

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Studijní program Dramatické umění

Studijní obor Alternativní a loutková tvorba a její teorie

DISERTAČNÍ PRÁCE

DIVADLO JAKO HUDBA

nad fenoménem Théâtre musical s důrazem na otázky herectví

MgA. Jiří Adámek

Školitel: doc. MgA. Karel Makonj

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha 2009

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Study program Dramatic arts

Field of study Alternative and puppet theatre and theory

THESIS

THEATRE AS MUSIC

on the phenomenon of Théâtre musical with emphasis on
acting-related questions

MgA. Jiří Adámek

Supervisor: doc. MgA. Karel Makonj

Allotted academic title: Ph.D.

Prague 2009

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Divadlo jako hudba

nad fenoménem Théâtre musical s důrazem na otázky herectví

vypracoval samostatně pod odborným vedením školitele a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne

.....
podpis studenta

Upozornění

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

Abstrakt

Ve své disertaci se zabývám specifickým proudem současného divadla, ve kterém dochází k prolínání hudebních a divadelních prostředků, tzv. *théâtre musical*. Vzhledem ke své primární profesi režiséra kladu zvláštní důraz na otázky herectví.

Úvodní a nejobsáhlejší část věnuji trojici významných současných zahraničních reprezentantů *théâtre musical*. Nejprve se ale zabývám samotným pojmem a vymezením i historií dané oblasti divadla. Jejím hlavním znakem je, že tvůrce hudby, autor libreta a režisér v jedné osobě bývá původní profesí hudebník.

První z trojice průkopníků *théâtre musical*, na které se zaměřuji, je Georges Aperghis (1945), Řek žijící ve Francii. Ten je mistrem ve hře s jazykem a hlasovým projevem na hranici zpěvu a mluvy. Založil a 20 let vedl hudebně-divadelní laboratoř Atelier Théâtre et Musique (ATEM). Německého skladatele Heinerja Goebbelse (1952) charakterizuje až provokativní lehkost, s jakou se pohybuje mezi různými druhy umění i mezi styly, žánry a technikami. Lze jej řadit k tvůrcům *instrumentálního divadla*, ve kterých se hráči na nástroje stávají i performery. Švýcar Christoph Marthaler (1951) vytváří scénické fresky, pro něž je typický nedramaticky plynoucí čas a minimalistická akce. Herecký projev se u něj pohybuje mezi nápodobou každodenního lidského chování a artistními výstupy na pomezí klauniády.

Mezi společné znaky patří důraz na formu a nahrazení jednotné interpretace určitého tématu řetězcem asociací, závisejících na každém jednotlivém divákovi. V přístupu k herectví všichni tři kombinují hudebně přesné secvičování a rozvíjení hudební složky i herecké akce pomocí improvizací.

Druhou část disertace věnuji osobnosti, která v českém prostředí divadlo typu *théâtre musical* předznamenala, a to avantgardnímu skladateli a divadelníkovi Emilu Františku Burianovi. V první kapitole se podrobně zabývám formou *Voice-bandu* od jeho vzniku po využití v Burianově divadle. Druhá kapitola je věnována Burianovu přístupu k hercům, a to především těm prvkům, které souvisejí s jeho hudebním zázemím.

Třetí část obsahuje reflexi mé vlastní tvorby. Nejprve shrnuji nejpodstatnější myšlenková východiska a umělecké inspirace, od postmoderní filosofie a sociologie po konceptuální umění a hudební minimalismus. Poté charakterizují vlastní projekty, ve kterých jsem postupně rozvíjel prvky, blízké divadlu typu *théâtre musical*. Nakonec formuluji základní rysy hudebně-divadelního herectví, ke kterým jsem ve svých inscenacích dospěl.

Abstract

In my dissertation I deal with a specific branch of contemporary theatre, in which theatrical devices mingle with musical ones, the so-called *théâtre musical*. With regard to my primary occupation as a theatre director I focus mainly on questions regarding acting in the form of *théâtre musical*.

The introductory and most extensive part of the thesis is devoted to three important foreign contemporary representatives of *théâtre musical*. Nevertheless, first of all I treat the very concept, definition and history of the given theatrical form, its most significant feature being the fact that the tasks of composing the music, writing the libretto and directing are all managed by one person, who is usually originally a musician.

The first inovator of the *théâtre musical* form that I deal with in my work is Georges Aperghis (1946), a Greek living in France. Aperghis is a true magician in playing with language and vocal experiments on the verge of speech and singing. He founded the *musical-theatrical* laboratory Atelier Théâtre et Musique (ATEM), of which he had also been the artistic director for 20 years. The German composer Heiner Goebbels (1952) can be best characterized by the provocative easiness with which he moves among various artistic fields as well as among styles, genres and techniques. He can be counted among the creators of *instrumental theatre*, in which musicians playing instruments also become performers. The Swiss artist Christoph Marthaler (1951) creates scenic frescos, the main features of which are undramatic flowing time and minimalistic action. Marthaler's actors move between the imitation of everyday human life and artistic numbers verging on clownery.

The emphasis on form and the replacement of a cohesive interpretation of a certain theme by a chain of associations, which differ from spectator to spectator, are some of the common features of the work of the three above mentioned artists. As regards their approach to acting, all three combine the accurate rehearsing associated with the musical development as well as the acting through improvisation.

I devote the second part of my thesis to an artist, who had foreshadowed the theatrical form of *théâtre musical* in the Czech context – the avantgarde composer and theatre practitioner Emil František Burian. In the first chapter I analyze in detail the Burian's new scenic form called *Voice-band*, from its origins to its function in Burian's theatre. The second chapter is dedicated to his approach to actors and especially to those elements, which are related to his musical background.

The third part of the dissertation reflects my own work. Firstly I sum up the most important intellectual premises and artistic inspiration, from postmodern philosophy and sociology to conceptual art and minimalism in music. Then I move on to the description of my own projects, in which I have been gradually developing elements typical of *théâtre musical*. Finally, I formulate the basic features of *musical-theatrical* acting, which I have arrived at in my productions.

Součástí disertační práce je přiložené DVD s video ukázkami a fotografiemi.

Veškeré citace, názvy a údaje z angličtiny, francouzštiny, němčiny a polštiny přeložil Jiří Adámek, není-li uvedeno jinak.

Děkuji všem, kdo mi při psaní disertační práce pomohli radou či skutkem, jmenovitě a podle abecedy:

MgA. Michal Čunderle, Ph.D.

PhDr. Jaromír Kazda

prof. Mgr. Miloslav Klíma

Karel Král

Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

doc. PhDr. Jana Pilátová

MgA. Michal Rataj, Ph.D.

Jan Roubal, PhDr., Ph.D.

prof. Bořivoj Srba, PhDr., DrSc.

Mgr. Jakub Škorpil

Kateřina Veselá

prof. Ivan Vyskočil

Obsah

<u>Úvod: Východiska a cíle</u>	11
<u>Část první: Hlavní reprezentanti divadla typu <i>théâtre musical</i></u>	14
Úvod k první části: Nová divadelní kategorie?	14
Kapitola I.: Georges Aperghis a princip rozpojení	20
1. Nový obsah pojmu <i>théâtre musical</i>	21
2. Po založení <i>hudebně-divadelní</i> laboratoře	22
3. Práce s textem	24
4. Strukturování bez začátku a konce	28
5. Otázky herectví a princip rozpojení	30
6. Zvuk - hlas - tělo	33
7. Osobní partitury	34
8. Člověk – stroj	37
Kapitola II.: Heiner Goebbels a instrumentální herectví	39
1. Sociolog a rocker	40
2. Rocková inspirace: hudba živelná a kolektivní	43
3. Učitel Eisler: hudba jako politikum	45
4. Text jako krajina	47
5. Autonomie scénických prvků	50
6. Dva příklady Goebbelsova (ne)herce	52
7. <i>Instrumentální divadlo</i>	55
Kapitola III.: Christoph Marthaler a umění redukce	58
1. Od undergroundu k oficiálnímu divadlu	59
2. Blízcí spolupracovníci	60
3. Trojlístek autorských inscenací	62
4. Zastavený čas	63
5. Němečtí politici a holandsští námořníci	66
6. Hudební kompozice a fenomén opakování	67
7. Mnohvrstevnatost hudební složky	69
8. Čas jako téma i prostředek	70
9. Kódy, symboly a modelové situace	72
10. Herectví autentické...	73
11. ...a herectví artistní	75
12. Choralita	76
13. Staromilský experimentátor	78
Základní rysy <i>théâtre musical</i>	79
1. Tři vyhraněné osobnosti	79
2. Zákonitosti <i>hudebně-divadelní</i> kompozice	80
3. Řemeslo a improvizace	82
4. <i>Théâtre musical</i> a postmoderní doba	83

<u>Část druhá: Z odkazu Emila Františka Buriana</u>	87
Úvod k druhé části: Cesta k odkazu E. F. Buriana	87
Kapitola I.: <i>Voice-band</i>	89
1. Kořeny a východiska	91
2. Mezi tradicí a avantgardou	94
3. Vývoj <i>Voice-bandových</i> večerů	95
4. Charakter <i>Voice-bandového</i> představení	98
5. <i>Voice-band</i> a text	99
6. Zvukovost <i>Voice-bandu</i>	100
7. Grotteska a parodie	103
8. Divadelní využití <i>Voice-bandu</i>	104
9. <i>Voice-band</i> a současnost	107
Kapitola II.: Poznámky k hudebnímu aspektu herectví	110
1. Otázka hereckého prožitku	111
2. Od intonace k hereckému výrazu	112
3. Herec v celkové kompozici	115
4. Specifika fragmentárního herectví	117
5. Společenské typy a masky	119
6. Herec v prostoru	121
Burian pořád současný a již minulý	123
<u>Část třetí: Reflexe vlastní tvorby s důrazem na otázky herectví</u>	126
Úvod k třetí části: Mezi teorií a praxí	126
Kapitola I.: Myšlenková východiska a zdroje inspirace	127
1. Konec velkých Příběhů	127
2. Nutnost volby	129
3. Židle jako židle	131
4. Proces vnímání pod mikroskopem	133
5. Divák – <i>spectauthor</i>	134
Kapitola II.: Od prvních zkušeností k celovečerním kompozicím	136
1. Vokální partitura	136
2. Zakoušení hudební svobody	138
3. Mluvený chór	139
4. Síla rodícího se slova	140
Kapitola III.: Autorské inscenace a otázky herectví s nimi spojené	142
1. Směrem k <i>hudebně-divadelnímu</i> herectví	142
2. Charakteristické rysy <i>hudebně-divadelního</i> herectví	143
3. Herecká přítomnost na scéně	145
4. Hledání nových perspektiv	146
Osvobozování divadla skrze hudbu	149
<u>Závěr: Vyznání poněkud osobní</u>	151
<u>Bibliografie</u>	153

Úvod

Východiska a cíle

Na úvodní hodině režijní propedeutiky v prvním ročníku DAMU se mě pedagožka Lucie Bělohradská provokativně zeptala, proč se raději než divadlu nevěnuji hudbě, k níž mám zřejmě předpoklady. Cítil jsem se tou otázkou dotčen a snažil se na ni co nejrychleji zapomenout. Po nástupu na Divadelní fakultu jsem svého dosud nejintenzivnějšího koníčka víceméně přestal pěstovat. Trvalo mi celých osm let, než jsem se k hudbě vrátil a našel způsob, jak ji naplno využít v divadelní tvorbě. Definitivně mi k tomu napomohla až dvojí stáž ve Francii (jedna na hereckém workshopu na Korsice a druhá na univerzitě Vincennes/ St. Denis v Paříži): změna prostředí mi nejspíš umožnila oprostít se od předsudků ve vnímání profese režiséra.

Mezitím se odehrálo leccos jiného. Při doplňkovém studiu na Katedře autorské tvorby a pedagogiky jsem okusil něco improvizací či práce s hlasem a seznámil jsem se s formou hereckého tréninku, zvanou jejím duchovním otcem prof. Ivanem Vyskočilem „dialogické jednání s vnitřním partnerem“. To všechno obrátilo moji pozornost ke konkrétním technickým otázkám herectví, jimž jsem se proto rozhodl zasvětit své doktorské studium na domovské katedře. Zajímalo mě, jak se dnešní herec vyrovnává s novými úkoly, které před něj staví postmoderní divadlo (ať už je řeč o rozpadu koherentní dramatické/ herecké postavy, o klipovitých výstupech či o přímočaře sociálních a politických tématech).

Shodou okolností jsem v té době dostal od časopisu Svět a divadlo nabídku, abych napsal kritický článek o osmém ročníku Pražského divadelního festivalu německého jazyka. A u kritického psaní už zůstalo. V průběhu celého doktorského studia jsem se zabýval v publikovaných textech více než osmdesáti současnými inscenacemi, převážně zahraničními či z oblasti české alternativy.

Mezitím jsem připravoval a realizoval inscenace, nejprve loutkové, později hlavně *hudebně-divadelní*, takřka pravidelně se dvěma premiérami do roka. Většinou jsou to projekty autorské, u kterých funguji nejen jako režisér, ale i jako (spolu)autor scénáře, potažmo hudby. Až nyní, při práci na své doktorské tezi, jsem pochopil, že autorský

prvek je pro režiséry *théâtre musical* typický (u divadla loutkového se z něj stal téměř úzus, tedy alespoň v Česku).

Tím prostým životopisným výčtem jsem se zároveň dotkl všech hlavních východisek a kriterií, s nimiž jsem do psaní této práce vstupoval.

Píši ji z pozice režiséra, který řeší otázky herectví i ve své praxi. Zaměřil jsem se proto na úzce vymezenou oblast současného divadla, mě nejbližší, a to na experimentální scénické kompozice, v nichž se bytostně prolínají hudební a divadelní principy. Pro základní vymezení tohoto specifického proudu jsem se rozhodl používat francouzský termín *théâtre musical* (abych se vyhnul přílišnému opakování, používám i český překlad *hudební divadlo*, ovšem vždy v kurzívě).

Teprve v průběhu psaní jsem si uvědomil, jak určující je pro mě francouzský vliv. Odkazuji často k francouzským filosofům, teatrologům i praktickým divadelníkům. A co je hlavní, vycházím značně z tamního přístupu k divadlu v otázkách nikoliv estetických, ale především etických.

Francouzi dotují divadlo nejvelkoryseji z celé Evropy. Je tomu tak proto, že je vnímají jako službu veřejnosti. Vkládají do něj víru, že ozdravuje společnost, kultivuje, vychovává, učí kriticky nazírat svět kolem nás. V pařížských subvencovaných divadlech se proto hrají téměř výlučně současné hry. Tamní publikum se zřetelně odlišuje od českého: nechodí si do hlediště odpočinout (ani by nemohlo), chodí se spíše poučit a popřemýšlet (však je také pařížské divadlo často přeintelektualizované a rétorické). Francouzi skrze kulturně-politický program decentralizace usilují o to, aby k divadlu získaly rovnocenný přístup všechny společenské vrstvy od nejvyšších až po ty nejnižší. Významně podporují – administrativně, finančně i politicky – menšinové formy: nový cirkus, loutky, pouliční divadlo i třeba *théâtre musical*.

Nemohu nicméně opominout ani vliv německý, jenž mám zprostředkovaný především skrze pravidelné recenzování Pražského divadelního festivalu německého jazyka. Německé divadlo je o poznání političtější než naše, je také analytičtější a méně lyrické. I v porovnání s francouzským se zabývá daleko přímočařeji charakteristickými rysy a problémy naší společnosti. Neustálý zásadní vliv Bertolta Brechta je tu znát.

Mým nejobvyklejším metodologickým přístupem je analýza konkrétních představení a konkrétních příkladů herecké akce. Na tom se jistě podepisuje moje praxe kritika a redaktora. Je to ale i z toho důvodu, že herectví je nejobtížněji

uchopitelnou, protože nejefemérnější a nejméně fixovatelnou složkou divadelního díla. Snažím se tedy vždy vystihnout herecký projev a techniku co nejpřímějším způsobem. Jakékoliv teoretické postuláty dokládám pokud možno konkrétními příklady.

Bohužel jsem někdy odkázán na inscenace, jež znám pouze zprostředkovaně z videozáznamu. Mojí výhodou a nevýhodou současně je totiž fakt, že věnuji většinu pozornosti divadelnímu proudu, o kterém u nás neexistují prakticky žádné materiály - pominu-li několik málo příležitostných kritických ohlasů jednotlivých zahraničních inscenací. Mám na mysli právě onen specifický proud postmoderního divadla, zvaný *théâtre musical*.

Výhodou je, že se mi dostává cti zkoumat v Česku dosud neznámý terén. Nevýhody ale pochopitelně převažují. Ve vsí intenzitě jsem je poznal, až když jsem připravoval druhou část práce, věnovanou odkazu Emila Františka Buriana. Zatímco u reprezentantů současného *hudebního divadla* šlo o to, sehnat vůbec nějaké materiály a dokumenty, u Buriana jsem už mohl třídit a tematicky vybírat z toho všeho, co o něm a jeho tvorbě bylo již napsáno (přestože mezery jsou značné a dnes už nenapravitelné).

Musím věnovat značný prostor tomu, abych celý proud *théâtre musical* představil. Volím k tomu účelu osobnosti, jež patří v celé Evropě mezi nejznámější, a to nejen v kruzích hudebních, ale i divadelních: Němce Heinera Goebbelse, Řeka Georgese Aperghise a Švýcara Christopha Marthaler. Na tvůrčím vývoji a konkrétních inscenacích a projektech tří mezinárodně uznávaných tvůrců se snažím vysledovat základní rysy a vlastnosti tohoto typu divadla.

Závěrečnou část jsem se rozhodl věnovat reflexi své vlastní tvorby. Vzhledem k tomu, že důsledná objektivizace osobních zkušeností není možná, budu tu co možná stručný. Zaměřím se zejména na dvě otázky, které úzce souvisejí s předchozí analýzou děl hlavních reprezentantů současného *hudebního divadla*.

Tou první jsou mé zdroje inspirace a vodítka na cestě k organickému propojení hudebních a divadelních principů; ukazuje se totiž, že přes všechnu rozmanitost stojí postmoderní *théâtre musical* na překvapivě jednotných myšlenkových a uměleckých východiscích. Tou druhou jsou naopak konkrétní prvky, které se při práci s herci snažím rozvíjet – a jež lze mnohdy ve vyspělé podobě nalézat u zahraničních režisérů-hudebníků.

Část první

Hlavní reprezentanti divadla typu *théâtre musical*

Úvod k první části

Nová divadelní kategorie?

Théâtre musical je francouzský pojem pro specifický proud experimentálního divadla, jenž v sobě kombinuje elementární divadelní a hudební principy. Je zřejmé, že takové vymezení dané oblasti je příliš obecné, pro *théâtre musical* ovšem neexistuje žádná jednoznačná definice a samotný pojem je přijímaný rozporuplně. Na jedné straně stojí jeho vášniví obhájci, na druhé straně jsou zde hlasy, které považují uplatňování nové „škatulky“ za projev marketingové zručnosti těch prvních. Přesto lze vystopovat základní rysy a tendence *théâtre musical*, které ospravedlňují tvrzení, že tento typ tvorby není zařaditelný do jiných zavedených divadelních či naopak hudebních kategorií.

K francouzskému pojmu se uchyluji z několika důvodů, z nichž první je nasnadě: český ekvivalent *hudební divadlo* je problematický, protože vyvolává představy o zcela odlišných oblastech divadla jako opera a muzikál. Je ale pravda, že na tom nejsou lépe ani Němci se svým *Musiktheater*. I ten lze chápat buď jako obecné označení pro hudebně-dramatická díla nebo v užším vymezení právě pro onen specifický typ postmoderních scénických kompozic, ve kterých dochází k organickému propojení divadelních a hudebních prostředků. A s ním je francouzský výraz *théâtre musical* spjat asi nejednoznačněji.

K používání německého pojmu *Musiktheater* ale došlo dříve. Zavedl jej údajně Walter Felsenstein¹, který se pokoušel o reformu inscenování opery v době, kdy se zdála být mrtvou, takřka muzeální formou. Rakouský režisér, původně činoherní, založil v roce 1947 Komische Oper (dodnes významný operní dům) ve východním Berlíně a šéfoval jí celých osmnáct let. Jak ale konstatuje Milan Lukeš, Felsensteinova reforma spočívala pouze v oproštění od nejhorších stereotypů a v realizování naturalistických postupů, jež byly v progresivní činohře již dávno

¹ Viz Rostain, Michel: *L'impossible histoire du théâtre musical*, Quimper, Archives du théâtre de Cornouailles, 1999, dostupný z: <http://www.theatre-cornouaille.fr/images/stories/pdf/articles-ccm/art-07.pdf>, staženo 24. 10. 2008.

překonány.² Opravdovou slávu zažívá pojem *théâtre musical* / *Musiktheater* / *music theater* až od šedesátých, spíše dokonce sedmdesátých let minulého století. A tehdy se stali právě Francouzi jeho nejvášnivějšími propagátory.

Francie se snaží napomáhat svou kulturní politikou rozvoji okrajových a alternativních forem umění³. Právě zde má tedy postmoderní *théâtre musical* nejsilnější tradici, teoretické zázemí i oporu v institucích v čele s avignonským festivalem. Ve Francii také žije od svých osmnácti let Řek Georges Aperghis (1945), jeden z jeho nejvýznamnějších reprezentantů a propagátorů. Aperghis se na základě vlastní praxe pokoušel v příležitostných textech a rozhovorech formulovat, v čem proklamované *hudební divadlo* spočívá. Základní prvky jsou podle něj tyto: jednotný lineární příběh, typický pro operní libreto, je nahrazený mikro-příběhy či fragmenty příběhů. Všechny složky inscenace jsou postaveny na roveň (text, hudba, herec, zpěvák, předmět, zvuk, světlo, projekce atd.). Vztah textu a hudby není dán konvencemi, ale podléhá experimentování. Hudební partitura není předem pevně daná, vyvíjí se v procesu zkoušení⁴.

S fenoménem *théâtre musical* je to o to složitější, že neexistuje souvislá linie tvůrců, ze které by se daly sestavit alespoň stručné dějiny této oblasti umění. Většinou se jedná o jednotlivé osobnosti a někdy dokonce projekty z různých zemí. Nejvýznamnějšími evropskými⁵ středisky jsou jednoznačně Francie a Německo, za nimi ještě Itálie (především díky skladatelům jako Luigi Nono a Luciano Berio). Formy a přístupy tvůrců se také od sebe dosti liší, stejně jako jejich zdroje inspirace. Operní režisér a autor mnoha článků o *hudebním divadle*, Michel Rostain, ve stati *L'impossible histoire du théâtre musical* z roku 1994⁶ proto tvrdil, že ještě dlouho nebude dostatek výchozího materiálu k tomu, aby se do sepisování dějin *théâtre musical* mohl někdo pustit.

Přece jenom je ale možné shrnout nejzásadnější impulsy, které ve vývoji *théâtre musical* hrály a hrají vliv. Jako prapočátek bývají považovány pokusy avantgardních

² Viz Lukeš, Milan: *Gesamtkunstwerk pokaždé jinak*, Svět a divadlo č. 3/2007, str. 99-113.

³ Nová koncepce kulturní politiky se datuje od nástupu Jacka Langa jakožto ministra kultury na počátku osmdesátých let minulého století. Viz Abirached, Robert : *Le théâtre et le Prince I./ L'embellie 1981-1992*, Arles, Actes Sud, 2005.

⁴ Viz Aperghis, Georges: *Quelques réflexions sur le théâtre musical*, in : *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990.

⁵ Pro úplnost je třeba dodat, že různé skladatelské pokusy se zdivadelněním hudby by bylo lze dohledat ve Spojených státech amerických, v čele se známým experimentátorem Johnem Cagem.

⁶ Viz Rostain, Michel: *L'impossible histoire du théâtre musical*, Quimper, Archives du théâtre de Cornouailles, 1999, dostupný z: <http://www.theatre-cornouaille.fr/images/stories/pdf/articles-ccm/art-07.pdf>, staženo 24. 10. 2008.

skladatelů z doby před 2. světovou válkou. Arnold Schönberg (1874-1951), zakladatel Druhé vídeňské školy a tvůrce dodekafonické kompoziční techniky, napsal v roce 1912 cyklus kabaretních písní *Pierrot lunaire*. V něm realizoval tzv. *sprechgesang*, hlasový projev na pomezí mluvy a zpěvu⁷. Jeho žák Alban Berg (1885-1935) zkomponoval expresionistické opery *Wozzeck* a *Lulu* (nedokončená), obě s výrazným dramatickým potenciálem. Igor Stravinskij (1882-1971) byl neobyčejně mnohostranný tvůrce, který dokázal zpracovat vlivy od ruského folkloru přes dodekafonii po jazz. Spolupracoval mimo jiné se Sergejem Pavlovičem Ďagilevem a jeho souborem Ballets Russes. Pro budoucí *théâtre musical* měla obzvláštní význam jeho opera-melodram *Příběh vojáka* z roku 1917.

Již v době meziválečné, ale zcela evidentně po druhé světové válce nastala krize opery, a to ve smyslu komponování i divadelního inscenování. Operní domy ztratily těsnou vazbu na soudobou hudební tvorbu a staly se na dlouhý čas živým muzeem, ve kterém byl kladený základní důraz na klasický repertoár a na ustálenou inscenační tradici.

Tvůrci *théâtre musical*, pro který je charakteristický komornější ráz produkcí a principiální důraz na experimentaci, se nesnažili o reformu opery (jako třeba výše zmíněný Walter Felsenstein), ale chtěli prosadit alternativní model *hudebního divadla*. Po stránce divadelní má *théâtre musical* s operou skutečně málo společného. Spíše se v něm odráží vývoj jiných postmoderních forem umění jako jsou taneční divadlo, video-art, multimediální performance a samozřejmě i nejrůznější experimenty hudební.

Nejen opera, ale i tradiční podoba koncertů, odehrávajících se v oficiálním duchu, nutila hudebníky k inovacím. V poválečné éře dominoval *serialismus*⁸, racionální, analytický přístup ke komponování. Mnoho skladatelů cítilo nutnost vymanit se z rostoucí komplikovanosti a nesrozumitelnosti hudební experimentace. Navíc vznikala potřeba nově řešit způsob přítomnosti hudebníků na scéně.

V tom smyslu se stal zásadním inovátorem Argentinec Maurizio Kagel (1931-2008), jenž se usadil v Kolíně nad Rýnem, významném hudebním centru. Tam začal na přelomu padesátých a šedesátých let 20. století utvářet formu *instrumentálního*

⁷ Méně známo je, že jako první se o notově zaznamenanou mluvu, blížící se svojí povahou zpěvu, pokusil Engelbert Humperdinck ve skladbě *Königskinder* (1897).

⁸ Serialismus je kompoziční technika, která nahrazuje tradiční tonalitu tvorbou nových sérií tónů, uspořádaných podle výšky, barvy, délky apod. Éra serialismu vrcholila kolem poloviny dvacátého století. Viz např. *Malá encyklopedie hudby*, řídí Jaroslav Smolka, Praha, Editio Supraphon, 1983, str. 572.

divadla, ve kterém hráči na hudební nástroje přebírali zároveň úlohu performerů. Například v projektu *Match für drei Spieler*⁹ dochází k souboji mezi dvěma violoncelly, kterým dělá rozhodčího hráč na bicí nástroje. Konflikt je realizovaný především v hudební partituře, nicméně pohyby hráčů a jejich rozmístění na scéně jsou promyšleny a nazkoušeny.

Vedle Kagelových pokusů s instrumentalisty se na přelomu padesátých a šedesátých let začínají objevovat kompozice, ve kterých mají dominantní úlohu experimentální text – od koláží a montáží po abstraktní shluky jednotlivých slabik a hlásek - a široká škála hlasového projevu¹⁰. Tradičně školení zpěváci jsou nově vedeni ke střídání zpěvu a mluvy, k záměrnému využívání dechu či nejrůznějších pazvuků a skřeků. Významné pokusy tohoto typu vytvořil například Luciano Berio (1925-2003) ve spolupráci se zpěvačkou Cathy Berberian. Maďarský skladatel György Ligeti (1923-2006) se ocitl doslova na hranici *théâtre musical* ve skladbách *Aventures a Nouvelles aventures*. V nich trojice zpěváků vydávanými zvuky asociuje různé mezilidské konflikty. Jistě není náhodou, že se podobné experimenty začínají dít ve stejném období, v jakém dochází ke vzniku a rozvoji absurdní dramatiky. Beckett, Ionesco či Pinter rovněž pracují novým způsobem s jazykem, od uplatňování jazykových klišé a frází přes užívání repetitivních postupů až po proudy slov, z nichž se vytrácí obsah.

Určitý vliv na rozvoj *théâtre musical* má i elektronická hudba. Ta se od počátku rozvíjela ve dvou velkých centrech. V Paříži od prvních pokusů Pierra Schaeffera (1910-1995) v roce 1948 vedla cesta ke *konkrétní hudbě*, založené na elektronickém zpracovávání reálných zvuků. Naopak v německém Kolíně nad Rýnem, sídle jednoho z nejvýznamnějších poválečných skladatelů vůbec, Karlheinz Stockhausena (1928-2007), docházelo k uplatňování zcela umělých elektronických zvuků¹¹.

Elektronická hudba se později stala běžnou složkou *hudebně-divadelních* projektů. Mimo jiné umožnila předem připravené i přímo na scéně probíhající deformace lidského hlasu a samozřejmě i nové způsoby využívání hudebních

⁹ Pro představu, záběry z jednoho nedávného provedení skladby lze shlédnout na www.youtube.com, první část dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=zNmjFvMERD4>,

druhá část dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=LPUg5wRsAUo>, obojí staženo 24. 10. 2008.
¹⁰ Viz kapitola *Texte et texture*, věnovaná experimentálním přístupům k textu v poválečné hudbě, in: von der Weid, Jean-Noël: *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 1997.

¹¹ Viz Chłopecki, Andrzej: *Karlheinz Stockhausen, pokus o panoramatický pohled*, přeložili Anna a Martin Smolkovi, His Voice č. 6/2008, str. 24-30.

nástrojů a nejrůznějších hluků. Střet živého člověka a elektronicky generovaných zvuků má leckdy i tématický rozměr, vede k otázkám, týkajícím se lidské identity a rozvoje naší civilizace¹².

Z celé nesourodé oblasti *théâtre musical* jsem si vybral k podrobnější analýze tři hudebníky, kteří podle mého soudu dospěli nejdále v tvorbě komplexního divadelního tvaru s využitím všech složek od herectví po světla. Každý z nich přitom pochází z jiné země a je ovlivněn jinými zdroji inspirace. Georges Aperghis (1945) patří mezi nejuznávanější a nejčastěji jmenované průkopníky a reprezentanty *théâtre musical*, kterému se věnuje od sedmdesátých let. Je mistrem v práci s textem a lidským hlasem. Na jeho *hudebně-divadelní* tvorbu měly zásadní vliv myšlenky Antonina Artauda, absurdní divadlo, nejprogresivnější proudy poválečné vážné hudby, ale i poststrukturalistická filozofie.

Heiner Goebbels (1952) se hlásí k německé tradici politicky angažované hudby. Přiznává význam, jaký pro jeho směřování měl Hanns Eisler, mnohaletý spolupracovník Brechta. Po vzoru mnohostranného Eislera se nebojí spojovat vážnou hudbu s inspiracemi rockovými, jazzovými i popovými. Po divadelní stránce navazuje na linii *instrumentálního divadla*, v jeho projektech na scéně účinkují především hráči na hudební nástroje.

Jako třetího jsem do této části zařadil Švýcara Christopa Marthaler (1951). Ačkoli původně studoval hudbu, svojí tvůrčí mentalitou je spíše divadelník. Na rozdíl od Goebbelse a Aperghise není jeho cesta k vlastnímu svébytnému stylu spjata s žádným evropským centrem vážno-hudebních výbojů. Marthaler vychází spíše z tradice politických kabaretů. V curyšském Kabaretu Voltaire vznikl za první světové války dadaismus, jenž patří mezi jeho rané inspirace. S kabarety souvisí nejdůležitější hudební zdroj Marthalerových scénických kompozic: historický fenomén písně ve všech jejích podobách, od lidové přes romantickou až po církevní či třeba nacistickou. Marthaler, který spolupracuje se známými divadelními institucemi jako např. s berlínskou Volksbühne či curyšským Schauspielhausem, je narozdíl od ostatních dvou u české odborné divadelní veřejnosti poměrně dobře znám.

¹² Na setkání *Music theatre now!*, které proběhlo v listopadu 2008 v Berlíně, prezentoval japonský skladatel Suguru Goto, žijící v Paříži, cyklus projektů, spojených s vynalézáním hudebních robotů. V jednom z nich jsou hráči na nástroje nahrazováni důmyslně navrženými a naprogramovanými stroji. V jiném projektu je zase tanečník, jehož pohyby jsou částečně ovládány pomocí zvláštního mechanického kostýmu. Tanečník navíc spouští zvuky pomocí soustavy senzorů, jež má na sobě připevněné.

Bližší pohled na jejich tvorbu umožňuje srovnání tří zásadně odlišných přístupů k herectví v divadle typu *théâtre musical*. U Goebbelse účinkují na scéně hráči na hudební nástroje, u Aperghise týmy, sestavené z herců i hudebníků, u Marthalara profesionální činoherní soubory.

Kapitola I.

Georges Aperghis a princip rozpojení

Georges Aperghis (1945) měl oba rodiče výtvarníky a sám původně směřoval k vizuálnímu umění - pro hudbu se definitivně rozhodl v šestnácti letech. Vyrůstal v Řecku bez možnosti přímého kontaktu s tehdy progresivními proudy vážné hudby, byl tedy víceméně samoukem, dokud se v osmnácti letech (v roce 1963) natrvalo neusadil v Paříži. Jeho hudební vývoj byl krátce ovlivněný akademickým serialismem, který však rychle opustil. Důležitější byl vliv francouzské *konkrétní hudby*¹³, založené na elektronickém zpracovávání reálných zvuků (dnes díky počítačům všeobecně rozšířený jev byl tehdy v počáteční fázi vývoje), a asi nejvýznamnějšího řeckého skladatele 2. poloviny 20. století, Iannise Xenakise. Podobně jako on směřoval Aperghis k hudbě výrazně komunikující s posluchačem, nikoliv k intelektuálně a posluchačsky náročným experimentům akademických elit.

K divadlu Aperghise přivádí manželka Edith Scobová, profesí herečka. Důležité bylo i intenzivní přátelství s Arthurem Adamovem (které v roce 1970 ukončila dramatikova sebevražda). Obzvláště významným se pak stalo setkání se slavným režisérem Antoinem Vitezem, pro nějž psával Aperghis scénickou hudbu od roku 1973 po celých sedmnáct let až do režisérovy smrti.

Konvenční divadlo ani koncertní provádění skladeb Aperghisově osobnosti nikdy příliš nevyhovovalo. Již od počátku sedmdesátých let (ještě před seznámením s Vitezem) hledal způsob, jak oba druhy umění propojit v jeden organismus; jak zbavit hudební koncerty rigidity a oficiálnosti, divadlo zase jeho tradičních nešvarů (tendence k ilustrativnosti, myšlenkové jednoznačnosti a falešnému patosu). Pro svoji potřebu rozvracet konvenci ve vnímání hudebního či divadelního díla používá Aperghis pojem „*détournement*“ (odvrácení, odklon); cílem je: „*učinit společenské intimním, zvukové vizuálním, koncert divadelním, slova hudbou, sentimentální komickým*“.¹⁴ Vedle originálních a svébytných scénických kompozic se skladatel ovšem vždy věnoval i komorní hudbě a celovečerním operám (operami na rozdíl od

¹³ Konkrétní hudba je původně francouzský termín. Zakladatelem tohoto hudebního proudu je Pierre Schaeffer (první skladby z konce 40. let), mezi průkopníky patří jeho spolupracovník Pierre Henry a řecký skladatel Iannis Xenakis – oba inspirovali i Aperghise.

¹⁴ Aperghis, Georges: *L'atelier théâtre et musique*, in: *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, str. 65.

hudebně-divadelních performancí nazývá opusy, ve kterých vychází z uceleného libreta a jejichž inscenování nechává na jiných režisérech).

Následující analýzy věnuji s ohledem na téma práce takřka výlučně projektům typu *théâtre musical*. Kromě porůznu publikovaných kritických analýz, teoretických statí, rozhovorů a článků se opírám o audio-nahrávky, jež mám k dispozici¹⁵, a především o dvě představení, která jsem měl příležitost shlédnout v Paříži: z nich ovšem *Ohlášení bouře (Avis de tempête)* spadá do kategorie opery, pouze *Víry (Tourbillons)* jsou ryzím příkladem *théâtre musical*.

1. Nový obsah pojmu *théâtre musical*

První Aperghisovou scénickou kompozicí, v níž se hudební a divadelní prvky bytostně proluly, byla *Tragická historie proroka Hieronyma a jeho zrcadla (La tragique histoire du nécromancien Hieronimo et de son miroir)* pro dva mluvící i zpívající ženské hlasy, loutnu a violoncello, jež byla uvedena v roce 1971 na avignonském festivalu. Již tenkrát účinkovali vedle sebe performeři s odlišným profesním zázemím: herečka, zpěvačka, hráči na hudební nástroje. Právě takovéto propojování různých typů uměleckých osobností se stalo jedním z charakteristických rysů Aperghisovy tvorby. Podle jejího znalce, Antoina Gindta, v *Tragické historii* najdeme „všechny prvky Aperghisova světa... Libreto je spletením textů: tragédie sousedí s komičnem, komentáře se vztahují k loutkám Huberta Jappella. Hlasy jsou odděleny od loutkových postav, těm to ale nebrání v dorážení na herce, kteří jim hlasy propůjčují.“¹⁶ Inscenace měla výrazný úspěch, proto na ni v rozmezí několika let navázaly další tři avignonské projekty. Z nich asi nejznámější je opera *Příběh vlků (Histoire de loups)* z roku 1976, ve které Aperghis zpracoval Freudem popsáný případ dětské neurózy. Zde poprvé uplatnil jeden ze svých oblíbených postupů: imaginární řeč, v tomto případě pseudo-němčinu a pseudo-ruštinu (pozdější Aperghisův vývoj povede až k „řeči“ zcela abstraktní).

Svémi *hudebně-divadelními* projekty dal Aperghis pojmu *théâtre musical* nový obsah. V jeho inscenacích se ocitají vedle sebe hudebníci a divadelníci, přičemž jedni jako druzí se podílejí na obou složkách díla. Aperghis v případě potřeby volí

¹⁵ Konkrétně se jedná o nahrávky projektů: *Récitations, Sextuor ou L'origine des espèces, Machinations a Hamletmaschine*.

¹⁶ Gindt, Antoine: *Quelques histoires, faits, dates et objets*, in: *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, str. 38.

takový způsob začlenění hlasových kreací do celkové kompozice, aby se jich mohli ujmout i nehudebníci, přitom ale nepřestává trvat na extrémně přesné hudební formě. Herečka Sylvie Levesqueová popisuje své působení v projektu *Mašínace*¹⁷ (*Machinations*) takto: „*Někdy počítám doby (jako v hudbě), někdy se napojím na některého partnera, někdy určitou sekvenci memoruji tělem (jako v divadle), někdy se orientuji podle světla, akcí či děje.*“¹⁸ Hráčům na hudební nástroje zase mnohdy přibude mluvený part, přičemž například flétnistka napodobuje dikcí zvuk flétny, zatímco perkusionista vychází z rytmu hlásek a slov.

V Aperghisových scénických kompozicích obvykle dochází k úzkému propojení hudební složky se všemi ostatními, počínaje pohybem performerů v prostoru až po světla či projekce; ty bývají rytmizovány nikoliv podle logiky děje, ale na základě hudebního řádu. Díky tomu přestává být samotná hudba, byť je většinou dominantní, autonomním uměleckým dílem. Jak říká skladatelův spolupracovník, herec a režisér Michael Lonsdale: „*Všechno je zahrnuté ve všem, nic neexistuje bez ničeho. Právě z toho důvodu nemůžeme vzít jeho hudebně-divadelní díla a vypustit kterýkoliv z jejich prvků: stala by se tak nesrozumitelnými.*“¹⁹

2. Po založení *hudebně-divadelní laboratoře*

V roce 1976 Aperghis založil divadelní laboratoř ATEM (Atelier Théâtre et Musique) na pařížském předměstí Bagnolet. Zde se s úzkým kruhem spolupracovníků (na počátku s osmi hudebníky, zpěváky a herci) věnoval výzkumu nového typu „hudebního“ herectví. Experimentování v rámci semknutého týmu, způsobem fungování podobného nezávislé divadelní skupině, nemá dosud v oblasti *théâtre musical* obdoby. Začátkem devadesátých let se ATEM přesunul do proslulého divadla Théâtre des Amandiers na jiném předměstí, v Nanterre, kde už ale vznikaly i projekty jiných tvůrců a spolupráce s Aperghisem byla čím dál méně intenzivní. V tomto období zde bylo sice uvedeno šest jeho projektů, v mnoha případech se ovšem jednalo o obnovené premiéry starších děl. V roce 1997 skladatel instituci opustil, od té doby zůstává nezávislý a využívá pouze jednotlivých nabídek

¹⁷ Název *Machinations* v sobě obsahuje slovní hříčku: jedná se zároveň o *machinace*, zároveň však o „*mašínace*“, pakliže chápeme za základ slova „*la machine*“, stroj.

¹⁸ *Disease (comédienne): après coup*, rozhovor se Sylvii Levesquovou vedl Peter Szendy, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, IRCAM, 2001, str. 93.

¹⁹ *Entretien avec Michael Lonsdale/ Le point de vue de l'acteur*, in: *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, str. 101.

k tvorbě projektů pod hlavičkou různých institucí, s různými performery či hudebními ansámblly.

Evan Jon Rothstein ve stati *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*²⁰ poukazuje na vlivy, které Aperghise vedly k založení laboratoře. V Paříži v šedesátých letech byla věnovaná intenzivní pozornost odkazu Antonina Artauda²¹, což vedlo různé divadelníky k potřebě experimentovat se základními divadelními postupy a kulturními kódy. Zároveň mladý hudebník pozorně sledoval počátky pařížského působení Petera Brooka. V něm měl zase skvělý vzor člověka, schopného vydupat ze země divadelní laboratoř nejvyšší úrovně. Antoine Vitez založil v roce 1972, v době, kdy se s ním Aperghis seznámil, Divadlo čtvrti Ivry - odtud zřejmě skladatelův zájem o bezprostřední působení v periferní, chudinské části města.

Tematické zaměření projektů, realizovaných v ATEMu, se postupně proměňovalo²². Zpočátku bylo předmětem zkoumání samotné prolínání hudebních a divadelních principů a možnosti jeho využití. V této etapě se Aperghis, jak výstižně píše Miroslav Pudlák ve svém článku pro *His Voice*, věnovaném spíše hudební stránce Aperghisovy tvorby, „*co do námětů inspiroval každodenním životem nižších sociálních vrstev, jehož motivy bizarním způsobem přenášel do svého poetického světa, často absurdního, satirického, groteskního*“²³. Každodenní předměty a rituály byly vytrženy z jejich všedního kontextu a integrovány spolu s dalšími prvky do scénické kompozice. Jedním z vrcholů tohoto „sociologického“ období byl projekt *Zjemnělá společnost (Société adoucie, 1983)*, ve kterém byl zapracován text bulletinu, vydávaného místní radnicí.

V Aperghisově tvorbě postupně vykrystalizovala filozoficky laděná témata. Skladatele přitahuje novodobý fenomén zmechanizování lidské bytosti (především pod vlivem technologií), dále zkoumání řeči a lidského hlasového projevu a pak také instinktivní potřeba člověka přeměňovat ve své mentalitě všechno cizí a nečekané

²⁰ Viz Rothstein, Evan Jon: *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*, in: *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. Tento článek je k přečtení na www.aperghis.com, staženo 24. 10. 2008 (v elektronickém přepisu stránkování neuvedeno).

²¹ Není jisté náhodou, že zatímco Němec Heiner Goebbels se vyrovnává s odkazem Bertolta Brechta, pofrancouzštělý Aperghis je výrazně ovlivněn Artaudem. O jeho vlivu bude ještě řeč.

²² Viz Gindt, Antoine (s pomocí Rothsteina, Evana Jona): *Aperçu sur le langage scénique de Georges Aperghis: une écriture du désir*, in: *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

²³ Pudlák, Miroslav: *Mág hudebního divadla Georges Aperghis*, *His Voice* č. 4/2007, str. 8.

v řetězec jemu známých obrazů a pojmů. O jeho zájmech vypovídají již názvy jednotlivých projektů: *Výčty (Enumerations)*, *Konverzace (Conversations)*, *Recitace (Récitations)*, *Mašinace (Machinations)*, *Komentáře (Commentaires)*²⁴, *Sextet - Původ druhů (Sextuor – L'origine des Espèces)*. Aperghis s oblibou využívá nejrůznějších seznamů, vyjmenovávání, hesel – zkrátka jazykových a myšlenkových mechanismů. V *Konverzacích* použil soupis bizarních rostlin, převzatý od Julesa Vernea. Ve skladbě *H* pracoval se slovníkovými hesly. V *Sextetu* vychází z darwinovského výkladu evoluce.

V propojování systematického myšlení a intuitivního přístupu k tvorbě je Aperghis ovlivněný sdružením Oulipo, jež se od začátku šedesátých let zabývalo vztahem matematiky a literatury (spoluzakladatelem byl Raymond Queneau). Pro svoji tvůrčí svobodu potřebuje Aperghis zřejmě pevnou strukturu, o niž se může opřít.

Skladatel vyvinul způsob přípravy scénických projektů, rozložené do relativně dlouhé doby (1 – 2 roky), ovšem s dlouhými pauzami mezi jednotlivými fázemi vývoje. V první etapě opatrně krouží kolem zvoleného tématu, snaží se je nahlédnout z mnoha úhlů (díky tomu odkazuje v *Komentářích* k nejrůznějším druhům komunikace mezi lidmi, v *Mašinacích* k rozličným typům strojů, mechanismů, her apod.) Píše si poznámky, načrtává jednotlivé nápady textové i hudební.

K přípravám v další fázi patří praktická setkání s budoucími interprety, při nichž skladatel ověřuje nashromážděné nápady a zároveň hledá cestu k osobnosti každého z performerů. Schopnost napojení se na tvůrčí partnery patří mezi nejvýraznější Aperghisovy kvality - odtud také intenzivní zájem o divadlo coby oblast tvorby týmové. Dokonce i ryze instrumentální skladby píše vždy konkrétním interpretům přímo „na tělo“.

3. Práce s textem

V žádném z Aperghisových projektů se nejedná o libreto či scénář v tradičním slova smyslu, který by v sobě zahrnoval ucelené a souvislé lineární příběhy. Ty dnes patří podle skladatelova mínění do filmu, televize, případně do knih. Aperghise mnohem spíše než celistvé příběhy zajímají veškeré způsoby, jakými lze vyprávět (jeho scénické kompozice ve vyabstrahované podobě obsahují vzrušené monology i dialogy, klevetění, hádky a nejrůznější další druhy „vyprávění“). Pakliže se vůbec

²⁴ Všechny názvy jsou v množném čísle.

objevují jakési příběhy, pak jenom fragmentární, naznačené, bez zřetelné pointy. Už samotné texty mívají tedy formu mozaiky, skládající se z konkrétnějších či abstraktnějších prvků, jejichž vzájemná konfrontace přináší nové významy. Spíše než dramatu se podobají experimentálním básním.

Aperghis je obvykle jejich autorem či spoluautorem. Pokud někdy píše libreto jiní (například filosof a spisovatel François Regnault či dramatik Philippe Minyana), musí být připraveni na to, že ve výsledku z něj zůstane jenom několik málo útržků, doplněných o aperghisovské shluky hlásek, slabik, slov či zvuků. Jak ovšem skladatel sám zdůrazňuje, i nerealizované části libreta mají dalekosáhlý význam při postupném formulování a zpřesňování témat a jejich zpracování.

Aperghisovy vlastní texty se pohybují mezi náznaky souvislých sdělení a chrlením abstraktních zvuků či imaginárních slov, která ovšem mají silný asociativní potenciál.

A. Gindt připomíná, že nikdy nedojde k opominutí významů, ve slovech či zvucích obsažených. Jako příklad může sloužit pasáž z projektu *Konverzace*, realizovaná perkusionistou Jean-Pierre Drouetem²⁵:

Ses muscles
 Ses muscles ses
 Ses muscles ses muscles
 Ses muscles ses muscles donnent
 Ses muscles ses muscles donnent ses
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
 muscles
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
 muscles donnent
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
 muscles donnent un
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
 muscles donnent un geste
 Ses muscles ses muscles donnent ses muscles donnent un ses muscles donnent un geste ses
 muscles donnent un geste claire²⁶

²⁵ Původní provedení neznám, pouze jeho imitaci od skladatele, hráče na bicí nástroje a performeru Jeana-Christoha Feldhandlera (více o něm viz III. část, 2. kapitola). Ten mi jednou ukázal videozáznam své performance *Nezastavěné území (Terrain vague)*, kde cituje tuto Aperghisovu pasáž. Feldhandler odřikává text velmi rychle a bez přerušení, takřka se jím zalyká, ovšem díky hudebnímu citu pro rytmus a strukturu neztrácí určitou lehkost.

²⁶ Aperghis, Georges: *Ses muscles*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 56-57.

jeho svaly
 jeho svaly jeho
 jeho svaly jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly způsobí
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné jeho
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné jeho svaly
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné jeho svaly
 způsobí
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné jeho svaly
 způsobí jedno
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné jeho svaly
 způsobí jedno jasné
 jeho svaly jeho svaly způsobí jeho svaly způsobí jedno jeho svaly způsobí jedno jasné jeho svaly
 způsobí jedno jasné gesto

Je snad zřejmé, že zde dochází k propojení obsahu (to jest vystižení okamžiku, ve kterém dojde k uskutečnění gesta) s rytmem slov, jejich zvukomalebností, ale také s nezbytnou prací s dechem, koncentrací a tedy typicky aperghisovskou kumulací energie. Jako příklad dalšího z autorových oblíbených postupů může sloužit útržek textu z *Mašínací*, ve kterém skladatel za sebe řadí slova tak, že budí falešný dojem ucelených vět. V autorské nahrávce je pasáž odříkávána v prudkém tempu již zmíněnou S. Levesqueovou:

Piano (comme une phrase qui ne parvient pas à se formuler):

pleure et pendant t-il depuis un était c'est enfant pleure
 il pleure mon insista il encore et qui c'est pendant
 encore était pleure depuis il c'est c'est enfant pendant pleure
 et pleure pleure et mon t-il insista pendant un mon
 et pleure était maintenant pleure il enfant enfant mon encore
 depuis qui un c'est t-il depuis il un pendant pleure (...) ²⁷

Potichu (jako větu, kterou se nedaří vyjádřit):

pláče a zatímco -li od chvíle byl to je dítě pláče
 pláče můj naléhal on ještě a který to je zatímco
 ještě byl pláče od chvíle on to je to je dítě zatímco pláče
 a pláče pláče a můj -li naléhal zatímco jeden můj
 a pláče byl teď pláče on dítě dítě můj ještě
 od chvíle který jeden to je -li od chvíle on jeden zatímco pláče (...)

²⁷ Aperghis, Georges: *Sans titre (1)*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 63.

Při pokusu nahlas a rychle odříkat takový text vyjdou najevo jeho kvality: v posluchačově uchu se neustále tvoří asociace na nejrůznější konvenční mikro-situace, v jeho paměti se vynořují zasuté obrazy. To je to, čemu říká Aperghis falešné stopy: divák má pocit, že něčemu přichází na kloub, ale nalezený smysl se opět rychle vytrácí a vzápětí se objevuje jiný. Cílem je, aby si divák sám tvořil příběhy z útržků toho, co kdy zažil, poznal, spatřil.

Poslední ukázka může sloužit jako příklad způsobu, jakým skladatel dochází k úplné abstrakci (opět výňatek z *Mašincí*): řadí za sebe jednotlivé hlásky, které mají ve výsledném provedení silně emotivní náboj, ve spojení s ostatními však neobsahují žádné logické významy. Skladatel, soudě podle jeho později zveřejněných zápisků, si dal tentokrát za úkol „vytvořit iluzi «slov» pomocí ornamentů“²⁸; ornamenty myslí hlásky, které obklopují určité základní zvuky, jako je v následujícím příkladu opakující se souhláska „f“:

Aa fé ü²⁹ of fn 'i éü n' 'o if
éf Nn ae f' uf f' 'o 'i iü 'a (...)³⁰

Skladatelovým záměrem bylo dojít k co nejostřejšímu protikladu souhlásek a samohlásek a tím vytrhnout jazyk z běžného, zautomatizovaného vnímání. Ve výsledném provedení fungují souhlásky (především ona často opakovaná „f“) jako prudké ataky, jakési mikroskopické výbuchy, zatímco samohlásky působí jako teskné, smyslné projevy nesplněných či tajených tužeb. Samotný Aperghis komentuje shluky hlásek, obsažené v *Mašincích*, takto: „Zajímá mě, jak se dojde k «chorobnému» stavu, k odlidštěnému stavu jazyka, přinášejícímu silné, ale těžko identifikovatelné pocity.“³¹

Jindy vzniká abstraktní řeč na základě původního, srozumitelného a souvislého textu: „Texty jsou často variacemi z prvků, vycházejících ze srozumitelné věty nebo

²⁸ Aperghis, Georges: *Notes (3)*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 39. Jedná se o Aperghisovy poznámky k připravovanému projektu z června 1999.

