

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Dramaturgie činoherního divadla

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**EXPÉRIENCE GRAND-GUIGNOL: POPI S PROJEKTU  
Z HLEDISKA DRAMATURGA**

**Helena Kebrtová**

Vedoucí práce: doc. Jan Hančil

Oponent práce: doc. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 14. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS

**THEATRE FACULTY**

Dramatic arts

Dramaturgy of dramatic theatre

**MASTER THESIS**

**EXPERIENCE GRAND-GUIGNOL: A PROJECT  
DESCRIPTION FROM THE VIEWPOINT OF THE  
DRAMATURG**

**Helena Kebrtová**

Vedoucí práce: doc. Jan Hančil

Oponent práce: doc. Milan Schejbal

Datum obhajoby: 14. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, rok 2016

## Prohlášení

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

Expérience Grand-Guignol: popis projektu z hlediska dramaturga

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## Upozornění

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



## **Poděkování**

Děkuji překladateli Julkovi Neumannovi, který Grand-Guignol objevil, věnoval mi sborník grandguignolovských textů, jenž se stal nejobsáhlejším pramenem pro mou další práci, a na jehož podnět jsem se Grand-Guignolu začala věnovat. Jeho přínos by neměl být opomenut.

## ABSTRAKT

Diplomová práce popisuje projekt Expérience Grand-Guignol, jehož součástí byl výzkum materiálu pařížského divadla Grand-Guignol (1897 – 1963) a absolventská inscenace v Divadle DISK, která představovala čtyři hry z repertoáru tohoto slavného divadla hrůzy, zasazené do rámce strašidelného domu.

Divadlo Grand-Guignol zažívalo svou nejslavnější éru na počátku dvacátého století. Jeho texty čerpaly z aktuálních témat své doby a inscenace odhalovaly pudové mechanismy lidského jednání. Součástí účinku Grand-Guignolu na diváky byl opravdový pocit hrůzy. Pramenil prý často z toho, že diváci propadli divadelní iluzi a zaměňovali dění na jevišti za realitu. Projekt Expérience Grand-Guignol se prakticky zabýval možnými přístupy k historické látce Grand-Guignolu v dnešním kontextu. Zkoumal limity žánru a inscenační postupy, které jsou výhodné pro působení Grand-Guignolu dnes.

Práce je rozdělena na tři části. V první je představen fenomén divadla Grand-Guignol, jeho stručná historie a teorie žánru čerpaná z dostupných pramenů. Druhá část je věnována detailnímu popisu příprav a realizace projektu. Jsou představeny čtyři uváděné inscenace i výtvarně-dějový rámec, do které jsou zasazeny. V poslední části se nalézá úvaha nad strachem jako součástí účinku divadelního představení, shrnutí postřehů o inscenování Grand-Guignolu, které se vyjevily na základě praktického výzkumu, a zhodnocení projektu.

## **ABSTRACT**

This Master Thesis describes the Expérience Grand-Guignol project, consisting on the one hand of research of the texts preserved in the Parisian Theatre Grand-Guignol (1897 – 1963) and on the other hand of a graduation performance in Theatre DISK which staged four plays from the repertory of this famous theatre of horrors situated in a spooky house.

The Grand-Guignol theatre experienced its most glorious era in the beginning of the 20<sup>th</sup> century. The written texts were inspired by everyday topics of that time and the shows unveiled instinctive mechanisms of human behavior. The actual feeling of terror was part of the effect of the Grand-Guignol shows on the audiences. It was supposedly often caused by the fact that the spectators were taken by the theatre illusion and therefore confused the acting on stage with reality. The Expérience Grand-Guignol project explored in practice various approaches to the historical material of Grand-Guignol placed in a contemporary context. It examined limits of the genre and methods of staging favorable to the Grand-Guignol experience today.

The thesis is structured in three parts. The first part presents the Grand-Guignol theatre phenomenon, its history and theory compiled from accessible literature. The second part is dedicated to a detailed preparation and realization of the project. It presents four performed shows, including the overall set design and storyline, which provides the frame for the cycle. The last part presents a short reflection on fear as an effect of a theatre performance, a summary of observations from the practical examination, and an evaluation of project.

## Obsah

Úvod a metodologie práce .....	2
1. Historie a teorie Grand-Guignolu .....	4
1.1. Divadelní a dobový kontext zrození Grand-Guignolu .....	4
1.2. Grand-Guignol: definice, název, založení .....	6
1.3. Stručná historie Grand-Guignolu .....	7
1.4. Grand-Guignol jako žánr .....	13
1.5. Herectví a režie .....	15
1.6. Témata Grand-Guignolu .....	18
1.7. Autoři Grand-Guignolu .....	21
2. Projekt Expérience Grand-Guignol .....	23
2.1. Přípravné fáze .....	23
2.1.1. Výběr textů .....	23
2.1.2. Formování tvůrčího týmu .....	25
2.1.3. Cíle projektu .....	26
2.1.4. Propagace .....	27
2.2. Realizace .....	28
2.2.1. Ukrutná rozkoš .....	28
2.2.2. Noc v krčmě .....	36
2.2.3. Tváří v tvář smrti .....	43
2.2.4. Zkrvavený skřivan .....	50
2.2.5. Rámec inscenace .....	56
3. Shrnutí a dílčí závěry o přístupu k žánru Grand-Guignolu .....	63
Závěr .....	72
Přímé zdroje .....	74
Literatura .....	79
Internetové zdroje .....	80
Příloha 1: Seznam inscenačního týmu a dalších spolupracovníků .....	82
Příloha 2: Fotodokumentace .....	84
Příloha 3: Překlad – Ukrutná rozkoš .....	87
Příloha 4: Překlad – Noc v krčmě .....	105
Příloha 5: Překlad – Tváří v tvář smrti .....	119
Příloha 6: Překlad – Zkrvavený skřivan .....	137



## Úvod a metodologie práce

Expérience Grand-Guignol byla třetí absolventskou inscenací studentů katedry činoherního divadla absolvujících v roce 2014 v ročníku pod vedením MgA. Jaroslavy Šiktancové, doc. Jana Hančila a MgA. Juraje Deáka. Vycházela z látky slavného pařížského divadla hrůzy, Grand-Guignolu (1897–1965). Inscenace měla premiéru 25. ledna 2014 v Divadle DISK. Pro studenty herectví a další participující tvůrce se práce na projektu stala náplní na téměř šest měsíců, neboť zkoušení probíhalo ve více fázích, pro autorku a dramaturgyni projektu na dobu mnohem delší, neboť jeho příprava zahrnovala studium původního francouzského materiálu, výběr inscenovaných her, ale i jejich překlad do českého jazyka, a teprve poté další dramaturgické úkony související již přímo s prací na konkrétní inscenaci.

Hlavním režisérem Expérience Grand-Guignol byl Petr Hašek, umělecký šéf souboru Geisslers Hofcomoedianten a v současné době i umělecký šéf Malého divadla v Českých Budějovicích. Dramaturgyní projektu a částečně i koordinátorkou či produkční silou jsem byla já. Na realizaci projektu Expérience Grand-Guignol se ovšem celkově podílelo přes čtyřicet osob: čtyři režiséři, tři dramaturgové, dva scénografové, dva kostýmní výtvarníci, pohybová spolupráce, sedmnáct herců – absolventský ročník herectví KČD a sedm hostů ze třetího a druhého ročníku, skladatel, zvukaři, několik osvětlovačů, pět produkčních (včetně stážistů), několik techniků, grafik a pochopitelně pedagogové jakožto konzultanti projektu.<sup>1</sup> V inscenačním týmu se setkali studenti s nedávnými absolventy i s profesionály s dlouhou nebo delší divadelní praxí a měli tak jedinečnou možnost k rozvíjení spolupráce v široké a různorodé skupině tvůrců.

Realizace projektu byla po všech stránkách velmi náročná, časově, organizačně, produkčně, finančně, technicky i umělecky, neboť jeho výstupem nebyla jedna, ale čtyři krátké inscenace a zastřešující rámec, vše uváděno jako jedno představení.

Cíl projektu, kromě vytvoření absolventské inscenace, zahrnoval také praktické prověření materiálu a žánru Grand-Guignolu, prozkoumání jeho mezí a možností inscenování v současnosti. Reflexe inscenace Expérience Grand-Guignol je proto v podstatě součástí výstupu projektu. Předkládaná diplomová práce si bere za cíl představit projekt Expérience Grand-Guignol a podat jeho reflexi od přípravných fází až po realizaci a zkušenost z repríz inscenace. Jejím

---

<sup>1</sup> Seznam inscenačního týmu a dalších spolupracovníků podává příloha č.1.

přínosem je tedy zhodnocení možností zkoumaného žánru v současnosti a vytyčení zásadních otázek či požadavků, které tato dnes již historická látka pokládá svým inscenátorům. Jedním z dílčích cílů projektu i této práce je dále hledání odpovědi na otázku, zda vůbec může dnes fungovat strach jako součást divadelní zkušenosti a v jakých podobách.

Diplomová práce navazuje na mou bakalářskou práci *Le théâtre du Grand-Guignol, fenomén divadla a jeho dramaturgie* z roku 2012. Bakalářská práce představila historii divadla Grand-Guignol a shrnula v literatuře dostupné informace o jeho žánru. Dále představila synopse padesátipěti grandguignolovských her, které sesbírala francouzská teatroložka Agnès Pierron a vydalo nakladatelství Robert Laffont v Paříži roku 1995. Bakalářská práce byla první ucelenější studií, která se v českém prostředí věnovala divadlu Grand-Guignol.

Diplomová práce nejprve představí fenomén divadla Grand-Guignol v historicko-teoretickém úvodu, který je rozšířením historicko-teoretické části práce bakalářské. Ve druhé kapitole se bude věnovat popisu projektu Expérience Grand-Guignol. Nejprve představí přípravné fáze projektu, následně jeho jednotlivé části, pokusí se kriticky zhodnotit jeho výsledky a nakonec shrnout postřehy o inscenování tohoto žánru, které se díky jeho praktickému zkoumání vyjevily. Na závěr se pokusí zhodnotit celkový přínos projektu.

# 1. Historie a teorie Grand-Guignolu<sup>2</sup>

Grand-Guignol je název dnes již neexistujícího pařížského divadla hrůzy a zároveň i žánru, který toto divadlo pěstovalo. Představujeme-li tedy historii a teorii Grand-Guignolu, máme na mysli historii divadla Grand-Guignol a teorii žánru. V této kapitole budeme vycházet především z dostupných odborných materiálů a dobových svědectví. Základní citovanou publikací na téma divadlo Grand-Guignol bude sborník Agnès Pierron, který kromě studie o Grand-Guignolu obsahuje padesát pět původních grandguignolovských her. Pierron nashromáždila svědectví pamětníků a zprostředkovává též poznatky, které ve své publikaci o divadle Grand-Guignol ze třicátých let dvacátého století zaznamenal Camillo-Antona Traversi. Dalšími zdroji jsou články věnované Grand-Guignolu ve francouzské literární revue *Europe* z listopadu a prosince roku 1998 a články či publikace, které souvisejí s širším kontextem tématu.

## 1.1. Divadelní a dobový kontext zrození Grand-Guignolu

Grand-Guignol, divadlo hrůz Krásného období<sup>3</sup>, se zrodilo v éře divadelního boomu konce 19. století, který ve Francii, potažmo v Paříži, přál vzniku různorodých malých divadel. „Kolem roku 1870 měla Paříž čtyřicet divadel a v roce 1900 asi sto, a to nepočítáme různé kabarety, café-concerts a jiné podniky, které většinou rychle vznikaly a stejně zanikaly“ (Hyvnar 1996, 19). Tento divadelní boom nepřímo inicioval dekret, kterým Napoleon III. roku 1864 povolil hrát divadlo mimo Comédie Française a Odéon. Odstartovalo se tak hledání moderního divadla, otevřela cesta divadelním experimentům jen těžko myslitelným v podmínkách kamenných divadel na jedné straně a divadlu bulvárnímu, na zábavu orientovanému, na straně druhé.

Tvůrci moderního divadla reagují především na povrchnost obsahů předkládaného umění i způsobu podání. Chtějí se zbavit krásné, ale prázdné deklamace, hrát divadlo o současném životě. „Dobře napsaná hra“ a melodrama zobrazují stále ty samé, dokola se opakující konflikty, na míle vzdálené opravdovému životu. Naturalistické divadlo se pokouší zobrazit opravdový „výsek života“ – „une tranche de vie“. V roce 1887 zakládá André Antoine Théâtre Libre. Repertoár divadla je smíšený – Antoine především hledá nový režijní přístup.

---

<sup>2</sup> Volně podle Kebrtová 2012, s. 12 – 25

<sup>3</sup> Belle époque, období evropských dějin mezi lety 1890 a 1914; Grand-Guignol, divadlo hrůz Krásného období je zároveň podtitul, který nese sborník Agnès Pierron.

Jeho divadlo však naturalismu buduje pozice a prověřuje jeho meze: Antoine zhasíná v hledišti po vzoru Wagnera, hledá současné autory, uvádí poprvé ve Francii Ibsena, pokusí se o dokonale realistické dekorace v inscenaci Incresových *Řezníků* (rozvěsí na jeviště opravdové kusy masa). Hraje o tématech, která byla dosud tabuizovaná – například téma prostituce.

Vůči naturalismu se vymezuje proud symbolistického divadla. Paul Fort se v Théâtre d'Art (zal. 1890) pokouší o syntézu umění a stylizované divadlo. Herci ve Fortově divadle „monotónně přednášeli text a jejich gesta byla pomalá“ (Hyvnar 1996, 58). Fort se pokoušel propojit slovo, zvuk, barvu, vůni – zkrátka všechny složky jeviště – v harmonii v duchu tzv. *correspondances* (známých např. z Rimbaudovy básně *Samohlásky*) – ke každé samohlásce se váže barva, vůně a tón.

Na Théâtre d'Art navazuje Théâtre d'Oeuvre Lugného-Poea. Aurélien Lugné-Poe začínal jako symbolista, inscenoval Ibsena a Maeterlincka a v roce 1896 byla právě v jeho divadle uvedena premiéra Jarryho *Krále Ubu*. Hra vyvolala skandál, ale zároveň předznamenala pozdější vývoj divadelních avantgard.

Pro celistvý dobový divadelní kontext bychom neměli zapomenout ani na množství kabaretních scén, které se těšily velké oblibě – v roce 1881 byl založen slavný podnik Chat Noir, v roce 1889 Moulin Rouge. V *café-concerts* – v kavárnách s hudebním programem – se zpívaly morytáty a kuplety.

Nové směry si vytvořily své publikum. Stejní diváci ale často jeden den navštívili Théâtre Libre a druhý den Comédie Française. Naturalismus ani symbolismus nenaplnily všechny jejich potřeby. O tom svědčí fakt, jaký úspěch vyvolalo uvedení Rostandova *Cyryna* v prosinci roku 1897 v Théâtre de la Porte-Saint-Martin.

V době, kdy vzniká Grand-Guignol, má francouzské divadlo prakticky za sebou první fázi hledání nových směrů a principů. Vedle sebe tu existuje proud klasický, experimentální i bulvární. Žádný z nich nebyl pro vznik a formování Grand-Guignolu zanedbatelný. Grand-Guignol jako by si z každého vzal díl a po svém přetvořil v originální syntézu.

Stejně, jako je jen těžko myslitelné uvažovat o Grand-Guignolu bez tehdejšího divadelního kontextu, není možné o něm přemýšlet ani bez širšího kontextu sociokulturního. Konec devatenáctého století se stále nesl ve znamení hospodářsko-technického pokroku. Na jedné straně tu byl čím dál tím mocnější člověk, jehož život a práci postupně usnadňovaly vynálezy všeho druhu, praktické i senzační až fantaskní: dynamit, dynamo, první elektrárna,

vzducholod', žiletky, kombajn, kulomet, velocipéd... V roce 1895 představili bratři Lumiérové svůj kinematograf a vynálezem nadšený Georges Méliès vzápětí začal prozkoumávat jeho možnosti. Rozvíjela se medicína – v osmdesátých a devadesátých letech byly například vynalezeny vakcíny proti vzteklině, moru, tyfu nebo choleře. (S výzkumem léků se ale objevily také drogy.) Do popředí zájmu a výzkumu se dostala lidská duše a její poruchy, zkoumaly se stavy vědomí, podvědomí (Freud zformuloval svou teorii psychoanalýzy). Vznikl nový vědecký obor: psychiatrie. Na druhé straně tu byl rozšiřující se ateismus, duchovní neukotvenost, zmatenost a hrozba pramenící ze zneužití nových vynálezů. V atmosféře konce století se tak střetávaly dvě protichůdné tendence – „Opojení hospodářsko-technickým pokrokem a vědeckým experimentem šlo ruku v ruce s pocitem nejistoty, skepse a osamění člověka, který byl zbaven tradiční metafyziky náboženství a podkopával si i základy tradičního humanistického smýšlení“ (Hyvnar 1996, 14).

V tomto kontextu tedy vzniká Grand-Guignol. Byl plodem své doby, skvěle načasovaná odpověď na soudobou poptávku společnosti žijící v relativním blahobytu a toužící po vzrušení. Byl aktuální svými tématy, zpodobňoval aktuální společnost a její strachy. Ukazoval odvrácenou stranu vědeckého pokroku, zpochybňoval morální jistoty a v sebevědomém člověku přelomu století obnažoval neovladatelnou pudovost, která v případě ohrožení vítězí nad lidskostí.

## **1.2. Grand-Guignol: definice, název, založení**

Grand-Guignol bylo divadlo na pomezí uměleckého a bulvárního proudu, které se v období od roku 1897 do roku 1962 soustředilo na inscenování hororových (hrůzostrašných) a komediálních her. Bylo vůbec prvním divadlem s tímto zaměřením a také jediným, které obhájilo svoji existenci po tak dlouhou dobu. Žánr uváděný v divadle Grand-Guignol postupně přejal jméno divadla a proto dnes Grand-Guignol označuje nejen divadelní scénu, ale i tento specifický žánr. V rámci jednoho večera v Grand-Guignolu shlédli diváci několik krátkých představení (většinou pět až šest), přičemž se střídaly komedie a dramata. Grand-Guignol sliboval vyhrocené emoce (jak na jevišti, tak v hledišti) a nevšední divadelní i nedivadelní zážitky.

Divadlo Grand-Guignol se usídlilo na konci potemnělé, slepé uličky Impasse Chaptal, ani ne pět minut chůze a přece stranou od Place Pigalle a Boulevardu de Clichy s kabarety jako je Moulin rouge, pod Montmartrem, v prostředí tanečnic,

prostitutek, umělců a spodiny. Pro mnohé diváky nezvyklé tomuto prostředí byl už samotný příchod k divadlu zastrčenou, špatně osvětlenou uličkou zážitkem.

Sál divadla byl vybudován v odsvěcené kapli se zachovalou kazatelnou a baldachýnem s vyřezávanými andělíčky. Byl asi pro dvě stě diváků, sto dvacet se jich vešlo do parteru a zbytek do lóží, z nichž některé byly hustě zamřížované, aby z venku nebylo vidět dovnitř. Zamřížované lóže nebyly specialitou Grand-Guignolu, nacházely se v této době i v jiných divadlech, Grand-Guignol bylo ale poslední divadlo, které je zachovávalo i později. Jeviště bylo malé (měřilo sedm krát sedm metrů), blízko diváků, neskrývalo žádné složité mašinérie a zákulisní prostory byly takřka nevybavené. Celkové umístění i charakter prostoru divadla jistě samy o sobě umocňovaly působivost grandguignolovské produkce.

Divadlo bylo založeno 13. dubna 1897. Název Grand-Guignol mu dal jeho zakladatel, Oscar Méténier (1859 – 1913). Odkaz ke Guignolu, Kašpárku, je poněkud zavádějící. Grand-Guignol nikdy nebylo loutkové divadlo. Souvislost mezi těmito dvěma fenomény můžeme spatřovat zejména v tom, že oba projevují silnou zálibu v morbidnostech a že oba svým způsobem vyrůstají z pouťového prostředí.<sup>4</sup> Ovšem žánrově se různí. Grand-Guignol nelze definovat jako „rakvičkárnu“ s živými herci namísto loutek. Sám Méténier se pak ke Guignolu odvolával ideově: Kašpárek napravoval holí soudy četníků, kteří řeší konflikty ve jménu zákona, ten je ovšem často odlišný od spravedlnosti; byl mluvčím lidu své sociální vrstvy – nevzdělané spodiny. Tento Kašpárek vyrostl, usadil se na Montmartru a je připraven rafinovaněji bojovat proti autoritám – jakými je například cenzura. V zemi odvolávající se na heslo „Volnost, rovnost, bratrství“ musí zůstat absolutní svoboda umění a nikdo si nesmí dovolit ji omezovat. (Volně podle Météniera in Pierron 1995, 1305–1306) Už tedy samotný název divadla v sobě spojuje jisté vzletné cíle a spodní proudy pudovosti a morbidity. Tato dvojlomnost je charakteristická pro celé formování divadla Grand-Guignol i jeho žánru.

### **1.3. Stručná historie Grand-Guignolu**

Když Oscar Méténier v roce 1897 divadlo zakládal, chtěl stvořit tribunu naturalismu. Méténier dříve spolupracoval s André Antoinem a napsal několik her, které Antoine uvedl v Théâtre Libre. Byly to tzv. „comédies rosses“ – „drsné hry“ – „krátké dramatické hry, které nahlížejí život pařížské spodiny“. (Hand,

---

<sup>4</sup> Zde máme na mysli především tematickou souvislost mezi žánrem Grand-Guignolu a morytáty.

Wilson, 2002, 3) Náměty často čerpaly z černých kronik a zobrazovaly život obyčejných lidí v duchu naturalistického „tranche de vie“ – výseku života. Antoine předpovídal žánru, kterému se Métérnier věnoval, krátkou budoucnost. Spolupráci s ním rozvázal a Métérnier si založil vlastní divadlo. Jenomže to, co se v jeho divadle začalo rozvíjet, se postupně vzdalovalo naturalistickým postupům. Z naturalistické inspirace nakonec zůstal onen model večera sestávající z několika bodů programu (ovšem už rozšíření o uvádění komedií bylo novum, jehož inspiraci můžeme hledat spíše v kabaretu) a několik „comédies rosses“ na repertoáru.

Oscar Métérnier byl zaměstnán jako asistent na policejním komisařství. Zúčastňoval se řady vyšetřování a byl to on, kdo trávil s odsouzcenci poslední chvíle před popravou a přiváděl je ke gilotině. Drsné situace, které při svém povolání běžně zažíval, na něj však nepůsobily traumatizujícím účinkem, naopak, byl jimi fascinován. „Jakmile přišel hovor na pařížskou galérku, mravy velkoměstských zločinců a jejich družek, na prapodivné a hrůzostrašné neřesti, bylo jasné, že tudy prošel Métérnier,“ (Pierron 1995, V) cituje Pierron svědectví Métérnierových současníků. Byl proslulý svými anekdotami a historkami z podsvětí, které vyprávěl nejen v soukromí, ale i na veřejnosti, v podstatě jako součást programu: „Než se zvedla opona, přicházel celý v černém následován dvěma bodyguardy a vyprávěl divákům – v obzvláště příšerných detailech – o hrůzostrašném zločinu, který byl právě spáchán.“ (Pierron 1995, VI). Takový výstup svou podstatou připomíná kabaret, který Oscar Métérnier miloval. Jeho Grand-Guignol musel být logicky ovlivněn produkcí šantánů a kabaretů, kde se odhalovala krásná těla tanečnic, i morytáty, které zněly v café-concerts. Vedla k němu minimálně stejná a tak trochu zvrhlá záliba v morbidnostech, na kterou jsme už narazili při výkladu o názvu divadla.

Oscar Métérnier řídil divadlo Grand-Guignol pouze dva roky. Od října 1899<sup>5</sup> převzal vedení Max Maurey. Byl to původně inženýr, který začal psát pro divadlo: věnoval se libretům operet, revue, pantomimě či baletům a jeho díla byla uváděna v Comédie Française, v Odeonu, či v Théâtre Antoine a dalších. Byl to právě Maurey, kdo „udělal z Divadla Grand-Guignol divadlo hrůzy“ (Pierron 1995, VII). Z experimentálního naturalistického divadla se rozhodl udělat divadlo populární. (Hand, Wilson 2002, 12) „Rozpoznal potenciální úspěch divadla a rozvinul ho od imitace Théâtre Libre ve vlastní, jedinečný, úspěšný a nakonec

---

<sup>5</sup> Pierron uvádí, že Métérnier předává divadlo již v roce 1898, v kalendáři představení se však jeho jméno jako jméno ředitele objevuje až v říjnu 1899.

legendární fenomén a žánr.”(Hand, Wilson 2002, 5) Vychází tímto vstříc dobové oblibě „krváků“, podobně jako později v roce 1911 učinil filmový režisér Feuillade, když natočil pět filmů podle románů o Fantomasovi Pierra Souvestra a Marcela Allaina.

Max Maurey se vrhl do ředitelování Grand-Guignolu s obrovskou vervou. Kromě toho, že v divadle režíroval a psal či upravoval hry, soustředil se i na jeho marketing. Několika šikovnými tahy udělal svému divadlu takovou reklamu, že se do něj začaly hrnout široké vrstvy publika. Každý byl zvědavý, zda legenda, kterou Maurey divadlo opřel, je pravdivá.

Maurey například angažoval lékaře, který měl za úkol pečovat o diváky, kterým by se při představení dělalo špatně. Tento krok dostatečně zviditelnil, aby každý, kdo do Grand-Guignolu půjde, věděl, že toto je divadlo, ve kterém bude potřebovat lékaře. V tisku se zároveň začaly objevovat kreslené anekdoty z Grand-Guignolu. Na jednom z obrázků můžeme vidět omdlelou dámu, kterou křísí nějaký muž. Muž říká: „Copak tu není služební lékař?“. A ředitel Maurey mu odpovídá: „Ale pane, ten omdlel, stejně jako všichni ostatní.“ Dámy prý v Grand-Guignolu skutečně omdlévaly, těžko říct, zda ještě před rozšířením legendy, nebo až v jejím důsledku... Zkrátka: Maurey „přesvědčil své publikum a některé kritiky a komentátory, že Grand-Guignol je divadlem fyzického násilí, kde krev teče proudem“ (Hand, Wilson 2002, 12). Povedlo se mu vytvořit mýtus, který se sám začal naplňovat.

Kromě legendy o extrémní hrůzostrašnosti produkce vsadil Maurey na další marketingové lákadlo: erotiku. Svědčí o tom zejména dochované plakáty ke grandguignolovským inscenacím. Už za Maureyovy doby se totiž používalo jak pouhých písemných upoutávek, tak i velmi expresivních kreseb zobrazujících akt vraždy. Ideálně se na obrázcích objevují ženy (vražděné) v erotických polohách. (Čím pozdější je inscenace, tím je ženské tělo odhalenější.)

Zatímco mýtus o krvi byl pouze polopravdou, neboť dle svědectví herců nikdy neteklo na divadle ani tolik krve, kolik by jí bylo v reálné situaci, s erotikou nezůstalo u slibů, alespoň na tehdejší měřítko, pochopitelně. (Grand-Guignol bylo dokonce první divadlo ve Francii, kde se hrálo s úplnou nahotou herečky – bylo to ale až v samém závěru existence divadla, v inscenaci *Les Coupeurs des têtes* – *Stínači hlav*, v roce 1962.) Pierron dokonce píše, že Grand-Guignol bylo erotické divadlo pod rouškou hrůzostrašnosti. (Pierron 1995, XI.) Spojením hrůzy a erotiky každopádně Maurey docílil kýženého cíle: divadlo Grand-Guignol se stalo vyhledávanou atrakcí a přitahovalo publikum všech společenských vrstev.



Nebyla to ale pouze reklama a atraktivní dramaturgie, co diváky do Grand-Guignolu přivádělo. Grand-Guignol totiž prováděl svůj žánr s virtuozitou, jakou jinde nebyli schopni zopakovat.

Už samotné uspořádání večera bylo vždy velmi propracované. Připomeňme si, že se uvádělo vždy více krátkých her, komedie a dramata. To bylo velmi efektivní jak pro dramaturgii večera, neboť si tvůrci programu mohli pohrát s kontrasty a pečlivě budovat jeho gradaci, tak i pro přístupnost grand-guignolovské formy. Nesmíme totiž zapomínat, že divák přelomu století a ještě dlouho poté bral hororovou produkci Grand-Guignolu vážně a se stejnou vážností byla dramata také inscenována. Po chvílích napětí a vyhocených emocí tak komedie poskytovala vítané uvolnění, které podnítilo chuť ke sledování dalšího bodu programu.

Efektivní dramaturgie pak byla podpořena výjimečnými divadelními kvalitami. Vyzdvihuje je například Václav Tille ve svých vzpomínkách na dvojí návštěvu Grand-Guignolu v letech 1910 a 1913: „Dramatická účinnost nespočívá v těch – jistě často násilných – senzacích a frivolitách, ale v dokonalé stavbě her.“ (Tille 1917, 135) A dále chválí například hereckou práci: „Herecká technika nejeví ani stopy deklamace konservatoře a nepodobá se nijak šablonovitému naturalismu Comédie française. Projevuje naopak hluboké a úsilné studium života, neznatelný téměř, ale nový styl gest i rytmu slova, novou mimiku tváře a nové studium vzájemných vztahů figur na jevišti. Jen jedno přejali tito herci ze staré tradice francouzského divadla: přísnou práci, dokonalost do všech podrobností, přesnost výrazu, rozhodnou bezpečnost a účelnost každého hnutí, každého přízvuku na jevišti.“ (Tille 1917, 136) Následně Tille dovádá, že tento nový styl „je zárukou nového rozkvětu hereckého umění Francie.“ Z takových reflexí vyvozujeme, že Grand-Guignol musel být, alespoň ve stěžejní éře „Belle époque“ divadlem opravdu na úrovni.

