Páclově inscenaci odcházela Máša jako poslední – a do poslední chvíle, dokud to jen šlo, hleděla na Trepleva s podobnou (zoufalou) nadějí, s jakou jednala její Varja v situaci s Lopachinem: kdyby byl tento moment zachycený fotografem nebo malířem, bylo by snad možné mluvit o obraze doufání a zoufání, ovšem během představení jde o více – Zuzana, její postava i postava Trepleva se všemi předešlými situacemi (krátce: Čechov), Páclova režie, Terebova scénografie i přihlížející diváci se spolčují, aby se v momentu trvajícím sotva několik sekund zjevila naděje jako mýtopoetická skutečnost.

Závěrem: poezie jako pramen divadla

Práce si kladla za cíl alespoň dílčím způsobem prozkoumat divadelní poezii v moderní interpretační činohře. Premisou bylo vycházet z analýzy kvalit dramatikových slov, jež v překladu slouží režisérovi a herci k scénickému rozvíjení, na základě které by se dalo pojmenovat, jaký je rozdíl mezi slovesnou poezií, scénickým obrazem a jevištní poezií. Na příkladu Shakespearova *Jak se vám líbí* byla naznačena přímá cesta vedoucí od múzických kvalit Fröhlichova překladu ke scénickému ztvárnění. Na specifickém příkladu Schimmelpfennigova *Idomenea* práce ukazuje způsob, jak může scénické uchopení a jeho smysl souviset s akustickými kvalitami divadelní hry. Na příkladu Čechovových her *Racek* a *Višňový sad* se práce pokouší dokázat nerozlučnost jednotlivých složek divadelního představení při vytváření scénické poezie, a v poslední kapitole o herectví se pokouší vysvětlit, že nakonec může být nositelem jevištní poezie herec.

Jevištní poezie více než s literárním druhem souvisí s původní *poiesis*, jak o ní mluví Diotima v Platonově *Symposiu*: „[...] tvoření, čili, jak říkáme, poiesis, jest pojem s velikým rozsahem, neboť znamená v nejširším smyslu příčinu pochodu ze stavu nebytí do stavu bytí [...]“³⁰ Zpětně viděno, se tvořivá síla poiesis dotýká každé kapitoly této práce: slovo, které vyřčením či tvořivou představou jeho vyřčení získává své „tělo“ a smysl, dramatický prostor jako myšlený, představový svět, zanikající v okamžiku, kdy jej přestává něco tvořit (ať už jsou to herci, nebo scéna sama provokující aktivní tvořivou účast diváka), a nakonec i herectví, jež hereckou postavu skutečně převede ze stavu nebytí do stavu bytí takřka doslova: ze souhrnu předpokladů se stane fyzicky přítomná postava.

Jevištní poezie je vlastně jevištní tvořivost – tedy okamžik, kdy z komponent divadelního představení aktivní tvořivou silou vznikne nová skutečnost, v níž je možné pocítit hluboký smysl patřičných záležitostí člověka, který je

³⁰ PLATON, *Symposion*, přeložil František Novotný, Praha 1915: 65.

nepojmenovatelný jinak. Tím jevištní poezie souvisí s uměleckým obrazem, ale liší se od něj tím, že mu přidává výraz a rozvíjí ho v prostoru a čase, tj. liší se právě tou tvořivou silou herectví.

Při zkoumání vztahu poezie a obrazu se objevily nové otázky, jež by bylo nutné odpovědět a které se týkají vztahu scénické poezie a poezie výtvarné, např. jak je možné, že Mark Rothko nebo Gerhard Richter ve svých abstraktních obrazech tak silně působí na imaginaci a doslova nutí člověka vnímajícího obraz aktivovat svou vlastní tvořivost, poiesis? A v čem se toto působení liší nebo co je mu naopak společné s jevištní poiesis? Při postupu od slova k představení (s logickým zaměřením na akustickou, nikoliv vizuální složku) byla tato problematika jaksí vyloučena metodou, stálo by ale za hlubší zkoumání,

Při závěru, kdy je jevištní poezie chápána jako jevištní tvořivost, se nelze ubránit dojmu, že se došlo k termínu značně širokému a tedy že jakékoliv divadelní představení musí být nutně označováno za poetické. Není tomu tak – je mnoho divadelních představení, která se odehrají bez známky tvořivosti; dokonce jsou divadelní hry, které tuto tvořivost takřka neumožňují. V povinné příloze práce je dramtizace Bergmanova filmu *Léto s Monikou*, jejíž inscenace (r. Aminata Keita, divadlo Kolowrat 2018) je toho dobrým příkladem: zatímco některé momenty měly umožňovat a provokovat tvořivé rozvinutí a zhmotnění něčeho obecnějšího (lásky, svobody atp.), jiné situace, především v závěru a v úvodu, měly být banální, šedivé, nudné, *ne-tvůrčí* (a nejspíš se tam takových situací najde nezáměrně více díky neobratnosti dramtizátorů). Analogicky k rozdílu mezi vyobrazením a obrazem pak i během představení docházelo k střídání situací „odehraných“ a „rozehraných“ – a to nejen ve smyslu improvizace, ale také jejich naplnění. Při přiznání důležitosti jevištní poezie v naznačeném chápání je také možné uvědomit si, jak někteří ostřílení herci přijímají do svého výrazového slovníku především v komedii znaky *zdánlivé improvizace* (např. proud řeči s vysokou kadencí, ale neustále klesající

intonací, která jakoby ukončovala zafixované části a oddělovala je od zdánlivě tady a teď vznikajícího lazzi), kterou zvnějšku vytvářejí dojem tvořivosti, poiesis. Takový způsob práce uplatnil např. Tomáš Šulaj ve vytvoření Malvolia v Shakespearově *Večeru tříkrálovém* (r. Štěpán Pácl, Mahenovo divadlo NdB, 2022) – a zajímavé na tom je, že svým napodobováním tvořivosti „obalamutí“ obvykle třetinu hlediště, zatímco dvě zbývající se k jeho nápodobě šaškování staví rezervovaně, byť na jiných místech představení reagují hlasitě.

Vztah mezi mimesis a poiesis je důležitý, přesahuje ale možnosti této práce. Mohl by být základem hlubšího studia, eventuálně doktorského projektu.

Obrazová příloha



Kryštof Dvořáček jako Silvius v inscenaci Shakespearova *Jak se vám líbí* (R A. Keita, S a K M. Spratek, DAMU 2018) spolu se Z. Černou a V. Kuzníkem.



Úplně obyčejní lidé – *Idomeneus* (R Š. Pácl, S a K L. Holubová, divadlo Reduta NdB, 2020). Foto Marek Olbrzymek.



V hlavní roli světlo. Třetí jednání Čechovova Racka (R Š. Pácl S J. Tereba K A. Dziarnovich, Mahenovo divadlo NdB 2021). V. Kuzník jako Treplev a T. Richtrová jako Arkadinová. Foto Marek Olbrzymek.



Jakoby se jí to netýkalo – Raněvská Elišky Zbrankové v prvním jednání Víšňového sadu (R A. Keita, S Michal Spratek, K Linda Holubová, 2019) s Jakubem Svojanovským, Davidem Krchňavým a Kryštofem Dvořáčkem. Foto Michal Hančovský.



Nina Elišky Zbrankové ve čtvrtém jednání Čechovova Racka. Bezelstná až do samého konce. Foto Marek Olbrzymek.



Příliš mnoho světla – třetí jednání Višňového sadu. Pavel Čeněk Vaculík, Eliška Zbranková, David Krchňavý. Foto Michal Hančovský.

LÉTO S MONIKOU

podle filmu Ingmara Bergmana za použití překladu Zbyňka Černíka

Aminata Keita a Jaroslav Jurečka

2018

POSTAVY

MONIKA

HARY

LELLE

Moničina MATKA

Moničin OTEC

Moničin ŠÉF

Haryho TETA

FORSBERG, majitel skladu

Manželé PÁN a ÁGNES

MÍSTOSTAROSTA

DĚJSTVÍ PRVNÍ

Scéna 1.

ULICE

Vyjdou Lelle a Forsberg.

LELLE Uctívá poklona, pane šéf.

FORSBERG Moc se nelísej, grázle.

LELLE Neměl byste žváro, pane?

FORSBERG Nemáš co na práci?

LELLE Ani zdaleka. Takovýho, jako jsem já, by v práci nikdo nechtěl.

FORSBERG A to máš zase pravdu. *(Směje se.)* Jste všichni stejní vy mladí. Mizerové.
Tu máš. *(Dává mu cigaretu. Lelle si zapálí.)*

LELLE To říkáte ze závisti, šéfe. Patříte do starýho železa.

FORSBERG Hele ty, klidni se!

LELLE Jasně, jasně. Hele něco mě napadlo, dejte mi ještě retko.

FORSBERG Ses zbláznil! *(Lelle uskočí)* Před chvílí jsi jedno dostal. Táhni.

LELLE Před chvílí, před chvílí.

FORSBERG Táhni!

LELLE Tak zdarec, strejdo. *(Zmizí. Forsberg odchází.)*

Vyjde Hary, po něm Monika.

MONIKA Hej! Hej!

HARY To je na mě?

MONIKA Ahoj.

HARY Ahoj.