²⁹ Apostrofy zde mají naznačit přídechy, které Aperghis v původním textu označuje písmenem „h“, jež se ve francouzštině ale nevyslovuje.

³⁰ Aperghis, Georges: *Phonèmes*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 72.

³¹ Aperghis, Georges: *Ca va s'appeler...*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 12.

*textu, který zde může či nemusí být přítomen.*³² V takových pasážích už se nejedná o konkrétní slovní asociace, ale o východisko k hlasovému projevu, který performery může přibližovat „*strojům na odříkávání*“ (pojem francouzského dramatika Valèra Novariny)³³, zvířatům či třeba žvatlajícím dětem. Aperghis byl v tom smyslu ovlivněný Artaudem, trpícím nedostatečností řeči a slov, která podle něj „*ztratila svou podstatu*“³⁴. Artaud chtěl také vytrhnout řeč z běžného vnímání a díky tomu zapůsobit na diváky příměji: „*Dát artikulovanému jazyku metafyzický charakter znamená použít jej k vyjádření něčeho, co běžně nevyjadřuje, to znamená použít jej novým způsobem, výjimečným a neobvyklým; znamená to vrátit mu ztracenou schopnost vyvolat fyzické chvění, aktivně jej členit a rozdělovat v prostoru, znamená to naprosto konkrétně pracovat s intonacemi a vrátit jim moc rozbít a skutečně něco manifestovat, znamená to obrátit se proti jazyku a jeho nízké utilitárním, dalo by se říci konzumním zdrojům, proti jeho původu štvaného zvířete, znamená to konečně chápat jazyk jako Zaříkávání.*“³⁵

Na rozličné pohrávání si s jazykem má dozajista vliv i skladatelův řecký původ - a tedy distance, díky které vnímá specifika francouzštiny, ve které tvoří, obzvláště citlivě³⁶. Ve všech třech citovaných textech (v prvním z nich nejzřetelněji) je také přítomna Aperghisova tendence kombinovat živelný, prudce emocionální hudební projev s pevnou, matematicky dokonalou strukturou. Především však je patrné, jak intenzivně se tento skladatel a režisér v jedné osobě zabývá textem, jazykem a řečí; a vztahem dnešního člověka k nim. Specifický přístup k textu je asi nejužším pojítkem mezi hudební a divadelní složkou Aperghisových scénických kompozic. Významy a zvukové kvality v nich nelze oddělit, jedno bez druhého se neobejde.

4. Strukturování bez začátku a konce

Protikladem k spontánní hravosti a využívání nečekaných impulsů v průběhu zkoušení (Aperghis připodobňuje herectví ve svých kompozicích k dětské hře) je

³² Rothstein, Evan Jon: *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*, in: *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. K přečtení na www.aperghis.com, staženo 24. 10. 2008 (v elektronickém přepisu stránkování neuvedeno).

³³ Viz Verschuer, Leopold von: *Úvod*, in: Novarina, Valère: *Hry*, přeložila Elena Flašková, Bratislava, Divadelný ústav, 2006, str. 9-13.

³⁴ Kopecký, Jan: *Antonin Artaud*, Praha, Kulturní dům hlavního města Prahy, 1987, str. 16.

³⁵ Artaud, Antonin: *Inszenace a metafyzika*, in: *Divadlo a jeho dvojenec*, přeložil Jan Kopecký a Ladislav Šerých, Praha, Herrmann a synové, 1994, str. 50-51.

³⁶ Aperghis si průběžně zaznamenává různé shluky hlásek, slabik či imaginárních i skutečných slov do svých hudebních deníků. Vydal dokonce knížku abstraktních textů, nazvanou *Zig-Bang*.

skladatelova potřeba a schopnost strukturování. Jak konstatuje Rothstein, „co se zdá náhodné nebo improvizované – jeho překomponování jazyka, zvukové nánosy, gestické kombinační třesťení – je často pečlivě organizováno na lokální úrovni podle formální logiky (svébytné, ale přísné).“³⁷

Jako typický příklad výrazně strukturované pasáže může sloužit výše uvedený text o vzniku gesta (viz podkapitola o práci s textem), ve kterém je na konci každého verše přidáno jedno slovo. V tomto případě nebo třeba u sólových *Recitací*³⁸, vzniká geometrická struktura už v grafickém záznamu.

Jenomže oč zřetelnější je tendence strukturovat na první pohled, o to záludnější je ve skutečnosti. Při zkoumání Aperghisovy tvorby nelze opominout významný vliv, jaký na něj má poststrukturalistická filozofie, především dílo Gillesse Deleuze. Vzhledem k obtížnosti Deleuzových textů není v mé kompetenci zabývat se tímto spojením podrobněji. Pokud si však mohu vzít na pomoc komentář filozofa Miroslava Petříčka (jímž doprovodil krátký Deleuzův text, publikovaný v časopise Svět a divadlo), pak jedním ze základních pojmů francouzského filosofa je takzvané nomádské či anarchické myšlení současnosti: „Je to myšlení bez počátku, protože odmítá daný obraz myšlení, a je to myšlení kreativní v tom smyslu, že hledá obrazy myšlení nové, nečekané a neobvyklé.“³⁹

Vztahu Aperghisovy tvorby a Deleuzovy filozofie se v již zmíněném článku věnuje E. J. Rothstein. Upozorňuje především na filozofickou stať *Rhizome*, jež vznikla ve stejném roce jako Aperghisova laboratoř v Bagnoletu. Rothstein o Aperghisovi v této souvislosti píše: „Všechno se zdá spojené, všechno se zdá být zapojeno do souvislého procesu varírování, ale tento dojem vzniká z toho, že celá síť matérie na mnoha úrovních (rytmické, fonetické, melodické, gestické) explodovala, roztříštila se, a její modifikované zbytky se nalézají všude. I v pozdějších dílech, v jejichž stavebních základech se zdánlivě používá „sémantický zdroj“ (*Recitace, Víry, Konverzace*), kde jsou použity systémy „jednoduchých“ strojů nebo přísných „systémů organizace“ (*Výčty, Konverzace*), Aperghis dbá na to, aby je uspořádal tak,

³⁷ Rothstein, Evan Jon: *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*, in: *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. K přečtení na www.aperghis.com, staženo 24. 10. 2008 (v elektronickém přepisu stránkování neuvedeno).

³⁸ Ukázka partitury dostupná z: www.ac-reims.fr/datice/musique/ftp/aperghis_recit11.doc, staženo 24. 10. 2008.

³⁹ Petříček, Miroslav: *Nomádské myšlení*, Svět a divadlo č. 4/ 2002, str.124-125.

že vytvoří dojem nelogičnosti a destabilizace, kde deterritorializace (ve smyslu, odpovídajícím Deleuzovi) hraje zřetelně svoji roli.⁴⁰

V Aperghisově strukturování je zvláštní rozběhlost, řetězivost, která mu umožňuje neustále reagovat na nové a další podněty. Z kompozice *Sextuor*, vytvořené na základě Darwinova *Původu druhů*, pochází text, ve kterém Aperghis postihuje toto svoje myšlenkové credo: „Na počátku / Není žádného počátku / Společný předek je neznámý / Mezi každým druhem a společným předkem / Který je neznámý / Musíme hledat / Pořád hledat / Zprostředkující formy.“⁴¹

Zdá se mi, že Aperghis tvoří neustále právě ony zprostředkující formy, mikro-dramata, hudební mikro-fráze. Nedořikává, nerozhoduje, neprohlašuje⁴². Právě v této otevřenosti, dynamičnosti a potažmo dialogičnosti spočívá základní dramatičnost Aperghisovy mnohvrstevnaté tvorby. A nejen to, souvisí s ní i přenesení části odpovědnosti na diváka. On se musí po svém zorientovat, sám si určovat priority ve vnímání, dotvářet své příběhy. Rothstein upřesňuje: „Smysl těchto příběhů je pouze zřídka jasně definovaný, všechny příběhy jsou nekompletní; divák sám si je musí doplnit – jak pravil Eco⁴³: «dobrá metafora» je ta, která «nedovolí ukončit neprodleně hledání» svého významu.“⁴⁴

5. Otázky herectví a princip rozpojení

Aperghis vstupuje do procesu zkoušení pouze s velmi hrubou představou výsledného tvaru. K dispozici mívá textové předlohy (ať už vlastní či jiných autorů) a více či méně propracovaná hudební východiska, nikoliv však prostorová či „režijní“

⁴⁰ Rothstein, Evan Jon: *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*, in: *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. K přečtení na www.aperghis.com, staženo 24. 10. 2008 (v elektronickém přepisu stránkování neuvedeno).

⁴¹ Ve francouzském originále: „*Au commencement/ Il n'y a pas de commencement / L'ancêtre commun est inconnu / Entre chaque espèce et l'ancêtre commun / Qui est inconnu / Il faut chercher / Toujours chercher / Les formes intermédiaires*“. Odposlechnuto z audio-nahrávky Aperghis, Georges: *Sextuor ou l'origine des espèces*, kompaktní disk, MFA-Radio FRANCE, 1995.

⁴² To je vůbec typický rys doby postmoderní: umělci už nechtějí přesvědčovat o nějakém světonázoru, ale především se vyhnout jakémukoliv dogmatismu. V souvislosti s tím je naše doba někdy označovaná jako postideologická, např. sociolog Petrušek se věnuje „*Společnosti konce ideologie*“ ve své nejznámější publikaci viz Petrušek, Miloslav: *Společnosti pozdní doby*, Praha, Sociologické nakladatelství, 2007, str. 375-376.

⁴³ Umberto Eco ve svých teoretických pracích prosazuje pohled na čtenáře jako na aktivního spoluvůrce textu, viz Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*, Olomouc, Votobia, 1997.

⁴⁴ Rothstein, Evan Jon: *Théâtre musical d'Aperghis: un sommaire provisoire*, in: *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. K přečtení na www.aperghis.com, staženo 24. 10. 2008 (v elektronickém přepisu stránkování neuvedeno).

řešení. U předem napsaných či zkomponovaných pasáží se obvykle jedná o samostatné, navzájem nesouvisející fragmenty. K jejich propojování a vřazování do celkového tvaru dochází až v průběhu zkoušek.

Jeden z Aperghisových dlouholetých spolupracovníků, herec a režisér Michael Lonsdale, upřesňuje: „*Georges je hudebník, který uplatňuje invenci režijní stejně jako hudební, komponuje i režii. Když přijde na zkoušku, vůbec neví, co bude dělat, postupuje pomocí impulsů, pokusů, které často brzy opouští, zkouší hromadu detailů, situací, různých verzí téhož úryvku...*“⁴⁵ Na jeden obzvláště výmluvný příklad Aperghisova přístupu ke zkoušení s herci jsem narazil na dokumentárním videozáznamu v kterémsi pařížské knihovně (zpětně se mi jej už nepodařilo dohledat). Herec, soustředěný na obtížný vokální part, učinil mimoděčné gesto, připomínající máchání ptačího křídla. Aperghis jej podnítil k rozvinutí onoho ptačího pohybu kontrapunkticky k vydávaným zvukům.

Právě důraz na kontrapunkt je pro Aperghise typický. Jeho oblíbeným pojmem je *dissociation*, rozpojení. Hledá způsob, jak zacházet s částmi hercova těla jako se samostatnými nástroji. Jak rozpojit například pohyb ramene či paže od pohybu hlavy a především jak rozpojit hlas od gesta. Proto tak často spolupracuje namísto profesionálních herců s hudebníky. Ti jsou údajně lépe schopni přesné koordinace a rytmizace protichůdných pohybů a zvuků: „*Vzpomínám si na jednu partituru, kterou jsem napsal a která obsahovala jednu notovou osnovu pro hlavu, jednu osnovu pro trup, jednu pro ramena, jednu pro levou ruku, jednu pro pravou ruku atd. Byli jsme z toho úplně zničení! Je velmi těžké to uskutečnit, ale když se to podaří, výsledek je neuvěřitelný. Hudebníci to dokáží, protože jsou zvyklí rozpojovat pohyby.*“⁴⁶ Aperghisův princip rozpojení připomíná artaudovské hieroglyfy, které měly tvořit nový, fyzický jazyk herce. Abeceda znaků či hieroglyfů by podle Artauda vedla ke vzniku detailní kompozice: „*všechno toto zkoušení, všechno hledání a všechna vzrušení vydají nakonec dílo, vydají kompozici vepsanou do prostoru, zafixovanou do nejmenších detailů a zaznamenanou novým způsobem notace.*“⁴⁷

⁴⁵ *Entretien avec Michael Lonsdale/ Le point de vue de l'acteur*, in: *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, str. 101.

⁴⁶ Aperghis, Georges: *L'homme aux voix*, in: *Musiques en mouvement*, Puck č. 6/1992, Charleville-Mézières, str. 46.

⁴⁷ Artaud, Antonin: *Listy o jazyku/ List druhý*, in: *Divadlo a jeho dvojenec*, přeložil Jan Kopecký a Ladislav Šerých, Praha, Herrmann a synové, 1994, str. 126.

Jak může fungovat princip rozpojování ve výsledném představení, to jsem si mohl coby divák ověřit na sólové performanci *Víry*⁴⁸. Zpěvačka Donatienne Michel-Dansacová sedí za stolem a zprava i zleva ji obklopují projekční plochy, na něž je s pomocí kamery simultánně přenášen obraz jejího vlastního jednání. Zpěvačka jakoby proti své vůli vyrazí slabiku po slabice v poloabstraktním jazyce (s použitím textů Oliviera Cadiota). Vydávané zvuky se v hudební struktuře vracejí jak bumerang - stejně jako se zrcadlí její pohyby v projekci. Vzniká tak dojem zásadní odpovědnosti (a případně závažných důsledků) za každý, i ten nejnepatrnější úkon.

Detailně prokomponovaná struktura gest je v ostrém protikladu k řetězci zvuků. Jako kdyby žena, která je sama se sebou a sama sobě tváří v tvář, byla uvězněna v gestické partituru jako ve svém životním scénáři. Vtip spočívá především v konfrontaci banálních každodenních pohybů (zpěvačka například povstane, opře se rukama o desku stolu a nakloní dopředu, čelem k divákům, po čase se zase usadí) s výrazně stylizovaným hlasovým projevem.

Směšný účinek komplikovaných a přesně vykonávaných mikro-akcí je o to překvapivější, že v oblasti, spojené s „vážnou“ hudbou, na něco takového nejsme zvyklí. Humor však není publiku servírovaný jako předem připravený efekt, naopak se objevuje náhle, často v okamžicích, ve kterých jej nejspíš ani samotná aktérka neočekává. Jak výstižně podotýká Antoine Gindt: „*Smích vychází z paradoxu mezi zvukem a situací, ve které zvuk vzniká. (...) Stejná akce může být jeden večer přijímána velmi vážně, následující večer pak s pobavením, protože ta tření, kostrbatosti, dotyčný paradox, to vše se potvrzuje skrze paralelní situace, které se – když zrovna vyniknou – střetnou a neodhadnutelně vychýlí.*“⁴⁹

Různí performeři se shodují na tom, že zkoušení s Aperghisem je velmi hravé a otevřené. Fascinující na jeho typu *théâtre musical* je to, že se hravost nevyklučuje s umanutým vycizelováním každého detailu. Něco z původní rozkoše hledačství zůstává i v dokonale vybroušené partituru. Aperghis tímto způsobem vytváří obraz lidské existence, oscilující mezi dvěma vyhraněnými póly: (postmoderní) robotizací a hravě objevitelským zkoumáním světa, typickým pro malé děti - nebo pro klauny.

⁴⁸ Aperghis, Georges: *Tourbillons*, texty Olivier Cadiot, světla a video Daniel Lévy, kompozice z roku 1995, verze pro festival Agora 2005, představení 5. 6. 2005 v IRCAMu - Centre Georges Pompidou, Paris.

⁴⁹ Gindt, Antoine: *Quelques histoires, faits, dates et objets*, in: *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990, str. 29.

6. Zvuk – hlas - tělo

V *Mašinacích* čtyři ženy „vydávají hlásky, pronášejí je, vyslovují, odříkávají. Skrze slovní zásobu, utvořenou z fragmentů slov a různých hlásek, se partitura stává polyfonií «sloviček», která spolu hraje coby «hudební postavy». (Bojují, souhlásky či samohlásky vítězí nebo prohrávají, nakonec utvářejí páry nebo skupiny.) Hra zvuků a teatralita, která je v ní obsažená, určují chování vokalistek.“⁵⁰

K Aperghisovým oblíbeným termínům patří „*corps sonore*“. Může to znamenat *tělo zvuku* i *znělé tělo*. Obojí interpretace má svůj význam: Aperghisovy hlásky a imaginární slabiky jsou naplněné neuvěřitelnou dramatičností (viz například autorem pojmenovaný souboj souhlásek a samohlásek). Ve způsobu, jakým vyhřezávají z úst interpretů, je skutečně cosi tělesného, hmatatelného. A naopak, těla jako by se stávala „stroji na děláním zvuků“; gesta a pohyb nejčastěji vznikají na základě hlasových impulsů.

Samotný skladatel rád zdůrazňuje, že v jeho projektech hudba vychází z těla interpretů. Pracuje často s nápodobami či asociacemi zvířecích skřeků, kvílení, pokřiků. Rozpad řeči na jednotlivé hlásky a pazvuky leckdy působí dojmem, jako bychom byli svědky samotného zrodu a zániku zvuku, slabiky, slova, řeči v těle performerů. Tyto fyziologické procesy by se daly označit za primární „příběhy“, které Aperghis skrze své scénické kompozice vypráví.

Aktéři jsou velmi často připraveni o možnost zprostředkovávat významy slabik a slov – a o to více tendují k vypjaté emocionalitě hlasového projevu. Tím, že je Aperghis vede přes hudební formu, zbavuje je důsledně psychologismů. Podle něj nemají hrát emoce přímočarým způsobem. Ty se objevují jakoby samy skrze textový materiál a způsob, jakým je zformovaný. „*Nejde o to hrát nějakou chorobu nebo nějaký pocit: to ta konstrukce z hlásek vytváří dušení, zajíkání, koktání nebo jakékoliv jiné příznaky, vnímané emotivně.*“⁵¹ Aperghisův libretista François Regnault se totéž snaží vystihnout takto: „*Postavy se rodí z variací struktury a nikoliv z nějakého smyslu či významu.*“⁵²

Pro Aperghisův hudební rukopis je typický silně neurotický náboj a s ním související komplikovaná rytmická složka. Mezi jeho nejoblíbenější „nástroje“ patří

⁵⁰ Aperghis, Georges: *Synopsis (1)*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 15.

⁵¹ Aperghis, Georges: *Ca va s'appeler...*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 21.

⁵² *Conversation (4): diseases et personnages*, rozhovor s G. Aperghisem a F. Regnaultem vedl Peter Szendy, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 71.

bicí – ale nejen s nimi občas zachází tak, že to připomíná lidský hlas. Samotný hlas pak někdy mluví, jindy zpívá, ale velmi často se pohybuje na tenké hranici mezi oběma způsoby projevu. O *Mašínacích* skladatel prohlašuje: „*Melodie (výšky tónů) vycházejí ze způsobu mluvy; a z jejího přehánění, které jsem podporoval během zkoušení.*“⁵³

Aperghis specifickým propojením těla a zvuku dociluje emocionality, aniž by se uchýlil k jevu, jenž vytyká konvenčnějším formám divadla⁵⁴: že totiž herec svým projevem ilustruje myšlenky a významy, obsažené již v textu a dalších složkách inscenace.

7. Osobní partitury

Sólové *Víry* v podání zpěvačky Michel-Dansacové jsou ukázkovým příkladem kontrapunktu, jenž je jedním z klíčů k aperghisovskému herectví: čím zmechanizovanější je vnější pohybový a hlasový projev účinkujících, tím výrazněji a překvapivěji probleskuje jejich lidská autenticita. Aperghis je známý jako mlčenlivý, plachý introvert, sám často zdůrazňuje, že raději pozoruje a naslouchá, než by sám mluvil. Pečlivě si při tom všímá mluvních projevů, odlišných výběrů slov, přízvuků, intonací, rytmů řeči. Díky své povaze pak umí nechat „rozeznít“ autentickou osobnost hráčů na nástroj, herců i zpěváků, aniž by k ní potřeboval „psychologicky“ proniknout, vyznat se v ní. Levesqueová připomíná: „*A jeho trpělivost... Jsem nakonec dost pomalá. Nabídl mi tu neobyčejnou svobodu, že jsem mu naznačovala až do posledního momentu, někdy jednoduše jedním pohledem, že ještě hledám. /.../ Dokonce i v posledních dnech dokázal zapomenout na předpremiérové obavy a rozdávat důvěru.*“⁵⁵

Aperghisova schopnost vystihnout osobnost interpreta se netýká jen *hudebního divadla*, ale i jeho skladeb koncertních. V souladu s dispozicemi hráčů se často objevuje i v instrumentálním partu vokální nebo gestický projev. V opeře *Ohlášení bouře*, kterou jsem shlédl v Paříži, patřil k nejsilnějším místům okamžik, kdy se ozval samotný dirigent: poetický text odříkával střídavým hlasem, rytmicky precizně a s „dirigentskou“ pečlivostí i nadhledem.

⁵³ *Conversation (2): les phonèmes*, rozhovor s G. Aperghisem a F. Regnaultem vedl Peter Szendy, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 60.

⁵⁴ Stejně jako jiný režisér-hudebník, o němž bude řeč vzápětí, Heiner Goebbels.

⁵⁵ Levesque, Sylvie: *Diseuse (comédienne): après coup*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 93.

O některých svých hudebních (často sólových) skladbách mluví Aperghis jako o „galerii portrétů“. I v případech, kdy předkládá hudebníkům detailně rozepsanou partituru, může během zkoušení dojít k značně rozsáhlým změnám. Tyto změny Aperghis zapisuje a tak teprve vzniká výsledná podoba díla. O to obtížnější samozřejmě bývá převzetí kompozice jinými instrumentalisty, kteří se do styku s autorem nedostanou: francouzská perkusionistka Cécile Boiffinová, žijící v Česku, hrává Aperghisovu sólovou skladbu *Graffitis*, ve které je předepsáno například vyražení izolovaných hlásek či gestické náznaky úderů do bubnu, ke kterým však nedojde. Při plnění nadstandardních požadavků jí chybí suverenita a výrazová přesvědčivost, kterých autor při osobní spolupráci s hráčem umí docílit.

Mimochodem, podobný moment, jako jsou nedokončené údery do bubnu v *Graffitis*, je obsažený i v *Mašincích*. Díky Aperghisovu svědectví víme, jak k němu došlo: z původně zamýšlené hry v kostky, která nakonec do celkové formy nezapadala, zbyly pouze prázdné pohyby rukou nad stolem.

Podmínkou k tomu, aby mohly vznikat hudební či *hudebně-divadelní* „portréty“, je Aperghisova schopnost vést účinkující k improvizaci a reagovat na jejich spontánní impulsy. Je pro něj typické, že trpělivě vyčkává, až performeři přijdou sami s vlastními podněty, které on teprve formuje do celistvé kompozice. Jistou představu o způsobu improvizace dává opět Levesqueová: „*Předváděly jsme různé možnosti čtení hlásek a Georges tento materiál zpracovával jako sochař, který modeluje z jílu. Experimentoval, žádal nás, abychom zrychlovaly, zpomalovaly, měnily rytmus, výšku, barvu, rejstřík. Pozvolna tříbil naše čtyři nabídky. Vytvářel sóla, dua, tria, kvarteta, s počítačem nebo bez.*“⁵⁶

Herečka uvádí i konkrétní příklad, kdy si dlouho nevěděla rady s opakující se hláskou „rrrr“: „*řekla jsem si, že prozkoumám «všechna r, vydávaná zvířaty». Ale můj výzkum se neosvědčil, nevyprávělo to nic zajímavého. Prostě z toho zbylo něco jako pes, na základě interakce mezi tím, co jsem se snažila vytvořit, a způsobem, jakým to vnímal Georges: mohli bychom mluvit o «užitečné interakci»: hledám psa, Georges v tom nějak slyší vztek a vznikne z toho «Vztek».*“⁵⁷ (Ve francouzštině je ve slově colère/ vztek „r“ obsaženo.) Ve výsledné kompozici pak skutečně figuruje pasáž, kde herečka vydává ostentativně vzteklé zvukné „rrrr“, jenom vzdáleně se

⁵⁶ Levesque, Sylvie: *Diseuse (comédienne): après coup*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, , uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 90.

⁵⁷ Levesque, Sylvie: *Diseuse (comédienne): après coup*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, , uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 91.

podobající psímu vrčení. Ten zvuk připomíná dobře známé lidské emoce, přitom je ale zcela důsledně odpsychologizovaný, realizovaný hudebními prostředky (přesně dané tempo, rytmus apod.) a založený na „hudebním“ výraze. Pro přísnost formy a oproštěnost od psychologické motivace působí onen vztek obzvláště bezmocně.

Jedním ze všeobecně uznávaných mezníků Aperghisovy tvorby je kompozice *Recitace* z roku 1978, již napsal pro zpěvačku Martine Viardovou⁵⁸. Skladba sestává ze čtrnácti krátkých částí. Jejich podkladem je skladatelovo vlastní „libreto“, kombinující francouzská slova či pouhé slabiky s imaginárním jazykem. Texty jsou přetaveny do velmi jednoduchých hudebních struktur (zrychlování, množování slov, střídání vysoké a nízké hlasové polohy apod.), vyžadujících náročnou práci s dechem, používání extrémních poloh hlasu, široké škály výrazových možností či zvládnutí hranice mezi zpěvem a mluvou. Podle různých svědectví soudě, Viardová překvapovala obdivuhodnou hlasovou technikou, ale zejména zvláštní osobitostí, s jakou se skladby zmocnila. Sólové vokální skladby, ve kterých školený zpěvák překračuje hranice čisté hudby a ocitá se na poli performance, nejsou v poslední třetině dvacátého století ničím výjimečným⁵⁹. Na výkonu Viardové byla ale zřejmě unikátní právě „herecká“ plnokrevnost a mnohostrunnost.

K dalším Aperghisovým spolupracovníkům, pro něž zkomponoval některé opusy ze své „galerie portrétů“, patří herečka Edith Scobová, herec Michael Lonsdale a perkusionista Jean-Pierre Drouet. Lonsdale se několikrát chopil i režie Aperghisových kompozic. Drouet sám či se svým bubenickým triem *Le cercle* zase provedl i skladby, které nebyly původně určeny přímo jemu. V autorské nahrávce Aperghisova oratoria *Hamletmaschine* podle Heinerja Müllera (2000) vytvořil Drouet úchvatné vokální sólo ze scénických poznámek. Modeluje slova způsobem, jakým by to profesionální herec asi nedokázal: jako kdyby bubnoval na bonga.

Na divadelní stáži na francouzské Korsice jsem se účastnil realizace *hudebně-divadelní* skladby pod vedením perkusionisty a skladatele Jeana-Christopha Feldhandlera. Feldhandler nezastíral Aperghisův vliv. Zažil jsem u něj na vlastní kůži, jak v jedné pasáži hudebně využil autentickou osobnost a specifické vlohy některých účastníků. Amatérský divadelník, profesí učitel matematiky, pomalu odříkával

⁵⁸ Aperghis, Georges: *Récitations*, kompaktní disk, Mouton, 1992.

⁵⁹ Předobrazem *Recitací* údajně byla sólová skladba *Sequenza III* Luciana Beria, již se legendárně zhostila zpěvačka Cathy Berberian. Viz *Berio*, kompaktní disk, Philips Classic Productions, 1970.

základní vzorečky, zatímco já jsem v češtině, v čím dál prudším tempu a vyšších hlasových polohách, vykládal o totalitářské povaze komunismu.

8. Člověk – stroj

V roce 2000 zkomponoval Aperghis dvě důležitá, navzájem zcela odlišná díla: *Hamletmaschine* a *Mašínace*. Nikoliv náhodou je v obou názvech obsažené slovo stroj. *Hamletmaschine* podle známého dramatu Heinerja Müllera patří mezi ty výjimky, kdy Aperghis sahá po konzistentním, autonomním dramatickém textu – snad i proto se uchýlil k formě „oratoria“, určenému k ryze koncertnímu provedení.

Pro náš účel je ale obzvláště zajímavý projekt *Mašínace*⁶⁰, nesmírně úspěšný a hraný dodnes. Zde se stal „stroj“ se všemi významovými odstíny, které slovo obsahuje, základním tématickým i formálním východiskem. François Regnault sestavil libreto z herních hlášek (karetních, šachistických, z her v kostky), jazyka matematické logiky („*A! Implikuj B./ B! Implikuj C./ A já? Co implikuj já?*“) i z citací beletristických. Kromě *Alenky v říši divů* využil beletristické texty z různých dob, pojednávající o nejrozličnějších podobách automatů a robotů. Skladatel posléze libreto razantně seškrtal a doplnil o vlastní pasáže, psané imaginárním jazykem.

Na scéně jsou čtyři ženy - performerky s rozličným profesním zázemím: zpěvačka, herečka, flétnistka a violistka. Po celé hodinové představení sedí v řadě za čtyřmi identickými pracovními stoly s kancelářskými lampičkami, jimiž se dá snadno manipulovat. Na každý stůl je namířena kamera a za hlavami akterek jsou zavěšeny velké obrazovky, umožňující simultánní projekci detailních záběrů: rukou, jednoduchých objektů, jež performerky používají v rámci hry (list stromu, oblázek, kost, část ruky, papír), ale i hlavy zavřené v notebooku (obsahujícím minikameru). Tyto záběry se na obrazovkách prolínají s výtvarnými kreacemi dvorního Aperghisova scénografa, Daniela Lévyho. Nepravidelné zapínání a vypínání obrazovek se podílí na rytimizaci dění na scéně.

Důležitou součástí kompozice je přítomnost zvukaře, který sedí po straně jeviště, čelem k akterkám. Pomocí počítače deformuje jejich hlasové projevy, rozbíjí souvislé promluvy a s použitím nejrůznějších efektů s nimi vede neustálý souboj. Zpěvačky se

⁶⁰ V rozboru inscenace vycházím z audio-verze na kompaktním disku, dále z publikovaných Aperghisových komentářů ke vzniku projektu, původního libreta François Regnaulta (v konečné podobě značně přepracovaného) a z ukázek z představení, zavěšených na www.youtube.com, dostupných z: http://www.youtube.com/results?search_query=Machinations+Aperghis&search_type=, staženo 24. 10. 2008.

zdají být uvězněny v permanentním chrlení zvuků a slov, jež ztratila dávno smysl, případně odsouzeny k tomu, aby vždy znovu a znovu skončily u velebení strojů, automatů a herních systémů. Počítač naopak postupně ožívá a zdá se být spíše než ony skutečnou dýchající bytostí.

Memento celé inscenace je zřejmé: živé bytosti jsou odsouzeny zápas prohrát. Stroj je rychlejší, hlučnější, má k dispozici mnohonásobně rozvinutější škálu „zbraní“.

Zatímco v adaptaci Müllerovy *Hamletmaschine* z poloviny 70. let minulého století Aperghis rozvinul metaforu člověka převálcovaného „strojovostí“ celé společnosti, v *Mašinacích* se už člověk přímo stává robotem, aniž by mohl obvinít kohokoliv jiného.

Théâtre musical aperghisovského typu nám umí předkládat naše vlastní příběhy, podle prvního zdání snad až příliš vyabstrahované, ale při pozorném vnímání a v jednotlivých detailech naprosto konkrétní: jako náhlé zoufalé zavytí, které občas jakoby omylem probleskne v neobyčejně konzistentním proudu zvuků, jenž tvoří akustickou složku *Mašinací*.

Kapitola II.

Heiner Goebbels a instrumentální herectví

Druhou klíčovou osobností pro vývoj postmoderního *hudebního divadla* je německý skladatel Heiner Goebbels (1952), autor rozhlasových experimentů⁶¹, orchestrálních skladeb, inscenovaných koncertů, zvukových instalací a především - jakožto skladatel, libretista a režisér v jedné osobě - inscenací typu *théâtre musical*. V jeho případě se zdá přívlastek postmoderní zvláště přiléhavý: v hudbě využívá nejrůznějších žánrů od metalu přes vážnou hudbu až po hru na etnické nástroje africké či asijské, bez okolků sahá po imitacích rozmanitých hudebních stylů a žánrů a libreta svých projektů utváří vesměs z citací jiných autorů od Giordana Bruna po Heinera Müllera. Jakožto absolvent frankfurtské sociologie má také ideově blízko k postmoderním myslitelům.

Od druhé poloviny sedmdesátých let se zabýval naplno hudbou, nejprve ovšem rockovou. Ke konci desetiletí se etabloval coby autor hudby scénické, zejména pro Schauspiel ve Frankfurtu nad Mohanem, kde byl dokonce v angažmá (mezi režiséry, s nimiž se dostal do styku, byl i Claus Peymann či Matthias Langhoff). Na konvenční formy divadla postupně zanevřel, začal se věnovat tvorbě rozhlasové a později, v letech devadesátých, i vlastním inscenacím. Na přelomu století už patřil mezi renomované divadelní experimentátory v Německu i za hranicemi. Jeho potřeba zkoumat hranice jednotlivých oblastí umění a převracet naruby divácké (či posluchačské) konvence však *hudebním divadlem* nekončí. V současnosti se zabývá mimo jiné instalacemi, ve kterých už pro živé performery není místo.

Goebbels je umělcem výrazně intuitivním. Ve svých scénických kompozicích řadí vedle sebe mnohdy zdánlivě nesouvisející kontrastní prvky, jejichž konfrontace ale nakonec vede k výpovědi, překvapující svou významovou bohatostí. Skrze hudební, literární i výtvarné motivy se snaží nabídnout nedogmatický, mnohvrstevnatý pohled na témata filozofického či společenského rázu. Může to být akt psaní (*Černé na bílém/ Schwarz auf Weiss*), fenomén válčení (*Krajina se vzdálenými příbuznými/ Landschaft mit entfernten Verwandten*) či třeba charakter amerického velkoměsta (rozhlasový *Stín-Krajina s Argonauty/ Shadow-Landscape with Argonauts*). Název

⁶¹ Pro německý výraz *Hörstück*, do angličtiny překládaný jako *audio play*, máme v češtině pouze výraz *rozhlasová hra*. Ten je ovšem silně zavádějící kvůli zásadnímu důrazu české rozhlasové tvorby na literární stránku (u *rozhlasové hry* očekáváme, že vzniká na základě nějakého dramatického textu). Přesnější by tedy byl například překlad *akustická hra*.

inscenace *Krajina se vzdálenými příbuznými*⁶² je možné brát jako metaforu Goebbelsova tvůrčího přístupu. Vzdálenými příbuznými jsou tu spisovatelé, filozofové, hudebníci, malíři všech dob, jejichž výpovědi se spojují v jedno komplexní poselství. Sdělované myšlenky, které by byly v tradičnějším typu divadla ukryté v příběhu, jsou předitelny přímočaře v citacích intelektuálně náročných textů nebo naopak zcela vyabstrahovány do hudebních ploch, hry světla a projekcí.

Účinkujícími bývají nejen herci či zpěváci, ale mnohdy hráči na hudební nástroje, které Goebbels umí vést k přesvědčivému způsobu existování na divadelním jevišti. Přestože jeho východiska jsou jednoznačně hudební, daří se mu důsledně propojit všechny složky divadelní kompozice do jednoho kompaktního celku. Hudba i text mají často stejnou důležitost, v popředí se ale může octnout projekce, dekorace, světlo nebo třeba kostýmy či neobvyklé rekvizity.

Na rozdíl od introvertního Aperghise je Goebbels velmi komunikativní (působí také jako pedagog) a do značné míry obdařený schopností reflektovat vlastní tvorbu a specifikovat její zdroje. Přebírat mechanicky jeho vlastní formulace může být samozřejmě riskantní. Právě v jeho případech vznikají velmi rychle nálepky a klišé, opisované všemi pořád dokola. Jinou potíží mé analýzy je fakt, že ke Goebbelsovým scénickým projektům mám ještě omezenější přístup než tomu je u Aperghise. Na vlastní oči jsem shlédl pouze jeden „*inscenovaný koncert*“. Přesto přese všechno se pokusím - za použití audio i videonahrávek, rozhovorů, portrétů a autorových vlastních teoretických textů – vystihnout podstatu jeho divadelních postupů, především pak vztahu k herectví.

1. Sociolog a rocker

Heiner Goebbels je původem z hudební rodiny, v dětství studoval hru na klavír a violoncello. Velmi brzy se zároveň začal zajímat o nové proudy popové a rockové hudby (Beatles, Beach Boys, Jimi Hendrix). V šedesátých letech především americká pop-music fungovala pro západoněmecké teenagery jako druh úniku z úzkoprsé společnosti. Široký záběr od klasiky až po metal mu byl tedy od začátku vlastní a později se stal jedním z kompozičních východisek.

⁶² Je to dosud jediný projekt, který byl autorem označen za operu. Jak sám později tvrdil, důvodem k tomu bylo, aby vzbudil zájem u konzervativnější části kritiky. Není jediný, kdo takto kategorie opery využívá.

Dříve, než se dal plně na kariéru hudební, začal Goebbels studovat sociologii na proslulé frankfurtské katedře. Ta byla myšlenkově napojená na Frankfurtskou školu, v šedesátých letech nesmírně vlivné středisko neomarxistické filozofie a sociologie, představované mysliteli jako Jürgen Habermas, Theodor Adorno či Herbert Marcuse. Adorno byl již několik let po smrti, když Goebbels v roce 1973 na univerzitu nastoupil, nicméně silný politický a filozofický vliv školy, která učila studenty kriticky se vyhraňovat vůči všudypřítomnému konzumerismu a myšlenkovému konformismu, byl nepochybně značný. Fundované znalosti sociologie a filozofie dovedly Goebbelse později až k profesorskému postu a od roku 2003 přímo do čela Institutu pro aplikovaná divadelní studia na univerzitě v Giessenu, ve kterém dochází k propojení teoretického studia s praktickou tvorbou⁶³.

Zásadním momentem, který údajně rozhodl o tom, že se z Goebbelse stal profesionální hudebník, bylo setkání s dílem skladatele Hannse Eislera, kterého lze považovat za dodnes nejdůslednějšího německého experimentátora v oblasti politicky angažované hudby: *„Eisler je pro mě důležitou postavou z mnoha důvodů a mám k němu velice osobní vztah. Kdybych se s jeho prací neseznámil, vzhledem ke svým tehdejším názorům bych se asi nikdy nerozhodl pro studium hudby. Bylo důležité, že jsem v sedmdesátých letech poznal dílo i názory Hannse Eislera, který mi tehdy jako jeden z mála německých skladatelů dvacátého století ukázal možnost propojení společenských požadavků a hudebních zájmů. Kromě toho jej vidím jako pokračovatele linie německých skladatelů, která jde od Bacha přes Schuberta a Eislerova učitele Schönberga. Je to linie, která drží hudbu „při zemi“, to znamená nedovolí jí ztratit kontakt s životem a stát se abstraktní hrou se zvuky.“*⁶⁴

Eisler po sobě zanechal intelektuálně náročné avantgardní kompozice, ale i politicky zabarvené songy a pochodové skladby pro demonstrující dělnictvo. Goebbels poukazuje na to, jak taková politická hudba později chyběla revoltující mládeži v osmašedesátém roce. (Osobně se domnívám, že podobná prohlášení vedou kritiky k až přílišnému zdůrazňování politické stránky Goebbelsova umění.)

Skladatel svůj odpor k většinové společnosti sdílel s řadou dalších mladých osobností (včetně nedávného ministra Joschky Fischera). Kromě konzumního

⁶³ Experimentální divadelní školu v Giessenu založil v roce 1982 teatrolog Andrzej Wirth. Výzkum multimediálního umění se pojí se studiem filozofie, sociologie či dějin umění. Z této školy pochází mimo jiné významný německý režisér René Pollesch nebo skupina Rimini Protokoll, jejíž svérázné divadelní projekty se pohybují na hranici ryzího dokumentu.

⁶⁴ *Prostory Heinera Goebbelse*, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Kratochvíl, Matěj, in: His Voice č. 3/2004, str. 4-5.

životního stylu pobuřovala tehdejší rebely tabuizace nacistické minulosti předchozí generace. Jeho radikální společenské postoje i hudební ambice našly poprvé uplatnění v kapele, kterou založil pod názvem *Takzvaná levicově-radikální dechovka (Sogenanntes Linksradikales Blasorchester)* a která fungovala v letech 1976 -1981. Ansámbl působil především na pouličních akcích a demonstracích, Goebbels se kvůli němu naučil hře na saxofon. Ironický název uskupení však naznačuje, že kapelníkovo politické zanícení nikdy nebylo dogmatické. Podle jeho vlastního svědectví se „*takzvaná*“ radikální dechovka svým nespoutaným stylem zásadně lišila od dokonale secvičených písní, hraných prokomunisticky orientovanými tělesy.⁶⁵

Raná zkušenost s „politickou dechovkou“ se později snad nejživěji odrazila v jedné pochodové pasáži inscenace *Černé na bílém* (1996), kvůli které Goebbels přiměl všechny členy orchestru Ensemble moderne, aby se naučili základům hry na žesťové nástroje. Podle jeho pozdějšího vyjádření na ně hráli špičkoví houslisté či perkusionisté zhruba stejně špatně jako onen dechový orchestr v sedmdesátých letech.

Druhým uskupením, které pod Goebbelsovým vedením vzniklo, bylo art-rockové⁶⁶ Goebbels/Harth-Duo, později proměněné v kvarteto Cassiber. To získalo v průběhu osmdesátých let značné renomé díky skvělé sešranosti, neobyčejné invenci v oblasti zvuku, a zřejmě také díky tomu, co bude nadále pro Goebbelse typické: sugestivní vizuální stránce koncertování. Hudebníci Cassiberu své skladby nikdy nezapisovaly ani nefixovali, dokonce i jejich vydaná alba obsahovala improvizované, spontánně vznikající a rozvíjející se skladby. To bylo možné díky tomu, že klavírista Goebbels a bubeník Chris Cutler měli vzácnou schopnost akčně vytvářet a udržovat zajímavou formální strukturu, zatímco saxofonista Alfred Harth a kytarista Christoph Anders ji vnitřně obohacovali bohatou škálou zvuků. Působivost kreačí, při kterých hráči střídali často nejrůznější nástroje bez ohledu na své původní zaměření a vzbuzovali dojem zvláštních mágů, dokládá i desetiminutový záznam z jednoho koncertu, zavěšený na internetovém serveru youtube⁶⁷. Už v tehdejší době docházelo k později

⁶⁵ Matěj Kratochvíl v úvodu k rozhovoru s Goebbelem o jeho prvním hudebním uskupení píše: „*To bylo součástí hnutí zvaného „Sponti“, které pod vlivem Theodora Adorna a Frankfurtské školy kritizovalo kapitalistickou konzumní společnost. Toto hnutí se distancovalo od komunistických stran a jako protipól jejich organizovanosti prosazovalo spontaneitu a individualitu.*“ viz *Prostory Heinerja Goebbele*, rozhovor s H. Goebbelem vedl Kratochvíl, Matěj, in: *His Voice* č. 3/2004, str. 4.

⁶⁶ Takto charakterizovali jeho styl hudební kritici.

⁶⁷ Dostupný z: <http://www.youtube.com/watch?v=IPxZ0Ms5cDI>, staženo 24. 10. 2008.

typickým Goebbelsovým postupům. Kromě výrazného podílu improvizace a důrazu na barevnost zvuku též k využívání hudebních citací od Bacha až po Eislera.

2. Rocková inspirace: hudba živelná a kolektivní

Skvělým příkladem vizualizovaného či teatralizovaného art-rocku je *Osvobození Promethea* podle Heinerja Müllera, se kterým se v prosinci roku 2006 Heiner Goebbels poprvé představil u nás⁶⁸. Jedná se u něj výjimečně o adaptaci souvislého textu, byť velmi stručného, to jest dvoustránkové parafráze mýtického příběhu. Titulní hrdina je v ní zcela dehonestován. Jeho výkaly dlouho znemožňují Heraklovi provést akt osvobození, navíc Prometheus nejprve odmítá opustit skálu, na níž byl dosud připoutaný, nakonec při cestě dolů kyne z Heraklových zad nepřítomným davům.

Patnáct let starý projekt, v původní verzi rozhlasový, nazývá Goebbels *inscenovaným koncertem*. Na scéně vystupuje samotný autor, ovládající sampler a klávesy, dále hráč na bicí David Moss a herec Ernst Stötzner, dlouholetý Goebbelsův spolupracovník ještě z doby Cassiberu⁶⁹. Dokonale sehrané trio realizuje živelnou a dynamickou kompozici, ve které si jsou všichni tři interpreti „herecky“ rovní. Goebbels coby demiurg, kroužící kolem přístrojů, Moss se svými divokými sóly, doplněnými příležitostně expresivními hlasovými kreacemi, a střízlivě deklamující Stötzner. Herec doprovází souvislý hlasový projev jednoduchými akcemi jako je pomalý přechod přes scénu, vystoupaní na vyvýšený praktikábl v pozadí apod. Divácký zážitek ovšem spočívá především v samotném pobytu účinkujících na scéně, naplněném vnitřní energií a koncentrací. A ve výsledném zvuku, tolik podmanivém, až se zdá nepravděpodobné, že vzniká přímo před našimi zraky.

Rocková zkušenost dovedla Goebbelse k přesvědčení o smysluplnosti kolektivní tvorby, o možnosti „*společného hudebního rozhodování*.“⁷⁰ V tom se podobá Aperghisovi, který *théâtre musical* chápe mimo jiné jako příležitost podrobit hudební složku kolektivnímu procesu zkoušení. Jestliže jeho francouzský souputník označuje některé své skladby jako portréty, samotný Goebbels mluví o „*kolektivních*

⁶⁸ *Die Befreiung des Prometheus*, inscenovaný koncert, podle textu Heinerja Müllera, premiéra v Marseille roku 1991 a ve Frankfurtu roku 1993, u nás uvedeno 9. 12. 2006 v divadle Komédie v Praze.

⁶⁹ Čeští divadelníci se mohli se Stötznerem seznámit také jako s králem Duncanem v Goschově inscenaci *Macbetha*, uvedené na 11. ročníku Pražského divadelního festivalu německého jazyka v roce 2006.

⁷⁰ *Performance as composition*, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Stathis Gourgouris, A Journal of Performance and Art č. 78/ 2004, dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

portrétech“.⁷¹ V tom je příkladná jeho spolupráce se světově proslulým Ensemble moderne. Tento komorní orchestr vznikl v roce 1980 a od roku 1985 sídlí přímo ve Frankfurtu nad Mohanem. Jeho členové však pocházejí z celého světa, od Argentiny přes Japonsko až po Austrálii. Od počátku je zaměřen výlučně na současnou hudbu, naprosto unikátní je ale především jeho organizační struktura. Ensemble moderne nemá stálého šéfa ani dirigenta, o jeho provozu i uměleckém směřování rozhoduje společně necelá dvacítka hráčů. Podle skladatele díky tomuto způsobu fungování, připomínajícímu spíše nezávislou divadelní skupinu, vyniká orchestr neobyčejným tvůrčím elánem a chutí experimentovat⁷².

Goebbels dosud realizoval s Ensemble moderne tři projekty. Inscenovaný koncert *Eislermaterial a hudebně-divadelní kompozice Černé na bílém a Krajina se vzdálenými příbuznými*, ve které navíc vystupují dva hosté, herec a operní zpěvák. Hudebníci v těchto inscenacích hrají na své původní nástroje i na různé jiné, vytvářejí nejroztodivnější zvuky, rozvíjejí hru s předměty i loutkami, čtou a deklamují texty. Během zkoušení vzniká obrovské množství drobných detailů, v partituru nezaznamenaných a nezaznamenatečných, z čehož plyne nezvyklý druh spoluodpovědnosti každého z hráčů. Podle Goebbelse totiž neexistuje žádná jednotlivá osoba, která by uměla všechny podrobnosti dát dohromady.

Druhým nezanedbatelným vlivem rocku na Goebbelsovu hudební i divadelní tvorbu je jeho živelnost. Skladatel využívá prakticky jakýchkoliv prostředků k tomu, aby vzbudil emoci či vykouznil atmosféru, jichž chce docílit. Zpěv, mluva, prudké světelné změny, zvuky z reproduktorů, ostré kontrasty mezi jednotlivými scénami - a především hudba skutečně jakéhokoliv typu, žánru a z jakékoliv části světa - jsou propojovány či řazeny k sobě tak, aby nenechaly pokud možno nikoho chladným.

S rockovým nábojem souvisí Goebbelsova obliba v jednoduchých řešeních a ostrých konturách. Všichni účinkující se například shromáždí na jednom místě, v ruce třímají různě veliké varhanní píšťaly a když je vloží do úst, vytvoří jakousi živou obdobu královského nástroje (*Krajina se vzdálenými příbuznými*). Jindy pinkání tenisového míčku přes celé jeviště udává základní pulsaci nebo jeden z účinkujících postaví čajovou konvici na vařič a za chvíli se do znějící hudby ozve dlouhý rovný tón

⁷¹ *Performance as composition*, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Stathis Gourgouris, A Journal of Performance and Art č. 78/ 2004, dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

⁷² *Performance as composition*, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Stathis Gourgouris, A Journal of Performance and Art č. 78/ 2004, dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

(oboje *Černé na bílém*). To jsou jen některé příklady prostých, ale silných nápadů. Především ve zvuku, ale i v ostatních složkách *hudebně-divadelních* kompozic dociluje Goebbels největších účinků kombinací několika jednoduchých prvků, které jsou všechny rozeznatelné a sledovatelné, ale dohromady působí překvapivě.

Heavy-metal, se kterým se v praxi setkal jenom okrajově, se stal pro skladatele vůbec největší školou jednoduchosti. Je podle něj založený na tom nejjednodušším kompozičním principu, na *unisonu*: všechny nástroje hrají v určitý okamžik to samé. V ozvucích se vyskytuje v některých jeho kompozicích, například v rozhlasovém projektu *Wolokamsker Chaussée* podle Heinera Müllera. Zásadní dojem udělal na mladého Goebbelse koncert free-jazzové kapely Dona Cherryho: „*Všichni tam byly skutečně oslniví díky neuvěřitelné intenzitě a neuvěřitelnému zvuku. Don Cherry je uměl přesvědčit, aby hráli velmi jednoduše – redukoval jejich možnosti na velmi základní zvuky, které byly uvnitř napjaté k prasknutí. Potom je zklidnil pomocí velmi jednoduchých raga melodií. To byla pro mě velmi důležitá zkušenost – napětí a rovnováha mezi složitostí a jednoduchostí, mezi kolektivem a individuálním umělcem, který to všechno dokázal vyvážit.*”⁷³

V neposlední řadě se Goebbels v době svých rockových počátků seznámil s nástrojem, v jehož užívání se postupně stal absolutním mistrem: se samplerem. Sampler se obvykle objevuje ve formě elektrického piana, jehož klávesy ovšem fungují jako spouštěče předpřipravených zvuků či krátkých hudebních úseků (sample znamená anglicky vzorek). Sampler je nástroj ideální pro postmoderní hru s citacemi a odkazy. V primitivnější podobě využívá dnes samplování leckterá začínající kapela, se vši virtuozitou to však umí málokdo.

3. Učitel Eisler: hudba jako politikum

Goebbels sám mluví o Eislerovi coby svém velkém učiteli hlavně v souvislosti s politickým aspektem, přítomným v jeho hudbě⁷⁴. Ještě nápadnější je ale jiná paralela. Eisler ve své tvorbě propojoval dva tehdy neslučitelné světy, avantgardistické sklony k experimentu a koncept hudby, srozumitelné masám.

⁷³ Till, Nicholas: *Street fighting mensch*, The Wire č. 299/ 2003, dostupné z: www.heinergoebbels.com/portraits, staženo 30. 6. 2008.

⁷⁴ S Eislerem spolupracoval ve 40. letech i Theodor Adorno, a to na knize *Composing for the films*. Jako frankfurtský student se tedy Goebbels musel o skladateli doslechnout.

V jednadvaceti se stal jedním z nejoblíbenějších žáků Arnolda Schönberga⁷⁵. Byl prvním, který podle jeho vzoru začal aplikovat dodekafonické kompoziční postupy. Již počátkem 20. let se ovšem nadchl pro dělnická politická hnutí a pro komunistickou ideologii. Razantně odmítl pokračovat v tvorbě akademické, elitářské „čisté“ hudby a vydal se směrem k přímočaré politické angažovanosti. Přestože od dodekafonických postupů Eisler nikdy definitivně neupustil (dokázal s nimi ovšem pracovat i tak, že se přiblížil tradiční tonalitě)⁷⁶, postupně u něj zcela převládly ideologicky zaměřené písně, sbory, kantáty a později i hudba scénická, to všechno psané nutně v daleko jednodušším stylu.

Po nástupu Hitlera k moci Eisler okamžitě emigroval a nakonec se usadil ve Spojených státech. Zde zažil období velkých úspěchů (coby oblíbený hollywoodský skladatel spolupracoval s Fritzem Langem či Chaplinem), v roce 1948 se však stal obětí protikomunistického tažení senátora McCarthyho a byl vyhoštěn ze země. Zásadním zvratem byl jeho dobrovolný návrat do východního Německa, ve kterém se přes občasné perzekuce etabloval coby státem uznávaný mistr, mimo jiné i napsáním státní hymny.