S první světovou válkou předává Max Maurey divadlo dalšímu řediteli. Maurey skládá funkci, neboť nevěří, že je možné udržet divadlo hrůzy ve válečné době. Vedení se ujímá Camille Choisy. A teprve za jeho ředitelství prožívá Divadlo Grand-Guignol zlatý věk popularity.

Oproti Maureymu, který se soustředil hlavně na text, věnuje Choisy větší pozornost režii. Tím se posouvá i podoba žánru. V roce 1917 angažuje Choisy mladou Paulu Maxu, která se stane hvězdou Grand-Guignolu. Jejím hereckým

partnerem se stane L. Paulais<sup>6</sup>. Za touto dvojicí a za proslulou podívanou se do divadla táhnou davy diváků pařížských i zahraničních. Grand-Guignol již není divadlem nižší třídy (lístek do Grand-Guignolu tou dobou stojí až 40 franků), je oblíbeným zábavním podnikem bohaté vrstvy a její prostředí také nejčastěji zpodobňuje. Přesto lze předpokládat, že se od ostatního bulvárního divadla stále odlišuje nadprůměrnými kvalitami. Žánr obecně se líbí také surrealistům, jak o tom svědčí André Breton v *Nadje*, kde hájí inscenaci *Les Détraquées* (*Pomatené*).

Soubor Grand-Guignolu se v tomto období vydal na domácí i několik zahraničních turné – po Jižní a Severní Americe, po Evropě (v roce 1925 byli dokonce v Československu). Větších ohlasů se však dočkali pouze v Anglii, kde bylo podle vzoru Grand-Guignolu založeno i samostatné divadlo.<sup>7</sup>

V roce 1928 se stává k nevěli osazenstva divadla ředitelem Jack Jouvin. Nebyl zřejmě špatným ředitelem, ale Traversi i Paula Maxa se shodují na tom, že jeho chybou byly přílišné ambice – chtěl toho příliš dělat sám – od psaní her přes vedení divadla až po režii. V jeho pojetí Grand-Guignolu stoupá význam psychologizace (Volně podle Pierron 1995, VIII, 1394). Jouvin provedl mimo jiné netaktický krok tím, že rozvázal smlouvu s Paulou Maxou. Vadilo mu prý, že na sebe strhává přílišnou pozornost.

Jouvin v Grand-Guignolu končí v roce 1938. Po Jouvinovi se ředitelé střídali často a přestože Grand-Guignol fungoval ještě přes 20 let (do roku 1962), bylo jasné, že svou zlatou éru má za sebou.

Příčiny zániku Grand-Guignolu tkvěly zřejmě v celkovém vývoji společnosti a v tom, jak na něj autoři textů a inscenací reagovali. Mladší texty uvedené ve sborníku Agnès Pierron jsou delší a rozvolněnější než starší. Upustily tedy od zásadního požadavku krátkosti a koncentrovanosti (více o těchto charakteristikách žánru níže.) Výpovědní hodnotu má i fakt, že ve sborníku jsou otisknuty pouze čtyři hry z doby po roce 1930 (z celkového počtu padesáti pěti), přičemž Pierron vybírala texty zejména podle reprezentativnosti žánru a divácké úspěšnosti.

---

<sup>6</sup> Je zajímavé, že nikde není uvedeno vlastní jméno tohoto herce. Maxa o něm hovoří jako o Georgesovi, v obsazení her je ovšem uváděn s iniciálou L.

<sup>7</sup> Little Theatre, fungovalo dvě sezóny, již předtím proběhly pokusy uvést některé hry Andrého de Lorde, ale uvádění grandguignolovských her podléhalo v Anglii cenzuře. (podle Pierron 1995, LV-LVI)

Dále muselo být stále náročnější inscenovat Grand-Guignol se snahou o hrůzostrašné působení na diváka. Autoři na to zřejmě reagovali snahou posílit ho množstvím obsaženého násilí. Taková ztráta míry musela vést k degradaci úrovně žánru a k nechtěné komičnosti. To ale už nebyl původní Grand-Guignol. „Žánr začne upadat, když se stane parodií sebe sama. Ve hrách Jeana Aragnyho či Charlese Mérého je takový nadbytek hrůzostrašných prvků, že jim již nevěříme. Před druhou světovou válkou žánr ztrácí rovnováhu, strháván svými vlastními výstřelky.“ (Pierron 1995, XXXIII)

Jako další příčinu zániku divadla uvádí Pierron sociokulturní změny po druhé světové válce. Poté, co lidé poznali hrůzy války s koncentračními tábory, působily grandguignolovské hry na divadle směšně a dětinsky (Podle Nin in Pierron 1995, XXXIII). Divadlo Grand-Guignol už tedy nejspíš nebylo schopné vytvořit horor, který by děsil. Žánr hororu celkově ale z obliby nevyšel, jak dokazuje film. Ostatně nejslavnější horory Alfreda Hitchcocka, které mohou některými scénami Grand-Guignol připomínat, byly natočeny právě v době, kdy Grand-Guignol nenávratně končil.

Po roce 1962 proběhlo ve Francii několik pokusů o obnovení Grand-Guignolu. Bylo to v letech 1974, 1980 a 1986. První obnovení mělo název *Grand-Guignol se vrací*. Projekt inicioval Christian Freshner a přizval k němu režiséra Gérarda Croce. Vycházelo se z tematických principů původního Grand-Guignolu, ale přidávaly se nové prvky. „Hostesky nahoře bez, hlavy koulejí se po kolenou diváků, hektolitry krve“... (Pierron 1995, LVIII) Výsledkem byla inscenace „přecházející ke konci v revue“ a „kýčovitá nadprodukce hrůzy“ (Pierron 1995, LVIII).

Druhý projekt v režii Jacquese Valoise obnovoval tři klasická díla Grand-Guignolu, *Un crime dans une maison des fous (Zločin v blázinci)*, *Le Baiser dans la nuit (Polibek ve tmě)* a *Le Cerceuil de chair (Rakev z masa)*. Projekt skončil neúspěchem.

V roce 1986 šlo pouze o uvedení jedné hry Jeana Aragnyho v rámci programu *Un soir au Grand-Guignol*. Hru si vybral herec Sylvain Solustri pro speciální efekty.

Později se grandguignolovskému repertoáru věnovalo například EXIT Theatre v San Franciscu. A studiu Grand-Guignolu se teoreticky i prakticky věnují na University of Glamorgan, kde působí i autoři bristké publikace o Grand-Guignolu *Grand-Guignol – The French Theatre of Horror*.

Ojediněle se nadále sem tam objeví inscenace, vycházející z odkazu divadla Grand-Guignol. Část tvůrčího týmu projektu Expérience Grand-Guignol měla možnost navštívit v prosinci roku 2013 takovou inscenaci v Paříži, v Théâtre Darius Milhaud. Šlo o inscenace dvou grandguignolovských textů: *L'homme qui a tué la mort* (*Muž, který zabil smrt*) a *La veuve* (*Gilotina*). (Více o této zkušenosti v poslední kapitole.)

Odkazy ke Grand-Guignolu se také objevují ve filmech. Krátký dokument o divadle Grand-Guignol je uveden jako bonusový materiál na DVD filmu Sweeney Todd režiséra Tima Burtona. Přímo do londýnského Grand-Guignolu umístili část děje tvůrci seriálu Penny Dreadfull.

Studium Grand-Guignolu je odkázáno na omezené množství pramenů a praktické studijní projekty. Když totiž divadlo zaniklo, byla budova přestavěna a přitom byla zničena i zde uložená divadelní dokumentace. V budově nyní sídlí International Visual Theatre, které se soustředí na divadlo pro neslyšící a v některých projektech částečně odkaz Grand-Guignolu připomíná. Grand-Guignol, který byl po řadu let fenoménem a atrakcí Paříže však zmizel z povědomí veřejnosti i divadelníků.

#### **1.4. Grand-Guignol jako žánr**

Hovoříme-li o žánru Grand-Guignolu, máme tím na mysli zejména grandguignolovské drama. Než se mu ale budeme věnovat, přiblížíme krátce grandguignolovské komedie. Ty kladou důraz na šíleně zamotanou a graduující zápletku, v jejímž vrcholném víru přichází postavy takřka o rozum, než se situace rozuzlí – pokud ovšem není závěrem hry situace komicky bezvýchodná, která předjímá další a další peripetie.

Pro bližší představu uvedeme stručný popis tří vybraných her. *Après coup... ou tics!* (*Potom, neboli tiky*) René Bertona rozvíjí spletitý případ manželské nevěry. Manželé pozvou přátele, také manželský pár, na návštěvu. Pánové a dámy jsou si navzájem nevěrní, což by se bývalo dalo utajit, kdyby pánové po souloži netrpěli zvláštními tiky. Oba muži nejdříve mají za to, že ten druhý svedl přílišně ošklivou služku, a situací se náramně baví. Než vejde do salónu sluha, též se zvláštním tikem. A tak, zatímco jeden pán koktá, druhému se třese noha a sluha štěká, vychází najevo, kdo co s kým měl.

V *Les opérations du professeur Verdier* (*Operace profesora Verdiera*) od Élie de Bassana sledujeme pomateného chirurga, který nemůže najít své operační kleštičky. Poté, co vyděsí tři své pacienty, kteří náhodou přijdou na kontrolu,

pokusy dostat se jim znovu do břicha, neboť je přesvědčen, že do některého z nich musel kleštičky omylem při operaci zašít, docílí toho, aby v nemocnici znovu operovali deset jeho dalších pacientů. Ve chvíli, kdy mu z nemocnice telefonují, že nic nenalezli, nalézají kleštičky sám profesor. V cukřence...

A konečně třetí příklad: hra *Isolons-nous, Gustave (Izolujme se, Gustave)* od André Mouëzy-Éona je komedie o tom, k čemu je žena schopná donutit manžela, když se bojí, a jak toho naopak může manžel využít. Ze strachu před bouřkou Germaine přiměje svou služku k tomu, aby si lehla k ní a k jejímu manželovi do postele. Služka totiž vlastní účinný amulet proti bouřce, od kterého se nechce odloučit ani na krok. A amulet nefunguje, pokud ten, koho má chránit, nemá čisté svědomí. A tak, zatímco nad domem zuří bouřka, v posteli se přiznává služebná, že své pány šidí, a Germaine na sebe pomalu prozrazuje, že byla manželovi nevěrná. Než však dojde k úplnému doznání, je po bouřce a manžel už ji žádným způsobem nedokáže přinutit, aby ve zpovědi pokračovala.

Komedie sice zpravidla reflektovaly podobná témata jako dramata, ale nešlo o hororové komedie v dnešním slova smyslu. Stejně jako grandguignolovská dramata byly krátké, ale jinak výrazně nevybočovaly z tehdejší produkce salónních komedií autorů, jako byl Georges Feydeau atp.

Grandguignolovské drama je podobně situační jako situační komedie. Jenže nemá rozesmát, ale vyděsit. Snoubí v sobě poučení melodramem a „dobře napsanou hrou“. Je to krátké, koncentrované, hrůzostrašné, vzrušující (ať už eroticky nebo v širším slova smyslu) realistické drama budující totální iluzi. Úběžníkem tohoto dramatu bývá zpravidla násilný čin, který je trikově dokonale proveden. Rozsah inscenovaného textu činil průměrně kolem dvaceti stran dialogu, starší texty bývaly kratší, mladí naopak delší.

Délka dramatu nebyla zvolena primárně proto, aby bylo možné uvádět více kusů během jednoho večera. V krátkosti formy spočívala podstatná část jeho účinku. Max Maurey, který pečlivě bděl nad kvalitou uváděných textů, komentoval otázku délky her takto: „Pokud jde o drama, platí, že téma, které by pojednané v pěti aktech vedlo ke vzniku nudné a zdlouhavé hry, dokáže, když je zkoncentrované do jednoho až dvou aktů, naplnit dílo drsné a působivé právě svou prostotou.“ (Pierron 1995, XII) Pro svou krátkost a koncentrovanost byla

grandguignolovská dramata nazývána „les comprimés de terreur“, neboli „koncentrát hrůzy“<sup>8</sup>

Z dnešního hlediska je nasnadě otázka délky těchto dramát podrobit kritice. Přestože tvůrci Grand-Guignolu vyzdvihovali jejich stručnost a krátkost, jsou to pochopitelně kvality relativní a hodnocené v dobovém kontextu. V kontextu současném působí grandguignolovská dramata mnohdy rozvláčně. Nicméně pod nánosem slov bývá zpravidla jasná pečlivá dramatická stavba a v porovnání s dobovým územ a navíc s francouzskou, na slovo orientovanou dramatikou, je možné původním tvrzením přitakat. O textech Grand-Guignolu bude pojednáno v dalších kapitolách, shrnutí současného pohledu na grandguignolovský text uvedeme ve třetí kapitole.

### 1.5. Herectví a režie

Pierron shrnuje ve své stati, že „divadlo hrůzy spočívá v rytmu.“ (Pierron 1995, XV) A tento rytmus musel být zakotven už v textu. Ty nejlepší grandguignolovské texty už samy o sobě předjímalý režii a budovaly hru pauz, které stupňovaly napětí, a akce, která působí jako šok. Jejich hlavní kvalitou byla pečlivá a účinná gradace a efektní vrchol. Grandguignolovská inscenace pak byla jako hodinový stroječek, kde všechna kolečka musejí do sebe přesně zapadat, aby se napětí udrželo a hra nebyla oslabena. Pro inscenační postupy z toho vyplývá, že režie se musela velmi soustředit na timing situací.

Rytmus, přesný, ani ne podehraný, ani ne přehrávaný výraz, a dokonalé provedení triků – to byl způsob, jak uchvátit diváka a nedovolit mu vybudovat si vůči dění na jevišti odstup. Předváděný děj musel být uvěřitelný a nikdy, za žádnou cenu, nesměl působit komicky. Seběmenší stopa parodie, jak máme tendenci chápat horor na divadle dnes, nebyla pro tehdejší uchopení žánru myslitelná. V tomto směru byl Grand-Guignol velmi křehký. Stačilo seběmenší zaváhání, aby se zděšení proměnilo v posměch. „Herci musejí opanovat každé své gesto, aby nepřesáhli rampu, a doporučuje se jim, aby se vůbec nedívali do sálu: okamžitě by působili jako amatéři hrající v salónní estrádě.“ (Pierron 1995, XII) Právě v tom, že soubor Grand-Guignolu dovedl udržet hru v rovině, která naháněla hrůzu, spočívalo jeho mistrovství.

---

<sup>8</sup> V přesném překladu „pilulky hrůzy“, ten ovšem neodkazuje ke komprimaci.

Ještě uvedeme několik dalších poznámek k režii a herectví Grand-Guignolu. Informací o nich není v publikacích, o které se tato práce opírá, mnoho. Zřejmě se jich ani mnoho nedochovalo. Některé principy je možné pozorovat z filmových záznamů, ty jsou ale pozdní a tak nevystihují Grand-Guignol v jeho prvních obdobích, navíc se zdá, že jsou přizpůsobené natáčení na kameru. Velmi vzácná a cenná je proto reflexe, kterou podává opět Václav Tille ve svých *Divadelních vzpomínkách*. Pochází z dob, kdy bylo divadlo pravděpodobně umělecky nejvíc na vrcholu, tedy z období před první světovou válkou. Dovolíme si ji citovat poněkud obšírněji: „... Grand-Guignol reprezentuje v Paříži největší úchylku od tradičního stylu, udržovaného v nejpřísnější podobě v Comédie française. A přece jeho zdánlivý naturalismus, jevící se jak ve výběru her, tak ve způsobu scénického podání i konečně v mimické i slovní reprodukci, není než obdobou staré divadelní tradice. Uchyluje se od ní ovšem tím, že chce působit bezprostředně na náladu diváka, zaujmout jeho smysly tak, aby se divák vžil do něho jako do skutečnosti. [...] Prostředky, kterými Maurey dosahuje svého účelu, jsou tytéž, jako u starého podání francouzské scény: styl, přesnost, důslednost. [...] Bezprostředního dojmu docíluje režie jen úžasné obratným těžením z velmi jednoduchých scénických prostředků, a pak dokonalou hrou ensemblu. I tato hra sama jak v mimice, tak v přednesu překročuje značně meze vytyčené požadavky klasického podání francouzského divadla. [...] Stylizuje značně jak mimický, tak slovní rytmus a přízvuk, třebaže, úměrně obsahu svých her, těží mnohem bohatěji z forem denního života. Reálný, bezprostřední dojem vyvolává ne imitací skutečnosti, ale opět znamenitě vyzorovanými detaily, virtuózní souhrou, která vystihuje svými prostředky velmi živě vniterný vztah mezi osobami na jevišti.“ (Tille, 1917, 135, 136)

Snaha o realistické působení představovaného děje tedy jen mylně vede k představě Grand-Guignolu jako realistického divadla. Ve skutečnosti šlo o stylizované divadlo, které však dovedlo budovat dojem skutečnosti a přirozenosti. Dochované fotografie herců v akci mnohdy připomínají stylizaci až expresionistickou a herectví Grand-Guignolu muselo nacházet styčné body i s herectvím němých filmů. Rozpínalo se tedy mezi stylizací a přesným fyzickým napodobováním určitých stavů (například projevů konkrétních nemocí).

Dále se o herectví a režii dozvídáme zejména ze svědectví Pauly Maxy a kritiků. Většinou se vážou až k období, kdy Grand-Guignol vedl Camille Choisy. Víme, že Grand-Guignol byl vždy divadlem zakládajícím se na textu a divadlem pečlivě nazkoušeným. Improvizace měla své místo pouze v určité fázi zkoušení.

Pro herectví bylo typické pomalé tempo a pauzy. „Opravdová psychologie tohoto divadla [...], to je očekávání toho, co se stane, nikoliv naplněná akce.“ (Maxa in Pierron 1995, 1382) Rychlé tempo bylo vhodné pro komedii, ale v dramatu by mohlo způsobovat komické momenty. Nejdůležitější místa – respektive nejefektivnější – byla ještě více zpomalena – aby nechala diváka dostatečně pocítit vrcholové napětí.

Herečka Paula Maxa byla nazývána Sarah Bernhardtovou slepé uličky Chaptal a část slávy Grand-Guignolu patřila právě jí. Paula Maxa přišla do Grand-Guignolu v roce 1917 jako nezkušená mladá herečka a během pár let se stala absolutní hvězdou. Byla proslulá svým hrdelním křikem a hysterickými scénami – evidentně skvěle provedenými. Pierron cituje výrok kritika Nozièra, který o ní říká: „Ani v těch nejnásilnějších dramatech uličky Chaptal jí nikdy nestačilo dělat grimasy a křičet. Její obličej nám prozrazuje pocity, které jí otřásají, emoce, které ji mučí. Ale změny jejích rysů jsou určeny intenzitou vnitřní. Nikdy z ní není cítit snaha o přehnanou vnějškovou mimiku“. (Pierron 1995, XLIV) Paula Maxa hrála v Grand-Guignolu za Camilla Choisyho, Jacka Jouvina (s přestávkou) a vracela se do něj i v pozdějších dobách. Vědělo se, že Grand-Guignol milovala. Sama popisuje zvláštní stav, který pociťovala, když vešla na jeviště Grand-Guignolu: „Okamžitě jsem se zmocnila sálu. Od příchodu na scénu se mezi diváky a mnou vytvořilo tajné spojení. Bylo mezi námi fluidum. Jak to? Záhada. Hrála jsem ve všech divadlech Paříže. Nikdy jsem toto necítila. Bylo to pro mě naprosté opojení. Dávala jsem se celá publiku, jako se dává žena milenci. Bezpochyby proto a navzdory všem zajímavým nabídkám různých ředitelství včetně ředitelství Odéonu, kde jsem hrála Racinovy tragédie, jsem se vždy vracela ke své původní lásce. Klasika bledla vedle mých rolí!“ (Maxa in Pierron 1995, 1388) Maxa se ve svých vzpomínkách snaží upozorňovat na vysokou úroveň divadla a říká dokonce: „Grand-Guignol tak, jak jsem ho poznala já, byl divadlem umění. ‘Zvráceného’, samozřejmě, ale neexistuje snad tisíc forem umění?“ (Pierron 1995, 1393).

Grand-Guignol přivádí na jeviště dosud nepříliš zobrazované jevy – například násilí. Mohlo by se zdát, že Grand-Guignol se zbytečně vyžíval v morbidnostech a násilí nadužíval. Nebylo to pravidlem. Násilný akt je vrcholem grandguignolovského dramatu. Ale z otištěných textů jen zlomek obsahuje scény extrémně krvavé a vražda se mnohdy i v Grand-Guignolu odehrávala mimo jeviště. Většinou bylo důležitější budování napětí před tím, než k násilnému činu došlo. Pokud však byly násilí či konkrétně vraždy předváděny přímo na jevišti,



dbalo se na jejich precizní a strhující provedení. I z toho těžila velká sláva Grand-Guignolu. Jeho tvůrci byli přesvědčeni, že je představení opravdu účinné teprve tehdy, když divák zaměňuje fikci s realitou. Tohoto účinku dosahovali propracovanými triky, které za zlaté éry divadla vymýšlel herec a scénograf Paul Ratinneau. Nepředstavujme si ovšem žádný systém podobný barokní mašinérii. Působivost triků tkvěla často v jejich jednoduchosti a dále pochopitelně v tom, že tehdejší divák si úplně neuměl představit, jak trik funguje. Používaly se jednoduché nástroje, jako jsou zasouvací nože, až po umělé gilotiny, pod jejichž ostřím se herec včas vyměnil za figurínu, aby mohlo dojít k setnutí hlavy. Důležitá byla v takových případech práce s vedením, či spíše odváděním pozornosti diváka. Jeden herec zkrátka upoutal svým jednáním pozornost diváků tak, aby jiný mohl nepozorovaně provést trik či potřebné přípravy k triku.

O tom, jaké další triky bylo možné na jevišti divadla Grand-Guignol spatřit, svědčí další výpověď. Paula Maxa, která byla označována za nejčastěji vražděnou ženu na světě, byla během představení: „zastřelena puškou, revolverem, skalpována, uškrcena, bylo jí rozpáráno břicho, byla znásilněna, popravena pod gilotinou, oběšena, rozčtvrcena, upálena, rozřezána skalpely, rozřezána na devadesát tři kousků neviditelnou španělskou dýkou, uštknuta škorpiónem, otrávena arzénem, sežrána pumou, uškrcena perlovým náhrdelníkem, zbičována, uspána kyticí růží, políbena malomocným, nepočítaje velmi zvláštní metamorfózu: dvě stě večerů po sobě se na jevišti rozkládala před diváky, kteří by nedali svá místa za žádné zlato Ameriky. Operace trvala dvě minuty, během nichž se mladá žena měnila kousek po kousku na ohavnou mrtvolu.“ (Pierron 1995, XLII). To vše muselo být perfektně technicky provedené. Zmíněnou proměnu v rozkládající se mrtvolu popisuje i Maxa: „Šikovně umístěný malý projektor na mě nejdříve promítal temné skvrny, které se kreslily kolem mých očí, na krku a prsou. Tato drobná práce trvala dost dlouho, doprovázela jsem ji výkřiky hrůzy, pak jsem se nahnula, předstírajíc, že se kroutím bolestí, a s hrozivým nářkem jsem si obratně na tělo nandala zelenou masku. Zvedla jsem se a byla jsem v rozkladu.“ (Pierron 1995, 1388)

## 1.6. Témata Grand-Guignolu

Síla Grand-Guignolu pramenila také z aktuálnosti jeho témat, alespoň do určité doby. „Krátké kusy od mnohých a vynikajících autorů, jichž má do set k dispozici, [...] jsou veselé i tragické scény z všedního života, dramatizované události současné, problémy zajímaví právě denní tisk, ale přes tuto aktuálnost,

kteřá vábí vnějšími prostředky pozornost veřejnosti, je cíl hry zpravidla hlubší, děj je vyhocen ve všelidské téma, obnažené, přesně a jasně analyzované, a při tom podávané někdy až s naivní prostotou.“ (Tille 1917, 136) Takto se Tille vyjadřuje k tématům Grand-Guignolu přímo vprostřed „Krásného období“. „Přestože Grand-Guignol přesahuje široce limity tohoto období, jeho témata se nastolují právě v prvním desetiletí století.“ (Pierron 1995, XVII)

„Grand-Guignol netěží ze starých zdrojů hrůzy předků: hrůzy ze strašidel, upírů, z ďábla. Žádná fantastická zvířata, žádná monstra. [...] Velkým objevem doby bylo, že zrůdy nejsou mimo nás, ale v nás.“ (Pierron 1995, XVII) A tak témata vycházejí z člověka a jeho každodenního života. Děsivé není to, co se může stát kvůli paranormálním jevům, ale to, co může udělat jakýkoliv obyčejný člověk ve vyhocené situaci.

Kromě ojedinělých námětů lze vysledovat v produkci určité námětové či tematické okruhy. Většinou se však navzájem prostupují a tak je poněkud složité je rozdělit do přesných kategorií.

Dramata se například často věnovala pomstě a jejímu výkonu. Ve hře *Le baiser dans la nuit* (Polibek ve tmě) od Maurice Levela sledujeme vitriolem znetvořeného muže, kterak čeká na výsledky soudu se svou bývalou přítelkyní Jeanne, která mu postižení ze žárlivosti způsobila. Henri si přeje, aby byla Jeanne sprostěna viny, ale pouze proto, aby sám mohl vykonat svou pomstu. Když za ním po procesu dívka přijde a prosí ho o odpuštění, Henri jí nemilosrdně vrhne do tváře připravený vitriol. Vitriol byl v osmdesátých letech devatenáctého století oblíbeným nástrojem pomsty zhrzených žen. Někteří diváci jistě ještě měli tyto kauzy v paměti. Navíc to byl pro Grand-Guignol výhodný námět – herci díky němu mohli ohromit diváky tím, že v několika vteřinách proměnili svůj zdravý obličej ve tvář poleptanou kyselinou – muselo jít o velmi efektní trik. Podobná dramata mohla být inspirována černými kronikami stejně tak jako dramata o zločinech pro peníze.

Zdrojem hrůzy byly také exotické kultury. Například Číňané byli v Grand-Guignolu představováni jako nejukrutnější násilníci. Ve hře *Le Jardin des suplices* (Zahrada utrpení) Pierra Chaina a André de Lorda se hrdinové příběhu dostanou jako návštěvníci do čínské zahrady, kde jsou mučeni odsouzenci na smrt. Nešťastný zvrát situace vede k tomu, že se v ní brzy ocitnou jako oběti. V inscenaci tohoto textu bylo na jevišti předváděno stahování z kůže. Z představ o čínské krutosti vychází také hra *L'alouette sanglante* (Zkrvavený skřivan), které bude věnována pozornost v dalších částech práce.

Hry, kde dojde k tragédii na základě osudového omylu, tvoří další tematickou skupinu. Například ve hře *La mort qui passe ou dans l'ombre (Smrtelný omyl aneb ve stínu)* José Germaina manželé chtějí zabít a oloupit bohatého kupce, kterého ubytují na noc v synově ložnici. Kupec si však kvůli horku lehne na půdu a nic netušící syn, který se v noci nečekaně vrátil domů a ulehl do své postele, je omylem zabit místo něj. Tragický omyl je odhalen ve chvíli, kdy manželé zjistí, že ze stropu pod synovým pokojem prosakuje krev, zatímco bohatý kupec přichází po dobrém spánku do místnosti.

Dalším hojně opakovaným tématem byly sexuální perverze, nebo spíše sadismus. Tento okruh se výjimečně formuje později než ostatní témata. Dvacátá léta totiž objevila dílo markýze de Sade a v Grand-Guignolu, překypujícím erotikou, takové téma pochopitelně rezonovalo. Příkladem tohoto okruhu může být hra *Les Détraquées (Pomatené)*, ve které ředitelka a učitelka, obě sexuální deviantky, umučí dívku z internátu. Diváci během představení nesledovali mučení přímo na jevišti, ale v závěru jim byla odhalena zohavená mrtvola.

Obavy dále působila nákaza neléčitelnými chorobami. Ačkoli vakcínu proti vzteklině vynalezl Louis Pasteur už v polovině osmdesátých let devatenáctého století, byla epidemie tohoto viru stále působivým tématem. Příkladem takové hry bude dílo *Devant la mort (Tvář v tvář smrti)*, které se budeme věnovat v další části práce.

Tvůrce Grand-Guignolu i diváky fascinovalo téma stavu mysli mimo vědomí. Dramata z této řady se zabývala hypnózou, konkrétně jejím zneužitím, či jednáním pod vlivem drog, zejména opiátů. Typickým příkladem je hra *L'Atroce volupté (Ukrutná rozkoš)*, které se opět budeme věnovat v dalších částech práce.

Výjimečně se objevují i hry s nadpřirozenou tematikou. Většinou jde o pomstu duchů zavražděných obětí, dost často ve spojitosti s předchozím tématem hypnózy. V jiném případě, ve hře *L'homme qui a vu le Diable (Muž, který spatřil ďábla)* od Gastona Leroux, jde o mystický zážitek v osamělém domě v hlubokých horách, kde jeden z členů zbloudilé lovecké výpravy v noci vyvolá ďábla a následně se mu omylem splní jeho nejtajnější přání – zabije jiného člena výpravy, na kterého žárlí. Nadpřirozené jevy v grandguignolovských dramatech lze většinou vysvětlit jako důsledek hypnózy, souhru náhod či naprosto pragmaticky – je tomu tak i v tomto konkrétním případě. Ďábel se totiž zjevil v zrcadle a byl vlastně odrazem muže, který ho vyvolal. A ono ďábelské zlo bylo skryté, nenávistné přání. K vraždě pak došlo omylem. Lovec vystřelil z legrace

z pušky, o které byl přesvědčený, že není nabitá. Nevěděl, že jeho sluha ji chvíli předtím nabil.