MONIKA Nemáš sirky? Nechala jsem je tam a nemůžu se pro ně vrátit.

HARY Jasně.

Hary se pokouší Monice připálit, na popáté se mu to podaří.

MONIKA Dík, seš moc fajn.

HARY Není zač a dík.

MONIKA Je jaro, všiml sis?

HARY Jo, je krásně.

MONIKA Chodit dneska do práce je učiněnej hřích.
HARY Přímo zvrhlost.
MONIKA Sekla bych s tím hned, kdyby to šlo.
HARY Já taky, třeba teď, kdyby to šlo...
MONIKA Tak odsud vypadnem! A už se nevrátíme, procestujeme celý svět. Jsi pro?
HARY Rozhodně.
MONIKA Ty pracuješ u Forsberga, ne?
HARY Ve skladu.
MONIKA To není moc zábavná práce, že jo?
HARY Je to hrůza. Ale ty to v zelinářství asi taky nemáš nijak růžový.
MONIKA Máme tam hroznou klendru. Včera mi málem umrzl zadek. Viděl jsi už Píseň lásky?
HARY Ne, neviděl.
MONIKA Všude to teď dávaj. *(Vezme Harymu z ruky noviny a hledá filmový program.)* Dávaj to i tady! *(Vrací mu noviny.)*
HARY Počkej a ty bys to chtěla –
MONIKA Vidět s tebou? No jasně! Moc ráda.
HARY Tak já koupím lístky.

Z Forsbergova skladu vychází rozzuřený Forsberg.

FORSBERG Kde je ten kluk! Hele ho, mizeru!
HARY Zrovna jsem na cestě, pane Forsberg, za vteřinu bych byl v práci.
FORSBERG Na milenky máš čas po práci, ne při práci. Koukej skočit do sklepa pro dvaachtyřicítky, potřebuju jich třicet a sám tam nepolezu.
HARY Dvaachtyřicítky už nejsou, pane.
FORSBERG Nejsou?
HARY Včera jsem vám to říkal, pane Forsberg, že dvaachtyřicítky už nejsou.
FORSBERG Nejsou! Kolikrát ti mám říkat, že to máš psát do tabulky! Tobě se tam jenom nechce, co? Radši bys zůstal tady, co?
HARY Včera jsem vzal poslední, pane Forsberg. Už nejsou.

FORSBERG Zabalíš tu objednávku pro invalidovnu a odvezeš ji tam ještě dneska. Ať už seš pryč.

Hary odchází.

FORSBERG (*Monice*) Že se s ním taháte, slečno. Je to mizera.

MONIKA Není. (*Hary se vrací s nákladem*)

FORSBERG (*Harymu*) Mazej!

Hary zajde do skladu

FORSBERG Ále, tihleti kluci. Mladé je to, nic to neumí, za práci to nevezme, jen to tak šolíchá. Ale vy přece nejste na šolíchání, že ne, slečno?

MONIKA Nechte si to.

FORSBERG Ani se nezastyděla, myška, ta už dobře ví, co by chtěla od chlapa, že mám pravdu, vid'?

Šáhne jí na zadek. Monika ho uhodí. Ze skladu vychází Harry.

FORSBERG Jak chceš, nech si toho svého mlíčňáka. (*Odchází. Harrymu*) A ty padej do toho sklepa!

Hary odejde. Monika se prohlédne v zrcátku a upraví se. Přichází Lelle.

LELLE Nazdarek, Moni. Jak to jde tady se starým? Makačka?

MONIKA Táhni Lelle.

LELLE Právě že jo, táhnu. A potáhnu dneska večer někam za město, nepotáhla bys to se mnou, co?

MONIKA V žádném případě, Lelle. Někoho teď mám. A s váma ze starý party nechci mít nic společného, jste kyselí zadci.

LELLE Hou hou hou! To teda čumím, kam ten svět spěje! Brit je vdaná, Enie je v tom, a dokonce i na Moniku vod zelí se usmálo štěstí... S kým já to teď budu táhnout, Moni, co? Na tos nepomyslela?

MONIKA Nevím Lelle, ale ty si přece vždycky někoho najdeš, ne? Odprejskni.

LELLE Jak je ctěná libost!

Lelle odchází. Když jde kolem Moniky, zajede jí rukou pod sukni. Monika mu dá facku, Lelle před ní utíká. Ze zelinářství přichází Moničin Šéf.

ŠÉF Co tady děláš, Moniko?

MONIKA Já –, na někoho tu čekám.

ŠÉF Co ty máš na koho čekat, když máš bejt vevnitř a třídit zeli?

MONIKA Byla jsem v tom mrazáku zavřená celý dopoledne, tak si snad na chvilku můžu ohřát půlky na vzduchu, ne?

ŠÉF Odmlouvá! *(Lačně se směje.)* Jestli bych ti ty půlky neměl nahřát vlastnoručně.

MONIKA Dejte si pohov, vždyť já už jdu.

ŠÉF Pojd' sem. *(Monika poslechne.)* Mám na severu srub, pojed' tam se mnou na víkend. Ted' na jaře je to tam hezký.

MONIKA S váma tak někam pojedu, to určitě.

ŠÉF To je ale zdráhavá kočička!

MONIKA Dejte ty ruce pryč!

ŠÉF No tak, jen jsem tě chtěl navnadit na ten víkend.

MONIKA To tak, hulváte. *(Vyplázne na něj jazyk.)*

ŠÉF Tak ty to jenom hraješ! *(Vrhne se na ni a povalí ji na zem. Monika se mu vysmekne.)* Cuchtičko, ty nevíš, co je pro tebe dobrý. Za minutu budeš v krámě, jinak si mě nepřej. *(Odchází.)*

Monika vstane a upraví se v zrcátku. Vezme ze země noviny, které Harymu prve vypadly z ruky, nalistuje filmový program, vytrhne z něj kousek a žvýkačkou ho přilepí k lavičce. Odchází. Ze skladu vyběhne Hary, všimne si lístečku.

HARY Píseň lásky.

Scéna 2.

U MONIKY

U Moniky doma. MATKA, OTEC, MONIKA.

- OTEC Krámy, samý krámy, kde mám kalhoty.
- MONIKA Tati! Tady se člověk ani nevyspí.
- OTEC Ale ale. Stejně frčíš za chvilku do práce. Kde mám ty kalhoty do hajzlu?
- MONIKA Tak mě nech chvilku vyspat!
- OTEC Tady jsou.
- MONIKA Tomu se říká hlava rodiny.
- OTEC Cos to řekla?
- MONIKA Ale nic. *(Převalí se, chce spát.)*
- OTEC Cos to - ? Ticho buď! Nejdřív si najdi mužskýho, Moničko, a pak uvidíš, jak se ti bude po tatínkovi stýskat. Marto, kde je snídanež?
- MATKA Ano, Luddánku, už to nesu.
- OTEC Ty jsi zlatuška, pojď sem. Moje nejmilejší zlatá ženuška. Ty mi dáš vždycky to, co mám rád.
- MATKA Ale Ludde! Prosím tě, vždyť jsou to jen volský voko a trocha chleba.
- OTEC Ale to je přesně ono, zlatuško!
- MATKA Ale!
- OTEC To ty ještě nechápeš, vid', žábo?
- MONIKA To teda ne.
- OTEC Jdu. Uvidíme se večer, Marto. *(Odchází.)*

Matka začne uklízet.

- MATKA Niko! Vstávej! Přines mi dneska z práce zelí. Musíš mi ho přinést.
- MONIKA Mami, nech mě. Jo přinesu.
- MATKA Hodná holčička. A kdybys vzala pytel brambor, taky by to bodlo.
- MONIKA To tak.
- MATKA Tady máš kávu, pij. Byla jsem včera ve čtyrech zelinářstvích a v žádném neměli pořádné zelí! Kam s tím jdeš, sem mi to dej. Jedině v tom na rohu měli docela obstojné – ale když mi Jana řekla, kolik za to chtějí, myslela jsem, že se zbláznili! Říkala jsem ti, že tam teď Jana pracuje? Niko?

MONIKA M-hm?

MATKA Koukej si dát něco na sebe, co kdyby se vzbudili kluci! Vočumujou tě pořád, už mají taky věk na to. Jestli jsem ti říkala, že Jana teď pracuje v tom zelinářství na rohu? Tady na, ochutnej to.

MONIKA Neříkala. Mami! Né! Tys mi polila časopis!

MATKA Máš jich tam pod gaučem plno, tak si vem jinej, tenhleten se takhle to... tak a je po problému!

MONIKA Ale –

MATKA Jak říkám, dělá teď tady na rohu, děti jí odešly a peněz je málo, tak začala dělat. Aby si prej vydělali a mohli odjet někam do světa – tak si říkám, jestli se nezbláznila, takhle na starý kolena odjet, ale zase to asi – uхни trochu – může bejt moc hezký.

MONIKA Mami, nemáš pětku?

MATKA Jojo, hned. Ale chápeš, že chce odjet? To já bych šla ráda třeba s Luddem na tancování, to by mi stačilo... ale takhle odjet...

MONIKA Kde je můj modrej pejsek?

MATKA A říkala taky, že je ráda, že je stará, že k mladej holkám se tam chlapi chovají hrozně. No já ti nevím, ono si člověk stěžuje, ale jak mu zešediví vlasy, zasteskne se mu po plácnutí od pořádnýho chlapa. Prej že je ráda, že je stará – představ si – tak jí říkam: Hele, Jano!