Mezi divadelníky je Eisler známý hlavně spoluprací s Bertoldem Brechtem, která začala na samém počátku třicátých let a ukončila ji až Brechtova smrt. Goebbels odmítá brechtovskou tradici songů, zpívaných tváří v tvář k publiku a spojených s konkrétním politickým poselstvím. Na Eislerovi jej naopak fascinuje koncept hudby, která se vymaňuje z uzavřených společenských kruhů vzdělaného posluchačstva a vychází vstříc širšímu publiku. Koncept hudby, jež překračuje ryze estetický rámec a stává se událostí v širokém slova smyslu. Od Eislera a Brechta přejal Goebbels principiální pozornost vůči divákovi, snahu přimět jej k samostatnému a aktivnímu vnímání a z toho plynoucí úsilí o nabourání konvenčního vztahu k danému druhu umění. Snad právě v tomto bodě se Goebbels Brechtovi, který měl diváka vždy na paměti, blíží nejvíce. Jak píše Jan Hyvnar: *„Divákův postoj se stal pro Brechta východiskem i konečnou stanicí epického divadla. On rozhodoval o smyslu divadla, které se mělo stát zábavnou školou kritického myšlení.“*⁷⁷

⁷⁵ O Schönbergovi byla řeč již v úvodu k této části práce v souvislosti s vyvinutím specifického hlasového porjevu, tzv., *sprechgesangu*. Byl to jeden z nejvýznamnějších skladatelů, teoretiků a pedagogů evropské hudební avantgardy, zakladatel tzv. Druhé vídeňské školy, již spolutvořili jeho žáci Anton Webern a Alban Berg. Aby se kruh vzájemných vlivů uzavřel, dodejme, že Adorno byl studentem a přítelem právě A. Berga.

⁷⁶ Řada materiálů a hudebních ukázek dostupná z: www.eislermusic.com.

⁷⁷ Hyvnar, Jan: *Herec v moderním divadle*, Praha, Pražská scéna, 1990, str. 183.

Jedním z nejvelkolepějších Eislerových podniků bylo zorganizování Mezinárodní dělnické hudební olympiády v roce 1935 kousek od hranic fašistického Německa, kde nacvičil sborovou skladbu s 5000 účinkujícími. Goebbels už naopak patří do doby, kdy se masy rozpadají, proletariát přestává být politickou silou a (alespoň v západní Evropě) vítězí vypjatý individualismus. Goebbels rád zdůrazňuje demokratický charakter své tvorby. Divák sám si z mozaiky náznaků, citací, odkazů a asociací tvoří vlastní kontexty, jako by dnes už umělec neměl schopnost či právo své publikum vést k „správným“ ideovým závěrům.

Eislerovi věnoval Goebbels svoji diplomovou práci na sociologii a několik skladeb. Koncertní *Eislermaterial*, jehož audio nahrávku mám k dispozici, patří k těm nejpietnějším. Goebbels nám v něm předestírá mozaiku z mistrových skladeb. Zachovává několikaminutové souvislé hudební úryvky a jenom decentně je doprovází vlastním hudebním komentářem. Citované Eislerovy skladby, ať už ryze instrumentální nebo ve formě songů, nikdy neztrácejí švih, rafinovaný ironický humor a marně skrývanou melancholii.

Tuto zvláštní kompozici, křehkou a intimní, nastudoval Goebbels s Ensemble moderne tak, že uprostřed pódia stála Eislerova busta a hráči seděli po krajích scény, daleko od sebe. Pro vážnou hudbu řešení na první pohled nesmyslné. Symbolický příklad toho, jak Goebbels provokuje a nabořává konvence.

4. Text jako krajina

Ještě jedné věci se Goebbels naučil od Eislera: nechat literaturu, aby předurčovala hudební zpracování a nikoliv naopak, jak je u vážno-hudebních skladatelů zvykem. Goebbels přímo prohlásil: „*Samozřejmě, že tento způsob přijetí literárního textu jako autority pro hudbu je ve skutečnosti velmi úzce spojený s prací Eislera a Brechta.*“⁷⁸ V původních nahrávkách Eislerových písní vede primární důraz na text k tomu, že se zpěv blíží recitaci. To dokazuje, že pro skladatele byl obsah sdělení důležitější než umná melodie. Goebbels dospěl ještě dál. Ke zpěvu se uchyluje pouze výjimečně a v naprosté většině případů propojuje hudbu se slovem mluveným. Tvrdí totiž, že v Německu je tradice písní, ať už náboženských, romantických či politických, příliš silná a proto zavádějící: „*Zpívání vždy nějakým*

⁷⁸ *Performance as composition*, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Stathis Gourgouris, A Journal of Performance and Art č. 78/ 2004, dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

*způsobem odkazuje k minulosti: buď karikujete určitý způsob německého zpěvu nebo se dovoláváte úžasné dojemnosti nějakých písní nebo se k nim stavíte kriticky a tak podobně. Ale jakmile zpíváte německy, je to velmi spojené s historií Německa a proto je velmi těžké rozvíjet skrze zpěv nové perspektivy.*⁷⁹

V jeho inscenacích se často objevuje postava s knihou v ruce. Čtení textu přímo z papíru znamená zásadní důraz na literární složku. V práci s textem Goebbelse údajně ovlivnila americká spisovatelka Gertruda Steinová, ale nepochybně ještě daleko více jeho osobní přítel, německý dramatik Heiner Müller. Třetina dosavadních Goebbelsových *hudebně-divadelních* inscenací obsahuje Müllerovy texty, podobně je tomu u rozhlasových projektů. Několikrát zakomponoval Goebbels do svých skladeb přímo nahrávku hlasu slavného dramatika, čtouceho z díla vlastního (z *Muže ve výtahu* ve stejnojmenné kompozici) nebo cizího (z povídky *Stín* E. A. Poea v inscenaci *Černé na bílém*).

Texty Heinerja Müllera⁸⁰ jsou neobyčejně hutné a myšlenkově komplikované. V podstatě jsou to extrakty, obsahující jenom klíčová slova, v nichž se zrcadlí komplexní Müllerovo filozofické a politické univerzum. Jeho dramatický jazyk je pro skladatele přímo ideálním materiálem proto, že neobsahuje jednoznačná tvrzení, ale vyvolává bohatou škálu asociací u každého individuálního posluchače.

Mezi nejznámější režiséry Müllerových her patří Robert Wilson a právě Heiner Goebbels. Ani jeden z nich se nesnaží o jejich interpretaci. Avšak zatímco Wilson je suverénně integruje do vlastního, vypjatě subjektivního divadelního světa⁸¹, Goebbels je nechává co nejpronikavěji zaznít jakožto autonomní akustickou složku svých kompozic. Platí pro něj to, co píše i Aperghis o své jediné müllerovské kompozici *Hamletmaschine*: „*tady skladatel nemá právo dojímat se nebo rozněžňovat; musí «jednat skrze text».*“⁸²

⁷⁹ *Opening up the text*, příspěvek Heinerja Goebbelse v rámci diskusního fóra o německém hudebním divadle a o Marthalerově inscenaci *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* v Institutu současného umění (ICA) v Londýně, in: *Performance Research Vol. 1* (No. 1, Spring 1996), dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008. Pro Goebbelse je uvažování, o němž svědčí citovaný text, dosti typické. Dává si pozor, aby nikdy neukolébal divákovu pozornost něčím, co je mu dobře známé, co může vnímat stereotypně. Jeho cílem je vyprovokovat diváka k skutečně aktivnímu myšlení a vnímání.

⁸⁰ Vycházím z několika Müllerových textů (*Hamlet-stroj*, *Osvobození Promethea*, *Medeia Materiál*, *Kvartet*), z poznámek samotného Heinerja Goebbelse a z komentářů k dílu H. Müllera viz Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, Bratislava, Divadelný ústav, 2007.

⁸¹ O Wilsonově pařížské adaptaci *Kvartetu* viz můj článek *Divadlo v Paříži: dvě legendy a jeden objev*, Svět a divadlo č. 1/2007, str. 50-54.

⁸² Aperghis, Georges: *Parallèles (2): Hamletmaschine*, in: *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001, str. 108.

Svůj přístup ke zhudebňování textů Goebbels se vzácnou názorností popisuje ve stati *Text als Landschaft/ Librettoqualität, auch wenn nicht gesungen wird*⁸³. Zdůrazňuje, že pro své účely potřebuje text nedramatický a sice v próze. Dramatický text, rozepsaný do replik, se mu zdá stejně jako veršovaná poezie příliš formálně předurčen, navíc přitahuje pozornost ke vztahům postav a jejich emocím na úkor obsažených myšlenek. To, čím se zabývá, není interpretace významů, ale syntax – fyzická dimenze textu. Zajímají ho odstavce, stavba vět, velká a malá písmena, často se opakující slova či hlásky. Proto také zásadně vychází z původních vydání textů, nikoliv z jejich kritických přepracování. Někdy ovšem, jak dokládá na Müllerově *Muži ve výtahu*, sahá po překladu do jiného jazyka (Goebbels je schopný pracovat s francouzštinou a angličtinou), aby se oprostil od stereotypního vnímání smyslu slov a mateřštiny vůbec. Takto u *Muže ve výtahu* objevil až v angličtině nápadně vysoký počet opakování zájmena „já“. Ve výsledné skladbě potom naléhavé výkřiky „Ich!“ rytmicky člení jednu její část. Ne vždy se ale vrací k rodné němčině, často vkládá pasáže v různých jazycích. V tom smyslu je názorná *Krajina se vzdálenými příbuznými*. Díky různým jazykům a různým kulturním odkazům se tento projekt stává pomyslnou krajinou i v původním geografickém slova smyslu.

Co se týká zacházení s textem, jedna z nejsuggestivnějších pasáží, na které jsem v nahrávkách Goebbelsových děl narazil, je obsažena v inscenaci *Aneb katastrofální vyloďení (Ou le débarquement desastreux)*. Zlomek Müllerovy hry *Herakles 2 aneb Hydra* je rozčleněn na kratičké, nejčastěji dvojslabičné segmenty, které jsou vyslovovány rychle za sebou, mezi nimi ale vždy zazní krátký „úder“ celého orchestru. Ve skutečnosti je zvuk orchestru nahraný a spouštěný ze sampleru – tato technika umožňuje rychlost a rytmickou přesnost, které by živý ansámbl stěží byl schopen. Pro představu uvádím překlad alespoň části takto rytmizovaného textu, přičemž lomítka značí vpád orchestru: „Věděl / že ještě / nikdy neběžel / tak rychle. / Nevzdálil se / ani o krok / ten les / byl rychlý / jako on“.⁸⁴ Jak vidno, obsah slov zcela odpovídá „klopýtání“ přednesu o ostře vyrážené akordy. Napětí mezi jedním sólovým hlasem a monumentálními akordy je ohromující. Podobně virtuózní je předchozí část, ve které rychle vyslovovaný, nenápadně melodizovaný text souběžně provází elektrická baskytara v identickém tempu a melodii.

⁸³ Viz Goebbels, Heiner: *Text als Landschaft*, in: *Heiner Goebbels/ Komposition als Inszenierung*, uspořádal Wolfgang Sandner, Berlín, Henschel, 2002, str. 64-70.

⁸⁴ Goebbels, Heiner: *Text als Landschaft*, in: *Heiner Goebbels/ Komposition als Inszenierung*, uspořádal Wolfgang Sandner, Berlín, Henschel, 2002, str. 66.

Goebbels zkrátka dochází až k nepravděpodobným zvukovým kombinacím (tam, kde se dostává na hranici technických možností hudebních nástrojů, může si pomoci samplerem), odhalujícím nové možnosti vztahů mezi zvukem a hlasem, hudbou a slovem. Text se u něj skutečně stává krajinou, kterou všichni účinkující spolu s diváky společně procházejí, ale každý si z ní odnáší trochu jiné poznání. Zcela v tradici myslitelů, kteří vnímají text jako „*les, ve kterém je čtenář lovcem*“ (Walter Benjamin) nebo jako „*neproniknutelný panenský háj*“ (Soeren Kierkegaard)⁸⁵.

5. Autonomie scénických prvků

V rámci Pražského quadriennale 2007 proběhla Goebbelsova přednáška, při níž demonstroval své režijní postupy na *hudebně-divadelním* projektu *Eraritjaritjaka* (2004). Ten vznikl na základě útržků z deníků Eliase Canettiho⁸⁶ s Goebbelsovým dvorním francouzským hercem André Wilmsem a s Mondriaanovým smyčcovým kvartetem.

Goebbels především vysvětloval a dokládal pomocí video-ukázek z inscenace, jakými prostředky se snaží umožňovat divákům co nejaktivnější přístup k dílu. Jeho cílem je vyvolávat v nich jejich vlastní asociace, nepředbíhat je, nepředkládat jim jednoznačné interpretace, neuvést je v nutnost přizpůsobit svůj přirozený temporytmus a čas vnímání. Pro ten účel využívá jako základního postupu samostatnou práci s jednotlivými složkami inscenace⁸⁷. Syntetické divadlo, ve kterém všechny prvky k sobě dokonale organicky zapadají a vytvářejí tak dokonalou formu, uvádí diváka do stavu pasivního konzumenta umění. Goebbels je naopak od sebe odděluje. V tom smyslu se odkazuje k Brechtovi, který mimo jiné prohlásil: „*Tak tu jsou sezvána všechna sesterská umění herectví, ne aby vytvořila nějaký*

⁸⁵ Goebbels, Heiner: *Text als Landschaft*, in: *Heiner Goebbels/ Komposition als Inszenierung*, uspořádal Wolfgang Sandner, Berlín, Henschel, 2002, str. 69. Je zajímavé, že ke stejné metafoře textu jako lesa a procházejícího se čtenáře se uchyluje Umberto Eco ve svých *Šestí procházkách literárními lesy*. Stejně jako italský spisovatel na funkci čtenáře, Goebbels klade velký důraz na roli posluchače či diváka.

⁸⁶ Židovský polyglot Elias Canetti (1905 – 1994) je v souvislosti s *théâtre musical* vůbec zajímavým autorem: „*Člověk může v téže chvíli vnímat víc než jednu věc a nic nepustit ze zřetele. Má pak v uchu dva, tři, čtyři hlasy současně a nejzajímavější je to, co se odehrává mezi nimi. Jednotlivé hlasy si vůbec nevšímají jeden druhého, každý pokračuje podle svého, jako natažený hodinový strojek, nedá se zastavit ani odvést jinam, ale když jej vnímáme současně s jinými, vyplynou z toho nejroztodivnější věci, jako bychom měli svůj vlastní klíček k nějakému zvláštnímu hodinovému strojku, takřkajíc klíček na meziúčinky, o nichž hlasy samy nic nevědí.*“ Canetti, Elias: *Hra očí*, přeložil Jiří Stromšík, Praha, Hynek, 1998, str. 293.

⁸⁷ Otázkám autonomie jednotlivých složek věnoval Goebbels také článek *Gegen das Gesamtkunstwerk: Zur Differenz der Künste*, in: *Komposition als Inszenierung*, uspořádal Wolfgang Sandner, Berlín, Henschel, 2002, str. 135-141.

«*gesamtkunstwerk*», v němž se všechna rozplývají a ztrácejí, nýbrž aby, spolu s hereckým uměním, podporovala rozdílnými způsoby společný úkol; jejich vzájemný styk spočívá v tom, že se jedno druhému zcizují.⁸⁸ Je jasné, že takovýto přístup má vliv i na způsob zkoušení. Všichni včetně light- a sound-designera jsou přítomni od první zkoušky a do procesu významně zasahují.

Na samém počátku divadelního představení *Eraritjaritjaka* nastoupí smyčcové kvarteto a odehraje celý Šostakovičův kvartet č. 8 a to bez jakéhokoliv scénického ozvláštnění. (Další příklad toho, jak Goebbels nabourává konvence jednotlivých druhů umění). Poté následuje pozvolná světelná proměna, do které rovněž nezasahují žádné další prvky. Během ní dojde k odhalení celé šíře prostoru. Později se na prázdné scéně objeví rekvizita, malý domeček se svítícími světly, jejíž přítomnost doplňuje pouze zvuk z reproduktorů a pohyb světel.

Vrcholným zásahem do konvencí divadelní inscenace je, když jediný účinkující herec, André Wilms, opustí scénu a vzápětí se objeví v projekci, jak prochází foyerem divadla, ocitá se v ulicích města (projekce se na každém místě, kde byl projekt uveden, musela znovu přepracovat), dojde do nějakého bytu a v něm provádí určité úkony. Po dobu čtyřiceti pěti minut tedy projekce nahrazuje přítomnost herce na jevišti.

Takto radikální osamostatnění jednotlivých složek má na publikum ještě jeden dopad. Podle Goebbelse totiž hudba vyžaduje výrazně odlišný druh vnímání než hra herce, naslouchání myšlenkově náročného textu nebo sledování filmu. Diváci jsou tedy nuceni při každé změně znovu projít fází dezorientace a změny ve způsobu recepce představení.

Eraritjaritjaka je výrazně novější projekt než *Černé na bílém* a *Krajina se vzdálenými příbuznými*, které mám k dispozici na videozáznamu. V nich ještě rozpojení scénických složek zdaleka není tak důsledné. Nicméně základní tendence je už tam patrná. Divák se každou chvílí potýká s jinými komunikačními kódy, ale přitom pořád vidí tvůrcům do kuchyně. Je všechno, jen ne manipulován.

⁸⁸ *Malé organon pro divadlo*, přeložil Ludvík Kundera, in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, přeložili Ludvík Kundera a Marta Staňková, Praha, Československý spisovatel, 1958, str. 119-120.

6. Dva příklady Goebbelsova (ne)herce

Škálu, v jaké se pohybuje goebbelsovské herectví, se pokusím naznačit na dvou krajních případech. Tím prvním je „anti-herectký“, přitom ale značně působivý výstup hráčů z Ensemble moderne. Tím druhým pak scéna s profesionálním hercem.⁸⁹

Inscenace *Černé na bílém* vznikla v roce 1996 ve spolupráci s Ensemble moderne. V porovnání s jinými Goebbelsovými opusy je zde výjimečně málo textu, přitom – jak napovídá už název – právě akt psaní se stává jedním z ústředních motivů. Například když jeden z instrumentalistů píše tužkou na ozvučený kus papíru a vytváří tak pomocí šustění a tukaní rytmickou linku, již doplňuje tichým, přesně členěným odříkáváním psaného textu (úryvek z *L'attente l'oubli* Maurice Blanchota). V průběhu zkoušení se Goebbels dozvěděl o smrti Heinera Müllera, a proto zařadil do kompozice několik úryvků z Müllera přednesu povídky *Stín E. A. Poea* (záznam pořídil před lety pro bostonský projekt *Stín-Krajina s argonauty*). Jinak ale převládá hudební složka, to jest viditelná a slyšitelná realizace fascinujících tónů, zvuků i pazvuků. Účinkují zde pouze členové orchestru. Pohybují se v prostoru, vstupují, procházejí, připravují zvukové objekty, hrají na ně a zase odcházejí. Významnou úlohu má sugestivní svícení a dekorace, která je jednoduchá a funkční. Její základ tvoří tři zástupy dlouhých lavic (či podle potřeby nízkých stolů), táhnoucí se od popředí až do hloubi rozlehlého jeviště a vytvářející jakousi kostru, členící prostor.

Zhruba v polovině hodinové kompozice hráči umlknou a nenápadně vyklidí jeviště. Po krátký čas zní jenom ambientní elektronická hudba z reproduktorů. Vstoupí Japonka s velkým balíkem v náručí. Její drobná postava se ve vyprázdněném prostoru téměř ztrácí. Hudebnice opatrně položí objekt na jednu z lavic, pomalu jej rozbálí, a vyjme tradiční strunný nástroj koto. Hudba z reproduktorů se ztiší, ozve se broukání fagotu. Za zády Japonky, připravující nástroj ke hraní, se objeví fagotistka v nařasené sukýnce. Současně s vyluzováním jednoduché, táhlé melodie přechází pomalým krokem přes jeviště a zase mizí. Z druhé strany vstoupí další hráč s knížkou v ruce a přečte kousek Poeovy povídky (ve francouzském překladu). Teprve při této příležitosti se dává Japonka do hry. Čtení textu je s brnkáním na koto důsledně prokomponované a proto přesně rytmicky členěné, přednes je přitom velice střídmý, neteatralizovaný.

⁸⁹ Obě pasáže popisují na základě filmového záznamu *Schwarz auf Weiss*, filmová režie Heiner Goebbels a Manfred Waffender, RMArts ve spolupráci s televizí arte, 1997.

Ve chvíli, kdy předčítač zavře knížku, ozve se náhle hřmotný zvuk žesťů, rozsvítí se zadní část scény, kde stojí v řadě všichni zbylí interpreti (právě kvůli tomuto výstupu se členové orchestru bez ohledu na původní zaměření učili na žesťové nástroje). Hudebníci se dávají do pohybu, rychle se blíží vpřed, překračují lavice, valí se jako lavina. Mohutný zvuk primitivní pochodové skladby se střídá z čím dál kratšími odpověďmi tichého brnkání na koto. Ve chvíli, kdy dav pohltí japonskou hráčku nejen akusticky, ale i opticky, proměňuje se pochod v jazzovou skladbu a mění se celková atmosféra. Část aktérů se semkne a vytvoří jazzový ansámbl, jiní hbitě připravují následující scénu.

Druhý příklad pochází z takzvané opery *Krajina se vzdálenými příbuznými*. Jedná se o dílo rozsáhlé (asi 150 minut), které už nefunguje jako jednolitý proud, skládající se z drobnějších výstupů, ale jako řada zřetelně oddělených scén, z nichž každá probíhá v jiných dekoracích a s odkazy na jiný dobový či kulturní kontext. Zpočátku se tak například objevujeme na jakémisi renesančním dvoře (citace Giordana Bruna), jedna z posledních scén zase probíhá v náznaku country baru s klobouky, flanelkami a bendžem.

Na začátku druhého dějství se odehrává fiktivní dialog mezi Leonardem da Vincim a francouzským malířem Nicolasem Poussinem (ve skutečnosti o půldruhého století mladším), a to před obrovským plátnem s malovanou krajinou. Da Vinciho představuje protagonista inscenace, švýcarský herec David Bennent (mezinárodně proslulý od doby, kdy se zhostil hlavní dětské role Oskara ve Schlöndorffově filmu *Plechový bubínek*). Slavný malíř popisuje v textu svou představu o právě rozvrhovaném obraze - muž zardoušený hadem a další dvě postavy oněmělé hrůzou v popředí, malebná krajina s říčním zákrutem, skálou a městečkem v pozadí - a zároveň cosi črtá do skicáku, jenž drží v ruce před sebou. Podrobný popis da Vinciho plánovaného díla občas přerušuje lakonickou poznámkou Poussin, představovaný jedním z členů orchestru. Za malovaným plátnem, v určitém místě prosvíceném, se v průběhu dialogu objeví nejprve flétnista a později skupina zpěváků, ti se zdánlivě stávají nedílnou součástí obrazu. Výstup má zvláštní snivý ráz nejen díky melancholické krajině a světelnému oparu, ale také díky dlouhému, táhlému, mírně se vlnícímu akordu, linoucímu se z reproduktorů, jenž celou dobu udržuje pocit napětí. Bennent stále zůstává ve zjevném odstupu od postavy, přitom se mu ale daří demonstrovat až děsivou umanutost tvůrce, jenž chce co nejpřesvědčivěji zobrazit lidskou hrůzu. Herec působí, jako kdyby text spíše citoval, než prožíval. Nechte-li jej

přímo z knížky, jak tomu bývá u Goebbelsových nehereckých performerů, drží v ruce alespoň skicák a uhel a dostává se tak do obdobné situace.

Oba případy mají společné to, že účinkující jsou doslova zaměstnání něčím jiným, než je hraní postavy, jejích emocí a myšlenkových pochodů. Goebbels, podobně jako Aperghis, vřazuje performery do velmi složité struktury, kde mají své přesně vymezené místo. Zároveň je vede k takovému druhu přítomnosti na scéně, který nemusejí sami před sebou obhajovat. Goebbels vyniká ve schopnosti vytvořit dojem lehkosti a přirozenosti. Jeho performeři obývají divadelní scénu bez nádechu teatrality.

7. Instrumentální divadlo

Goebbels herectví v tradičním slova smyslu, tedy jako víceméně iluzivní zobrazování určité postavy, odmítá. Coby někdejší autor scénické hudby se nikdy s divadelními konvencemi nesmířil. Jeho hlavní výhrada se týká zmnožování prostředků, kterými divadlo sděluje pořád tu samou myšlenku: *„Ve stejné době jsem dost komponoval pro divadlo a většinou jsem inscenace, na kterých jsem spolupracoval, neměl rád. Především kvůli nezpochybnované hierarchii, ve které byl nejdůležitější text a všechno ostatní bylo jenom doplňujícím dodatkem. Herec se identifikoval se svojí rolí, kostým to podpořil a scénografie rovněž – a tak ve výsledku obsahovala inscenace čtyřikrát tu samou informaci. A tohle opakování mě vždycky nudilo.“*⁹⁰

V případě popisovaného výjevu z *Krajiny se vzdálenými příbuznými* je ještě možno mluvit o hraniční podobě herecké postavy. Bennent nijak nezastírá, že cituje cizí text, a rozhodně se nesnaží vytvořit iluzi, že se slova rodí v danou chvíli v závislosti na vytvořené situaci. Na druhou stranu tím, že reaguje triumfálně či nedůtklivě na partnera v dialogu, bere na sebe úlohu demonstrovat myšlenková a citová hnutí postavy Leonarda da Vinciho. Na tom nemůže nic změnit ani fakt, že pohyb tužkou po skicovacím papíře a zejména přednes textu jsou organicky sladěny se znějící hudbou i s replikami spoluhráče, že jsou tedy zvláštním způsobem zhudebněny. Bennenta v této inscenaci rozhodně nevnímáme, na rozdíl od předčítače Poeovy povídky v *Černém na bílém*, jenom jako instrumentalistu, jehož

⁹⁰ *Opening up the text*, příspěvek Heinera Goebbelse v rámci diskusního fóra o německém hudebním divadle a o Marthalerově inscenaci *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* v Institutu současného umění (ICA) v Londýně, in: *Performance Research Vol. 1* (No. 1, Spring 1996), dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

vyjadřovacím prostředkem není zrovna hra na housle, ale mluvené slovo. Herec nám umožňuje identifikovat se s ním v jedné scéně jako se samotářským malířem, v jiné třeba jako s agresivním vůdcem davu. A to přesto, že se neuchyluje k projevům psychologického prožívání a že zůstává v permanentním odstupu od postavy.

Způsob vystupování hráčů z Ensemblu moderne, jak jsem jej popsal na základě pasáže z inscenace *Černé na bílém*, už je zcela jiného druhu. Zde není po ztvárnění postavy ani stopy, a to dokonce ani v případě, kdy jeden z účinkujících přednáší souvislý text. To, že jej čte přímo z knihy, samo o sobě tvorbě herecké postavy brání, a také odvádí interpreta od nebezpečí, že se třeba nevědomky pokusí napodobit profesionálního herce. Svůj význam tu má i fakt, že při četbě nemůže rozehrávat mimiku. Navíc zatímco Bennent deklamoval malířovu přímou promluvu, Poeův text, uplatněný v *Černém na bílém*, je psaný ve třetí osobě.

Na první pohled se může zdát, že v tomto případě Goebbels po účinkujících nic jako herectví nepožaduje, že vyjma přesně daných přechodů a konkrétních praktických činností (jako je příprava kofa) je nenutí opustit oblast ryze hudebního projevu. Napětí a působivost dění na scéně nevzniká skrze dramatické situace a herecké jednání, ale díky práci s kontrastními motivy. To je ostatně jeden ze základních prostředků hudebního komponování. U Goebbelse se orientální hudba ocitá v kontrastu se západní, sólistka proti davu, meditativní naladění vystřídá hřmotná pochodová hudba apod.

Jenomže díky přesvědčivosti, s jakou se instrumentalisti pohybují po scéně, je Goebbels považovaný nejen za skvělého hudebníka, ale i unikátního režiséra. V rozhovoru s newyorským redaktorem Danielem Felsenfeldem zajímavě komentuje svůj režijní přístup k hráčům na hudební nástroje v *Černém na bílém*: „...je třeba najít cestu k tomu, aby se po scéně pohybovali přiměřeným, choreograficky určeným způsobem. A ne tak, jak jsou zvyklí, když hrají na koncertě, když jdou na pódium ve smokingu v rámci celé té akademické tradice, se kterou jsou vesměs spojeni. To byl jeden z mých největších režijních úkolů, uvnitř struktury jim najít to příjemné.“⁹¹

Rainer Römer, hráč na bicí a člen Ensemble moderne, tvrdí, že pro zkoušení *Krajiny se vzdálenými příbuznými* Goebbels předpřipravil všechno od libreta po světla, nenapsal však dopředu ani notu. Veškerá hudba vznikla až na základě mnoha hodin improvizací a pokusů, z nichž ve výsledku byl použitý jenom zlomek. Všechno,

⁹¹ Heiner Goebbels, rozhovor s H. Goebbelsem vedl Daniel Felsenfeld, *Andante*, říjen 2001, dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

co dělají hráči na scéně, vychází podle Röméra skutečně z nich, proto mohou působit tak autenticky.⁹² Goebbels se s oblibou uchyluje k individuálním zkouškám, při kterých objevuje, co může po kom vyžadovat kromě hry na jeho vlastní nástroj.

Skladatelovým přístupem k herectví se zabývá v článku *Task Performance als Choreographie: Die Aufgabe des Schauspielers (Úkolová performance jakožto choreografie: Úloha herců)* Gerald Siegmund⁹³. V tanci v padesátých a šedesátých letech se objevil nový přístup, jehož průkopníkem byl Merce Cunningham. Tanečníci neměli vyjadřovat pohybem emoce, ale s nulovým citovým zabarvením prostě vykonávat určité praktické úkony. Něco podobného se podle Siegmunda děje u Goebbelse, u nějž se účinkující mohou opřít o řadu konkrétních úkolů a činností (čtení knihy, pinkání tenisovým míčkem, vaření čaje apod.), které odvádějí jejich pozornost od vlastního hereckého výkonu.

Goebbelsovi se tedy daří takřka nemožné, to jest přesvědčivá, napínavá a leckdy i v pozitivním slova smyslu mysteriózní – to jest záhadná a zvědavost vzbuzující - existence naprostých neherců na divadelní scéně. Jak jsem zmiňoval již v úvodu k této části práce, o generaci starší skladatel Maurizio Kagel zavedl na přelomu padesátých a šedesátých let pro scénické formy, ve kterých fungují hráči na hudební nástroje jako performeři, pojem *instrumentální divadlo*. Heiner Goebbels je dokázal rozvinout do divadelně plnohodnotné podoby. Překonal problém, o kterém mluví polský hudební a divadelní experimentátor Bogusław Schaeffer: „*Instrumentální divadlo je jakoby divadlo hudebníků, kteří dostanou herecké zadání. Nic z toho nevznikne, protože hudebníci jsou mizernými herci. Jinak je tomu s instrumentálním hercem. Takový herec je muzikální, bravurní, pantomimický a ohromně scénický.*“⁹⁴ Schaeffer se k *instrumentálnímu divadlu* staví skepticky, přinejmenším v tomto rozhovoru z roku 2004, kdy mu bylo již 75 let. Goebbels naopak jeho možnosti přesvědčivě naplňuje.

Poslední vlastností goebbelsovského herectví, o níž je nutné se zmínit – a činí tak i G. Siegmund ve výše zmíněném článku, je neobyčejná lehkost hereckého projevu. Domnívám se, že její podmínkou je dlouhodobá fáze improvizací, při které se

⁹² *Es klingt nie nach jemand anderem*, rozhovor s Rainerem Römérem vedl Tim Gorbauch, Frankfurter Rundschau 30. 12. 2003, dostupné z: [www.heinergoebbels.com/projects/Landschaft mit entfernten Verwandten/kritiken](http://www.heinergoebbels.com/projects/Landschaft%20mit%20entfernten%20Verwandten/kritiken), staženo 30. 6. 2008

⁹³ Siegmund, Gerald: *Task Performance als Choreographie: Die Aufgabe des Schauspielers*, in: *Heiner Goebbels/ Komposition als Inszenierung*, uspořádal Wolfgang Sandner, Berlin, Henschel, 2002, str. 127-131.

⁹⁴ Schaeffer, Bogusław: *Nie mam elitarnych intencji*, rozhovor vedla Monika Kuc, Rzeczpospolita 26. 11. 2004, dostupné z: <http://www.teatry.art.pl/!rozmowy/niemam.htm>, staženo 15. 5. 2008.

eliminují veškeré akce, které nejsou tomu kterému performerovi vlastní. Zároveň tím, že jsou herci vřazováni do mnohvrstevnaté kompozice, přestávají být odkázáni čistě sami na sebe, jak tomu obvykle bývá v činohře. To všechno ale není dostačujícím vysvětlením oné lahodné lehkosti. Ta je zkrátka bytostným rysem veškeré Goebbelsovy tvorby.

Kapitola III.

Christoph Marthaler a umění redukce

Když na podzim roku 1998 nabídl Pražský divadelní festival německého jazyka tuzemskému publiku dvě autorské inscenace⁹⁵ švýcarského režiséra Christopa Marthalera, způsobil tím jeden ze zásadních inspirativních otřesů zdejší odbornou veřejností. Marthaler představil Praze originální koncepci divadla, oproštěného od souvislého příběhu, dialogů, dramatických konfliktů či od psychologicky realistického herectví. Mezi jeho základní divadelní prostředky patří literární i hudební citace a nedramaticky plynoucí čas. Společenský a politický obsah se v Marthalerových autorských inscenacích mísí s ironickým nazíráním na jednotlivý lidský život, zdánlivě neherecká autentičnost účinkujících s virtuózně vystavěnými klaunskými čísly. Režisérovo hudebnické zázemí je na první pohled zřejmé: obě festivalové inscenace byly důsledně prokomponovány z dílčích scénických motivů a výstupů, obdobně jako tomu bývá v případě motivické práce skladatelské, o významném podílu živé hudby a především zpěvu nemluvě.

Bezprostřední reakcí tuzemských odborníků bylo vítězné umístění Marthalerových opusů v kategorii nejlepší zahraniční inscenace roku 1998 v prestižních Cenách Alfreda Radoka (*Nultá hodina* o hlas předčila *Zab Evropana!*⁹⁶). A také speciál časopisu Svět a divadlo, celý věnovaný tomuto fenomenálnímu umělci⁹⁷. Od té doby německo-jazyčný festival zprostředkoval další dva Marthalerovy opusy (*Cokoli chcete* podle W. Shakespeara v roce 2001 a autorskou *Octomilku* v roce 2006, na niž byl vypraven autobus přímo do berlínské Volksbühne⁹⁸). Časopis Svět a divadlo uveřejnil řadu dalších marthalerovských analýz, včetně jedné mé.

⁹⁵ Marthaler, Christoph: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, režie Ch. Marthaler, dramaturgie Stefanie Carp, scéna a kostýmy Anna Viebrock, hudba Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger a Ch. Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, premiéra 16. 1. 1993 v Berlíně. Stefanie Carp/Christoph Marthaler: *Stunde Null oder die Kunst der Servierens*, režie Ch. Marthaler, dramaturgie Stefanie Carp, scéna a kostýmy Anna Viebrock, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, premiéra 20. 10. 1995 v Hamburgu. Překlad názvů inscenací podle programu Pražského divadelního festivalu německého jazyka zní *Zab Evropana! Zab! Zab! Zab ho! a Hodina nultá aneb umění servírovat*.

⁹⁶ Pro přílišnou délku titulu uvádím zpravidla jeho zkrácenou verzi.

⁹⁷ *Nulté hodiny Christopa Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998.

⁹⁸ Shlédl jsem bohužel jen první z obou jmenovaných představení, adaptaci Shakespearovy komedie *Večer třikrálový aneb Cokoli chcete*. Tento zážitek mi však příliš neutkvěl v paměti a navíc se odchyluje od vlastního tématu *hudebně-divadelních* autorských kompozicí, proto se mu nadále nevěnuji.

Christoph Marthaler je zkrátka jediným současným tvůrcem experimentálního *hudebního divadla*, který se v Česku dočkal všeobecného zájmu a uznání.

1. Od undergroundu k oficiálnímu divadlu

Marthaler se narodil v roce 1951, je tedy přesně vrstevníkem Heinera Goebbelse. Spojuje jej s ním přinejmenším potřeba narušovat klid a pohodlí západní měšťanské společnosti, která se v 70. a 80. letech minulého století vyznačovala naprostou neochotou zabývat se nepříjemnými tématy společenskými, historickými a politickými. I Marthaler byl původně hudebníkem - studoval hru na hoboj a zobcovou flétnu, pokoušel se o využití historických hudebních nástrojů v jazzu. Zároveň ale prošel hereckou Školou Jacquese Lecoqa v Paříži⁹⁹ (tam byl také svědkem pouličních bouří v osmašedesátém), kterážto zkušenost se projevuje v artistních výstupech, tvořících obvykle výraznou součást jeho divadelních útvarů. Velký význam pro jeho tvorbu má rovněž komplikovaný vztah k vlastní švýcarské kultuře a společnosti. Staví se značně kriticky k národní tendenci ke kulturní izolovanosti, pocitu nadřazenosti i přemrštěné pořádkumilovnosti.

Vůbec první jeho performance vznikaly na počátku 80. let, ovlivněny dadaismem (především *konkrétními básněmi* Kurta Schwitterse¹⁰⁰), ale v mnohém již vykazující rysy pozdějších vyspělých inscenací: pečlivou prokomponovanost, formu koláže či montáže a v neposlední řadě účast Marthalerových budoucích dvorních spolupracovníků (herců Norberta Schwienteka či Skota Grahama Valentina, hudebníka Ruediho Häusermanna¹⁰¹). S Dodo Hugem a Pepe Solbachem založil experimentální hudební a divadelní skupinu Tarot a vůbec se postupně etabloval na švýcarské nezávislé umělecké scéně. Nedramatické pojetí času, jež bylo pro něj už tehdy typické, došlo nejradikálnějšího projevu při šestadvacetihodinové nepřetržité akci v non-stop lékárně, v rámci které zazněla - v souladu se skladatelovými pokyny - osmsetčtyřicetkrát kompozice *Vexations* francouzského avantgardisty Erica Satieho.

⁹⁹ Jacques Lecoq (1921-1999), původně učitel tělocviku, později herec, režisér a pedagog, založil vlastní hereckou Mezinárodní školu mimu a divadla. Zabýval se především komedií dell'arte, klauniádou a hrou s maskou.

¹⁰⁰ Pro srovnání: Schwittersova *Ursonate* je k poslechu v autorském provedení na www.ubu.com.

¹⁰¹ Z inscenací, o nichž pojednávám v této kapitole, vystupoval Schwientek v *Nulté hodině*, Häusermann v *Zab Evropana!* a Valentine v *Nulté hodině* a *Námořnických písních*.

V roce 1988 angažoval Marthaler jako dvorního hudebního spolupracovníka nový intendant Basilejského divadla, Frank Baumbauer¹⁰². Marthaler zde začal pořádat inscenované písňové večery, výrazně politicky zabarvené: *Nahoru, dolů, hola hej (Stägeli, uf, stägeli, ab, juhee)* a *Když alpský roh se červená, zabíjí, svobodní Švýcaři, zabíjí (Wenn das Alpenhorn sich rötet, tötet, freie Schweizer, tötet)*. Také uskutečnil akci *Příjezd – Bádenské nádraží (Ankunft Badischer Bahnhof)*, při které došlo k prolnutí – leckdy nerozpoznatelnému – hereckých výstupů s reálným životem rozličných podivínů, jací se objevují na vlakových stanicích asi všude v Evropě. Marthaler již tehdy projevil neobyčejný cit pro všechny ztracené existence a životní melancholiky, pro všední životy všedních lidí, ani krásných ani úspěšných, ale úžasně osobitých. Jak sám říká, šťastlivci jsou pro divadlo daleko méně zajímaví než lidé, kteří mezi „privilegované“ nepatří¹⁰³. Projekt byl příznačný i důrazem na nepříjemné stránky švýcarských dějin. V náznacích, odkazech a symbolech, například v refrénovitě se opakujícím výstupu židovské kapely, byla zachycena historie nádraží. To bylo za druhé světové války bránou do svobodného Švýcarska, ale také osudným místem, odkud byli prchající Židé nekompromisně vraceni zpět přímo do rukou německých nacistických úředníků.

Celkem uskutečnil Marthaler v Basileji pět autorských projektů, všechny v původně nedivadelních prostorech, než dostal od Baumbauera nabídku, aby zinscenoval Labichův *Případ z Lourcinské ulice* (1991) přímo v budově divadla. To znamenalo počátek Marthalerovy profesionální režisérské dráhy. Z kratičké komedie vytvořil tříhodinový kus: „*Pro mě je to úžasné, vidět na jevišti lidi, kteří sedí na židlích a čtou knihy, nebo zírají před sebe a o něčem dumají – dokážu se na to dívat velmi dlouho, mnohem déle, než když se šíleně šermuje.*“¹⁰⁴

2. Blízcí spolupracovníci

Pro Marthaleru je charakteristická mnohaletá spolupráce s několika dvorními spolutvárci, kteří se zásadním způsobem podílejí na originálním stylu jeho scénických kompozic. Patří k nim především dramaturgyně Stefanie Carpová a

¹⁰² Frank Baumbauer (1945) patří mezi nejvýraznější německé intendanty; po Basilejském divadle a slavném hamburském Schauspielhausu převzal neméně proslulý Münchner Kammerspiele, kde šéfuje dodnes.

¹⁰³ Viz televizní interview v rámci cyklu *Evropané*, rozhovor připravil, vedl, přeložil a režie se ujal Ivan Pokorný, Česká televize, 2002.

¹⁰⁴ *Umění opakování*, Christoph Marthaler v rozhovoru s Matthiasem Lilientalem, přeložil Josef Balvín, in: *Nulté hodiny Christopa Marthaleru*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998, str. 8.

výtvarnice Anna Viebrocková. Obě poznal již v Basileji při svých režijních začátcích. Carpová se zásadním způsobem účastní na zachycování a třibení materiálů k vytyčenému tématu: Marthaler pracuje s nejrůznějšími kulturními a historickými odkazy dané země, města či společnosti (od státních symbolů po anekdoty), což ovšem vyžaduje rozsáhlý průzkum a zpracování řady textových, hudebních i jiných dokumentů.

Přinejmenším stejně důležitou úlohu jako dramaturgyně má scénografka Viebrocková, se kterou se režisér setkal již nad svojí první regulérní inscenací. Viebrocková se účastní výzkumných cest při přípravě projektů (například na mnichovský Oktoberfest kvůli Horváthově *Kazimírovi a Karolíně* nebo do Lisabonu kvůli *Faustovi* Ferdinanda Pessoy), během kterých vše zachycuje na fotografiích, aby posléze propojila kulturní symboly, odkazy na lokální realie a realistické náznaky různých prostředí do jednoho mnohovrstevnatého prostoru. Ten obvykle připomíná všeobecně známá veřejná místa, zároveň si ale uchovává nad-reálnou dimenzi, silně existenciální ladění. Sama scénografka mluví o prvcích „*takových veřejných míst, jako je čekárna, hotelová hala, úřad, kostel, hostinec, laboratoř atd.*“¹⁰⁵; nejtypičtější se zdají být ta z nich, kde jsou lidé odsouzeni k trávení času čekáním a nečinností.

Na otázku, jaký má vztah k hercům, odpověděl Marthaler, že je především potřebuje znát¹⁰⁶. A tak mezi jeho stálé partnery patří i někteří z nich jako již zmíněný Skot Graham Valentine (*Nultá hodina*), obohacující Marthalerovy inscenace německé, švýcarské nebo třeba holandské o postavu zatoulaného cizince a o to víc outsidera či otloukánka. Nebo fenomenální klaun a pianista v jedné osobě, Jürg Kienberger. Tito herci s ním byli ochotní cestovat po různých evropských divadlech, stejně jako prožít stabilnější období v Curychu.

V neposlední řadě trvá Marthaler na tom, aby důvěrněji poznal i atmosféru každého města dřív, než začne tvořit v tamním divadle. Jeho potřeba důvěrného, osobního a trvalého styku s lidmi i prostředím je v době globalizace a všudypřítomné hektičnosti významnou kvalitou, jež se mimovolně odráží i v lidsky vřelé atmosféře jeho inscenací.

¹⁰⁵ *Divadlo by mělo být místech, kde člověk neví, co se stane (sadařské dotazování Anny Viebrock)*, ptal se Karel Král, přeložila Monika Loderová, Svět a divadlo č. 4/2005, str. 95.

¹⁰⁶ Viz televizní interview v rámci cyklu *Evropané*, rozhovor připravil, vedl, přeložil a režie se ujal Ivan Pokorný, Česká televize, 2002.

3. Trojlístek autorských inscenací

V roce 1993 zahájil Marthaler svou spolupráci s berlínskou Volksbühne¹⁰⁷ právě legendární inscenací *Zab Evropana!*, jež měla o šest let později takový úspěch u pražského publika. Touto premiérou se počíná režisérova mezinárodní sláva, která vedla k nabídkám práce v prestižních evropských divadelních domech, ale kupříkladu i k získání jednoho z nejprestižnějších divadelních ocenění na našem kontinentu, to jest Ceny za nové divadelní reality (1998), udílené Unií evropských divadel spolu s Mezinárodní asociací evropských kritiků.

Po inscenaci *Zab Evropana!* začal Marthaler také režírovat opery, vždy ve spolupráci s dirigentem Sylvainem Cambrelingem. Ten je výjimečný citem pro divadelní stránku operních inscenací. Podle Marthalerova svědectví si Cambreling udržuje a vychovává zpěváky, kteří mají vzácné nadání pro hereckou stránku projevu a jsou ochotní věnovat čas a energii jejímu rozvíjení. Samotný dirigent se intenzivně zúčastňuje přípravy režijní koncepce chystaných inscenací.

V roce 2000 pak Marthaler získal (a k překvapení mnohých přijal) šéfovský post v curyšském Schauspielhausu. Jeho nonkonformismus, spojený s finančními obtížemi, ovšem vedl o čtyři roky později k nucenému odchodu, před kterým jej nezachránila ani hlasitá mezinárodní podpora. Od té doby dodnes je na volné noze a cestuje po divadlech různých zemí, pohříchujícím jenom západní Evropy (Německo, Švýcarsko, Francie, Holandsko).

Marthalerova režijní tvorba se dá rozdělit do tří různých kategorií podle výchozího materiálu: vedle autorských kompozic jsou to pravidelné dramatické texty a opery¹⁰⁸. V této kapitole se budu zabývat pouze první ze tří linií, a to proto, že se týká nejvíce tématu mé práce, ale i proto, že jedině s ní mám relevantní diváckou zkušenost, kterou mohu doplnit různými materiály od videozáznamů představení přes analýzy českých kritiků až po fundované rozhovory s Marthalerem či jeho scénografkou. Hlavní pozornost zaměřím na projekt *Zab Evropana!*, který jsem viděl na živo a zároveň disponuji jeho záznamem. Dále se budu opírat o inscenaci *Nultá hodina aneb Umění servírovat*, kterou jsem neměl příležitost osobně shlédnout, ale právě ona u nás vzbudila největší rozruch. Jí především je věnované ono prémiové číslo

¹⁰⁷ Jejím intendantem se krátce předtím stal Frank Castorf, který nabídl Marthalerovi velkorysé podmínky. Castorf je dalším německým režisérem, který u nás na Pražském divadelním festivalu německého jazyka vzbudil již několikrát rozruch, naposledy pětihodinovou inscenací *Moje sněhová královna* na motivy H. Ch. Andersena.

¹⁰⁸ Je vůbec zajímavé, že všichni tři reprezentanti *théâtre musical*, uvedení v této práci, věnují radikálnímu *hudebně-divadelnímu* experimentování jen část své tvorby.

SADu (včetně přepisu textové složky scénáře) a co je snad nejdůležitější, existuje velmi kvalitní záznam, pořízený pro německou televizi¹⁰⁹. A do třetice se budu věnovat *Námořnickým písním*, které jsem shlédl v pařížském Odéonu a psal o nich v článku pro SAD¹¹⁰.

4. Zastavený čas

Hlavním tématem „*rekviem za NDR*“, jak bývá kompozice *Zab Evropana! Zab! Zab! Zab ho!* charakterizovaná, byl střet západní a východní Evropy (vedle sedmi Berlíňanů figurovali v inscenaci čtyři Švýcaři). Necelé čtyři roky po pádu berlínské zdi sejevily životní zkušenosti švýcarských a východoněmeckých divadelníků jako nesrovnatelné, avšak přece jenom v něčem blízké. Oba státy prosluli – ať už na svobodném západě nebo totalitním východě – jako policejní. A právě společný pocit nedostatečné svobody, nemožnosti zařídit si život po svém a vyjít vstříc tajným snům a touhám se snažil Marthaler zachytit. V televizním interview mluví o společném pocitu izolace, nedůvěry lidí k druhým a z toho plynoucí vnitřní nazlobenosti, která spojuje obě společnosti, jinak tak rozdílné¹¹¹.

Scénu A. Viebrockové tvoří jakási socialistická kantýna, jako obvykle plná odkazů na další typy prostorů a míst. Rozlehlé jeviště¹¹² je ze všech stran obestavěno neladným dřevěným ostěním, u něhož jsou vlevo i vpravo v pravidelných odstupech rozmístěna tělesa ústředního topení. Po obou stranách jsou do hloubky jeviště rozestavěny typické umakartové stoly jak ze staré školní jídelny, mezi nimi vede široká ulička. Celý prostor shora plošně osvětlují dvě řady zářivek. To všechno vytváří dojem nevládnosti a nuzoty. Vlevo ve zdi je zabudováno nezbytné okénko na vydávání pokrmů, blíže k hledišti stojí pianino. Vpravo v přední části scény vystupuje z přitímní obrovský stroj, asociující pece na pálení židů v koncentračních táborech (ozývá se v něm hukot plamenů, v závěru dojde i k pootvírání dvířek, ze kterých vyzařuje prudké světlo). Ve stěně, uzavírající horizont, jsou troje dveře: po stranách od pánských a dámských toalet, dvoukřídlé uprostřed zakrývají pohled do ponuré umývárny s hrubou omítkou, řadou umyvadel a symetricky proti nim pověšenými

¹⁰⁹ *Nultá hodina*, televizní režie Andreas Missler-Morell, televize ZDF/3sat ve spolupráci s televizí arte, 1996.

¹¹⁰ Viz Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži (část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po kjógen)*, SAD č. 4/2005.

¹¹¹ Viz televizní interview v rámci cyklu *Evropané*, rozhovor připravil, vedl, přeložil a režie se ujal Ivan Pokorný, Česká televize, 2002.

¹¹² Při hostování u nás Divadla na Vinohradech.

ručníky (odkaz na švýcarskou hygienu i smrtící sprchy v Osvětimi). Nad oním prostředním vstupem visí ještě velké hodiny, které ovšem nejdu, a vedle nich z obrovských písmen složený nápis - slogan: „*ABY SE ČAS NEZASTAVIL*“.

Onen zastavený, nehybný čas vystihuje smysl celého prostoru i celé inscenace. Jednotlivá písmena sloganu v průběhu představení odpadávají a hlučně dopadají na podlahu jeviště. Nelze si pak nevzpomenout na nápisy na obchodech, které za komunistických dob málokdy bývaly celé a neporouchané. Jestli se tedy někdy někomu podařilo divadelně vystihnout ustrnulost, charakteristickou pro vyčerpaný komunistický režim konce osmdesátých let, pak podle mého soudu právě Švýcaru Marthalerovi v této inscenaci. Scénografka Anna Viebrock k tématu uvádí: „*Moje první setkání s Východem, tzn. s Východním Berlínem, na mě udělalo neuvěřitelný dojem. /.../ Bylo to jako by se zastavil čas, což jsme na Západě už skoro neznali, protože tam se všechno neustále obnovuje a člověk může nabýt dojmu, že nemáme a nechceme vzpomínat.*“¹¹³. Režisér sám ale v rozhovorech připomíná, že ona vnitřní nehnutost mu coby Švýcarovi není neznámá.

Už když vstupují diváci do sálu, herci sedí na svých místech u svých jídelních stolků, bez hnutí, pohroužení sami do sebe. Takto zůstanou po většinu času v průběhu celého dvou a půl hodinového představení, které probíhá bez přestávky. Ti, kdo jsou u stolu sami, působí opuštěně. Ti však, kdo mají souseda, jsou na tom hůř: postupně bobtnají nevraživostí vůči jeho manýrám, charakteristickým zvukům a pohybům. To je nejpatrnější u manželského páru, tvořeného Jürgenem Rothertem coby zarputile mlčícím despota s fašistickými sklony („*Na zemi jsou si všichni rovni, ale v nebi je pořádek*“) a jeho submisivní manželkou (Susanne Dülmann), již vnitřní zoufalství vede k dlouhým a nesmyslným záchvatům smíchu.