Rodící se obor psychiatrie byl doslova živnou půdou Grand-Guignolu. Náměty se pohybují od líčení zločinů spáchaných pomatenými osobami po téma krutého zacházení s pacienty psychiatrických léčeben a neetické léčebné metody. Relativizuje se také, kdo je vlastně šílený, zda nemocný, či ten, kdo je schopen kvůli výzkumu jednat proti základním morálním pravidlům. Příkladem hry z tohoto okruhu může být *Un crime dans la maison des fous (Zločin v blázinci)* André de Lorda a Alfreda Bineta. Mladé dívky v psychiatrické léčebně vyhrožují násilím tři pomatené báby, které všichni ostatní považují za neškodné. Když dívka líčí lékaři, jak jí vyhrožují a co jí dělají, označí lékař její výpověď za projev dalších bludů a navzdory tomu, že je vyléčena, ji nepustí domů. Ještě té noci báby vypíchají dívky oči a je patrné, že dívka jejich řádění nepřezije.

Některé hry z tohoto okruhu už vlastně patří do skupiny dalších dramát, tak hojných, že lze říci, že tvoří samotný subžánr Grand-Guignolu. Jedná se o lékařské drama. Navazuje na objevy a výzkumy medicíny z druhé poloviny devatenáctého století až po svou současnost. V centru zájmu jsou především otázky lékařské etiky a překračování morálních hranic při výzkumu. Zápletky se točí kolem zneužívání lékařské moci, pokusů na lidech, pokusů s ožíváním mrtvých, zneužití léků, lékařské nedbalosti. V *L'Horrible expérience (Hrozivý pokus)* André de Lorda a Alfreda Bineta vyvíjí lékař resuscitační přístroj. Jeho dcera zahyne při autonehodě a lékař, přestože ví, že k smrti došlo před příliš dlouhou dobou, než aby bylo možné dívku resuscitovat, pokusí se ji přece jen oživit. Elektrický výboj však způsobí v mrtvém těle křeč a dívčina sevřená paže lékaře uškrtí.

Témata Grand-Guignolu byla velmi různorodá. Hry však měly většinou jedno společné. Zpravidla zpodobňovaly cosi jako princip antické hybris a následně pád, nebo chceme-li: zločin a trest.

### **1.7. Autoři Grand-Guignolu**

Grand-Guignol si už za Maureyho působení vybudoval svůj okruh dramatiků, mezi pravidelně uváděné autory patřili: Maurice Level, Charles Méré, Jean Aragny, Pierre Chainé, Henri Bauche, André Mouëzy-Éon a především André de Lorde. Text byl pro inscenaci zásadním východiskem. Maurey texty sám předělával, či nutil autory k předělávání, pokud nevyhovovaly přísným podmínkám žánru. I za Choisyho byly texty na vysoké úrovni.

Jako v bulvárním divadle neměly hry většinou jednoho, ale spíše dva a někdy i tři autory. Někdy byl druhým autorem lékař, který měl za úkol hlídat ve hře technické detaily. Častým spolupracovníkem Andrého de Lorda byl Alfred Binet, přední psycholog přelomu století, který se například jako první věnoval testům inteligence.

Grand-Guignol za dobu svého šedesáti pětiletého fungování uvedl na stovky her, na kterých se podílelo nepočítaně autorů. (Vzhledem ke zničeným archivům lze přesný počet opravdu stěží dohledat.) Jisté je, že psát pro Grand-Guignol byla prestižní záležitost. Svědčí o tom i fakt, že mezi autory se občas objevovala i jména známých literátů, kteří zatoužili po tom, zkusit tuto přitažlivou formu; mezi nimi například Henri René Lenormand či Gaston Leroux.

## 2. Projekt Expérience Grand-Guignol

Návrh uskutečnit projekt, který by se prakticky věnoval látce divadla Grand-Guignol, byl již součástí mé bakalářské práce. Představoval však pouze velmi stručné zamyšlení nad tím, kudy by se mohl projekt ubírat a které texty by stálo za to inscenovat. Vytvořit z nasbíraného materiálu o Grand-Guignolu absolventskou inscenaci vzešlo nakonec z popudu pedagogů a z dlouhých diskusí všech studentů režie a dramaturgie ročníku nad dramaturgickým plánem naší sezóny v Divadle DISK.

V této kapitole se pokusím co možno chronologicky popsat, jak probíhaly jednotlivé fáze projektu. Rozdělím je pro lepší orientaci na fáze přípravné, ty budou zahrnovat všechny kroky až po ustanovení konkrétních inscenačních týmů věnujícím se konkrétním textům. Druhá fáze, počínající tím, že jednotliví inscenátoři „berou do ruky svůj text a pracují na jeho inscenaci“, bude popisovat již konkrétní nakládání s grandguignolovským materiálem – představíme si jednotlivé inscenační koncepce, pokusíme se reflektovat jejich výsledek. Dále představíme rámeček celé inscenace a omezení inscenační i technická, která s sebou přinesla celková koncepce Expérience Grand-Guignol.

### 2.1. Přípravné fáze

Přípravné fáze zahrnovaly výběr textů, překlad, formování inscenačního týmu a vytyčení cílů projektu. Zahrneme do nich také podobu propagace, neboť ta úzce souvisí s cíli projektu a je vlastně přípravnou fází pro diváky, neboť vytváří jejich očekávání.

#### 2.1.1. Výběr textů

Výběr textů byl vůbec prvním úkolem, na kterém jsem jako dramaturg začala pracovat. Otázkou bylo, zda do výběru zahrnovat dramata i komedie, aby byla dodržena kontrastní dramaturgie večera, a také, kolik textů má být vybráno. Kdybychom chtěli sledovat přesně model původního Grand-Guignolu, pak bychom museli vybrat pět až šest her a střídat žánry. Vzhledem k výše popsaným vlastnostem komedií se vyjevilo jako zajímavější zaměřit se pouze na dramata. Šest bodů programu se jevílo přece jen jako počet nerealizovatelný a zbytečně vysoký. Rozhodli jsme se tedy původně pro pět her. Čtyři měly být svěřeny divadelním režisérům a z páté měl vzniknout němý film.

Vybírala jsem z padesáti pěti her obsažených ve sborníku nakladatelství Robert Laffont z roku 1995. Klíč k prvnímu předvýběru byl značně široký. Postupovala jsem od textů, které mě oslovily již při prvním čtení během přípravy bakalářské práce. Podle synopsí jsem si vytipovávala další, které mi tolik neutkvěly v paměti. Snažila jsem se také postihnout tematickou škálu Grand-Guignolu. Roli hrály pochopitelně i praktické otázky a proto jsem upřednostňovala kratší texty s menším obsazením. Konečný klíč byl ale především divadelní. Snažila jsem se vybrat takové hry, které obsahovaly nejsilnější dramatické situace a nejvíce gradovaly.

V této fázi jsem sestavila portfolium osmi her, které jsem představila spolužákům. Šest her jsem nakonec úplně či částečně přeložila, byly to *Tvář v tvář smrti* (*Devant la mort*), *Noc v krčmě* (*Une nuit au bouge*), *Zkrvavený skřivan* (*L'alouette sanglante*), *Ukrutná rozkoš* (*L'atroce volupté*), *Zločin v blázinci* (*Un crime dans la maison des fous*) a *Polibek ve tmě* (*Le baiser dans la nuit*). První tři byly právě pro zmíněné kvality jasnými favority a režiséři si je rozebrali bez složitých diskusí. *Zločin v blázinci* byl zamýšlen jako materiál pro němý film a čtvrtá hra se tedy měla vybírat mezi *Ukrutnou rozkoší* a *Polibkem ve tmě*. Stavbou si byly velmi podobné – rozvleklejší první dějství a rychlejší dějství druhé. Také obě pojednávají o pomstě. *Polibek ve tmě* obsahuje sice typický motiv znetvoření vitriolem, ale jinak nedoplňoval již vybrané texty o žádné další tematické roviny. Nakonec jsme se proto rozhodli pro *Ukrutnou rozkoš*, která zpracovává jiný typický grandguignolovský motiv, hypnózu, a obohacuje výběr textů o hru s nadpřirozenem. Od realizace němého filmu jsme nakonec ustoupili (viz koncepce projektu), bohužel nám tak vypadlo téma šílenství a prostředí psychiatrické léčebny pro Grand-Guignol naprosto stěžejní.

Přestože čtyři finálně vybrané hry nepokrývají celou tematickou šíři Grand-Guignolu, jsou i tak reprezentativním vzorkem žánru. Společné mají to, že nepředstavují žádné jeho extrémní výstřelky a nejsou ani založeny na efektních tricích, naopak staví svůj účinek především na divadelních kvalitách a zdály se mít i v dnešní době slušný inscenační potenciál. Mimochodem, zcela náhodou měly tři z těchto her v Grand-Guignolu premiéru ne dlouho po sobě – v letech 1919 – 1920, nejstarší mezi nimi je *Zkrvavený skřivan* z roku 1911. O úpravách textů budeme psát v dalších kapitolách.

### 2.1.2. Formování tvůrčího týmu

Tvůrčí tým Expérience Grand-Guignol sestával ze čtyř inscenačních týmů. Z časových možností, ale i kvůli záruce rozmanitosti vzniklých malých inscenací, jsme se rozhodli oslovit na každou hru jiného režiséra. Hledali jsme především mezi nedávnými absolventy režie. V první fázi formování týmu jsme věděli, že na projektu se bude podílet studentka režie Zuzana Burianová a studentka dramaturgie Tereza Verecká, obě z absolventského ročníku. Látka Grand-Guignolu oslovila také v předešlém roce absolvujícího režiséra Ivo Kristiána Kubáka, který nakonec do projektu vešel i s dramaturgyní Marií Novákovou (oba jsou vůdčími osobnostmi souboru Tygr v tísní). Zbývalo najít další dva režiséry. Obesláno bylo asi deset vytipovaných režisérů a režisérek. Díky tomu přibyla do týmu režisérka Ewa Zembok, která v současné době působí ve Strašnickém divadle. Poslední, kdo po různých peripetiích domluv a posunu termínu premiéry nabídku přijal, byl Petr Hašek. Nakonec se tedy ustanovily tyto režijně dramaturgické dvojice: Zuzana Burianová a Tereza Verecká, Ewa Zembok a Tereza Verecká, Ivo Kristián Kubák a Marie Nováková a nakonec Petr Hašek a Helena Kebrtová.

Scénografií inscenace se zabýval Ján Tereba, student scénografie, se kterým náš ročník již dlouhodobě spolupracoval na klauzurních pracích i při první absolventské inscenaci. Ján Tereba si ke spolupráci přizval další studentku scénografie, Marianu Kuchařovou. Kostýmy vytvářely Anna Hrušková a Paulína Bočková, studentky kostýmního výtvarnictví, a Ivo Kristián Kubák přizval ke spolupráci na své inscenaci kostýmní výtvarnici Janu Prekovou.

Pro zvukový plán inscenace jsme oslovili skladatele, který vystupuje pod pseudonymem Myko. Zkušenost jsme s ním získali při zkoušení jedné z bakalářských inscenací.

Herecké obsazení mělo vycházet primárně z absolventského ročníku studentů činoherního herectví. Čtyři vybrané texty v kombinaci s celkovou koncepcí ovšem kladly na obsazení poměrně náročné požadavky. V původních verzích her vystupovalo 23 postav, z toho 16 mužů a 7 žen. V absolventském hereckém ročníku bylo 10 herců, 5 mužů, 5 žen. Preferovaná varianta byla, aby herci hráli jen v jedné malé inscenaci. Řešení tedy spočívalo ve dvou krocích – upravit hry na nižší počet postav a přibrat k projektu hostující herce. K absolventskému ročníku tedy přibyli ještě čtyři studenti z ročníku třetího a tři dokonce z ročníku druhého. V menších rolích rámce se objevila i scénografka a skladatel.



Takto sestavený tým se již mohl vrhnout do tvorby koncepcí dílčích inscenací, ale i do přípravy celkové koncepce.

### 2.1.3. Cíle projektu

Zásadním krokem pro formulaci projektu bylo stanovení jeho cíle a volba inscenačního přístupu. Disponovali jsme v podstatě historickým materiálem, materiálem, který ani v divadelním prostředí nebyl příliš známý. Jak již bylo řečeno, o Grand-Guignolu existují v české divadelní literatuře jen kusé zmínky. Mé první úvahy proto vedly k tomu, že by projekt měl především představit fenomén Grand-Guignolu. Poskytnout jeho co nejrepresentativnější příklad.

Nemělo jít přímo o pokus o rekonstrukci. Přes veškeré nadšení z materiálu bylo při kritickém pohledu jasné, že ne vše, co v Grand-Guignolu fungovalo kdysi, může fungovat dnes. Ale nemělo jít ani o přílišnou aktualizaci materiálu a libovolné nakládání s ním. Pokusila jsem se tedy stanovit cíle projektu ve smyslu prověření původního materiálu v dnešních podmínkách. Chtěla jsem, abychom vyšli ze všeho, co o Grand-Guignolu víme, prozkoumali dostupný materiál - dochované fotografie, výpovědi o inscenačních postupech... V plánu také bylo, že herci projdou systematickým pohybovým školením k osvojení si triků. Na základě tohoto zkoumání pak měly být vytvořeny inscenace, které nakládají s materiálem Grand-Guignolu co nejvíce v jeho původních intencích, bez parodování, se snahou o nejintenzivnější účinek hrůzostrašnosti.

K těmto cílům, směřujícím především k výzkumu Grand-Guignolu, bylo třeba připojit ještě cíle divadelní, které by směřovaly k tomu, co chceme, aby diváci díky představení prožili. Tento cíl se formuloval současně s celkovou koncepcí (viz níže): chtěli jsme vytvořit zážitkový večer, který si hraje se strachem v různých podobách, ve kterém mají diváci možnost vychutnat si atmosféru hrůzy i její grotesknost. Chtěli jsme se pokusit o to, aby se i dnešní diváci v divadle báli, či alespoň znejistěli.

Grandguignolovský model střídání komedií a dramát měl nahradit model střídání skupinových a individuálních zážitků, zprostředkovaných malými inscenacemi a rámcem celé inscenace. Malé inscenace měly přísněji vycházet z postupů a cílů původního Grand-Guignolu a vtahovat diváky do děje, rámec pak měl být zaměřen více na hru se strachem a strašením a přijímán s odstupem.

Pro inscenátory bylo naplnění tohoto cíle úkolem, se kterým se málo kdy potkají, a právě to bylo pro ně lákavé. „*Hrát si se strachem byla výzva mnohem*

větší, než krátké dobové texty pracující s napětím a strachem parodovat. Tím by se spíše popřel celý fenomén Grand-Guignolu," vyjádřil se k tomuto tématu Petr Hašek.

Výzkumný a divadelní cíl inscenace v sobě nakonec shrnuje i název celého projektu: Expérience Grand-Guignol, který spojuje významy slova ve francouzštině a angličtině, oba srozumitelné i českému publiku. „Expérience“ jako experiment, pokus a „experience“ jako zážitek. V souladu s cíli projektu byla i jeho propagace, konkrétně grafické materiály a trailer, o kterých pojednáme v další podkapitole.

#### 2.1.4. Propagace

„Čtyři hry z repertoáru pařížského divadla Grand-Guignol, čtyři režiséři, čtyři scény, simultánní hraní a individuální zážitky. Divadlo hrůzy ovládne DISK. Najděte si svou vlastní cestu představením. Budete se bát?“ To byla anotace, kterou jsme se snažili nalákat diváky vyzdvižením nejzásadnějších specifik inscenace. K propagaci dále sloužily grafické materiály a trailer.

Trailer<sup>9</sup> pro nás natočila filmová společnost Popojedem v režii Jana Chramosty. Stříhové záběry aranžovaných scén z jednotlivých malých inscenací jsou doplněny rámcem, který s humorem a nadsázkou představuje reakce diváků na sledované představení. Zveličená gesta, úleky a výtvarná stylizace do období dvacátých let jsou doplněny hudbou – nejprve uvolněným jazzem a pak dramatickou hudbou s kadencí. Přes záběry je použitý filtr, který vytváří dojem starého filmu (zrnění).

Doprovodné propagační materiály v grafickém designu Matěje Růžičky vycházely z vizuálu původních plakátů Grand-Guignolu a přetvářely ho do originálního, jednotného a čistého stylu. Pro inscenaci vznikly speciální pohlednice, pozvánky, program, na jehož jedné straně byl plakát a velký banner do výlohy kavárny DISK. Výjevy na grafikách byly koncipovány ve smyslu postupného odhalování: čtyři varianty pohlednice, které jsme do oběhu vypustili jako první, ukazovaly zděšený obličej, banner, který byl vyvěšen následně, ukazoval jeden ze zděšených obličejů a stín zrůdy, která je zdrojem hrůzy. Konečně plakát ukázal celý výjev, obličej, stín i zrůdu – polozvíře-poločlověka, ovšem zezadu, protože skryté probouzí fantazii a účinkuje mnohdy působivěji než odkryté.

---

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=R-w8-wbUm3A>

Propagační materiály a trailer představovaly Expérience Grand-Guignol jako inscenaci se specifickou retro atmosférou. Slibovaly neobvyklý divadelní zážitek a poukazovaly na zábavnost a strašidelnost s nadsázkou. Předpokládali jsme, že takový styl prezentace potenciální diváky zaujme i mezi množstvím jiných propagačních materiálů v kavárnách a stojanech s programy divadelních scén. Přes zjevnou kvalitu a promyšlenou koncepci propagačních materiálů se bohužel nepodařilo tento potenciál využít. Máme za to, že o projektu se dozvěděl zejména jen úzký okruh diváků Divadla DISK.

## **2.2. Realizace**

Nyní se zaměříme na jednotlivé hry a představíme jejich inscenační koncepcce a inscenační týmy. Následně se pokusíme posoudit jednotlivé inscenace a vyvodit limity jejich realizace, které postupy se ukázaly účinné a které naopak.

### **2.2.1. Ukruťná rozkoš**

Ukruťná rozkoš autorů Georgese Neveuxe a Maxe Maureye měla v Grand-Guignolu premiéru 14. března 1919. V rámci Expérience Grand-Guignol byl sestaven tento tým: režie: Petr Hašek, dramaturgie: Helena Kebrtová, Scénografie: Mariana Kuchařová, Kostýmy: Anna Hrušková. Hráli: Profesor Ternier – Petr Šmíd<sup>10</sup>, Djana – Iva Holubová, Robert, její milenec – Vojtěch Bartoš.

#### *Popis a stručný rozbor textu*

Dvouaktová hra Ukruťná rozkoš spojuje v sobě oblíbená témata Grand-Guignolu: sexuální perverze, hypnózu či zneužití hypnózy a krutost exotických kultur. Vystupuje v ní sedm postav, mezi nimi dvě hlavní a jedna nehybná. Příběh je vybudován na klasickém syžetu „Kdo s čím zachází, tím také schází.“

Indické krasavici Djaně ochrnul manžel, pan de Sombreuse. Dvojice samolibých lékařů se dohaduje nad příčinami ochrnutí, zatímco Djana se stále vyptává, zda existuje šance na manželovo uzdravení. Lékaři jsou přesvědčeni, že přišli na stopu jeho záhadného postižení – shledávají případ podobný autosugestivním paralýzám, které jsou si schopni přivodit někteří indiští fakiři. Ubezpečují plačící ženu, že manžela vyléčí pomocí hypnózy, neboť se jim již před chvílí podařilo přimět ho k pohybu. Djana se horlivě dožaduje detailů. Do konce lékařské konzultace přichází mladý muž, Robert. Djana jej představuje jako

---

<sup>10</sup> Host – student 3. ročníku herectví KČD

přítele svého manžela. Hned po odchodu doktorů však zjistíme, že jde o jejího milence. Když se ocitnou o samotě, začne Djana pomalu prozrazovat Robertovi pravé příčiny de Sombreusova ochrnutí. Byla to ona, kdo manžela zhyponotizoval, a to tak, aby vnímal vše, co se kolem děje, ale nebyl schopen žádného pohybu. Aby jen jeho oči dokázaly vyjadřovat jeho stav a pocity. Vysvětluje Robertovi, že to udělala proto, aby se před manželovými zraky mohla milovat s ním a pozorovat přitom manželovo utrpení. Je to jako oběť bohu rozkoše, krutá slast vedoucí k extázi. Robert tomu nechce věřit. Chce odejít, šokován Djaninou krutostí. Djana ho však zastaví. V tu chvíli je ochrnutý de Sombreuse přinesen personálem do místnosti. Djana pošle všechny pryč a pak představuje manželovi svého milence. Manželovy reakce se zračí v jeho očích. První dějství končí Djaninými slovy: „Podívej, ty jeho oči! Ty jeho oči!“

V druhém dějství se dozvídáme, že de Sombreuse zemřel. Djana trpí pocity svírání krku, ale bez viditelné příčiny. Netrpělivě očekává příchod Roberta. Ten nakonec přichází celý vyděšený a znechucený. Skrz Robertovo vyčítavé i sebezpytující líčení se dozvídáme, co se v noci stalo. Jak se milovali a jak se de Sombreuse náhle vztyčil a upadl mrtev. Djana je čím dál tím více vystrašená svíráním krku. Tvrdí Robertovi, že mrtvý manžel po ní vztáhl ruce a od té chvíle ji to škrtí. A vypráví mu o tom, že v Indii se věří, že duch zemřelého může vstoupit do jiné osoby, ovládnout ji a jednat za ní. Robert ji však přestává poslouchat. Je zaujat jakýmsi stínem v pokoji s mrtvým. Jde za ním, a když se vrátí, pomalu se přibližuje k Djaně s napřaženými rukama, až ji uškrtí. Poté se probere jako ze sna.

Tento text podává příklad, jakým Grand-Guignol pracuje s nadpřirozenými motivy. Duchové zemřelých obětí jsou, jak již bylo řečeno, prakticky jedinou formou nadpřirozena v Grand-Guignolu. Ovšem tito duchové se přesně jako v této hře objevují v kombinaci s hypnózou. Můžeme text vyložit tak, že do Roberta opravdu vstoupil duch de Sombreuse a pomstil se vražedkyni. Druhá možnost je, že ještě před smrtí de Sombreuse zhyponotizoval Roberta – motiv pohledu očí je v textu velmi akcentován – a ten pak pouze naplnil vsugerovaný úkol.

V prvním dějství jakoby si autor nemohl vybrat, zda se chce soustředit právě na dramatickou situaci, nebo vykreslovat satirický obraz lékařů. A tak je Djanina snaha zjistit, co vše lékaři odhalili, a zároveň se neprozradit, narušována dlouhými monology a dialogy lékařů, kteří si libují ve složitých formulacích,

adorují sami sebe, jeden se vlichocuje do přízně druhého a nezapomínají si za své služby dát řádně zaplatit. V prvním dějství je navíc třeba vysvětlit příliš mnoho fakt: původ hlavní hrdinky, její minulost, její perverzní sklony a záliby, podstatu manželova postižení... Obecným nedostatkem hry je převaha popisu, mluvení a vyprávění nad jednáním.

Druhé dějství je koncentrovanější, avšak opět rozměňované líčením toho, co autor neztvárnil přímo, tedy de Sombreusovy smrti v okamžiku, kdy se před ním Djana s Robertem milují. Zde vlastně narazil na meze vlastního tématu. Neměl k dispozici jiné než realistické řešení situace a to si nemohl dovolit ani v rámci doby, ani v rámci žánru či vkusu. Pokud chtěl vyličít de Sombreusův skon v jeho plné brutalitě, musel se uchýlit k vyprávění.

Navzdory nedostatkům je hra atraktivní a reprezentativní svým tématem. Přes menší dramatičnost má působivou atmosféru. Navíc představuje ženu jako vědomou pachatelku násilí, nikoliv jako oběť donucenou jednat násilně ve vyhrocené situaci, jako je tomu například v *Noci v krčmě*. A právě tím dobře doplňuje ostatní tři vybrané texty.

#### *Úprava textu a koncepce*

Úprava textu *Ukrutné rozkoše* se soustředila jak na praktické, tak umělecké cíle. Předně bylo třeba upravit hru pouze pro tři herce. Z původních sedmi postav tedy zbyly pouze tři (profesor Ternier, Djana a Robert), neboť v této formě nebylo myslitelné, aby jeden herec ztvárnil více postav. Toto omezení zároveň sledovalo posílení dramatické situace.

V prvním dějství jsme se vzdali dialogu obou lékařů a tím i celé satirické roviny. Namísto obecné výpovědi o lékařích jsme se pak soustředili na postavu profesora Terniera jako na individuální charakter a jeho motivace. V druhém dějství jsme výrazně zkrátili úvodní část. Přešli jsme rovnou k místu, kde si Djana stěžuje na svírání krku. Lékař nahradil všechny vedlejší postavy a jeho přítomnost v závěru děje vnesla do hry nové možnosti interpretace (viz níže).

Text, se kterým jsme začali zkoušet, byl zkrácen více jak o třetinu, jak kvůli koncentrovanosti, tak kvůli časovému limitu. Během zkoušení jsme ještě odstranili celý jeden výstup pojednávající o Djanině minulosti, seznámení manželů a jejich majetkových poměrech, neboť příliš brzdil vývoj situace a děje. Přesto se nám zcela nepodařilo zbavit text přebytku slov.

Scéna představovala salónek, či spíše budoárek v domácnosti de Sombreusových. Scénografka Mariana Kuchařová v základu vycházela ze

scénické poznámky původní hry: „*Scéna představuje salón v orientálním stylu. Na zdech těžké a tmavé tapisérie. Vlevo hluboký výklenek, socha Budhy rozprahuje paže pod zelenou svíčkou. Světlo je rozptýlené a nejasné. Dekorace jsou stejné po obě dějství.*“

Náš box se nacházel vlevo od bočního, pro Expérience Grand-Guignol hlavního vstupu do sálu. Z vnějšku měl tvar obdélníka a jeho stěny tvořily vysoké paravány. Uvnitř byla, ve stejné výšce jako horní okraj paravánů, zavěšena oválná kovová konstrukce, na které visely koberce a látky tvořící stěny vnitřního hracího prostoru. Mezi koberci z druhé strany a paravány vznikla ulička, kterou mohli procházet herci. Oválný prostor uvnitř vytvořil maličký salonek, v jehož prostředku se nacházelo cosi jako sofa – molitanový, červeným sametem potažený kruhový „bobík“. Nad ním visel na tahu veliký mnohramenný svícen, kterým bylo možné pohybovat nahoru a dolů. Kobercové stěny byly navíc zdvojeny poloprůhledným igelitem, který odkazoval k dojmu sterility, nemocničního prostředí, ale i určité perverze. Jelikož se v našem oválu nacházel sloup, chtěli jsme ho nejprve využít místo sochy Budhy jako jakýsi totem. Nakonec jsme ho ale nijak nepojednali a přijali jsme ho přiznaně jako součást prostoru Divadla DISK. Tento salónek byl zároveň jevištěm i hledištěm. Diváci byli rozmístěni na zemi na koberci a herci hráli mezi nimi, na sofa uprostřed a na malém prostoru vyhrazeném jen pro ně.

Pro kostýmy, ale částečně i pro herectví nám byl inspirací film noir. Kostýmní výtvarnice Anna Hrušková oblékla hlavní hrdinku do luxusního šedého saténového župánku s péřovým límcem, župánek byl na pomezí domácího oděvu a společenských šatů a ukryval pod sebou černý korzet. Na nohou měla Djana vzorované černé punčocháče a zlaté lodičky. Robert měl elegantní šedý oblek a klobouk. Profesor Ternier byl v bílém lékařském oblečení, přes které si navlékl igelitovou zástěru, na ruku měl gumové lékařské rukavice (zástěru a rukavice si hned po příchodu na scénu, tedy poté, co dokončil lékařskou prohlídku, odložil).

Zásadní posun mezi původní hrou a interpretací naší úpravy se udál v postavě profesora Terniera. Posílili jsme jeho význam. Přestal být nevinnou směšnou figurkou, která náhodou téměř odhalila pravdu, ale jinak neměla na vývoj děje žádný další vliv. Naopak, chtěli jsme, aby se stal aktivním pólem trojúhelníku postav. Aby byl podezřelý. Vyvolat dojem, zda to není právě on, kdo v domě způsobil neštěstí. Zbavili jsme ho naivity a viděli v něm nebezpečného protihráče, který bystře vnímá situaci. Zůstala mu určitá míra samolibosti, ale jeho jednání se zacílovalo směrem k Djaně, kterou by rád svedl. Tak jsme nahradili

původní motivace, soustředící se na lékařské cíle a vedoucí jen k narcistním monologům.

Profesora Terniera pojal Petr Šmíd jako výraznou figuru, jejíž vnitřní deformace se projevuje i navenek v držení těla a gestech – typický pro něj byl křivý postoj, kulhání a pohyb rukou.

Djana měla působit jako přesvědčivě starostlivá, vyděšená a milující manželka. Chtěli jsme, aby vypadala jako oběť, nešťastná žena, kterou se profesor snaží zneužít. Tento dojem měly jen v záchvěvech nabourávat určité momenty, kde jakoby Djana na chvíli ztratila kontrolu nad svou myslí. Její úlek zůstal uvnitř, ale navenek se projevilo zkratem v lustru, který jako by byl na její mysl napojen. Na profesorovo jednání reagovala Djana submisivně, zároveň si s ním ale pohrávala a sváděla ho. Mělo zůstat nejasné, zda bezděky či cíleně. Chtěli jsme, aby její odhalení bylo pro diváky překvapivé. V druhém dějství jsme chtěli postavit do kontrastu její zděšení a přetrvávající vzrušení z krutosti. Djana nelitovala svého činu, pouze se bála o svůj život.