MONIKA Mami! Nemáš tu pětku?

MATKA Moniko, ty mě obereš o všechno!

MONIKA Mamí, když já ji hrozně potřebuju, v pátek po výplatě ti to vrátím, všechno, i za ten minulej tejden.

MATKA Tak se podívej do kabátu, jestli se tam něco neválí... V pravý kapse by mělo být sedm korun.

MONIKA V tvým nebo v mém?

MATKA V tvým. Ty zas někam jdeš? Ty jsi pořád rozlítaná, takhle kdyby vyváděla Jana, tak ji nějaký cestování ani nenapadne. Vyčisti si ten kabát tady vzadu, máš ho od hlíny. Tak a je po problému. Jo, toho modrýho psa si vzaly děcka na hraní.

MONIKA Vždyť víš, že to nesmí! Nesmí si hrát s mýma věcmá, všechno akorát rozbijou.

MATKA Ale prosím tě nerozbijou, všechno zase ne. Nějak se zabavit musí, nemůžou celý den sedět na zadku. Toho plyšáka ti spravím, jak se vrátíš, bude zase v cajku. Akorát si poříd' – hele, Moniko, ty se maluješ nějak nad poměry, nezdá se ti? Jako bys šla hrát na divadlo.

MONIKA (*Jako ve filmu*) Ó, to já bych nikdy nesvedla. Jsem jen prostá dívka a takové věci neznám.

MATKA Hm. Co jsem to... Jo! Musíš si koupit korále namísto očí pro toho pejska... Lukas s těmi původními střílel z praku.

MONIKA V tomhle domě nic nepřežije!

MATKA No mám ho snad nechat střílet opravdovými kameny? Ještě by někoho zabil... A jdi už prosím tě, nebo ještě nejsi oblečená? No tak. Pusu, sluší. Vrat' se brzy, večeríš asi sama, že? Ahoj.

MONIKA Ahoj.

Scéna 3.

U HARYHO

U Haryho doma. V bytě je klimbající TETA. Přichází HARY a převléká si šaty.

TETA Ahoj Hary! Jak ses měl?

HARY Ahoj teti. Vy jste ještě vzhůru?

TETA No za chvíličku půjdu, však mě znáš.

HARY Jojo.

TETA Jak ses měl?

HARY Dobře. Byl jsem doteď v práci.

TETA Ty jsi tak pracovitý. Kluk, jak má být. Táta by měl z tebe radost.

HARY Hm.

TETA Škoda, že už tu s námi není. Nechceš čaj?

HARY Ne. Nejste už náhodou unavená?

TETA Ale jo, vždyť už spím. *(lehne si)* Ale ještě si vypiju ten čaj. *(Pomalou vstává)* Nechceš taky?

HARY Děkuju, nechci.

TETA Hary, co to vyvádíš? Ty někam jdeš?

HARY Hm.

TETA Jdeš flámovat?

HARY Ne.

TETA Ty jdeš do kasina. Do kasina, já to vím! Hary, nechod' tam! Skončíš jako můj muž! Ty si ho nepamatuješ, byls ještě malý, ale byl to strašný konec. Zůstaň tu se mnou, prosím, dáme si čaj!

HARY Ale já nejdu do kasina, jdu jen do kina.

TETA Na co jdeš?

HARY Píseň lásky.

TETA Píseň lásky? Posad' se.

HARY Teti, pusťte mě, já už opravdu musím běžet.

TETA Je to slušné děvče?

HARY Teti!

TETA Je slušné?

HARY Je.

TETA Musíš si vzít tu nejlepší košili. A do klopky květinu.

HARY Proč?

TETA Musíš vědět, co se patří. Takové rande, to je vážná věc, to si nemysli.
Musíš vypadat, mladíku! Slušné děvče se nezamiluje do nějakého
hastroše.

HARY Jo?

TETA Věř mi, vím, o čem mluvím. A vyčisti si ty boty, máš je celé od bláta.

HARY Musím letět. Pa zítra, teti.

Hary odchází.

Scéna 4.

RANDE

Hary a Monika sedí v kině. Film končí.

MONIKA Ta byla tak krásná, vid'.

HARY Jo, to byla

MONIKA Taky bych chtěla být takhle krásná.

HORY Hm.

Monika se zvedá z lavičky, začne tančit na filmovou melodii.

MONIKA And now you can kiss me, Harry.

Hary Moniku něžně políbí.

HARY Jsem blázen. Do tebe. Asi. *(Pauza)* Moniko, zlobíš se?

MONIKA Mám tě ráda, Hary. I když nevypadáš jako ve filmu.

Přichází Lelle.

LELLE *(Hvízdne)* Nazdareček!

MONIKA Padej, zacláníš.

LELLE No nene, Monika vod zelí má šamstra, nekecala.

MONIKA Drž hubu, nebo řeknu domovníkovi, žeš mu šlohnul kolo.

LELLE To bys neudělala, jsme přece staří kámoši.

MONIKA Padej, tady nemáš co dělat!

LELLE Jak to, tohle je přece moje místo, ne?

HARY Co chceš?

LELLE Chtěl jsem si tady s Mončou popovídat o starejch časech. Užili jsme si spoustu legrace, vid', Moni?

MONIKA Drž hubu Lelle. A vypadni.

Monika s Harym odcházejí. Lelle zatahá Haryho za šos a zasyčí „Šosáku!“, Hary se po něm ožene.

Hary, nech ho! Je to hulvát, potřeboval by nařezat. Táhni!

Zažene Lelleho.

(Jako ve filmu.) Tady se rozloučíme. Dál vás nepozvu, neboť tak dobře vás ještě neznám.

HARY Dobrou noc, Moniko. Zítra.

*Monika odchází. Hary odchází také. Na scénu se vrátí Lelle a zbije Harryho.
Odchází.*

Scéna 5.

MONIČIN ODCHOD

Je večer. Monika přichází domů. Matka zuřivě uklízí byt.

- MATKA Ludde? Á, Niko, to seš ty. Uf. Tam si nesedej, Niko! Ted' jsem to připravila.
- MONIKA To je moje postel, mami.
- MATKA Ale dneska ne. Budeš se muset uskrovnit, zlatíčko. Kde se tady vzaly ty fusekle zase? Klučiska zatracený! Niko, co tu dělaj ty boty? Válí se ti tu boty!
- MONIKA *(jako ve filmu)* Hary, my love.
- MATKA Říkám, že dneska je gauč obsazenej, tak se zvedni a uklid' si aspoň ty boty, já mám tolik práce.
- MONIKA Nech mě žít, mami! Nemám čas.
- MATKA A já ho snad mám? Až se táta vrátí, musí to tu bejt funglnágl.
- MONIKA Bůhví, kdy zase příleze. Beztak je zase s těma svejma ochlastama.
- MATKA: Ty, jak to mluvíš? Jakejma ochlastama? Táta jde dneska z práce přímo domů. Slíbil to a nemůže se nic stát. Já jsem totiž pro jistotu zaúkolovala i Janu, aby dneska pozvali Alfreda k sobě. No, tak snad jí neproklouz. Starej Alfred je děsnej drak, ten jak pískne, tak všichni hned přiskácou. Chudáci jsou to všechno.
- MONIKA Nechápu, jak sis mohla vzít takovýho ožralu.
- MATKA Co? Prosím tě, každej chlap je takovej, to je normální. Ale dneska budeme pěkně doma. Jen jestli se nakonec ještě nepotkali cestou... Niko, přestaň přemýšlet nad blbostma a dělej už proboha něco.
- MONIKA Říkám, že nemám čas, nech mě chvilku!
- MATKA Jak nemáš čas? Zvedat! Máme dneska s tatínkem výročí, tak nám to přestaň kazit!
- MONIKA A čím vám to jako kazím?
- MATKA No čím, čím. Ty taky nikdy nemůžeš s něčím pomoct. Ty musíš furt do něčeho šťourat? Jej, já zapomněla na ty zavařeniny. Prosím, Niko, skoč pro ně –

Přichází veselý Otec, v rukou nese balíček s dortem.

MATKA Ale Ludde! Děje se něco?

OTEC: Ty moje krásná ženuško, jistě, že se něco děje! Slavíme, slavíme, beruško!

MATKA: Vážně? A copak?

OTEC Ty se nepamatuješ? Přesně před pětadvaceti lety mě potkalo štěstí a už se mě nepustilo. A to se musí pořádně oslavit!

MATKA Luddánku, tys nezapomněl.

OTEC Jak bych mohl zapomenout na moji starou dobrou ženušku –

Otec zvedne matku do vzduchu a zatočí se s ní. Vyrází při tom z lustru žárovku a zhasne jediné světlo v bytě. Je tma.

MATKA Ludde!

OTEC A je to v hajzlu.

MONIKA Tady si člověk nemůže ani v klidu číst!

OTEC Ale nech toho. Pojd' sem holčičko, maminka s tatínkem slaví. *(Bodře ji obejmě a dá jí pusku na čelo.)* Vyndáme svíčky jako o Vánocích a oslavíme to při jednom! Pětadvacátý štědrý večer s touhle krásnou dámou. Mám i vodku!