Jednotliví herci představují různé typy všedních, obyčejných lidí, které spojuje pouze chudoba, osamělost a pocit životního neúspěchu. Starší muž v šušťákové soupravě (Klaus Mertens), sedící stranou ode všech, se ve svých drobných výstupech projevuje buď bezdůvodnou agresí (nečekaně uštědřená facka) nebo naopak trapnou ponížeností (žebrání o přídavek jídla). Starší žena v natáčkách (Heide Kipp) se marně snaží vzbudit zájem chorobně hubeného kulturisty (Ueli Jäggi), prohlížejícího si zálibně své bicepsy. Jeho sklony k narcismu dohánějí ke stěží potlačované zuřivosti souseda u stolu, jinak zcela rezignovaného (Wienfried

¹¹³ *Divadlo by mělo být místem, kde člověk neví, co se stane (sadařské dotazování Anny Viebrock)*, ptal se Karel Král, přeložila Monika Loderová, Svět a divadlo č. 4/2005, str. 95.

Wagner). V nejhrošším stavu se nalézají postavy, usazené nejdále od publika: jejich vnější projevy svědčí o různých psychických chorobách. Bruno Cathomas představuje mladíka, jenž po většinu času bezvládně visí na židli a snaží se ovládnout třas celého těla. Vytřeštěná žena, trpící nejspíš paranoiou, čas od času podlehne panice (Olivia Grigoli). A pánské záchodky střeží schizofrenik, který pronáší blábolivé nesmysly s naléhavostí prorocké věštby (Magne Hovard Brekke).

Mezi účinkujícími jsou i dva dlouhodobí spolupracovníci Marthalera, kteří jsou spolu s režisérem podepsáni pod hudební složkou inscenace. Mlčící Ruedi Häusermann, který představuje správce pecí, doprovází občas společné zpívání na saxofon či klarinet a v závěru zahraje píseň v duchu židovského klezmeru. Obraz jeho potlačovaného špatného svědomí tvoří narůstající hromada papírových kapesníčků, jimiž se snaží zastavit krvácení z nosu. Pianista Jürg Kienberger zase nenápadně řídí veškeré sborové výstupy a vůbec funguje jako zvláštní interní dozorce, roznáší jídlo a pití, občas dává povely ostatním. Celkem je tedy na scéně od začátku do konce přítomno jedenáct protagonistů, z nichž nikomu není dopřáno souvislého sólového projevu a zároveň nikomu není upřena příležitost k občasné zkratkovité charakterizaci postavy.

Dění je velmi minimalistické. Ozve se sborová píseň, někdo pronese anekdotu či kus vlastenecké básně, někdo jiný odběhne na záchod nebo se náhle sesune ze židle na zem. Jenom výjimečně nastane větší rozruch jako při společném jídle a hygieně. Kratičké výstupy jednotlivých postav dávají tušit, po čem kdo touží a proč asi toho nemůže dosáhnout. Například snově laděná scéna, ve které manželský pár zpacká několik pokusů o kouzelnické číslo a skončí zpět u stolu, ještě deprimovanější než předtím.

Představení nikam nevyústí: na konci nástěnné hodiny stále nejdou, nápis na zdi je otlučený, ale dosud rozluštitelný, herci dál sedí na svých židlích a mlčky civí. Určitý průběh se ale vystopovat dá. Zatímco na počátku se objevují jednotlivé nápady jako nové, ke konci už dochází k pouhému repetování a varírování, dokonce by se dalo říci recyklování téměř všech sekvencí. V počátku jsou postavy zahaleny tajemstvím, na konci už víme, že jejich touhy jsou marné a pokusy o aktivitu plané. Je to tedy vývoj beckettovsky zvrácený, poslední střípky naděje postupně ztrácejí na přesvědčivosti, letargie pohlcuje zbytky života.

5. Němečtí politici a holandsští námořníci

Nultá hodina aneb umění servírovat s podtitulem *Vzpomínkový výcvik pro vedoucí síly* je o dva roky mladší a pochází z hamburského Deutsches Schauspielhaus. Jako východisko posloužilo padesáté výročí konce druhé světové války¹¹⁴. Základem je fiktivní výuka politického vystupování: sedm mužů se učí promlouvat na mikrofon, podávat ruku s pohledem do kamery či chodit po červeném koberci. Na rozdíl od nepřetržitě plynoucího času v *Zab Evropana!* je tato inscenace rozčleněna na jednotlivá čísla, tvořená například sborovými písněmi, proslovy, rozmluvami při převlékání do cvičebního úboru či u kávy nebo nekonečnou přednáškou Paní Nulté (Frau Stunde Null), jež má celé vyučování organizačně na starosti. Marthaler a Carpová využili historické politické projevy, počínaje proslovem protinacistického básníka Ernsta Weicherta z roku 1945 až po kancléřskou řeč Willyho Brandta (v čele západoněmecké vlády 1969 – 1974). V porovnání se *Zab Evropana!* nese se *Nultá hodina* v lehčím, svižnějším duchu, s ostře vypointovanými komediálními až klaunskými výstupy. Asi třetina inscenace probíhá jako série zkušebních proslovů, ve kterých dostává každý z představitelů politiků příležitost k výraznému uplatnění svého hereckého naturelu. Objevuje se zde široká škála poloh od bouřlivého výlevu v hitlerovském duchu po náhlý výpadek paměti. Doslova legendární se stala závěrečná scéna, ve které se politici v pyžamech chystají ve společné ložnici na noc. Donekonečna bojují s kovovými lehátky, která se jim nedaří správným způsobem rozložit. Politici, zbavení aureoly slávy, se ukazují jako nesvéprávní jedinci, naprosto neschopní vyrovnat se s těmi nejbanálnějšími každodenními problémy.

Námořnické písně už spadají do období, kdy mezinárodně respektovaný režisér odešel z vedení curyšského Schauspielhausu¹¹⁵. I tentokrát doprovázely vznik projektu zajímavé okolnosti. Námořnickou tematiku přichystal pro svého alpského kolegu Johan Simons, holandský režisér a šéf Publiekstheater v Gentu. Byla to odvěta za to, že jej Marthaler předtím pozval do Curychu, aby vytvořit inscenaci o životě v horách. Jako východisko nabídnul Simons Marthalerovi hru *Naděje na lepší časy* holandského klasika Hermana Heijermanse (žijícího na přelomu 19. a 20.

¹¹⁴ Jako nultá hodina se v Německu označuje okamžik, kdy 8. května 1945 kapitulovala nacistická vláda.

¹¹⁵ *Námořnické písně* sice měly premiéru v belgickém Gentu, vznikly ale v koprodukcii s nizozemským souborem ZT Hollandia. Dvouapůlminutový sestřih videozáznamu je dostupný z: http://www.zthollandia.nl/tmpl_1kolom_grijs.asp?path=00hks5ij, staženo 10. 12. 2008.

století), sociální drama, vypovídající o těžkém životě dělníků moře. Motivy převzaté od Heijermanse doplnil Marthaler texty dalších autorů (mimo jiné Pessoa a Lautréamonta). Pro hudební koláž použil tradiční námořnické a náboženské zpěvy, známé šansony, staré popové hity, ale třeba i úryvky z Wagnerovy opery *Bludný Holanďan*. Viebrocková tentokrát v prostoru jeviště propojila fragmenty lodních kajut s náznakem námořnické krčmy a levného hotelu, ale nechybějí ani kostelní lavice a dvojice pianin. Osm herců představuje různé postavy, jejichž osudy jsou spojeny s mořem, od temperamentní barmanky přes místní prostitutku či námořníky, kteří tráví na pevnině jednu jedinou noc, až po chlapce, který se utopí při rybolovu. V *Námořnických písních*, zřejmě díky přihlídnutí k Heijermansovu dramatu, jsou jednotlivé postavy spojeny s ucelenými životními příběhy, o nichž dávají zprávu skrze své výstupy či dokonce souvislá vyprávění. Oproti ostatním dvěma popisovaným projektům, ve kterých jsou kulturní a politické odkazy prostředkem rafinované ironie, se tato inscenace odehrává v meditativnějším a intimnějším duchu, spojeném s křesťanskou spiritualitou a s fascinací živlem moře.

6. Hudební kompozice a fenomén opakování

Samotný Marthaler upozorňuje, že bytostná hudebnost jeho inscenací zdaleka nespočívá jenom v tom, že jsou v nich často obsaženy písně: „*Věc se má samozřejmě tak, že vlastní hudba v těchto večerech nespočívá ve zpívání herců, nýbrž v rytmu večera, který se zpíváním nemá zase tak moc společného.*“¹¹⁶ Tento specifický rytmus, navozující u diváka intenzivní vnímání času, je umožněn promyšleným hudebním prokomponováním inscenací: kladením kontrastních scén vedle sebe, využitím principu opakování v rámci jednotlivých scén i v celku, přesně fixovaným temporytmem herecké akce.

Inscenace *Zab Evropana!* je v uplatňování kompozičních principů, podobných prostředkům hudebního skladatele, asi nejvýraznější. Skládá se z jednotlivých sekvencí, většinou o délce 5-6 minut, které se v průběhu večera obvykle několikrát opakují, ať už beze změny nebo ve variacích. Oproti zřetelně odděleným číslům v *Nulté hodině* zde na sebe ale jednotlivé části plynule navazují. Tvořeny jsou sborovými zpěvy, jednotlivými sólovými či skupinovými výstupy nebo polyfonními

¹¹⁶ *Umění opakování*, Christoph Marthaler v rozhovoru s Matthiasem Lilientalem, přeložil Josef Balvín, in: *Nulté hodiny Christopha Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998, str. 7.

plochami, ve kterých zaznívají otřepané anekdoty, útržky básní či třeba různé popěvky.

Určité pasáže fungují jako refrény a rytmezují tok představení, například odchody do umývárny, odstartované vždy tovární sirénou. Na tento pokyn shůry herci vstanou, seřadí se do zástupu na středu jeviště a rozejdou směrem k dvoukřídlym dveřím, které se před nimi samy otevřou. Po umytí a osušení rukou se vracejí zpět. Celá akce proběhne v průběhu večera třikrát vždy do detailu stejným způsobem. Někdo si ruce pečlivě drhne, jiný hygienu odbývá; někdo poté vyklouzne co nejrychleji ven, někdo jiný klopýtne o práh. Výstup pokaždé ukončuje věčný opozdilec, trpící třesavkou, pádem na zem uprostřed jeviště.

Jindy dochází k opakování kratších momentů: přikládání do pece, bonmot či vtip, pád ze židle. Někteří herci se vracejí čas od času k drobným charakteristickým akcím. Pro pobavení manželky podráždí její muž v nestřežené chvíli židli jiné ženě. Manželka se zase nápadně často vydává na toaletu, přitom zamíří pokaždé nejprve na pány a teprve na upozornění dalšího muže se obrátí ke správným dveřím. Podvkrát vyplňují všichni účastníci jakési volební lístky a kladou je na stůl v popředí. V druhém případě se ale lístky s pomocí větráku rozletí po celém divadle.

Jinou formou refrénu jsou sborové písně, ačkoliv probíhají pokaždé jiným způsobem a vnášejí jinou náladu. Skrze jednu píseň se ve zkratce demonstruje vznik davové psychózy. Podruhé se jedná o asociaci tiché kontemplance při mši, potřetí zase o povinnou ceremonii v ideologicky zabarveném totalitním režimu.

Akcí, které se v představení objeví jenom jednou jedinkrát, je málo. Všechno podléhá repetování. To samé platí i u ostatních dvou inscenací a důsledek je přinejmenším dvojí. Jednak je tímto způsobem zřetelně vyjádřena rezignace na dramatický vývoj příběhu a divák je naváděn k vnímání celku jako kompozice v hudebním slova smyslu: sleduje, jak jsou jednotlivé motivy kladeny vedle sebe či drobnými variacemi proměňovány. Zároveň se tím posiluje dojem z neschopnosti postav někam vykročit, vyvolnit se z různých svázaností vnitřních, osobních i celospolečenských. Jako neúprosná brzda lidské svobody funguje zamrzlý řád přespříliš kontrolované společnosti, svět vrcholné politiky i závislost na mořském živlu.

7. Mnohovrstevnatost hudební složky

Jak už bylo řečeno, principiální hudební aspekt Marthalerových inscenací spočívá v hlubších vrstvách než jenom v používání zpěvu a hudby. Režisér ale i přímou hudební složku používá ve velké míře, a to několikerým způsobem.

Ve sborových písních dosahují Marthalerovy herci úžasně precizního a detailně propracovaného výrazu. V jejich zpěvu se objevuje nenápadné, ale působivé glissando, ostré staccatové vyřazení tónů, tichý kontemplativní zpěv i mohutné burácení. Specifické zabarvení sborových písní a vokálního projevu Marthalerových herců vůbec, je způsobeno mimo jiné nenápadnými přechody z velmi ušlechtilého projevu k vulgárnímu vyřazení zvuků a přehnaně otevřeným vokálům. V představení *Zab Evropana!* se také objevuje vokální imitace sametového zvuku smyčcového orchestru (zároveň s gestickou nápodobou hry na housle, violy a violoncella). Z *Námořnických písní* mi utkvěla v paměti fascinující proměna wagnerovského živelného zpěvu námořníků z opery *Bludný Holanďan* v tichý a zádumčivý nábožný zpěv, a to pouze pomocí neobvyklého tempa a výrazu.

Druhým typem přímých hudebních vstupů jsou komponované pasáže ze zvuků a hlasů. Svou rafinovanou polyfonní strukturou se přibližují experimentům současných vážno-hudebních skladatelů. Jako příklad takovéto komplexnější pasáže může sloužit závěr inscenace *Zab Evropana!*. Nejprve všichni účinkující, zdánlivě na sobě nezávisle, mluví potichu sami pro sebe či zanotují krátký popěvek. Přesně vyváženou skrumáž zvuků pak utne fistule Jürga Kienbergera sólovým popěvkem „*Süsses Deutschland, schläfst du noch?*“¹¹⁷. Nastalé ticho naruší hlučné zaklapání porouchaných nástěnných hodin. Do něj se po chvíli rozezná sborový zpěv beze slov, imitující smyčcové nástroje, Kienberger opět fistulí zapěje část textu písně, někdo jiný jakoby mimochodem zabručí pár slov a vzápětí všichni přejdou – pořád se stejnou melodií na rtech - z brumenda do hvízdotu, který ukončí až tma a potlesk.

Tato a jí podobné pasáže výrazně přesahují svou hudební propracovaností a hloubkou pěveckého výrazu obvyklé herecké prostředky. Někdy dokonce dojde k využití schönbergovského *sprechgesangu*.

Třetí druh použitých hudebních prostředků tvoří hra na hudební nástroje přímo na scéně. Takto funguje v *Zab Evropana!* pianista (v jeden moment dokonce akordeonista) Kienberger a saxofonista-klarinetista Häusermann, v *Nulté hodině* opět

¹¹⁷ „*Sladké Německo, ještě spíš?*“ (odposloucháno ze záznamu).

klavírista Clemens Sienknecht a v *Námořnických písních* dokonce klavíristé dva, vedle Sienknechta ještě Stefan Wirth. Podstatné je, že hra na nástroj má vždy svůj vnitřní smysl: Kienberger v *Zab Evropana!* skrze hru na klavír řídí (až tyranizuje) ostatní postavy, Häusermannova židovská píseň upomíná na oběti nacismu, pianina v *Námořnických písní* přirozeně zapadají do obrázku přístavní krčmy.

Zároveň se Marthalerovi daří nacházet způsob, jak účinkující hudebníky organicky začlenit do celku, aby se přesvědčivostí své přítomnosti na jevišti vyrovnali profesionálním hercům. O vzácné schopnosti Jürga Kienbergera propojit hudební a herecké, přesněji klaunské nadání jsem se již zmínil. V inscenaci *Zab Evropana!* se nejvýrazněji projevila v etudě, ve které prudce zaútočí na dřevěné desky pianina, obnaží mechanismus nástroje a poté klouzavými pohyby bruslaře krouží po jevišti, aby z nečekané dálky přeskočil pianistickou stoličku a neprodleně zabořil prsty do kláves. Sienknecht v *Nulté hodině* vytváří postavu Salónního pianisty, doprovázejícího různé oficiální události. Působí téměř jako vosková figurína, po jevišti se pohybuje prkenně a s nehybným úsměvem na rtech. Skvěle doplňuje představitele politických elit, aniž by pracoval s jemnějšími hereckými nuancemi. Obzvláště působivá je dvojice klavíristů v *Námořnických písní*, z nichž Wirth předvádí notorického alkoholika pomocí ohromujících akrobatických kousků (všemožné pády na zem i do kláves), zatímco Sienknechta ve fraku a s diplomatickým kuffíkem jako by do drsného námořnického prostředí zavála nesmyslná náhoda.

Poslední výraznou hudební složkou bývá hudba z reproduktorů, pokaždé ovšem zvláště pojatá. V *Zab Evropana!* zní hudba z židovských pecí. V *Námořnických písních* pouští barmanka na gramofonu staré šlágry, což dohání k nepřičetnosti Sienknechtova vyšlechtěného klavíristu, donkichotského obhájce klasické hudby.

8. Čas jako téma i prostředek

Jedním z nejoriginálnějších rysů Marthalerových scénických kompozic je způsob, jakým obnažuje a vystavuje na odiv plynoucí čas. Ten se stává zároveň vnitřním tématem všech tří zmiňovaných inscenací, nejzřetelněji ovšem v *Zab Evropana!* se zastavenými hodinami a opadávajícím sloganem. Ve všech třech zkoumaných projektech si publikum výrazně uvědomuje samotný čas běžícího představení, a to díky dlouhým pasážím, ve kterých herci zůstávají bez hnutí, někdy mlčky, někdy za tichého sboru či zvuků z reproduktoru. Zároveň se v nich objevuje čas institucionalizovaný, v *Nulté hodině* v podobě školního zvonění, v *Zab Evropana!*

zase továrních sirén; tyto zvuky, opakující se po dlouhých časových intervalech, rytmizují celek inscenace. Marthaler také často pracuje s motivem čekání: na konec přednášky, na jídlo, na odjezd lodi, ale metaforicky i čekání na naději, ovšemže marné. Není bez významu, že drama, z něž vycházejí *Námořnické písně*, nese titul *Naděje na lepší časy*.

Trojice divadelních kritiků, kteří s Marthalerem vedli rozsáhlý rozhovor pro časopis Theater heute¹¹⁸, jej označila za jednoho z průkopníků divadelní pomalosti. On sám však správně poukazuje na staršího a ještě radikálnějšího průkopníka pomalosti, Roberta Wilsona. Wilsonova čtyřadvacetihodinová inscenace *Pohled němého* (*Deafman Gance*), kterou Marthaler v roce 1970 shlédl v Paříži, na něj údajně měla zásadní vliv. Intenzivně pociťovaný tok času, jeho pulsace, zastavení určitého momentu, extrémně podrobně rozpracované jednoduché motivy - všechny tyto prvky nalzáme také v určitých typech současné vážné hudby. Minimalismus, reprezentovaný Američany Philem Glassem a Stevem Reichem, ale třeba i minimalistická hudba Estonce Arvo Pärta, jsou u nás všeobecně známé.¹¹⁹

Sám Marthaler upozorňuje ještě na jeden prvek, související úzce s časem, který je v jeho projektech obsažený: ožívování paměti. Písně, použité v inscenacích, jsou často úzce spojeny s konkrétními dějinnými obdobími: druhou světovou válkou, komunismem, ale i německým romantismem skrze písně Schubertovy, Schumannovy či citace z Wagnera. Režisér charakterizuje proces zkoušení jako práci „především s pamětí a vzpomínkami.“¹²⁰ Jako kdyby se jednalo o akt vyvolávání kolektivní paměti, jehož nelze docílit v osamění, ale ke kterému je třeba skupiny lidí, navzájem se ovlivňujících, inspirujících a schopných trpělivě naslouchat. Proto asi tak rád kombinuje místní herce, pro něž je zvolené téma či prostředí důvěrně známé, s hostujícími cizinci, mezi něž patří i on sám.

¹¹⁸ Viz *Zkouška rozhovoru*, rozhovor časopisu Theater heute s Christphem Marthalerem a Annou Viebrockovou, přeložila Monika Loderová, in: *Nulté hodiny Christopha Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998, str. 52.

¹¹⁹ Minimalismu se podrobněji věnuji v třetí části práce.

¹²⁰ *Zkouška rozhovoru*, rozhovor časopisu Theater heute s Christphem Marthalerem a Annou Viebrockovou, přeložila Monika Loderová, in: *Nulté hodiny Christopha Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998, str. 64.

9. Kódy, symboly a modelové situace

Práce s kolektivní pamětí má u Marthalera ještě jednu dimenzi. Všechny tři inscenace pracují s modelovými situacemi, spojenými s naší kulturní výbavou: podávání jídla, mytí rukou, modlitba, převlékání se či ukládání ke spánku, ale i rozbalování vánočních dárků nebo školní výuka. Režisér vyhledává momenty, při kterých se na pozadí společných zvyklostí snadno vyjmají individuální osudy. Zároveň se ale ritualizované konání objevuje ve formě značně devalvované jako v případě společného jídla v omšelé socialistické kantýně (*Zab Evropana!*), uléhání na nefunkční lehátka (*Nultá hodina*) či rozbalování vánočních dárků, mezi kterými narazí budoucí oběť moře na protězu ruky (*Námořnické písně*).

Postavy nevykonávají ony rituály nijak procítěně, ani nedávají najevo nějaký odpor. Jako by v tu chvíli individuální osobnosti museli ustoupit do pozadí a jednající herci se měli stát médii pro vyvolávání asociací a vzpomínek v každém jednotlivém divákovi. Marthaler tak vyvolává obojaké pocity: předkládá nám symboly a rituály, které nás přesahují, a zároveň je jemně ironizuje.

Kromě toho ale pracuje se společenskými instinkty, mnohdy nebezpečnými, kterým někdy podléhá každý z nás. Tak například v *Nulté hodině* při převlékání do tělocvičných úborů se politici náhle změní a začnou si vyprávět sprosté vtipy na úrovni žáků základní školy. Jako jeden z nejvýstižnějších příkladů může sloužit scéna ze *Zab Evropana!*, ve které se herci přetahují o to, čí píseň ovládne jeviště. K nejpřesvědčivějšímu zpěvákovi (hudebně obzvláště zdatný Kienberger) se postupně přidávají další a zároveň s přejímáním melodie se srocují kolem něj. Obraz pevně semknutého hloučku lidí, jednohlasně zpívajících vlasteneckou píseň s pohledy hrdě upřenými vpřed, vzbuzuje různé hrozivé asociace (nacistů, pionýrů, Spartakiád apod.). V divákovi narůstá instinktivní obava o budoucnost několika jedinců, kteří se k většině nepřidají, ať už z odporu k ní nebo z fyzické nemožnosti. V závěru už zbývá jediný odpadlík, který jako by tím byl pomyslně odsouzen ke zlynčování.

Významnou součástí zkoušek bývají u Marthalera poklidné rozhovory s herci, které někdy pokračují při společně trávených obědech. Marthaler rozhodně nepatří mezi autoritativní, despotické režiséry a herci se na promýšlení a rozvíjení bohaté škály asociací a odkazů na symboly a kulturní kódy výrazně podílejí. To je jedna

z podmínek ožívání paměti, o němž Marthaler v souvislosti s posláním divadla mluví.¹²¹

10. Herectví autentické...

Marthalerovi herci se ve svém projevu pohybují mezi dvěma výrazně odlišnými póly. Prvním z nich je nápodoba autentického lidského chování, druhým výsostně artistní scény na pomezí klauniády a grotesky.

Režisér mluví o pozorování jako o důležitém zdroji své divadelní tvorby. Značně se inspiroval v barech a hospodách ve své vlasti i třeba v přístavním Hamburku. Jedním ze zásadních klíčů k porozumění jeho inscenacím je dle mého názoru následující popis, pocházející z interview pro Svět a divadlo: „*Ve Švýcarsku je hodně restaurací, hospod a nádražních bufetů a tam sedí lidé, většinou muži, každý u jednoho stolu a koukají před sebe. Sem tam někdo něco řekne a pak je zase ticho, za chvíli třeba přijde někdo nový a sedne si k dalšímu stolu. Každý je izolovaný a přitom přesně ví, co dělá ten druhý, každý je sám sobě i tomu druhému policistou. Každý pozoruje každého.*“¹²²

Herci v projektech *Zab Evropana!* či *Námořnické písně* přesvědčivě zrcadlí chování návštěvníků v levných barech, jídelnách či třeba čekárnách u doktora. *Nultá hodina* zase umožňuje citovat drobné úkony politiků, jak je známe z televizních obrazovek. Účinkující mohou vzbuzovat dojem neherců, připomínajících třeba protagonisty filmu Miloše Formana *Hoří, má panenko*.

Nápodoba reálného chování obyčejných lidí jde ale ještě dál. Režisérovi se daří přenést na jeviště přímo vnitřní temporytmus, spojený s duševní nehybností typických hospodských štamgastů. Díky režisérově důrazu na pozorování obyčejných, nevýznamných lidí se jeho hercům daří v účinné zkratce vystihovat právě bezvýznamné maličkosti jako je nepatrný tik, charakteristická chůze či třeba rezignovaný pohled do prázdna: „... *nemám rád herce, kteří vstoupí na scénu kvůli svému velkému monologu nebo souborové scéně, kteří gestikulují a vzrušují se na scéně, aby jeden skončil plačící v náruči druhého. Takové divadlo nemám rád. Ale*

¹²¹ Možná, že marthalerovské vyvolávání kolektivní i individuální paměti v rámci společných rozhovorů s herci má něco společného s dnes oblíbenou orální historií. Tento přístup k historickému bádání rezignuje na ucelenou interpretaci dějin a soustřeďuje se na sběr individuálních příběhů. Výsledný pohled na dějiny si tedy musí každý recipient utvářet aktivně sám. U nás se orální historii věnuje nezisková organizace Post Bellum.

¹²² *Haßliebe (rozhovor SADu s Christophem Marthalerem)*, ptali se Karel Král, Monika Loderová a Irene Stehli, přeložila Monika Loderová, Svět a divadlo č. 1/1999, str. 84.

když tam není všechen ten pohyb? Je to něco neuvěřitelného, přijít do prostorů, kde nějací lidé sedí nebo čekají – ať už doufají, že budou pokračovat v cestě, nebo čekají na konec. To jsou neuvěřitelně divadelní okamžiky. Tohle ostatně není k vidění jenom ve Švýcarsku: všude, i v Berlíně, v určitých kavárnách, ve všech prostorách, kde lidé sedí, v dobré vzdálenosti od sebe. Někdy se ozve několik vět, potom znovu ticho. Pak zase věta. Jsou to často věci úplně banální, ale celá ta struktura je pro mě strašně divadelní. Když jedna věta přeruší to ticho, tak získává obrovský význam. Když slyšíme slova jako «Ach» nebo «Je to takový blbec », musíme se smát, protože se ptáme, jak to, že tak hloupá věta je pronesena tak zřetelně. Když si pomyslíme, že zůstali sedět tak dlouho, že přemýšleli tak dlouho nad takovou větou, než ji řekli, je to samozřejmě dvojnásobně smutné; ale možná je to jenom malý sopečný výbuch a vychází z něj něco úplně jiného, než jsme mohli očekávat. Tohle mě na divadle fascinuje. V tom smyslu se nemůžeme spokojit s tím, že necháme lidi stát, a proto jsou tam vždycky (v mých inscenacích) židle, stoly, lavice (...), postele. Jsou to situace, o kterých si nikdy nepomyslíme, že jsou dělané pro divadlo.¹²³

Přes všechnu autenticitu a zdánlivé neherectví se ale u Marthaler narozdíl od Goebbelse či Aperghise vždy jedná o ztvárňování celistvé postavy, ať už politika, anonymního občana či toulajícího se námořníka. Marthaler svému přístupu říká *Reduktion* – redukce či omezení. Myslí tím fakt, že hercům brání ve využívání některých prostředků, v divadle běžných, že jejich akci často omezuje na několik prvků. Jako příklad může posloužit nejobvyklejší pozice herců na scéně v inscenaci *Zab Evropana!*, to jest sezení za jídelním stolem. Jejich akce se často omezuje na zpěv bez jediného doprovodného gesta a na minimalistickou hru obličeje. Marthaler ovšem tvrdí, že si herci brzy zvyknou a že mají posléze pocit, že více získali než ztratili. A naopak je režisér velmi vnímavý vůči specifickým vlohám každého z nich a dovede jich citlivě využívat.

S odteatralizováním hereckého projevu souvisí i způsob, jakým probíhají zkoušky. Ke komplexnímu jednání se herci dostávají relativně pozdě. Režisér se snaží co možná odkládat aranžování v prostoru. V počáteční fázi zkoušení dochází především ke společným rozhovorům a k nacvičování zpívaných pasáží. Při rozhovorech si herci navzájem zvykají na svou civilní podobu, při zpěvu zase omezují své herecké

¹²³ Citace rozhovoru s Marthalerem z roku 1994, bez bližšího upřesnění, viz Zilberfarb, Sacha a Triau, Christophe: *Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler*, Alternatives théâtrales č. 76-77, leden 2003, str. 36.

prostředky na minimum. Oboje odvádí jejich pozornost od psychologického prožívání a napomáhá vytvářet odstup od postavy.

Pečlivé korepetice v hercích také pěstují cit pro přesný detail a pro nezvykle pomalý temporytmus některých scén. Marthaler se svými spolupracovníky hledá autentický vnitřní čas postav, pohroužených do sebe ve stavu (zdánlivé) nečinnosti. Proto má na herce ještě jeden požadavek: aby „měli něco za sebou“¹²⁴, aby čerpali své tvůrčí podněty z opravdových životních zkušeností.

11. ...a herectví artistní

Opačný pól v používaných hereckých prostředcích tvoří virtuózní klaunská čísla a skvěle vypočítané gagy, jež každou chvíli naruší pozvolný tok představení. Brecht, nadšený příznivce orientálního divadla i filmové grotesky, v podobných souvislostech mluvil o artismu¹²⁵.

Již byla řeč o Kienbergerově etudě s obnažením klavíru (*Zab Evropana!*) i o scéně s rozkládáním lehátek v *Nulté hodině*. Brilantní je rovněž výstup v *Námořnických písních*, ve kterém nejstarší herečka předvádí bouři a déšť: klouže po zemi, chytá se zábradlí a jednou rukou se snaží znovu a znovu otevřít velký deštník, jehož vršek se pokaždé obrátí naruby, jak to v silném větru opravdu bývá. Marthalerovy gagy mají tu zvláštní vlastnost, že spolu s komickým účinkem obsahují v sobě značnou dávku melancholie. V tom smyslu může sloužit jako příklad manželský pár v *Zab Evropana!* se svou sérií nepodařených kouzelnických triků: přes všechno vtip si nelze nevšimnout marného úsilí, zračícího se v tvářích čím dál zoufalejších bavičů.

Marthalerova záliba v klauniádě souvisí s jeho studiem ve Škole Jacquese Lecoqua. Zároveň je ale režisér obdivuhodně důsledný v rozvíjení jednoduchých divadelních efektů. Obvykle se jedná o hru s nějakým předmětem, jehož obecně známé nedostatky jsou zde dovedeny ad absurdum. Etuda s rozkládáním lehátek v *Nulté hodině* je tak účinná i proto, že potíže každého z aktérů jsou pečlivě odlišeny. Jeden bojuje se špatnou matrací, druhému vyskakuje pružina, třetímu se sklápí nástavec pod hlavu apod. To všechno je zároveň důmyslně prokomponováno. V jednu chvíli se například propadne lehátkem několik politiků po sobě v přesném

¹²⁴ Podrobněji o požadavcích na herce mluví Marthaler v televizním interview s Ivanem Pokorným.

¹²⁵ Analýza čínského herectví viz Brecht, Bertolt: *Zcizující efekty v čínském hereckém umění*, přeložil Ludvík Kundera, in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, přeložili L. Kundera a Marta Staňková, Praha, Československý spisovatel, 1958.

rytmu. A ještě jeden rys činí podobné akce nepřekonatelně komickými: trvají nesmyslně dlouho.

Někdy se k sobě autentická a artistní poloha přiblíží, a to ve chvílích, kdy se hercům podaří vystihnout určitý znak, pro každodenní lidské chování typický, a přitom jej klaunsky odlehčit: říhnutí, šťourání v nose, upravování těsného spodního prádla přes kalhoty apod.

Přestože jsou většinou obě složky marthalerovského herectví vyhraněně odlišné, stýkají se překvapivě v jednom společném rysu: v eliminaci mimiky. Nehnuté obličejy někdy dokonce připomínají masku. V *Námořnických písních* se v několika výstupech přímo masky kýčovitých trpaslíků objevují. Typičtější je ale řešení v *Nulté hodině*, kde jsou obličejy všech představitelů politiků typizovány brýlemi se silnými plastickými obroučkami a silně napomádovanými vlasy sčesanými dozadu.

Marthalerův učitel Lecoq používal pro pedagogické účely takzvanou neutrální masku, to jest přiléhavou, bílou a bez výrazu. Masku totiž nutí herce k výraznému zapojení celého těla¹²⁶. Stejně tak minimalizovaný pohyb a eliminace mimiky nevedou Marthalerovy herce k fyzické vypuštěnosti, ale paradoxně k plnohodnotnému tělesnému napětí. Jako by byli plni činů, které z jakýchsi neznámých příčin neuskutečňují. Právě proto klaunská čísla nepůsobí jako násilný vpád do pomale plynoucího toku představení, ale jako uvolnění zadržené energie.

12. Choralita

Francouzsky *Choralités*, česky *Choralita* nebo *Sborovost*, tak bylo nazvané jedno číslo významného belgicko-francouzského divadelního časopisu *Alternatives théâtrales*, v němž byly hned dva články věnované přímo Marthalerovi¹²⁷. Téma sešitu je reakcí na výraznou tendenci současného divadla, spočívající v přistupování k hercům jako k chóru svého druhu. Účinkující neopouštějí jeviště, jsou na sebe navzájem pečlivě vyladěni, jejich individuální projev je fragmentarizovaný a výrazně uzpůsobený celku. Pro představu, z české produkce posledních let by sem bylo podle mého soudu možné řadit například inscenaci *Loupežníků* podle Schillera v režii

¹²⁶ Jean-Pierre Ryngaert a Julie Sermonová ve své knize o současných podobách dramatické postavy poukazují na to, jak je západní tradice psychologického herectví spojená s detailní hrou obličejů. Dokládají, že v jiných divadelních kulturách dochází velmi často k využívání masek, přinejmenším líčených. Podrobněji viz Ryngaert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions THEATRALES, 2006, str. 114-118.

¹²⁷ *Choralités*, *Alternatives Théâtrales* č. 76-77, leden 2003.

Dušana D. Pařízka nebo Nebeského inscenaci *Kanibalů* Györgyho Taboriho (obojí v Divadle Komédie).

Yannic Marcel v článku *L'hymne populaire comme symptôme: choralité et choréographie dans le „triptyque des vanités“ de Christoph Marthaler* přímo pojmenovává *chórovou trilogii*, již tvoří Marthalerovy inscenace *Zab Evropana!*, *Nultá hodina* a *Specialisté*¹²⁸. Možná by do té kategorie patřily i *Námořnické písně* a mnohé další projekty, které ale vznikly až po vydání publikace. Ve většině Marthalerových inscenací nikdo nevchází a nikdo neodchází¹²⁹. Hezky to vystihli ve svém článku Sacha Zilberfarb a Christophe Triau: „*U Marthalera vstupují diváci, ne postavy.*“¹³⁰ Sám Marthaler dodává: „*Kdyby herec odešel do klubu, možná, že by ztratil tón.*“¹³¹ Tento poslední dodatek naznačuje, jak úzce je u Marthalera *choralita* spojena s hudebností.

Na řešení kompozice *Zab Evropana!* je fascinující to, že herci sedí mnohdy velmi daleko od sebe, nezavadí o sebe navzájem pohledem, a přesto jsou schopni dokonale vycizelovaných vícehlasých sborových zpěvů. Režisér sám uvádí, že tohoto efektu nedociluje drilem, ale tím, že nechá herce pocítit a pochopit vnitřní řád inscenace. Marthaler klade na herce obrovské nároky, týkající se koncentrace a vzájemné vyladěnosti. Prostor jeviště je naplněný energií, kterou mezi sebou zdánlivě zcela neteční jedinci vysílají: „*V Murx!¹³² stačí, aby se Jürg Kienberger nadechl, a všichni začnou zpívat. Nadechnout, nasadit. Tón úplně jednoduše putuje jevištěm... To se musí samozřejmě nejdřív secvičit.*“¹³³

Choralita patří mezi nejvýraznější kvality Marthalerových inscenací. Hodnota této pospolitosti účinkujících spočívá mimo jiné v ostrém protikladu k dnešnímu vypjatému individualizmu (není náhoda, že samotný režisér zůstává po celou kariéru u těch samých věrných spolupracovníků). Vliv *chorality* na herectví se projevuje v pečlivém

¹²⁸ O poslední ze jmenovaných inscenací viz Lukeš, Milan: *Specialisté*, Svět a divadlo č. 5/1999.

¹²⁹ Jak si všimnul dramaturg Volksbühne Matthias Lilienthal, viz *Umění opakování*, Christoph Marthaler v rozhovoru s Matthiasem Lilientalem, in: *Nulté hodiny Christopa Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998, str. 8.

¹³⁰ Zilberfarb, Sacha a Triau, Christophe: *Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler*, Alternatives Théâtrales č. 76-77, leden 2003, str. 36.

¹³¹ Zilberfarb, Sacha a Triau, Christophe: *Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler*, Alternatives Théâtrales č. 76-77, leden 2003, str. 57.

¹³² Německé slovo, kterým Marthaler ve zkratce označuje inscenaci *Zab Evropana!*

¹³³ *Zkouška rozhovoru*, rozhovor časopisu Theater heute s Christophem Marthalerem a Annou Viebrockovou, přeložila Monika Loderová, in: *Nulté hodiny Christopa Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998, str. 57.

dbaní o detail, v neustálém vybalancování společné nálady, temporytmu a energie. Obyčejné odkašlání, pád ze židle či tichý naříkavý zvuk zde mohou mít obrovský význam.

13. Staromilský experimentátor

V porovnání s Aperghisem či Goebbelsem zůstává Marthaler ve svých vrcholných scénických kompozicích mnohem jednoznačněji v oblasti divadla, byť intenzivně využívajícího prvky a postupy hudební. Proto asi nejvíce z nich tří připomíná E. F. Buriana s jeho inscenacemi v legendárním Děčku, jimž se věnuji v následující části své práce.

Švýcarský divadelník se narozdíl od ostatních dvou reprezentantů *théâtre musical* nesnaží překračovat hranici mezi divadelním představením, koncertem, operou a tím otvírat principiální otázku, co ještě lze vnímat jako divadlo a co již nikoliv. Koneckonců pracuje s profesionálními herci, scénografy, dramaturgy a pohybuje se v institucionalizovaných divadelních domech.

Marthaler je sice méně radikální v experimentování než jeho výše zmínění kolegové, na druhou stranu je však univerzálněji srozumitelný a vzbuzuje uspokojení v širším okruhu diváctva. Goebbels i Aperghis patří mezi divadelní vizionáře, kteří se snaží objevovat nové přístupy a klást na diváky nové požadavky. Jsou také intelektuálštější než „*klaun a švýcarský hodinář*“, jak Marthalera s nadsázkou označuje ve svém článku Yannic Mancel¹³⁴. Druzí dva reprezentanti *théâtre musical* se snaží vystihnout lidskou mentalitu, fungování společnosti a komunikační kódy doby ryze současné, ne-li přímo budoucí. Marthaler vyvolává v naší paměti obrazy světa právě odumírajícího, který byl možná méně honosný a opotřebovanější než ten nově vznikající, ale jehož odér už nám navždy bude chybět. Jak sám přiznává, jeho sklon k pomalosti je mimo jiné také „*vzpourou proti zrychlování času*.“¹³⁵ Marthaler vzdoruje globalizaci, hektičnosti i povrchnosti naší doby a připomíná něco tak zdánlivě banálního, jako je láska a úcta k obyčejnému člověku.

¹³⁴ Marcel, Yannic: *L'hymne populaire comme symptôme: choralité et choréographie dans le «triptyque des vanités» de Christoph Marthaler*, Alternatives Théâtrales č. 76-77, leden 2003, str. 34.

¹³⁵ Viz televizní rozhovor v rámci cyklu *Evropané*, rozhovor připravil, vedl, přeložil a režie se ujal Ivan Pokorný, Česká televize 2002.

Základní rysy *théâtre musical*

1. Tři vyhraněné osobnosti

Při zkoumání tvůrčích postupů, ale především při osobním shlédnutí představení Aperghise, Goebbelse i Marthaler je jasné, že se od sebe tyto reprezentanti *théâtre musical* v lecčems zásadně liší. Aperghis jako jediný z nich je reprezentantem akademické vážné hudby. I když odmítá umění, srozumitelné jen úzkému okruhu zasvěcenců, zůstává po hudební stránce posluchačsky nejnáročnější. Je také nejracionálnější v myšlenkové koncepci i v kompozičních technikách (hudebních i scénických). Výrazné pole působnosti, na kterém je mistrem nedostižným, spočívá ve vynalézavé hře s jazykem a s hlasovým projevem na hranici zpěvu a mluvy. Je specifický tím, že dokázal laboratorním způsobem vyvinout svébytný druh hereckého projevu, určený i hudebníkům-nehercům.

Goebbelse charakterizuje až provokativní lehkost, s jakou se pohybuje mezi různými druhy umění i mezi styly, žánry a technikami. Přes vynikající intelektuální zázemí je jakožto tvůrce naprosto intuitivní a dbá na to, aby se nedal spoutat žádnými pravidly. Nejvíce ze všeho ohromuje fascinující, nenapodobitelnou zvukovostí a vůbec schopností vyvolat ve vypjatém okamžiku silné emoce pomocí prostředků hudebních, divadelních i třeba výtvarných. Ve svých *hudebně-divadelních* projektech často rezignuje na komplexní herectví a spíše hledá způsob, jak účinkující hudebníky oprostit od stereotypních představ o hereckém jednání a jak jim poskytnout pocit svobody a přirozenosti.

Konečně bytostný ironik Marthaler je více než ostatní spjatý s tradičními divadelními institucemi i tvůrčími postupy. Jeho herci pocházejí obvykle z řad vyškolených profesionálů a jejich akce bývá přes mnohvrstevnatost inscenací jejich dominantní složkou. Švýcarský režisér dosahuje neobvyklého propojení dvou odlišných pólů hereckého výrazu, brilantní artistnosti a odteatralizované autenticity herců, působících zdánlivě jako lidé z ulice. Vytváří prostor pro individuální výstupy a zároveň dokáže z herců vytvořit perfektně sehraný ansámbl, mnohdy svou jednotností působící jako zvláštní druh chóru.

Právě pro výše zmíněné rozdíly je obzvláště zajímavé, v čem se naopak tvůrci podobají. Všichni tři jsou neodlučně spjati s myšlenkovými (i estetickými) východisky postmoderny, především Aperghis, inspirovaný Deleuzem, a Goebbels coby absolvent frankfurtské sociologie. Pro všechny platí, že vytvářejí scénické fresky,

mozaiky či koláže, které rezignují na lineární příběh a na jednotný výklad světa. Každý svým způsobem vypráví o době postideologické¹³⁶, ve které nemá nikdo monopol na pravdu. Všichni jsou to režiséři výrazně neautoritativního typu, kteří kladou důraz spíše na společný proces zkoušení než na samostatnou, izolovanou práci u stolu.

U všech se přechod od hudby k *hudebnímu divadlu*, který předznamenal jejich úspěšnou kariéru, v něčem podobal. Hlavním impulsem nebylo estetické cítění, ale postoj k okolnímu světu, přesněji nespokojenost s konformní společností, potřeba překračovat zavedené konvence v životě i v umění. Touha po co největší životní i tvůrčí dynamice je tedy vedla k tomu, že zaměnili komponování v soukromí za kolektivní tvůrčí proces a rozhodli se zkoumat hudbu coby oblast mezilidské komunikace. Hledali cestu k umělecky plnohodnotnému a přitom anti-elitářskému umění.

2. Zákonitosti *hudebně-divadelní kompozice*

Zatímco v tradičnějším typu divadla bývá formální řešení podřízeno tematickému vyznění inscenace, představitelé *théâtre musical* kladou zásadní důraz na strukturu. Ta je často paradoxně nositelem nečekaných významů a asociací. Nejtypičtější je forma fresky, to jest řetězení obrazů nebo čísel, která se mohou v průběhu představení objevovat několikrát ve stejné podobě či ve variacích. Repetice se ukazuje jako jeden ze základních formotvorných principů. Kromě opakování celých pasáží dochází k repetování drobnějších prvků - akcí, slov, hudebních motivů – a to v průběhu celé inscenace nebo v rámci jedné její části.

Druhým základním prostředkem strukturování je vědomá práce s kontrastem, neboli řazení protikladných motivů po sobě či dokonce simultánně vedle sebe. Pomalé scény či pasáže se záměrně střídají s rychlými, tiché s hlučnými, komorní s davovými apod. Pochopitelně, že podobných principů umí využívat například i tradičnější činohra, zde se ale jedná o jeden z primárních postupů.

¹³⁶ Viz např. heslo *Společnost konce ideologie*, in: Petrušek, Miloslav: *Společnosti pozdní doby*, Praha, Sociologické nakladatelství, 2007, str. 375-376.

Dalším společným rysem, veskrze postmoderním, je hojné využívání citací a uplatňování nejrůznějších klišé, stereotypů nebo modelů chování¹³⁷. U Aperghise se toho dočkáme především v práci s textem a hlasem, spočívající mnohdy v řetězení kusých asociací či dokonce imitací prvků z všednodenního chování lidí, popřípadě zvířat. U Goebbelse v jeho hudebním rukopise, ve kterém se spíše než o citace hudebních děl jedná o citace hudebních stylů. A nakonec u Marthaler v jednání herců, využívajících odpozorovaných projevů člověka v jeho nejvšednějších, ritualizovaných úkonech.

Pro všechny tři platí, že dezautomatizují, dekonstruují a rekonstruují jazyk a řeč (a tedy do jisté míry znovu-objevují celou naši kulturu). Aperghis pomocí jejich rozkladu na jednotlivé molekuly a atomy (slabiky, hlásky, zvuky), Goebbels důrazem na syntax a Marthaler vyzdihováním frází a floskulí. Zatímco Aperghis, původem Řek, má k francouzštině předem daný odstup, Goebbels si jej vytváří uměle tím, že sahá po cizojazyčných textech. V souladu s Derridovou koncepcí *dekonstrukce* jsou všichni velmi vnímaví k nejrůznějším nesouladům, disonancím, rupturám v textu jako takovém i v toku inscenace. Mají obzvláštní citlivost pro nečekané impulsy, vznikající při zkouškách, a jejich vřazování do výsledného tvaru. Je to jeden z důvodů, proč rozvíjejí v rámci zkoušení různé formy improvizace.

Všichni tři více či méně okázale pracují s individuální i kolektivní lidskou pamětí – i proto jsou závislí na týmové práci, na společném vyvolávání vzpomínek a asociací. Nutková potřeba týmové práce a komunikace je vyvážená trojjediným autorstvím, to jest psaním scénářů, skládáním hudby a režírováním. Bez této autorské univerzality by provázanost všech složek nebyla nikdy tak důsledná. Výrazný podíl na komplexnosti inscenací mají zároveň dvorní spolupůrci, ať už se jedná o samotné performery, výtvarníky (Klaus Grünberg u Goebbelse či Anna Viebrocková u Marthaler) nebo spoluautory scénářů (François Regnault u Aperghise).

Aperghis, Goebbels i Marthaler zbavují sami sebe nezpochybnitelné autority režiséra. Svou tvorbu chápou spíše jako vznášení otázek než nalézání odpovědí. Spoluodpovědnost za výsledný tvar přenášejí na své tvůrčí partnery, ale i na diváky. Struktura fresky či montáže umožňuje řadit jednotlivé prvky či motivy vedle sebe, aniž

¹³⁷ Hans-Thies Lehmann ve své proslulé studii *Postdramatické divadlo* píše: „Ako znak «postmoderného» vývoja umenia sa správne vyzdvihuje tendencia čoraz viac spostredkovávať skutočnosť navzájom prepojenými schémami, mediálne prefabrikovanými postojmi a vzormi zobrazovania, ktoré sa ďalej už len navzájom citujú a pohrávajú so sebou.», viz Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, přeložila Elena Diamantová a Anna Grusková, Bratislava, Divadelný ústav, 2007, str. 276.

by tvůrce sám rozhodoval, co jejich vzájemným působením vznikne za významy. Ty se mění v závislosti na publiku a jeho reakcích. Diváci tedy mají možnost tříbit i opomíjet, klást po svém důrazy, objevovat souvislosti. V tom lze nalézat, nejzřetelněji u Goebbelse, vliv Bertolta Brechta, pro kterého byl tak důležitý aktivní divák.

Respekt k publiku vede k takové stavbě inscenace, díky které se diváci mohou řídit svým vlastním temporytmem. U *hudebního divadla* se nespěchá, jednotlivé motivy, nejen akustické, dlouho doznívají, pakliže nedochází k záměrnému a jasně ohraničenému střihu či zlomu.

3. Řemeslo a improvizace

I v přístupu k účinkujícím, ať už profesionálním hercům či nikoliv, je zřejmý určitý shodný rys. Všichni tři reprezentanti *théâtre musical* jsou přesvědčenými a bytostnými filantropy. Mají schopnost vystihnout osobité vlastnosti, vlohy a přednosti účinkujících, aniž by se snažili autoritářsky proniknout do jejich mentality. Zatímco Marthaler herce zbavuje falešné teatrality, ostatní dva vedou neherce k přesvědčivému hereckému výrazu. Rozvolněný tvar, typický pro *théâtre musical*, umožňuje režisérům přistupovat k osobnostem účinkujících jako k jednomu ze základních východisek při tvorbě inscenace. Proces je leckdy opačný než v běžném typu divadla. Zatímco tam herec hledá způsob, jak adekvátně interpretovat předem daný materiál (nejčastěji text), zde má na výběr materiálu zásadní vliv.

Ve všech třech případech stojí herecká práce na dvou pevných, navzájem se doplňujících základech: hudebním secvičování a uvolněné improvizaci. Secvičování znamená mimo jiné nalézání společného řádu. Zároveň od secvičování vede cesta ke koncentraci a vzájemné vyladěnosti. A také k redukci, k oproštění herců od všech prostředků, které v daném typu divadla nemají své opodstatnění – k vrcholné disciplině. Performer v *hudebním divadle* musí mít nutně vědomí sebe samého jako jednoho z prvků složité stavby. Herectví je tu, stejně jako všechny ostatní scénické složky, určeno partiturou – pakliže tomuto pojmu rozumíme v širokém slova smyslu jako detailnímu strukturování všech prvků.

Naopak improvizace zajišťuje neustálou jemnou dynamičnost, která nemizí ani z výsledného tvaru. Performer si díky ní stávají spoluautory, mají jasné povědomí, proč a jakým způsobem ten který element vznikl. Improvizace jim napomáhá k tomu, aby ztratili ostych před pomalou, minimalizovanou akcí či dokonce nehybností, aby byli schopni i při zdánlivé nečinnosti silně koncentrované přítomnosti na scéně. To

všechno by asi nebylo možné, kdyby jim jejich jednání bylo diktováno shůry, kdyby za ně nebyli sami odpovědni. V neposlední řadě vnáší improvizace do jejich akce hravost a vtip.

Je nápadné, že v inscenacích typu *théâtre musical* bývá redukována především mimika. Marthaler a Aperghis vedou herce k vnější nehybnosti a tedy i k strnulosti v obličeji, v jejich případě se vlastně jedná o skrytou podobu masky. Goebbels zase nechává herce v průběhu představení texty číst z papíru a tím je navádí k tomu, aby hru mimiky nepovažovali za výkladní skříň svého hereckého umění.

Významný francouzský teatrolog zabývající se především současným dramatem, Jean-Pierre Ryngaert, spolu s Julií Sermonovou napsal studii o nových podobách dramatické, potažmo herecké postavy, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Autoři uvádějí eliminaci mimiky jako jeden z charakteristických prvků herectví v posledních letech. Upozorňují na to, že křesťanství přišlo s představou, že obličej je zrcadlem duše a že se v něm odráží hlubinná pravda o člověku. Odsud podle nich vedla cesta k západnímu psychologickému herectví s důrazem na mimiku, jež nemá obdoby v žádné jiné divadelní kultuře. Odklon od mimiky znamená tedy i odklon od celé tradice herectví, založené na psychologické motivaci k jednání postav.¹³⁸

K herectví typu *théâtre musical* patří jeden důležitý rys, na který klade v jiných souvislostech důraz i Brecht, když žádá, aby herec nepředstíral spontánnost dějů, nýbrž dával jasně najevo, že se jedná o hru, která jím byla nastudována.¹³⁹ Tak je tomu i u *hudebního divadla*, ve kterém se – podobně jako při koncertech vážné hudby - vše odvíjí od skutečné či pomyslné partitury. Rezignace na vytváření iluze, že herecká akce vzniká na základě odvíjí bezprostředních impulsů, zbavuje účinkující do značné míry nebezpečí falešně působící hry.

4. *Théâtre musical* a postmoderní doba

Aperghis, Marthaler a Goebbels jsou představitelé jedné generace. Jejich tvorba dosáhla vrcholu na samém sklonku dvacátého století. Navzájem se znají. Na Goebbelsových internetových stránkách lze dohledat jeho příspěvek k debatě o

¹³⁸ Ryngaert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions THEATRALES, 2006, str. 114-118.