Robert byl kontrastem k těmto postavám se zkaženou duší – nevinný mladík, který podléhá Djaně z upřímného citu, postavený před volbu, ve které si sám sebe znechutí, zklame se v sobě, vyděsí se. Láska či spíše spoluvina a tudíž pocit odpovědnosti za Djanin stav ho přivedou zpět na místo činu a tam se, nešťastně, stane nástrojem pomsty. Erotické napětí mezi Djanou a lékařem napomohlo posílit situaci jeho prvního příchodu na scénu. V původním textu šlo o to, že nesmí být prozrazeno, že Robert je Djanin milenec. Zde se k tomuto faktu přidalo ještě pnutí vzniklé okamžitě mezi oběma muži. Lékař a milenec se stali soky, lékař tím, který prozatím musel ustoupit.

Naše interpretace směřovala k dvojznačnému rozuzlení děje. Nechali jsme Terniera, aby ještě více než v původní verzi rozvíjel motiv hypnózy, a to svým vlastním jednáním. Profesor měl kapesní hodinky na řetízku a pohrával si s nimi již v prvním dějství. A to tak, že byly opět dvě možnosti výkladu – buď kýváním hodinkami pouze demonstruje téma hypnózy, nebo se v tu chvíli opravdu snaží Djanu zhypnotizovat. Djana na tyto pohyby reagovala pomalými kroky k profesorovi, jako by byla lehce omámená. V druhém dějství je Ternier přítomen za scénou (víme, že je někde v bytě). A je fyzicky přítomen úplnému závěru inscenace. Když Djana ustupuje před Robertem, chytá se zdí a bezděky strhává igelity, do kterých se nakonec zamotá. Poslední stržený igelit odhalí postavu profesora Terniera, který odtamtud celý výjev sleduje. Když Robert Djanu uškrtí a zvedne hlavu, setká se s profesorovým pohledem. Profesor stojí nad mrtvolou

a v ruce drží opět svoje hodinky. Byl to snad on, kdo Roberta zhypnotizoval, když odešel do místnosti s mrtvým? Nabízí se tedy možnost, že ne de Sombreuse, ať už skrze hypnózu či ducha, ale Ternier je ten, kdo způsobil smrt Djany.

Dominantním inscenačním principem, jak již bylo naznačeno v předchozím popisu, bylo neustálé znejišťování, budování dojmu a vzápětí jeho popření – tvorba slepých uliček a neustálá práce s dvojznačností situace. První objevení Roberta je například schválně v kontrastu s jeho povahou. Robert působí podezřele, dominantně a výhružně, jako by se on sám nějak podílel na de Sombreusově paralýze. Vzápětí však zjistíme, že toto jednání bylo vymotivované žárlivostí a nedůvěrou v podivného lékaře. Nebo na začátku druhého dějství vběhne na scénu vyděšená Djana a couvá před neviditelným nebezpečím. Pár vteřin po ní vyjde profesor Ternier s kapesníkem v ruce. Djana dál couvá, Ternier ji dojde a násilím jí přitiskne kapesník na ústa se slovy: „Uklidněte se, madam.“ Nešlo tedy o snahu Djaně ublížit, ale pomoci jí, a původcem jejího zděšení, jak se ukáže dál, nebyl Ternier, ale pocit svírání krku.

Dalším principem bylo budování atmosféry ohrožení, které vycházelo zejména z dispozic divadelního prostoru. Divák měl být znejišťován tím, co vidí, i tím, co nevidí, co se děje za ním. Herci mohli vyjít z uličky na scénu na čtyřech místech, postavy se tak zjevovaly z ničeho nic přímo za zády diváků. V druhém dějství se společně s tématem duchů sem tam pohnuly za diváky stěny, a když do uličky zašel Robert, ozvaly se kroky na druhé straně, než kudy zašel. Následně se ozýval hluk kolem dokola, a když utichl, opět nebylo jasné, kudy Robert vejde zpět.

Ještě dva momenty překvapení pro diváky souvisely přímo se scénografií. Jak už bylo zmíněno, lustr nad sofa byl jakoby napojen na mysl Djany. Před koncem prvního dějství Djana povalí na sofa Roberta, sedí obkročmo na něm a s hlavou vzhůru pronese větu: „Z každého je třeba vysát vše, co vede k potěšení a slasti.“ V tu chvíli lustr padá – Djana ho „shazuje svou vůlí“ a na poslední chvíli strhává Roberta na stranu. Druhý moment překvapení či leknutí přichází vzápětí, je to v obrazu souložce, který si popíšeme zvlášť.

Rozhodli jsme se dovést obraz, kde se Djana s Robertem milují před zraky ochrnutého manžela k vrcholu – Djaninu orgasmu a de Sombreusově smrti. Realistické řešení nám připadalo nevhodné, nabízelo se řešení mimo scénu a nebo řešení obrazné. Poslední vyhrálo, byť bylo vlastně krokem stranou z divadelního jazyka inscenace. Poté, co spadl lustr, je tma. Djana přinutí Roberta, aby neodcházel, zároveň oslovuje i svého manžela, takže je patrné, že



je scéně přítomen. Djana mluví čím dál tím vzrušeněji. Tmu přeruší probliknutí lustru – zjistíme, že se Djana nachází na akrobatických šálách, které se ve tmě spustily dolů, ve výšce asi tří metrů. Při dalším probliknutí lustru se Djana hlavou dolů sveze až k zemi, těsně vedle diváků sedících u východu z oválu. Je to okamžik vrcholu milování i smrti.

Tím se vlastně dostáváme k pojetí manžela, pana de Sombreuse. Jak ztvárnit živou mrtvolu, u níž se jediná aktivita projevuje v očích? Dospěli jsme k názoru, že hrát s jeho fyzickou přítomností, ať už by ho ztvárňoval herec či figurína, byť například schovaná v polopropustných igelitech, by inscenaci oslabovalo nechtěnou směšností. De Sombreuse byl přítomen v prostoru ve zvukovém plánu. Po celé první dějství se na scéně ozývalo dýchání a pípání EKG. Dech se zintenzivňoval během obrazu soulože, až se zastavil, a přístroj vydal dlouhý tón signalizující smrt. De Sombreuse byl jakoby v prostoru za koberci – tedy do jeho pokoje vedly východy ze salónu.

Celkově jsme se při inscenování snažili vycházet co nejvíce z původního Grand-Guignolu, vyhnout se aktualizacím, porušování žánru komickými momenty, ale naopak v pomalém tempu budovat napětí.

#### *Limity realizace*

Reflexe této inscenace se různily ještě více, než reflexe celého projektu. Vyslechli jsme si hodnocení ve smyslu „to mě tolik nebavilo“ či „toto vůbec nefunguje“, ale přišli i diváci, pro které *Ukrutná rozkoš* patřila k největším zážitkům večera. Oceňovali intimní prostor, atmosféru a dokonce se někteří i trochu báli. Máme-li se pokusit vyvodit určité zobecňující hodnocení, pak bohužel vychází, že tato inscenace patřila k méně působivým částem Expérience Grand-Guignol.

Kriticky je třeba přiznat, že ne vše vyšlo tak, jak jsme plánovali. Nebo lze napsat, že ne vždy to vyšlo tak, jak jsme plánovali. Díky tomu, že se inscenace hrála třikrát po sobě, měli jsme možnost pozorovat její proměny během večera. Stávalo se, že úroveň jednotlivých představení byla diametrálně odlišná, často bez zjevných příčin.

V rovině textové působilo potíže množství slov. Pocit, že se „příliš mluví“, byl jasným indikátorem, že představení nefunguje tak, jak má. Herci měli těžkou úlohu naplnit slovní jednání tam, kde napětí vyrůstalo více z atmosféry a stupňující se zvrhlosti než z dramatické situace, která byla pod textem jako

jakési podhoubí, ale nebyla jeho motorem. Stačilo maličko povolit tělesné napětí, maličko podehrát výraz a budované napětí se porušilo.

Kromě slov bylo také náročné herecky naplnit pomalé tempo inscenace. Představení bylo občas málo dynamické až rozvleklé. Druhé dějství, kde je tempo rychlejší a děj naléhavější, vycházelo zpravidla lépe než to první.

Ne všem divákům také byly jasné některé souvislosti. Ve zvukovém podkresu, na který si někteří diváci časem zvykli jako na „ticho“, mohl například zanikat dech Sombreusův dech a pípání. Někteří diváci zvuky vnímali, ale nespojili si je s ochrnutým manželem. Bez vjemu přítomnosti manžela byla oslabena působivost i srozumitelnost inscenace.

Málo kdy také byla jasná spojitost mezi Djaninou myslí a lustrem. Diváci si jejich souvislost uvědomili často až na úplném konci, při škracení Djany, kdy lustr začne pohasínat, až zhasne stejně jako Djanin život. Bez pochopení této provázanosti vyzníval pád lustru jen jako samoučelná efektní schválnost bez logické motivace. Někdy také v otázce lustru selhala technika – bylo velmi náročné koordinovat světelné efekty s dějem – osvětlovač do hracího prostoru neviděl a řídil se podle zvuku, který měl snímaný do sluchátek.

Vypořádávali jsme se také s možnostmi hlasitosti. Snažili jsme se respektovat ostatní simultánní představení a nerušit je. Herci pro některé diváky mluvili na hranici nebo i za hranicí slyšitelnosti.

Konečně je třeba zmínit vnější, ale velmi důležitý faktor, který ovlivňoval kvalitu představení. I přes sníženou diváckou kapacitu se muselo do našeho salonku vejít stále příliš mnoho lidí. Počítali jsme původně s tím, že diváci budou v celém prostoru a že část z nich bude stát a část sedět na zemi. Jenomže diváci si sedali až na výjimky všichni a tím zabírali mnohem více místa. Zároveň se ukázalo, že v některých scénách (například v té s padajícím lustrem) potřebovali mít herci volné místo, kde se mohou pohybovat. A tak jsme museli prostor pro diváky ještě omezit. Výsledkem bylo, že se diváci museli příliš mačkat, což v kombinaci se sezením na zemi bylo velmi nepohodlné. Mnohým z nich pak tato nekomfortnost bránila ve vnímání představení a pohyb herců mezi nimi na ně nakonec mohl působit spíše jako mínus než jako plus inscenace. Hercům se zase mezi diváky těžko hrálo, protože jim jednoduše překáželi a museli se soustředit na příliš mnoho věcí nesouvisejících s úkoly hereckými. Když se tento problém vyjevil, neměli jsme už možnost ho vyřešit.

Navzdory nedostatkům, které nesly některé reprízy, bychom neradi odsuzovali inscenaci jako takovou. Jsme přesvědčeni, že uplatňované postupy

inscenace obhájila. V příznivých podmínkách neveřejných generálních zkoušek působila přesně ona znejišťující atmosféra ohrožení, o kterou jsme usilovali, jednání bylo naplněné a blízkost herců v intimním prostředí vedla k neobvyklému zážitku. Takto byla inscenace schopna zapůsobit i během repríz. Příčiny jejího slabšího hodnocení lze, myslím, shrnout do tří bodů: inscenační postupy kladly vysoké nároky na herce a bylo složité opakovaně stoprocentně naplnit formu, forma sama o sobě byla poutavá spíše pro úzký okruh diváků, hrací prostor byl nekomfortní a odpojoval pozornost diváka od představení. Pro celkový přístup k žánru tato inscenace odhalila, že je možné, aby fungovaly některé původní postupy Grand-Guignolu, ale je to velmi náročné a ne vždy se to setkává s odezvou.

Protože hodnocení vlastní inscenace nemůže být plně objektivní, přikládáme komentář, kterým shrnula úskalí inscenace *Ukrutná rozkoš* Barbora Etlíková v recenzi časopisu *Hybris*: „...*Takový zážitek je však přístupný pouze těm senzitivnějším divákům. Racionálněji založený člověk ze svého vnímání těžko vytěsňuje realistický ráz replik, který zapřičiňuje, že stylizace představení snadno zanikne a naopak v plné síle vyjde najevo, jak banální příběh je tu vlastně předkládán. Herci sice projev svých postav lehce nadsazují, ale v podstatě je ztvárňují realisticky. (...) To, co se mezi postavami odehrává, je velmi nepravděpodobné, což vyžaduje buď mnohem větší stylizaci promluv, anebo funkční použití nadhledu herce nad postavou. Jelikož se inscenátoři nerozhodli ani pro jednu z možností, vzniklo nebezpečí, že divák nebude schopen či ochoten přistoupit na komunikační kód, který inscenace nabízí. To je však spíše otázka míry. Inscenaci zbytečně ubírá na síle, že se tvůrcům nepodařilo komunikační kód rozvinout dostatečně důsledně a sebrat divákovi falešné záchytné body, které jej svádějí k tomu, aby inscenaci vnímal jako klasickou činoherní interpretaci. Přitom na *Ukrutnou rozkoš* je potřeba nahlížet právě prostřednictvím výtvarného komunikačního kódu, vnímat atmosféru prostoru a být citlivý k herectví, které se vyjadřuje pomocí příznaků. Jinak smysl představení zanikne.*“ (Etlíková in *Hybris* 2014.19, 15)

### **2.2.2. Noc v krčmě**

Jednoaktové hry *Noc v krčmě* od Charlese Mérého, která měla v Grand-Guignolu premiéru 22. listopadu 1919, se ujala režisérka Ewa Zembok a inscenovala ji s dramaturgyní Terezou Vereckou. Scénografii vytvořila Mariana Kuchařová, kostýmy Anna Hrušková. Obsazení: Attalunga – Marek Mikulášek,

vévodkyně – Josefína Voverková, číšník – Jacob Erftemeijer<sup>11</sup>, zločinci – Adam Ernest<sup>12</sup>, Vít Roleček<sup>13</sup>, Wiliam Valerián<sup>14</sup>.

### *Popis a stručný rozbor textu*

Hra rozvíjí jednoduchou zápletku. Princ Attalunga se vsadí se svou milenkou, vévodkyní z Martigny, že ji po opeře dovede na nejnebezpečnější místo Paříže, „k Bonardelovi“, a že se vévodkyně bude bát. Těší se, že ze situace vytěží uspokojení svých perverzních choutek – nejvíce ho totiž vzrušuje milování v hrůze. Jenomže celá situace se nakonec obrátí proti němu. Končí jako oběť vlastních osidel.

Zvuková atmosféra navodí prostředí obávaného hostince. Na scéně je pokoj v patře, který popisuje poznámka: *„rozpáraný divan, postel, stůl pokrytý špinavým ubrusem, zamaštěný prádelník. Vzadu okno, vpravo vepředu dveře. Na stole rozsvícená lampa se stínidlem.“*

Do tohoto prostředí vejdu milenci. Attalunga je spokojen, že vyhrál sázku, jenomže vévodkyně odmítá přiznat či dát najevo, že se bojí. A tak se ji Attalunga snaží vystrašit – nejprve jen posiluje atmosféru prostředí – otevře okno, venku prší, je ponuro, do pokojíku zaznívají zvuky z lokálu, Attalunga vypráví strašidelné historky o místě, kde se nacházejí. Vévodkyně bojuje se záchvěvy strachu, ale stále to nechce přiznat. Ani přes leknutí, které jí způsobí příchozí číšník. Attalunga u něj objedná šampaňské, ale vévodkyně chce odejít. Jenomže Attalunga ji nechce pustit. Přitvrdí hru. Začne vévodkyni znejišťovat řeči o sobě. O tom, jak je důvěřivá, že jde s někým, koho zná teprve dvacet dní, na tak nebezpečné místo. Co když není princem, ale pouze se za něj vydává? Znejistění stupňuje, Attalunga s číšníkem vyprávějí příběh krásné Émilie, která doplatila na důvěřivost a kterou v tomto pokojíku ubili k smrti a vyhodili oknem do řeky. Attalunga tvrdí, že byl u toho. Poté se na vévodkyni vrhne, předstírá, že ji chce oloupit o šperky, a zároveň touží využít toho, že se konečně bojí. Smýká jí po místnosti a ona nakonec, vyděšená, téměř ztrácí vědomí. V tom ale přijde číšník upozornit prince, že opilí vrahové z krčmy se chystají za nimi nahoru. Attalunga se snaží přimět vévodkyni, aby se vzchopila. Přiznává, že všechny jeho řeči byly jen hrou, způsobem, jak ji vyděsit. Vévodkyně už ale zcela pozbyla smyslů. V tom se zespoda ozve hluk. Někdo jde nahoru. Attalunga zdvihne nůž,

---

<sup>11</sup> Host ze třetího ročníku herectví KČD

<sup>12</sup> Host ze druhého ročníku herectví KČD

<sup>13</sup> Host ze druhého ročníku herectví KČD

<sup>14</sup> Host ze třetího ročníku herectví KČD

který tam nechal číšník, když otevíral šampaňské, což vévodkyni vyděsí ještě víc. Attalunga nakonec vzdá pokusy o obranu a chce, aby uprchli oknem. Táhne k němu vévodkyni proti její vůli a ta, přesvědčená, že ji chce vyhodit oknem do řeky, jako kdysi mrtvolu krásné Émilie, se v nestřežený okamžik chopí nože a Attalungu bodne do zad. Hned na to vyrazí dveře pokoje tři rabiáti. Obhlížejí situaci, mrtvolu a roztřesenou vévodkyni, která stojí nad ní. Nakonec prošacují mrtvého Attalungu. Díl z peněz, které u něj najdou, dají vévodkyni a pošlou ji pryč do noci.

*Noc v krčmě* byla nejkratší a nejkoncentrovanější vybranou hrou (rozsah českého překladu byl asi 14 stran). Je jedním z nejtypičtějších příkladů Grand-Guignolu z hlediska práce s napětím a uvolněním – viz situace, kdy vévodkyně s princem hledí z okna: rozvíjí se atmosféra, pomalu vzrůstá napětí, vévodkyně se postupně rozechvívá strachem, soustředíme se na detail – a v tom vejde číšník. Vévodkyně se lekne a je to místo, které se nabízí, aby se leknul i divák. Uvolní se tím atmosféra a ostrým stříhem se pasivní stupňování napětí zlomí v jednání. Postavy začnou aktivně řešit, zda zůstanou, či odejdou.

Celá hra je vystavěna na opakování tohoto principu. Nejde zde prakticky o nic víc než o přelévání energií ve smyslu akce a reakce. Attalungovy monology či situace, ve kterých na vévodkyni působí strach, budují atmosféru napětí a aktivní jednání ji uvolňuje a zároveň vždy vygraduje o stupeň výš. *Noc v krčmě* je velmi jasným příkladem tvrzení, že Grand-Guignol spočívá v rytmu.

Akce a reakce musí být ovšem variabilní, aby vývoj hry zůstal poutavý. U Grand-Guignolu víme, že vrchol hry bude spojen s násilným činem. Můžeme často i předvídat, co se stane. Překvapivé tedy nemusí a někdy ani nemůže být to, co se stane, ale jak se k tomu dojde, jak se to stane. Attalunga zkouší různé taktiky, jak vystrašit vévodkyni, stejně tak taktizuje vévodkyně, aby se z nepříjemné situace vymanila. Než ji strach začne ovládat a její pokusy jsou čím dál tím nejistější. Obě postavy musí však strategie svého jednání neustále vyvíjet, nemohou nabídnout dvakrát to samé.

Hra je v podstatě demonstrací definice strachu, kterou vyslovuje Attalunga ve své replice: *„Už jste někdy měla strach, vévodkyně? Ale strach! Opravdový strach. Demonio! Je to jako kdyby kolem nás kroužila horda duchů, zlých duchů, krouží a z ničeho nic na nás zaútočí! Stačí, když se jediný z nich zachytí drápkem! A zrodí se obsedantní fixní idea. Strach pomaličku prosakuje do žil, našeptává, je proradný! Neviditelné ruce nám sevřou krk a dusí nás.* (Pauza,

usměje se.) *To je strach.*“ Text hry tak explicitně vyjadřuje, co postupně prožívá dramatická postava vévodkyně a zároveň shrnuje jedno z témat hry, potažmo Grand-Guignolu.

*Noc v krčmě* je nejsilněji dobově zakotvená hra z celého výběru. Pozorovat je to možné již v jazykové rovině. Lexikum obsahuje výrazy, které se dnes používají již zřídka, nebo právě pouze pro označení dobových reálií. Takovým historismem je dnes například už samotné slovo „krčma“ v názvu. Autor také jazykově odlišil mluvu spodiny od mluvy vévodkyně a prince. Hlavní postavy se vyjadřují neutrálním hovorovým spisovným jazykem, jehož styl příznakový sám o sobě není. V jejich případě je dobově určující spíše jejich sociální postavení a již zmíněné lexikum. Ale promluvy ostatních postav jsou psány nespisovnou francouzštinou s prvky argotu. Nespisovné formy jazyka, které se vyvíjí a mění mnohem rychleji než kodifikovaný normativní jazyk, jen stěží mohou působit neutrálně. Jejich podoba souvisí s dobou, ve které se užívaly.

Kvůli nespisovným replikám byla tato hra také náročnější na překlad, neboť překlad nespisovné řeči vyžaduje obecně mnohem větší znalosti jazyka než překlad řeči spisovné, natož jde-li o starší text. Významy některých výrazů šly jen složitě vyhledat. Pro jejich nahrazení jsem volila spíše neutrálnější české ekvivalenty, tedy obecnou češtinu. Argotu je v českém překladu použito mnohem méně než v původním textu. Barvitost a jadrnost původní řeči ustoupila požadavkům srozumitelnosti.

Celkově jsem při překladu postupovala se snahou přiblížit jazyk hry současné češtině, nebo spíše oslabovat v něm archaické prvky. Nesnažila jsem se ovšem přímo o převedení do jazyka současného. Při takové snaze bychom narazili na nutnost řešit, jak se vypořádat s lexikálními historismy. Museli bychom převést nejen jazyk, ale všechny reálie do současnosti. Ale s jistou archaičností je spojen i účinek či dokonce půvab textu a nemělo by smysl jej vytrhávat ze svého kontextu. Tento postup jsem ostatně uplatňovala při překladu všech vybraných her.

*Noc v krčmě* je hra, která nezapře své stáří. Její téma je ale nadčasové. Spíše než aktuální je archetypální. Attalunga tolikrát použije lež, že pravdě poté vévodkyně již nevěří. I základní situace hry je představitelná v dnešních podmínkách – mladá žena, která je pod záminkou hry vylákána mužem, jehož v podstatě nezná, na odlehlé, nebezpečné místo, se snaží uniknout z pasti, neboť si přestane být jistá, že jde o hru.

## *Úprava a inscenační koncepce*

Úprava hry výrazně nezasahuje do původní podoby textu a zachovává i původní počet postav. Dramaturgyně Tereza Verecká dialogy zestručnila, místy napomohla větší plynulosti a přirozenosti textu a hru zkrátila o jednu třetinu. Textové pasáže odehrávající se pouze ve zvukovém plánu (tedy promluvy opilců za scénou), které vytvářely atmosféru krčmy, byly vyškrtnuty a nahrazeny jinými, zvukovými a vizuálními prostředky (viz níže). Inscenátorky se dále zbavily pasáží, ve kterých Attalunga straší vévodkyni líčením pochmurné atmosféry onoho odlehlého místa. Koláčky – či sušenky – z původní hry, byly nahrazeny ústřicemi, které nabízely možnosti pro působivější akci.

Scénografie vycházela z omezených dispozic scény, která se nacházela pod konstrukcí velké elevace a k ní přidaným praktikáblům na vysokých nohách. Elevace a desky praktikáblů tvořily strop scény, který se po jednotlivých stupních elevace dozadu snižoval. Na rozhraní praktikáblů a prvního stupně elevace se vytvořilo asi půl metru vysoké okno, kterým bylo vidět dále do sálu. Na scénu se přicházelo po schůdcích vedoucích z elevace a diváci seděli na schodech, kterými se obvykle vchází do sálu Divadla DISK.

Na místo pokoje v patře zvolili inscenátoři suterén. Prostor pomalovaný černými tagy působil jako squat ve sklepě. Tento dojem podporovaly molitany ve snižující se části scény, a zvukový plán (viz níže). Na scéně u stropu byly připraveny řemeny pro přivázání rukou. Mezi některými tyčemi konstrukce byly nataženy výkryty, za kterými se postavy mohly částečně schovat. Jinak byl prostor prázdný, až na jídelní vozík s ústřicemi, který zde měl připravený číšník.

Podlaha a stěny byly natřeny UV barvou, která měla v závěru inscenace odhalit pod UV světlem odhalit další skryté nápisy.

Promluvy za scénou, kterými v původním textu autoři evokovali prostředí krčmy, nahradili inscenátoři obrazem a zvukem. Skrz suterénní okno bylo vidět nohy kolem obcházejících rabiátů a ti občas, pro diváky, atakovali prostor ze shora, vykláněli se nad scénu, než se v závěru do prostoru spustili úplně. Zvukový plán vycházel z kombinace celkové nahrávky a zvuků odpadních trubek a vody.

Prostředí, ve kterém se ocitly postavy této hry, působilo spíše současně než dobově. Lišilo se tak od všech ostatních prostředí malých inscenací Expérience Grand-Guignol, které byly zasazeny do prostředí bez časového určení. Kostýmy byly naproti tomu historizující. Vévodkyně byla oblečena do tmavě modrých plesových šatů s odnímatelným stojacím límcem. Pod šaty, které jí Attalunga

svlékl, měla černou spodničku. Princ měl frak, bílou košili, šálu připomínající fiží a pod košilí bílý nátělník, do kterého se vysvlékl ve chvíli, kdy předstíral, že není princem. Číšník byl pojatý jako bizarní figura z podsvětí, přes košili bez rukávů měl upnutou vestičku, na zápěstích pouze manžety, každé oko jiné barvy a na rukách dlouhé (nalepovací) nehty. Rabiáti byli každý trochu jiný, jejich kostýmy se méně držely dobového stylu – k různým kalhotám měl jeden dlouhý černý kabát, druhý bílý nátělník, třetí krátkou bundičku, košili a k tomu velikou jizvu na tváři. Součástí kostýmů Vévodkyně a prince byla ještě plyšová zvířátka. Vévodkyně měla ve vlasech zapletenou opičku a Attalunga měl plášť s hlavou ledního medvěda a na ruce maňáska, také ledního medvěda.

Klíčovým slovem inscenační koncepce byla hra. Hra, která umožňuje svobodně zakoušet představy. Má svá pravidla, ale ne všichni zúčastnění je mohou chápat stejně. Překročení pravidel, moment, kdy aktéři zapomenou, že jde o hru, a tedy i překročení hranic hry bylo jedním z témat inscenace. Attalunga s Vévodkyní Lucienne měli být jako děti, které si hrají, ale jejich hra uvolnila průchod sadistickým pudům. Zvrhlá hra milenců je projevem přesycenosti bohaté vrstvy, která má vše, na co si vzpomene, a tak pro svou zábavu hledá stále extrémnější kratochvíle. Přitom jejich představy o této hře jsou značně dětinské a naivní. Neuvědomují si důsledky, které taková hra může mít. To měl podtrhnout i fakt, že do krčmy přicházejí postavy po karnevalu, s plyšovými zvířátky, dělají na sebe zvířecí zvuky a chovají se naprosto neadekvátně vůči prostředí, ve kterém se ocitají.

Vévodkyně i princ se vstupem do prostoru krčmy baví. Vévodkyně se sice vyjadřuje s odporem k pobudům, které v krčmě potkali, ale v jejím jednání není stopa obav. V hnusném, ulepeném prostoru se nastavuje Attalongovi a provokuje ho k sexuálním hrátkám. Její perverzní choutky by uspokojilo to, že jsou s milencem v takovémto prostředí. Attalunga však chce zajít mnohem dál. Už první projev jeho úchylnosti, kdy ji místo políbení začne olizovat, se vévodkyni nelíbí. Hra ji přestane bavit a chce jít domů. Attalunga už ji ale nepustí a čím dál tím více povoluje uzdu svým sadistickým sklonům. Nejde zde ani tolik o strašení jako o týrání.

Tvůrci se pokusili rozvinout pointu hry. Zatímco v původním textu vévodkyně poté, co do pokoje vnikli oni rabiáti a rozdělili se s ní o lup, „*odchází tumpachová, bankovky křečovitě svírá v dlani,*“ v inscenaci odchází klidná, s grácií. Zločinci jí předtím pomohou do střevíců a číšník jí podá ruku, aby se jí lépe stoupalo do schodů. Dramaturgyně vysvětlovala toto jednání tak, že



védokyně na konci projde proměnou a v podstatě se stává jednou z postav podsvětí. Režisérka nebyla ani proti výkladu, který by na základě védokynina odchodu vyvozoval, že védokyně byla se zločinci z krčmy smluvená, ačkoli taková interpretace nebyla záměrná. Moment vraždy a zlomu v postavě védokyně byl podpořen světelně. Ve chvíli, kdy védokyně Attalngu probodla, rozsvítilo se ultrafialové světlo, které zobrazovalo vše bílé, ale také různé fleky na těle, způsobené otíráním se o speciální UV barvu. Výsledkem byl dojem větší upatlanosti, špinavosti.

Důležitým inscenačním principem bylo narušování osobního prostoru. Nejen postav mezi sebou, ale i diváka. Nejvýrazněji se to projevilo na číšníkovi, který se vždy zjevoval z ničeho nic v těsné blízkosti védokyně, doslova vyplouval ze zákrytů. Z vnějšku atakovali prostor rabiáti z krčmy. Jejich příchod do pokoje se rozehrával již od začátku. Sahali ze shora do prostoru, svěřovali nohy přes praktikáby a natahovali se nad diváky, na které vrhali upřené pohledy. Po odchodu védokyně, tedy na úplném konci, se číšník vždy pomalu přiblížil k jednomu z diváků a pošeptal mu do ucha, aby odešel. I ostatní zločinci významně pozorovali diváky, jako by je chtěli také prošacovat.