MATKA Vodku? Vážně?

OTEC Máš okurky?

MATKA Něco se najde.

OTEC A koukej tohle.

MATKA Ty jsi koupil dort! Ludde, to budou mít děcka radost!

OTEC Nenene, tohle je jenom pro tebe, pro tebe, pro tebe!

Otec škádlí matku a začne s ní tančit. Zakopne o Moničiny boty a vykřikne.

OTEC Do hajzlu, co to...

MONIKA *(Křičí)* Co mi kopeš do novejš bot?

OTEC Co se tu ty křusky vůbec válej.

MONIKA Seš zas zdrátovanej! Nevíš, kam šlapeš, ani se už neudržíš na nohou!

OTEC Co si to dovoluješ? Já ti dám zdrátovanej, ty fracku drzá!

Otec bije Moniku. Monika křičí a pláče. Otec se zarazí. Je ticho. Monika štká.

OTEC Do hajzlu. *(Pokusí se pohladit Moniku.)*

MONIKA Nebij mě! Nebij mě! Už ti nebudu na obtíž! Nezůstanu tady ani den!
 Klidně si chlastej!

Monika uteče z bytu.

OTEC Niko! Ona mě utrápí!

MATKA Ále... za hodinu je zpátky.

Scéna 6.

HARYHO ODCHOD

Hary přichází do bytu. Opatrně se zouvá a posadí se za stůl. Teta se probudí.

TETA Hary! Tak co?
HARY Nevím.
TETA Líbil ses?
HARY Teti, to nebyl konkurz.
TETA Tak líbil?
HARY Nevím.
TETA Máš nemožnou košili.
HARY Jděte spát teti, je pozdě.
TETA Nebyls flámovat?
HARY Nebyl.
TETA To je dobře. Dobrou noc.
HARY Dobrou noc.

Zazvoní zvonek. Hary jde otevřít dveře. Za nimi stojí Monika.

HARY Moniko -
MONIKA Už to tam nevydržím. Nenávidím je!
HARY Koho? (*šeptá*) Co se stalo, Moniko?
MONIKA Bije mě!
HARY Kdo?
MONIKA Táta. Nevrátím se tam.
HARY Ale Moniko, tady zůstat nemůžeš.
MONIKA Nenávidím to tam! Musíš se o mě postarat, Hary, já nevím, co mám dělat.
 (*Pláče*) Musíš něco vymyslet.
TETA Kdo je to, Hary?
HARY (*Monice*) Uklidni se, prosím. (*do pokoje*) Nikdo, teti!
MONIKA Ale Hary!
TETA Mně se zdá, že s někým mluvíš.
HARY Vidíš, že teď to nejde, Moniko, tady zůstat nemůžeš, teti tě tu spát nenechá.

MONIKA Nemůžeš mě poslat zpátky do toho pekla, Hary. Já tam umřu! Nevydržím to. Už jdu...

TETA No tak Hary! Co se tam vybavuješ?

HARY *(Monice)* Počkej chvíli. *(Tetě)* To je Björn, teti, slíbil jsem, že mu půjčím spacák.

TETA Björn? Spacák?

HARY Jede stanovat. Půjdu se s ním projít, dlouho jsme se neviděli.

TETA Stanovat? Vždyť je ještě zima!

HARY *(bere spacák)* Slíbil jsem mu to.

TETA No mně je to jedno. Ale jsou to divní rodiče, když nechají dítě stanovat v takovém počasí. Kolik mu je?

HARY Já jdu teti. Dobrou noc.

TETA Dobrou chlapče. A řekni Björnovi, aby nestanoval, je ještě zima.

HARY *(Monice)* Mám klíče od Forsbergova skladu, přespíme tam a zítra uvidíme, co a jak.

MONIKA Hrdino! *(bere Haryho za ruku a odbíhá s ním pryč.)*

Scéna 7.

SBOHEM

Před Forsbergovým skladem. Ze skladu opatrně vyjdou Hary a Monika

HARY Rychle, Moniko, jestli nás tu chytí, vyhodí mě! Za chvíli se otvírá.

MONIKA Co budeme dělat, Hary?

HARY Nevím. Potkáme se v pět tady. Něco do té doby vymyslím.

MONIKA Ale to je celý den! Já do práce nejdu, jsou to hnusáci.

HARY Já musím, Moniko. Co nevidět tu bude Forsberg.

MONIKA Hary, nemáš pětku? Jsem úplně švorc.

HARY Tady. Víc nemám. Musím ještě uklidit ty střepy.

MONIKA Děkuju. V pět tady? Určitě?

HARY Určitě. Něco vymyslím, neboj. Ahoj.

MONIKA Ahoj.

Monika odchází. Hary si sedne před Forsbergův sklad a zasní se. Usne. Ruch ulice. Přichází Forsberg a uvidí Haryho.

FORSBERG Vstávej!

HARY Panebože! Pane Forsberg, moc se omlouvám, zaspal jsem, už se to nestane.

FORSBERG To nestane.

HARY Řekněte, prosím, co mám dělat, hned se do toho pustím.

FORSBERG Moc bys chtěl pracovat? A víš co? Nevěřím ti ani slovo. V půl jedenácté se chodí do práce? To mi sem radši nelez.

HARY Omlouvám se, zaspal jsem.

FORSBERG Jsi lajdák. Tupej lajdák. Ale práci by chtěl, peníze by chtěl. (*Vrazí mu do rukou bednu se sklenicemi.*) Tohle vem a koukej mazat. A mazej. Do práce, to ne, ale tahat se s tou blondátou cuchtou ze zelinářství, to umí, na to si najde čas vždycky.

HARY Takhle přede mnou nemluvte.

FORSBERG Co si to dovoluješ?

HARY Chovejte se slušně.

FORSBERG Ty mě budeš poučovat? Koukej to sebrat a padej, jinak - !

HARY Tahejte si ty bedny sám. Já končím.

FORSBERG To neuděláš. Sebereš tu bednu a do dvanácti ať jsi zpátky. (*Forsberg odchází do skladu.*)

Hary zdvihne bednu se sklenicemi a chce s ní mrštit o dveře Forsbergova skladu.

Pak si to rozmyslí. Vyjme z bedny jednu sklenici, pozorně si ji prohlédne a s rozvahou ji pustí na zem. Přichází Monika.

MONIKA Hary!

HARY Moniko! Víš, jak jsi říkala, že odjedeme pryč a procestujeme svět?

MONIKA Ano!

HARY Dneska vyplouváme! Pryč!

MONIKA Hary, ty jsi můj hrdina! Tak jdeme!

Hary s Monikou nasedají na loď a odplouvají. Končí jaro, začíná léto.

DĚJSTVÍ DRUHÉ

OBRAZ PRVNÍ

Je ráno. Lod' kotví u břehu v deltě říčky. Monika připravuje jablka k snídani a hraje si s nimi jako kočka s myší – loví. Hary se vzbudí na lodi a chvíli Moniku pozoruje.

- HARY Moniko, ty jsi ulovila snídani?
- MONIKA Ano, a tys ji málem zaspal. Už jsem myslela, že se do toho pustím sama. Tak honem! Pojd'! *(Hary vstane a uvědomí si, že nemá kalhoty. Zastydí se a pokouší se zahalit.)*
- MONIKA Jo, kalhoty jsem ti přehodila támhle. Aby se jim nezmačkaly puky.
- HARY Dík. *(spěšně se do nich obléká.)*
- MONIKA Víš, že máš krásný nohy, Hary? Jako nějaký atlet.
- HARY Fakt? To dík.
- MONIKA Fakt no. A líbí se ti moje nohy?
- HARY No jasně.
- MONIKA I když nemám punčochy?
- HARY A jakej je v tom rozdíl... Vždyť jsou průhledný.
- MONIKA Schválně! Šáhni si!
- HARY Máš krásný nohy, Moniko. V punčochách i bez. *(S pohledem na jablka)* Moniko, to je učiněná hostina.
- MONIKA To jsi asi ještě na žádné nebyl.
- HARY Tak koukej. *(bere do ruky jablko)* Mohu vám nabídnout křepelku na medu, krásná paní?
- MONIKA Chcete mě nasytit drůbeží? Vždyť víte, že po ránu snídávám výhradně telecí.
- HARY Omlouvám se madam, ale poslední tele jste spořádala včera.
- MONIKA Ty!
- HARY Dopřejte si alespoň lososové pyré.

MONIKA Ó, lososové pyrė, to si dām. Tāta ho jednou pŕivezl z Norska, ale zbylo mi jenom na jeden prst. Lukas byl rychlejší. Ti musej doma šilet, že jsem se neukázala.

HARY Forsberg musí být úplně hotovej.

MONIKA A co teprv, kdyby věděli, na čem si pochutnáváme!

HARY A v jaké vybrané společnosti!

MONIKA Byli by rudí vzteky až na prde – zezelenali by závistí.

(Oba se smějí.)

HARY Nemohla jste to vyjádřit lépe, my dear.

MONIKA Děkuji vám, my dear. Nalijte mi, prosím, madeiru, ať to oslavíme.

HARY Moment, my dear, právě vařím pyrė.

MONIKA Objednala jsem také fíky. Ovšem, jaké neštěstí, jednoho fíka sezobl racek.