¹³⁹ Viz *Malé organon pro divadlo*, přeložil Ludvík Kundera, in: Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, přeložili Ludvík Kundera a Marta Staňková, Praha, Československý spisovatel, 1958, str. 50.

Marthalerově inscenaci *Zab Evropana!*.¹⁴⁰ S pomocí francouzské organizace ATEM, založené Aperghisem, Goebbels pro změnu realizoval projekt *Aneb katastrofální vylodění*.

Všichni tři vyrůstali v prostředí, vůči kterému se svým uměním vyhraňují. Hledají cestu od elitářství, konformismu, oficiální kultury. Jejich vize divadla není jen estetická, ale i etická. Jsou spjati s myšlenkovými východisky i estetickými principy postmodernismu a naopak se ze všech sil brání neduhům postmoderního uspěchaného světa.

Postmoderně a postmodernismu, respektive jedné z jejich uznávaných interpretací, věnuji samostatnou podkapitolu v poslední části teze. V tvorbě hlavních reprezentantů *théâtre musical* je ale možné dosti zřetelně sledovat, jak souvisejí nově se rozvíjející divadelní postupy s proměnou celé společnosti a jejího myšlení.

Básník Paul Celan kdysi prohlásil, že po Osvětimi nelze psát verše. Nacistické „konečné řešení židovské otázky“, uvedené do praxe v roce 1943, je pro filosofa Jeana-Françoise Lyotarda momentem, ve kterém se započíná přechod od moderny k postmoderně¹⁴¹. A to proto, že holocaust zásadním způsobem zpochybnil moderní ideje a ideály.¹⁴² Není tedy divu, že současné divadlo, především německé, tak často odkazuje k onomu velkému traumatu 20. století. Připomeňme si komplex pecí v Marthalerově *Zab Evropana!*, ale třeba i válečnou scénu s vůdcem hitlerovského typu (David Bennent) v *Krajíně se vzdálenými příbuznými* Heinera Goebbelse.

Půl století po Osvětimi dovršil rozpad sovětského impéria principiální zpochybnění ideologií. Jenom pro příklad: Marthalerovské postavy v inscenaci *Zab Evropana!* z roku 1993 sedí u umakartových jídelních stolů, výmluvných znaků padlého režimu, a nevědí, co si počít. Proto se mluvívá o dnešní době také jako o době postideologické.¹⁴³ Možnost kategoricky prosazovat určitý světónázor prostřednictvím uměleckého díla byla definitivně zpochybněna. Heiner Goebbels, Georges Aperghis i Christoph Marthaler úzkostlivě dbají o to, aby bylo jejich dílo

¹⁴⁰ *Opening up the text*, příspěvek Heinera Goebbelse v rámci diskusního fóra o německém hudebním divadle a o Marthalerově inscenaci *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!* v Institutu současného umění (ICA) v Londýně, in: *Performance Research* Vol. 1 (No. 1, Spring 1996), dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 30. 6. 2008.

¹⁴¹ Viz Petrušek, Miloslav: *Společnosti pozdní doby*, Praha, Sociologické nakladatelství, 2007, str. 291.

¹⁴² O tom, jak úzce souvisí tragédie holocaustu s moderním společenským řádem, viz Bauman, Zygmunt: *Modernita a holocaust*, Praha, 2003.

¹⁴³ Viz heslo *Společnost konce ideologie*, in: Petrušek, Miloslav: *Společnosti pozdní doby*, Praha, Sociologické nakladatelství, 2007, str. 375-376. Na jiném místě v téže knize připomíná Petrušek tezi filosofa Václava Bělohradského, že totiž ideologií současnosti je ideologie „*Růstu růstu*“, viz *Společnosti pozdní doby*, str. 299.

prosto jakéhokoliv dogmatismu. Tyto souvislosti jsou důležité pro pochopení toho, proč bývá v divadle typu *théâtre musical* ucelený příběh nahrazovaný fragmenty, často zdánlivě samostatnými a vzájemně kontrastními. Interpretace významů, které vznikají při střetu odlišných prvků a motivů, se ocitá v plné kompetenci jednotlivého diváka.

Celanovo prohlášení ale ze všeho nejvíce souvisí s proměnou přístupu k řeči a jazyku v poválečném umění, ale i ve filozofii či lingvistice. Řeč a jazyk přestali být automaticky důvěryhodnými prostředky k předávání informací a ke komunikaci vůbec. Tato proměna byla předznamenána už před druhou světovou válkou, například v díle Jamese Joyce či Franze Kafky. V poválečném divadle nejradikálněji pracovalo s jazykem a řečí absurdní divadlo, které využívalo řeči zdeformované, převrácené, vyprázdněné a také frází a floskulí, slovních hříček a ustálených slovních obrátů¹⁴⁴. Není náhodou, že důvěrným přítelem Georgese Aperghise, který s oblibou využívá útržky slov a jakousi imaginární řeč, byl Arthur Adamov. Na čím dál radikálnějších experimentech s jazykem se ale podílela také konkrétní poezie nebo francouzská vlna Nového románu.

Miloslav Petrušek pod heslem *Postmoderní společnost* zmiňuje způsob, jakým se Kenneth J. Gergen zabývá proměnou «já». Po moderním «já» nastoupila doba postmoderního «já», „*kteřé ztratilo schopnost i vůli tvořit vlastní identitu, «já», které odpovídá fragmentarizované kultuře, v níž se nedovede samo najít.*“¹⁴⁵ Teatrologové Rynagert a Sermonová analyzují, jaký je dopad rozpadu identity na současnou dramatickou, potažmo hereckou postavu. Zabývají se pojmem *figura*, kterým je nahrazován původní termín *postava*. Není náhodou, že se pojem *figura* poprvé objevil v souvislosti s beckettovskou studií, jejímž autorem byl Maurice Blanchot. „*Pokud si tedy autor /Maurice Blanchot – pozn. J. A./ vypůjčuje termín figura z výtvarného umění (ve kterém se o postavě nemluví nikdy), je to proto, že o předpokládané intimitě nebo nitru těch bytostí už nemůžeme nic říci. Jsou tu, viditelně existují, ale nemůžeme dělat nic jiného, než to konstatovat – nebo se nad tím nanejvýš podívat.*“¹⁴⁶ Jedině Marthaler pracuje ještě s *postavami*, i když

¹⁴⁴ Souhrnný vhled do absurdního divadla viz Esslin, Martin: *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla (Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

¹⁴⁵ Petrušek, Miloslav: *Společnosti pozdní doby*, Praha, Sociologické nakladatelství, 2007, str. 297. Postmoderní identitou se podrobně zabývá sociolog Zygmunt Bauman ve své *Tekuté modernitě*. Viz Bauman, Zygmunt: *Tekutá modernita*, přeložil Blumfeld s. m., Mladá fronta, Praha 2002.

¹⁴⁶ Rynagert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions THEATRALES, 2006, str. 117.

bezradnými, bezmocnými, uvězněnými ve svých osudech. Goebbels a Aperghis došli ještě mnohem dál, k vykonávání abstraktních pohybů a zvuků či k prostému předčítání textů. Je vlastně celkem přirozené, že Goebbels v posledních projektech často nahrazuje živého performeru instalacemi a technologiemi.

Théâtre musical je bezpochyby také reakcí na „vizuální kakofonii světa, jenž nás obklopuje“.¹⁴⁷ Jednou z možných reakcí je tedy důraz na akustické vjemy. Ve Francii zavedl experimentální dramatik Valère Novarina pojem *divadlo sluchu*. Takové divadlo se snaží přimět diváka k jinému druhu vnímání, náročnějšímu na soustředění, než na jaké je zvyklý.

Zkoumání nejrůznějších kontextů, v jakých lze vnímat *théâtre musical*, nekončí u divadla či hudby, ale ani u literatury. Jsou tu jasné souvislosti s filozofií poststrukturalistů (Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Michel Foucault), se sociologií postmoderny (Daniel Bell, Ulrich Beck, Anthony Giddens), s vývojem médií a technologií, s fenoménem globalizace. Tato část doktorské práce nemůže obsáhnout všechny naznačené souvislosti. Měla by fungovat jako první české souhrnnější nahlédnutí do oblasti *théâtre musical*. S veškerým vědomím omezení, způsobených obtížnou dostupností pramenů i kusou diváckou zkušeností.

¹⁴⁷ Ryngaert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions THEATRALES, 2006, str. 106. Moci a síle obrazů, jež skrytě ovládají dnešní společnost, se věnuje filosof Guy Debord viz Debord, Guy: *Společnost spektaklu*, Praha, :intu:, 2007.

Část druhá

Z odkazu Emila Františka Buriana

Úvod k druhé části

Cesta k odkazu E. F. Buriana

Emil František Burian (1904 – 1959) jako jediný z režisérů a divadelních tvůrců, jimž věnuji samostatné kapitoly, patří svým životem a tvorbou do minulosti. Zemřel před téměř padesáti lety, jeho nejpodstatnější *hudebně-divadelní* pokusy a objevy spadají do 20. a 30. let minulého století. Jeho odkaz tedy do vytyčené oblasti postmoderního *théâtre musical* nezapadá. Jsou ale důvody, proč je Burian při práci na této doktorské tezi neopominutelný. Jako první u nás začal souvisle zkoumat možnosti propojení hudebních a divadelních principů, ať už formou *Voice-bandu* nebo později formou komplexních scénických kompozic. Burian byl hudebním skladatelem v žánrovém rozpětí od progresivní opery po filmové hity, zpěvákem, hercem, dramatikem a ve vrcholném období své tvorby především režisérem a šéfem divadla D. Jeho dílo tvoří v naší divadelní historii základní orientační bod a odrazový můstek pro všechny, kdo se propojováním hudebních a divadelních principů jakkoliv zabývají.

Rozhodl jsem se mu věnovat část své doktorské práce ale především proto, že můj vlastní tvůrčí přístup bývá spojován právě s jeho odkazem, především s novou scénickou formou, již vynalezl, totiž s *Voice-bandem*. Pro zřetelné vymezení oblasti *théâtre musical* je v českém kontextu podle mého názoru nutné vystihnout společné znaky i zásadní rozdíly, plynoucí ze srovnání postmoderního *hudebního divadla* a meziválečných experimentů Burianových.

Vzhledem k jeho neobyčejné všestrannosti bylo pro mě obzvláště obtížné zvolit způsob, jakým se mu věnovat. S ohledem na již vykonanou práci řady teatrologů (v čele s prof. Bořivojem Srbou) a s ohledem na vymezení tématu mé disertace jsem se rozhodl rezignovat na všeobecný přehled o jeho životě a činnosti a věnovat se jenom dílčím otázkám, pro mé zkoumání podstatným. Z celé jeho tvorby jsem si tedy vybral dvě oblasti: fenomén *Voice-bandu* a hudební východiska Burianova přístupu k herectví.

Nejméně zdokumentované a zanalyzované je období Burianovy režijní tvorby poválečné. Je to jednak z toho důvodu, že se Burian, přeživší koncentrační tábor a další válečné hrůzy, vrátil značně psychicky pozměněný. Na druhou stranu byla vykloubená celá doba (od konce války a hlavně od komunistického puče až do Burianovy smrti v roce 1959 a samozřejmě i poté). Mým cílem je zachytit konkrétní postupy a principy, týkající se vztahů mezi hudbou a divadlem, a nikoliv Burianovu osobnost v celé její složitosti. Proto se soustředím na jeho vrcholné experimenty z doby meziválečné.

Kapitola I.

Voice-band

První večer *Voice-bandu*, specificky rozvinuté formy sborových recitací, proběhl v dubnu roku 1927. V té době měl už Burian za sebou leccos: nedostudované gymnázium a zážitky z převratu v říjnu 1918, studium na Konzervatoři, řadu kompozic včetně opery *Před slunce východem*, uvedené v Národním divadle¹⁴⁸, publikované knihy o ruské moderní hudbě i o vlastních uměleckých postojích¹⁴⁹, ale také sňatek s Ludmilou Matějovskou, budoucí pianistkou *Voice-bandu*. A rovněž účast na počátcích Osvobozeného divadla, pro které psal a často i přímo na scéně realizoval scénickou hudbu, a ve kterém se ujímal významných hereckých rolí v experimentálních inscenacích Jindřicha Honzla a především Jiřího Frejky, se kterým sdílel mnohé ze svých divadelních plánů, představ a tužeb. S ním, po neshodách s Honzlem, krátce před vznikem *Voice-bandu* založil divadlo DADA.

Voice-band v sobě slučoval postupy, převzaté z oblastí recitace, divadla i hudby. Zde poprvé se naplno ukázala Burianova všestrannost. Odsud také vedla cesta k Burianově dráze režisérské. Jeho skutečným režijním debutem bylo v roce 1929 scénické provedení Wolkerovy jednoaktovky *Nemocnice* v rámci pátého *Komorního Večera Voice-bandu*.

Od samostatných večerů vedla rychle cesta k uplatňování *Voice-bandu* v divadelních inscenacích, nejprve Frejkových a později přímo Burianových. Rozvoj této zvláštní formy scénického umění tedy probíhal v různých podobách a s různou intenzitou až do roku 1941, kdy nacisté násilně ukončili činnost Děčka a Buriana spolu s dalšími zatkli. Několikaletá odmlka vznikla pouze počátkem třicátých let za Burianova angažmá v Brně a v Olomouci a za vrcholící hospodářské krize. Naopak v době protektorátu *Voice-band* objížděl Českou republiku s pohádkami Boženy Němcové¹⁵⁰.

¹⁴⁸ Přijetí opery jednadvacetiletého skladatele Národním divadlem k nastudování patří mezi nejobdivovanější Burianovy úspěchy. Aníž bych mínil zlehčovat jeho skladatelské nadání či fascinující rychlost uměleckého vývoje, považuji za užitečné připomenout fakta: jednalo se o dvacetiminutovou jednoaktovku o dvou postavách (Adama a Evy), přičemž jedné z rolí se ujal skladatelův otec.

¹⁴⁹ Na mysli mám jednak publikaci *O moderní ruské hudbě*, hlavně ale *Polydynamiku*, jež nabízí okouzující vhléd do Burianova tehdejšího myšlení a do atmosféry české umělecké avantgardy vůbec. Obě knížky byly vydané v roce 1926.

¹⁵⁰ Němcová, Božena: *České pohádky/ Kmotr Matěj a O mlsné koze*, recitují členové D 39, voiceband řídí E. F. Burian, premiéra 9. 6. 1939, in: *E. F. Burian – Dokumenty*, Supraphon, 1974.

V éře poválečné se Burian vrátil k samostatným večerům *Voice-bandu*¹⁵¹ i k některým svým starším inscenacím, především k Máchovu *Máji*, ve kterém byla účast *Voice-bandu* naprosto zásadní. Po válce také vznikla rozhlasová nahrávka obnovené inscenace *Vojny*, jež je neobyčejně přínosná pro zkoumání divadelního využití *Voice-bandu*¹⁵². Mnoho práce pro uchování představy o původní podobě *Voice-bandových* kompozic vykonala herečka Lola Skrbková, Burianova asistentka, jež ho mnohdy při secvičování nových čísel zastupovala. Skrbková publikovala dirigentskou knihu Máchova *Máje* s obsáhlým komentářem¹⁵³ a ve spolupráci s Československým rozhlasem rekonstruovala kompozici *Křest svatého Vladimíra* podle K. H. Borovského¹⁵⁴.

Voiceband se stal pevně zavedeným a dodnes používaným pojmem v českém divadle. Jedná se o unikátní termín, který pravděpodobně nemá v jiných jazycích obdoby. Míní se jím prakticky jakákoliv stylizace mluvy na jevišti, ve které je patrná rytmická složka a na které se alespoň z části podílí více hlasů najednou.¹⁵⁵ Proto jsem dospěl k rozhodnutí, že budu rozlišovat obecné užívání pojmu *voiceband* od původního Burianova *Voice-band* (psáno s pomlčkou a velkým V, jak tomu bylo na původních plakátech). Nyní se tedy pokusím specifikovat postupy, které charakterizují jeho původní burianovskou podobu.

¹⁵¹ Deníkové záznamy Otomara Krejčí o jeho zkušenosti s poválečným *Voice-bandem*, dojmech z Buriana a především o práci na roli Cyrana (premiéra 20. 2. 1946) viz Krejča, Otomar: *U Emila Františka Buriana*, DISK č. 3/2003, str. 111-134.

¹⁵² Burian, Emil František: *Lidová poesie: Vojna*, poválečná verze, premiéra 21. 10. 1955, nahráno 1954, Supraphon 1955.

¹⁵³ Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*, Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976.

¹⁵⁴ Borovský, Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, rekonstrukce Loly Skrbkové se členy předválečného i poválečného divadla D, spolupráce Jiří Hraše, Československý rozhlas 1970.

¹⁵⁵ Mezi pokusy se stylizovanou mluvou se podle mého soudu Burianovým *Voice-bandům* později nejvíce přiblížily některé inscenace Josefa Krofity v loutkovém divadle Drak v Hradci Králové, a to díky hudebníkovi a herci Jiřímu Vyšohlídovi (viz např. televizní záznam *Zlatovlásky* podle Josefa Kainara z roku 1981). Při osobním rozhovoru však Vyšohlíd jakoukoliv přímou návaznost na Buriana popřel. Za zmínku stojí i Vyšohlídova vlastní autorská inscenace *Naladte si vidličky* (1992), ve které došlo k organickému propojení hudebních a divadelních prostředků.

1. Kořeny a východiska

Jaromír Kazda ve svém článku *Od Hilarových davů k voicebandu*¹⁵⁶ dokazuje, že režisér Karel Hugo Hilar v některých svých inscenacích hudebně prokomponoval hlasy v davových scénách a položil tak základy k stylizované mluvě, jejíž rozvoj byl jedním z impulsů k pozdějšímu vzniku *Voice-bandu*. O generaci mladší Burian rozhodně o Hilarových expresionisticky laděných pokusech s dikcí dobře věděl. Zaujal jej především herec Roman Tůma pro zvláště dynamický, zpěvný přednes¹⁵⁷. Hilar měl dokonce pronést přednášku *O novém způsobu hromadné recitace* v rámci jednoho pražského představení *Voice-bandu* v roce 1928, nakonec k tomu však nedošlo.

Již koncem roku 1920¹⁵⁸ založili Josef Zora a Jindřich Honzl Dělnický dramatický sbor, známý pod zkratkou Dědrasbor. Jeho činnost trvala přesně dva roky. Podnětem k jeho vzniku byly dělnické kluby v komunistickém Rusku, ve kterých se kolektivní recitace pěstovala¹⁵⁹. Honzl popisuje charakteristické postupy Dědrasboru takto: „*Dědrasbor nebyl sborovým mluvením z takového Hilarova «Svítání».* Byl *symfonickou orchestrací různě barevných a různě vysokých hlasů. Vedl je tak, že některé tvořily rytmický element, jenž byl základní osnovou pro jiné hlasy, jež nesly melodii slova a fráze. Různé hlasové druhy a rejstříky, spojení ženských hlasů s mužskými vytvářely barevné kontrasty a paralely – násobení hlasové bylo základem pro efekty síly a pro dynamické rozvlnění. Při tom všem nešlo o zpívané, ale mluvené slovo. Rozvrh nebo plán recitace Dědrasboru měl tedy vzhled orchestrální partitury, v němž sóla i tutti, rytmus, melodie, intenzity i barvy hrály samostatnou úlohu.*“¹⁶⁰ Honzl se také pokusil využít Dědrasboru pro komplexnější divadelní tvar, když adaptoval pro jeviště poému *Dvanáct* sovětského autora Alexandra A. Bloka.¹⁶¹ Dalším pokusem o zdivadelnění Dědrasboru byla adaptace

¹⁵⁶ Viz Kazda, Jaromír: *Od Hilarových davů k voicebandu*, Svět a divadlo č. 4/2008, str. 68-78.

¹⁵⁷ O Romanu Tůmovi a jeho výjimečně dynamickém přednesu se zmiňuje Burian v článku *O svébytnosti recitačního umění*, Listy pro umění a kritiku č. 1/1933, in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981.

¹⁵⁸ Tedy ve stejném roce, v jakém Hilar zinscenoval Verhaerenovo *Svítání*, ve kterém došlo k hudebnímu propracování davových výstupů (viz Kazda, Jaromír: *Od Hilarových davů k voicebandu*, Svět a divadlo č. 4/2008, str. 68-78).

¹⁵⁹ O Dědrasboru viz *Dějiny českého divadla IV*, Praha, Academia, 1983, str. 41-42. O sovětské inspiraci ke sborové recitaci viz Honzl, Jindřich: *Roztočené jeviště*, Praha, Odeon, 1925, str. 25-28.

¹⁶⁰ Honzl, Jindřich: *Slovo na jevišti a ve filmu*, in: *K novému významu umění. Divadelní programy a úvahy 1920-1952*, Praha, Orbis, 1956, str. 210.

¹⁶¹ Sám se později vyjádřil k onomu pokusu s formou na pomezí sborové recitace a divadelní inscenace kriticky. Prohlásil, že „*příliš divadla bylo chybou.*“ Viz Honzl, Jindřich: *O Dědrasboru*, in: *Roztočené jeviště*, Praha, Odeon, 1925, str. 28.

Wolkerova dramatu *Nejvyšší oběť*. Zajímavé je, že když se později Burian rozhodl vytvořit první samostatnou divadelní režii se svým *Voice-bandem*, rovněž sáhl po Wolkerovi, respektive po jeho jednoaktovce *Nemocnice*.

E. F. Burian později upozornil v článku *O svébytnosti recitačního umění*¹⁶², že se Dědrasbor spokojil se základním důrazem na význam slov a nijak nezasahoval do básníkem stanoveného rytmického členění textu. Milan Obst v akademických *Dějínách českého divadla* charakterizuje tvorbu Dědrasboru takto „*Kolektivní hlasový projev zněl velebně, s hymnickou naléhavostí, symbolizoval dav, sjednocený jednou myšlenkou a podřizující se jednotnému cíli.*“¹⁶³ Na rozdíl od Buriana, plně napojeného na zdroje avantgardy, byl o deset let starší Honzl ještě ovlivněný symbolismem. Nikoliv náhodou začínal Dědrasbor nastudováním Březinova eseje *Zástupové*. Každopádně muselo být Obstem popsané pojetí sborové recitace temperamentnímu Burianovi, s jeho sklonem k humoru až parodistickému, dosti vzdálené.

Nové možnosti jevištní mluvy Burian intenzivně promýšlel spolu s Jiřím Frejkou, který také jako režisér první využil *Voice-bandu* v rámci svých inscenací v divadle Dada a v Moderním studiu¹⁶⁴. Frejka byl mimo jiné ovlivněný ruským konstruktivistickým režisérem Alexandrem Tairovem, který kladl zásadní důraz právě na rytmickou složku řeči a upozorňoval, že pro emocionální účinek hercova projevu je třeba dbát v první řadě nikoliv na význam slov, ale na jejich fonetickou sílu.¹⁶⁵ Už před vznikem *Voice-bandu* dělal Frejka pokusy s rytimizací a melodizací mluvy či s náhlými přechody od mluvy ke zpěvu.

Poezii a různé způsoby její recepce zkoumala avantgarda nejenom česká. Burian se příležitostně zmiňuje o „*osvobozených slovech F. T. Marinettiho*“ a o „*neartikulovaných skřecích pravověrných dadaistů*“¹⁶⁶. Futurista Marinetti navštívil Prahu v roce 1921 a představil se v ní *Večerem syntetického divadla*. O rok později vyšel česky jeho manifest *Osvobozená slova*, ve kterém prosazuje mimo jiné zrušení

¹⁶² *O svébytnosti recitačního umění*, Listy pro umění a kritiku č. 1/1933, in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981.

¹⁶³ *Dějiny českého divadla IV*, Praha, Academia, 1983, str. 41.

¹⁶⁴ Prof. Bořivoj Srba při osobním rozhovoru uvedl, že Frejka byl původcem názvu *Voice-band*. Jan Mikota naopak uvádí tvrzení J. Zory, spoluzakladatele Dědrasboru, že nápad se objevil při jeho diskusi s Honzlem a Burianem. Viz Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 86.

¹⁶⁵ Tairov, Alexandr: *Odpoutané divadlo*, přeložila Alena Morávková, Praha, Akademie múzických umění, 2005, str. 41-44.

¹⁶⁶ Oboje viz *O svébytnosti recitačního umění*, Listy pro umění a kritiku č. 1/1933, in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981, str. 102.

syntaxu či omezení používaných slovních druhů na slovesa a podstatná jména, přičemž podstatná jména se mají vyskytovat v párech, tvořených na základě básnických asociací typu muž-torpédo, žena-rajda, dveře-kohout.¹⁶⁷ Co se týká dadaismu, bývá Burianova básnická sbírka *Idioteon* (1927) považována za jeden z jeho nejryzejších projevů v českém umění¹⁶⁸.

Na druhou stranu vyjadřuje Burian prudký nesouhlas s pokusy výtvarníků v čele s Karlem Teigem, kteří chtěli vzbudit pozornost čtenářů prostřednictvím *vizuální poezie*, to jest výrazné grafické podoby básní. Teige doslova napsal: „*Báseň se kdysi zpívala, nyní se čte. Recitace se stává nesmyslem. /.../ Báseň se čte jako moderní obraz.*“¹⁶⁹ Je zřejmé, že Burianův *Voice-band* je k Teigeho konceptu v přímém protikladu.

Hranici mezi mluvou a zpěvem zkoumala již nějaký čas také avantgarda hudební. Patří se připomenout Schönbergův princip *sprechgesangu* (již o něm byla několikrát řeč), ale také expresionistické opery *Lulu* a *Vozzeck* Schönbergova žáka, Albana Berga.¹⁷⁰ Igor Stravinskij, o jehož vlivu na Buriana nemůže být sporu, v roce 1918 zkomponoval *Příběh vojáka*, určený „*ke čtení, hraní a tanci*“¹⁷¹. V něm se objevuje rytmizovaná mluva, organicky propojená se zvukem hudebních nástrojů. Tato komorní opera, u které skladatel kladl zásadní důraz na její divadelní stránku, bývá někdy považovaná za jednoho z předchůdců dnešního *théâtre musical*.

Burian samozřejmě dobře znal - i díky svému otci, vzdělanému opernímu pěvci - nápěvkovou teorii Leoše Janáčka. Někdy se také připomíná vliv melodramů romantického skladatele Zdeňka Fibicha¹⁷². Já osobně se ale domnívám, že Fibich Buriana poznamenal spíše patosem svých podmanivých melodií než formou melodramu¹⁷³. Zdá se mi nepopiratelná příbuznost mezi melodickými poryvy,

¹⁶⁷ Marinetti, Filippo Tommaso: *Osvobozená slova*, Praha, Petr a Tvrký, 1922.

¹⁶⁸ Viz např. Scherhauser, Peter: *Čítanka z dejín divadelnej réžie/ od futuristov po Ejzenštejna*, Bratislava, Divadelný ústav, 1999, str. 95.

¹⁶⁹ Burian, Emil František: *Sborová recitace a scénická hudba*, in: *Nové české divadlo 1927*, Praha 1927, přetištěno in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981, str. 104.

¹⁷⁰ Vzpomínám si na ukázky vokálního projevu slavných expresionistických herců německých, jež nám kdysi pouštěl při své přednášce PhDr. Jaromír Kazda. Jejich vypjatá dikce měla vlastně k zpěvu v expresionistických Bergových operách nápadně blízko.

¹⁷¹ Viz heslo *Igor Stravinskij*, in: *Malá encyklopedie hudby*, řídí Jaroslav Smolka, Praha, Editio Supraphon, 1983, str. 617.

¹⁷² Kladiva, Jaroslav: *E.F. Burian*, Praha, Jazzová sekce SH, 1982, str. 311.

¹⁷³ V melodramech je přednes poetického textu zaznamenán v partitūře a tedy s hudbou přesně propojen. Fibich proslul především trilogií velkých orchestrálních melodramů *Hippodamie*, určených pro scénické zpracování (naposledy realizovalo třetí z nich, *Smrt Hippodamie*, Městské divadlo Zlín

charakteristickými pro Fibichovu symfonickou hudbu, a kupříkladu sólem Vězně v interpretaci Františka Vnoučka v Burianově *Voice-bandovém Máji*¹⁷⁴.

Vůbec nejdůležitějším hudebním podnětem pro vznik *Voice-bandu* byl ovšem jazz, svojí syrovou, živelnou zvukovostí a hlavně svou složkou rytmickou. Novotou v oblasti recitace se stalo uplatnění jazzových synkop, to jest dráždivé zaměňování lehkých a těžkých dob. Burian také doprovázel sborovou recitaci hrou na bicí nástroje, zpíval, deklamoval, dirigoval a vůbec se ocital v roli jakéhosi jazzového kapelníka. Samotné slovo *Voice-band* pak mělo zdůrazňovat příbuznost s jazz-bandem.

2. Mezi tradicí a avantgardou

Burian vynikal schopností nechat se inspirovat nejrůznějšími uměleckými druhy, formami a žánry od klasických děl literárních a hudebních po tehdy čerstvé trendy a nově vznikající oblasti umění (film, kabaret, taneční hudba, populární píseň).

Na pražské konzervatoři studoval skladbu u Josefa Bohuslava Foerster, výborného, ale konzervativního skladatele, představitele pozdně romantického stylu. Velice si vážil především Vítězslava Nováka, který byl ostatně coby pedagog proslulý. Burian se vůbec studiu věnoval s obrovským elánem, současně ale spolu se spřízněnými vrstevníky (Vítězslav Nezval, Jaroslav Ježek, Jiří Frejka ad.) doslova hltal všechny novinky domácí i zahraniční avantgardy: dadaismus, futurismus, konstruktivismus, jazz, nové podoby tance (byl velkým ctitelem Ďagilevovým), kabarety, film.

Domnívám se, že Burianova schopnost pojímat nejrozmanitější inspirace z různých oblastí hudby i jiného umění souvisela s faktem, že v tercii utekl z gymnázia a pak už studoval jen Konzervatoř, tedy školu praktickou. Byla to schopnost dravého samouka bez systematického intelektuálního zázemí. Zároveň ale bylo hltání všech možných uměleckých výbojů pro jeho generaci typické.¹⁷⁵ Ku pomoci byly mladému umělci cenné základy hudebního a vůbec kulturního vzdělání od otce Emila, nezvykle vzdělaného operního pěvce. Ten mu vštípil mimo jiné aktivní zájem o český folklór, jenž vedl až ke vzniku vrcholných inscenací *Děčka* jako byla

spolu s Filharmonií Bohuslava Martinů v režii J. A. Pitínského v roce 2006). Melodram má u nás ale ještě starší tradici: i Mozart údajně oceňoval díla Jiřího Bendy (1722-1795).

¹⁷⁴ Dochovaný kratičký záznam scény poprav z *Voice-bandového Máje* z roku 1938 viz E. F. Burian, československý filmový týdeník č. 15, Krátký film Praha, 1983.

¹⁷⁵ Karel Čapek tento její rys údajně charakterizoval slovy: „*To je hrozné, co taková housenka sežere listí.*“ Viz Kladiva, Jaroslav: E.F. Burian, Praha, Jazzová sekce SH, 1982, str. 13.

Vojna, obě *Lidové suity* či poválečná montáž *Láska, vzdor a smrt*. V tom smyslu ovšem nesmíme zapomínat ani na vliv ruského folkloristy Bogatyreva (1893-1971), který pobýval za první republiky u nás.

Ve filmovém dokumentu *Fanatik tvořivosti* charakterizuje muzikolog Josef Bek jeden z Burianových dominantních kompozičních postupů jako výrazně stylizovaný jazz, tendující k neoklasicismu. Tento žánr „mezi“, to jest navazující na akademickou tradici a zároveň zasahující do nové vzrušující hudební oblasti, vystihuje podle mého soudu Burianovu tvůrčí osobnost. Díky energii a vynalézavosti, s jakou sahal bez rozpaků po všech možných tvůrčích impulsech, se stal průkopníkem především v oblasti divadelní, od podstaty eklektické.

Adolf Scherl ve své stati *E. F. Burian divadelník* vyjadřuje přesvědčení, že právě *Voice-band* přiměl Buriana, aby opustil fázi tvůrčího vývoje, ve které pod vlivem dadaismu a jiných avantgardních směrů odmítal vše bývalé, a aby se začal souvisle zajímat o historii českého i světového umění. Domnívám se, že Burianův vztah ke klasickým dílům, počínaje *Voice-bandovými* kompozicemi z poezie Máchovy či Havlíčka Borovského až po operu *Maryša*, souvisel s jeho zkušenostmi skladatelskými. Hudební komponování jakožto řemeslně nesmírně náročný druh tvorby se bez znalosti tradice neobejde. Zároveň zde hrálo významnou roli Burianovo vášnivé vlastenectví, které ukázalo svou sílu v době protektorátu. Jeho kořeny lze spatřovat v aktivní účasti čtrnáctiletého Buriana na událostech kolem vzniku Československé republiky, kdy údajně hlídal německé zajatce s puškou v ruce.

Voice-band byl tedy formou „mezi“: mezi tradicí a avantgardou, mezi hudebním koncertem a divadelním představením, mezi mluvou a zpěvem.

3. Vývoj *Voice-bandových* večerů

Burian zakládal *Voice-band* spolu s dalšími pěti interprety, jejich počet se vzápětí rozrostl o dva až tři další. Hlavní pozornost bývala věnována zpracování existujících básní, zejména současných (J. Seifert, K. Biebl, G. Apollinaire i samotný Burian), ale i starších básníků (Mácha, Erben, Neruda, Heinrich Heine apod.). Pod vlivem jazzové inspirace byla skupina recitátorů někdy doprovázena hrou na klavír (Lída Burianová) a na bicí (přímo Emil František), jindy dokonce výstupy tanečními. Seifertova *Svatební cesta* byla recitovaná v rytmu charlestonu, který zároveň tančila Milča Majerová.

Na třetím koncertě *Voice-bandu* uvedl Burian mimo jiné i svou kompozici *Requiem* na původní latinský text, první rozsáhlejší skladbu. Na ní se podílel vedle *Voice-bandové* recitace i hudební doprovod (2 klavíry, bicí, harmonium, saxofon) a sólový zpěv (tenor a soprán). Samotný autor dirigoval, hrál na bicí i zpíval.

Velký význam mělo veleúspěšné vystoupení na mezinárodním festivalu v Italské Sienně, o kterém podrobně referuje Jan Mikota.¹⁷⁶ Pro tento účel nacvičila skupina dokonce řadu básní v cizích jazycích: „*V Soupaultově Chansonu tvoří z obou opakovaných a proplétaných veršů zvukomalbu noční Paříže, v Bellocově The Python vynalézá grotesku na omrzele mazlavý spád angličtiny, v Curciově Con fuoco paroduje výbušnou zpěvnost italštiny, v Bieblově Tangu tvoří jakési melancholické tango ze slov na –ou...*“¹⁷⁷.

V následujícím období dospěl Burian k celovečerním kompozicím s pronikajícími divadelními prvky. *Křest svatého Vladimíra* (o jeho rozhlasové rekonstrukci pod vedením Loly Skrbkové jsem se již zmínil) tanečně doprovázela Jarmila Kröschlová se svojí skupinou: „*Skupina J. Kröschlové vytvořila ve zkratce tanečně pantomimické pendanty k textu: hostiny u cara, nádhernou kamarilu při valčíku z Hoffmanových povídek hraném na gramofonu, jezovitský marš a zvláště fantaskní tanec konkursu, něco z reje čarodejnic a originální choreografie zároveň*“.¹⁷⁸ Frejka se staral o světla, Burian doprovázel na bicí. Kompozice dosáhla tehdy úctyhodných třiceti repríz, mimo Prahu se uváděla v kratší verzi bez tanečních vstupů. Biblickou *Píseň písní* nově přeložil Max Brod a na její režii se podílel Frejka. Hudbu napsal Burian pro klavír, flétnu a harfu, sám doprovázel na bubínek ze zákulisí, tančila Milča Mayerová.

Přelomem ve vývoji byla kompozice *Máje* z roku 1929. K Máchovu mistrovskému dílu, ať už ve formě *Voice-bandu* nebo komplexní divadelní inscenace, se Burian za svůj život vrátil ještě mnohokrát, naposledy v roce 1958.¹⁷⁹ Do té doby si Burian

¹⁷⁶ Viz Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 85-105.

¹⁷⁷ Mirolava Rutteho cituje Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 89.

¹⁷⁸ Paulík, J. J. v Rozpravách Aventina IV, 1928/29, str. 102. Cituje Scherl, Adolf viz *E. F. Burian – divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 162.

¹⁷⁹ *Máj* je nejen emblémem českého literárního romantismu, ale často se k němu vrací i soudobí divadelní tvůrci, mnohdy s odkazem právě na E. F. Buriana. Takto se například k burianovským inspiracím skrze svou adaptaci *Máje* přihlásila Eva Tálská, režisérka Divadla na provázku (premiéra 23. 10. 1972). V tom samém roce mimochodem adaptovalo Máchovu poému i pražské Divadlo na okraji (premiéra 8. 4. 1972) v režii Zdeňka Potužila a s hudbou jeho dvorního skladatele Mikiho Jelínka.

podle Loly Skrbkové vystačil s osmi účinkujícími.¹⁸⁰ Tentokrát se ale rozhodl dát dohromady padesátičlenný sbor, doplněný o čtvero recitátorů, stejný počet pěvců a instrumentální ansámbl. Pro tak mohutné těleso musel využít studentů a dobrovolníků, kteří ovšem neměli dostatečnou průpravu a výsledná produkce tím značně utrpěla.

Dá se předpokládat, že mezi prvními komorními pokusy a velkolepou sborovou kompozicí *Máje* byl patrný rozdíl. Z žádných dokumentů se mi však nepodařilo vyvodit, o jak zásadní proměnu se jednalo. Předpokládám totiž, že komornější uskupení fungovalo nejen jako sbor, ale často jako skupina sólistů, „*kde každý recitující hlas se stává nástrojem, jehož lze svobodně využít k recitační polyfonii.*“¹⁸¹ Naopak padesátičlenný ansámbl se musel daleko více blížit sboru pěveckému, kde specifický výraz jednotlivých účinkujících zaniká.

První období samostatných *Voice-bandových* vystoupení skončilo dvěma představeními v Brně v roce 1929, již v době Burianova angažmá ve studiu tamního Národního divadla¹⁸². Nastala pauza, během které se nově profesionalizovaný režisér snažil prosadit svou vizi divadla v konzervativním prostředí Brna i Olomouce. V roce 1931 se vrátil do Prahy, kde přijal na čas místo v kabaretu Červené eso. Jeho vlastní politicky laděná revue *Lod' živých* skončila ekonomickým fiaskem a rozpuštěním kabaretu. Brzy poté už zakládá divadlo D 34.

Druhé období *Voice-bandových* večerů spadá do doby od založení divadla D 34 po jeho zavření nacisty. Burian se již poněkud zmírnil ve způsobech, jakými dříve narušoval původní literární členění poezie ve prospěch své hudební představy. Zároveň intenzivněji usiloval o uplatnění divadelních prvků, především o doplnění recitace kostýmovanými baletními vstupy. Vracel se také ke skladbám *Křtu svatého Vladimíra*, *Máje* i *Písně písni*, u kterých kromě tanečního doprovodu (podílel se na něm často choreograf Saša Machov) dospěl k využívání prvků scénografie. Některé večery věnoval jednotlivým básníkům jako Wolkerovi, Heinemu či opět Máchovi. *Voice-band* se také stal významnou součástí některých inscenací Děčka.

¹⁸⁰ Viz Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*, Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976.

¹⁸¹ Miroslava Rutteho cituje Mikota, Jan, in: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 88.

¹⁸² Jan Mikota, tajemník *Voice-bandu* v jeho počátečním období, uvádí dopis s Burianovým vysvětlením, že jej k ukončení činnosti nutí povinnosti v brněnském divadle. Viz Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 103.

4. Charakter *Voice-bandového* představení

V týdeníku z roku 1984, věnovaném Burianovi¹⁸³, byl uveden i kratičký filmový záběr z Máchova *Máje* (verze z roku 1938), ze scény popravky s Františkem Vnoučkem jakožto Vilémem. Na pódiu je vidět sbor několika desítek recitátorů v tmavých oblecích, umístěných ve dvou řadách nad sebou podobně, jak tomu bývá u sboru pěveckého. Několik metrů před nimi stojí samostatně sólista, rovněž v tmavém obleku. Světla nejprve míří na sbor. V okamžiku, kdy sborovou recitaci na několik veršů vystřídá sólová, prolne se svícení do bodového reflektoru na sólistu, zatímco ostatní účinkující zůstanou pohroužení v přítmí. Pod naléhavě vzednutou vlnou sólové deklamace, jíž je svěřený nejpatetičtější úsek („*V šírou tu zemi, zemi jedinou/ V matku svou, v matku svou*“), zní zesíleně táhlé tóny smyčců (umístění hráčů na nástroje není na snímku zachyceno). Pak se hudba opět zklidní a slova se ujímá sbor.

Vzniká zvláštní efekt: kontrast mezi ohromující mohutností zvuku a nehnutostí interpretů. Základní vtip *Voice-bandových* vystoupení podle všeho skutečně spočíval v napětí mezi konvencí hudebního koncertu a překvapivým obsahem představení. Recitátoři vystupovali jako sboristé, namísto konvenčních zpěvů se ale pod Burianovou taktovkou ozývala divoká, dramatická a překvapivá směsice nejrůznějších zvuků.

Co se týká komornějšího uskupení *Voice-bandu* na konci let dvacátých, nejzřetelnější představu o podobě tehdejších představení podává Jan Mikota: „*Voice-band tvořilo v prvním večeru pět lidí /.../ , kteří na holém jevišti usedli - podobně jako třeba madrigalisté – za notové pulty, ale měli na nich pouze rozmnožené texty. Šestý byl E. F. Burian, který nejen dirigoval, ale zároveň recitoval a obsluhoval bicí nástroje. Důkazem, že voice-band může sloužit i jako rytmický podklad k tanci, byla poslední čísla: na Bieblovu báseň Varieté-Akord-Tango tančili Milča Mayerová a Saša Machov tango, Seifertova Svatební cesta se změnila v charleston...*“¹⁸⁴

K vystoupení na hudebním festivalu v italské Sienně uvádí Mikota řadu zahraničních kritik. Z nich vyplývá, že osmero účinkujících sedělo docela obyčejně za stolem, včetně Buriana, který je ze svého místa dirigoval, popřípadě přešel k bubnům. Na klavír doprovázela Lída Burianová. Burian coby kapelník, hráč na bicí i

¹⁸³ E. F. Burian, československý filmový týdeník č. 15, Krátký film Praha 1983.

¹⁸⁴ Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 86.

solista učinil na recenzenty velký dojem svým sklonem k chytrému, až škodolibému humoru. Ve všech kritických ohlasech z různých zemí, jež Mikota přeložil a publikoval, se projevuje okouzlení tím, jak roztodivné zvuky vyluzovalo čtvero mužů a čtvero žen, usazených za stolem jako při nějaké duchovní seanci. Představení v kritikách vzbuzovalo dokonce asociace hlasů ze záhrobí. Například podle německého recenzenta účinkující sahalí „od dadaistické až ke spiritualistické sféře“¹⁸⁵.

Narušování konvence umělecké produkce nečekanými prvky je typické i pro postmoderní *théâtre musical*. Heiner Goebbels na své pražské přednášce¹⁸⁶ popisoval, jak na počátku *hudebně-divadelní* inscenace *Eraritjaritjaka* nechal nastoupit hudebníky a zahrát na prázdném jevišti celý smyčcový kvartet D. Šostakoviče; teprve potom začala hra světla, zvuků, scénografických elementů a jednoho herce.

5. Voice-band a text

Hlavní důraz kladl Burian nikoliv na obsah slov, ale na formu, přibližující se v jeho úpravě formě hudební kompozice, dále na zvukově rozmanité využívání hlasů a samozřejmě na práci s rytmem, spočívající především v deformaci původního rytmu veršů a náhlých změnách tempa. Díky razanci oněch zásahů se leckdy dočkal pochopení spíše u hudebních než literárních kritiků. Burian kompozičně pracoval se všemi složkami, které mluvená řeč nabízí: silou hlasu, tempem řeči, intonacemi na pomezí hudebních melodií a s barvou hlasu. Ve svém programovém článku *Sborová recitace a scénická hudba*¹⁸⁷ z doby vzniku *Voice-bandu* vysvětluje, že se snaží vysvobodit mluvenou češtinu od navyklých šablon v kladení přízvuků. Jako hudebník věděl, že důraz na první slabiku svádí k stereotypní dikci, proti které je třeba bojovat. Velký vliv na něj měl významný lingvista Roman Jakobson (1896-1982), žijící v meziválečné době v Praze¹⁸⁸. Jakobson napsal v roce 1923 rozsáhlou studii *O českém verši*, v jiných statích se zabýval konkrétně poezií Máchovou. Od něj Burian

¹⁸⁵ Viz Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha 1972, str. 92.

¹⁸⁶ Viz přednáška H. Goebbelse na Pražském Quadriennale 2007 v rámci cyklu Top Ten Talks, Praha, Průmyslový palác, 23. 6. 2007.

¹⁸⁷ Burian, Emil František: *Sborová recitace a scénická hudba*, in: *Nové české divadlo 1927*, Praha 1927, přetištěno in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981, str. 101 – 109.

¹⁸⁸ V článku na str. 101 Burian doslova píše: „R. Jakobson objevil velmi závažná fakta přízvuku české řeči. A přesto akademická přízvuchnost českých básníků platila za tabu.“

věděl, že mluvená čeština je mnohem komplikovanější, než by se zdálo podle ustálených pravidel.

Dochovaný rozhlasový záznam Máchových *Znělek* z roku 1936¹⁸⁹ je skvělým dokladem toho, jak všech poznatků Burian využíval v praxi. Nejnápadnější je způsob, kterým protahoval a zdůrazňoval slabiky, obsahující dlouhé samohlásky. Například úvod první *Znělky* zní: „*Tichý tis nad růží stíny sklání/ mezi hrobů ověncené kříže.*“ Ve *Voice-bandovém* provedení jsou všechny slabiky, obsahující dlouhé samohlásky, výrazně protažené, ostatní pak pronášené slabě a bez důrazu i v případě, že se jedná o začátky slov¹⁹⁰. Důsledkem toho se řeč stává zpěvnější, její hudební kvality patrnější. Dlouhé slabiky také umožňují hru s glissandem, které posiluje tesknou náladu, ve verších obsaženou.

Burian někdy raději přistoupil na ztíženou srozumitelnost jednotlivých slov, než aby ustoupil ze své hudební představy. Za velmi podstatné považují jeho konstatování, že totiž význam slova „*neztratí se nikdy pod jakýmkoliv nápadem.*“ Netřeba se o něj tedy přepjatě strachovat, netřeba „*recitovat významy*“¹⁹¹. Tento poznatek, vybízející k odklonu od ilustrativních intonací směrem k stylizovanější mluvě, je vlastně dodnes v divadle málo využívaný (hypoteticky směřuje až k Aperghisově hře s fiktivními slabikami, která vede posluchače k tomu, že si sami ve své fantazii dotvářejí slova a významy).

6. Zvukovost *Voice-bandu*

Buriana přímo ovlivnila americká (černošská) jazzová vokální skupina The Revellers, u níž „*bylo často používáno mluvících hlasů jako orchestrálních nástrojů.*“¹⁹² V Praze na počátku 20. let působila jazzová skupina New Reweller, která do jisté míry napodobovala postupy svého amerického vzoru a se kterou byl Burian v úzkém kontaktu. Jistou představu o ní snad umožňuje poslech pozdějších kapel tohoto druhu, například Američanů *Lambert, Hendricks & Ross* nebo francouzských *Double Six de Paris*¹⁹³. U těch prvních se objevuje hra s různými

¹⁸⁹ Karel Hynek Mácha: *Znělky*, voiceband řídí Emil František Burian, nahráno pro rozhlas 1936.

¹⁹⁰ Skrbková uvádí značky, jimiž si požadovanou interpretaci *Znělek* zaznamenala. Viz Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*, Brno 1976, str. 45-46.

¹⁹¹ Burian, Emil František: *Sborová recitace a scénická hudba*, in: *Nové české divadlo 1927*, Praha 1927, přetištěno in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981, str. 102.

¹⁹² M. Rutteho cituje Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: *Prolegomena scénografické encyklopedie*, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 88.

¹⁹³ Upozornil mě na ně Jiří Vyšehradský, skladatel hradeckého divadla DRAK.

zvuky, vyluzované lidským hlasem, vždy ovšem hudebně zpracované. U těch druhých zase zpěváci v některých písních virtuózně imitují hru na jazzové hudební nástroje (především saxofon či trumpetu). Tomuto postupu se blíží například projev představitelky Kozy (Sylva Havránková) v dochované nahrávce *Voice-bandové* adaptace *Pohádky o koze*¹⁹⁴, jež dosahuje pomocí mrštné artikulace, vysokých pisklavých tónů a pečlivě vystavěných hudebních frází barvy zvuku, podobné jazzové flétně. Podobně fungují některé sólové pasáže v rekonstrukci *Křtu Svatého Vladimíra*¹⁹⁵ Karla Havlíčka Borovského, především hubující manželka Boha Peruna, která střídá „pavlačově“ protahované slabiky s prudkými proudy slov a asociuje tak hru na saxofon.

Přínosem *Voice-bandu* v porovnání s předchozími pokusy se sborovou recitací bylo obohacení výrazové škály o hudebně propracovaný smích, křik či rozličné zvířecí a jiné zvuky a skřeky, ale také o brumendo, glissando, chromatiku (postupování melodie nahoru či dolů po půltónech), syčení, pískání apod.¹⁹⁶

V Pallazeschiho *Nemocné fontáně* údajně napodobovali účinkující kapající vodu různými mlasky. V nahrávce pohádky *O mlsné koze* se refrénovitě opakuje vícehlasé ženské mečení.

V kracích z let dvacátých převládala hravost a grotesknost a zřejmě také radikálnější pokusy zvukové než u pozdějších adaptací rozsáhlejších a myšlenkově náročnějších textů. Naše představa je bohužel omezena nahrávkami z let pozdějších. Dá se ale předpokládat, že například studie *Smích*¹⁹⁷, se kterou podle Jana Mikoty zažil *Voice-band* mnohé bouřlivé úspěchy, a která nebyla podložena literárním textem, nabízela úplně jiný druh zvuku, než dochované nahrávky.

Burian určoval hlasové polohy skupin či jednotlivých recitátorů, takže někdy dosahoval přesných harmonických akordů (pakliže vyžadoval přesně držený tón), jindy naopak využíval zvláštní hranici mezi mluvou a tónově určeným zpěvem. Jak dokládá ve své stati *Voiceband – nová tonalita*¹⁹⁸, právě kvůli této hraniční poloze,

¹⁹⁴ Němcová, Božena: *České pohádky/ Kmotr Matěj a O mlsné koze*, recitují členové D 39, řídí E. F. Burian, premiéra 9. 6. 1939, in: *E. F. Burian – Dokumenty*, Supraphon 1974.

¹⁹⁵ Borovský, Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, rekonstrukce Loly Skrbkové ve spolupráci s Jiřím Hrašem, se členy předválečného i poválečného divadla D, Československý rozhlas 1970.

¹⁹⁶ Podrobněji viz Srna, Zdeněk: *Co je to voiceband?*, in: Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*, Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976.

¹⁹⁷ Burian sice nikdy netvořil *Voice-bandové* kompozice na základě fixní partitury, ale *Smích* výjimečně zapsal do not ex post. Ukázka sopránového partu viz Kazda, Jaromír: *Od Hilarových davů k voicebandu*, Svět a divadlo č. 4/2008, str. 70.

¹⁹⁸ Burian, Emil František: *Voiceband – nová tonalita*, in: *Tempo 7*, č. 9-10/1927, přetištěno in: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981, str. 110-112.

charakterem zvuku velmi originální, vyhledával recitátory-nehudebníky. Školení pěvci totiž nebyli schopní oprostit se dostatečně od tonálního citění. Naopak neškolení spolupracovníci údajně prokazovali – přes neznalost notového zápisu - udivující hudební paměť. Burian (případně Lola Skrbková) předříkával účinkujícím verš po verši tak dlouho, až se jeho interpretaci naučili nazpaměť do posledního detailu, včetně nezvyklých přízvuků, intonačních vln a přesného rytmizování.

Skrbková charakterizuje specifickou zvukovost takto: „*Aby se docílilo akordu, postupovali jsme tak, že podle přirozené hlasové polohy byli členové rozděleni na mužské hluboké a vyšší hlasy, stejně ženy. Vyšlo se od středního hlasu, k němu se připojil soused o něco níže a poslouchali se, pak třetí ještě níže atd., stejně i vyšší hlasy, až vznikl akord, který měl tolik tónů, kolik bylo ve sboru účinkujících. Každý jednotlivec musel neustále slyšet svého vyššího i nižšího souseda i celek. Vyžadovalo to obrovské soustředění. Později se to již členům stalo zvykem a každý automaticky nasadil svůj základní tón*“¹⁹⁹. Ocitáme se tehdy u obdobné oscilace mezi harmonií a kakofonií, mluvou a zpěvem jako v případě Schönbergova *sprechgesangu* i některých kompozic současného *théâtre musical* (G. Aperghis, H. Goebbels).