#### *Limity realizace*

Inscenace *Noc v krčmě* se pokusila velmi pečlivě pracovat s násilím a vyvolávat tak nepříjemné pocity diváků. Zdá se ale, že prostředky, kterými se tvůrci snažili naplnit žánr, se v závěru minuly tím pravým účinkem. Téma celé hry je strach a to, jak strach vzniká. V původním textu je budován skrz strašení, které ve védokyni postupně vzbuzuje nejistotu a v závěru paralyzující hrůzu. Toto strašení je možná ze začátku lehce naivní, ale přesně tak je zřejmě třeba k němu přistupovat. Není nic neuvěřitelného na tom, že původně hloupé strašidelné řeči začnou někoho zneklidňovat. Na toto zneklidnění je potřeba se zaměřit a stupňovat ho. V inscenaci bylo strašení a budování strachu nahrazeno v případě Attalngy perverzním jednáním a následně brutalitou a u védokyně spíše odporem k Attalngově jednání. Pravý strach se u postavy védokyně nedostavil. Diváci přihlíželi jejímu týrání a utrpení namísto rostoucí nejistotě. A to oslabilo i celkovou gradaci představení. Přitom v předloze je brutální jednání Attalngy až završením předchozích rafinovaných strategií, jak védokyni vystrašit. Nejde mu primárně o násilí, ale o strach. Attalnga v inscenaci překročil hranice hry mnohem dříve než v tomto bodě a nebylo poté příliš už kam gradovat. Zároveň bylo jeho jednání motivováno neustále a průzračně jeho

perverzní úchytkou. V momentě, kdy prohlašuje, že není princem, ale Luigim, vlastně zločincem, není změna jeho motivace příliš uvěřitelná. Divák nepřistoupí na to, že cílem celého Attalongova jednání bylo oloupit a zabít vévodkyni a celou fázi hry vlastně jen předstíral. Attalonga zůstal příliš průhledný.

Problematické bylo někdy i provedení vraždy. Vévodkyně probodla Attalongovi záda trikovým zasouvacím nožem. Bohužel to, že je nůž uzpůsobený k triku, bylo občas pro diváky viditelné. Na druhou stranu vůbec nevadilo, že se tvůrci nakonec rozhodli, že Attalongovi nebude ze zad téci krev. Krev v podstatě nahradila světelná změna (UV světlo), která zcela proměnila atmosféru prostoru.

V inscenaci také velmi dobře fungovala postava číšníka. Byla ztvárněna s adekvátní mírou stylizace, která vyjadřovala nadhled postavy nad situací, až lhostejnost, a to jak klidným, uvolněným tempem pohybu, tak i intonací.

Když režisérka s odstupem času hodnotila výsledek inscenace, uvažovala nad tím, že by bývalo bylo dobré více uzavřít prostor, tedy protáhnout praktikáblly až nad hlavy diváků, aby z prostoru nebylo úniku a působil stísněněji, porušit hranici mezi jevištěm a hledištěm – tedy soustředit se více na budování atmosféry.

### **2.2.3. Tváří v tvář smrti**

Dvouaktová hra Alfreda Savoira a Léopolda Marchanda měla v Grand-Guignolu premiéru 7. listopadu 1920. V rámci projektu *Expérience Grand-Guignol* ji režírovala Zuzana Burianová, dramaturgovala Tereza Verecká, scénou navrhl Ján Tereba a kostýmy Paulína Bočková. Hráli: Jean – Michal Necpál, Eva – Marie Radová, doktor Plassant – Michal Balcar, Gildas – Tomáš Havlínek<sup>15</sup>.

#### *Popis a stručný rozbor textu*

*Tváří v tvář smrti* v sobě spojuje témata pomsty a obávané nákazy vzteklinou. Děj hry je zasazen do Afriky, do hor Atlas, odříznutých od civilizace, kde žije skupina Francouzů. Odehrává se v malém loveckém pavilonku na mýtině uprostřed lesů, který si mladý muž Jean pronajal na léto pod záminkou, že zde bude lovit divokou zvěř. Ve skutečnosti ale přijel za svojí milenkou Evou, manželkou místního lékaře.

V kraji zuří epidemie vztekliny, a proto se vybíjejí psi. I lovečtí psi Jeana musejí být zastřeleni. Sluha Gildas je z toho tak rozmrzen, že si řekne o volno. Chystá se odjet do města, když příběhne Eva, celá vyděšená, že byla po cestě

---

<sup>15</sup> Host – student třetího ročníku herectví KČD

někým nebo něčím sledována. Nikde ale není žádné viditelné nebezpečí a tak sluha odchází na několik dní.

Eva zaníceně vypráví Jeanovi o vzteklině a příšerném průběhu této choroby. Najednou se ozve šramot. Za dveřmi stojí doktor Plassant, Evin manžel. Eva se schová do ložnice a Jean pozve doktora dál. Ve velmi dvojznačném, napjatém a na oko přátelském dialogu pověřuje Plassant Jeana vzkazem pro svou ženu – kdyby ji Jean náhodou potkal – ať se vrátí domů a raději nevychází, psi že jsou teď zlí a potměšilí. Na odchodu si doktor ještě vzpomene, že by si rád prohlédl Jeanovu ložnici, protože by následující rok chtěl využít pavilon on. Jean rychle hledá výmluvu a do ložnice ho nepustí.

Po Plassantově odchodu posílá Jean Evu domů. Ta se však nechce podřizovat manželově vůli. Svěřuje se Jeanovi, jak moc svého muže nenávidí. V objetí nakonec oba usnou, zmámeni vůní mimóz. Když milenci spí, vejde znovu Plassant. Nahne se nad ně a odchází. Tak končí první dějství.

Po probuzení je oběma těžko, cítí se, jako by byli nemocní. Eva se vyleká, že je velmi pozdě a chce běžet domů. Jenže dveře nejdou otevřít, okenice jsou pevně zavřené a zamčeny jsou i dveře do ložnice. Z nich po chvíli vychází Plassant se zbraní v ruce. Sděluje milencům, že spali dva dny. Že během toho přišel, a jak je viděl k sobě přitulené, bodl jednoho z nich jehlou infikovanou vzteklinou. Už si nepamatuje koho z nich. Nemůže je pustit ven, protože jsou nebezpeční. Virus už prý musel začít působit. S tím Plassant odchází a opět zamyká dveře do ložnice. Jean a Eva zůstávají sami v zamčené místnosti, bez vody, později i bez světla, jen oni dva a jeden nůž.

Milenci se začnou navzájem zkoumat, kdo z nich projevuje známky nemoci. Začnou se osočovat, že nakažený je ten druhý. Snaží se uklidnit, ale hádka se na místo toho stupňuje. Nakonec to vypadá, že nakažená je Eva. Chce Jeana obejmout, aby ve svém zoufalém stavu nebyla sama. Ale ten se jí bojí. Utíká před ní tmou. Eva ho dostihne a pověsí se mu na krk, Jean se jí snaží setřást a nakonec ji bodne. Eva umírá.

V tu chvíli vychází Plassant a obviňuje Jeana z vraždy. Prozradí mu, že nakažený nebyl nikdo. Pitva to prokáže, ale doktor je schopen dodat Jeanovi důkaz hned – sehne se ke své mrtvé manželce a políbí ji na ústa.

*Tváří v tvář smrti* je rozhodně jeden z nejlepších textů otištěných ve sborníku her Grand-Guignolu. Mezi jeho výrazné kvality patří dokonalá kompozice – přesná, postupná gradace, přiměřená délka výstupů, dramatickost každého obrazu, jasně vystavěné figury, ale i promyšlenější hra jazykových metafor. Obě

dějství jsou vyrovnaná. V grandguignolovských hrách bylo často první dějství pomalejší, méně dramatické, rozvleklejší a plné informací. Připravovalo diváka na dějství druhé, které už v rychlejším spádu šlo k vrcholu – jako jsme to mohli pozorovat v případě *Ukrutné rozkoše*. U některých her by se dokonce dalo říct, že první dějství je dlouhou expozicí k dějství druhému. Zde se však autorům povedlo všechny potřebné informace zahrnout do dramatických situací a tak dialogy nejsou pouhou konverzací, ale slovem se zde opravdu jedná.

Brutální začátek, zabíjení psů, je výbornou expozicí tématu vztekliny. Společnost je ve stavu paniky. V rámci prevence a bezpečnosti lidé upouštějí od rozumného uvažování nebo jednajíc proti své vůli. Ale není to jen tlak vyhlášek, co nutí Jeana, aby přikázal svému sluhovi pobít psy. Z dialogu cítíme, že existuje ještě jiný důvod, proč sáhnout k tomuto radikálnímu řešení. Pošetilý a nezdravý důvod, jak se vzápětí ukáže s příchodem Evy. Vždyť Eva říká: „*Kdybys je nedal zabít, už bych nepřišla.*“ Gildas dobře zná tento důvod, a proto je o to víc znechucený.

V dialogu po odchodu Gildase se v rámci milenecké hádky dozvídáme, jak závažná je v místních podmínkách nákaza vzteklinou. Tomu, kdo onemocní, zde není pomoci. Tuto informaci budeme potřebovat v druhém dějství hry. Zde se také poprvé rozehrává metaforická paralela mezi člověkem a zvířetem, potažmo psem. „*Člověk sám se musí mít na pozoru, bránit se proti vlastnímu bratrovi, který je člověkem možná už jenom podle vzhledu, ale uvnitř už skrývá zvířecí duši, která se z ničeho nic zakousne,*“ říká Eva. A nedlouho na to dodává, že u nich doma je jeden pes. Myslí tím svého manžela, ale Jean to nepochopí, na rozdíl od bystrého Plassanta v dalším výstupu.

Návštěva doktora Plassanta v loveckém pavilonku je brilantním výstupem, který je postaven na dvojsmyslném jednání Evina manžela. Každá věta, kterou lékař řekne, se zatíná do mysli přistiženého milence, Plassant vyzvídá, obhlíží terén, a přitom neřekne nic tak, aby potvrdil, že o nevěře své manželky ví. Plassant nachytává Jeana každým slovem a ten se musí vyvarovat tomu, aby reagoval na Plassantovy provokace ofenzivně. V jednom momentě však sám sebe chytí do pastí, aniž by o tom věděl – když řekne Plassantovi, že oni sami přece doma mají psa. V tu chvíli Plassant reaguje otázkou: „*Kdo vám to řekl? Moje žena?*“ Jean nemůže, než přisvědčit, netuše vůbec, o co se jedná. Plassant však dobře ví, že ten pes patřil jemu. Připomene, že každý člověk se podobá zvířeti, a ještě nechá vzkázat Evě, aby se vrátila domů za svým pejskem. Stejněho psa má na mysli, když říká, že psi jsou teď zlí a potměšilí.

Po odchodu doktora se Jeana zmocní strach. Tuší v jeho jednání výhrůžku, ale Eva to odmítá. Tím se zpečetí jejich osud – Plassantovo varování během návštěvy byla poslední šance, kterou milencům dal, aby se zachránili. Milenci následně usnou hlubokým spánkem. Je to omamnou vůní mimóz, které Jean do pavilonku pořídil kvůli Evě, nebo snad za to může Plassant a je to součást jeho plánu pomsty?

Paralela člověka a zvířete se objasní v druhém dějství. Člověk není podobný zvířeti ani tak fyzicky, jako spíš jednáním v ohrožení života. Plassant poštvemilence proti sobě strachem, který mají najednou jeden z druhého. Eva, která celou dobu působila jako sebestředná hysterka, se alespoň pokouší situaci uklidnit. Jean je však stržen strachem, který v něm rostl už od odchodu Plassanta, a chce se zachránit za každou cenu. Záchrana holého života se stává prioritou a vítězí nad humánním jednáním, dokonce i nad láskou. V tom spočívá nadčasová síla této hry. Není potřeba žádných efektů, realistických provedení vražd, jsou tu pouze dva lidé, kteří se milovali, a ti najednou stojí proti sobě v zápase na život a na smrt.

*Tváří v tvář smrti* demonstruje jednu ze základních myšlenek Grand-Guignolu – největší nebezpečí je skryto v člověku, nikoliv mimo něj. Postavy se snaží zabránit vnějšímu ohrožení, které představuje nákaza vzteklinou, ve skutečnosti však doplatí na své vlastní pudové jednání, které bývaly mohly při zachování rozumného uvažování ovlivnit.

Budování vnějšího ohrožení je v textu věnovaný poměrně značný prostor. Je v něm kladen důraz na závažnost nákazy. Dnešní divák má nevýhodu v tom, že neví, jak se vzteklina projevuje a co způsobuje. „Pokud vzteklina propukne, není nemocnému pomoci ani dnes – „při intenzivní péči může onemocnění přejít do kómatu, končícího rovněž smrtí“ (Beneš 2009, 163). Vzteklina se projevuje úzkostlivými, depresivními a podrážděnými stavy, objevují se záchvaty halucinací, hyperaktivity a zmatenosti. Nakažený trpí hydrofobií (nemůže pít a reaguje podrážděně třeba i na zvuk vody) kvůli křečím polykacích svalů, tyto projevy jsou doprovázeny sliněním a pocením. Vzteklina vede k postupnému zastavení funkcí centrálního nervového systému. (Volně podle Beneš 2009, 163 a Bednář, Fraňková, Schindler, Souček, Vávra 1996, 457)“ (Kebrtová 2012, 49) Smrt způsobená vzteklinou je spojena s opravdu velkým utrpením. Proto zde nejde jen o strach ze smrti, ale i z konkrétního způsobu smrti.

Zvláštní je, že autoři Grand-Guignolu dbali většinou na přesnost projevů lékařských diagnóz, ale ve hře *Tváří v tvář smrti* se příznaky, které začne

pociťovat Eva, neshodují s pravými příznaky vztekliny. Eva má například žízeň – ale jak bylo zmíněno, nakažený člověk má fóbii z vody. Autoři kupodivu nevyužili poměrně efektních příznaků a naopak, v zásadní, zlomové situaci hry, zvolili i tehdy snad poněkud naivní důkaz Eviny nákazy. V kritické chvíli Eva zakřičí: „Pomoc!“ A ve scénické poznámce stojí: *„Její výkřik se najednou změní v chraptivé chrčení, jakoby zaštekání.“* – „Už je to tady,“ reaguje Eva. Toto místo lze považovat za kámen úrazu celé hry a je nutné se s ním při inscenování vypořádat.

### *Úprava textu a inscenační koncepce*

Při úpravě textu nebylo nutné žádných radikálních změn. Škrty se soustředily především na zkrácení hry na domluvenou délku. Monolog Evy, ve kterém popisuje setkání s člověkem nakaženým vzteklinou, jsem na žádost inscenátorek přepsala tak, aby seznamoval s průvodními jevy viru. Dále došlo již jen k několika kosmetickým úpravám, které řešily příliš krkolomné, leč z originálu vycházející formulace. Text byl ponechán v hovorové spisovné řeči, až na několik míst, kde tvůrcům připadalo přirozenější použít jazyk nespisovný.

Scénu tvořil interiér středového boxu. Byla to kostka tvořená z kovové konstrukce a prken, která k sobě nepřiléhala, takže mezi nimi byly škvíry. Vytvořil se tak prostor, z něhož sice po uzavření nebylo úniku, ale zároveň neposkytoval dostatečnou ochranu před případným ohrožením z vnějšku. To byla velká výhoda, z které těžila atmosféra scény. Inscenátorky chtěly vytvořit svět, který je sám sebou ohrožením – a toto ohrožení zde platilo jak pro postavy, tak pro diváky.

Uvnitř boxu byly při dvou jeho stěnách lavice k sezení (za lavicemi bylo ještě místo k stání) a u nich byly na tyčích rozmístěny pravé i kaširované lebky zvířat a vycpaniny. Divák si tak mohl připadat jako jedna z loveckých trofejí. Ve stropě pavilonku, který tento box představoval, byl otvor na střechu, ze kterého byl spuštěn provazový žebřík. Horní prostor funkčně nahrazoval ložnici. Na zemi na scéně byla veliká chlupatá deka shrnutá do kouta místo kanape a karafa s vodou. Původně inscenátoři zamýšleli zpřítomnit fyzicky i květiny – mimózy, na které je v textu kladen poměrně velký důraz.

Kostýmy evokovaly módu meziválečných let. Eva měla vícevrstvé béžové šaty, které umožňovaly proměnu v jednovrstvé, pod kterými prosvítaly podvazky, do pavilonku přiběhla v klobouku s širokou krempou, šátkem na vlasech a slunečních brýlích. Jean byl oblečen do černých kalhot a černé, rozepnuté

košile, pod kterou byly vidět popruhy pro revolver. Gildas měl přes svůj kostým (kalhoty, košile, vesta) zkrvavenou řeznickou zástěru a v rukou psí obojky s vodítky. Plassant měl světlé kalhoty se šlemi, bílou košili, klobouk a brýle se silnými obroučkami. Kromě Plassanta měly všechny tři ostatní postavy silné líčení.

K osvětlení se využívaly zejména tři zdroje – prostá žárovka zavěšená vprostřed pavilonku, reflektor před vchodem do boxu, který ostrým světlem mířil dovnitř a evokoval sluneční žár, když se otevřely dveře, a vnější světla, jejichž účinek byl založen na prosvěcování boxu škvírami mezi prkny. V eroticky laděné scéně před závěrem prvního dějství osvětlily prostor reflektory s červenými filtry umístěné též z vnějšku.

Režisérka s dramaturgyní vytvořily koncepci, která počítala, podobně jako dvě předchozí popisované malé inscenace, s dvojitým působením na diváka – skrz předváděný děj, ale i skrz přímý atak diváka, se kterým pak pracovaly mnohem více, než tomu bylo v inscenacích ostatních. Zejména Marie Radová vstupovala do komunikace s diváky, specifické v tom, že šlo v podstatě o vyvolání očekávání, že ke komunikaci dojde, ale nakonec k přímé komunikaci nedošlo. Chovala se k divákům jako k vybavení prostoru, odkládala si na ně klobouk, brýle, šla si mezi ně pro masku zvířete, při pohybu ve tmě se jich přidržovala.

Ačkoli hra jako jediná z výběru primárně neobsahovala motivy erotické, inscenátorky se s nimi rozhodly pracovat a postavily na sexuální úchylce základ vztahu Jeana a Evy. V obraze na konci prvního dějství se Jean s Evou chystají k milostnému aktu, Eva má na hlavě nasazenou zvířecí masku a Jean jí přikládá hlaveň revolveru k zátylku. Jean s Evou nejsou do sebe jen zamilovaní, ale spojuje je také konkrétní záliba v perverzních, animálních sexuálních praktikách a vzrušení z nebezpečí. Můžeme to pozorovat i v dalších obrazech. Eva sice přiběhne do pavilonku vystrašená, ale velmi záhy, když se cítí v bezpečí, se začne vyžívat ve strašidelném líčení příznaků vztekliny.

Stěžejní se pro celou inscenaci ukázalo pojetí doktora Plassanta. Inscenátorky si kladly otázky, zda má být sebevědomý a působit nebezpečně, či spíše neprůbojný, směšný, do jaké míry jsou jeho repliky záměrně zacílené na znejišťování Jeana, zda má jeho návštěva vzbudit předtuchu nebezpečí, či zda má být Plassantův čin překvapením. Rozhodly se pro variantu, ve které Plassant působí co nejvíc mírně, nespěle a lehce roztržitě, aby pak podtrhly jeho proměnu, či spíše proměnu toho, jak jej divák vnímá, ve chvíli, kdy na oba milence namíří zbraň a stane se nebezpečným. Jeho roztržitost a dobromyslnost

je hra, ale pod ní se skrývá chladné jednání, které si lze vykládat i jako projev šílenství.

Otázku, zda milence uspal Plassant, či zda se opravdu chytily do vlastní pasti a omámila je vůně mimóz, rozřešily inscenátorky ve prospěch cílené otravy. Když se Jean s Evou chystají oddat svým perverzním zálibám, začne se do prostoru pomalu napouštět kouř. Když milenci usnou, vejde Plassant v plynové masce.

Režie pracovala s detaily. Tvůrci hledali, co o sobě prozradí postava právě detailem a gestem. Například Jean na začátku scény jí jablko, zatímco sluha se zlobí, že musel zabít psy, Plassant zakryje spící Evě odhalené stehno, když dokazuje Jeanovi, že Eva byla zdravá, namísto políbení jí prstem otře dásně a prst následně olízne.

Tvůrčí tým poměrně důkladně zkoumal postupy, jak ztvárnit tuto hru v intencích původního Grand-Guignolu. Během zkoušení se jim ale vyjevilo mnoho situací s komickým potenciálem. Zároveň narazili na problém s uvěřitelností děje. Začali pociťovat potřebu odstupu od vážného ztvárnění a vytěžit i objevený komický potenciál. Rozhodli se, že jejich inscenace se nebude pokoušet o vážně míněný horor, ale že zvolí spíše přístup hry na horor, v jejímž rámci budou pracovat s momenty odstupu od budovaného napětí.

Tento princip se projevil již ve fyzické podobě postav, a to ve výše zmíněném výrazném líčení: černé kruhy pod očima u Jeana, černé kruhy kolem celých očí u Gildase, výrazné oční stíny u Evy. Dále ho naplňovalo občasně zapojení zveličených gest či intonace parodující strašidelnou dikci. Více o tomto principu pojednáme níže.

### *Limity realizace*

Inscenace *Tváří v tvář smrti* byla obecně velmi dobře přijímána. Vděčila za to jak kvalitnímu grandguignolovskému textu, tak režijnímu a hereckému ztvárnění. Inscenace měla potenciál strhnout diváka, vtáhnout ho do děje a manipulovat s jeho vnímáním. Také atmosféra prostoru nahrávala pocitu znejistění. V tom diváka udržovala jak herecká akce zaměřená na něj ve vybraných momentech (namíření nože, fyzický kontakt – viz výše), tak samo umístění mezi vycpaninami či škvíry ve zdech za zády, skrz které mohli stojící diváci vnímat pohyby ve venkovním prostoru. Efektní účinek měly i dva momenty leknutí – když Plassant zabouchá na prkna za zády diváků ponořených do děje a když vystřelí ve chvíli, kdy se chce Jean za ním vyšplhat nahoru po provazovém žebříku. Lze shrnout, že



inscenace *Tváří v tvář smrti* dokázala asi nejvíce ze všech malých inscenací vytěžit z blízkosti diváků.

Menší účinek, než se kterým tvůrci počítali, měla scéna ve tmě, kdy Eva hledá Jeana a sahá přitom na diváky. Při zkouškách na zkušebně se dařilo budovat mnohem větší pocit úzkosti, protože bylo možné vnímat scénu pouze sluchem a případně díky dotekům. V sále, kvůli osvětlení ostatních prostor, nikdy nebyla taková tma, aby herce nebylo vidět, a to působivost značně snižovalo.

Slabším momentem inscenace byla situace, kterou jsme popsali v rozboru textu – chvíle, kdy se postavy utvrdí v tom, že vzteklinou je nakažená Eva. Inscenátorky nechtěly, aby hlas Evy napodoboval psí štěkot. Už v textu jsme nahradily ono „pomoc!“, které se mělo zvířecímu zvuku podobat, za „nekřič!“ . Eva tak dala najevo, že ji dráždí hlasité zvuky. Zůstalo však stále poněkud nejasné, proč na základě toho postavy došly k osudovému úsudku.

Další nástrahy kladla úspěšnosti jednotlivých představení technika. Ve chvílích, kdy nebyly světelné změny či kouřostroj synchronizované s dějem, bylo velmi náročné ustát situaci či vůbec uskutečnit některé akce. Takto citlivé místo bylo například ve chvíli před souloží, když si Eva nandala masku zvířete, klekla si na příkrývku, Jean ji zezadu objal a přiložil jí revolver k hlavě, mělo se zhasnout světlo a milenci mohli opustit tuto pozici. Ve chvíli, kdy světlo nezhaslo, měli na vybranou, zda v pozici vydrží, dokud světlo nezhasne, nebo si lehnou za světla. Obě možnosti ovšem ubíraly situaci na efektu.

Na zapojení prvků budujících odstup od vážného pojetí panují různé názory. S režisérem projektu jsme se shodli na tom, že právě tyto momenty nám připadaly rušivé, neboť shodily velmi dobře vybudované a fungující napětí, byly podle našeho soudu nadbytečné. Velká gesta a intonace na nás působily přepjatě a neadekvátně vůči malému hracímu prostoru. Pravděpodobně by mnohem více fungovala v prostoru větším.

#### **2.2.4. Zkrvavený skřivan**

Dvouaktová hra *Zkrvavený skřivan* Charlese Garina měla v Grand-Guignolu premiéru v prosinci roku 1911. Je signifikantní dobovým pohledem na asijské kultury a kromě toho zpracovává opět oblíbené téma pomsty. V rámci Expérience Grand-Guignol se jí ujal tento tým: režie – Ivo Kristián Kubák, dramaturgie – Marie Nováková, scénografie – Ján Tereba, kostýmy – Jana Preková a Paulína Bočková.

## *Popis a stručný rozbor textu*

Hra se odehrává na čínském venkově, v domě bohatého obchodníka s klenoty, pana Li. Pan Li je vášnivým chovatelem cvičených skřivánků, a protože se svou manželkou dosud nemá děti a dennodenně jí vytýká neplodnost, oblíbil si svého současného, velmi učenlivého ptáčka více než ji.

V den velké soutěže skřivanů musí pan Li odjet na obchodní cestu za místokrálem. Před odjezdem ho navštíví jeho soused Čang, který na něj velmi žárlí. Rád by uspěl v soutěži se svým ptákem, ale skřivan pana Li je lepší. Čang vyzvídá, kdy pan Li odjíždí, a tváří se velmi zarmouceně z toho, že Li nebude soutěžit.

Než pan Li odjede, klade na srdce své manželce, aby se dobře starala o jeho skřivana. Především jej nesmí za žádných okolností pustit z klece, neboť cvičený pták poslouchá pouze jeho. Paní Li by ho nedokázala přivolat zpět.

Sotva je pan Li pryč, přichází znovu Čang. Podněcuje žárlivost, kterou chová paní Li k ptáčkovi, a vnukne jí myšlenku, aby se ona sama zúčastnila soutěže. Slíbí, že ji naučí správné povely. A tak Istí dosáhne toho, že paní Li otevře klec a skřivan nenávratně uletí. Paní Li a její matka, paní Wang, mu zlořečí a slibují mu, že panu Li vše prozradí. Čang ovšem dobře zná nenávist, kterou vůči němu pan Li chová. Upozorní ženy na to, že když přiznají, co se doopravdy stalo, bude manžel soudit, že se s ním spolčily, a krutě je potrestá. Poradí paní Li, ať řekne, že ptáčka v noci ukradl zloděj. První dějství končí bědováním žen v zlověstné předtuše.

Ve druhém dějství je Čang znovu na návštěvě u pana Li, který se již vrátil a dal si souseda zavolat. Čang je nervózní, protože Li neustále krouží kolem tématu svého skřivana. Li Čanga zdržuje od odchodu a čím dál tím více ho mučí svými řečmi. Líčí mu a ukazuje, co by udělal tomu, kdo skřivana údajně ukradl. Nakonec mu prozradí, že by ho bez milosti zabil. Čang oponuje, že to není dobrý nápad, protože v takovém případě by to byla vražda beze svědků a Li by nemohl dokázat, co se stalo. Pan Li má však vše připravené. Chvíli poté, co Čangovi prozradí, že trest by měl svědky, přijdou Wang a jeho žena, rodiče paní Li. Obchodník Li znovu zatlačí na Čanga a tentokrát z něj vynutí opravdové přiznání. Když se Čang přizná a Wangovi slíbí, že jeho přiznání dosvědčí, Li nemilosrdně vbodne Čangovi dýku do krku.

Paní Wang se poté strachuje o svou dceru, protože Li jim prozradil, že z ženy vynutil pravdu násilím, neboť nevěřil jejím lžím. Matka chce dceru vidět. Pan Li

odhaluje klec po svém skřivanovi. V ní se namísto ptáka houpe uříznutá hlava paní Li.

Hra je napsána velmi stylizovaným jazykem, který napodobuje formy, obraty a metaforiku čínské poezie. Pro komunikaci obou sousedů jsou typické hyperzdvořilé floskule, které kontrastují s pravou motivací jednání postav a zejména v případě pana Li mají poukazovat na protiklad uhlazeného a vytříbeného vystupování a orientální krutosti. Stylizovaný jazyk je výzvou inscenátorům i hercům a vyžaduje odpovídající propojení se stylizací celkovou.

Schéma příběhu je vybudováno na archetypálním motivu zákazu a jeho porušení. Nápadně se podobá ve Francii oblíbené pohádce o Modrovousovi, který před svým odjezdem nabádá manželku, aby za žádnou cenu nechodila do zakázané komnaty, od které jí ovšem dává klíč. Když Modrovous zjistí, že jeho žena zákaz porušila, chce jí srazit hlavu. Na rozdíl od paní Li se v pohádce manželce podaří zachránit se.

Ústředním motivem hry je skřivan, respektive klec se skřivanem, která – dle scénických poznámek – visí v místnosti. V obou dějstvích je přikryta plachetkou. Fyzickou přítomnost skřivana je nutné inscenačně vyřešit pouze v jediný moment, a to když paní Li otevře klec a pták uletí.

Hra má opět pomalejší první dějství a intenzivní, rytmicky výrazné dějství druhé. Přes vysokou stylizaci jazyka, kdy se pro vyjádření jednoduché myšlenky použije složitá konstrukce mnoha slov, nedochází k rozmělnění dramatické situace. Naopak, kontrast mezi stylem jazyka a jednáním postav posiluje napětí. Dialog sousedů v druhém dějství je strhující hrou dominance a rafinovaného výslechu na straně pana Li a nejistoty, zděšení a snahy zachránit se na straně pana Čanga. Stává se násilným mnohem dříve, než dojde v ději k násilí opravdovému, fyzickému.