HARY Jo tak racek?

Hary začne Moniku honit. Hrají si. V jednu chvíli Monika hru zastaví a pohlédnou si do očí.

OBRAZ DRUHÝ

Během Haryho monologu se Monika svléká.

HARY Naposledy jsem byl takhle šťastný, když jsme s tátou poprvé vyjeli na moře. Přirazili jsme v malé zátoce, kam ještě nikdo před námi nevstročil. Byli jsme tam první, víš, jako dobyvatelé. Táta začal lovit ryby. Pozoroval jsem ho, jak tam stál na velkém kameni, napínal prut a švihem rozrážel vlascem hladinu. Miluju ten klid, v němž ve skutečnosti neskutečně burácí moře. To může rvát člověk vzrušením nad chycenou kořistí a nanejvýš tím vyplaší racka. Objevil jsem v písku škebli. Dal jsem si ji k uchu a uslyšel to tiché burácení...

Monika přistoupí k Harymu. Položí si jeho ruku na hrud'.

HARY Věřila bys tomu, že to šumění moře, co slyšíme uvnitř mušle, není zvuk moře? Ve skutečnosti je to náš vlastní tep. Mušle dokáže utlumit celý okolní svět, zůstaneš jen ty. Slyšíš vlastní tep. Tlukot tvého srdce. Krev proudící naším tělem. Nádech střídá výdech. Jako moře. Ten pravidelný pohyb. Ten rytmus.

Monika se vzdaluje. Hary ji sleduje, vykročí k ní. Tma.

OBRAZ TŘETÍ

Monika a Hary křičí a radostně zpívají, pobíhají a tančí.

MONIKA Hary! Hary!

HARY Moniko! Moniko!

MONIKA Hary! Budeme dnes tancovat!

HARY Ano! Protančíme celý den.

MONIKA Večer půjdeme tancovat na molo! Hraje tam hudba.

HARY Ale já neumím tančit, Moniko.

MONIKA Ted' jsem viděla, jak jsi tančil!

HARY Ale já neumím tancovat na hudbu.

MONIKA Pojd' sem. Takhle

Učí ho tančit, Hary je úplně levý. Po chvíli je schopný udělat pár kroků.

MONIKA No vidíš! Už ti to jde. Tak jdeme!

HARY Tak jo. Jdeme.

Monika s Harym vystupují z lodi na taneční molo.

HARY Moniko, ukaž mi ještě ty kroky, než tam půjdeme.

MONIKA Vždyť už jsme tady, Hary.

HARY Moniko, ti lidé jsou hrozní. Támhleto vypadá jako Forsberg.

MONIKA Třeba to je Forsberg! Pojd', Hary.

HARY Pojd'me jinam, Moniko.

MONIKA Hary!

HARY Není to Lelle?

MONIKA Co blbneš? Co by tu dělal?

HARY Moniko, pojd', vím o lepším místě.

MONIKA Tak jo.

OBRAZ ČTVRTÝ

U lodi. Monika píše na bok lodi LÉTO. Hary brouzdá okolo lodi a sleduje vodu.

HARY Viděla jsi to, Moniko?

MONIKA Co, co?

HARY To byl úhoř.

MONIKA Úhoř?

HARY Pravděpodobně samec.

MONIKA A jak to můžeš vědět?

HARY Úhoři jsou hodně zvláštní ryby. Samci žijí v poloslaných vodách u břehů, tak jako tenhle, a samice zas výš proti proudu řek, v potocích a jezerech. Žijí takhle odděleně celý život po celém světě, tady i v Americe, ale když přijde jejich čas, všichni do jednoho se páří jen na jednom místě, v Sargasovém moři.

MONIKA V Sargasovém moři?

HARY To je ostrov z chaluh plující napříč Atlantickým oceánem. Když to na úhoře přijde, seberou se a plují tisíce kilometrů tam, ať už žijí kdekoliv. Nakladou tam jikry a pak umřou. Z jiker se vylíhnou malý úhořátka a putují dlouhou cestu zpět k pobřeží a do sladkých řek, přesně do vod, kde žili jejich rodiče, aby zaujali jejich místo, než zas přijde čas páření. A tak pořád dokola.

MONIKA Hary, já jsem asi v tom.

HARY Cože? Vážně?

MONIKA Jo.

HARY Musíme hned zpátky! Vyrazíme hned! Musíš pořádně jíst a já musím sehnat dobrou práci –

MONIKA – Kdepak, Hary, já tohle léto prožiju tady.

HARY Vrátime se. Jak se tady o tebe budu moct starat?

MONIKA Nijak. Tak jako do teď. Já se tam nevrátím.

HARY Moniko, já chci po večerech studovat. Chci něčím být, dostat dobrou práci, abych se o nás mohl pořádně postarat.

MONIKA Abychom mohli mít krásný dům, malou zahradu, na které budu mít ovoce a květiny. Všichni se budeme krásně oblékat a budeme jezdit do města na kávu a do kina.

HARY Udělám si strojárnu, vždycky mě zajímaly motory. Minulé léto jsem kamarádovi spravil jachtu.

MONIKA Jachty jsou nádherný. Na vodě tak krásně svítí, jako obrovští bílí ptáci. A čím jsou větší tím lehčeji plují. Jen nasednout, odplout daleko a celé dny se slunit.

HARY Moniko, slib mi, že budeme vždycky žít naplno.

MONIKA Každý den.

HARY Já budu vydělávat a koupíme dům na kopci daleko od města.

MONIKA Já zůstanu doma a budu se o všechno starat.

HARY Budeš nejkrásnější paní, jakou si kdo může představit. Budeme si užívat. Jen ty a já a to malý, až se narodí.

MONIKA Jen ty a já.

Drží se v obětí. Tma.

OBRAZ PÁTÝ

Monika opět učí Haryho tančit. Hrají si. Zpovzdálí je pozoruje Lelle. Po chvíli přejde k lodi a začne ji ničit.

HARY Slyšíš to?

MONIKA Co?

HARY Počkej.

MONIKA Co je?

HARY Naše loď!

MONIKA Cože?

Hary se rozběhne k lodi a odstrčí Lelleho.

HARY Ty zmetku!

Hary a Lelle se perou. Hary Lelleho udeří a ten se skácí k zemi jako mrtvý.

MONIKA Hary –

HARY – počkej, Moniko.

Uběhne chvíle. Poté se Lelle pohne. Zvedne se na nohy a v klidu, aniž by se na kohokoli podíval, odejde. Hary začne rychle spravovat loď.

HARY Moniko, pomoz mi... (*vidí, že Monika je vyděšená*) Tak kde jsme to skončili? (*Tma.*)

OBRAZ ŠESTÝ

Je po dešti a všechno je mokré a zabahněné. Monika fňuká.

MONIKA Smažený houby, vařený houby, houbovka, pořád samý houby. Jestli to takhle půjde dál, nebude Harýček kluk, ale houba. Musíme něco vymyslet.

HARY Měli bychom jet domů.

MONIKA Ne! To nechci!

HARY Musíš jíst pořádné jídlo, ne tohle.

Monika se vyškrábe na palubu lodi.

MONIKA Támhle mají zahradu plnou jablek. Jabka jsou lepší, než houby.

HARY Ne, to ne.

MONIKA Ale Harý...

HARY A co když nás chytnou?

MONIKA Když jsem jim šlohla to mlíko, nikdo mě neviděl.

Chvilíčku ticha.

HARY Musíš jíst pořádně, ale takhle ne.

MONIKA Jestli máš strach, půjdu tam sama. Můžeš počkat tady.

HARY Sama nikam nepůjdeš.

MONIKA Tak vidíš, pojď, jdeme.

HARY Počkáme do tmy.

MONIKA Harý, vždyť je ráno! Venku teď nikdo není.

HARY Je víkend, lidi jezdí na chaty.

MONIKA Tamta vypadá opuštěně – aspoň se tam mrkneme.

HARY Mrknout se můžeme.

Oba se vydávají na lup. Monika Harymu uteče.

OBRAZ SEDMÝ

V domě na břehu moře. Monika se plíží s masem v ruce. Náhle ji za zápěstí chytne Pán.

MONIKA Pust'te mě!

PÁN Polož to maso.

MONIKA To bolí, pust'te!

PÁN Polož to maso a já tě pustím.

MONIKA To tak. Au!

PÁN Uvidíš.

Monika pokládá maso, Pán jí pustí zápěstí.

PÁN No vidíš. Agnes!

Do místnosti přichází Agnes – krásná žena ve večerních šatech a v lodičkách.

PÁN Ted' se budeš hezky bavit tady s Agnes, zatímco já zavolám policii, aby tě odvezli domů rodičům, ano? Zvládneme to? Když budeme utíkat, pustím z kotců psy. A víme, že držím slovo, vid'?

AGNES Kdo je to, drahý?

PÁN Malá zlodějka. Dohlédni na ni, ano? Ano?

AGNES Ano.

PÁN Kdyby něco, tak křič. *(Odchází.)*

AGNES Kdo jsi? Neboj se, on není zlý. Na, dej si.

Agnes nabízí Monice cigaretu. Monika na ni zírá s otevřenou pusou, vezme si cigaretu a potáhne jako opravdová dáma. Vráť cigaretu Agnes a pokusí se utéct – Agnes jí v tom mrštně zabrání. Chvilku si hledí do očí, pak Agnes ustoupí a nechá Moniku utéct. Na poslední chvíli na ni houkne a hodí jí maso.