Z dochovaných záznamů je zvukově nejvíce imponující adaptace *Zvonů* E. A. Poea v překladu Vítězslava Nezvala. Sbor pomocí polointonovaných akordů a rezonujících souhlásek („n“ ve slově zvon, „m“ u citoslovce bim-bam) vyvolává skutečně dojem houpajících se, znějících zvonů. Burian klade proti sobě různé hlasy v různém tempu, čímž dociluje nepravidelnosti, již máme s představou o vyzvánění spojenou. Počáteční rychlejší cinkání vystřídá mohutný zvuk, připomínající kovové obry z kostelních věží, aby na konci rozostřením tónů a změnou výrazu interpreti skvěle naznačily chrapot prasklého zvonu.

V pohádce *O mlsné koze* využívá Burian hned čtyř různých vrstev hlasového projevu. Sbor recituje typickým *Voice-bandovým* způsobem. Sedlák promlouvá téměř běžnou dikcí. Koza vytváří již zmíněné pasáže v rychlém tempu, napodobující saxofon či flétnu, a nakonec je tu refrénovitě opakování vícehlasého mečení.

Vedle různých vrstev a typů hlasových projevů patří mezi základní kompoziční principy *Voice-bandu* (podobně jako u *théâtre musical*) repetování. Burian vytváří refrény, nechává zopakovat sloky, verše či jednotlivá slova, vytváří kompaktní celek

¹⁹⁹ Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*, Brno, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1976, str. 47.

pomocí opakovaných či varírovaných výkřiků a kratičkých žertovných glos (podobných, jaké známe z táborových písní).

7. Groteska a parodie

Z dochovaných záznamů a z nahrávek poválečných rekonstrukcí soudím, že zvuk sborové recitace se brzy stal monotónním, pokud ji nenarušila hra s detaily a odchylkami jako jsou doprovodné zvuky, střídání sóla a sborů, komentáře stranou či deformace hlasu pomocí megafonů. Kolektivní rytmizované přeříkávání textu je vlastně těžkopádné, jak si všiml v dobových kritikách například A. M. Píša²⁰⁰). Působivost *Voice-bandu* byla tedy zcela závislá na Burianově permanentní vynalézavosti. To je jeden z důvodů, proč považuji *Voice-band* za obtížně napodobitelný.

Co není z dochovaných záznamů původního *Voice-bandu* dostatečně zřetelné, je tendence ke grotesce a parodii. Ze srovnání nahrávek a dobových kritik mi vyplývá zásadní ponaučení: že totiž přítomnost interpretů na scéně byla důležitou, neoddělitelnou součástí diváckého zážitku. Ačkoliv se Burian vyhýbal hereckému rozvíjení projevu, jistě měl svou působivost i nehnutý výraz v obličeji nebo třeba náznak šibalství, sarkasmu či ironie – a samozřejmě již naznačovaný kontrast mezi nespoutaným hlasovým projevem a seriózními figurami jak ze sboru madrigalistů.

Byla již řeč o veleúspěšné studii *Smích*. Jaromír Kazda ve svém článku zase připomíná jiný tehdejší Burianův onomatopoetický kus, a to nápodobu jedoucího vlaku: „*Voiceband* někdy předváděl jako hříčku vlak. Rytmičky opakoval «Už se sypu!» Vlak měl vlastně lokomotivy dvě. Ta vpředu volala na tu vzadu opakovaně: «Anka tlač!» a ta vzadu supěla v rytmu: «Všššak já tlačím!» Před tunelem lokomotiva zapískala (vysoký ženský hlas) a v rovině si už libovala v rytmu jízdy: «A jsem ráda!» Po dojezdu vlaku se hrálo hlášení na nádraží, vyvolávání prodavačů u vlaku atd.“ Jednalo se o parodii na monumentální Honeggerovu symfonickou skladbu *Pacific 231*, která v té době zazněla v Praze. Dále Kazda uvádí tyto příklady: „*Jiná hříčka znázorňovala přestávku ve škole. To členové voicebandu dělali všemožný improvizovaný hluk a povyk. Náhle ztichli – zřejmě vešel imaginární učitel a třída sborově pozdravila: «Pochválen buď Pán Ježíš Kristus!» Ještě jindy v Pochodu nováčků imitovali členové voicebandu se zvukomalebným «r» a rytmem dechovku při*

²⁰⁰ Viz referáty *Voicebandový Máj* a *Voiceband E. F. Buriana, Sentiment a groteska*, in: Píša, Antonín Matěj: *Divadelní avantgarda, kritiky a referáty z let 1926-1941*, Praha, Divadelní ústav, 1978.

pochodu: «hrabata knížata erteplata,/ hrabata knížata erteple!/ Drn má bába, drn má bába,/ bába má v drdolu drn, drn, drn!»²⁰¹

V zahraničních kritikách *Voice-bandu*, publikovaných Mikotou, se mnohokrát ozývá přesvědčení, že této formaci nejvíce sluší právě groteskní až parodický tón. Podle recenzentů obecenstvo v italské Sienně mnohokrát v průběhu večera propuklo v salvy smíchu. S tím souvisí i sklon k imitaci, o němž napodobování smíchu či jedoucího vlaku zřetelně svědčí. Samotný Burian byl údajně výborným imitátorem se schopností vytvořit krajně ironickou karikaturu.²⁰²

Křesť svatého Vladimíra Karla Havlíčka Borovského je plný hořké ironie, sarkasmu a jízlivosti. Vypráví anekdotickým způsobem o cynismu ruského cara, bezmocné zuřivosti poníženého boha Peruna, úřednické chladnokrevnosti policie a všech možných zájmech jednotlivých osob od carových rádců přes duchovní až po samotný lid. Rekonstruovaná *Voice-bandová* kompozice obsahuje celou paletu groteskních a parodických postupů. Služka Perunova hudebním způsobem napodobuje hloupou venkovanku protahováním samohlásek. Carův dráb koktá v přesném rytmu, ale na každé „*Vaše Veličenstvo*“ zpomalí a přejde do zpěvného tónu, aby hned zase chrлил hlášení bez ladu a skladu. Místo původních sprostých výrazů ozývají se mlasky, v obzvláště rafinovaných případech je sólově vyřknuté vulgární slovo napůl přehlušeno sborovým pronášením méně choulostivé pasáže. Popis hostiny je melodicky stylizován do jakési odrhovačky, ke konci zpomalené a ztišené na důkaz opilosti hostů. Vojenský soud refrénovitě doprovází sbor nadšenými „*pozor!*“ a pochybovačnými „*pohov...*“, vloženými mezi verše. Objevuje se prudké střídání sólového hlasu a sboru, vyřazení jednotlivých slov, nečekaně umístěné pauzy. A také skvělý náznak staropražské písničky či smutečního pochodu. Burianovi se tedy daří aktualizovat a tím nově objevovat satirický náboj Havlíčkovy poémy. Groteska, parodie, imitace, karikatura, satira – to byla tedy jedna z nejsilnějších stránek *Voice-bandu*.

8. Divadelní využití *Voice-bandu*

Hned od doby svého vzniku fungoval *Voice-band* rovněž jako součást divadelních inscenací, a to nejprve u Jiřího Frejky, se kterým Burian spolupracoval coby herec i

²⁰¹ Tři parodie, mezi nimiž je *Školní přestávka* a *Pacifik* č. 331, napsal pro *Voice-band* Václav Lacina.

²⁰² Viz poznámky o jeho hereckém přístupu v *Pířovi* či *Kladivovi*, ale také viz kratičké záběry na Buriana coby kabaretního hudebníka a baviče, jež se objevují snad ve všech dokumentárních filmech o něm.

hudebník. Jak už bylo řečeno, Frejkův osobní zájem o stylizovanou dikci byl dosti intenzivní. Krátce před zahájením činnosti *Voice-bandu* například nazkoušel recitaci Nezvalova *Podivuhodného kouzelníka*, založenou ovšem na střídání hlasů, nikoliv na vícehlase.

Co se týká Frejkova včleňování *Voice-bandu* do komplexních inscenací, těžko bych bez detailního studia dobových materiálů dospěl k novým postřehům. Rád bych však zdůraznil jeden konkrétní, nesmírně významný přínos *Voice-bandu* do tvorby v Osvobozeném divadle, Divadélku Dada a Moderním studiu. V době, kdy divadelní využívání zvukové techniky bylo v naprostých počátcích (u avantgardních divadelníků byl nesmírně oblíbený gramofon; nahranou hudbu, pouštěnou z reproduktorů, použil ale Burian poprvé až ve Wedekindově *Pročitnutí jara* v roce 1936), znamenala vycvičená skupina deklamátorů a původců nejrůznějších zvuků možnost nových akustických plánů. Frejka s Burianem umisťovali často *Voice-bandovou* skupinu do zákulisí. Tak získali jakési zvukové pozadí, někdy dokonce zasahující dramaticky do dění na scéně (Frejkova inscenace *Romea a Julie*). Promyšlené a propracované umisťování zvuku lidského hlasu v prostoru je v současnosti – zcela jistě vinou obrovských možností dnešních zvukových technologií – polozapomenutým scénickým prostředkem.

A. Scherl ve své burianovské studii naznačuje přesvědčení, že totiž samostatné *Voice-bandové* produkce byly záležitostí své doby²⁰³, zatímco využití *Voice-bandových* technik jako jedné ze složek komplexní divadelní inscenace nabízí fascinující možnosti: „*Již na předchozích večerech Voice-bandu – pozn. J. A./ vycházelo najevo, že voicebanový přednes nescénovaných lyrických a epických básní svádí často k vnějškovosti, k vytváření zvukové kulisy, ilustračnosti, zatímco při divadelních inscenacích působil voiceband jako lyrisující živel, dovolující před tím neznané účinky.*“²⁰⁴ Na dvou vrcholných inscenacích, totiž *Vojně* a *Máji* (oboje 1935), se pokusím alespoň ve zkratce naznačit odlišné způsoby, jakými uměl Burian *Voice-band* divadelně využít.

Vojna vznikla jako montáž z lidových říkadel, sebraných K. J. Erbenem. J. Kladiiva ji vedle vzniku *Voice-bandu* v roce 1929 považuje za jeden z nejzásadnějších zlomů

²⁰³ Samotný fenomén kolektivní recitace, při které se jednotliví účinkující podrobují stanovenémuustru, se mi zdá být spjatý s dobou, ve které dav a masy hrály zásadnější roli než v dnešní vypjatě individualistické éře. Něco podobného zajímavým způsobem naznačuje i J. Kazda. Viz Kazda, Jaromír: *Od Hilarových davů k voicebandu*, Svět a divadlo č. 4/2008, str. 68-78.

²⁰⁴ Scherl, Adolf: *E. F. Burian – divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 165.

v Burianově tvorbě. *Vojnou* se počíná specifický proud českého divadla, někdy nazývaný *divadlo poezie*, založený na montáži básnických textů, silně metaforickém divadelním jazyku, výrazně stylizovaném herectví a často důležité hudební složce, nezřídka ovlivněné hudbou lidovou. K představě o inscenaci *Vojny* nejlépe poslouží gramofonová deska Supraphonu, na níž je natočena poválečná rekonstrukce inscenace, dále samotná partitura²⁰⁵ a filmový záznam jednoho kratičkého výstupu (*Straší nás, sedláci, straší*), uváděný v dokumentárních filmech o Burianovi.

V této inscenaci se setkalo několik různých Burianových tendencí: jednak jeho úsilí o syntetický divadelní tvar²⁰⁶, poté zkušenosti s *Voice-bandem* a v neposlední řadě jeho zájem o českou lidovou kulturu. Základem inscenace byla kompaktní *hudebně-divadelní* partitura. Hru herců doprovázel dvanáctičlenný orchestr²⁰⁷, a to ať už se jednalo o písně sólové či sborové, *Voice-bandové* pasáže či tradiční recitaci. Scherl uvádí, že až na úplné výjimky komponoval Burian hudbu původní. Nepřebíral přímo lidové nápěvy, pouze se jimi inspiroval. Hudba *Vojny*, ve které se mísí folklórní prvky s postupy moderny, připomíná Stravinského *Příběh vojáka* (1918) a do jisté míry i Janáčka, zejména operu *Její pastorkyňa* (1904), ve které skladatel rovněž originálním způsobem přepracovával lidové motivy.

Ačkoliv Scherl mluví o „*baletní a voicebandové montáži*“, soudě podle audio záznamu se tu v čisté podobě *Voice-band* vůbec neobjevuje. *Vojna* se spíše nabízí jako příklad možností, jak se *Voice-bandem* inspirovat. Na jedné straně Burian zvýrazňuje hudební potenciál lidových říkadel (posílením rytmu, případně i melodizací veršů), zároveň mu využití *Voice-bandových* postupů umožňuje velmi originální rozvíjení jednotlivých situací. Například když válečný invalida deklamuje v kleče jednoduché verše o svém chudém jídelníčku („*Praženou polívku jíst musím*“), na což odpovídá široce rozkročený bohatý sedlák říkadlem o zlaťácích („*Deset zlatých, dvacet zlatých*“). Nejedná se zde o skutečný dialog, spíše o kontrast motivický, temporytmický a především výrazový.

Ryzí *Voice-band* se naopak o několik měsíců později objevuje v další scénické kompozici, Máchově *Máji*. To je první inscenace, v níž použil Burian film, a znamená tedy zlomový okamžik ve směřování k dokonalé syntéze všech složek a k vyvinutí

²⁰⁵ Celá partitura viz Burian, Emil František: *Vojna*, Praha, Orbis, 1955.

²⁰⁶ Burianově cestě k dokonalému organickému propojení všech scénických složek věnuje B. Srba své *Poetické divadlo E. F. Buriana*. V této studii analyzuje čtveřici vrcholných inscenací: *Máj*, *Procitnutí jara* Franka Wedekinda, Puškinova *Evžena Oněgina* a Goetheovo *Utrpení mladého Werthera*.

²⁰⁷ Viz partitura *Vojny*, in: Burian, Emil František: *Vojna*, Praha, Orbis, 1955.

Theatergraphu, neboli systému projekcí (filmů i diapozitivů) jakožto podstatné součásti scénografického řešení. Vycházím zde především z podrobné analýzy Srbovy, fotografií a němých filmových dotáček, naopak postrádám jakýkoliv přímý záznam z inscenace.²⁰⁸

V *Máji* vystupoval samostatný *Voice-bandový* ansámbl, narozdíl od *Vojny* ukrytý po celou dobu v zákulisí. Na scéně jej doplňovalo kvarteto recitátorů, kteří podobně jako ve *Vojně* představovali různé skupiny postav, například vězně, komentující popravu hlavního hrdiny zpoza mříží. A nakonec zde byla dvojice protagonistů, Vladimír Šmeral (Vilém) a Jiřina Stránská (Jarmila).

Spolu s *Voice-bandovou* skupinou zněla ze zákulisí kontinuálně čtvrttónová hudba na harfu a harmonium, zkomponovaná Karlem Reinerem. Jak popisuje A. M. Píša ve své recenzi, „*všechn text je přednášen sborově nebo sólově, buď za scénou, nebo imaginárními postavami na jevišti, jindy zase přednes na scéně se prolíná s hlasy za scénou*“. Některé scény byly dokonce pouze přednášeny *Voice-bandem* za doprovodu hudby, filmových dotáček i jiných výtvarných efektů. Jindy byla nahrazena herecká akce výstupem tanečním. Pouze dvakrát se uchýlil Burian k souvislému monologu některého z herců, a to u Viléma ve scéně v žaláři a u Poutníka v epilogu.

Zatímco *Vojna* byla spíše *Voice-bandovými* postupy inspirovaná, v *Máji* využil Burian *Voice-band* přímočarým způsobem k tomu, aby vytvořil snovou atmosféru s důrazem na lyrické vykreslování nálad a citů.

9. *Voice-band* a současnost

Voice-band E. F. Buriana navazoval na tehdy živou tradici veřejného přednesu i na aktuální vlivy evropské avantgardy. Je důležité si uvědomit, že tehdy byla veřejná recitace v různých podobách mnohem běžnější než v současnosti.

V dnešní době, jež holduje vypjatému individualizmu, je analogickým trendem nejspíše tzv. *jam-poetry* či *slam-poetry* (podle wikipedie spadá její vznik do poloviny osmdesátých let), spočívající ve veřejném přednášení vlastních textů v rámci setkání obvykle soutěžního charakteru. Celý proud je rytmicky, výrazově i myšlenkově ovlivněný hip-hopem, pro který jsou typické přímočaré odkazy na sociální témata.

²⁰⁸ Již jsem zmiňoval partituru Loly Skrbkové i několik dochovaných záběrů z *Voice-bandového* provedení *Máje*, nicméně v obou případech se jedná o značně odlišnou adaptaci Máchovy poémy, než byla inscenace z roku 1935 či přepracovaná verze z roku 1936.

Svůj vliv má ale i svět internetu, ve kterém je obvyklé prezentovat anonymnímu publiku privátní deníkové záznamy či literární pokusy jakékoliv úrovně. *Jam-poetry* nicméně nepatří mezi primární oblasti mého tvůrčího či teoretického zájmu a zasloužila by si analýzu od někoho obeznámenějšího s tématem.

O tom, k jak zásadnímu posunu v chápání jazyka došlo v druhé polovině 20. století, byla řeč již v závěru minulé části této práce. Tak například autoři absurdního dramatu v padesátých letech (v čele se Samuelem Beckettem) či postmoderní filozofové (Jacques Derrida) přišli s razantními koncepty destrukce či *dekonstrukce* jazyka. Burian ve *Voice-bandových* kompozicích jazyk a řeč ironizoval, karikoval, deformoval rytmus slov apod., ale nikdy se nepřiblížil k rezignaci na smysluplnost řečové komunikace jako takové. K radikálnější fragmentarizaci řeči asi docházelo v ranném, dadaismem ovlivněném období, poválečný intelektuální skepticismus ve *Voice-bandových* kompozicích určitě přítomen nebyl.

Od doby Burianova *Voice-bandu* se možnosti, jak zacházet s řečí, hlasem a jazykem, nikdy nepřestaly vyvíjet. Pokusy se odehrávají na poli literatury (viz kupříkladu celý proud *konkrétní poezie*), hudby vážné (např. Georges Aperghis, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti), jazzové, hiphopové i různých dalších proudů alternativních, a samozřejmě v divadle nejenom *hudebním*. Za příklad může posloužit např. inscenace *Materiál Médea* Heinerja Müllera, ve které ruský režisér Anatolij Vasiljev spolu s francouzskou herečkou Valérií Drévillovou dospěli k těžko srozumitelnému hlasovému projevu na hranici mluvy a zvířecích skřeků²⁰⁹. Obrovský vliv na herecký projev a využití jazyka na jevišti mají dnes technologie: mikrofony, mikroporty, prostorové rozmístění reproduktorů, počítačová deformace zvuku.

Voice-band ve své původní podobě tedy podle mého soudu náleží ke své době. Je ale pozoruhodné, jak moc se v českém divadelnictví vžila jistá vágní představa o něm coby vícehlasém rytmizování nejčastěji veršovaného textu. Zdá se mi, že tradovaná představa o *Voice-bandu* je nepřesná. Mým největším objevem při studiu původních Burianových postupů byla totiž snaha o nabourání stereotypů v přístupu k jevištní češtině. A potom neustálá zvuková proměnlivost, způsobená fascinujícím množstvím detailů, kterými Burian rafinovaně narušuje sborové rytmizované odříkávání textu.

²⁰⁹ Viz Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži (část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po kjógen)*, Svět a divadlo č. 4/2005, str. 98-111.

Pro skutečné využití Burianova „vynálezu“ tedy obyčejná rytmizace nestačí: je třeba jít jazyku proti srsti, naslouchat mu a vzdorovat zároveň. Sebevědomý, provokující a přitom vzdělaný a po umělecké stránce neobyčejně poctivý umělec Emil František Burian nás učí nacházet k jazyku a řeči skutečně tvůrčí vztah bez ohledu na vžitě konvence.

Kapitola II.

Poznámky k hudebnímu aspektu herectví

Bořivoj Srba ve svém *Poetickém divadle E. F. Buriana* vychází z jedné základní teze, že totiž Buriana jakožto režiséra determinovalo úsilí o co nejdůslednější *lyrickou subjektivaci* jevištního díla. Tím má na mysli jeho potřebu důsledně podrobit všechny složky inscenace vlastní umělecké výpovědi. Burian své tvůrčí vizi uzpůsoboval vše počínaje textovou předlohou (jež často spočívala v dramatinaci lyrického či epického díla nebo alespoň radikální úpravě původní divadelní hry, ne-li v jejím úplném přepsání, jako tomu bylo u *Lakomce* a hlavně u *Hamleta III.*) až po svícení či zákulisní zvuky. O Burianově přesvědčení, že primárním autorem divadelní inscenace není dramatik, ale právě režisér, svědčí například tato charakteristika režisérový úlohy: „*nerealizuje, tvoří. Nepřihlíží hře, nýbrž komponuje. Nehraje si, staví a určuje.*“²¹⁰

Je pochopitelné, že této autorsko-režijní potřebě se museli přizpůsobit i herci. Z různých Burianových textů (především *Pražská dramaturgie* a *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“*) vyplývá jeho základní strategie: nabízet hercům přesnou a funkční formu, již oni posléze, po jejím ovládnutí, naplní svým prožitkem. Sám svoji vizi formuloval v *Pražské dramaturgii* takto: „*Moderní režisér skutečně modeluje dramatickou postavu z hereckého materiálu. /.../ Vymodeluje-li režisér z herce postavu, kterou dramatická předloha předpokládá, vdechne zároveň do této hlíny život, který žije samostatně od těch dob, kdy si tento herecký golem po prvé promne své oči, aby viděly tak, jak je jim dáno vidět prostřednictvím formy, kterou režisér vymodeloval.*“²¹¹

V souvislosti s mojí předchozí analýzou postmoderního *hudebního divadla* lze vyslovit předpoklad, že přísně určená struktura hercova jednání a zároveň důvěra v jeho schopnost naplnit ji obsahem je pro režiséry–hudebníky typická. Pokusím se zde tedy nabídnout takový pohled na Burianův přístup k herectví, který vychází z povědomí o specifických postupech režisérů–hudebníků, jak jsem si je ověřil v předchozí části práce a dílem i při své praktické činnosti.

²¹⁰ Burian, Emil František: *Dynamické divadlo* (1930), in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, str. 9.

²¹¹ Burian, Emil František: *Pražská dramaturgie* (1937), in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, str. 93.

Jestliže se dramaturg a teoretik Srba v *Poetickém divadle* věnuje herectví jenom okrajově, má k tomu přinejmenším jeden dobrý důvod. Jedná se totiž o složku divadelní inscenace nejvíce efemérní, která se asi nejhůře ze všech analyzuje bez přímého (diváckého) svědectví nebo alespoň bez ucelených video záznamů představení. Já se proto vydávám, ve snaze vyhnout se všem nepřesnostem, zjednodušením a zkreslením, cestou jednotlivých postřehů, založených na co možná konkrétních výchozích materiálech. Mám na mysli především kratičkový filmový záznam *Vojny*²¹² a ze všeho nejvíce jediný Burianův celovečerní film *Věra Lukášová*, jež natočil v roce 1939²¹³.

1. Otázka hereckého prožitku

Srba v kapitole *Povaha herectví v Burianových subjektivovaných inscenacích* mimo jiné dokazuje, že se tu jednalo mnohem více o herectví *představování* než herectví *prožívání*. Polemizuje s Adolfem Scherlem, který ve starší studii *E. F. Burian divadelník* hledá argumenty pro zdůraznění přítomného prvku *prožívání* (otázka je, nakolik se Scherl přizpůsobil pohledu na divadlo, prosazovanému komunistickými ideologi). Samotný Burian v *Pražské dramaturgii* poznamenává: „*Nejdůležitějším projevem herecké geniality je prožitek. Režisér může všecko herci naaranžovat, může mu vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu jeho prožitek. Bez prožitku není hercova výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře naaranžovanou loutkou. To už není věcí režiséra, dát herci prožitek. Ten dává herci jeho genius a talent.*“²¹⁴ Myslí tím tedy něco jiného, než Stanislavskij technikou *prožívání*, něco obecněji platného.

Burian tím pojmem pravděpodobně myslí něco podobného prožitku, jaký má hráč na hudební nástroj, tedy naplnění (hudební) partitury výrazem. Chce koneckonců herci všechno „*naaranžovat*“ a „*vymodelovat*“ – neboli vytvořit mu jakousi hereckou partituru. Pro pochopení toho, co má na mysli, je velmi poučné poslechnout si dvě kvalitní interpretace té samé hudební skladby. Přesto, že v partituře je tolik přesných údajů včetně předepsaných temp, jedná se leckdy o výkony podivuhodně odlišné, a

²¹² Viz dokumentární film *Fanatik tvořivosti*, režie Jana Hádková, vyrobilo Centrum divadelní a hudební tvorby, Česká televize 2002.

²¹³ *Věra Lukášová*, napsala Božena Benešová, scénář, režie a hudba E. F. Burian, v hlavních rolích Jiřina Stránská, Rudolf Hrušínský, Lola Skrbková a Zdeněk Podlipný, Československý film, 1939.

²¹⁴ Burian, Emil František: *Pražská dramaturgie* (1937), in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, str. 94.

to včetně délky trvání skladby. Beethovenova sonáta může být zahrána velice střízlivě s důrazem na klasicky vycizelovanou formu nebo také ve vášnivých proměnách tempa a romanticky klenutých obloucích. Mnohdy se mimochodem stane, že disciplinovanější interpretace dá dráždivěji vyniknout napětí mezi ukázněnou formou a vášní, jež je v ní ukryta. Domnívám se, že podobné napětí mezi přísně dodrženou partiturou a jejím vnitřním naplněním bylo základním vodítkem Burianových herců.

2. Od intonace k hereckému výrazu

Burian měl obvykle předem jasnou představu o hlasovém projevu herce, nikoliv však o jeho komplexní akci. Někdy dokonce nejprve nacvičoval intonace s herci u klavíru. V ostatních směrech (gesta, pohyb v prostoru) se daleko více spoléhal na impulsy, vznikající přímo na zkoušce.

Režisér Otomar Krejča ve svém deníkovém zápisu ze zkoušek Cyrana popisuje, že Burian nikdy nehovořil o nitru postavy, pouze tvaroval její vnějšek. Konkrétní příklady režisérovy připomínky, jež Krejča uvádí, se zpravidla týkají intonací: „...že tedy budeme ta «Ne» říkat tvarově navázaná na předchozí kontext, tj. vnitřně, jemně, upřímně, lidsky a předvedl neeéé jak rokokové schůdky do květinové zahrady.“²¹⁵ A na jiném místě: „Balkonová scéna: potlačit všechny logické přízvuky a říkat to, jako zpívá violoncellové sólo. To láká, ale záměr se nedovede do konce. Už dnes mi tam znovu tlačí logické přízvuky a nakonec se jim neubráním.“²¹⁶

V rozhovoru se Zuzanou Sílovou se podobně vyjadřuje i další poválečná Burianova herečka, Marta Kučírková: „Vím, že jsem jako Agnes (v Krysařovi – poznámka J. A.) začínala jediným slovem: Ano... A Burian jenom řekl to „ANO“ hlubokým hlasem, do tečky. Takže po sedmnáctileté Nastěnce mi v Agnes určil altovou polohu.“²¹⁷ A do třetice, Václav Vaňátko, významný herec předválečného Děčka, později vzpomíná: „Jeho citlivé a hudebně vytříbené ucho reagovalo na každý sebemenší falešný přízvuk. Na jeho zkouškách jsem pochopil, jaký je rozdíl mezi interpunkcí gramatickou a významovou. Burian vyžadoval, aby se nám předkládal text bez těchto gramatických znamének.“²¹⁸

²¹⁵ Krejča, Otomar: *U Emila Františka Buriana*, DISK č. 3/2003, str. 124.

²¹⁶ Krejča, Otomar: *U Emila Františka Buriana*, DISK č. 3/2003, str. 125.

²¹⁷ Kučírková, Marta: *Herečka E. F. Buriana*, rozhovor vedla Zuzana Sílová, DISK č. 2/ 2002 str. 142.

²¹⁸ Vaňátko, Václav: *Jsem hrdý na práci v D 34 – D 41*, Umělecký měsíčník divadla D 48, č. 10/ 1948.

Jaký byl výsledek takového přístupu, to naznačuje například Vodákova recenze: „*Hlasy, které se slyší z «Procitnutí jara» v D36, jsou ve svých polo školáckých, odříkávacích rytmech tak proboleny nebo tak vytřeštěny do hrůzy nebo tak napojeny mladou zmučeností a touhou, že by to ani při rozteskňujícím doprovodu hudebním nebylo možno, kdyby duše herců nebyly zcela ponořeny v bolestné děje osob.*“²¹⁹ A tentýž o Evženu Oněginovi: „*Tatána ve výkonu Burešové nabyta tím ve svém dívčím toužení, planutí, svěřování, truchlení lyrické krásy, které na našem operním jevišti nebo ani v dojmech čtenářských ještě neměla, dochází k zvukům nevýslovné ptačí něhy a ptačí bolesti, vládne jarním rozjihnutím, zdvihá se nadletajícími křídly. Její slzné, štkavé, zajímavé ronění dopisu!*“²²⁰

E. F. Burian se při různých příležitostech věnoval otázkám jevištní mluvy, jejího rytmu a intonování. Měl ambiciózní představu o reformě jejích zákonitostí, platných pro česká jeviště. Jak jsem již zmínil v kapitole o *Voice-bandu*, brojil kupříkladu proti mechanicky uplatňovanému přízvuku na první slabice. Ve statích jako *Máchovo divadlo*²²¹ nebo *O svébytnosti recitačního umění*²²² se výrazně zaměřuje na to, jak jsou důrazy určeny pravidly a jak je lze případně proměňovat jazykovým normám navzdory. Nejdůležitější v tomto ohledu se mi zdá *Příspěvek k problému jevištní mluvy*²²³. Zde uvádí notově zaznamenané rytmické variace několika jednoduchých vět, a dokládá, jak proměna rytmu repliky úzce souvisí s její interpretací. Obrovské množství zkušeností se stylizovanou mluvou načerpal ve svých *Voice-bandových* kompozicích, jež reflektuje v článku *Voiceband – nová tonalita*²²⁴.

Jedním z nejnázornějších dokladů režírování přes intonace je Burianův vlastní popis tvorby inscenace Šaldova *Dítěte* z roku 1930²²⁵. Mimo jiné zde režisér uvádí

²¹⁹ Vodák, Jindřich, název neuveden, *České slovo* 17. 4. 1936, cituje Scherl, Adolf: *E. F. Burian divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 224.

²²⁰ Vodák, Jindřich, název neuveden, *České slovo* 28. 1. 1937, cituje Scherl, Adolf: *E. F. Burian divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 234.

²²¹ Burian, Emil František: *Máchovo divadlo*, *Slovo a slovesnost* č. 2/1936, přetištěno in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

²²² Burian, Emil František: *O svébytnosti recitačního umění*, *Listy pro umění a kritiku* č. 1/1933, in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981.

²²³ Burian, Emil František: *Příspěvek k problému jevištní mluvy*, *Slovo a slovesnost*, přetištěno in: Burian, Emil František: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946.

²²⁴ Burian, Emil František: *Voiceband – nová tonalita*, in: *Tempo* 7, č. 9-10/1927, přetištěno in: Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981.

²²⁵ Viz Burian, Emil František: *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“*, in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946. Svému přístupu k dikci se věnuje Burian na stranách 24 – 30.

závěrečný dialog hry s komentáři k výsledným hereckým intonacím (ukázku doplňuje i notovým záznamem přednesu). Pro náš účel zde uvádím část z něj:

Alexandr: Dítě... (*Akcent z vysoké polohy do střední. Bez pauzy dále pod střední polohu*). Jaká svatá, veliká věc je to! Všecky zázraky příštího života jsou v něm zavinuty jako Popelčiny šaty v oříšku... (*Bez poklesu*) mít dítě („dítě“ *poloakcent nad střední polohou, pak zpět do střední polohy*) je mít cíl života... (*bez poklesu*). Mítí tvář obrácenou k východu slunce a jít za ním... (*malé závěrečné ritenuto na „jít za ním“, ale bez hlasového poklesu*).

Není nic jednoduššího, než vzít tento zápis a pokusit se jej realizovat. Tak jsem učinil i já a sám na sobě jsem si vyzkoušel, že přesné splnění pokynů vede okamžitě k silnému emocionálnímu náboji v přednesu. Takto stylizovaná dikce zabraňuje civilnímu projevu a nutí k větší expresivitě i v mimice a gestech. Je tu ale i další zjevný dopad. Než se interpret dostatečně sžije s náročnou formou sdělení, je jeho pozornost odvedená od úsilí o vystižení (Alexandrovy) emoce k snaze dostat vyžadovanému rytmu a intonacím. Tím se vytváří tvůrčí brzda a snižuje riziko falešného patosu, ke kterému může Šaldův vypjatý jazyk vést. V kapitole o Heinerovi Goebbelsovi byla již řeč o směřování pozornosti herců ke konkrétním praktickým úkonům, u Marthalera zase o fázi secvičování sborových zpěvů. Zde se pravděpodobně jedná o podobný princip, o zcela konkrétní překážku technického rázu, která brzdí hereckou tendenci k přímému zobrazování emocí.

O celé desetiletí později než první Burianova inscenace *Dítěte* (v době Děčka se režisér k dramatu ještě jednou vrátil) vznikl film *Věra Lukášová*, ve kterém především Jiřina Stránská v titulní roli byla zjevně vedena přes pevně určené intonace. Někdy se jedná o tak zřetelný rytmus či melodii replik, že by se daly zapsat do not. Nápadné a velmi působivé je její důrazné, protáhlé „rr“, jež posiluje dojem z odbojné povahy hlavní hrdinky. Mluva Věry je stylizovaná především v pasážích, ve kterých se titulní postava projektuje do Doni Elvíry, hrdinky z románu typu červené knihovny. Hudební strukturace dialogů je obzvláště patrná z prvního rozhovoru Věry Lukášové s panem Lábem. Dialog je rytmizovaný slovy „hele, hele“, která jako refrén opakují obě postavy, přičemž Stránská úmyslně napodobuje intonace Zdeňka Podlipného.²²⁶

²²⁶ S podobným vedením herců jsem se do jisté míry setkal u J. A. Pitínského, když jsem mu asistoval v inscenaci *Dialogy karmelítek* Gerogese Bernanose v Městském divadle Zlín (2000). Pitínský ovšem neurčoval intonace s hudební přesností, pouze je v průběhu zkoušení neustále jemně naznačoval či korigoval. Jedné herečce dokonce navrhnul, aby svoji postavu charakterizovala měkkým, jakoby slovenským „r“. Tím se mu podařilo odvrátit její pozornost od psychologie postavy. Více o tom viz Adámek, Jiří: *Režisér a spolupráce (Režisérovy úkoly při partnerské a dialogické spolupráci s hercem)*, Diplomová práce, Praha, DAMU, 2002.

3. Herec v celkové kompozici

Vrátím-li se k počátečnímu konstatování, převzatému od Srby, že totiž Burian všechny složky razantně podřizuje své celkové vizi jevištního tvaru, pak je jasné, že i hercova akce je pečlivě vřazena do syntetické kompozice. V *Pražské dramaturgii* Burian o hercích mimo jiné píše: „*V mnoha případech nedovedou i velmi proslulí herci mluvit v dialogu jeden s druhým. Nedovedou to proto, protože se ve své práci celý život koncentrovali jen na pěstování svého osobního výkonu bez ohledu na to, že v jevištní praxi se musí povětšinou osobní výkon podříditi celku.*“²²⁷

Případů, kdy je hercova akce určena či spolu-určena světlem (osvětlujícím třeba v *Máji* někdy jenom část těla), hudbou (jejím rytmem, dynamikou, náladou) nebo scénografickými prvky (např. mřížemi v *Máji* nebo stavěním kulis v Pogodinových *Aristokratech*) se dá u Buriana nalézt nespočet. Udělat si o těchto postupech základní představu umožňuje dostatečně Srbova studie, jež je zaměřena na syntézu všech složek v několika vrcholných inscenacích Děčka.

Vřazování herecké akce do celkové kompozice znamená modelovat ji zvnějšku. Burian tak činil nikoliv rozpracováním každé podrobnosti, ale spíše vytvářením základní struktury, stavěním prvků do protikladu. Sám upozorňoval na to, že je třeba dbát především na celkovou kompozici inscenace a nerozbíjet ji svébytnými detaily.

Krejča ve svém deníku zaznamenává: „*Zajímavé: když aranžuje, vůbec si nevšímá vnitřního projevu, stavu herce, sleduje jen a jen pohyb, vnějšek. Proto je pak režijní «tělo» výkonu zřetelně artikulované. O duši zatím nejde.*“²²⁸ A o něco později poznámka lakonická, avšak principiální: „*Osobitá herecká tvorba byla bezprostředně vztažena k režii, uskutečňovala se spíše než v herci – na herci.*“²²⁹

Jak mohlo v konkrétním případě vypadat začlenění herecké akce do komplexní scénické kompozice, lze vysledovat na kratičkém záběru z druhého dílu inscenace *Vojny*, z obrazu nazvaného *V zázemí*. Vypovídá o vesnickém životě po vypuknutí

²²⁷ Burian, Emil František: *Pražská dramaturgie* (1937), in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, str. 93.

²²⁸ Krejča, Otomar: *U Emila Františka Buriana*, DISK č. 3/2003, str. 123.

²²⁹ Krejča, Otomar: *U Emila Františka Buriana*, DISK č. 3/2003, str. 133.

války. Objevuje se tu čtveřice Babek, bohatý sedlák (Soused) a žebrající Válečný invalida. Akce probíhá takto²³⁰:

(Mělká scéna, uzavřená na horizontu přední fasádou Sousedova statku. Vlevo od středu stojí čtveřice Babek, shluknutých zády k publiku. Vpravo od středu nehnutě na zemi spočívá Válečný invalida. Jeho tvář i výraz svědčí o nouzi.)

Babky: *(stojí v těsném kroužku zády k publiku, špitají mezi sebou)*
 Straší nás, sedláci, straší,
 že budou brambory dražší;
 neboj se, můj zlatej synu,
 máme jich na celou zimu.

(Babky zůstanou stát v přítmí, na střed scény vstoupí ze své chalupy Soused. Stojí rozkročený na místě, v obličeji má požívačný výraz)

Vál. invalida: *(otočí se na Souseda, vkleče se doprošuje se sepjatýma rukama)*
 Žádněj neví, co já zkusím, zkusím,
 žádněj neví, co já zkusím;
 praženou polívku,
 na suchym rendlíku,
 celej tejden jíst musím.

(zůstane napůl nachýlený k Sousedovi)

Soused: *(nevšímá si ho, hledí před sebe, mazaně si mne rukou strnisko na tváři)*
 Sedum grošů,
 vosum grošů
 dělá to hromadu,
 čtyřicet pět krejcarů,
 půl tolaru.

Jedná se tu o konfrontaci tří monologických promluv v podobě lidových říkadel. Navíc některá říkadla nejsou ani formulována v *ich formě* a o situaci, v níž se postavy nalézají, vypovídají pouze vzdáleně, zprostředkovaně. Scherl výstižně formuluje, že ve *Vojně* „základním Burianovým principem bylo hledat za verši lidové poesie životní podmínky, které je zrodily“.²³¹ Spíše než momentální duševní stav dává Invalida najevo k jaké roli ve společnosti je odkázán. Ne nadarmo klečí při zemi, jako kdyby znázorňoval svou pozici ve společenské pyramidě. Soused zase vystavuje na odiv svůj utilitární vztah ke světu.

Projev všech herců je plně prosycený citovým prožitkem: zoufalstvím, ponížeností, sebeuspokojením apod. Přitom ale účinkující ani v nejmenším nepředstírají, že by jejich jednání či citové pohnutky vznikaly právě v daný okamžik. V tom nacházím společný rys všech zkoumaných *hudebně-divadelních* tvůrců. Divák má neustále v povědomí, že forma scénické kompozice je přesně

²³⁰ Svůj vlastní přepis filmového záznamu, ověřený ve vydaném scénáři, pro větší názornost doplňuji v poznámkách popisem scény a hereckých akcí. Scénář i partitura viz Burian, Emil František: *Vojna*, Praha, Orbis, 1955.

²³¹ Scherl, Adolf: *E. F. Burian divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 236.

předem daná a herci se ji pouze snaží při tom kterém představení co nejpřesvědčivěji rozžít.

4. Specifika fragmentárního herectví

Herci ve *Vojně* nemají k dispozici přímý dialog ani zřetelně vystavěnou situaci. A přece se mají o co opřít - a to takřka v doslovném tělesném a prostorovém slova smyslu. Čtvero Babek v hloučku zády k publiku vytváří uzavřenou formaci, zdánlivě izolovanou od zbytku jeviště. Jejich nahrbená záda a ostrý šepot podporují tento dojem. Invalida svou repliku o pražené polívce říká velmi adresně, v pokleku, obrácený směrem k Sousedovi. Ten naopak si nevšímá ani Babek vpravo, ani Invalidy vlevo od sebe. Je rozkročený, hledí rovně před sebe a požívačně si mne bradu. Všichni jsou pevně spojení se zemí, s prostorem jeviště, se svými hereckými partnery. Celkovou atmosféru tvoří tři nálady, zcela odlišné v temporytmu i výraze. Ve výsledku vzniká pocit intenzivního dialogu všech postav. Dialogu, který není dramaticky přímočarý, ale který je postavený na kontrapunktickém napětí.

Tato práce s kontrapunktem vyžaduje očividně od herců důsledné vzájemné napojení, koncentraci a souhru. Zároveň je ale nezbytné, aby herci udrželi svůj základní postoj a výraz i v okamžicích, kdy zůstávají v pasivnější roli pozorovatele. Jedná se tu přitom o jiný druh přítomnosti než u realistického dialogu. Nečekají na odpověď, nereagují na akci či slova protihráče. Jejich přítomnost na scéně je mnohem méně dramaticky vyhraněná – vyžaduje něco, pro co vyvinul Stanislavskij, byť u značně odlišného typu herectví, pojem *průběžného jednání*.

Průběžné jednání umožňuje i fakt, že se jedná o postavy typizované, nikoliv o podrobně vykreslené jednotlivé individuality. Ve *Vojně* Soused zosobňuje bohaté a mocné. Válečný Invalida zastupuje oběti války a potažmo celého společenského řádu. Babky reprezentují společenské pragmatiky. Hraní typů znamená hraní v ostrých konturách, v základních barvách a nevyžaduje permanentní proud jemně se proměňujících detailů jako zobrazování niterných stavů jednotlivého člověka.

Můžeme tedy mluvit o specifickém druhu fragmentárního herectví, založeného na tvorbě nálad a na typech. Jednou ze základních podmínek pro jeho uskutečnění je zřejmě cit pro komplexní scénický obraz a své místo v něm. Překvapivě výstižné svědectví o tomto aspektu tvorby podává ve filmovém dokumentu pamětnice Děčka,

Táňa Pexová Jašková, členka taneční skupiny Niny Jirsíkové²³². Poukazuje na to, že si pamatuje každou svoji tehdejší akci, pamatuje si způsob, jakým pronášeli text herci, kteří s ní byli na scéně, a především vzpomíná na fascinující, krásnou náladu celkové skladby, jejíž drobnou součástí byla i ona. Nikoliv kvůli náročnosti vlastní kreače, ale kvůli kráse celku mělo pro ni vystupování v inscenacích Děčka smysl.

Vojna je samozřejmě specifickou inscenací a klade na herce zvláštní požadavky. Jiný odstín fragmentárního herectví byl zřejmě uplatňován v inscenaci *Evžena Oněgina*, jíž se podrobně věnuje Srba v *Poetickém divadle*. Uvádí kupříkladu úryvek scénáře, ve kterém jsou zaneseny i poznámky k projekcím a zvukovému plánu. Ve scéně, kdy se Oněgin chystá na ples, je řečeno hudbou a filmem tolik, že samotnému herci zbývá jediné slovo, pronesené ke sluhovi: „*Frak!*“. V této inscenaci ovšem herec, pakliže je jeho akce ukončena a prostřídána výjevem filmovým, obvykle mizí ze scény (ne nutně fyzicky, ale třeba vymazáním pomocí světel). Tím jsou do značné míry eliminovány obtíže *průběžného jednání*. O to komplikovanější se mi ale zdá dostát patřičnému výrazu na extrémně krátké ploše.²³³

A do třetice, například v *Utrpení mladého Werthera* (opět viz Srbovo *Poetické divadlo*) často dochází k situaci, kdy herec na scéně stane v sošné póze a jeho akci doplňuje hlas z nahrávky. Burianovu tendenci k sošnému herectví výborně ilustrují němé filmové dotáčky *Máje*, *Procitnutí jara* a především *Evžena Oněgina*.²³⁴

Ve všech těchto případech, ve kterých herec přichází o plynulý tok akce a souvislý vývoj postavy, je patrné, že mu přichází na pomoc podmanivá nálada, již uměl Burian mistrovsky vykouzlit. „*A láska? To je španělská posa v tangu, s trilkováním bolera v zapomnění měsíčního svitu,*“ píše například Burian v programovém časopisu o adaptaci Calderonovy hry *Chudák ať má za ušima*²³⁵. Vír hudby, tance, sugestivně stylizované řeči a hry světel uměl zřejmě strhnout účinkující, kteří se pak i jednotlivým slovem dokázali napojit na celkový obraz – jak o tom podává zprávu Pexová Jašková. Ocitáme se tedy u něčeho podobného jako v případě Marthalera a jeho tónů, putujících jevištěm.

²³² Viz dokumentární film *Fanatik tvořivosti*, režie Jana Hádková, vyrobilo Centrum divadelní a hudební tvorby, Česká televize 2002.

²³³ Poprvé přenesl Burian podle Bořivoje Srby část herecké akce do filmových projekcí v inscenaci *Máchova Máje* z roku 1935.

²³⁴ Němé filmové dotáčky jsou k dispozici ve videotéce Divadelního ústavu.

²³⁵ Scherl, Adolf: *E. F. Burian divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 186.

5. Společenské typy a masky

Inklinace k tématům, hrám a jejich interpretacím, založeným na vystižení společenských typů, souvisela s Burianovými vyhraněnými politickými názory, vyvíjejícími se pod vlivem komunistické ideologie. Byla ale typická pro celou meziválečnou avantgardu, pro inscenace Frejkovy²³⁶ či pro Wericha s Voskovcem v *Osvobozeném divadle*.²³⁷

O Burianově inscenaci *Kavárna na hlavní třídě* podle Gézy Včeličky píše Vodák mezi jiným: „...šéf a šéfka manželů Podlipných jsou nadity šéfovstvím, ředitel p. Šárův je výborně přibarven do určité vulgárnosti, dámička pí Otáhalové by se mohla se svou kolegyní zvlášť ukazovat v pepické intelektuálnosti kavárenské tlachalky.“²³⁸ O typizaci postav usiloval Burian od začátku, jak dokládá ve své obhajobě brněnské inscenace Šaldova *Dítěte*: „Jinak veškerá mimická stránka hry byla uzpůsobena a komponována ve vztahu k celkové ideji typisace. Herci neprováděli jediného pohybu mimo ten, který typisoval jejich představu. Ilustrativní gesto bylo vyloučeno. Pláč Františčin musel být spíše pláčem intonace, než vzlykáním a obligátním lomením rukama.“²³⁹

Pokud herec svým jednáním poukazuje na společenský typus, znamená to, že vyabstrahuje jeho nejvýraznější rysy. Musí nahradit detailní rozehrávání záchvěvů duše omezeným počtem výrazných charakteristických rysů. Tím spíše může udržovat základní výraz a energii postavy v delších časových úsecích, ve kterých není aktivně zapojen do dialogu. (Koneckonců i Brecht, jenž ve svých hrách vykresloval postavy pomocí jednotlivých kusých epizod, doplňovaných komentáři či songy, usiloval o vystižení sociálních typů).

²³⁶ Frejka se v knize *Smích a divadelní maska* věnuje představě, jak by vypadaly současné typy pro komedii dell'arte. Viz Frejka, Jiří: *Smích a divadelní maska*, Praha, Vilímek, 1942. Tak například Isabella se u něj věnuje sportu, tančí swing, případně trempuje (str. 87), Dottore by mohl být zapomnětlivý profesor či povoláním logik (str. 129).

²³⁷ Svůj vliv na divadelní avantgardu měl například němý film, především filmová groteska, nutně typová. Významnou roli hrálo i politické smýšlení avantgardistů, byť ne vždy tak vyhraněné jako u Buriana. A v neposlední řadě vyostřila vědomí existujících společenských typů hospodářská krize v třicátých letech. Snaha o vystižení společenských typů souvisela s přesvědčením divadelníků, že společnost lze a je nutné proměňovat k lepšímu. To je jedno z myšlenkových východisek, která se v době postmoderny vytrácí. U fragmentárního herectví v postmoderním *théâtre musical* už o typech nemůže být řeč.

²³⁸ Viz Scherl, Adolf: *E. F. Burian divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962, str. 224. Citace pochází zřejmě z referátu Jindřicha Vodáka do Českého slova, 26. 9. 1933.

²³⁹ Burian, Emil František: *Moje inscenace Šaldova „Dítěte“ (1930)*, in: *O nové divadlo*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, str. 24.

Je nade vší pochybnost, že si herci v Děčku byli vědomi politického náboje inscenací. Vzpomínky Vladimíra Šmerala²⁴⁰ či Zdenky Podlipné²⁴¹ na začátky divadla D 34 nasvědčují tomu, že v souboru panovala silná sounáležitost i v mimo-uměleckých otázkách. Burianův originální model řízení divadla jakožto družstva, za které všichni členové tvůrčího kolektivu nesli spoluodpovědnost podle hesla „*divadlo patří těm, kteří je vytvářejí*“, analyzuje ve svém článku *E. F. Burian po padesáti letech* Jan Kopecký²⁴². Tyto souvislosti zde připomínám proto, že pro přesvědčivé zobrazení společenských typů, které nezůstává u schématických zjednodušení a vemlouvavých karikatur, je nezbytné, aby herci měli povědomí o politickém kontextu inscenace. I ten jeden částečný výstup z *Vojny* naznačuje, jak cílevědomě analyzovali tvůrci společenské vztahy.

Hraní společenských typů vedlo u Buriana k ostrému vyznačení základních rysů nejen v samotné herecké akci, ale i v kostýmu a líčení. Ve *Vojně* je líčení dobře živeného Sousedá i utrápeného Invalidy natolik výrazné, že se může s nadsázkou mluvit o masce svého druhu. Ve filmu *Věra Lukášová* je ten samý jev nejzřetelnější u Učitelky (Zdenka Podlipná), jejíž obličej je skryt za obrovskými brýlemi. J. Kladiava o *Evženovi Oněginovi* píše, že „*tvář herců byla nalíčena, ne nepodobna masce.*“²⁴³ Lze se o tom přesvědčit v němých filmových dotáčkách. Silně nalíčené obočí, řasy, rty Oněginovy (Zdeněk Podlipný) jsou zde v detailních záběrech dobře vidět. Navíc v záběru s přilepováním mušky na tvář se opravdu z protagonistovy tváře stává maska, pouhá fasáda. A není náhodou, že se v inscenaci objevují i postavy přímo se škraboškami.

Věra Lukášová je navíc výtečným příkladem vztahů mezi typizovanou postavou, kostýmem a držení těla. Suchopárná Babička (Lola Skrbková), žijící jen ve vzpomínkách, má na sobě staropanenské, velmi úzké černé šaty, jež ji nutí k tomu, aby se pohybovala pomalu, důstojně a s přehnaně rovnými zády. Její kostým zdůrazňuje vertikálu, asociuje pomyslné vztahování se k nebi, v němž sídlí Bůh a spolu s ním i její mrtvý syn. Mladičká Věra (Jiřina Stránská), nesmírně živá a rozmarná, má na sobě pro změnu krátkou, do široka našasenou sukýnku a světlou, nadýchanou halenku. Jednak se tím dostává do ostrého kontrastu s Babičkou,

²⁴⁰ Viz televizní dokument *Emil František Burian*, námět a scénář Radka Denemarková, Jaroslav Etlík a Aleš Kisil, režie A. Kisil, vyrobila Tvůrčí skupina Ondřeje Šrámka, Česká televize, 2002.

²⁴¹ Zdenka Podlipná: *15 let práce s E. F. Burianem*, in: *Patnáct let práce D 34 – D 48*, Umělecký měsíčník divadla D 48, číslo 10, Praha 1948.

²⁴² Kopecký, Jan: *E. F. Burian po padesáti letech*, Svět a divadlo č. 2/1990, str. 84-90.

²⁴³ Kladiava, Jaroslav: *E.F. Burian*, Praha, Jazzová sekce SH, 1982, str. 219

jednak ji kostým takřka pobízí k roztaženému, mrštnému pohybu – u ní dominuje horizontála, symbolizující životní rozmach.

6. Herec v prostoru

Co je ale na *Věře Lukášové* nejzřetelnější, je neustálá, až obsesivní Burianova snaha ukotvit hercovo tělo, najít pro ně fyzickou oporu, donutit je pomocí prostorového uspořádání k vyhraněné, sošné póze - připomínající dynamicky vykroucené sochy Augusta Rodina, v nichž se tříští několik různých směrů. V celém filmu není pravděpodobně jediný záběr, na kterém by někdo z herců stál jen tak volně v prostoru. Pan Láb, vyklánějící se z okna, se ještě navíc opírá o dlouhou dýmku; Věra s Háčinkou si povídají opřeny o kmen stromu; babička je nakročena na schodech, drží se zábradlí a v této pozici se obrací dolů na Věru; učitelka stojí mezi dveřmi atd. Pokud se Věra přehrabuje v truhle, činí tak celým tělem, stejně jako když si vehementně utře nos do rukávu. Když se seznamují Babička s Panem Lábem, skoro jako by rozmlouval deštník s berlemi.