Výjimkou v kontextu grandguignolovských dramát je určitá potenciálně komická rovina, kterou do hry vnáší postava Tatouze, neohrabaného, lidového sluhy. Z dnešní perspektivy obsahuje text více potenciálně komických motivů, které však původně komický efekt mít neměly. V tom hraje roli i překlad do češtiny, v němž se nelze ubránit banálními asociacím, které vzbuzuje ústřední motiv ptáka. Dvojsmyslnost interpretace podtrhuje to, že péče o skřivana opravdu nahrazuje skutečný sexuální život manželů a že pochybení paní Li je možné vnímat symbolicky jako nevěru.

## *Úprava a inscenační koncepce*

Úprava textu se soustředila na běžné škrty zestručňující dialogy. První úprava počítala i se sluhou Tatouzem, kterého měl hrát Marek Mikulášek. Inscenátoři však byli nuceni postavu vyškrtnout z provozních důvodů celé inscenace Expérience Grand-Guignol.

K zásadnímu posunu se inscenátoři odhodlali v otázce žánru. Kdyby se pokoušeli inscenovat hru jako grandguignolovské drama, museli by čelit otázce, jak se vyrovnat s motivy, které by ve vážné interpretaci působily směšně. Rozhodli se nakonec inscenovat tento text jako komedii.

Scénu pro inscenaci Zkrvavený skřivan tvořila vnější strana středového boxu, tedy scény Tváří v tvář smrti. Částečným rozevřením stěn vznikl průchozí pavilonek, obchod s klenoty pana Li. Před ním byla postavena vyvýšená mola do tvaru U, takže mezi moly a pavilonkem vznikl jakýsi „bazének“. V závěru překryl stěny pavilonku igelitový závěs s orientální malbou, který plnil jak funkci uzavření východu, tak zároveň chránil dřevěný box před znečištěním umělou krví.

Základní otázku, tedy jak naložit s ústředním objektem hry, skřivanem a jeho klecí, vyřešili inscenátoři takto: celý prostor je skřivanova voliéra a postavy se nacházejí na jejím dně. Dominance skřivana, která se objevuje již v původním textu, je tak v inscenaci hyperbolizována. Skřivanovi se podřizuje celý prostor. Sám se ale projevuje pouze sekundárními znaky, výkaly (bílý jogurt) a peříčky, které dopadají na scénu ze shora v příhodných okamžicích, a zvukem – šustotem křídel a štěbetáním, který reaguje na zvýšení hlasu.

Svět, který inscenace vytváří, je založen na bizarnosti, vyšinutosti, úchylnosti. Platí v něm vlastní, tvůrci vymyšlené zákony a rituály, které jsou inspirovány čínskými obřady a společenskými zvyklostmi. Je to například rituál na uvítanou a na rozloučenou, který praktikují muži s opeřenými holemi. Inscenátoři je nazvali „gongčongy“. Tyto rituály jsou povinné, nelze se jim vyhnout bez toho, aby se jednání postavy stalo podezřelé – toho také využívá Li, když v druhém dějství zdržuje souseda Čanga od odchodu. Výše postavení muže se pozná podle velikosti gongčongu. Liho gongčong je zároveň ukazatelem svrchovanosti, hudebním nástrojem i smrtící zbraní.

Společenská pravidla tohoto světa určují ženám výhradně podřízené postavení. Ženy se například smějí pohybovat pouze v prostoru mezi moly, mola jsou totiž určena pro obřadnou komunikaci mužů. Když paní Li ponoukána

sousedem Čangem na molo vystoupí, poruší jen tímto drobným aktem přísná společenská nařízení.

Pravidla se odrážejí dále ve stylizaci pohybu, která vychází z čínského divadla, ale je tematizována. Ženy dělají pouze maličké krůčky. Když nechodí, zůstávají ve strnulé rovné póze s rukama sepjatýma na prsou. Této stylizaci odpovídá i jejich kostým. Mají velmi úzké, svíravé šaty, jako by byly oblečeny v kuklách. Paní Wang, představitelka starší, konzervativní generace, má šedou úpletovou kombinézu, jeden kus od hlavy k patě. Z šatů jí kouká pouze obličej a ruce od zápěstí – ani předloktí nevysouvá z oděvu. Rozkrok kombinézy je nízký, podporuje nepohyblivost, stejně jako boty na velmi vysokém podpatku, připomínající dávný čínský zvyk mrzačení ženských chodidel, aby byla co nejmenší. Kostým paní Li odpovídá tradičním požadavkům tohoto fiktivního světa na ženský oděv, ale je moderní a luxusní. Má dvě vrstvy, spodní, zářivě růžový, jakoby bondážový díl, a vrchní světlou, průhlednou, svírající kombinézu. Na diamantově lesklých lodičkách paní Li jsou ještě vyšší podpatky, než má její matka. Inscenátoři kostýmem i pohybovou stylizací posílili téma společenského postavení žen, jejich diskriminace a podřízenost pronikla do fyzické podoby postav.

I pohyb mužů je stylizovaný a směřuje k sošnosti a strnulosti. Většina jejich dialogů se odehrává v nehybnosti, frontálně směrem k divákům. Čím více však graduje napětí a děj se blíží k vrcholu, tím více i fyzické jednání upouští od přísných pravidel.

Bizarnosti a vyšínutosti s odkazy na čínské prostředí odpovídaly i mužské kostýmy. Tvořilo je mnoho vrstev posešivaných k sobě, kontrastních v barvách i materiálech. Muži měli kalhoty a dlouhý, přepásaný kabátec, který tvořil suknicu (u Li-ho delší než u Čanga). Na hlavách měli vícebarevné paruky působící dojmem spojení čínského a punkového stylu.

Důležitou roli v inscenaci hrála také zvrácená erotika. Li chová vztah ke skřivanovi vztah jako k milence a v podobném duchu, když přijde Čang svádět paní Li k vypuštění ptáka, je jeho jednání pojaté jako svádění sexuální. Takový podtext má i část rituálu s holemi.

Jelikož celý prostor, jak již bylo řečeno, tvořila ptačí klec, museli inscenátoři vyřešit jinak než v původním textu odhalení vraždy paní Li. Tedy místo její hlavy houpající se v kleci spustili z tahů celou umučenou mrtvolu paní Li. Její manžel si z ní udělal „nového skřivánka“.

Tým *Zkrvaveného skřivana* se také nejodvážněji pustil do realizace vraždy souseda Čanga. V původním plánu bylo, že se zpod lávky vykutálí jeho uříznutá hlava. Od toho nakonec upustili. Ovšem z místa, kam se svalilo Čangovo nehybné tělo, tryskala mohutným proudem krev.

Komika inscenace těžila ze zvrácených groteskních momentů a zcizovacích efektů. Postava sluhy Tatouze se měla inspirovat v komedii dell'arte. Obřadné řeči byly občas přerušeny zcizením do bezprostřední přirozené mluvy i tělesného uvolnění. Groteskně pak působilo násilí, zejména namířené vůči paní Wang. Stejně tak působily i momenty, kdy na jeviště dopadaly ptačí výkaly, většinou přímo na protestující paní Wang.

### *Limity realizace*

Divácká reflexe inscenace *Zkrvavený skřivan* se opět různila. Poměrně často ji diváci hodnotili jako nejlepší část večera, ale stejně tak jsme se setkávali s výpověďmi, které výrazně preferovaly předchozí tři kratší inscenace. Rozdílnost reflexe není náhodná. První tři inscenace byly poměrně kompaktní, čtvrtá k nim působila kontrastně. Zatímco první tři se snažily vypořádat se s materiálem co nejvíce v duchu původního Grand-Guignolu, čtvrtá si razila vlastní cestu a pracovala od začátku a cíleně s postupy, kterým se Grand-Guignol vyhýbal: s komikou a zcizováním. *Zkrvavený skřivan* byl hororovou groteskou. Byl také jedinou výrazně stylizovanou inscenací Expérience Grand-Guignol. K stylizaci logicky vedla spojitost s čínským prostředím a orientálním divadlem. V tomto případě se ale tvůrčímu týmu podařilo tuto stylizaci opodstatnit nejen z hlediska těchto souvislostí. (Zejména stylizovaný pohyb žen vycházel z tématu jejich sociální diskriminace.)

Grand-Guignol si přes posun do grotesky zachoval určité svébytné znaky. Kombinace strašidelnosti a komičnosti vyžadovala zvláštní nakládání s komikou. V zásadě lze říci, že komické prvky fungovaly ve prospěch inscenace tam, kde posilovaly vyšínutost světa a jeho pravidel. Účinek pak nebyl primárně komický, ale těžil z reflexe zvrácené komičnosti. Nejproblematictější v tomto ohledu byla zřejmě postava paní Wang, která se stala „otloukánkem“ celé společnosti. Byla neustále ponižována, zesměšňována, měla nejnekomfortnější kostým, byla vystavována slovním i fyzickým, násilným útokům a přitom sama o sobě svým vzhledem, vystupováním a pohybem působila směšně. Smysluplnost či efekt pojetí této postavy byly oslabeny v případě, že její vývoj během představení nedovedl diváka k obrácení perspektivy vnímání, k pochopení toho, co tímto

ztvárněním paní Wang tematizuje, pokud tedy zůstala pouhou poněkud neohrabanou komickou figurou. Na druhou stranu je otázka, zda měla tato postava pro budování hlubších konotací dostatek prostoru, neboť měla velmi málo replik i možností vyjádření.

*Zkrvavený skřivan* byla jediná inscenace, která se časově nepodřizovala ostatním částem, tedy pro ni neplatil dvacetiminutový limit. Její délka se pohybovala kolem třiceti minut. Stylizované jazykové konstrukce byly náchylné k vyprázdnění obsahu. Vyžadovaly naprostou suverenitu projevu a množství slov kladlo vysoké nároky na udržování dramatického napětí. Pokud tedy představení nebylo plně v kondici, působilo občas zdlouhavě. Domnívám se, že ve dvacetiminutovém formátu by byly významy i napětí snadněji udržitelné a větší stručnost by posílila rytmus i působivost inscenace.

Jak bylo zmíněno výše, tým *Zkrvaveného skřivana* se nejodvážněji pustil do provedení vražd. Krev v mocných proudech tryskající na stěny pavilonku po utnutí Čangovy hlavy přibližovala inscenaci poetice „béčkových“ hororových filmů. To ovšem poměrně zdařile korespondovalo s poetikou zvrácenosti celé inscenace. Potíže však často působilo technické provedení tohoto efektu. Nejbizarnější byla situace, kdy z kanystru pod molem začala místo umělé krve stříkat zelená tekutina – zřejmě vlivem jakési chemické reakce, která však zůstala naprosto záhadnou.

*Zkrvavený skřivan* neodpovídal zcela společným vytyčeným cílům inscenace Expérience Grand-Guignol, jakožto groteskní komedie se pohyboval vlastně na hraně parodie Grand-Guignolu, na druhou stranu nabízel ukázkou odlišného uchopení grandguignolovské látky, kterému nelze upřít působivost. Ukázal možnosti posunu žánru i to, že takový posun může být divácky vděčný. Inscenace měla potenciál být vrcholem večera a splnila nároky, které na ni kladlo zařazení do finále Expérience Grand-Guignol.

#### **2.2.5. Rámec inscenace**

Popsali jsme čtyři malé inscenace, které byly uváděny v rámci celovečerního představení. Tyto však nefungovaly pouze samostatně, ale jako části většího celku. Proto se nyní budeme věnovat rámci, do kterého byly jednotlivé díly zasazeny.

## *Popis prostoru a inscenační koncepce celku*

Koncepci inscenace jsme tvořili režisér a dramaturg společně se scénografy Jánem Terebou a Marianou Kuchařovou. Hledali jsme způsob, jak pojmut celý program večera, propojit jednotlivé jeho složky, jak dodat sledu několika krátkých her ještě další rozměr. Tak vznikl dějový a prostorový rámec, který do velké míry závisel na výtvarném řešení a nemohl by tudíž vzniknout bez úzké spolupráce se scénografy.

Rozhodli jsme se zavést diváky do jakéhosi strašidelného domu, kde, kromě zhlédnutí čtyřech menších představení mohou zažít ještě i individuální zážitky. Scénografové navrhli velmi náročné, ale efektivní a funkční rozdělení prostoru Divadla DISK, ve kterém měla každá hra svou vlastní scénu. Vznikly tři malé „boxy“ a jedna větší scéna s elevací. (Podobu jednotlivých scén jsme již popsali u jednotlivých inscenací.) Kromě boxů byly v prostoru rozmístěny ještě dřevěné bedny – výtvarné instalace a skryše na zvukovou techniku, a pytle s „mrtvolami“. Jeden blok elevace o rozměrech 2x3 metry byl v levém zadním rohu přisunut ke zdi a tvořil vyvýšené podium pro zvukaře, který však byl zároveň postavou z rámce. Pod touto elevací vznikla opět pro potřeby rámce experimentální laboratoř, do níž mohli diváci nahlížet maličkými průzory – jako klíčovou dírkou. Scénografie vnějšku, tedy onoho strašidelného domu, vycházela z „estetiky rubu“. Využívala vnější strany boxů a neupravené prostory sálu. Působila syrově, podobně jako prostředí v docích, ale nesnažila se působit iluzivně.

Toto prostorové řešení umožnilo hrát simultánně tři malá představení, každé pro menší počet diváků, a čtvrté pro všechny najednou. První tři hry se tedy opakovaly třikrát po sobě, aby se v boxech vystřídali všichni diváci. V přestávkách mezi jednotlivými představeními mohli diváci objevovat prostor, setkávat se individuálně s postavami a pozorovat, co se kolem děje. Od němého filmu jsme nakonec upustili ve prospěch dění o pauzách. Byl pozůstatkem prvotních plánů a zařazovat ho do plánů nových by přineslo více komplikací než užítku. Nebylo technicky možné vytvořit pátý prostor pro film a nakonec jsme usoudili, že ani nechceme míchat druhy umění.

Veškeré dění a instalace mimo čtyři malé inscenace tvořilo rámec Expérience Grand-Guignol. Jeho základem byl onen strašidelný dům, ve kterém se vynořovaly postavy z jednotlivých inscenací. V něm bylo možné na základě individuálního pozorování vysledovat pátý příběh, který nevycházel z jedné konkrétní hry Grand-Guignolu, ale byl grandguignolovskými příběhy inspirovaný.



Rámec inscenace si se strašidelností hrál. Měl jinou atmosféru než vložené inscenace. Byl založen na individuálních vjemech a mohl divákovi poskytnout jak intenzivnější osobní zážitek, tak i odlehčení. Střídání představení a přestávek nahrazovalo v našem pojetí grandguignolovský model střídání komedií a dramát.

Dějový rámec měl svůj vývoj a svůj řád. Postavy z her se pohybovaly prostorem, či měly svá místa, na kterých působily. A jejich jednání se vyvíjelo v těchto fázích: v první pouze dotvářely atmosféru potmělého DISKu svou statickou přítomností – to bylo na začátku, při příchodu diváků. V druhé fázi, tedy v první přestávce mezi představeními, se postavy rozzily, každá měla svou činnost, ale nezapojovala do ní diváky. Ve třetí fázi, ve druhé přestávce, postavy vstupovaly do interakce s diváky. Ve čtvrté fázi, ve třetí přestávce, postavy s diváky manipulovaly. Vývoj tohoto rámce jsme si pojmenovali jako postupující vliv diktatury. Začínal zdánlivě nevýznamnými detaily a končil ovládnutím celého prostoru. Na začátku nebylo tušit význam scén, dění postupně gradovalo, poslední přestávka již byla na hraně mezi hrou s diváky a varováním, hlubším vyústěním děje rámce.

### *Děj rámce a chod představení*

Nyní si shrňme cestu diváka představením.

**Začátek:** Divák stojí frontu na vstup do sálu. (Vstupuje se bočním vchodem od toalet.) Profesor Ternier z inscenace *Ukrutná rozkoš* provádí „lékařskou prohlídku“ a rozděljuje divákům barevné náramky. (Vznikají tak tři skupiny diváků, které budou následně společně organizovány.) Divák vchází do potmělého sálu. Některé postavy jsou rozmístěny v prostoru jako instalace. Tři postavy (Paní Wang, Gildas a Číšník) drží v ruce barevné lampiony a navádí k sobě lidi se stejnou barvou náramku. Usazují je do boxů. Když jsou diváci usazeni, ozvou se tři výstřely (Gildas z inscenace *Tváří v tvář smrti* zastřelil psy) a začíná první kolo představení.

**Přestávka 1:** S koncem prvního představení jsou diváci vybídnuti, aby odešli z boxů. Vycházejí do prostoru. U oválného boxu stojí Robert Cernay a holí se břitvou. V jednom z balkonků DISKu je nainstalován invalidní vozík, který sebou občas cuká (odkaz k paralyzovanému manželovi indické krasavice Djany z *Ukrutné rozkoše*). V dalším se paní Li pokouší otěhotnět za pomoci různých zaříkadél a lidových receptů. Před sebou má rozložené ingredience pro přípravu lektvarů a amuletů a sešit s návody, kterými si divák může listovat. Na elevaci si pan Li chystá čínské nudle z ne příliš vábných ingrediencí. Kolem se perou rabiáti

z krčmy o Attalongova plyšového medvídka. Prostorem prochází podezřelá dívka, která postupně jeví příznaky vztekliny, sleduje ji Doktor Plassant, který ji následně zadusí polštářem. Mrtvé tělo je odtaženo k laboratoři. V laboratoři je možné vidět lavory s krví a předměty, které připomínají orgány. Za posuvnými vraty vedle laboratoře, která si diváci mohou otevřít, je schován živý pokusný exemplář jakési zrůdy. Nad laboratoří stojí postava v barevné paruce – podobné, jakou poté budou mít muži ve *Zkrvaveném skřivanovi*. Je to čínský diktátor. Když jsou boxy připraveny na další představení, postavy ve funkci uvaděčů rozsvítí lampiony a usazují diváky. Po třech výstřelech začíná druhé kolo.

**Přestávka 2:** Diváci vycházejí. Robert Cernay prosí o pomoc s holením, když se divák odhodlá přiložit mu břitvu ke krku, sehraje, že byl pořezán. Paní Li oslovuje kolemjdoucí a žádá si od nich vlas panny a podobné artefakty. Pan Li se snaží přimět diváky, aby ochutnali jeho nudle. Rabiáti si vytipovávají diváka, kterého obkličují, zaženou ho do úzké uličky vedle elevace a pro ty, co přihlíželi obkličování, sehrají, že diváka okradli a zkopali. Eva bloudí prostorem a vykládá hrůzostrašné historky. Jean střílí do stropu, ze kterého padají krysy. Profesor Ternier přešívá zadušenou dívku v podobnou zrůdu, jakou chová v kleci za laboratoří. Po uvedení boxů do původních stavů jsou diváci opět usazeni dovnitř a odehraje se třetí kolo. Startují ho jak jinak než tři výstřely.

**Přestávka 3:** Třetí přestávka již neumožňuje volný pohyb po prostoru. Po skončení představení se zhasne, jako by vypadl proud. Ozve se siréna a následně hlas diktátora, který v řeči plné floskulí připomínajících totalitní proslovy, začíná organizovat řízenou evakuaci. Během toho do prostorů začínají vnikat postavy z inscenací. Jsou přetvořené na zrůdy, které vyráběl Ternier. Osvětlují prostor pouze lampiony a vyvádějí diváky z boxů podle pořadí dle „využitelnosti“ pro totální nasazení. Nejdříve jdou muži do třiceti let, pak muži do šedesáti let, poté ženy do šedesáti let a nakonec děti, senioři „a ostatní“. Když všichni diváci sedí na elevaci, probíhá prostorem vyděšený Ternier. Balkonem vyjde na chodbu, odkud následně zazní výstřel. Začíná se poslední představení.

**Zakončení:** Diváci odcházejí ze sálu. U dveří před šatnami leží mrtvý profesor Ternier s prostřelenou hlavou. Na sobě má cedulku psanou roztřeseným písmem, která hlásí: „Přijďte zas.“

Během rámce se tedy poskládal pátý příběh večera. Malý, tragický příběh doktora, který díky svým vědeckým objevům a pokusům stvořil armádu zrůd a dopomohl tak k moci diktátorovi. Tento příběh tvořil jakousi „nepovinnou“

nadstavbu inscenace. Pro jeho detailní vysledování byla nutná přímá aktivita diváka.

### *Mimoumělecké otázky koncepce a jejich řešení*

Celková koncepce nastolila několik problémů, které se vedle těch uměleckých staly naprosto stěžejními pro realizaci inscenace. Byly to zejména otázky synchronizace simultánního dění. Jak docílit toho, aby se jednotlivá představení uváděná najednou ve třech boxech nerušila? Jak zařídit, aby byly všechny tři simultánní inscenace stejně dlouhé a vždy končily ve stejnou chvíli? Jak svítit a zvučit ve třech prostorech najednou? Jak a zda vůbec organizovat a rozdělovat diváky? Jak vůbec tuto inscenaci provozovat vzhledem k technické i organizační náročnosti?

Problém s délkou třech simultánních inscenací se kupodivu vyřešil velmi hladce. Domluvili jsme se na limitu dvaceti minut a to se všem třem týmům podařilo naplnit. Byť byla někdy představení o něco kratší či delší, nedocházelo k citelnějším rozdílům v délce představení. Konec každého představení byl inscenován tak, aby na sebe jednotlivé scény mohly počkat a diváci z boxů byli vypuštěni naráz. Herci poznali podle zvukových indikátorů, v jaké fázi se nacházejí ostatní představení. Když byla všechna skončena, vybídl diváky k odchodu a změnil se i celkový zvuk a světlo.

Více starostí jsme měli se vzájemným rušením se simultánně hraných představení. Chtěli jsme ze zvuků, které doléhají z jednoho prostoru do druhého udělat přednost. To, co na sebe inscenace díky sem tam vyčnívajícím replikám či hluku prozrazovaly, dotvářelo atmosféru představení a vzbuzovalo očekávání, jaké budou další části večera. Bohužel se nám se součinností tří představení nepodařilo pracovat cíleněji a více prokomponovat jednotlivé části navzájem.

Na druhou stranu bylo třeba zamezit, aby zvuk z vedlejší scény bránil vnímání představení dalšího. Proto jsme se rozhodli vytvořit v celém prostoru stálou zvukovou clonu. Nazývaly jsme ji „tichem“, protože tvořila zvukový základ, ke kterému se pak přimíchávaly zvuky patřící jednotlivým inscenacím.

Technické aspekty Expérience Grand-Guignol se záhy ukázaly stejně významné jako ty umělecké. První stavba všech dekorací, světel a zvukového aparátu trvala asi jedenáct hodin, což bylo pro provoz absolventské inscenace naprosto nemyslitelné. Postupem času se stavba zkrátila, přesto zůstala velmi komplikujícím faktorem provozu. Proto jsme museli přizpůsobit systém reprízování. Expérience Grand-Guignol jsme uváděli ideálně více dní po sobě

a pokud to nebylo možné, tak alespoň ve dvou reprízách denně. I z tohoto důvodu bylo nutné dodržet, aby každý herec hrál jen v jedné inscenaci. Nepodařilo se to pouze v případě Vojtěcha Bartoše, který hrál jak v *Ukrutné rozkoši*, tak ve *Zkrvaveném skřivanovi*.

Světla a zvuk obsluhovali během představení tři technici. Jeden, v roli čínského diktátora, měl na starosti zvuky v „oválu“ a v „kostce“. Z kabiny pak za pomoci mikrofonů, které snímaly z prostorů zvuk (a v případě *Noci v krčmě* i za pomoci kamery), zajišťoval jeden osvětlovač světla v „oválu“ a v „kostce“, přičemž mu do každého sluchátka šly zvuky z jiného prostoru, a druhý se staral o světlo i o zvuk zároveň ve scéně pod elevací. Není divu, že při představeních docházelo k technickým nepřesnostem. Naopak je s podivem, že se toto rozdělení techniky vůbec podařilo zrealizovat.

Řešení organizace diváků bylo popsáno v kapitole věnované chodu představení. Původně jsme diváky vůbec organizovat nechtěli. Měli si vybírat samostatně, kam půjdou v rámci jednotlivých kol. Protože ale měly prostory omezenou kapacitu (což se odrazilo i na celkové kapacitě diváků, která musela být snížena na sedmdesát na představení), mohlo by se stát, že by se někteří diváci na některé představení vůbec nedostali. Proto jsme je nakonec rozdělili do skupin podle barev a určovali, kam se má která skupina vydat.

### *Iluze a antiiluze prostředí*

Když jsme vymýšleli, jak má vypadat náš strašidelný dům, nebo respektive strašidelný sál, uvažovali jsme nad mírou iluzivnosti jeho ztvárnění. Prakticky bylo nemožné předělat sál DISKu na iluzivní prostředí, kde by diváci přestali vnímat, že jde o divadelní sál. Bylo jasné, že prostor a dění v něm budou diváci vnímat s odstupem. Kdyby se *Expérience Grand-Guignol* inscenovala v jiném, nedivadelním prostoru, například v opuštěném domě, otevřelo by to nové možnosti práci s atmosférou, která by mohla více počítat s reálnými pocity strachu či alespoň znejistění ze strany diváků. Toho bychom bývali mohli dostupnými prostředky docílit jen stěží. Proto jsme zvolili variantu, která přiznává, že jsme v divadle. Ale v divadle, které je naprosto netradičně uspořádáno, kde diváci nevědí, co je čeká, kde jsou překvapováni, kde mohou neustále něco objevovat. Šlo většinou o hru se strachem, který baví. Tato hra očekává od diváka jistou otevřenost, zvědavost. Vědomí, že dění není reálné, nemusí bránit zážitku. Vždyť ani návštěvník vstupující do strašidelného zámku

neočekává, že bude svědkem reálných hrůzostrašných situací a že zažije reálné prožitky strachu.

Z neiluzivního prostoru vcházeli diváci do boxů, které už byly detailněji scénograficky pojaty. Jako by se střídaly dva kontrastující světy. Touto perspektivou měla být představení vnímána. Diváci měli možnost ponořit se do iluze a zase se z ní vynořit. Proto jsme při stanovování cílů tolik lpěli na tom, aby jednotlivá představení byla pojata ne jako parodie, ale s co největším respektem k žánru. Větší nadhled, či protipól k tomuto přístupu pak měly vytvářet vjemy zprostředkované právě anti-iluzivním prostředím sálu.

Je otázkou, zda neiluzivní prostředí rámce umožňovalo vytvořit iluzi v jednotlivých scénách. Ani v jedné inscenaci nešlo o to, aby diváci vnímali hru jako realitu. Šlo spíše o snahu strhnout diváky, aby spoluprožívali děj s postavami a aby je pohltila atmosféra jednotlivých prostorů.

### **3. Shrnutí a dílčí závěry o přístupu k žánru Grand-Guignolu**

V následující části se pokusíme shrnout problémy a poznatky, které se vyjevily na základě zkoušení a hraní Expérience Grand-Guignol. Nejprve se zamyslíme obecně nad otázkou Grand-Guignolu a strachu jako účinku divadelního představení. Následně uvedeme některé konkrétní postřehy o Grand-Guignolu a snaže o jeho funkční inscenování. Na závěr připojíme úvahu nad tím, proč nebo zda je smysluplné dnes inscenovat Grand-Guignol, a na co by bylo dobré se zaměřit při realizaci případného dalšího grandguignolovského projektu.

#### **3.1. Grand-Guignol a účinek strachu**

Grand-Guignol bylo divadlo hrůzy a erotiky. Jeho cílem byl komplexní účinek na diváky, který kromě uměleckého zážitku zahrnoval i prožitek vzrušení a hrůzy. Pokud bylo na počátku dvacátého století v divadle opravdu možné dosáhnout účinku autentického strachu, vděčil za to Grand-Guignol jak soudobé divácké zkušenosti, tak i inscenačním postupům, které právě a jedině v tomto divadle dokázali vybrousit do dokonalosti. Stejného účinku, jako měla představení Grand-Guignolu v jeho nejslavnější éře, lze v dnešním kontextu docílit jen stěží. Mnohem účinnější než divadlo je v tomto směru film.

Otázka strachu jako účinku divadelního představení Grand-Guignolu v dnešní době je komplikovaná. Kříží se v ní totiž dvě různé problematiky: problematika strachu jako účinku divadelního představení a problematika Grand-Guignolu v současném kontextu.

Autentický strach jakožto účinek divadelního představení v divadelním prostoru je se současnou zkušeností diváků téměř utopií. Divák stěží přestane vnímat, že je v bezpečí divadla, a bude si udržovat od představovaného děje vždy určitý odstup. Pokud bychom chtěli, aby se diváci báli, museli bychom zřejmě dokázat vybudovat divadelními prostředky absolutní iluzi, že již nejde o hru, ale o realitu, jako kdysi v divadle Grand-Guignol. Je otázkou, zda by takový úkol bylo možné naplnit při zachování uměleckých kvalit.

Druhou možností je zapojit do celkového účinku představení i přímé působení na diváky – strašit je. I zde bychom k vyvolání opravdové hrůzy museli zřejmě překročit hranice hry. Jako například ve Spojených státech amerických, kde se od devadesátých let rozvíjí celý průmysl zaměřený na uměle vyvolaný prožitek

strachu. Existuje zde kolem dvou tisíc podniků<sup>16</sup>, které nabízejí svým návštěvníkům extrémní hrůzostrašné zážitky. K inscenování situací, jsou využívány hollywoodské efekty ale i reálné násilí vůči návštěvníkům. Extrémní zážitky jsou zde způsobovány překračováním hranic hry a zřejmě i očekávání návštěvníků. Zde ale již nejde o divadlo, jehož součástí je i zážitek umělecký.