OBRAZ OSMÝ

U lodi. Monika s kusem masa v rukou se střetne s Harym.

MONIKA Kde jsi sakra byl?

HARY Na lodi. Kdes byla ty?

MONIKA Chytli mě, to snad bylo jasné, ne?

HARY Nemělas tam chodit, Moniko! Řekl jsem, že jdeme jen pro jabka!

MONIKA To bychom neměli žádné pořádné jídlo. Au! Asi jsem si vyvrkla kotník.

HARY Ukaž, podívám se.

Pustí kormidlo a jde k Monice, když ji vezme kotník do ruky, Monika na něj zasyčí jako zraněná kočka a rozvzlyká se. Hystericky.

MONIKA Bolí!

HARY Nic s ním nemáš, je jen naražený. Nemělas tam chodit.

MONIKA To bychom neměli tohle.

HARY Musíme do města.

MONIKA Ani za nic! To radši budu jíst ty houby plesnivý.

HARY Čaj už není. A líh do vařiče taky došel, budeme ty houby muset jíst syrové.

MONIKA Ty to nechápeš, co? Chytili mě! Jak nějaký zvíře! Ty jejich výrazy a úšklebky, jak kdybych byla náká – A kdes byl ty, co? Aú. *(pláče)* Hary, proč se někteří lidi bavěj a jiní nuděj? My nemáme nic a tam v tom baráku měli všechno, úplně všechno. Proč to nemůže být správně? Mám hlad, nemám nic na sebe, všechno mám roztrhaný, a navíc čekám dítě. To je strašný!

HARY Pojedeme do města, Moniko. Vrátime se. Najdu si práci, abych nás uživil, abychom se měli dobře, a po večerech budu studovat. Uvidíš, bude ze mě někdo! Možná dokonce pan někdo! Mám teď tolik energie, že budu pracovat za tři. Nebudeme muset nikoho poslouchat, zařídíme si život tak, jak chceme my a nebudeme se jim podřizovat. Ještě uvidí, co jsme zač.

MONIKA Slibuješ?

HARY Slibuju.

DĚJSTVÍ TŘETÍ

Scéna 1.

SVATBA

V porodnici. Monika leží na lůžku a čte si časopis. Přichází Hary, pečuje o ni.

MONIKA Hary! Konečně jsi tady, čekám na tebe od rána! Hary, pojď sem, Hary, ještě blíž! Drží mě tu. Jenom udělám pár kroků a už by mě přivázali k posteli. „Mladá paní, šupejte zpátky do postele!“ Ty sestřičky jsou pěkně k nevydržení. A doktoři jsou pitomí.

HARY A jak ti je?

MONIKA Hrozně! Překáží to. A nemůžu nic dělat. Chvíli jsem zabíjela masačky, ale už tu žádné nemají – mám teď všechny časopisy od much. Fůj! Kdy už to konečně bude, tohle čekání je k ničemu.

HARY Moniko, za chvíli to budeš mít za sebou a pak ti bude líp.

MONIKA A do té doby tu budu ležet rozpláclá jak moucha.

Do místnosti vtrhne Teta s Místostarostou. Je celá udýchaná.

MÍSTOSTAROSTA Tak se na ně podívejme, na vrabčáky.

TETA Hary! Jsi tady, to jsem ráda, že jsi tady. Za pět minut dvanáct!

MONIKA Kdo jste?

MÍSTOSTAROSTA Vaši zachránci, dušinky.

TETA Co jsem se naběhala, než jsem našla člověka, který pomůže v takové situaci...

MÍSTOSTAROSTA Ale to je samozřejmost, milostivá, rád pomůžu, když se něco zvrtně.

HARY Teti, co je to za chlapa?

TETA Hary, pan Hansen je místostarosta na předměstí a oddá vás.

HARY Cože?

MÍSTOSTAROSTA Mladý muži, moc se necukejte. Svatba bude hned, je to jako strhnout strup.

TETA Díky bohu za vás, pane Hansene. No tak, hurá, děti, dneska máte svatbu!

HARY Teto, poslouvej, vezmeme se, až na to bude lepší čas.

TETA Ale vy žádný čas nemáte! Vždyť se to může každou chvíli narodit.
(*Monika vzdychne.*)
Vidíš to, může to být každou chvíli na světě.

HARY Vezmeme se, až bude správný čas. Bude to stejně naše dítě.

TETA Vy nemáte rozum!

MÍSTOSTAROSTA Mladíku, pojd'te sem, něco vám povím. Víte, co to znamená být otcem? Musíte pracovat za tři krky – pak možná ještě za víc. A děti musí doma mít řádné vzory, jinak z nich nikdy nic nebude.

HARY To samozřejmě vím.

MÍSTOSTAROSTA Podívejte se na mě. Nejsem nijak zvlášť chytrý, ani nijak tvrdý, ale něco jsem už dokázal. A víš, proč? Protože já žiju řádný život.

HARY Já tomu rozumím, pane místostarosto. Ale to je váš život.

MÍSTOSTAROSTA A víš, proč musíš žít řádný život? Protože je to tak lepší, bezpečnější. Když jsem byl mladej, taky jsem byl rebel, ale jak máš rodinu, musíš se starat, musíš si dávat bacha. Co když se ti to nevyplatí? Lidi se neberou před tím, než mají děti, bezdůvodně, ne?

HARY A to si opravdu myslíte, že teď je ten správný čas?

TETA Do kostela jste nešli, svatbu nemáte, nic. Co si vůbec myslíte? Jak asi vychováte dítě?

MONIKA Vychováme ho tak, jak umíme.

TETA Děti, jste děti!

MONIKA A co?

TETA A dítě není na hraní. (*Harymu*) Měli byste se vzít.

HARY Vždyť my se vezmeme! Chceme se vzít!

TETA Tak se vezměte teď, co vám to udělá? Všechno jsem zařídila.

MÍSTOSTAROSTA Stačí to jen podepsat.

TETA No tak Hary.

MONIKA (*zachytí Haryho pohled*) Dělejte si, co chcete, mně je to fuk.

TETA Hary, ty nemáš rozum! Co by tomu řekl tvůj otec?

HARY Tak pojd'te, pane místostarosto.

MÍSTOSTAROSTA No tak hurá! Tvařte se trochu slavnostně, tohle je ceremoniál! Maminka samozřejmě může zůstat ležet.

MONIKA Ještě nejsem matka.

MÍSTOSTAROSTA Tady jsou manželské smlouvy. Ptejte se na všechno.
Monika se do smlouvy ani nepodívá a prostě ji podepíše. Hary do ní zběžně nahlédne a také podepíše, aniž by pořádně věděl, co tam stojí.

MÍSTOSTAROSTA A jak to berou hopem! Přesně, jak jste říkala, šlo to s nima raz dva. Tak. Málem bych zapomněl - jste informovaní o svém zdravotním a finančním stavu?

MONIKA Jo, nemáme ani floka a já dneska rodím. Stačí takhle?

HARY Nemáme před sebou žádná tajemství.

MÍSTOSTAROSTA *(na odchodu)* A to nejdůležitější - berete se dobrovolně, z vlastní svobodné vůle?

MONIKA Ano.

HARY Ano.

MÍSTOSTAROSTA Tedy jako zástupce Švédského království vás prohlašuji za muže a ženu. Můžete se políbit. Ať žijí novomanželé

TETA No to mám takovou radost, že jsme to zvládli. Spolu. Konečně jste svoji... Tak se mějte, drahouškové. Moniko, hodně štěstí. Poprvé to bývá náročné, ale napotřetí už je to jak nic, na to si zvykneš. *(Odchází.)*

HARY A je to.

MONIKA Jo.
(Políbí se.)

HARY Musím do práce, jinak mě sem zítra nepustí. Přijdu co nejdřív.

MONIKA Tak jo. Ahoj.

HARY Ahoj. Budu na tebe pořád myslet. *(Políbí ji. Odchází. Tma.)*

Scéna 2.

MAMINKA

Týž pokoj v porodnici. Monika sedí na posteli v porodnici a čte si v módním časopise. Přichází Hary.

- MONIKA Hary! Ha-ry!
- HARY Je ti dobře, jsi v pořádku?
- MONIKA Je to tady bezvadný. Dávají tady smetanu místo mlíka.
- HARY To jsem rád, že jsi v pořádku. A malý? Kde je?
- MONIKA Ó, Hary, on to není malý, je to malá. Nevadí ti to?
- HARY Ale vůbec ne.
- MONIKA Takže žádný malý Harýček, jak jsme si slibovali.
- HARY Ale zato malá Monička.
- MONIKA Blázníš? Nebude se přece jmenovat Monika! Bude se jmenovat June.
- HARY Ale já bych chtěl doma malou Moničku.
- MONIKA Ale June je mnohem hezčí.
- HARY Tak to bude June-Monika. Můžu se na ni jít podívat? Kam jsi ji schovala?
(laškuje s ní.)
- MONIKA Nech si to! Já jsem teď maminka! *(Smích.)* Tam jak jsi přišel, jen hned doprava. Dali jí na ruku cedulku se jménem, jinak bys ji nepoznal, ti prťousi jsou všichni stejní. *(Oba se zasmějí.)*
- HARY Tak já jsem tu za chvíli. *(Monika osamí. Dojí chleba, chvíli neví, coby, pak zbaští květinu, kterou jí Hary přinesl.)*

Scéna 3.