Podobný princip lze nalézt ve filmových dotáčkách k *Evženu Oněginovi*. Rukavice, prsten, vějíř, kapesníček či škraboška zde hrají důležitou úlohu nejen významovou, ale i při tvarování gest a pohybů. Možná s tím souvisí rozdíl v Burianově jistotě při práci s tělem a při práci s hlasem. Zatímco v otázkách mluvy byl Burian svobodný, originální a objevitelský, u hercova pohybu a gesta hledal oporu ve vnějších pomůckách.

Potřeba prostorově ukotveného těla je o to více fascinující, že charakterizuje práci všech *hudebně-divadelních* režisérů, o jejichž analýzu jsem se pokusil. Aperghis využívá principu rozpojení a rozvíjí pohyb v přímém kontrastu k hlasu, případně dokonce vede herce ke kontrapunktickému pohybu jednotlivých částí těla. Goebbelsovi (ne)herci mají u sebe hudební nástroje, čtou z knih nebo vykonávají praktické úkoly. U Marthalera sedí nehnutě na židlích, prudce padají na zem, stojí v pozoru u mikrofonu, případně využívají konkrétních technik pohybového divadla pro přesně vypracované klaunské výstupy.

Tělo, (libo)volně se pohybující v prostoru, vzbuzuje u všech uvedených režisérů-hudebníků úzkost. Možná je tomu tak proto, že v hudbě nic podobného neexistuje. Tělo hráčů na hudební nástroje je při koncertech opomíjeno, takřka popřeno, a s ním i jediný možný podobně neukázněný element.

A ještě jeden rys burianovského herectví, o němž píše i Srba, se mi zdá společný s divadlem typu *théâtre musical*: jeho lehkost. V obou poznámkách o herci, citovaných v této podkapitole, volí Burian slovo *modelovat*. Už i v něm je cítit jistá lehkost, nenásilnost tvarování herecké akce.

Snad ve všech dokumentech se objevují dva několikavteřinové filmové záznamy Buriana coby kabaretního hudebníka, v jednom případě dirigenta jazz-bandu, v druhém zpěváka za klavírem. U obou je na první pohled zřejmá lehkost výrazu, jakási až erotická mazlivost a snivost, nesená citem hudebním. V obou případech je Burian propojen s praktickým hudebním konáním, ve kterém nachází jistotu – a fyzické ukotvení.

Burian pořád současný a již minulý

Zkoumání Burianova odkazu bylo pro mne nečekaným dobrodružstvím. Je pochopitelné, že mnoho z dílčích poznatků nebylo lze zařadit do této tematicky vyhraněné kapitoly. Rád bych zde proto zmínil alespoň ty nejdůležitější z nich.

Nesmírně jsem ocenil Burianovy vlastní teoretické texty, o nichž se traduje především, že nedosahují úrovně Honzlovy. Burian své statě vždy úzce váže na ryze subjektivní postoj ke světu a umění. Nejedná se u něj o teorii v úzkém slova smyslu, spíše o neuspořádanou (polydynamickou, abych parafrázoval název jedné jeho knížky) snahu formulovat své vize, poznatky a závěry. Jsou to texty psané zjevně rychlou rukou, svědčící o živelném temperamentu, inteligenci, praktičnosti a humoru až sarkastickém.

To ale neznamená, že postrádají hloubku a přesah. V původním vydání *Pražské dramaturgie* je například grafická úprava neoddělitelná od obsahu slov. Řada obrazových i textových odkazů, ukázek a citací doplňuje Burianův vlastní text. Tím autor dosahuje jemnějších nuancí a hlavně umožňuje čtenáři aktivnější přístup k pojednávaným otázkám. Doplnující dokumenty lze srovnávat s autorovými prohlášeními, přemýšlet nad nimi, vracet se k nim několikrát.

To první, co se vytratí z odkazu tvůrce, jenž se ocitne v roli národního klasika, bývá humor. To jsem si uvědomil nejvíc při poslechu a analýze *Křtu svatého Vladimíra*, který je doslova nabitý vtipnými nápady, někdy rázu až studentsky rozpustilého. Nejznámější Burianova tvář je snově lyrická. Na tu druhou, veselejší, se často zapomíná.

Nikdy nepřestane ohromovat osobní zaangažovanost a kuráž umělce, který zakládal své divadlo D 34 v době zdánlivě nejnevhodnější, to jest v době hospodářské krize, který se až do zatčení gestapem nedočkal ani koruny státních dotací a který si v období svých epochálních scénografických experimentů musel vystačit se stísněným sálkem Mozartea v Jungmannově ulici. Kvůli zakládání divadla si bez váhání půjčil obnos z banky na vlastní jméno. V momentě rostoucí slávy odmítl angažmá v pražském Národním divadle. To všechno je dobré mít na paměti dnes, kdy se vinou politických i ekonomických tlaků podmínky pro divadelní tvorbu pomalu, ale jistě zhoršují, a kdy si (opět?) zvykáme omlouvat svoji nedostatečnost či ledabylost nářky na vnější vlivy.

Na zásadní přehodnocení dosud podle mého soudu čeká vliv komunistické ideologie na Burianovu tvorbu. Po dlouhá desetiletí byl umělcův vztah k politice překrucován či opomíjen. Patřím pravděpodobně k první generaci, která jej může posuzovat svobodně a dokonce s jistým pochopením. Naše osobní zkušenost s komunistickým režimem - a tedy i s ideologickým jazykem, který k němu patřil – byla dostatečně krátká a povrchní. Naopak si čím dál více uvědomujeme, že i ve svobodném a demokratickém světě narážíme na mnohé zásadní problémy.

Je fascinující sledovat, že vývoj Burianovy tvorby nikdy neprobíhal v souřadnicích ryze estetických. Snad každý jeho umělecký záměr pramenil z představ o budoucí spravedlivější společnosti – a o funkci divadla a kultury v ní. I z těch několika málo dochovaných akustických i filmových ukázek z Burianových inscenací prýští nenapodobitelný plamenný patos. To, že nevyznívá falešně, je dozajista zapříčiněno tvůrcovým vyhraněným světonázorem a osobní občanskou angažovaností.

Ten patos ale souvisí i s Burianovým zázemím hudebním. Teprve díky studiu jeho odkazu jsem si uvědomil, že i současní tvůrci experimentálního *hudebního divadla* všeobecně tendují ke společenské kritice, k politicky zaměřenému divadlu. Proč tomu tak je? Jeden z důvodů je nasnadě: vzhledem k tomu, že jejich původní profesí je zpravidla hudba, muselo je k divadlu něco dovést. Mezi zásadní motivace ve všech uvedených případech patřila schopnost divadla nejen zprostředkovávat emoce (to umí hudba lépe), ale i předkládat ideje. Zároveň *hudebně-divadelní* důraz na slovo, na jeho zrod, rozpad, znělost, má za důsledek obrovský význam toho, že je vůbec vyřčeno, proneseno²⁴⁴. Už samotné slovo je režiséry-hudebníky vnímané jako politikum.

Souběžná analýza meziválečné tvorby Burianovy a postmoderního divadla typu *théâtre musical* mi také napomohla k jasnějšímu povědomí, co se mezi modernou a postmodernou vlastně v umění přihodilo. Nejzřetelnější je vývoj ve vztahu k postavě, dramatické i herecké, a k jazyku. Burian vynalézal neustále nové způsoby, jak pojímat postavu, jak komplikovat její vnímání, aby to odpovídalo složitosti tehdejšího světa (jednání herce částečně nahrazují projekce, hudba či tanec). Postmoderní hudebníci-režiséři jdou ale dál: zpochybňují funkčnost, dokonce i existenci koherentní

²⁴⁴ V této souvislosti je zajímavá teorie mluvních aktů lingvisty J. L. Austina (1911-1960). Ten se zabývá momenty, kdy samotná řeč funguje jako jednání se všemi důsledky (např. při přísaze, svatebním slibu atd.). Vztahem divadla k Austinově teorii se zabývá Richard Schechner, viz: *Performatyka / Wstęp*, Wrocław, Ośrodek badań twórczości Jerzego Grotowskiego i poszukiwań teatralno-kulturowych, 2006.

postavy. Například Goebbelsův instrumentální herec, který zahraje na nástroj a přečte kus textu z knížky, už s ucelenou dramatickou/ hereckou postavou nemá společného nic.²⁴⁵ A jazyk? Burian si s ním pohrává na všechny možné způsoby; ale otázku, zda jsme vůbec ještě schopni jej používat a skrze něj se dorozumět, si narozdíl od postmodernistů rozhodně nekladl.

²⁴⁵ O nejrůznějších současných podobách dramatické (potažmo herecké) postavy viz Ryngaert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions THEATRALES, 2006.

Část třetí

Reflexe vlastní tvorby s důrazem na otázky herectví

Úvod k třetí části

Mezi teorií a praxí

V první části jsem psal o zahraničních tvůrcích, o kterých jsou u nás dostupné jenom velmi omezené informace. V druhé části jsem se pokusil nahlédnout odkaz jednoho z nejvýznamnějších režisérů v historii českého divadla ze specifického úhlu pohledu. Nyní přecházím opět k úkolu výrazně odlišného typu, k reflexi vlastní tvorby. Činím tak vlastně proto, aby se kruh uzavřel, aby mohlo dojít k průniku teorie a praxe. Abych si sám uvědomil, co ze zkušeností, postupů a idejí režisérů-hudebníků se mě týká, co mě v minulosti inspirovalo či v budoucnosti ještě inspirovat může.

Pakliže se chci vyhnout přespříliš subjektivnímu nazření vlastní tvorby, zdají se mi nejhodnější dvě cesty. Tou první je uvádění obecnějších kontextů neboli myšlenkových a uměleckých souřadnic, v nichž se pohybuji. Tomu se budu věnovat v první kapitole. Druhou cestou je naprostá konkrétnost až technického rázu, s níž lze hovořit o povaze herectví v divadle typu *théâtre musical*, viz kapitola poslední. Pouze prostřední část se cítím nucen zasvětit co možná stručnému popisu některých konkrétních projektů, jež se mi s odstupem několika let zdají pro moji cestu k vyhraněným *hudebně-divadelním* kompozicím nejdůležitější.

Nejchoulostivější jsou pro mě ty momenty, kdy se pokouším analyzovat svoji poslední inscenaci, *Evropané*. To proto, že se jedná o zkušenost čerstvou a tedy nedostatečně objektivizovanou, je-li něco jako objektivizace u vlastní tvorby vůbec možné. Přesto se tomu nemohu vyhnout, protože právě tehdy – mimo jiné díky paralelní práci na doktorské tezi – jsem otázky herectví nejvíce promýšlel.

Kapitola I.

Myšlenková východiska a zdroje inspirace

Na mé složité a zdlouhavé cestě k specifické formě divadla, již zde nazývám *théâtre musical*, byly pro mě důležité nejen praktické zkušenosti, ale i poznávání určitých myšlenkových a uměleckých směrů, jež se rozvíjely především od šedesátých či sedmdesátých let minulého století. Často se jedná o zdroje inspirace, příbuzné těm, které jsem při práci na doktorské tezi nalézal u významných zahraničních představitelů *hudebního divadla*. Proto považuji za užitečné shrnout ty nejzásadnější z nich.

1. Konec velkých Příběhů

Encyklopedie Diderot uvádí společné heslo Postmoderna, postmodernismus: *„Evropský myšlenkový směr poslední třetiny 20. století. Zaměřen proti doposud převládající (moderní) koncepci jediné pravdy a jediné cíle. Usiluje o alternativnost lidských přístupů ke světu, odmítá vizi intelektuální a kulturní nadřazenosti západní civilizace i nadřazenost racionality v procesu poznání. Základním požadavkem je pluralita názorů a jejich zrovnoprávnění. Zpochybňován je optimismus historického vývoje západní civilizace i pojetí dějin jako postupného překonávání dřívějších fází.“*²⁴⁶

Pojem *postmodernismus*, používaný v oblasti umělecké, narozdíl od později zavedené *postmoderny* v sociologii, vznikl v poválečné americké architektuře jako souhrnné označení reakcí na tehdy převládající strohý funkcionalismus, nazývaný též mezinárodní styl. Právě architekti začali využívat postupů jako jsou citace starších prvků, eklektická směsice různých stylů a zároveň menší ohled na funkčnost stavby a její okolí.

Větší pozornosti – a okamžitě také odlišných interpretací – se *postmodernismus* dočkal až v letech sedmdesátých. Boj o podstatu a smysluplnost pojmu nikdy neskončil a je možné jej dokonce považovat za příznačnou součást *postmodernismu* jako takového. Zavedení nedefinovatelného pojmu jako by odpovídalo tomu, že narůstající nejistota, týkající se reality a naší schopnosti ji identifikovat, vedla v umění

²⁴⁶ *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*, 6. díl, Praha, Encyklopedie Diderot, Praha 1999, str. 215

až k přesahu z oblasti tématické (o čem že dílo vypovídá?) přímo do formy sdělení: jakým způsobem může dílo vypovídat a co je vůbec ještě umělecké dílo.

Já osobně jsem zastáncem používání termínů *postmodernismus* a *postmoderna*, a to pro všeobecně srozumitelné vymezení určitých uměleckých tendencí. Samozřejmě s vědomím, že žádná jednoduchá a jednoznačná definice není možná. Všichni jsme už někdy slyšeli či četli populární charakteristiky *postmoderního* umění: obliba v citacích, míšení různých stylů, vliv pop-kultury atd. Jenomže zapamatovatelné poučky v sobě vždycky skrývají mnoho nejasností a nepřesností. Skutečné pochopení pojmu je obtížné a žádá si komplexních znalostí s přesahem do filozofie. Pro tento okamžik, s veškerým vědomím zkratkovitosti a kusosti, obrátím pozornost alespoň k jednomu z nejrespektovanějších interpretů *postmoderny* a *postmodernismu*, jímž je francouzský filosof Jean-François Lyotard (1924 – 1998).

Podle Lyotarda²⁴⁷ nejsou *moderna* a *postmoderna* dvě po sobě následující historická období, ale dva odlišné způsoby myšlení, cítění a vypovídání, které leckdy existují vedle sebe. Základem *moderny* je *Idea emancipace*, tedy myšlenka konečného osvobození, emancipace lidstva, k němuž vývoj světa směřuje skrze pokrok v oblasti vědeckotechnické, politické, ekonomické i třeba umělecké. *Moderní Idea* aspiruje vždy na univerzální platnost. Komunistické zřízení mělo být prosazeno na celém světě stejně jako model tržního hospodářství. *Idea emancipace* pod sebou zahrnuje různé *metanarativní příběhy*, to jest ústřední myšlenky, které umožňují překlenout a maskovat společenské rozpory. Těmito příběhy myslí Lyotard například postupné osvobozování od nevědomosti (*Idea osvícenství*), osvobozování od vykořisťování (*Idea marxismu*), osamostatnění vědotechniky a osamostatnění práce (*Ideje kapitalismu*). Díky *metanarativním příběhům* vnímáme dílčí historické události jako součásti uceleného *Velkého Příběhu Historie*. Jednotlivé nedostatky tváří v tvář *Velkému Příběhu Historie* ztrácejí na významu.

Postmoderno (Lyotardem používaný pojem) je postaveno před ztrátu *moderní* koncepce, před zhroucení způsobu, jakým se zavedený společenský systém legitimizoval. *Postmoderním* úkolem je tedy hledat nové způsoby myšlení a vnímání, novou argumentaci pro vnitřní obhajobu systému. Podle Lyotarda předpona „post-“

²⁴⁷ Lyotard vydal v roce 1979 *Postmoderní situaci*, jejíž závěry v první půli osmdesátých let zpřesňoval a revidoval v řadě dopisů svým studentům. Jejich soubor byl vydán pod poněkud zavádějícím názvem *Postmoderno vysvětlované dětem*. Právě z těchto krátkých, přehledných textů vycházím. Obě studie viz Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*, přeložil Jiří Pechar, Praha, Filosofia, 1993.

neznamená, že něco časově následuje, ale že původní *moderna* je analyzována, znovu ožívána, že dochází k obnově paměti, týkající se samotných zdrojů *moderny*. S rozpadem univerzálních *Idejí* souvisí také rozpad *moderního My* (my lidstvo, my společnost) na *já - vy - oni*. *Postmoderna* je proto nucena hledat nejenom nové podoby myšlení, ale i komunikace a dialogu, souhrnně *diskurzu*.

V oblasti umění byl podle Lyotarda pro *modernu* charakteristický čím dál intenzivněji pociťovaný rozpor mezi pojmovým myšlením (co všechno můžeme vědecky dokázat či racionálně promýšlet) a mezi schopnostmi naší představivosti (na mnohé poznatky už je naše představivost slabá – viz třeba teorie Velkého třesku). *Moderna* nostalgicky truchlila nad ztracenou přítomností a podávala zprávu o unikání reality. Jako příklad volí Lyotard slavný *Bílý čtverec na bílém pozadí* Kazimíra S. Maleviče. Tento obraz podle něj nezprostředkovává nekonečno, ale podává zprávu o jeho nepředstavitelnosti.

Postmoderna znamená oproštění od nostalgie a přijetí faktu, že realitu není možno uchopit představivostí, že přítomnost nelze v umění představit. *Postmoderní* umění se podle Lyotarda vyznačuje dokonce určitou radostností z neustálého vynalézání nových pravidel hry – žádná obecně platná pravidla již neexistují. *Postmodernismus* v sobě proto obsahuje paradox: pravidla vznikají tím, že se vytvoří umělecké dílo. To znamená, že vznikají příliš pozdě, až když je dílo hotové – anebo že umělecké dílo vzniká příliš brzy, než jsou vytvořena pravidla.

Francouzský filosof tedy poukazuje na to, že *postmoderní* člověk i umělec se ocitají tváří v tvář nejistotě a volnosti, jež lze vnímat v jejich pozitivních i negativních rysech. Napomáhá vysledovat principiální znaky *postmoderny*: rozpad ideologií, nemožnost uchopení reality, nutnost neustále hledat nová pravidla v životě i v umění.

2. Nutnost volby

Velikou inspirací pro mě byly a jsou práce sociologů, snažících se esejisticky vystihnout dnešní dobu, charakter společnosti i postavení jedince. Mezi nejvýznamnější z nich patří Gilles Lipovetsky, Ulrich Beck, Anthony Giddens a Pierre Bourdieu. U nás je ze sociologů *postmoderny* asi nejznámější Polák Zygmunt Bauman (1925), který strávil velkou část života ve Velké Británii. Většina jeho díla byla přeložena do češtiny a v roce 2002 byl jmenován doktorem honoris causa Karlovy univerzity. Je schopný srozumitelně a čtivě rekapitulovat základní postuláty *postmoderní* sociologie, aniž by opomíjel odkazy na jiné sociology. Díky sklonu

k metafoře a výstižné zkratce, ale především díky důrazu na existenciální pocity jednotlivého člověka má polský sociolog k myšlení současného divadla vzácně blízko. Jeho *Tekutá modernita* se mi proto stala důležitým vodítkem při promýšlení postmoderních postupů v divadle, ale i inspirací při vlastní tvorbě.

Název knihy odkazuje k základnímu rysu, kterým se doba zhruba od sedmdesátých let minulého století liší od předcházející éry *pevné modernity*. Pro tu bylo typické utváření trvanlivého, pevného, těžkopádného systému pomocí tradičních hodnot, stabilních institucí a byrokratické kontroly. Naopak *lehká* či *tekutá modernita* se vyžívá v proměnlivosti, v permanentně probíhajících změnách jako je zavádění nových technologií, restrukturalizace institucí, rychlé stárnutí produktů apod. Z tradičních institucí všeho druhu se staly *zombie*: rozpad rodiny, oslabení role tradičních církví, rozpouštění národních států v globálním prostoru - to jsou některé z nejnázornějších příkladů. Odpovědnost, výběr a rozhodování byly přeneseny z institucí na jednotlivého člověka.

Každý z nás se podle Baumana ocitá sám za sebe ve světě, zbaveném tradičních jistot, plném překotných změn a dříve nevídaných nároků na vzdělání, pružnost v rozhodování, samostatnost. Navíc jsme pod neustálým tlakem lákadel všeho druhu od prostředků na hubnutí až po stále nové druhy zábavy. Můžeme si kdykoliv vybrat novou image, nový životní styl či nové náboženství. Oč širší výběr, o to méně je ale zřetelné, kudy a proč se ubírat²⁴⁸. „*Na rozdíl od tradiční nejistoty, neznající prostředků, nejsou známy cíle,*“ cituje Bauman německého sociologa Gerharda Schulzeho.²⁴⁹

Součástí *postmoderní* proměny světa je i rozpad a mizení veřejného, občanského prostoru. Zde je patrná souvislost s Lyotardovým rozpadem *My* na *já – vy - oni*. Jednou z kultovních sociologických studií, na kterou Bauman odkazuje, je Lipovetského *Éra prázdnoty* z roku 1983, která právě o veřejné prázdnotě pojednává. Nutno říci, že v překvapivě optimistickém duchu, typickém pro prosperující západní Evropu 80. let, dnes už stěží myslitelném.

V souvislosti s mizením veřejného, občanského prostoru Bauman upozorňuje na postupnou eliminaci veškerých autorit politických, intelektuálních i duchovních, které

²⁴⁸ O ztrátě hodnot a cílů, o bezradném bloumání životem vypovídají tzv. coolness hry autorů jako Sarah Kane, Mark Ravenhill, Marius von Mayenburg apod. V českém divadle doznaly obrovského zájmu především na přelomu 20. a 21. století.

²⁴⁹ Schulze, Gerhard, citovaný in: Bauman, Zygmunt: *Tekutá modernita*, Praha, Mladá fronta, 2002, str. 98.

se proměňují buď na celebrity nebo na poradce. Ty první ztrácejí individuální rysy a podléhají potřebám médií, ti druzí nepřinášejí trvalou pomoc, ale krátkodobý efekt úlevy. Jedinec, odkázaný opravdu jenom sám na sebe, svou úzkost podle Baumana kompenzuje nakupováním a spotřebováváním v nejširším slova smyslu, myšleno i v souvislosti s lidskými vztahy²⁵⁰.

Z různých stran, od filosofů, sociologů i umělců se nám tedy dostává podobných postřehů: dnešní člověk je sám sobě jedinou autoritou, ve svém životě postrádá pevné obrysy, trpí základní nejistotou ohledně své budoucnosti a zároveň se musí bránit nejrůznějším tlakům (reklamy, médií, politických kampaní apod.). Na druhou stranu je sám sobě pánem, je postaven před možnost i nutnost neustálé volby, sám permanentně vytváří a rozvíjí svůj životní styl, světonázor a vlastně i svou identitu, která přestala být něčím daným a samozřejmým²⁵¹.

Divadlo, které si klade za úkol citlivě reagovat na tyto celospolečenské proměny, musí nutně dospět k nejrůznějším radikálním řešením²⁵². *Théâtre musical* patří mezi proudy, které mají ambici přezkoumávat podstatu a hranice divadelního umění v souvislosti s charakteristickými rysy *postmoderny*. V jistém směru jde ještě dál než většina současných divadelních tendencí, a to totiž k rozpadu samotného jazyka a řeči – prostředků mezilidské komunikace.

3. Židle jako židle

Konceptuální umění je „označení pro umělecký styl, které razil v 60. letech americký umělec Sol Le Witt. Při tvorbě uměleckého díla má stát v popředí základní koncepce díla a její idea. Prvořadý význam má vypracování, realizace díla. Tak

²⁵⁰ Několik příkladů, jak se jevy, analyzované Baumanem, projevují v současném dramatu: hru *Na dotek* Patricka Marbera tvoří řetězec chladnokrevně vznikajících a rozpadajících se milostných vztahů, vytvářených nebezpečně snadno pomocí elektronické komunikace. Viliam Klimáček v *Hypermarketu* metaforicky umístil vyprávění o odcizenosti blízkých osob přímo do prostředí nákupního centra. Ve stylizovanější podobě se podobné téma objevuje např. ve hře *V samotě bavlníkových polí* (Bernard-Marie Koltès), ve které probíhá noční duel mezi tajemným Dealerem a jeho Klientem.

²⁵¹ O proměnách identity podle momentální potřeby, přenesených zde do virtuální reality při internetovém „četování“, vypovídá autorská inscenace *Nickname* režijního tandemu SKUTR (Martin Kukučka a Lukáš Trpšovský): křehká Ještěrka přijme podobu sebevědomého Pohodáře, aby od sebe odvrátila útoky jiných „četařů“. Viz Adámek, Jiří: *Divadlo běží o život*, Svět a divadlo č. 6/2004, str. 57-63.

²⁵² Inventář postupů, k nimž postmoderní divadlo dochází, viz Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, Bratislava, Divadelný ústav, 2007. Nové podoby dramatické postavy a herecké postavy viz Ryngaert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois: éditions THEATRALES, 2006.

*například místo hotových obrazů a soch jsou vystaveny skici, písemné záznamy nebo dokonce návody, a tím je divák podněcován k vlastní aktivitě.*²⁵³

Konceptuální umění vznikalo především v šedesátých a sedmdesátých letech, ale v širším pojetí se jedná o proud umění, především výtvarného, trvající až dodnes. Za předchůdce je všeobecně považován Marcel Duchamps (1887-1968) se svými *ready-made* objekty, to jest již existujícími předměty, které pouze vzal a vystavil. Nejznámější je *Fontána* (1917), ve skutečnosti obyčejná záchodová mušle, položená na podstavci a podepsaná „*R. Mutt*“. Jako modelový příklad ryziho *konceptuálního umění* se často udává *Jedna a tři židle* Josepha Kosutha (1945): u zdi stojí obyčejná židle, vedle ní je na stěně z jedné strany upevněná její fotografie v měřítku 1:1 a z druhé strany heslo „*židle*“ z výkladového slovníku. Instalaci jsem shlédl v pařížském Centre de Georges Pompidou a udělala na mě překvapivě silný dojem: přiměla mě zastavit se a přemýšlet o tom, jakými prostředky a způsoby vnímáme předměty, jež nás obklopují.

Je tedy jasné, že se v takových případech jedná především o dezautomatizaci vnímání a myšlení člověka. Dokonce i samotný akt návštěvy galerie přestává být díky podivnému charakteru exponátů samozřejmý. *Konceptuální* tvorba nespočívá nutně v řemeslně náročné operaci, ale především v provokativním aktu, který nutí diváka k intelektuální činnosti.

To, co mě připadá nejpodstatnější na *konceptuálním umění* v širokém slova smyslu, je fakt, že se umělec nesnaží zážitek diváka či posluchače jednoznačně předurčit. Dokonce i abstraktní malba barevným řešením, tvary, více či méně zřetelnými tahy štětce určuje nějakou náladu, nějaký základní dojem. Pokud ale umělec dá vedle sebe židli a její fotografii, vůbec nerozhoduje o tom, co se bude v divákově hlavě odehrávat. Každý vnímá dílo jinak, napadají ho jiné myšlenky, má jiné asociace.

Konceptuální přístup lze přenést i do divadla (o několika takových francouzských projektech jsem psal v článku pro Svět a divadlo²⁵⁴). U nás je podle mého názoru jedno výrazně *konceptuální* divadelní uskupení, a to HANDA GOTE research&development. Například v inscenaci *Silence* tančí Veronika Švábová

²⁵³ *Universální lexikon umění*, heslo Concept(ual) art, původní německé vydání Mnichov 1995, česky Praha, Gafroprint-Neubert, 1996, str. 74.

²⁵⁴ Viz Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži (část třetí: umění loutky na bienále i jinde)*, Svět a divadlo č. 5/2005, str. 25-35.

v naprostém tichu, zatímco diváci si vybírají z několika typů doprovodné hudby podle barvy sluchátek, připravených v hledišti. Tvůrci skrze toto řešení rezignují na jednotné společenství, tvořené obvykle po dobu představení publikem spolu s účinkujícími. Navíc oslabují svůj vliv na zážitek diváků: ti si jej do značné míry určují sami nejen výběrem hudby, ale i libovolným odkládáním sluchátek.²⁵⁵

Konceptuální umění nám tedy nabízí možnost, abychom kladli vedle sebe různé momenty, principy, obrazy, komponenty a nechali se sami překvapovat, k jaké reakci dojde. Nabízí způsob, jak se oprostit od svrchované autority tvůrců, kteří s jistotou vědí, jaký obraz světa chtějí divákům nabídnout.

4. Proces vnímání pod mikroskopem

Ve slovníkově uspořádané *Hudbě dvacátého století* J.-N. von der Weida je hudební *minimalismus* charakterizovaný takto: „*Projevuje se extrémním zjednodušením prostředků a opakováním, usiluje podmanit, uhranout, fascinovat spíše než přesvědčit. /.../ Je to tedy hudba snadno vnímatelná, vyskytující se ve formě zvukových procesů, velmi dlouhých, přesně vypracovaných nebo spontánních. /.../ Obsedantní rozvíjení malého množství melodicko-rytmických buněk není realizované neměnně, ale s nepatrnými variacemi a posuny fází. Tato hudba je primitivní pouze ve smyslu prvotní hudby, vracející se ke svým kořenům.*“²⁵⁶

Pro mě osobně je důležitý fakt, že *minimalisté* pracují s pozvolným vývojem, který může sledovat i posluchač-neodborník. Díky tomu je schopný reflektovat vlastní proces vnímání, postupné podléhání jednotvárnému rytmu. *Minimalismus* tím pádem přenáší – a zde je hlavní souvislost s *théâtre musical* – část autorství na posluchače: ten může mít snadno pocit, že se toho děje více v jeho hlavě než v samotné hudbě.

Minimalismus je u nás nejvíce spojovaný se jmény několika amerických skladatelů v čele se Stevem Reichem a Philem Glassem²⁵⁷. *Minimalistických* postupů v širším slova smyslu využívá dnes ovšem mnoho dalších skladatelů nejrůznějšího ražení. Objevná pro mě byla skladba jednoho z nejvýznamnějších maďarských skladatelů 2. poloviny 20. století, Györgyho Ligetiho (1923-2006), nazvaná *Symfonie*

²⁵⁵ Podrobněji o této inscenaci viz Adámek, Jiří: *Mezi hlomozem a tichem (příběh dnešního jedince v trilogii Handa Gote)*, Svět a divadlo č. 2/2007.

²⁵⁶ Weid, Jean-Noël von der: *La musique du XXe siècle*, Paris, Hachette Littératures, 1997.

²⁵⁷ Podrobná hudební encyklopedie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, uvádí čtveřici nejznámějších amerických minimalistů: vedle Reicha a Glasse jsou to La Monte Young a Terry Riley. U nás je ještě dosti oblíbený estonský skladatel Arvo Pärt. Viz heslo *Minimalism*, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. vydání, díl 16., Londýn, Oxford University Press, 2001, str. 716-718.

pro 100 metronomů: v průběhu dvaceti minut sledujeme, jak ohromující rachot postupně slábne a rytmicky se zjednodušuje s tím, jak jednotlivé metronomy utichají, až v závěru doznívá tikot jediného z nich. Zdánlivě jednoduchý koncept je velmi rafinovaný. Posluchačovo vnímání času je artikulováno zvuky přístrojů na měření času. V důslednosti, s jakou je ve skladbě obnažený posluchačův proces vnímání, se nabízí paralela s výše zmíněnou instalací *Jedna a tři židle* J. Kossutha. Jak jsem si ověřil na účastnících několika workshopů, které jsem vedl, vyvolává Ligetiho skladba v posluchačích rozdílné asociace (střelba, kapky deště dopadající na střechu, bušení kovadliny atd.) a působí na ně především jako mnohem kratší, než ve skutečnosti je.

Ligeti je zároveň vrcholným reprezentantem tzv. *témbrové hudby*²⁵⁸. Ta obrací pozornost na vytváření barevných ploch pomocí rafinované instrumentace a práce s harmonií. Více či méně rezignuje na melodickou a rytmickou složku. Jedná se o jiný druh radikálního omezení prostředků, než s jakým pracuje *minimalismus*. Podmanivá zvukovost témbrových skladeb je pro *théâtre musical* nesmírně inspirativní.

5. Divák – *spectauthor*

Z předchozích řádků je tedy patrné, že mezi myšlením *postmoderny* a sociologickou analýzou dnešní společnosti na jedné straně a určitými trendy v současném umění na straně druhé existuje výrazná spojitost. Filosof Lyotard píše o unikání reality, sociolog Bauman o permanentních životních nejistotách. A umění rovněž přichází o své základní jistoty, když analyzuje a reflektuje samo sebe. Tak jako se rozpadají ideje a příběhy *moderní* kultury a civilizace, v mnoha případech se v divadelních inscenacích rozpadá ucelený příběh. Jako je identita současného jedince mnohdy zatlačována do pozadí aktivně utvářenými životními styly²⁵⁹ a různými druhy image, z divadla mizí koherentní herecká postava.

Podle Baumana se v našich životech přestávají vyskytovat autority. Je to jeden z průvodních jevů přepjaté individualizace společnosti. Současní divadelní tvůrci často usilují o to, aby konečné vyznění inscenace neurčovali oni sami, ale aby zůstalo na jednotlivých divácích.²⁶⁰ Po éře režisérské zůstává dnes divák jedinou dosud nezpochybněnou autoritou divadla. Možná by se v této souvislosti dal parafrázovat pojem *spectactor* (složenina slov „spectator“, anglicky divák, a „actor“ –

²⁵⁸ Tento pojem, u české odborné veřejnosti poměrně oblíbený, není příliš mezinárodně rozšířený.

²⁵⁹ Srov. např. Petrušek, Miloslav: *Poznámky o životním stylu v časech postmoderny*, dostupné z: <http://tucnak.fsv.cuni.cz/~petrusek/czech/texty.html>, staženo 24. 10. 2008.

²⁶⁰ O tomto trendu viz Adámek, Jiří: *Divadlo jako fórum*, Svět a divadlo č. 1/2007, str. 56-52.

herec), který používá brazilský režisér Augusto Boal pro divácké účastníky svých interaktivních performancí. *Spectauthor* by mohl být naopak divák, který se výrazně podílí na smyslu a obsahu představení, podobně jako návštěvník výstavy *konceptuálního umění* nebo posluchač *minimalistické hudby*.

Kapitola II.

Od prvních zkušeností k celovečerním kompozicím

Zvláštní shodou okolností jsem v průběhu několika jarních a letních měsíců roku 2003 realizoval tři různé projekty, pro moje budoucí směřování zcela zásadní, řekl bych dokonce iniciační. V Eliadově knihovně Divadla Na zábradlí jsem dostal nabídku režirovat inscenované čtení experimentálních divadelních a rozhlasových textů rakouského básníka Ernsta Jandla. Hry se nápadně podobaly libretům či snad podivným hlasovým partiturám. V té samé době jsem v rámci architektonického bienále *Industriální stopy* získal možnost vytvořit představení v Ekotechnickém muzeu, někdejší kanalizační čistírně v pražské Bubenči. A do třetice: červenec jsem strávil na divadelní stáži na Korzice, kde jsem si intuitivně zvolil jako šéfa ateliéru hudebníka Jeana-Christopha Feldhandlera, výrazně ovlivněného přímo Aperghisem, o kterém jsem slyšel tehdy poprvé v životě.

Právě tyto tři počáteční náhody mi pomohly v průběhu následujících let postupně se vymaňovat z konvenčního divadelního myšlení. Pokusím se tedy nyní shrnout poznatky, které mě dovedly k tvorbě na hranici divadla a hudby, a poté analyzovat přínosy prvních samostatných kroků směrem k *théâtre musical*.

1. Vokální partitura

Ernst Jandl (1925-2000) je u nás známý především svou poezií v překladech Josefa Hiršala. Díky Hiršalovu důrazu na humornou stránku Jandlovy tvorby bývají u nás jiné její rysy spíše opomíjeny.²⁶¹ Rakouský básník každopádně patřil ke generaci umělců, která se snažila rozvíjet stojaté vody konformní a extrémně konzervativní společnosti, odmítající se vypořádat s dědictvím fašismu.

Jandl rozvíjel možnosti *konkrétní poezie*. V té je pozornost zaměřená na samotný materiál, ze kterého se báseň skládá, tedy na jazyk, ale třeba i na písmo a grafickou podobu. Pokusy s *konkrétní poezií* probíhaly i u nás, především v podobě kaligramů (Jiří Kolář, Václav Havel, Josef Hiršal a další). Jandl pracoval hlavně se zkomoleninami slov a vytrženými částmi vět. Různé slovesné tvary nahrazoval infinitivem, vkládal anglické výrazy, využíval repetice a variací. Jak o něm píše Zuzana

²⁶¹ Jestliže jeho dílo vzbudilo před několika lety pozornost českých divadelníků, bylo to díky inscenaci dramatu *Z cizoty* v režii Jana Nebeského, která vznikla na podnět dramaturgyně Marty Musilové právě na základě naší společné zkušenosti z inscenovaného čtení.

Augustová, „slovo samo u něj získává fyzické kvality a «nahrazuje» tak zobrazení reálné skutečnosti. Jako by Jandl slovem (i jeho pouhým fragmentem) «novou» fyzickou skutečnost vytvářel.“²⁶²

Jeho texty nebyly v Rakousku dlouhá léta vydávány díky nezvyklosti přístupu i politické provokativnosti. Po skandálu s časopisecky publikovanými básněmi v roce 1957 musel čekat devět let na novou příležitost. Jako i mnoho dalších představitelů jeho generace, místo Rakouska publikoval v Německu.

Jandl byl nepřekonatelným mistrem v oblasti autorských čtení, působivostí projevu přesahujících až do oblasti performance. Básníkovou formální i tematickou obsesí se stalo „*otvírání a zavírání úst*“²⁶³. Jeho poezie vznikala hlasitým mluvením, o němž také nezřídka pojednává, a teprve hlasité mluvení ji činí plnohodnotnou. Básník mnohdy na její interpretaci spolupracoval s hudebníky. Patřil rovněž mezi průkopníky nového přístupu k tvorbě rozhlasové. V jeho době docházelo k pokrokům ve využívání stereo záznamu a tedy k novým možnostem v prostorovém rozprostření zvuku. Jandl s těmito možnostmi experimentoval, zpočátku ve spolupráci se svojí celoživotní družkou a pracovní partnerkou Friederike Mayröckerovou. Společně napsali pro rozhlas čtyři hry.

Mezi jejich společné rozhlasové hry patří i *Rozštěpení*, jež autoři charakterizují jako „*ne-náboženskou mysterijní hru realizovanou prostředky konkrétní poezie*“.²⁶⁴ Právě jeho zpracování s pěti herci u mikrofonů bylo pro mě zásadní zkušeností. V *Rozštěpení* dochází k dokonalému propojení několika vrstev. Myšlenkový koncept je založený na motivu protikladů, jež se tříští v lidské duši: temnota a jas, hlubiny a výšiny, noc a den. Zároveň si autor rafinovaně pohrává se slovy, která jsou si blízká znělostí a protikladná významem: ich – nicht – licht - nacht²⁶⁵. A do třetice se jedná o hudební kompozici hlasů (mužský hlas, představující ústřední lidské ego, se proplétá se s jinými hlasy a sbory) a jejich umístění ve zvukovém prostoru za pomoci čtveřice reproduktorů. Dochází tedy k organickému propojení myšlenkových východisek, hry s jazykem, hudební kompozice a zvukové technologie.

²⁶² Augustová, Zuzana: *Doslov*, in: Jandl, Ernst a Mayröckerová, Friederike: *Experimentální hry*, Praha, Fra, 2005, str. 189.

²⁶³ Jandl, Ernst: *Otvírání a zavírání úst*, přednáška, překlad Zuzana Augustová, in: Rukopis č. 3/2006. V ní je uvedena například akusticko-optická báseň *Ústa: „jsou otevřená/ jsou více otevřená/ jsou doširoka otevřená/ jsou zavřená“* (str. 104).

²⁶⁴ Jandl, Ernst a Mayröckerová, Friederike: *Rozštěpení*, překlad Barbora Klípková, Martina Musilová a Jiří Adánek, in: Jandl, Ernst a Mayröckerová, Friederike *Experimentální hry*, Praha, Fra, 2005, str. 71.

²⁶⁵ Česky já – ne – světlo – noc. Při překládání jsme byli nuceni hledat analogické slovní hříčky: já – jas, nic – noc a podobně.

V Jandlově textu jsou matematicky přesné instrukce k dynamice (to jest síle hlasu), délce pauz, intonacím apod. Ve chvíli, kdy jsme s herci dekódovali a důsledně realizovali partituru, filozofický obsah hry se už vyjevilo takřka sám o sobě. Důležité bylo, že hudebně přesné údaje zbavovaly herce tradičních psychologických kliše. Nebo ještě lépe, herci se ocitli v principiálně odlišném procesu tvorby, než jsou zvyklí. Tam, kde by u jiného typu divadla měli zahrát kupříkladu úzkost, stáli zde před úplně jiným druhem zadání. Úkolem bylo vyslovit dané slovo vysokým hlasem, na jednom tónu, v pomalém tempu, se zřetelným oddělením každé slabiky. Že se jedná třeba o vyjádření úzkosti, to se samotní aktéři dozvídali často zpětně, až díky výslednému zvuku všech pěti hlasů dohromady. Pětice účinkujících společně vytvářela obraz jediné lidské duše. Žádný z herců tedy nevytvářel ucelenou postavu, pouze její část. Herec se stal jedním z nástrojů, navzájem propojených a nezbytně dokonale sladěných.

Setkání s Jandlovými hrami pro mě znamenalo na jedné straně objev úplně odlišné dramatiky, než o jakou jsem se do té doby zajímal. Až později, na stáži ve Francii, při seminářích J.-P. Ryngaerta, jsem se učil porozumět hrám na první dojem nejasným a nepřitažlivým. Především šlo ale o nový, mně neobyčejně blízký způsob, jak vést herce k odpsychologizovanému, výsostně stylizovanému a přísně disciplinovanému výrazu: skrze zvukovost jejich projevu. *Rozštěpení* mi zároveň vyznačilo cestu k fenoménu, jemuž jsem se věnoval v mnoha dalších projektech, k rozpadu jazyka jakožto obrazu dnešní doby.

2. Zakoušení hudební svobody

Z úplně jiné strany jsem se ocitl v blízkosti *hudebního divadla* při realizaci site-specific projektu *Latimerie*. V podzemí fascinující technické památky, bývalé kanalizační čistírny, se skrývá prostor s vysokým klenutím a obrovskou nádrží, dosud plnou vody. Technické pozůstatky jako konstrukce s můstkem nad vodou či několik zbylých vozíků na kusu kolejnic přímo vybízejí k využití. Původní prvky jsme spolu s výtvarníky Janem Polívkou a Silvií Čepelákovou obohatili pouze o mnohametrovou vodní loutku z izolační trubky, industriální kostýmy a jednoduchý světelný park. Rozhodli jsme se vytvořit performanci pomocí improvizace na základě toho, co samotný prostor nabízí a vyžaduje.

Při zkoušení se jako základní vlastnost prostoru ukázal extrémně dlouhý dozvuk, který akusticky zvýrazňoval každý sebemenší pohyb a znemožňoval využití souvislé

mluvy. Museli jsme tedy vycházet z neartikulovaných hlasových projevů a ze zvuků, způsobených akcí herců a používáním přítomných objektů: šustěním kostýmů, kapáním vody z patnáctimetrové výšky, bušením do kovové konstrukce, nárazem vozíků na kolejnici apod.

První překvapení nastalo při hledání způsobu, jak uplatnit neartikulovaný hlas. Každý z aktérů si měl vytvořit určitou škálu zvuků, pro jeho postavu charakteristickou. Dlouho však nevzniklo nic uspokojivého. Nakonec se ukázalo, že herci potřebují mít na mysli nějaké konkrétní sdělení. Například tenké, mňoukavé tóny zněly přesvědčivě, až když se jimi herečka rozhodla sdělit větu: „*Já jsem tak krásná!*“

Hlavní ale bylo, že jsem velmi rychle pocítil nebývalý druh tvůrčí svobody. Do té doby jsem byl vždy svázaný daným příběhem, textem a jejich předem promyšlenou interpretací. Nyní jsem se s jistými obavami připravoval na to, že se bez pevnějších orientačních bodů obejdu a nechám se vést možnostmi samotného prostoru. Ukázalo se však, že to nebyl prostor jako takový, ale jeho zvuk, který se stal pro mě určujícím. Zvukovost rozhodovala o celkové atmosféře, o temporytmu představení, ale ovlivňovala i rozmístění herců v prostoru.

Zvláštním *hudebně-divadelním* objevem bylo řešení závěrečného obrazu. Na můstku vysoko nad vodou stála nasvícená Královna (Zita Morávková) a improvizovaně zpívala táhlou melodii. K ní se vztahovali zbylí účinkující, pohybující se po konstrukci pod ní. Pokaždé, když se její melodie zastavila na jednom tónu, ostatní je doplnili o obyčejný durového kvintakord; po chvíli umlkli a královnin zpěv se rozvinul dále. Vznikla tak aleatorická hudební struktura, realizovaná podle jednoduchých a jasně daných pravidel.

3. Mluvený chór

Další iniciační setkání se odehrálo během měsíčního hereckého workshopu na francouzské Korzice. Skladatel a perkusionista Jean-Christophe Feldhandler²⁶⁶ vytvořil krátké představení *Slova ticha* s dvanácti účastníky, fungujícími jako zvláštní mluvený sbor.

Feldhandler se o něco takového pokoušel poprvé. Jako základ použil poému *Kouzelník* básníka Zéno Bianua. Vybral z ní několik klíčových slov a kratičkových úryvků. Některé části sám zhudebňoval, přesněji řečeno zrytmizoval, jiné jsme

²⁶⁶ O rok později uspořádal dvoudenní seminář přímo na půdě Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU.

zkoumali při dlouhých, trpělivých, neobyčejně koncentrovaných hlasových improvizacích. Výsledkem byla forma na pomezí rytmických voicebandů a *sprechgesangu*, melodizované mluvy na hranici zpěvu. Některé pasáže byly precizně nacvičené, jiné poloimprovizované. Asi nejzajímavější byla část, ve které do podivného, disharmonického shluku hlasů zazněla náhle z reproduktorů Bachova fuga, sama o sobě průzračně čistá.

Feldhandler většinou pracoval způsobem, který jsem sám pro sebe nazval *hraněním*. Tím mám na mysli oscilaci na hraně mezi řádem a chaosem, strukturou a improvizací, vycizelovanou formou a náhodou, zvukomalebností a disonancí. Posлуhač či divák je neustále v očekávání katarze, způsobené vítězstvím uspokojivě líbivých tónů, ke které ve skutečnosti nikdy nedojde.

Teprve díky tomuto workshopu se přede mnou začala otvírat široká škála nových možností. Ocenil jsem zvláštní napětí mezi technickou precizností projevu a lidskou autenticitou. Herec, uvězněný v hudební formě, vyvolává dojem prapodivného klauna, vrženého do absurdního univerza se zvláštními zákonitostmi, podobně jako u Aperghise či Marthalera.

Feldhandlerův nedostatek režijních zkušeností a neznalost herecké psychologie vedly k tomu, že poměrně dost zájemců ateliér postupně opustilo. Bylo zřejmé, že neobvyklá práce s hlasem jim působí potíže. Proto jsem se – po návratu do Prahy - dlouho neodvažoval nabídnout profesionálním hercům podobný přístup a v prvních pokusech jsem vystupoval já osobně.

4. Síla rodičího se slova

Rok po korzické stáži jsem využil příležitost vytvořit pro PremEdici Radioateliéru (Český rozhlas 3 – Vltava) sólovou vokální kreaci *Básnit báseň*, vědomě a přiznaně inspirovanou poezií Ernsta Jandla. Použil jsem jeho texty a doplnil je několika málo vlastními slovy. V sedmi oddělených částech jsem vytvářel zvukové asociace na jednotlivé fáze básnickovy tvorby, od pohledu na prázdný papír přes tvůrčí muka a pochyby až po deklamaci hotové básně.

Hned při technickém zpracovávání natočeného materiálu jsem si uvědomil, že takto intenzivní pozornost, věnovaná zvuku, slovu a jazyku, vyžaduje jistý druh odpovědnosti. Pakliže třeba trvá několik minut, než z jednotlivých hlásek vznikne sousloví „čistý papír“, jeho význam se mnohonásobně zvětšuje. Hříčka na téma

básnické tvorby na mě najednou působila příliš ornamentálně, nezávazně. Cítil jsem nutnost vydat se směrem k společensky závažnějším tématům.

Scénické skice *Osud jednoho českého politika* už předcházela čtyřměsíční stáž v Paříži, na níž jsem se blíže seznámil nejen s tvorbou G. Aperghise, ale i s možnostmi *konceptuálního* přístupu k divadlu a s proudem současné francouzské dramatiky, radikálně experimentující s jazykem (Valère Novarina, Philippe Minyana, Daniel Lemahieu). Performance byla součástí večera, organizovaného Českým rozhlasem, a proto mohla mít pouhých patnáct minut. Využil jsem v ní jednoduchý nápad, který jsem později rozvinul v celovečerní kompozici *Tiká tiká politika*, a to totiž rozložení slova „*politika*“ na jednotlivé hlásky a slabiky a jejich využití k různým slovním hříčkám a přesmyčkám i zvukovým asociacím. Spolu se mnou tentokrát účinkovaly dvě herečky, Anna Synková a Lucie Vačkářová. A hlavně, zvolil jsem téma, přímočaře se týkající diváků. Tentokrát se jednalo o ironický komentář tvrdošíjného politického vzestupu a následného prudkého pádu premiéra Stanislava Grosse²⁶⁷. Téměř po celou dobu intenzita našeho hlasového projevu zesilovala, až vyvrcholila skandováním Grossova sloganu „*myslím to upřímně*“. Po náhlém stříhu následovala dlouhá pauza, vyplněná pouze vytřeštěným výrazem v nehybných obličejích, a celý výstup uzavřel krátký náznak politické porážky.

Tenkrát jsem narazil na problém úplně opačného rázu než v předchozím případě. Zatímco jandlovská kompozice *Básnit báseň* trpěla nezávazností tématu, zde se diváci shodovali v kritice příliš přímočarého odkazu na konkrétního politika, kterým byl narušený bohatý řetězec asociací. Pochopil jsem, že využitím Grossova hesla jsem publiku vzal kus svobody, který abstraktnější práce s jazykem nabízí, jak jsem o tom psal v předchozí kapitole v souvislosti s *konceptuálním uměním* a hudebním *minimalismem*. Zároveň jsem pochopil, že pro rozvinutí rafinovanější hudební formy je nutné, abych opustil pozici interpreta a získal tak posluchačský odstup. Nyní už tedy vedla cesta k svébytným inscenacím a ke spolupráci s profesionálními herci bez mé performerské účasti.

²⁶⁷ Dnes Grosseův příběh, poté co byla odkryta jeho spolupráce s mafiemi, vnímáme v úplně jiném světle. Tento konkrétní případ dokazuje, jak moc se v průběhu několika let změnila česká politika i její vnímání médií a veřejností; důsledkem toho je i české divadlo mnohem političtější než bylo před třemi lety (viz Dürrenmattův *Komplíc* v Divadle Na zábradlí, *Políbila Dubčeka /1968 – čas utopie/* Divadelního Studia Továrna, *Děti kapitána Granta* Jiřího Suchého v Semaforu apod.).

Kapitola III.

Autorské inscenace a otázky herectví s nimi spojené

1. Směrem k *hudebně-divadelnímu* herectví

V libretu k projektu *Tiká tiká politika*²⁶⁸ mi jako základní materiál posloužilo jediné slovo „*politika*“. Z něj vychází počátek kompozice, kdy do sborového tikotu „*tik tik tik*“ herci postupně vnáší slabiky „*poli*“, nebo třeba přesmyčka, ve které ze slova „*politika*“ vznikne „*poplatek*“ a následovně „*úplatek*“, či dialog, složený pouze z hlásek, ve slově *politika* obsažených: „*Tykat?*“ – „*Tak ty.*“ - „*Ty kápo!*“ atd. Jednotlivé pasáže zobrazují základní politické procesy jako jsou schůze, boje o vůdčí pozici, zákulisní domluvy, likvidace soupeřů apod.

Ve výsledné inscenaci stojí čtyři herci v řadě před mikrofony téměř bez hnutí. Jsou oblečeni do uniformních šedých obleků, a pokud vůbec dochází k jednotlivým, pečlivě synchronizovaným gestům, napodobují jimi aktéři typické manýry politiků. Minimalistická, repetitivní forma posiluje absurdní dojem z nepřetržitého koloběhu politiky, ztrácejícího vztah k jakékoliv realitě mimo své vlastní struktury. Herecký kvartet umožňuje různé hudební kombinace jako sborové unisono, změť hlasů či jednotlivé sólové kreace. Mikrofony slouží detailnímu propracování hlasového projevu od šepotu po vypjatý křik.

Představení vznikalo z velké části hudebním způsobem. Pracovali jsme na tom, aby jednotlivé pasáže dobře zněly. K diskusím nad obsahovou stránkou nedošlo nikdy. Nebylo tomu jenom díky srozumitelnosti tématu, ale zejména proto, že se jednalo o obrácený proces. Byli jsme neustále překvapováni, jak se zvukově působivé momenty vždy pojí s nově vzniklými významy a asociacemi. Herci přestali být interprety obsahů a témat, stali se jejich objevovateli a tvůrci.