Další možností, jak podpořit prožitek strachu, je inscenovat horor v nedivadelním prostoru. Prostředí v kombinaci s představovaným dějem může pak být natolik sugestivní, že se diváci začnou iracionálně bát.

V divadelním prostoru je vyvolání autentického strachu u diváků výjimečným úkazem. Během reprízování Expérience Grand-Guignol jsme zažili jednu extrémní situaci, kdy představení vyvolalo dokonce hysterický záchvat. Stalo se to v případě slečny, která se opozdila za svou skupinkou a zůstala na začátku jednoho kola představení v prostoru mimo boxy. Nevěděla, kam má jít, a když jí herci, kteří se chystali na výstup, chtěli pomoci, vyděšeně před nimi utíkala. Po představení ještě plakala a popisovala svůj zážitek tak, že díky atmosféře, kterou navodilo předchozí představení, byla rozrušená. Když se najednou ocitla v potměšlém prostoru sama a kolem se pohybovali herci, nebyla schopná je vnímat jako herce, ale vnímala jako reálné postavy, které představovali. Když se tedy konkrétně Michal Balcar (doktor Plassant) vydal směrem k ní, aby jí poradil, dostala strach a v panice před ním utíkala. Čím víc se jí pak snažil dohnat, tím víc se bála. Za tento zážitek ale vděčí divačka spíše své senzitivitě než inscenaci.

Před inscenováním Grand-Guignolu je nutné si položit otázku, zda má být účinek strachu opravdu cílem inscenace. Pokud by to tak bylo, staví to inscenátory před jeden z nejnáročnějších úkolů, jaký si lze v rámci divadla představit. I při vynaložení maxima sil podstupují veliké riziko neúspěchu.

Prožitek strachu ale i v původním divadle Grand-Guignol tvořil jen jednu součást komplexního účinku představení. Jeho ostatní složky jsou stejně důležité a přílišné lpění na vyvolání strachu je může oslabovat. Také je nutné si stanovit, co je to ten strach, který má spoluutvářet účinek představení. Pro celkové uchopení žánru je výhodnější, když se nesnažíme o autentickou hrůzu, o které jsme psali výše. Strachem můžeme označit spíše pocit vzrušení, rozechvění, nejistoty, napětí – tedy emoci, která je, na rozdíl od autentické hrůzy – příjemná.

---

<sup>16</sup> Většinou jde o tzv. hororové hotely, například Blumhouse v Los Angeles.

A úspěchem inscenace pak je, když se jí podaří udržet diváka v napětí. Prožitek autentického strachu k tomu není zapotřebí.

Tato definice umožňuje pojmout práci se strachem jako hru, což otevírá inscenačnímu uchopení širší možnosti. Konečně umožňuje i volnější přístup k celému žánru, v podstatě ne hru pouze se strachem, ale hru s celým žánrem.

Hrou byla i celá forma inscenace *Expérience Grand-Guignol* – hrou na strašidelný dům. Věta v anotaci, která pokládá otázku: „Budete se bát?“, pak byla výzvou ke hře. Taková hra vyžaduje určitou duševní aktivitu, která začíná otevřeností vůči následujícím podnětům. V případě *Expérience Grand-Guignol* se od diváka požadovala i jistá míra zvědavosti a samostatnosti. Pasivní divák, který očekával, že mu bude strach naservírován bez vlastního vkladu byl pravděpodobně zklamán.

Nyní přistupme ke druhé otázce – k problematice *Grand-Guignolu* v dnešním kontextu. Kdybychom měli možnost navštívit představení divadla *Grand-Guignol* na počátku dvacátého století, pravděpodobně bychom nesdíleli zážitek soudobých diváků. Nejen, že by dnešní divák nebyl vystrašen, ale ani by se nebavil. Možná nejsou na vině ani tak prostředky, jakými byl žánr kdysi inscenován, jako spíše jeho texty. Jak bylo zmíněno v úvodní historicko-teoretické kapitole, *grandguignolovská* dramata byla ceněna pro své kompoziční kvality, krátkost, kondenzovanost a aktuálnost. Praktická zkušenost s *grandguignolovským* textem ukázala, že ani po výrazném krácení (o třetinu či o polovinu textu) se místy neodstraní dojem nadbytku slov a rozvleklosti. Mnohem významnější problém vnímání *grandguignolovských* textů v dnešní době je ale to, že již nejsou aktuální. Přesněji řečeno, určité archetypální situace a pudové jednání, které *Grand-Guignol* zobrazuje, jsou nadčasové, neaktuální je způsob pojednání témat v textech. Ty už samy o sobě mnohdy vyznívají naivně a směšně. Tak, jak jsou napsány, je jen stěží převedeme do jiného kontextu, než je ten jejich archaicky stylizovaný. Bylo by to, jako bychom chtěli přetočit „film pro pamětníky“ do jiného žánru. Pokud je chceme inscenovat, musíme k nim přistupovat s vědomím jejich dobové zakotvenosti. Musíme hledat vhodnou stylizaci, která bude s textem v souladu. Zároveň je výhodné do textů výrazněji zasáhnout a zvolit takové úpravy, které odstraní jevy, které by dnes bránily působivosti textu a vedly k směšnosti.

Je také možné vzít směšnost textu do hry a inscenovat původní drama jako hororovou komedii, jako tomu bylo v případě inscenace *Zkrvavený skřivan*. Je zde však nebezpečí, že inscenační přístup sklouzne k parodii žánru. To je



samozřejmě také možnost, jak inscenovat Grand-Guignol, ale přílišný odstup k předváděnému ubírá Grand-Guignolu právě onu specifickou kvalitu, kterou je mezi jinými žánry výjimečný, možnost hry se strachem.

### 3.2. Další postřehy o žánru

V této podkapitole se pokusíme shrnout další postřehy o Grand-Guignolu, jak se vyjevily na základě praktického výzkumu. Chápeme zde Grand-Guignol jako žánr, který si hraje se strachem a pokouší o zábavný prožitek napětí, vzrušení, nejistoty, atd. (viz výše).

#### *Rytmus inscenace*

Zkušenost s inscenováním Grand-Guignolu potvrdila, co bylo předmětem popisu žánru v historicko-teoretické úvodní kapitole. Rytmus je pro grandguignolovské inscenace naprosto zásadní. Grand-Guignol je situační žánr podobně jako situační komedie. Vyžaduje naprostou přesnost načasování a v něm spočívá velká míra účinku. Chyby v rytmu mohou tedy velmi výrazně ovlivnit kvalitu konkrétního představení.

#### *Stylizace*

Grand-Guignol je žánr stylizovaný. Dalším klíčem k úspěchu inscenace je nalezení vhodné míry a způsobu stylizace. Ta částečně vychází z temporytmu. Temporytmus a stylizace společně udržují napětí. Coolness scénování se může ocitnout v rozporu s žánrem, byť na první pohled existuje mezi těmito žánry spojitost, protože se oba zabývají násilím.

Není příliš efektní uchopit grand-guignolovské texty civilně a realisticky. Příklad toho viděla část tvůrčího týmu v Paříži v Théâtre Darius Milhaud, kde v roce 2013 uvedla divadelní společnost Kimé pod režijním vedením Daniela Duboise dvě hry z repertoáru divadla Grand-Guignol a to drama *Muž, který zabil smrt*<sup>17</sup> a komedii *Gilotina*<sup>18</sup>. Předváděné inscenace působily jako divadelně nepoučené pokusy o činohru bez jakékoliv inscenační koncepce, ve kterých hrálo hlavní roli civilně pronášené slovo a snad snaha o nápodobu původního vizuálu těchto inscenací, jak jej představují dobové plakáty divadla Grand-Guignol. Texty neprošly žádnou úpravou, byly inscenovány v plném rozsahu, což v kombinaci s absencí režie vedlo k otřesnému a neúnosně dlouhému zážitku. Přestože šlo

---

<sup>17</sup> L'homme, qui a tué la mort, premiéra v Grand-Guignolu roku 1928

<sup>18</sup> La veuve, premiéra v Grand-Guignolu v roce 1906

o inscenace profesionálního souboru, rovnaly se svou úrovní prvním pokusům nezkušených amatérů. Naprostá civilnost projevu na tom měla svůj velký podíl.

### *Násilí*

Napětí je při představení mnohem důležitější než násilí. Je třeba budovat především to, co násilnému aktu předchází. Jeho vlastní provedení musí být přesné, pokud se to nedaří, je lepší se mu vyhnout. Čím je někdy skrytější, tím více funguje. Je lepší nechat pracovat fantazii diváků spíše než se snažit realisticky předvést vraždu.

### *Atmosféra, nejistota a strach*

Výsledné inscenace ukázaly, že při inscenování Grand-Guignolu je výhodné budovat atmosféru a to jak prostředky divadelními, tak nedivadelními – působením na smysly diváků, na jejich osobní pocity a prožitky.

Diváci pociťovali lehké vzrušení až nejistotu ve chvílích, kdy nevěděli, co je čeká. Toto znejistění jsme se snažili podpořit právě tím, že jsme se zaměřovali na posílení individuálních vjemů diváků. Divák, který jde představením sám, je citlivější, než divák, který je ve dvojici či skupině. Rozdělování diváků u vstupu do sálu proto nemělo jen praktický cíl vytvořit tři početně vyrovnané skupiny, ale také rozdělit od sebe skupinky a páry v zájmu jejich osobních vjemů.

Při budování osobní nejistoty byla efektní také interakce herců s diváky během přestávek. Není to většinou přímo strach, ale spíše stud, co vede k tomu, že se divákům do interakce příliš nechce vstupovat. V každém případě už to je znejistění. Stav, kdy se nesmělý divák rozhodne překonat hranici studu a do interakce vstoupit, je také spojen s pocitem vzrušení a vede k zážitku. Za nejúčinnější akci rámce z hlediska vyvolání strachu můžeme považovat obklíčení diváka rabiáty z krčmy a jeho zavlčení za elevaci. Diváci to pochopitelně většinou brali jako hru, přesto bylo zajímavé sledovat, jak se rozhodují, zda na ni přistoupí, nebo se z obklíčení pokusí dostat.

Byť je to banální, cestu k emocím diváka otevírá také každé úspěšné vylekání, třeba jen zabouchání ve chvíli soustředěného ticha. Stejně tak za vhodných podmínek fungovalo vlnění koberců a procházení postav za zády diváků v *Ukrutné rozkoši*.

## *Komika*

Práce s komikou je ožehavý prvek. Neznamená to, že musí v Grand-Guignolu chybět vtip. Ale komika použitá na nesprávném místě nebo samoučelně ruší napětí. Může však fungovat v kontrastu k hrůzostrašnému a posilovat jeho účinek, pokud se daří přepínat stříhy mezi komickým a hrůzostrašným.

## *Motivace dramatické postavy*

Při zkoušení Grand-Guignolu jsme narazili na to, že je často důležitější a užitečnější soustředit se spíše na to, jak má jednání postavy v danou chvíli působit na diváky než na jeho pravé motivace. Zuzana Burianová vzpomínala na to, jak vznikaly výstupy doktora Plassanta. Soubor vlastností a motivací, který utvářel dramatickou postavu doktora, v situaci ve výsledku herce mátl a znemožňoval mu pojmout výstup tak, aby dosáhl chtěného cíle. Toho se režisérka s hercem nakonec dobrali až díky úplně opačným a falešným motivacím a vlastnostem, než jaké si vytyčili původně. Účinek Grand-Guignolu je často založen na vodění diváka slepými uličkami, hrou s dvojsmysly a nejistotou.

## *Bod zlomu*

Grand-Guignolovské texty a i jejich inscenace mají dvě fáze. V první se buduje napětí, je volnější. V ní si inscenátoři mohou dovolit rozehrávat situace ve větších detailech a v pomalém tempu. Pak přichází bod zlomu. Bod, od kterého je třeba mířit přímo k vyvrcholení inscenace, kterým bývá vražda. Od tohoto bodu je forma extrémně citlivá na porušení napětí, na temporytmické chyby, nebo vůbec jakékoliv chyby – například přeřeknutí herce by v takovou chvíli naprosto zrušilo účinek situace. Není zde již příliš místa na detaily. Uvolnění může přijít až po vraždě ve formě epilogu, který může ještě obohatit inscenaci o překvapivou pointu.

Dílčí body zlomu se týkají postav. Jde o stříh mezi tím, kdy postava vede diváky či ostatní dramatické postavy po falešné stopě a kdy najednou přestane předstírat.

## *Uvěřitelnost a odstup*

Otázka odstupu od předváděného je poměrně problematická. Na jednu stranu je určitý odstup obsažen již ve stylizovaném jazyce inscenací, divák také předváděné s odstupem vnímá. Ale na druhou stranu, Grand-Guignol nejvíc funguje, když se podaří vtáhnout diváka do děje. Proto je potřeba nakládat

s vědomým budováním odstupu v rámci inscenace velmi opatrně. Jde o to, že i když použijeme zcizovací efekt, měli bychom se zase být schopni vrátit do hry, která je uvěřitelná. Uvěřitelná ne ve smyslu záměny s realitou, ale v souladu s kódem inscenace, vůči kterému nemá divák potřebu se vymezovat. Několik příkladů: v inscenaci *Zkrvavený skřivan* nepůsobí rušivě, když se komunikace v oficiálních floskulích zcizí na vteřinku do civilního až familiárního dialogu a vrátí se zpět do stylizované formy. Za to vadí, když se vražednou zbraní stane hůl. Když se postavy ke svým rituálním holím nechovaly jako k nebezpečnému předmětu, nedávalo smysl, že se jím uřízne hlava. V jiném žánru by to za určitých okolností klidně bylo možné. V inscenaci *Valdštejn* od Geisslers Hofcomoedianten jsou titulní postava a jeho pobočník probodnuti kusem dřevěného rámu obrazu. Vrah vezme rám, rozlomí ho, a vylomený kus zasune příznaně za těla obětí. Ti si oba sáhnou na prsa, rozlomí kapsli s krví a otočí se čelem k divákům s krvavou skvrnou na hrudníku. Antiiluzivní způsob provedení vraždy vůbec neruší její účinek, nikdo se nad její neuvěřitelností nepozastavuje, a přitom ani není třeba chovat se k onomu kusu rámu předem jako ke zbraní. Celá akce zapadá totiž do stylizovaného kódu inscenace.

Ve scénografii lze i v Grand-Guignolu pracovat s náznakem. Jde o to, aby vytvořené prostředí bylo v souladu s kontextem děje. Ve *Zkrvaveném skřivanovi* nevadilo, že většinu scény tvořila mola z holých praktikáblů, tedy dost antiiluzivní prvek, ani že pavilonek nebyl pojednaný v čínském stylu. Stačilo, že v tomto prostoru existovaly postavy a jednáním ho konkretizovaly. Naopak v případě *Noci v krčmě* bylo prostředí, které evokovalo spíše současnost, v rozporu s postavami, které do něj vešly. V tomto směru byla uvěřitelnost nabourána.

### **3.3. Přínos Grand-Guignolu**

Grand-Guignol byl ve své době žánr na pomezí bulvárního divadla, pokleslý žánr, který se však vyznačoval výraznými uměleckými kvalitami. Vysoce hodnocena byla ale i jeho schopnost reflektovat lidské jednání a aktuální společenskou problematiku. V dnešní době může být jeho pozice vnímána jinak, s výrazným posunem k přiřazení mezi žánry bulvárního divadla. Hlavním cílem Grand-Guignolu je přece zábava, i když specifického typu. Ačkoli může mít stále schopnost odhalovat v pravdě hrůzostrašné mechanismy lidského jednání a zlo skryté v nitru člověka, přece jen se na Grand-Guignol diváci nevydají za poučením, ale za zážitkem. V kontextu bulvárního divadla je pak Grand-Guignol vítaným žánrem, který rozšiřuje pestrost nabídky zábavy, je ojedinělý

a netradiční svým zaměřením na strach a pudovost. Je ovšem vystaven nebezpečí, že se z něj stane zábava hloupá. Že bude lacině parodován nebo jednoduše, že se jeho inscenace nevydaří. Praktická zkušenost ukázala, jak náročné je, o tento žánr se pokoušet, a jak je výsledek křehký a trpí každou nepřesností. Domnívám se, že opravdu zdařilá inscenace Grand-Guignolu může překročit i dnes škatulku bulvárního divadla, alespoň tedy českého bulvárního divadla. Neboť její zdařilost tkví také ve výše popsaných prostředcích: ve vhodné stylizaci a její míře, ukázněnosti, přesnosti – a tím tvoří i uměleckou výpověď.

### **3.4. Přínos Expérience Grand-Guignol**

Setkání s žánrem Grand-Guignolu bylo pro absolventský ročník i další tvůrce inscenace Expérience Grand-Guignol obrovskou a nedocenitelnou zkušeností. Ani při inscenování situačních komedií jsme se nesetkali s takovou mírou omezení a žánrových určení, které je třeba naplňovat. I pro herce šlo o velmi náročné úkoly, se kterými se dosud nekonfrontovali.

Expérience Grand-Guignol nám pomohla zorientovat se v tom, jaké jsou možné přístupy k žánru Grand-Guignolu. Jelikož to byl materiál neprobádaný, začínali jsme při jeho zkoumání od nuly. Teprve na jeho konci jsme začali tušit, co žánr vyžaduje. Proto by samozřejmě bylo nejlepší, kdyby se celý projekt mohl stavět teprve po této fázi důkladného prozkoumání a získání zkušeností.

Dle našeho názoru inscenace splnila svůj cíl, i když ne vše dopadlo tak, jak jsme si představovali. Přesto lze snad říci, že byla komplexní zážitkovou inscenací, která ukázala více pohledů na látku divadla hrůzy. Oproti původnímu Grand-Guignolu, který sliboval autentickou hrůzu, nabídla jiné hodnoty – aktivní cestu individuálních zážitků, jedinečný, netradiční a funkční formát a hru se strachem, která alespoň u určité skupiny diváků vedla k znejistění či strachu.

Překvapením a zároveň úspěchem pro nás bylo, že se vůbec celý koncept uvedl do chodu, že bylo možné hrát představení simultánně, že fungovalo po provozní i technické stránce. Kdyby bývalo bylo více času, určitě bychom chtěli pracovat na souhře simultánních představení. Znamenalo by to navzájem se více přizpůsobit, nacházet společné body, které se dají propojit, a celkově pracovat více týmově. Jednotlivé inscenace totiž vznikaly odděleně. Každý tvůrčí tým si řešil své a nenacházeli jsme příliš času ke společným diskusím. Možná, že pro zvolené simultánní hraní by bylo výhodnější, kdyby všechny inscenace režíroval jeden režisér – bylo by snazší podřizovat jednotlivosti celku. Rozhodně ale

nelituji toho, že se vybraných textů chopily různé týmy. Pro prozkoumání materiálu a přístupu k němu to určitě bylo přínosnější.

Dále bych uvažovala o tom, zda a jak navádět diváky k tomu, aby během přestávek prozkoumávali prostor. Například diváci imerzní inscenace Golem dostávali před představením instrukce, jak se mají v prostoru VILY Štvanice chovat. My jsme v případě Expérience Grand-Guignol měli za to, že diváci se budou řídit příkladem těch, kteří korzují prostorem a objevují ho. Nechtěli jsme vydávat instrukce. Diváci mohli zkusit cokoli, to mělo být součástí dobrodružství večera. Při některých představeních se však stávalo, že prostor prozkoumávalo jen několik osamocených diváků a ostatní očekávali začátek dalšího kola na elevaci, přestože viděli, že se v celém prostoru kolem nich něco děje. Tito diváci byli ochuzeni o další rozměr inscenace, ačkoli – zřejmě o něj ani nestáli.

Kdybych se měla věnovat Grand-Guignolu v praxi znovu, zvolila bych už rozhodně variantu spolupráce s jedním režisérem. Byl by to opět Petr Hašek, neboť jsme se díky absolventské inscenaci navzájem objevili a rozvinuli jsme kontinuální spolupráci jak v souboru Geisslers Hofcomoedianten, jehož jsem se stala kmenovou dramaturgyní, tak v Malém divadle v Českých Budějovicích. Zajímalo by mě, jak bychom s materiálem naložili v rámci jedné poetiky, ale přitom při uplatnění různých přístupů. Bavilo by mě zkusit si žánr opět s co největší snahou o strašidelný účinek, ale následně i s větší hravostí a odlehčeností. Nechtěla bych se ale pouštět do parodie. Také by mě zajímalo, co by se s žánrem stalo, kdybychom na něj uplatnili postupy, které používáme u Geisslers Hofcomoedianten. Tvorba tohoto souboru spočívá v transpozici či volné adaptaci barokních literárních, hudebních a divadelních předloh. Díky stáří původních děl máme možnost nakládat s nimi velmi volně. Volíme proto čím dál tím více autorský přístup, pro který je předloha odrazovým můstkem pro nové, živé a aktuální dílo, které se však snaží respektovat povahu díla původního. Kombinuje se v něm původní text s textem zcela novým, autorským, jehož některé části často vznikají až na základě potřeb, které se vyjevují během zkoušení.

## Závěr

Představili jsme projekt Expérience Grand-Guignol. Jeho přínos je možné rozdělit do tří bodů. Zaprvé – projekt představil v praxi fenomén pařížského divadla Grand-Guignol, který byl v českém divadelním kontextu opomíjen, či dokonce pozapomenut. V tomto směru se projektu bohužel nedostalo větší pozornosti ze strany divadelní kritiky.<sup>19</sup>

Zadruhé – díky projektu byl prozkoumán a prověřen žánr Grand-Guignolu a možné přístupy k jeho uchopení. Grand-Guignol je dobově zakotvený žánr, který vyžaduje přístup respektující tuto danost. Je to žánr stylizovaný, založený na temporytmu, budování napětí, atmosféry a uvěřitelnosti děje. Úspěch grandguignolovského představení nemusí dnes záležet na vyvolání autentického strachu. Dostatečným účinkem může být zábava pramenící ze vzrušení, napětí a znejišťování diváka. Lze toho dosáhnout spíše hrou se strachem než snahou o opravdový prožitek hrůzy. Při inscenování Grand-Guignolu je výhodné působit na diváka nejen skrze předváděný děj, ale také přímo na jeho smysly a individuální vjemy. Expérience Grand-Guignol ukázala, že je možné se při inscenování odchýlit od původních postupů Grand-Guignolu a cíleně pracovat s dostupem k představované látce. V tom případě již ale může docházet k žánrovému posunu. Určitou formu odstupu ovšem buduje již přiměřeně zvolená stylizace hereckého projevu. Grand-Guignol dnes je nejpůsobivější, pokud se stylizace dokáže udržet v rovině hravosti, aniž by však sklouzla k hrubé parodii žánru.

Zatřetí je zde přínos, který mělo setkání se s tímto žánrem pro tvůrce Expérience Grand-Guignol. Při tvorbě inscenace bylo nutno vzít v potaz řadu vnějších omezení a zároveň vyhovět naprosto specifickým požadavkům žánru. Kladl velké nároky jak na inscenátory, tak na herce – zejména na přesnost jejich projevu a na schopnost opakovat své výkony při četném reprízování.

Jak bylo v této práci již zmíněno, Expérience Grand-Guignol byl projekt, který by se dal jen těžko realizovat v podmínkách profesionálního divadla, zejména kvůli technickým a provozním aspektům. Celému týmu a zvláště těm, kteří po něm měli teprve do praxe vstoupit, přinesla práce na takto velkém, netradičním a náročném projektu obrovské množství zkušeností, které mohou dále

---

<sup>19</sup> Jediná podrobná recenze vyšla v časopisu Hybris 2014.19, stručné reflexi inscenaci podrobila Jana Soprová v amatérské scéně 2014/1.

zhodnocovat. I v tomto směru máme za to, že projekt překročil běžné parametry absolventské incenace.



## Přímé zdroje

Antoine, A.-P. *La Dernière nuit de Raspoutine*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Antoine, A.-P. *La Tueuse*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Aragny, J. Neilson, F. *Le Baiser de sang*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Autier, P. Cloquemin, P. *Gradients de phare*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Bassan, E. *Les Opérations du professeur Verdier*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Berleux, J. *Carrier, horloger-bijoutier*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Bérys, J. *Un Cri dans la nuit*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Berton, R. *Après coup!... ou tics*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Berton, R. *La Drogue*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Chaine, P. (de) Lorde, A. *Le Jardin des supplices*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Cusy, P. Germinet, G. *Great-Guignol*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Duvernois, H. *La Dame de bronze et le monsieur de cristal*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Époque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Foley, Ch. (de) Lorde, A. *Un concert chez les fous*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Foley, Ch. (de) Lorde, A. *Au téléphone*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Francheville, R. *Le Beau régiment*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Garin, Ch. *L'Alouette sanglante ou hioung-pe-ling*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Germain, J. *La Mort qui passe ou dans l'ombre*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Germinet, G. *Marémoto*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Ghilain, E. Larroque, P. *La Loterie de la mort ou sept crimes dans un fauteuil*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Gignoux, R. *L'Appel du clown*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Gravier, J. Lebert, A. *Le chirurgien de service*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Hellem, Ch. Valcros, W. (d') Estoc, P. *Sabotage*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Hellem, (d') Estoc, P. *Vers l'au de-là*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Héros, E. Abric, L. *La Veuve*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Lenormand, H.-R. *La Folie blanche*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Level, M. *le Baiser dans la nuit*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Level, M. Rey, É. *Sous la lumière rouge*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Lorrain, J. Coquiot, G. *Hôtel de l'Ouest, chambre 22*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. *Une leçon à la Salpêtrière*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. *Le Système du docteur Goudron et du professeur Plume*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. *Le Laboratoire des hallucinations*. (de) Lorde, A. Binet, A. Maurey, M. *L'Obsession ou les deux forces*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. Binet, A. Maurey, M. *L'Obsession ou les deux forces*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. Binet, A. *L'Horrible expérience*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. Binet, A. *Crime dans une maison des fous*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. Bauche, H. *Le Château de la mort lente*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Lorde, A. Morel, E. *La Dernière torture*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Marchès, L. Vautel, C. *Les Trois messieurs du Havre*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

- Maurey, M., Hellem, Ch. (d') Estoc, P. *Le Faiseur de monstres*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Méré, Ch. *Une nuit au bouge*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Méré, Ch. *Le Marquis de Sade*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Méré, Ch. *Les Trois masques*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Méternier, O. *Lui!* In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Méternier, O. Ralph, R. *Son poteau*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Mouëzy-Éon, A. *Isolons-nous, Gustave*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Mouëzy-Éon, A. *Les Nuits du Hampton club*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Mouëzy-Éon, A. Jubin, G. *Dichotomie*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Neveux, G. Maurey, M. *L'Atroce volupté*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Olaf, Palau. *Les Détraquées*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Rabier, B. Joullot, E. *Le Court-circuit*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Renard, M. *L'Amant de la morte*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Sartène, J. *La Griffe*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

Savoir, A. Marchand, L. *Devant la mort*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

(de) Zuylen, (de) Nyevelt, H. *La Mascarade interrompue*. In Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3

## Literatura

- Bartoš, Z. *Divadlo a iluze*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011, 220 s. ISBN 978-80-7437-061-8
- Bednář, M. Fraňková, V. Schindler, J. Souček, A. Vávra, J. *Mikrobiologie*. 1. vyd. Praha: Marvil, 1996, 558 s.
- Beneš, J. *Infekční lékařství*. 1. vyd. Praha: Galén, 2009, 651 s. ISBN 978-80-7262-644-1
- Citti, P. *Peur sans pitié*. Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 157 – 165. ISSN 0014-2751
- Corvin, M. *Une dramaturgie de la parole?* Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 150 – 156. ISSN 0014-2751
- Dégaine, A. *J'ai tremblé au Grand-Guignol*. Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 194 – 199. ISSN 0014-2751
- Etlíková, B. *Čtyři pohlednutí na pokleslost*. Hybris. 2014.19. s. 13 – 20. ISSN 1804-1744
- Hand, J. Wilson, M. *Grand-Guignol: The French Theatre of Horror*. 1. vyd. University of Exeter Press, 2002, 276 s. ISBN 0 85989 696 X
- Hyvnar, J. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. 1. vyd. Praha: PRAŽSKÁ SCÉNA, 1996, 237 s. ISBN 80-901671-7-9
- Hyvnar, J. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011, 271 s. ISBN 978-80-7437-060-1
- Kebrtová, H. *Théâtre du Grand-Guignol: fenomén divadla a jeho dramaturgie*. (Bakalářská práce) Praha, AMU, 2012, 60 s.
- Krakovitch, O. *Avant le Grand-Guignol*. Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 123 – 137. ISSN 0014-2751
- Pierron, A. *Le Grand-Guignol: Le Théâtre des peurs de la Belle Epoque*. Paris: Éditions Robert Laffont, S.A. 1995, 1435 s. ISBN 2-221-06901-3
- Pradier, J-M. *La science ou la passion d'éventrer*. Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 108 – 122. ISSN 0014-2751
- Pradier, J-M., Thomasseau, J-M. *Bon sang! Mais ça crève les yeux!* Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 98 – 100. ISSN 0014-2751
- Sabatier, G. *Idéologie et fonction sociale du Grand-Guignol à ses origines*. Europe: revue littéraire mensuelle. 1998. roč. 76, č. 12, s. 138 – 149. ISSN 0014-2751

Sadoul, G. *Dějiny filmu od Lumièra až do doby současné*. Praha: Orbis, 1958. 485 s.

Sadoul, G. *Georges Méliès*. 1. vyd. Praha: ORBIS, 1966, 175 s. ISBN 11-091-66

Scheybal, J. V. *Senzace pěti století v kramářské písni*. KRUH, 1991. 388 s. ISBN 80-7031-624-1

Tille, V. *Divadelní vzpomínky*. Praha: KOČÍ, 1917, 295s.

Thompson, K. Bordwell, D. *Dějiny filmu*. Praha: AMU/NAKLADATELSTVÍ LIDOVÉ NOVINY, 2007, 827 s.