NOČNÍ BYT

V bytě Haryho a Moniky. V kolébce křičí June. Přichází Hary.

HARY Ahoj, Moniko. Moniko? *(K dítěti)* Pojd' sem broučku, co se děje? Máma tu není? No nevádí, postarám se o tebe. To zvládneme.

Začne utěšovat June, když se uklidní, předčítá jí z učebnice.

HARY Archimedův zákon říká, že na těleso ponořené do kapaliny působí vztlaková síla rovnající se tíze objemu kapaliny vytlačené tělesem. Tomu nerozumíme, vid'?' Táta tomu taky moc nerozumí... Těleso ponořené do kapaliny, vztlaková síla, rovnající se... rovnající se... hm.

Do bytu přichází Monika.

HARY Ahoj.

MONIKA Ty jsi tady. Ahoj. Byla jsem v kině.

HARY June plakala, když jsem přišel.

MONIKA Já vím, to dělala celý odpoledne.

HARY Moniko,–

MONIKA Hary, jsem unavená. Jdu si lehnout. *(Svléká se a lehne si do postele.)*

HARY Nemůžeme to zase odložit, Moniko.

MONIKA Spím.

HARY Dobrou noc.

MONIKA Dík.

Hary odkládá dítě a dá se do učení.

HARY Vztlaková síla... nadnáší těleso... Asi jako loď, třeba. Nadnáší ji síla. Která se rovná, která se rovná... něčemu. Jinak se potopí.

June začne plakat.

HARY Volá tě, musíš jít za ní.

MONIKA Jdi za ní ty, já jsem s ní celej den. Furt křičí.

HARY Jen chce být s tebou, neumí to říct jinak.

MONIKA Tak ať se to naučí.

HARY *(jde k June, utěšuje ji. June pláče dál.)* Už jsem u tebe.

MONIKA Dobře si to vymyslela, stačí začít vydávat ten nesnesitelný zvuk a člověk hned aby se přetrhl starostí. Jen proto, že se to nedá vydržet. Zrovna jako ti fakani u nás doma.

HARY June, no tak, podívej se. *(Ukazuje jí hračku)*

MONIKA To jsem zkoušela, funguje to asi tak pět vteřin. Pak začne zase hulákat. Mám taky začít ječet, když chci, aby ses mi věnoval?

HARY June, koukej.

MONIKA Nebo ti spálím knížky, aspoň do nich nebudeš pořád koukat a tvářit se u toho jako pitomec. A tužky ti zlámu, máš od nich ruce, že by se tě štítla holka z ulice. Ty ruce, neustále přilepený na tužce a na pravítku, zadělaný jak od uhlí.

June přestane plakat, Hary ji uloží. Usměje se.

HARY Tak a je to. Musím se ještě chvilku učit, snad budeš moct spát.

MONIKA Vážně musíš?

HARY Ano, musím, jinak ty zkoušky neudělám a všechno to bylo k ničemu.

MONIKA Když musíš, tak musíš. Dobrou.

HARY Dobrou noc. *(Ponoří se do učení.)*

Ticho.

HARY Se rovná tíze objemu kapaliny. Jaké kapaliny?... Nadnášení je takhle, tohle je takhle...

Ticho. Hary odloží učení.

HARY Musíme se o malou lépe starat.

MONIKA Hm.

HARY Když jsem přišel, nebyla přebalená několik hodin.

MONIKA Hm.

HARY Nemůžeš ji tak nechávat, bude mít opruzeniny, ještě se jí to zanítí.

MONIKA Na opruzeniny je pudr.

HARY Nebo přebalování. Je to přece naše malá Monička.

MONIKA Neříkej jí tak!

June začne plakat. Hary vstane a jde k ní. V tu chvíli začne Monika brečet. Ječí se zavřenýma očima obě dvě. Hary vezme June, přivine ji k hrudi, posadí se na

postel a obejmě Moniku. Obě Moniky usnou. Chvíle ticha. Hary uloží obě Moniky do postele a ponoří se do učení.

Monika se probudí, odnese June do kolébky.

MONIKA Co se učíš?

HARY Hydrostatiku.

MONIKA Je to zajímavý?

HARY Moc ne, je to podle všeho o tom, proč něco plave a něco ne. Mistr říkal, že to musím umět, i když nepracujeme s loděmi. Moc tomu nerozumím

MONIKA A proč něco plave a něco ne? Proč třeba ptáci plavou?

HARY Nevím, jsou lehký a mají ploutve, tak umějí plavat. Musím se to naučit už kvůli mistrovi. Hodně si mě oblíbil, na tu cestu do Kodaně si vybral mě mezi samými zkušenými lidmi.

MONIKA Já vím. V kolik vyrážíš?

HARY V šest, jen co přijde teta, odcházím.

MONIKA Teta.

HARY Je dobře, že se postará o June, potřebuješ na pár dní dovolenou, odpočinout si.

MONIKA Ale stejně to byl skvělejší nápad, namluvit jí, že pracuju, aby se postarala o dítě, co?

HARY Musíš se tak ráno chovat. Předstírat, že se vypravuješ do práce.

MONIKA To byl nejlepší nápad, jaký jsem kdy měla.

HARY Ještě lepší by bylo –

MONIKA Co?

HARY Možná bys doopravdy měla začít pracovat.

MONIKA Pracovat?

HARY S penězi sotva vycházíme, musíme počítat každou korunu, a než dostuduju a budu mít pořádnou práci, tak –

MONIKA To ne. Víš moc dobře, že pracovat nemůžu.

HARY To vím. Pracovat nemůžeš, starat se o June taky nemůžeš, vařit nebo uklízet taky nemůžeš.

MONIKA Hary!

HARY Jdu spát. Za chvílku vstávám.

Lehne si do postele.

MONIKA Hary?

HARY Ano?

MONIKA Necháš mi tu něco?

HARY Nic sis neušetřila?

MONIKA Ne.

HARY To je šílenství. Na lince máš na nájem a všechnen zbytek co máme. *(Monika vstane z postele a jde přepočítat peníze.)* Nájem musíš zaplatit dnes, je poslední den. Budu mít v Kodani velké diety, myslím, že něco ušetřím. Pak bychom mohli jít třeba do kina spolu. *(Pauza)* Vyjdeš s tím?

MONIKA No že by to byl zrovna balík.

HARY To není. Víím.

MONIKA To si tu dovolenou pěkně užiju.

HARY Musíme to vydržet, Moniko. Počkej až dostuduju, pak...

MONIKA – pak, pak, to je samý pak, ale co teď? Teď se na mě podívej! No, kam koukáš, na mě se dívej!

HARY Ale vždyť já se na tebe dívám!

MONIKA Nedíváš! Vůbec už se nedíváš. To jsou jen samý vzorečky, učebnice a ta, ta...

HARY Děláám co můžu!

Ticho.

HARY Nezapomeň zaplatit činži.

MONIKA Potřebuju novej kabát.

HARY Proboha, Moniko, dnes je poslední den.

MONIKA Ty si odjedeš a já tu budu dřepět, nebudu mít ani na kafe.

HARY Víc nemáme.

MONIKA Pořád jenom škudlíme na všem, nový šaty jsem neviděla ani nepamatuju. Ty jsi pořád někde zalezlej, ve škole, nebo v práci, doma nejsi nikdy. U rodičů mi bylo líp a to mě táta bil.

HARY Moniko.

Monika jde do postele, okamžitě usne. Dlouhé ticho.

Moniko.

Hary se posadí ke stolu a vyčerpáním usne. Budík. Je ráno.

Moniko, vstávej, za chvíli je tady teta.

MONIKA M-hm.

HARY Moniko, musíš vstát, teta si jde pro June, prosím, oblékni se a dělej, že se připravuješ do práce.

MONIKA *(Vstává)* Já tu tetu nenávidím.

Hary ve spěchu uklízí, aby to nejhorší nebylo vidět. Přichází teta.

TETA Dobrý jítro, vážení. Pozor, už jsem tady. Nemusíte mít obavy. Já to zvládnou. O takového špunta jsem se nestarala jak dlouho, ale to nic nemění na situaci. To musí mít člověk holt v sobě. Tak je to. Dobrý jítro, Moniko. Nemusíš se strachovat. *(Bere dítě i s kolébkou.)* My to spolu zvládneme. Vždycky jsme to zvládli, i když byl Harýk malý, vid' Harýčku. Žádné starosti.

HARY Jsi moc hodná, teti, děkujeme ti.

TETA No to je toho, ono mě nebyde popojet těch pár stanic sem k vám. A hlavně se neudřete, milánkové. V pátek jsem tady jako na koni. Však to mám kousek. Zvládneme to. Jo a Harry, to je dobře, že tě poslali na to cestování. Pozdravuj všechny v Kodani!

Teta odchází i s June.

HARY Musím jít, abych stihnul vlak. Užij si prázdniny. A opatruj se, když tady nebudu.

MONIKA *(jako ve filmu)* Ó jistě drahý, budu vás očekávat. Ochraňujte se v cizině a pošlete mi pohled.