Tiká tiká politika znamenalo pro mě přelomovou inscenaci. Bylo překvapující, jak rychle a samozřejmě herci přijali nezvyklý druh procesu. Domnívám se, že objevovali specifický druh herecké svobody. Na jednu stranu se mohli opřít o přesně danou formu nejen v hlasovém projevu, ale v jednání vůbec. Ta jim zároveň umožňovala permanentní rozvíjení drobné improvizace (v hudbě a tanci se v této souvislosti používá pojem strukturovaná improvizace).

²⁶⁸ Adámek, Jiří: *Tiká tiká politika*, režie J. Adámek, výtvarná spolupráce Jakub Kopecký, zvuková koncepce Jan Kalivoda, světla Marek Střížovský, Alfred ve dvoře, premiéra 25. 5. 2006. Účinkují Zita Morávková, Pavol Smolárik, Anna Synková a Daniel Šváb.

Pokusím se na základě této scénické kompozice vymezit základní rysy herectví *hudebně-divadelního* typu, jež jsem začal objevovat, zkoumat a spolu s účinkujícími ve svých inscenacích rozvíjet.

2. Charakteristické rysy *hudebně-divadelního* herectví

1/ V průběhu celého zkoušení *Tiká tiká politika* docházelo k využívání improvizací. Teprve s jejich pomocí vznikala z jednoduchých výchozích struktur ucelená kompozice. Většina pasáží je i ve výsledné formě založena na drobném varírování daného základu. Jedná se tedy o specifický druh improvizace, spočívající nikoliv v úplné volnosti, ale v rozvíjení jemných detailů. Tím připomíná nejvíce jazzové skladby, ve kterých jednotliví hráči získávají prostor pro improvizovaná či poloimprovizovaná extempore, vázající se k pevně stanoveným rytmickým a harmonickým modulům. Tato improvizáčnická technika vyžadovala dlouhodobou přípravu, trvající po celé zkoušení i několik prvních repríz, a permanentní soustředění všech zúčastněných. Později fungovala jako záštita, že pečlivě prokomponovaný výsledný tvar nezmrtní, že herci zůstanou i při pozdějších reprízách neustále ve stavu vnitřní pohotovosti.

2/ Herci se v průběhu zkoušení museli soustředit na řemeslnou propracovanost projevu. Rychlá artikulace, přesný rytmus, dokonalá souhra, ale i citlivé zacházení s mikrofonem vyžadují cvik. Herectví, spojené se zřetelně vymezeným řemeslem, může vést k rozvinutí opravdové virtuozity či, jak to nazýval Brecht, artistnosti (Brecht byl inspirován filmovou groteskou či čínským znakovým herectvím, u kterých je důraz na řemeslo nepřehlédnutelný). O virtuozitě se dá mluvit především u dvou mužských sól. Pavol Smolárik reprezentuje *politika* s diktátorskými sklony, Daniel Šváb chladnokrevného intrikána.

3/ Po celou dobu zkoušení zůstával základním vodítkem zvuk. Když nějaká pasáž nezněla uspokojivě, bylo nutné ji změnit, a s tím změnit i její smysl, nalézt nový. Všechno, co znělo uspokojivě, co *rezonovalo*, přinášelo do hry nové, mnohdy nečekané významy - nečekaná *vzněnění*. Rozdíl mezi tím, co zní a co nikoliv, se ukázal jako překvapivě zřetelný. Nešlo přitom o pouhou akustickou libost či nelibost, spíše o fyzické nutkání - které se v nezdařilých pasážích nedostavilo - nechat zvuk projít celým tělem. Všichni čtyři účinkující jsou nadprůměrně muzikální, jak se ale ukázalo později při zkoušení *Z knihy džunglí*, i nepříliš hudebně nadaný herec může být vůči tomuto vodítku vnímavý.

4/ Neuvědomil jsem si předem, jak obtížnou překážkou pro vzájemnou souhru může být fakt, že herci stojí v řadě vedle sebe a jsou odkázáni na sluchový kontakt, byť za přispění periferního vidění. Při zkoušení se ale ukázalo, jaké má tato překážka výhody: vedla nakonec k neobvyklé partnerské sladěnosti a koncentraci. Herci byli již před premiérou schopni vykonat zcela synchronně gesto či vydat ve stejný okamžik zvuk, aniž by na sebe pohlédli.

Jejich základním pomocníkem se stal dech. Nádech je výtečným signálem, spolehlivým, přitom pro diváka těžko zachytitelným. Jak dobře vědí tanečníci, dýchání umožňuje vytvořit společný temporytmus, kterým se aktéři mohou bez nesnází nechat vést. Při spolupráci s Jeanem–Christophem Feldhandlerem na *Slovech ticha*²⁶⁹ jsem si ověřil na vlastní kůži, že jednotná rytmická pulsace, spojená s dýcháním, vede ke stavům zvláštního vytržení. Nabízí prožitek, jenž v sobě slučuje hudební emocionalitu s tělesností, jíž ryzí hudebníci ztěží mohou zakusit.

5/ Výrazná tělovost hereckého projevu je paradoxně vyvolána minimalistickou formou a s ní spojenou redukcí hereckých prostředků. Nehnuté tělo, ze kterého vycházejí expresivní zvuky, je ve skutečnosti naplněné nerealizovanými, potlačenými pohyby. Když už dojde k nějakému gestu, herec je sleduje od jeho zrodu až po vyhasnutí. Nic se neděje jen tak mimochodem. Tím je eliminována rozevlátost, neurčitost, libovolnost projevu.

6/ Čím přesněji se naučili herci dodržovat hlasovou a pohybovou partituru, tím zřetelněji začala probleskovat v jejich hře autentická lidská osobnost, a to často bez jejich vědomí. Přešlápnutí, cuknutí koutku, specifické zabarvení hlasu – to všechno prozrazuje živého a nezaměnitelného člověka.

O podobném napětí mezi autenticitou a artistností jsem se zmiňoval u zahraničních reprezentantů *théâtre musical* Aperghise a Marthalera. Všichni, o nichž byla v první části této práce řeč, kladou zásadní důraz na lidskou osobnost účinkujících, snaží se dát prostor osobním vlohám a dovednostem každého z nich a tím otevírat cestu k jejich autenticitě.

7/ Rozpor mezi mechaničností či technicistní dokonalostí projevu na jedné straně a probleskující lidskou osobností na straně druhé vnáší do herectví typu *théâtre musical* určitý groteskní rys.²⁷⁰ Ten lze potlačovat nebo rozvíjet, v různých podobách

²⁶⁹ Podrobněji v předchozí kapitole.

²⁷⁰ O napětí mezi něčím živým a něčím mechanickým jako základním aspektu komična píše Henri Bergson ve svém proslulém eseji, viz Bergson, Henri: *Smích*, Praha, Naše vojsko, 1993.

se objevuje u Aperghise i Marthalera (Goebbelsovo *instrumentální divadlo* je úplně jiného druhu).

Já osobně jsem u *Tiká tiká politika* měl nejprve na paměti chladně technicistní herectví, jež často oceňuji u německých inscenací. V průběhu dvou let reprizování se ale herecký výraz zřetelně vyvinul směrem ke klaunsky grotesknímu – domnívám se, že ku prospěchu věci. Herci se pouštějí dál a dál v expresivitě, která vede někdy až na hranici karikatury. Přesná hudební struktura inscenace je jim částečnou záštitou, že při zkoumání výrazových možností neztratí směr.

3. Herecká přítomnost na scéně

Inscenace *Z knihy džunglí*²⁷¹ vznikla pro dětské publikum. V povídce *Rikki-Tikki-Tavi*, zařazené Kiplingem do jeho nejslavnější knížky, probíhá za asistence několika dalších zvířecích postav (v literární předloze i lidských) souboj statečného mláděte munga s odvěkým úhlavním nepřítelem, hadem. Z děje, redukovaného na nejnutnější minimum, vychází libreto, ve kterém slabiky, zvuky i vhodně volená slova napodobují či asociují charakteristické zvuky jednotlivých živočichů. Hercům jsem dal k dispozici hudebně-textové náčrty, jejichž rozvíjení a nezřídka zásadní proměna byly věci samotného zkoušení.

Malou scénu Divadla Minor jsme spolu se scénografkou Kristýnou Täubelovou uspořádali tak, aby vznikl komorní prostor, společný pro publikum i účinkující. Děti sedí ve skupinkách kolem pěti identických výtvarných elementů, jakýchsi obřích knih, ve kterých každá stránka slouží k rozehrání jedné scény. Někdy obsahuje pouze statickou instalaci, jindy umožňuje primitivní animaci plošných loutek. Herci se pohybují doslova na dosah ruky od diváků, obsluhují knihy či se shromažďují uprostřed mezi nimi u mikrofonů.

Toto prostorové uspořádání nám pomohlo specificky vyřešit přítomnost herců na scéně. Ještě v *Tiká tiká politika* vstupují na scénu rovnou v rolích politiků; zde se proměňují v představitele jednotlivých rolí pouze v určených výstupech. Průběžně fungují v pozici průvodců či obřadníků, otevírajících divákům cestu do svého specifického universa. V tom jim napomáhají i slavnostní kostýmy, které mají

²⁷¹ Kipling, Rudyard – Adámek, Jiří: *Z knihy džunglí*, režie J. Adámek, dramaturgie Petra Zámečnicková, výprava Kristýna Täubelová, hudební spolupráce Jan Matásek, Divadlo Minor, premiéra 11. 5. 2007 v Praze. Účinkují Václav Krátký, Jan Matásek, Ilona Semrádová, Pavol Smolárik a Kateřina Tichá.

obecnou platnost a jsou na konkrétních postavách nezávislé. Doplňuje je výrazné ornamentální líčení, inspirované tradičním indickým divadlem.

Až po premiéře se ukázalo, jaké výhody má takto obhájená prostá přítomnost herců na scéně. Poté, co si účinkující během prvních repríz dostatečně osvojili řemeslně náročné pasáže i technicky obtížné zacházení se scénografickými prvky, uvolnili se a oprostili od nadbytečné teatrality. Jejich průběžná přítomnost v prostoru, sdíleném s diváky, působila přirozeně a stala se protějškem k vypjatějším prokomponovaným pasážím.

Přechod mezi přímou komunikací s dětmi, se kterými volně rozprávějí a zároveň jim představují hlavního hrdinu příběhu, a samotnou *hudebně-divadelní* skladbou je díky tomu pozvolný a nenásilný. Jan Matásek, vlastní profesí hudebník, po celou dobu viditelně diriguje nejobtížnější pasáže. Když jsou aktéři rozděleni mezi skupiny diváků, bez rozpaků kontaktují očima spoluhráče, aby se s nimi koordinovali. Otevřená komunikace patří k celkovému duchu inscenace.

Našli jsme tedy způsob, jak herce zbavit falešné teatrality, aniž by přitom upadali do civilního chování. Diváci jsou přímými svědky toho, jak se proměňuje počáteční uvolněnější energie v expresivní rozehrávání příběhu. Co je pro mne hlavní: v této inscenaci se podařilo osvobodit herce od esenciální závislosti na ztvárňování postavy.

4. Hledání nových perspektiv

Dosud poslední inscenace *Evropané*²⁷² vznikla opět na základě mého vlastního libreta, tentokrát vytvořeného z typických výrazů, frází a floskulí, jaké jsme zvyklí slyšet a číst v médiích. Soustředil jsem se přitom na hrozby, jež nám Evropanům média předkládají: příliš silná Amerika, Rusko či Čína, nedostatek surovin, neschopnost bruselské byrokracie, nebezpečí terorismu atd.

Evropanům předcházela jí jednorázově uvedená krátká performance *Klikněte na video*, pro kterou jsem poskládal libreto z komentářů českých uživatelů internetu k popravě Saddáma Hussaina²⁷³. Tehdy jsem se poprvé pokusil *hudebně-divadelním*

²⁷² Adámek, Jiří: *Evropané*, režie J. Adámek, dramaturgie Martina Musilová, scénografie Jakub Kopecký, hudební spolupráce Jan Krejčík, choreografie Zuzana Sýkorová, premiéra 14. a 15. 5. 2008 v Experimentálním prostoru Roxy-NoD v Praze. Účinkují Pavol Smolárik, Anna Synková, Veduna Štíhová a Petr Vančura.

²⁷³ Adámek, Jiří: *Klikněte na video*, režie J. Adámek, dramaturgie Martina Musilová, zvuková koncepce a realizace Ladislav Železný, 14. 10. 2007 v divadle DISK v Praze. Účinkovali Martin Finger, Daniel Šváb a Roman Zach.

způsobem zpracovat už ne jenom zvuky a slabiky, ale fragmenty textu, které samy o sobě dávaly nějaký smysl. Zároveň jsem ale poznal, že užití myšlenkově vyprázdněného jazyka, plného klišé a frází, znamená přijít o celou škálu podnětů, které může hodnotnější text divadelním tvůrcům nabídnout. V *Evropanech* jsem tedy nakládal s dekonstruovanými texty již promyšleněji, spíše jako se zvukovým materiálem než s prostředkem přímého sdělování tématu inscenace.

Když jsem projekt připravoval, byl jsem si vědom určitých možností *hudebně-divadelního* přístupu, jež jsem do té doby nedokázal dostatečně využít. Především jsem se chtěl pokusit o rozvíjení partitury gestické a pohybové, jež by byla adekvátní partituře hlasové, to jest podobně rafinovaná a bohatě využívající vymezených prostředků. Dále jsem měl na paměti sólové výstupy, jež v kompozici *Tiká tiká politika* fungovaly jako důležitý protipól sborových pasáží. Chtěl jsem jim tentokrát věnovat více pozornosti při zkoušení a více prostoru ve výsledné formě.

Pohyb herců byl do značné míry předurčen scénografickým řešením. Vliv médií na dnešní společnost měl znázorňovat úzce vymezený, ostře nasvícený čtvercový prostor, ve kterém se aktéři v průběhu představení většinou pohybují. Kdo je uvnitř, jako by se ocital na televizní obrazovce, před hledáčkem kamery či na titulní stránce novin. Při zkoušení jsme se inspirovali veřejně vystupujícími lidmi, jak je známe z televize či internetu. Pohybová stylizace tedy vychází z typizovaných znaků, charakterizujících chování před kamerou, ať už reportérů, politiků či teroristy, nahrávajícího své poselství západní civilizaci. Herci zůstávají nejčastěji ve vypjatých pozicích a čelem k publiku. Významným prvkem, ovlivňujícím jejich jednání, se staly unifikované bílé obleky, které nutí herce k formálnímu postoji, a především masky téměř filmového typu, jež nenápadně deformují obličej a vytvářejí z postav podivné, odosobněné mutanty.

Výchozí materiál, který jsem připravil pro sólové výstupy, byl úmyslně kusý a neurčitý. Cílem bylo, aby autorský podíl herců byl co největší, aby se sóla – díky využití osobních vloh každého z aktérů – navzájem co nejvíce odlišovala. Tyto výstupy jsme propracovávali na individuálních zkouškách. V tom mi byl inspirací Heiner Goebbels. K mému překvapení individuálních zkoušek z nezbytnosti neustále přibývalo, nakonec jim byla věnována zhruba třetina zkoušecího času.

Každý ze čtveřice protagonistů znamenal pro mě zcela odlišnou zkušenost i výsledek. Vendula Štíchová přijala pokorně počáteční návrh sólového výstupu, který však jejímu naturelu nevyhovoval a z jeho včlenění do celkové kompozice nakonec

sešlo. U Petra Vančury by možná došlo k témuž, naštěstí jsem mu sám po dvou zkouškách nabídl nové řešení. Dlouhý a záměrně monotónní proslov, ve kterém prezentuje neodhlasovanou Ústavu Evropské unie, patří zřejmě k nejpůsobivějším pasážím inscenace.

Odišný přístup Pavla Smolárika a Anny Synkové, herců o několik let starších a zkušenějších, byl navíc ovlivněn tím, že jsme se již znali z předchozích spoluprací. Smolárik se osobně podílel na výběru pasáží z poselství neblaze proslulého amerického školního střelce Čo Sung-Hua²⁷⁴, jehož text lze nalézt na internetu, a potom s obdivuhodnou tvrdošijností a dosti samostatně propracovával každý detail svého výstupu. Synková naopak sama přišla s nápadem, jak zpracovat popis irácké teroristky Sadžidy al Rishavi a jejího neúspěšného pokusu o útok na hotel v Libanonu, převzatý z eseje Margriet de Moorové²⁷⁵. Tak vznikla scéna, v níž herečka představuje profesionálního fotografa, který místo aby zareagoval na nebezpečí, usiluje do poslední chvíle o pořízení unikátních záběrů atentátnice v akci.

Individuální zkoušky byly zcela zásadní zkušeností, ač zatím s výsledkem jen zčásti uspokojivým. Nakonec se projevilo, že v hledání prostředků, jež by plně vyhovovaly osobnostem jednotlivých účinkujících, jsme se příliš vážali na celkový řád inscenace. I v sólových výstupech zůstávají herci uvnitř centrálního čtverce, tváří v tvář publiku a ve vypjatých pozicích. Sotva tedy mohli dojít k dostatečně různorodým druhům hereckého projevu. Ani pohybovou partituru se nám nepodařilo rozpracovat v takové šíři, jak jsem si představoval. Otázky, týkající se dalšího rozvíjení hereckých možností v divadle typu *théâtre musical*, zůstávají tedy po *Evropanech* pro mne nezodpovězené a vybízejí k dalšímu experimentování.

²⁷⁴ V dubnu 2007 jihokorejský student polytechniky v americkém státě Virginia zastřelil 32 lidí a následně spáchal sebevraždu. Svůj čin avizoval na videu, později odvysílaném televizi.

²⁷⁵ Viz Moorová, Margriet de: *Stýská se mi po Hirsi Ali*, týdeník A2 č. 15/ 2007, str. 16-17

Osvobozování divadla skrze hudbu

Přechod ke specifické disciplíně, jakou je tvorba autorských *hudebně-divadelních* kompozic, znamenal pro mě i nový pohled na divadelní tvorbu a nové postupy nejen ve vztahu k herci. Zásadní zlom spočíval zřejmě v tom, že se mým základním vodítkem stala forma, nikoliv už interpretace témat, obsažených v případné textové předloze.

Pakliže se při zkoušení spolu s herci řídíme *znělostí*, znamená to, že klademe větší důraz na výsledek než na podnět, který k němu vede. Upíráme tedy pozornost na to, co a jak může vnímat, cítit a zažívat divák. Nahlížení připravované inscenace z pohledu hypotetického diváka znamená pro mě zdánlivě nenápadnou, ale přitom významnou změnu optiky. Ještě jednou bych se zde vrátil k tezi Umberta Eca, že totiž akt četby je součástí literárního díla. Stejně tak docházím k přesvědčení, že akt divácké účasti je přinejmenším u *hudebně-divadelních* fresek neoddelitelný od díla divadelního. Dbám tedy na to, aby skladba kontrastních prvků umožňovala lidem v publiku rozvíjet jejich vlastní asociace a významy. Často až zpětně, po několika prvních reprízách, objevuji některá témata, v inscenacích obsažená.

Péče, věnovaná tvaru inscenace, má i ten praktický dopad, že nedochází v průběhu zkoušení k debatám s herci o příčinách a pohnutkách k jejich jednání na scéně. Leckdy se daří oprostít herce od racionální analýzy a tedy od určité autocenzury, jež by jim bránila v rozvíjení nečekaných výrazových prostředků a překvapivých momentů v herecké akci. Rezignace na autoritativní výklad inscenace z pozice režiséra je také odpovědí na výhradu, již mají Georges Aperghis a především Heiner Goebbels vůči konvenčnějším formám divadla. Vyčítají jim, že všechny prostředky ilustrují ty samé myšlenky, obsažené už v textu, že interpretace literární předlohy obvykle určuje všechno od hereckého jednání po dekorace.

Čím více jsem pronikal do oblasti *hudebního divadla* s jeho sklonem k abstrakci, tím více jsem si uvědomoval, že se divadelníci často zbytečně obávají o ty prvky a vrstvy divadelního díla, které jsou již ve výchozím materiálu dostatečně přítomny. Goebbels i Aperghis poukazují shodně na příkladu Heinerja Müllera, že silné texty potřebují pronikavě zaznít, ne být divákům vysvětlovány. Projekt *Evropané* mě dovedl k přesvědčení – jak už jsem naznačoval v reflexi sólových výstupů – že ani o vyhraněnou minimalistickou formu není třeba se strachovat; že by bylo lze ji rozvolňovat a opět zpevňovat, aniž by se rozpadla.

Je zřejmě v přirozenosti člověka, že si ve své mysli instinktivně dotváří principy, jež má kulturně dané, i když jsou v uměleckém díle narušeny. Aperghis (a vlastně už E. F. Burian) upozorňují na to, že posluchač podvědomě hledá v pokroucených slovech či jejich částech významy, jako by naslouchal souvislému, logickému textu. Stejně tak si divák u scénické fresky či mozaiky dotváří jakýsi souvislý příběh, pakliže je mu to alespoň trochu umožněno (to jest pokud se inscenace skládá alespoň z mikroskopických částic, v nichž se odráží vnější či vnitřní realita lidského života). Díky zkušenostem s divadlem typu *théâtre musical* jsem začal pod příběhem inscenace rozumět něco jiného než lineární dějovou osnovu. Vnímám jej spíš jako řetězec střetů různých scénických prvků.

Stejně tak jsem začal chápat, že ani přítomnost (dramatické) situace není v abstraktnějším typu divadla nutně ohrožena. Tak jako mají diváci tendenci dotvářet si souvislý jazyk a příběh, stává se často, že ze zdánlivě nesituačního obrazu se v interakci herců a publika začne rodit - mnohdy překvapivá – situace. Stačí vzájemný pohled hereckých partnerů, slovní duel či třeba zajímavé uskupení lidí na scéně.

Již jsem zmínil, že zkoušení *Latimérie* v bývalé kanalizační čistírně, při kterém jsme se museli obejít beze slov a naopak podřídit se specifické akustice, mi přineslo pocit nebývalé tvůrčí svobody. A tuto svobodu v ideálním případě zažívají i herci, kteří nalézají v pevné formě a jasně vymezeném řemesle svůj vlastní, autonomní prostor.

Závěr

Vyznání poněkud osobní

Původní téma svého doktorského studia, kterým byly současné podoby herectví, jsem volil intuitivně. V průběhu času jsem se utvrzoval v tom, že je pro mě při divadelní tvorbě nejdůležitější uhrančivost herecké přítomnosti na scéně. Z vlastní divácké zkušenosti se mi zdá, že i ve zdařilých inscenacích se jedná nanejvýš o jednotlivé momenty, kdy jsou tělo i hlas herce nabité energií a kdy herec svou akci s jistým – byť někdy nepatrným – odstupem modeluje, aniž by nám příliš odkryl tajemství své lidské osobnosti. Častěji než v činoherních představeních setkávám se s touto naplněností u tance či pohybového divadla. Svou řemeslnou ukotveností se *hudebně-divadelní* herectví tanci do jisté míry podobá.

O schopnosti režisérů a umělců vůbec reflektovat vlastní tvorbu se často pochybuje. Existuje předsudek, že kdo umí o svém umění rozprávět, prokazuje tím jeho nedostatečnost. Je pravda, že jsou procesy, odehrávající se ve tvorbě, které musí zůstat tušené, nevyřčené, záhadné. Je tedy vůbec možné propojit práci na disertaci se samotnou praxí?

Inscenace *Evropanů* vznikala v době, kdy se začalo uzavírat mé doktorské studium a zdá se mi nyní, že jí skončilo období, během kterého jsem si prakticky ověřoval základní postupy *théâtre musical*. Premiéra proběhla téměř přesně o dva roky později, než se zrodil projekt *Tiká tiká politika*. Ten byl první svého druhu a když jsem jej připravoval, neměl jsem tušení, zda a jak bude přijat herci a posléze diváky. Abych dokázal důsledně naplnit svou vlastní, tehdy ještě dosti křehkou představu o principiálním prolnutí hudebních a divadelních postupů, považoval jsem za nutné rezignovat na spolupráci s celistvým inscenačním týmem. Pouze výtvarník Jakub Kopecký nám v průběhu zkoušení pomohl s tím nejnutnějším, s kostýmy a světly. Libreta i jeho hudebního rozpracování jsem se ujal sám bez cizí pomoci.

Následující projekty *Z knihy džunglí* a *Evropané* znamenaly dvojí návrat k výrazné složce scénografické a ke komplexní divadelní inscenaci. Vedle plnohodnotné spolupráce s výtvarníkem přibyli dramaturgové, hudebníci a v druhém případě i choreografka. Díky tomu došlo k prověřování možností *hudebně-divadelních* postupů

z více úhlů. O to naléhavěji jsem pocítil potřebu pečlivěji a soustavněji rozvíjet hereckou techniku, s mým přístupem k *théâtre musical* spojenou.

A tak se teoretický výzkum v rámci doktorského studia potkává s důsledky mé praktické činnosti. Oboje mě vede k poznání, že vědomé a záměrné rozvíjení specifických hereckých prostředků bude třeba oddělit od samotného zkoušení inscenací. Dospěl jsem k nutnosti věnovat se laboratorním pokusům, při kterých nároky na výsledný tvar ustoupí do pozadí. Nezanedbatelnou inspirací je mi Atelier théâtre et musique, v rámci kterého Georges Aperghis objevil a rozvinul princip *rozpojení*.

Již dvakrát jsem před zahájením práce na celovečerní inscenaci ověřoval její principy na jednorázové komornější skice. Projektu *Tiká tiká politika* předcházela *Osud jednoho českého politika*, inscenace *Evropané* navazovala na studii *Klikněte na video*. V obou případech bylo však mé zkoumání zaměřeno na prokomponování hudebních a divadelních prvků, nikoliv přímo na herectví. Nyní jsem odhodlán věnovat se spolu s nejbližšími hereckými spolupracovníky praktickému zkoumání vztahu hlasu a těla, hlasu a prostoru, hlasové a pohybové partitury.

A tak docházím ke zdánlivému paradoxu: doktorskou práci neuzavírám tím, k čemu jsem teoreticky dospěl, ale kudy bych se měl ubírat v budoucnu, abych dospěl k novému poznání v praxi. Při hledání naplněného herectví se mohou obracet nejen k velkým vizionářům jako je Craig, Artaud či Brecht, ale i ke svým osobním „duchovním otcům“: Marthalerovi, Goebbelsovi a Aperghisovi. U režisérů-hudebníků, jakkoli se jejich přístupy navzájem výrazně liší, se jedná o specifický odstín očekávání, která vůči hercům uchovávají. Jeho nejvýstižnější definici jsem našel na předsádce románu *Jakobův pokoj* Virginie Woolfové. Mám na mysli hledání „*osobité melodie, ukryté hluboko v každém z nás*.“ V samém závěru doktorské práce o *hudebním divadle* a specifickém typu herectví se tedy obracím k představě herce jakožto *znějícího* člověka.

Použitá literatura a prameny

Obecně:

- ¹⁾ Artaud, Antonin: *Divadlo a jeho dvojenec*, přeložil Jan Kopecký a Ladislav Šerých, Praha, Herrmann a synové, 1994, str. 50-51.
- ²⁾ Artaud, Antonin: *Divadlo Antonina Artauda II./ Texty*, vybral a přeložil Jan Kopecký, Praha, Kulturní dům hlavního města Prahy, 1988
- ³⁾ Brecht, Bertolt: *Myšlenky*, přeložili Ludvík Kundera a Marta Staňková, Praha, Československý spisovatel, 1958
- ⁴⁾ Craig, Edward Gordon: *Herec a nadloutka*, in: *O divadelním umění*, přeložil Milan Lukeš, Praha, Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-204-6
- ⁵⁾ Debord, Guy: *Společnost spektaklu*, přeložili Josef Fulka a Pavel Siostrzonek, Praha, :intu:, 2007. ISBN 978-80-903355-5-4
- ⁶⁾ Eco, Umberto: *Šest procházek literárními lesy*, přeložila Bronislava Grygová, Olomouc, Votobia, 1997. ISBN 80-7198-248-2
- ⁷⁾ Esslin, Martin: *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla (Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*, přeložil Libor Štukavec, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1966
- ⁸⁾ Kopecký, Jan: *Divadlo Antonina Artauda*, Praha, Kulturní dům hlavního města Prahy, 1987
- ⁹⁾ Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatické divadlo*, přeložila Elena Diamantová a Anna Grusková, Bratislava, Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-888-987-81-9
- ¹⁰⁾ *Malá encyklopedie hudby*, řídí Jaroslav Smolka, Praha, Editio Supraphon, 1983
- ¹¹⁾ Petrušek, Miloslav: *Společnosti pozdní doby*, Praha, Sociologické nakladatelství, 2007. ISBN 978-80-86429-63-2
- ¹²⁾ Ryngaert, Jean-Pierre a Sermon, Julie: *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éditions THEATRALES, 2006. ISBN 2-84260-221-8.
- ¹³⁾ Schechner, Richard: *Performatyka/ wstęp*, Wrocław, Ośrodek badań twórczości Jerzego Grotowskiego i poszukiwań teatralno-kulturowych, 2006.
- ¹⁴⁾ *Všeobecná encyklopedie v osmi svazcích*, Praha, Encyklopedie Diderot, 1999

Část první: Hlavní reprezentanti formy théâtre musical

Úvod

Knihy:

- ¹⁾ Abirached, Robert : *Le théâtre et le Prince I. / L'embellie 1981-1992*, Arles, Actes Sud, 2005. ISBN 2-7427-5421-0
- ²⁾ von der Weid, Jean-Noël: *La musique du XX^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 1997. ISBN-10: 2012359485, ISBN-13: 978-2012359482
- Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990. ISBN 2-86869-581-7

Články:

- ¹⁾ Chłopecki, Andrzej: *Karlheinz Stockhausen, pokus o panoramatický pohled*, přeložili Anna a Martin Smolkovi, in: HIS Voice č. 6/ 2008, str. 24-30.
- ²⁾ Lukeš, Milan: *Gesamtkunstwerk pokaždé jinak*, Svět a divadlo č. 3/2007, str. 99-113.
- ³⁾ Rostain, Michel: *L'impossible histoire du théâtre musical*, 1999. Dostupné z: <http://www.theatrequimper.asso.fr/creation-musicale>, staženo 28. 11. 2008

Videozáznam:

- ¹⁾ Kagel, Maurizio: *Match für drei Spieler*, 1964, provedení Ellen Fallowfield a Ditta Rohmann (violoncella) a Mariko Nishioka (perkuse), 7. 12. 2008 na Gare du Nord v Baselu. První část dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=zNmjFvMERD4>, druhá část dostupná z: <http://www.youtube.com/watch?v=LPUg5wRsAUo>, obojí staženo 24. 10. 2008.

1. Georges Aperghis a princip rozpojení

Knihy:

- ¹⁾ Aperghis, Georges: *Zig-Bang*, Paris, P.O.L., 2004. ISBN 9782846820011
- ²⁾ *Georges Aperghis/ Le corps musical*, uspořádal Antoine Gindt, Arles, Actes Sud, 1990. ISBN 2868695817
- ³⁾ *Machinations de Georges Aperghis*, uspořádal Peter Szendy, Paris, Ircam, 2001. ISBN 2747511111
- ⁴⁾ *Musique et dramaturgie, esthétique de la représentation au XXe siècle*, řídí Laurent Feneyrou, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003. ISBN 10 2859444726, ISBN 13 9782859444723
- ⁵⁾ Novarina, Valère: *Hry*, Bratislava, přeložila Elena Flašková, Divadelný ústav, 2000. ISBN 9788088987789

Články:

- ¹⁾ Aperghis, Georges: *L'homme aux voix*, in: *Musiques en mouvement*, Puck 6/1992, str. 45-48
- ²⁾ Petříček, Miroslav: *Nomádské myšlení*, in: *Svět a divadlo* 4/2002, str. 124-125
- ³⁾ Pudlák, Miroslav: *Mág hudebního divadla Georges Aperghis*, *His Voice* 4/2007, str. 8-9

Shlédnuté divadelní inscenace:

- ¹⁾ Aperghis, Georges: *Tourbillons*, texty Olivier Cadiot, světla a video Daniel Levy, kompozice z roku 1995, verze pro festival Agora 2005, představení 5. 6. 2005 v Ircam - Centre Georges Pompidou v Paříži.
- ²⁾ Aperghis, Georges: *Avis de tempête*, libreto Georges Aperghis a Peter Szendy, hudba a režie Georges Aperghis, video Kurt D'Haeseleer de Filmfabriek, scéna a světla Peter Missotten de Filmfabriek, kostýmy Isabelle Gontard, premiéra v Opeře v Lille 17. 11. 2004, představení 2. 6. 2005 v Ircam - Centre Georges Pompidou v Paříži

Audio nahrávky:

- ¹⁾ Aperghis, Georges: *Die Hamletmaschine*, Cyprès, 2005
- ²⁾ Aperghis, Georges: *Machinations*, Accord, 2003
- ³⁾ Aperghis, Georges: *Le Sextuor ou L'origine des espèces*, Musique française d'aujourd'hui, 1995
- ⁴⁾ Aperghis, Georges: *Récitations*, Montaigne, 2000

Video nahrávky:

- ¹⁾ Aperghis, Georges: *Machinations*, text François Regnault a G. Aperghis, režie G. Aperghis, světla a video Daniel Levy, premiéra duben 2000 ve Wittenu v Německu. Část představení z roku 2007 dostupná z: www.youtube.com, staženo 11. 12. 2008
- ²⁾ Aperghis, Georges: *Machinations*, text François Regnault a G. Aperghis, režie G. Aperghis, světla a video Daniel Levy, premiéra duben 2000 ve Wittenu v Německu. Rozhovor s autorem včetně záběrů z představení dostupný z: http://www.concertclassic.com/index_Ircam_Aperghis_08.asp, staženo 24. 10. 2008

2. Heiner Goebbels a instrumentální herectví

Knihy:

- ¹⁾ Canetti, Elias: *Hra očí*, přeložil Jiří Stromšík, Praha, Hynek, 1998. ISBN 80-86202-06-2
- ²⁾ Goebbels, Heiner: *Komposition als Inszenierung*, Berlín, Henschel, 2002. ISBN 3-89487-431-7
- ³⁾ Hyvnar, Jan: *Herec v moderním divadle*, Praha, Pražská scéna, 1990. ISBN 80-86102-07-6

Rozhovory s H. Goebbelsem:

- ¹⁾ *Heiner Goebbels*, rozhovor vedl Daniel Felsenfeld, *Andante* 2001. Dostupný z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 24. 10. 2008
- ²⁾ *Performance as composition*, ptal se Stathis Gourgouris, *A Journal of Performance and Art* č. 78, září 2004. Dostupný z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 24. 10. 2008
- ³⁾ *Prostory Heinera Goebbelse*, rozhovor vedl Matěj Kratochvíl, in: *His Voice* č. 3/2004, str. 4-5

Články, portréty, besedy, rozhovory:

- ¹⁾ Adámek, Jiří: *Dvě legendy a jeden objev*, *Svět a divadlo* č. 1/2007, str. 49-55
- ²⁾ Goebbels, Heiner: *Text as Landscape*, *Performance Research* 2, Routledge 1997. Dostupný z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 24. 10. 2008

³⁾ Römer, Rainer: *Es klingt nie nach jemand anderem*, rozhovor vedl Tim Gorbauch, Frankfurter Rundschau, 30. 12. 2003. Dostupný z: [www.heinergoebbels.com/projects/Landschaft mit entfernten Verwandten/kritiken](http://www.heinergoebbels.com/projects/Landschaft%20mit%20entfernten%20Verwandten/kritiken), staženo 30. 6. 2008

⁴⁾ Schaeffer, Bogusław: *Nie mam elitarnych intencji*, rozhovor vedla Monika Kuc, Rzeczpospolita 26. 11. 2004. Dostupný z: <http://www.teatry.art.pl/rozmowy/niemam.htm>, staženo 24. 10. 2008

⁵⁾ Till, Nicholas: *Street fighting mensch*, The Wire č. 299/ březen 2003. Dostupný z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 24. 10. 2008

⁶⁾ *Opening up the text*, příspěvek Heinera Goebbelse v rámci diskusního fóra o německém hudebním divadle v Institutu současného umění (ICA) v Londýně, in: Performance Research č.1, jaro 1996. Dostupné z: www.heinergoebbels.com/interviews, staženo 24. 10. 2008

Přednáška:

¹⁾ Přednáška Heinera Gobebbelse v rámci cyklu Top Ten, Pražské Quadriennale, 23. 6. 2007

Shlédnuté divadelní inscenace:

¹⁾ *Die Befreiung des Prometheus*, inscenovaný koncert na základě textu Heinera Müllera, hudba a režie Heiner Goebbels, premiéra 1991 v Marseille a 1993 ve Frankfurtu nad Mohanem, představení 19. 12. 2006 v divadle Komédie v Praze

Audio nahrávky:

¹⁾ Goebbels, Heiner/ Müller, Heiner: *Der Mann im Fahrstuhl*, ECM, nahráno 1988

²⁾ Goebbels, Heiner/ Müller, Heiner: *Die Befreiung des Prometheus*, ECM, nahráno 1984-1990

³⁾ Goebbels, Heiner/ Ensemble moderne: *Eislermaterial*, ECM, nahráno 1998

⁴⁾ Goebbels, Heiner: *Ou bien le débarquement désastreux*, na základě textů Josepha Conrada, Heinera Müllera a Francise Pongeho, ECM, nahráno 1994

⁵⁾ Goebbels, Heiner: *Shadow/ Lanscape with argonauts*, na základě textů Edgara Allana Poea a Heinera Müllera, ECM, nahráno 1990

Video nahrávky:

¹⁾ *Landschaft mit entfernten Verwandten*, hudba a režie Heiner Goebbels, scéna a světla Klaus Grünberg, kostýmy Florence von Gerkan, Grand Théâtre de Genève, premiéra v říjnu 2002 v Ženevě. Záznam generální zkoušky, Clip-Clap Vidéo, 15. 10. 2002

²⁾ *Schwarz auf Weiss*, na základě textů Heinera Müllera, Edgara Allana Poea a Maurice Blanchota, hudba a režie Heiner Goebbels, scéna a světla Jean Kalman, kostýmy Jasmin Andraea, premiéra 14. března 1996 ve Frankfurtu nad Mohanem. Režie filmového záznamu Heiner Goebbels a Manfred Waffender, RMArts ve spolupráci s televizí arte, 1997.

3. Christoph Marthaler a umění redukce

Scénář k inscenaci:

¹⁾ Carp, Stefanie a Marthaler, Christoph: *Nultá hodina aneb umění servírovat*, in: *Nulté hodiny Christoph Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998

Rozhovory:

¹⁾ Marthaler, Christoph: *Umění opakování*, rozhovor vedl Matthias Lilienthal, přeložil Josef Balvín, in: *Nulté hodiny Christoph Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998

²⁾ Marthaler, Christoph a Viebrock, Anna: *Zkouška rozhovoru*, rozhovor vedli Michael Merschmeier, Franz Wille a Berd Feuchtner, přeložila Monika Loderová, in: *Nulté hodiny Christoph Marthalera*, příloha pro předplatitele, časopis Svět a divadlo spolu s Pražským divadelním festivalem německého jazyka, 1998

³⁾ Viebrock, Anna: *Divadlo by mělo být místem, kde člověk neví, co se stane*, rozhovor vedl Karel Král, přeložila Monika Loderová, Svět a divadlo č. 4/2005

⁴⁾ Televizní rozhovor v rámci cyklu *Evropané*, rozhovor připravil, vedl, přeložil a režie se ujal Ivan Pokorný, ČT 2002

Články:

¹⁾ Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po kjógen*, Svět a divadlo č. 4/2005

²⁾ Bobková, Hana: *Lod' zvaná naděje*, Svět a divadlo č. 4/2005

³⁾ Lukeš, Milan: *Specialisté*, Svět a divadlo č. 5/1999

⁴⁾ Marcel, Yannic: *L'hymne populaire comme symptôme: choralité et choréographie dans le «triptyque des vanités» de Christophe Marthaler*, Alternatives Théâtrales č. 76-77, leden 2003

⁵⁾ Zilberfarb, Sacha a Triau, Christophe: *Esquisse sur la choralité chez Christoph Marthaler*, Alternatives théâtrales č. 76-77, leden 2003

Shlédnuté inscenace:

¹⁾ Marthaler, Christoph: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, režie Ch. Marthaler, dramaturgie Stefanie Carp, scéna a kostýmy Anna Viebrock, hudba Ruedi Häusermann, Jürg Kienberger a Ch. Marthaler, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, premiéra 16. 1. 1993 v Berlíně

²⁾ *Seemannslieder*, podle Hemana Heijermanse, režie Christoph Marthaler, dramaturgie Stefanie Carp a Paul Slangen, hudební dramaturgie Christoph Homberger, scénografie Anna Viebrock, Duri Bischoff a Frieda Scheider, kostýmy Sarah Schittek, ZT Hollandia a Publiekstheater Gent, premiéra 5. 11. 2004 v Gentu

Dokumentární film:

¹⁾ *Schweiz+Deutschland*, režie C. Rainer Ecke, ZDF ve spolupráci s televizí arte a 3SAT, 1996

Video záznamy:

¹⁾ Stefanie Carp/Christoph Marthaler: *Stunde Null oder die Kunst der Servierens*, režie Ch. Marthaler, dramaturgie Stefanie Carp, scéna a kostýmy Anna Viebrock, Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, premiéra 20. 10. 1995 v Hamburgu. Televizní režie Andreas Missler-Morell, ZDF/3sat ve spolupráci s televizí arte, 1996

²⁾ Marthaler, Christoph: *Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!*, záznam berlínské Volksbühne z představení 13. 6. 1994

³⁾ *Seemannslieder*, sestřih záznamu ZT Hollandia, dostupný z:

http://www.zthollandia.nl/tmp1_kolom_grijs.asp?path=00hks5ij, staženo 10. 12. 2008

Část druhá: Z odkazu Emila Františka Buriana

Knihy:

¹⁾ Burian, Emil František: *Nejen o hudbě*, texty 1925 – 1938, uspořádal Jaromír Paclt, Praha, Supraphon, 1981

²⁾ Burian, Emil František: *O nové divadlo (1930 – 1940)*, Praha, Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946

³⁾ Burian, Emil František: *Polydynamika*, Praha, Ladislav Kuncíř, 1926

⁴⁾ Burian, Emil František: *Pražská dramaturgie*, Praha, vlastním nákladem vydal autor, 1938

⁵⁾ Burian, Emil František: *Vojna*, Praha, Orbis, 1955

⁶⁾ Frejka, Jiří: *Smích a divadelní maska*, Praha, Vilímek, 1942

⁷⁾ Honzl, Jindřich: *Roztočené jeviště*, Praha, Odeon, 1925

⁸⁾ Kazda, Jaromír: *Soupis zvukových záznamů díla E. F. Buriana*, Praha, Divadelní ústav, 1977

⁹⁾ Kladiva, Jaroslav: *E.F. Burian*, Praha, Jazzová sekce SH, 1982

¹⁰⁾ Marinetti, Filippo Tommaso: *Osvobozená slova*, Praha, Petr a Tvrď, 1922

¹¹⁾ Píša, Antonín Matěj: *Divadelní avantgarda, kritiky a referáty z let 1926-1941*, Praha, Divadelní ústav, 1978

¹²⁾ Scherhauser, Peter: *Čítanka z dejín divadelnej réžie/ od futuristov po Ejzenštejna*, Bratislava, Divadelný ústav, 1999

¹³⁾ Scherl, Adolf: *E. F. Burian – divadelník*, in: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha, Československá akademie věd, 1962

¹⁴⁾ Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*, Brno 1976

¹⁵⁾ Srba, Bořivoj: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha, Městské kulturní středisko S. K. Neumanna, 1971

¹⁶⁾ Tairov, Alexandr: *Odpoutané divadlo*, překlad Alena Morávková, Praha, Akademie múzických umění, 2005

¹⁷⁾ *Dějiny českého divadla/IV*, Praha, Academia, 1983

Diplomová práce:

¹⁾ Adámek, Jiří: *Režisér a spolupráce (Režisérové úkoly při partnerské a dialogické spolupráci s hercem)*, Praha, DAMU, 2002

Články, rozhovory:

- ¹⁾ Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži (část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po kjógen)*, Svět a divadlo č. 4/2005, str. 98-111
- ²⁾ Kačírková, Marta: *Herečka E. F. Buriana*, rozhovor vedla Zuzana Sílová, in: časopis DISK 2/2002
- ³⁾ Kazda, Jaromír: *Od Hilarových davů k voicebandu*, Svět a divadlo č. 4/2008, str. 68-78
- ⁴⁾ Kopecký, Jan: *E. F. Burian po padesáti letech*, Svět a divadlo č. 2/1990, str. 84-90
- ⁵⁾ Krejča, Otomar: *U Emila Františka Buriana*, in: časopis DISK č. 3/2003, str. 111-134
- ⁶⁾ Mikota, Jan: *E. F. Burian a jeho Voice-band*, in: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 14, Praha, Scénografický ústav, 1972, str. 85-105
- ⁷⁾ Podlipná, Zdeňka: *15 let práce s E. F. Burianem*, in: *Patnáct let práce D 34 – D 48*, Umělecký měsíčník divadla D 48, číslo 10, Praha 1948
- ⁸⁾ Vaňátko, Václav: *Jsem hrdý na práci v D 34 – D 41*, in: *Patnáct let práce D 34 – D 48*, Umělecký měsíčník divadla D 48, číslo 10, Praha 1948.

Film E. F. Buriana:

¹⁾ *Věra Lukášová*, napsala Božena Benešová, scénář, režie a hudba E. F. Burian, Československý film, 1939

Filmové a televizní dokumenty

- ¹⁾ *Emil František Burian*, námět a scénář Radka Denemarková, Jaroslav Etlík a Aleš Kisil, režie A. Kisil, vyrobila Tvůrčí skupina Ondřeje Šrámka, Česká televize, 2002
- ²⁾ *E. F. Burian*, Československý filmový týdeník č. 15, 1984
- ³⁾ *Fanatik tvořivosti*, režie Jana Hádková, vyrobilo Centrum divadelní a hudební tvorby, Česká televize 2002
- ⁴⁾ Dochované němé filmové dotáčky k inscenacím *Máj*, *Procitnutí jara* a *Evžen Oněgin*, k dispozici ve videotéce Divadelního ústavu v Praze

Audio nahrávky z díla E. F. Buriana:

[Poznámka: u dokumentů, které mi poskytl PhDr. Jaromír Kazda ze svého soukromého archivu, uvádím v závorce pořadové číslo viz Kazda, Jaromír: *Soupis zvukových záznamů díla E. F. Buriana*, Praha, Divadelní ústav, 1977.]

- ¹⁾ Borovský, Karel Havlíček: *Křest svatého Vladimíra*, rekonstrukce Loly Skrbkové se členy předválečného i poválečného divadla D, spolupráce Jiří Hraše, Československý rozhlas 1970 (Soupis Kazda č. 346)
- ²⁾ Mácha, Karel Hynek: *Znělky*, voiceband řídí E. F. Burian, nahráno pro rozhlas 1936 (Soupis Kazda č. 169)
- ³⁾ Poe, Edgar Allan/ Nezval, Vítězslav: *Zvony*, nahráno pro rozhlas 1937, voiceband řídí E. F. Burian (Soupis Kazda č. 172)
- ⁴⁾ Puškin, Alexandr Sergejevič: *Evžen Oněgin*, nahráno pro rozhlas 1937, in: komplet zvukových dokumentů k *Dějínám českého divadla*, Supraphon-Academia (Soupis Kazda č. 175)
- ⁵⁾ *Dokumenty*, Supraphon 1974
- ⁶⁾ *Vojna. Lidová hra se zpěvy a tanci*, poválečná verze, orchestr divadla D 34 řídí Vlastimil Pinkas, režie E. F. Burian, nahrávka 1954, vydal Supraphon
- ⁷⁾ *Zpěvy sladké Francie*, nahráno pro rozhlas 1937, voiceband řídí E. F. Burian (Soupis Kazda č. 174)
- ⁸⁾ *Zpěvy Staré a Nové Číny*, nahráno pro rozhlas 1937 (Soupis Kazda č. 170)

Část třetí: Reflexe vlastní tvorby s důrazem na otázky herectvíKnihy:

- ¹⁾ Bauman, Zygmunt: *Tekutá modernita*, přeložil Blumfeld s. m., Mladá fronta, Praha 2002. ISBN 2002 80-204-0966-1
- ²⁾ Bergson, Henri: *Smích*, přeložili Eva Majorová a Ladislav Major, Praha, Naše vojsko, 1993

- ³⁾ Jandl, Ernst a Mayröckerová, Friederike: *Experimentální hry*, přeložili Jiří Adámek, Zuzana Augustová, Jiří Brynda, Barbora Klípková, Věra Koubová a Martina Musilová, Praha, Fra, 2005
- ⁴⁾ Lipovetski, Gilles: *Éra prázdnoty*, přeložila Helena Beguivinová, Prostor, 2003, ISBN 80-7260-085-0
- ⁵⁾ Lyotard, Jean-François: *O postmodernismu*, přeložil Jiří Pechar, Praha, Filosofia, 1993. ISBN 80-7007-047-1
- ⁶⁾ *Universální lexikon Umění*, česky Praha, Gafroprint-Neubert, 1996. ISBN 80-85785-46-3
- ⁷⁾ Weid, Jean-Noël von der: *La musique du XXe siècle*, Paris 1997
- ⁸⁾ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 16. díl, řídí Stanley Sadie, 2. vydání, Londýn, Oxford University Press, 2001. ISBN 0-333-60800-3

Články, přednášky, eseje:

- ¹⁾ Adámek, Jiří: *Divadlo běží o život*, Svět a divadlo č. 6/2004, str. 57-63
- ²⁾ Adámek, Jiří: *Divadlo jako fórum*, Svět a divadlo č. 1/2007, str. 56-52
- ³⁾ Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži (část druhá čili hledání stylu: od Mayenburga po kjógen)*, Svět a divadlo č. 4/2005, str. 98-111
- ⁴⁾ Adámek, Jiří: *Divadlo v Paříži (část třetí: umění loutky na bienále i jinde)*, Svět a divadlo č. 5/2005, str. 25-35
- ⁵⁾ Adámek, Jiří: *Mezi hlomozem a tichem (příběh dnešního jedince v trilogii Handa Gote)*, Svět a divadlo č. 2/2007, str. 82-90
- ⁶⁾ Jandl, Ernst: *Otvírání a zavírání úst*, překlad Zuzana Augustová, Rukopis č. 3/2006, str. 104-121
- ⁷⁾ Moor, Margriet de: *Stýská se mi po Hirsi Ali*, přeložila Magda de Bruin-Hübllová, týdeník A2 č. 15/2007, str. 16-17
- ⁸⁾ Petrušek, Miroslav: *Poznámky o životním stylu v časech postmoderny*, dostupné z: <http://tucnak.fsv.cuni.cz/~petrussek/czech/texty.html>, staženo 24. 10. 2008

Audio nahrávky:

- ¹⁾ Ligeti, György: *Symfonie pro sto metronomů*, in: Ligeti, György: *Lux aeterna – Un portrait*, Sony classical, 2004

Vlastní projekty, reflektované v této práci (řazeno chronologicky):

- ¹⁾ Adámek, Jiří: *Evropané*, režie J. Adámek, dramaturgie Martina Musilová, scénografie Jakub Kopecký, hudební spolupráce Jan Krejčík, choreografie Zuzana Sýkorová, premiéra v Experimentálním prostoru Roxy-NoD v Praze 14. a 15. 5. 2008
- ²⁾ Adámek, Jiří: *Klikněte na video*, režie J. Adámek, dramaturgie Martina Musilová, zvuková koncepce a realizace Ladislav Železný, světla Vladimír Burian, provedeno v Divadle DISK v Praze, 14. 10. 2007
- ³⁾ Rudyard Kipling – Jiří Adámek: *Z knihy džunglí*, režie J. Adámek, dramaturgie Petra Zámečnicková, výprava Kristýna Täubelová, hudební spolupráce Jan Matásek, Divadlo Minor, premiéra 11. 5. 2007 v Praze
- ⁴⁾ Adámek, Jiří: *Tiká tiká politika*, režie J. Adámek, výtvarná spolupráce Jakub Kopecký, zvuková koncepce Jan Kalivoda, světla Marek Střížovský, Alfred ve dvoře, premiéra 25. 5. 2006 v Praze
- ⁵⁾ Adámek, Jiří: *Osud jednoho českého politika*, režie J. Adámek, provedeno v Experimentálním prostoru Roxy/NoD v Praze 16. 1. 2006
- ⁶⁾ Jandl, Ernst: *Faca*, inscenované čtení, režie J. Adámek, dramaturgie Martina Musilová, provedeno v Eliadově knihovně v Divadle Na zábradlí v Praze, 18. 5. 2003.
- ⁷⁾ *Latimérie*, site specific, scéna Jan Polívka, kostýmy Silvie Čepeláková, světla Jiří Kufr, premiéra v Ekotechnickém muzeu v Praze, 24. 6. 2003

Inscenace s hereckou účastí J. Adámka:

- ¹⁾ *Les mots du silence*, na základě textu Zéno Bianua, hudba a režie Jean-Christophe Feldhandler, divadelní workshop A.R.I.A., premiéra 3. 8. 2003 v plenéru na Korzice