Hary odchází. Jakmile za ním zaklapnou dveře, Monika sebou plácne na postel. Něco si brouká. Pak si přepočte peníze, které od Harryho dostala, z boty vytáhne ještě další peníze a rychle se začne převlékat. Vyráží ven.

Scéna 4.

MONIKA

Na ulici.

MONIKA Lelle? Jsi to ty?

LELLE Monika vod zelí, no nene.

MONIKA Já už dávno nedělám v zelinářství, Lelle. My jsme se hrozně dlouho neviděli.

LELLE No jo. Co ten tvůj frajer?

MONIKA Ale nic. Nezajdeme na kafe?

LELLE Jasně.

MONIKA Vidáš se s někým ze starý party? Hele, Lelle, nemáš cigáro? Nekouřila jsem tak dva týdny.

LELLE Tady je. Visíš mi pětku. Stará dobrá Monika, už jsem myslel, že tě někdo zbouchnul, nebo že ses odstěhovala. Ale Monča je zpátky a vypadá k světu!

MONIKA Hm. Sluší mi to?

LELLE Jako vždycky, jako za starejch časů.

MONIKA Tak pojď už, půjdeme tančit. Jako za starejch časů.

Monika s Lellem tančí. V jednu chvíli se zastaví čas. Monika vystoupí ze scény a podívá se na svůj svět z druhé strany. Poté se vrátí na své místo. Čas se rozběhne.

Scéna 5.

NADĚJE

Hary sám, po kolena v moři. Kouká na město.

HARY Když se těleso ponoří do kapaliny, nadnáší je tíha kapaliny, kterou svým ponorem vytlačilo. Takhle fungují lodě. A když se člověk potápí, je tam taky ta síla, která ho tlačí nahoru. Já ani nevím, co to je za sílu, co mě tlačí nad hladinu, a ona mě stejně tlačí. Když se člověk topí, pořád mu něco pomáhá, aby se dostal z vody ven, ale člověk často neví, že se to děje, a proklíná vodu a moře tak dlouho, až se utopí.

 Přijeli jsme o den dřív, měl bych jít domů. Ale nevím. Možná Monika nebude ráda, že jsem přijel o den dřív. Budeme se hádat a budeme mlčet, potápět se do ticha. Ve filmu je to snadné. Všichni jsou krásní, bohatí, mají auta a spoustu času, který mohou trávit zábavou, ale já nemám žádný čas.

 Čím větší má loď ponor, tím větší síla ho nadnáší, teď už je mi to jasné. Čím hlouběji se člověk potopí, tím víc ho to žene nad hladinu. Nad hladinou je klid, to moře burácí. Čím víc se potopíš, tím víc tě to nese nad hladinu. Možná že mě už brzy povýší. Nebo ještě za pár měsíců. Pak to bude dobré. Když se teď budu snažit, bude to potom dobré. Musím se víc starat o Moniku.

 Když stojím v moři, necítím žádnou sílu, která mě nadnáší. Musím se ponořit a neopírat se o dno. Monika na mě možná čeká, možná se nudí. Mám ušetřeno hodně peněz, mohli bychom jít tancovat, nebo do kina. Už za pár měsíců budeme moct chodit do kina každý týden, budeme moct jít i do restaurace.

 Stačí to vydržet, přestat se opírat o dno a nechat se vynést Archimédovým zákonem. To je zákon o tom, že i když to člověk neví, voda ho nenechá utopit a pomáhá mu.

 Půjdeme s Monikou do kina a potom na kávu, budeme se smát lidem okolo a pak půjdeme na lavičku za město, koukat na tu světlou smršť, které se bojíme.

A příští léto si půjčíme zase loď. A Monika bude zase volná jako... jako Monika.

Scéna 6.

HARY

Hary přichází do bytu, ve dveřích se střetne s Lellem. Zastaví se.

MONIKA Jak bylo v Kodani? Nebude ti vadit, když se půjdu umýt?

HARY Jak jsme se sem dostali?

MONIKA A je to moje vina, ne?

HARY Na tom nezáleží.

MONIKA Můžeš za to ty. Seš na mě jak na cizí.

HARY Já? Jak?

MONIKA Nevšímáš si mě, ani se mě nedotkneš.

HARY Lžeš.

MONIKA Proč seš takovej? Co čumíš?

HARY Moniko.

MONIKA Nebudu poslouchat tvoje vyčítání!

HARY Ale prachy ti dávat můžu, co!

MONIKA Udělals mi dítě. Jinak by bylo všechno. *(Rozpláče se)* Podívej se, jak vypadám. Jsem ošklivá! Jsem unavená, utahaná! *(Pokouší se sundat si blůzu.)*

HARY Počkej, pomůžu ti. *(Pomáhá jí)*

Monika si svlékne blůzu. Harry ji obejmě, Monika přestane plakat. Přitiskne Harryho k sobě co nejpevněji může, políbí ho. Harry se prudce odtáhne.

MONIKA Dobrou.

HARY Ne. Musí se to říct. Co se stalo?

MONIKA Kašlals na mě, to se stalo. Furt se učíš.

HARY Abychom se měli líp! Ty to opravdu nechápeš?

MONIKA Kecy.

HARY A tys mezitím spala s tím debilem Lellem!

MONIKA Zamilovala jsem se.

Nebij mě!

Hary na Moniku chvíli kouká, pak se neudrží a zbije ji. Monika křičí ,Nebij mě‘ a pláče. Hary se rozpláče. Monika vstane a odchází. Přichází Teta s June v náručí.

TETA *(tiše)* Hary?

Hary si od Tety vezme June a přivine ji k sobě.

HARY Moniko.

Tma.

Použitá literatura

- ARONSON, A. *Pohled do propasti*, přeložil Milan Lukeš, Praha 2007
- BECK, A. *Divadlo nepotřebuje nový romantismus*, přeložila Andrea Černá In: *Druhý břeh* 7, 2007.
- BOENISCH, P. M.; OSTERMEIER, T. *The Theatre of Thomas Ostermeier*, Londýn 2016.
- ČECHOV, A. P. *Dramata*, ed. NOVOTNÝ, V., přeložili Alena Morávková, Leoš Suchařípa a Ivan Wernisch, Praha 1988.
- ČECHOV, A. P. *Hry: A. P. Čechov*, přeložili Bohumil Mathesius a Ladislav Fikar, Praha 1952.
- ČECHOV, A. P. *Racek*, přeložil TOPOL, J., Praha 1965.
- ČECHOV, A. P. *Racek*, přeložil Jaroslav Vostrý
- ČECHOV, A. P. *Korespondence; Zápisky*, Praha 1960.
- DRÁBEK, P. *České pokusy o Shakespeara*, Brno 2012.
- EISNER, P. *Chrám i tvrz*, Praha 1946.
- FRYNTA, E. ed. *Setkání s Čechovem*, Praha 1962.
- GIRAUDOUX, J. *Ondina: hra ve 3 dějstvích podle povídky Friedricha de la Motte Fouqué*. Přeložil Karel Kraus Praha 1995.
- GORIAUX PELECHOVÁ, J. *Divadlo Thomase Ostermeiera*, Praha 2014
- GORIAUX PELECHOVÁ, J.: Pedagogicko-tvorivá metoda Thomasa Ostermeiera, Slovenské divadlo 1/2020
- JOSEK, J. *Na cestě k Shakespearovi (překladatelské reflexe)*, Praha 2019
- KRAUS, K., PATOČKOVÁ J. ed. *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Cestami poetiky a estetiky*, Praha 1971
- MUKAŘOVSKÝ, J. *Kapitoly z české estetiky I, II*, Praha 1941
- MUKAŘOVSKÝ, J. *O motorickém dění v poezii*, Praha 1985
- NĚMIROVIČ-DANČENKO V. I. *Z minula*, přeložil Ivan Hollman, Praha 1950
- PLATON *Symposion*, přeložil František Novotný, Praha 1915

- SCHIMMELPFENNIG, R. *Idomeneus*, přeložil Štěpán Pácl
- SCHIMMELPFENNIG, R. *Ídomeneus*, přeložil Tomáš Dimter
- SCHULER, C. *Woman in Russian Theatre: Actress in Silver Age*, London and New York, 1996
- SHAKESPEARE, W. *Jak se vám líbí?: As you like it*. přeložil Jiří Josek, Praha 2011.
- SHAKESPEARE, W. *Jak se vám líbí*, přeložil František Fröhlich, Praha 1975.
- SVOBODA, J. *Architektura imaginárního*, Praha 2020
- ŠORMOVÁ, E. ed. *Česká divadla: encyklopedie českých divadelních souborů*, Praha, 2000
- TOPOL, J., HVÍŽĎALA, K. *Sezóny srdce: Collage in adagio*, Praha 2018.
- VELTRUSKÝ, J. *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 2019
- VOSTRÝ, J. *O hercích a herectví*, Praha 2014
- VOSTRÝ, J. *Scénologie dramatu*, Praha 2010
- VOSTRÝ, J. *Stanislavského objev herecké kreativity a jeho sociokulturní souvislosti*, Praha 2018
- VOSTRÝ, J. *Scénování a umění*, Praha 2020
- ZICH, O., *Estetika dramatického umění*, Praha 2018