## **Příloha 1: Seznam inscenačního týmu a dalších spolupracovníků**

<b>Dramaturgie projektu, překlad her:</b>	Helena Kebrtová
<b>Režie projektu:</b>	Petr Hašek
<b>Dramaturgie:</b>	Tereza Verecká Marie Nováková Helena Kebrtová
<b>Režie:</b>	Petr Hašek Zuzana Burianová Kristián Kubák Ewa Zembok
<b>Scénografie:</b>	Ján Tereba Mariana Kuchařová
<b>Kostýmy:</b>	Anna Hrušková Jana Preková Paulína Bočková
<b>Pohybová spolupráce:</b>	Martin Pacek
<b>Produkce:</b>	Kateřina Hůlková Aneta Ruttenbacherová David Gerneš
<b>Hráli (absolventský ročník):</b>	Josefína Voverková Iva Holubová Marie Radová Tereza Krippnerová Izabela Firlová Marek Mikulášek Vojtěch Bartoš Michal Necpál Michal Balcar Ondřej Vacke
<b>Hráli (hosté):</b>	Tomáš Havlínek Jacob Erftemeijer Petr Šmíd William Valerián Adam Ernest Vít Roleček Jáchym Kučera
<b>Hudba:</b>	Myko

<b>Trailer:</b>	Jan Chramosta a Popojedem
<b>Grafický design:</b>	Matěj Růžička
<b>Světla:</b>	Šimon Kočí Pavel Moc Jiří Hajdyla
<b>Zvuk:</b>	Jan Veselý Matěj Komárek

## Příloha 2: Fotodokumentace<sup>20</sup>



*Obrázek 1: Tváří v tvář smrti*



*Obrázek 2: Ukruťná rozkoš*

---

<sup>20</sup> Fotografie ze zkoušek a představení pořídil Michal Hančovský.



*Obrázek 3: Noc v krčmě*



*Obrázek 4: Zkrvavený skřivan*



*Obrázek 5: Přestávka – Pan Li připravuje nudle*

## **Příloha 3: Překlad – Ukrutná rozkoš**

**Georges Neveux a Max Maurey**

*Osoby:*

Djana  
Zdravotní sestra  
Jeanne (služka)  
Robert (mileneček)  
Profesor Ternier  
Doktor Brémond  
De Sombreuse (manžel)

### **1. DĚJSTVÍ**

*Scéna představuje salón v orientálním stylu. Na zdech těžké a tmavé tapisérie. Vlevo hluboký výklenek, socha Budhy rozpřahuje paže pod zelenou svíčkou. Světlo je rozptýlené a nejasné. Dekorace jsou stejné po obě dějství.*

#### **Scéna 1.**

*Djana, zdravotní sestra*

Djana: Tak co? už skončili?  
Sestra: Hned, madam... Pánové přijdou.  
Djana: Co hledáte?  
Sestra: Éter... Někde tady ta lahvička byla...  
Djana: Tady!  
Sestra: Děkuju, madam.  
Djana: Povězte mi... Je to beznadějný?  
Sestra: Ale ne... No tak! Pánové vám to vysvětlí...  
Djana: Už jsou tam tak dlouho! To není dobré znamení.  
Sestra: Naopak!  
Djana: To je hrozný jen tak čekat. Jak je mu?  
Sestra: Pořád stejně.  
Djana: Měl bolesti?  
Sestra: Vůbec ne.  
Djana: A ten éter?  
Sestra: To je pro doktora Brémonda, aby si umyl ruce...

Djana: Aha!

## Scéna 2.

*Djana, sama*

Djana: To jsou muka! Hodinu... Už jsou tam zavření celou hodinu!

*Pauza*

## Scéna 3.

*Djana, profesor, doktor, sestra*

*Vejde profesor Ternier následován doktorem Brémondem, který si osouší ruce. Podá ručník sestře.*

Djana: *(Roztřesená emoci.)*

Brémond: *(K sestře.)* Zůstaňte u nemocného.

*Sestra odejde.*

Djana: Doktore, já snad zešlím!

Ternier: Uklidněte se, madam.

Brémond: Ano, madam, můj skvělý kolega je naštěstí stejného názoru jako já, nic není ztraceno.

Djana: *(Šťastná.)* Opravdu, doktore?

Ternier: Přesně tak, madam, a léčba, kterou můj skvělý kolega naordinoval vašemu manželovi, je dokonalá. Ostatně, já důrazně prohlašuji, že není možné poskytnout někomu péči chytřeji, než to udělal doktor Brémond.

Brémond: Mistře, taková slova od vás, to je pro mě to nejdražší povzbuzení.

Ternier: Dlužím vám tuto upřímnost, drahý příteli.

Brémond: Na takový projev důvěry, mistře, nikdy nezapomenu.

Ternier: To je jen upřímný projev pramenící z mého naprostého uznání.

Djana: A můj manžel?

Ternier: Už to bude, madam. Váš manžel představuje jeden z nejzvláštějších případů, jaký jsem kdy v průběhu své kariéry, a že je dlouhá, studoval!... Dospěli jsme s doktorem Brémondem ke shodnému závěru: Pan de Sombreuse je postižen autosugescí způsobující ochrnutí... Jste stejného názoru, vidíte?

Brémond: Naprosto, mistře.

Ternier: Výborně! A podle mě to ochrnutí, které postihlo našeho pacienta, je dáno intraneurózním vlivem.

Brémond: Přesně.

Ternier: V tomto případě je zvláštní a zároveň průkazná anemie centrifugních nervů míchy, zatímco srdeční nervy vykazují excesivní dráždivost.

Brémond: To jste vyzoroval?

Ternier: Naprosto jistě.

Djana: Doktore, odpusťte mi, ale nerozumím dobře vašim výkladům. Chtěla bych hlavně vědět, jestli můj ubohý manžel, který leží tam vedle a už deset dní se ani nepohnul, musí žít už navždy v těchto mukách, nebo jestli naopak mohu doufat...

Ternier: Vydržte, madam, hned se k tomu dostanu. Myslím si, stejně jako Brémond, že nervový systém vašeho manžela není sám o sobě nijak poškozen a že k převrácení funkcí došlo vlivem sugesce.

Djana: Sugescie? Jak?

Ternier: Váš manžel, madam, je paralyzován...

Brémond: ... přesně deset dní.

Djana: Přesně tak. Dnes je sobota, chytlo ho to...

Ternier: Dobrá, dobrá! Takže tedy, tato paralýza, která vypadá, jako by měla nějaké patologické příčiny, je ve skutečnosti pouze důsledkem sugesce... ano, sugescie, madam.

Djana: Ale čí, doktore?

Brémond: Počkejte, nechte ho mluvit!

Ternier: Čí? ... Tedy to je jedna z neznámých rovnic, kterou se s Brémondem snažíme rozřešit.

Brémond: Přesně tak.

Ternier: Podle mě je tou neznámou pan de Sombreuse sám.

Djana: Tomu nerozumím.

Ternier: Chápu, je to dosti opovážlivé a tento případ se může zdát velmi výjimečný, když nebereme v potaz tisíce a tisíce deformací a nervových poruch, které vytváří lidský magnetismus. Ale já ovšem, jakožto muž, který je přece jen v důvěrnějším vztahu... neodvažuji se říct s vědou... ale dejme tomu s komplexem fenoménů, já prohlašuji jasně, že sugescie, jejíž příšerné účinky pan de Sombreuse zakouší, může pocházet od pana de Sombreuse samotného.



Brémond: Naprosto přesně; a příklady...

Ternier: Ty vám hned prozradím... V Indii... doktor Brémond mi řekl, že jste se tam narodila...

Djana: Je to tak, doktore.  
*Zvedne se.*

Ternier: To je nádherná země!

Djana: Vy to tam znáte?

Ternier: Velmi dobře... Kdysi jsem tam žil. Vláda mě pověřila jistou misí... Tedy, v Indii se stává, že fakíři zhypnotizují sami sebe... Napsal jsem o tom dokonce i studii.

Brémond: Úžasnou.

Ternier: Vy jste ji četl?

Brémond: Dvakrát, mistře.

Ternier: Tedy! Tyto autosugesce navozují nervové poruchy, které vypadají přesně jako tyto.

Djana: Ale je to vážné, doktore?

Ternier: *(Slabě.)* Ano.

Djana: Ach můj bože.

Ternier: Nelekejte se, madam... Je to sice vážné... ale není to beznadějně, to vám opakují.

Djana: *(Pláče.)* To jen tak říkáte, doktore...

Brémond: Madam, neplačte... důvěřujte nám.

Djana: Mám na světě jen jeho... Doktore, já vám prosím, já vás zapřísahám, zachraňte ho!

Ternier: Madam, už teď víme, co mu je... víme, že tu máme problém, jehož hlavním faktorem je vůle. Známe nemoc a to znamená mnoho. Teď se budeme snažit ji porazit. Můžete důvěřovat, plně důvěřovat, mému kolegovi...

Brémond: Ach, mistře...

Ternier: Říkám jen, co si myslím, drahý Brémonde, a schvaluji vaši léčbu... Jelikož se jedná o nervovou chorobu, bude třeba ji zdolat nervovou léčbou. Myslím si stejně jako vy, že použití elektrošoků by z dlouhodobého hlediska mohlo být nebezpečné. Raději bych přešel k hypnóze.

Brémond: Vzpomínáte si, madam, co jsem vám říkal před několika dny?

Djana: Ano, velmi dobře.

Brémond: Jsem neskutečně šťastný, že pan profesor Ternier došel stejně jako já k léčbě hypnózou.

Djana: Vy tedy věříte, že můj manžel už brzy?...

Ternier: Madam, už před chvílí se nám povedlo přimět ho k pohybu.

Djana: K pohybu? Ach, doktore... Jak!... Vy jste dokázali...

Ternier: Bohužel jen na několik vteřin... Teď je důležité vrátit mu řeč.

Brémond: Přesně tak.

Ternier: Ochrvnutí vašeho manžela je realizovaná sugesce určitého druhu, když se mu vrátí řeč, poruší se a zmizí i magnetická síla, kterou je znehybněn...

Djana: Ale jak toho docílit, doktore?...

Ternier: Hypnózou, madam, ale je to léčba dosti únavná pro lékaře i pacienta...

Brémond: A teď jste toho názoru, že bychom neměli nechat pana de Sombreuse v posteli?

Ternier: Ano! Ano! Posad'te ho na divan, do křesla, ať změní pokoj, prostředí. Ať je kolem něj nějaký pohyb.

Djana: Tedy opravdu doktore mohu doufat?

Ternier: (*Chytne ji za ruce.*) Ale ano... ale ano... důvěřujte!

Djana: Ano... ano... budu vám důvěřovat... ale udělejte všechno... všechno, abyste ho zachránili... Kdybyste věděli! Tolik ho miluji... bylo by to tak strašné!

Ternier: Zkusíme vše, co bude možné.

Brémond: No tak, madam, musím ještě říct pár slov svému kolegovi... Mohla byste jít za panem de Sombreusem...

Ternier: Oblečte ho se sestrou! Budeme ho moci přenést sem, například...

Djana: Ano... Tedy za chvíli nashledanou.

Brémond: Na shledanou, madam.

#### **Scéna 4.**

*Brémond, Ternier*

Ternier: Krásná žena!

Brémond: Velmi milá.

Ternier: Je tak mladá...

Brémond: Dvacet pět let...

Ternier: Chudák malá!... Zdá se, že svého muže zbožňuje....

Brémond: Velká láska... Ale... víte, kdo to je?

Ternier: Kdo? Paní de Sombreuse?

Brémond: Vy jste ji nepoznal?

Ternier: Ne!

Brémond: Nepamatujete si, před třemi nebo čtyřmi lety, v Olympii nebo snad ve Folies-Bergère... na tu krásnou bytost, co tančila s odhalenýma nohama ve zvláštním indickém čísle... krásnou Djanu?

Ternier: To si pamatuju dobře.

Brémond: No tak to je ona.

Ternier: Co říkáte?... No tedy... Pamatuju se dobře... Byla úchvatná... Téměř nahá na scéně... a ta její postava! Jednou jsme dokonce měli společně povečeřet... Byli jsme celá banda přátel... A pak se to neuskutečnilo... Už nevím proč. No tohle! To je ona?...

Brémond: To je ona.

Ternier: A není provdaná?

Brémond: Promiňte... spořádaně a dobře provdaná! Sombreuse se do ní zbláznil, ona do něj... a jednoho dne ji přiměl skončit v divadle a oženil se s ní...

Ternier: A on... je bohatý?

Brémond: Hrozně bohatý.

Ternier: Ještě pořád?

Brémond: Velký vlastník.

Ternier: Dohodli jste se na honoráři?

Brémond: Řekl jsem si o pět tisíc...

Ternier: Dobře.

Brémond: Ostatně, bude třeba ještě přijít, mistře.

Ternier: Jste velmi milý... Dobře tedy, zavolejte mě za několik dní...

Brémond: Dohodnuto.

Ternier: Stručně, je třeba zabránit paralýze, aby postihla cévní soustavu.

Brémond: A to hypnózou?

Ternier: Samozřejmě. Je to léčba někdy neobyčejně působivá. Znáte ten slavný Wisteyho pokus v San Franciscu? Wistey zhypnotizoval muže, kterému zbývalo jen několik minut života, a udržel ho v tomto stavu dva roky.

Brémond: Ale jestli je možné takhle čistou sugescí oddalovat donekonečna smrt, je možné, aby lidé doopravdy nikdy neumřeli?...

Ternier: Můj drahý příteli, takový problém nemá žádný význam, alespoň ne pro nás. My musíme léčit živé. (*Pauza.*) Řekněte mi, kdo je u něj v noci?

Brémond: Sestra.

Ternier: Jste si jistý?

Brémond: Ano.. Přichází z Domu u tří křížů a už jsem s ní spolupracoval dříve. Ale proč?

Ternier: Před chvílí, když se nám podařilo přimět ho na několik vteřin k pohybu... jeho rty něco zašeptaly. Všiml jste si toho?

Brémond: Ano.

Ternier: Léčil jsem němé a naučil jsem se rozumět těm bezmocným pokusům němých úst. Sombreuse pohyboval rty, jako by se snažil vyvolat slova... a byla to slova „v noci“, co jsem z toho zachytil.

Brémond: V noci?

Ternier: Ano.

Brémond: Tedy!

Ternier: Chtěl snad říct, že se o něj v noci hůř starají, nebo že trpí především v noci?

Brémond: Možná...

Ternier: *(Sleduje svou myšlenku.)* A nebo... Chtěl říct, že se ta katastrofa stala v noci? Na téhle podivné nemoci je cosi tajemného a děsivého.

Brémond: A je to dozajista způsobené sugescí, vidíte, můj drahý mistře?

Ternier: Pochybujete o tom? Ale to je přece vaše myšlenka!

Brémond: Samozřejmě... ale...

Ternier: Nikdy nesmíte zpochybňovat myšlenku, kterou jste vzal za vlastní, kterou jsme komentovali, vysvětlili a rozvinuli. Zůstaňme u této hypotézy... Ostatně, vzpomeňte na to, jak efektně naše sugesce zapůsobila...

Brémond: Vskutku, napoprvé se pan de Sombreuse roztrásl jako osika, a stačila naše dvojitá vůle napřehaná k tomu, aby vstal, aby na chvíli zrušila veškeré ochrnutí.

Ternier: Tak vidíte! Takže teď, když jsme se vydali směrem sugesce, neměňme postup.

## Scéna 5.

*Brémond, Ternier, Djana, Jeanne*

Ternier: *(K Djaně, která vejde.)* Tak co, už je venku z postele?

Djana: Ne, doktore. Zdál se mi tak unavený! Čekala jsem... A nakonec usnul.

Brémond: Dobře.

Djana: Není to špatné znamení?  
Brémond: Vůbec ne! (*Jde ke dveřím do pokoje, pootevře je a dívá se.*) Odpočívá, to je dobře.  
*Vrátí se.*  
Ternier: Až se probudí, dejte mu léky, to se rozumí.  
Jeanne: (*Ohlašuje.*) Pan Cernay.  
Djana: Ať vstoupí.

## Scéna 6.

*Brémond, Ternier, Djana, Robert*

Robert: Dobrý den, madam.  
Djana: Dobrý den. (*K lékařům.*) Dovolte mi, abych vám představila... pana Cernaye, dlouholetého přítele mého manžela... Profesor Ternier, doktor Brémond.  
Robert: Doktore, jaký je váš názor?  
Ternier: Samozřejmě pane, že situace vzbuzuje obavy. Ale můžeme ještě zachovat dobrou víru. Ostatně, řekl jsem paní de Sombreuse vše, co si o tom myslíme. Omluvte mě, madam, už docela spěchám... jedna konzultace na pět hodin.  
Djana: Ale samozřejmě, prosím.  
Ternier: Brémonde, moje limuzína čeká dole. Můžu vás někam svézt?  
Brémond: Jistě, děkuji.  
Cernay: Pánové!  
*Muži se pozdraví.*

## Scéna 7.

*Robert, Djana.*

*Djana vyjde, doprovází lékaře, Robert neklidný, těká po salónu. Djana náhle vejde.*

Robert: Konzultace dopadla dobře?  
Djana: Ano. (*Jde zavřít dveře do pokoje nemocného, pak se vrátí k Robertovi.*)  
Robert: Djano, moje zbožňovaná!  
Djana: Lásko moje!  
Robert: Ty jsi tak neopatrná... Proč jsi mě představovala těm doktorům?

Djana: Na tom nebylo nic nebezpečného. A pak, musela jsem vysvětlit, proč jsi tady.

Robert: Máš pravdu, ale přiznám se, že jsem se styděl. Řekni mi, miláčku, bojíš se?

Djana: O něj?

Robert: Ano. Doktoři si nemyslí, že je to beznadějně?

Djana: Neříkají to... ale je konec!

Robert: Ne, Djano, tomu nevěř... Vždycky je nějaká naděje.

Djana: A co ty by sis přál?

Robert: Djano, já tě miluju.... Já toužím jen po jednom, mám jediné přání – mít tě... Ale tolik bych tě chtěl vidět šťastnou, že kdyby bylo třeba, abych se obětoval pro tvoje štěstí, udělal bych to rád.

Djana: Takže je správné, že jsi přišel.

Robert: Djano.. těch několik dnů strávených daleko od tebe, ani zpráva o tobě... Připadal jsem si, jako bych žil v prázdnotě... Nic pro mě neexistovalo... Byl jsem jen jako taková nešťastná věc... Opravdu, začal jsem znovu žít teprve, když jsem dostal tvůj vzkaz... Připadalo mi to, jako bys pro mě zase oživila svět, dostal jsem horečku z té radosti a z toho, jak jsem spěchal na tvůj povel... a přesto...

Djana: Přesto?

Robert: Přesto, Djano, navzdory tomu všemu, je mi skoro hanba být tady, když tvůj manžel leží v agonii.

Djana: Chceš jít pryč?

Robert: Víš, že bych tě nikdy nechtěl opustit. Poslouchej, Djano, jestli chceš, z lásky k tobě se klidně o toho muže budu starat...

Djana: To ne, děkuji, Roberte. (*Pauza.*) Lékaři to dobře poznali... ta odporná paralýza, která se ho zmocnila, je opravdu výsledkem sugesce.

Robert: Sugescce... to je neuvěřitelné!

Djana: Chvilku jsem měla strach... Myslela jsem, že všechno odhalí...

Robert: Co to říkáš, Djano? Měla jsi strach, že odhalí co?

Djana: Poslouchej, Roberte... V Indii jsem chovala holuby, milovala jsem je celým svým srdcem... Sama jsem o ně pečovala... Chovala jsem je jako oko v hlavě, bránila bych je s nasazením vlastního života. A přitom jsem čas od času některého z těch ptáčků vzala a zabila jsem ho, vlastníma rukama... Ale ne hned... nejdřív jsem mu začala ubližovat, jenom trošku, pak jsem mu uřízla křídla, a nakonec jsem mu nařízla hrudníček těsně u srdce... Nikdy

jsem mu nezasadila poslední ránu.... A ten ubohý ptáček umíral hodiny a hodiny...

Robert: Djano! Máš horečku a blouzníš.

Djana: Ne, Roberte.

Robert: Ale to je děsivé!

Djana: Ano, děsivé... a já sama jsem strašně trpěla... Bolest mě vrcholně opájela... Zažívala jsem při tom veškeré opravdové slasti lásky...

Robert: Proč vyprávíš takové věci? Teď není vhodné vymýšlet si takové hrůzy.

Djana: (*Klidná, skoro lhostejně a velmi pomalu.*) Abys pochopil, Roberte, že to, že můj manžel už teď vypadá jako mrtvola, a brzy z něj mrtvola doopravdy bude, je jenom proto, že já jsem to tak chtěla!

Robert: Djano! Nech toho... Ty blázníš?

Djana: Ne!

Robert: Cože, jak bys ty, ty...

Djana: (*Nonšalantně.*) Ano, Roberte.

Robert: A to říkáš takhle klidně.... takovou hroznou věc, to by bylo... ale ne! Kdepak! Tomu nevěřím!

Djana: Je to tak!

Robert: Ne, to není možné, to by byla obludnost.

Djana: A přesto je to pravda... Já, slyšíš, já jsem to chtěla... De Sombreuse je už jen nehybný přízrak a já, slyšíš, miláčku, já jsem to chtěla.

Robert: Mlč už... Djano, hraješ tady krutou komedii!

Djana: Ano, je to krutá komedie. Ale před těmi ostatními. Před lékaři, služebnictvem, sestrou. Hraju to a dobře to hraju, to ti přísahám. Když o něm mluvím (*ironicky*), o ubohém nemocném, o kterého pečuji a kterého zbožňuji, nasadím takový tón... To bys měl slyšet!... Roztřesený hlas trpící manželky... Víš co, před chvílí mi lékaři přiznali, jak je ta nemoc vážná... Tak jsem vzlykala, ano, já, vzlykala jsem před nimi... Všem jim lžu a jsou to muka i rozkoš zároveň. Ale tobě říkám pravdu, ty jsi můj milý!

Robert: Ne! To jsi neudělala... To jen tvoje pervezní fantazie vymýšlí takové nemožné blázniviny... Neodpovídáš... Djano!

Djana: Polib mě. Miluju tvé rty, když máš strach.

Robert: Odpověz mi, nespáchala jsi takový zločin, že ne? To by bylo hrůzné...

Djana: Není nic lepšího než polibky v hrůze...

Robert: Je možné, že tvůj mozek... Podívej se na mě, Djano... Ale ne! (*Ticho.*)  
Možná, že přese všechno říkáš pravdu... Vzpomínám si, žes mi říkala, že jste se s de Sombreusem vášnivě zajímali o hypnózu. Vyprávěla jsi mi o vašich pokusech... Ano, vzpomínám si na ten večer, kdy's mi polohlasně, jako kdyby ses sama bála toho, co říkáš, pověděla, že bys ho uměla znehybnět a udržovat ho v tomhle stavu donekonečna... Tvoje oči byly v tu chvíli kruté jak oči divoké šelmy!

Djana: Ano! Doktoři to správně rozpoznali. Každonočním vytrvalým a úporným působením své vůle jsem mu vsugerovala, že se nemůže hýbat, a on kousek po kousku ochrnul...

Robert: To je hrůza!

Djana: Ano, hrůza... a kousek po kousku jsem mu vsugerovala, že nemůže ani mluvit, a tak zmlknul... ano, máš pravdu, celé je to hrozné.

Robert: Ale ne! Ale ne! To celé není pravda! Je to hrůzostrašný vtíp... Ty jsi nenechala toho muže ochrnout, to bys byla ta nejhorší žena na světě, nejhorší ze všech zločinců!

Djana: Tady možná! Ale u nás v Indii bych byla vášnivá kněžka, která skládá oběť svému bohu rozkoše...

Robert: Djano, to by bylo obludné!

Djana: Proč? Víš přece, že to nejžhavější blaho je pro mě dobývat co nejvyhrocenější smyslnosti, stále zvláštnější, třeba tragické.

Robert: Ale to nedává smysl!

Djana: Smysl nedává myslet na cokoli jiného než na lásku... To je jediná krásná a velká věc... Všechno ostatní je bezvýznamné a sprosté. Ale lásku musí člověk rozohňovat, velebit a pěstovat.

Robert: Ano! To ano! Djano, máš pravdu! Co je nádhernějšího a zázračnějšího než láska! (*Lehce ironicky.*) Musíme jí obětovat všechno, to se rozumí... Ale co má tahle ušlechtilá věc společného s hnusným utrpením, které je tu, blízko nás, na smrtelné posteli?

Djana: Když jsme to my, kdo utrpení vytváří, není to ošklivost, ale krása. Včera jsem se k němu přiblížila a dívala jsem se mu do očí... Byly tak zarmoucené, zářily bolestí i zlostí, jeho mysl totiž zůstala jasná, on všechno ví, ví proč jsem to udělala! V těch očích bylo tolik úzkosti, že mi ještě nikdy nepřipadaly tak zářivé, tak zalité krásou... Představovala jsem si, jak by ještě



mohly zkrásnět, kdybys mě, Roberte, tady před ním políbil, kdyby sis mě celou vzal.

Robert: Djano!

Djana: (*Polohlasně.*) A tak jsem vymyslela, že přijdeš sem.

Robert: A já byl tak hloupý, že jsem si představoval, že mě voláš, protože mě miluješ.

Djana: Ale já tě miluju.. Uvidíš, kolik božského dokážou hrůza a krutost přidat k milování.

Robert: Raději bych tě stokrát ztratil než bych takhle pošpinil to, čemu říkáš naše láska. Já se nebudu podílet na takové hrůze! Nikdy! Slyšíš, nikdy!

Djana: Vzpomínáš si, jak jsi po mně poprvé zatoužil?... Končil se ples, nálada vadla a trpkla... Začínalo ospale svítat... Poslední vzdálené housle se třásly jakoby obrovskou záhadnou bolestí, vzlykaly potichoučku uprostřed melancholie rána... Cítili jsme se tak unavení, tak sevření, vůně kolem nás tak zvláště poletovaly, že jsme už neměli sílu dál mlčet. Náhodou jsi promluvil první. A já byla tak šťastná, když jsem ti naslouchala, že jsem skoro měla chuť ti ublížit... Každé zabarvení tvého hlasu se ve mně slastně prodlužovalo. Moje duše rozuměla všemu, co říkáš, ale moje uši slyšely jen ty ubohé zpozdilé housle, a to, co jsi šeptal, se mi zdálo jednoduše jako slova té písně, kterou housle zpívaly... A když jsem tě nechala, abys mě políbil, nevím, jestli to bylo tebou nebo těmi houslemi... Cítila jsem, jako bych všechnu tu hudbu pojala s dotykem tvých úst... Řekla jsem ti tehdy...

Robert: Co jsi mi řekla... Opájel jsem se zvukem tvého hlasu a nevnímal nic jiného, než tvoji krásu.

Djana: Kdybys mě byl poslouchal, možná by ses vzbouřil, protože jsem ti přiznala, že je pro mě rozkoší milovat muže a tím způsobovat utrpení druhému.

Robert: Kdo by při pohledu na tebe řekl, že v sobě skrýváš takovou krutost! V tvojí tváři je tolik světla, v tvém úsměvu tolik čistoty...

Djana: Z každého je třeba vysát vše, co vede k potěšení a slasti.

Robert: Ne! Ne! To je příšerné!

Djana: A přesto po mně stále toužíš?

Robert: Djano!

Djana: (*Skoro tiše.*) To pro tebe... To pro tebe jsem ze svého manžela udělala napůl mrtvolu...

Robert: To neříkej.

Djana: Ale ano, můj zbožňovaný, abych tě víc milovala... Abychom se víc milovali...

### Scéna 8.

*Djana, Robert, Sestra, později de Sombreuse a Jeanne*

Djana: Co se děje?

Sestra: Oblékli jsme pána. Máme ho přenést sem?

Djana: Ano.

Sestra: Madam se nemusí obtěžovat... Pokojská je tady... Stačí jen přisunout sem křeslo.

*Odejde.*

Robert: Sbohem.

Djana: Co děláš?

Robert: Odcházím!

Djana: Ne, zůstaň!

Robert: Ne, nechci toho ubožáka vidět.

Djana: Já chci, abys zůstal, Roberte, já to chci!

*Dveře se otevřou. De Sombreuse je přinesen na křesle, které posouvají sestra a služebná.*

Djana: *(Změní hlas.)* Váš přítel bude potěšen, že vás vidí, pane. *(K manželovi.)* Robert Cernay se na tebe přišel zeptat... Máš radost, vid'?' *(K pokojské.)* Můžete jít.

Jeanne: Dobře, paní.

*Odejde.*

Djana: *(K sestře.)* A vy také.

Sestra: Madam nechce, abych tu zůstala?

Djana: To je zbytečné.

Sestra: Madam bude ještě vzhůru?

Djana: Ne, ne, jděte.

Sestra: Jak chcete.

*Odejde.*

Djana: Roberte, pojd'te blíž... Vypadáte, jako byste měl strach... *(K manželovi.)* To je Robert! Ne, neznáš ho... Řekla jsem to před chvílí jen kvůli ošetřovatelce

a služce... Věří, že je to tvůj starý přítel. Tady ho vidíš! To je můj mileneček!  
Roberte, Roberte! Podívej se na ty jeho oči... ty oči...

## 2. DĚJSTVÍ

*Jeanne, později sestra, později Djana*

*Když se zvedne opona, Jeanne je sama a telefonuje.*

Jeanne: Haló!... Haló!... Cože?... Nikdo to nebere... Jste si jistý?... Dobře.

*Vejde Sestra.*

Sestra: Telefonovala jste?

Jeanne: Ano, paní.

Sestra: A co?

Jeanne: Nikdo to nebere.

Sestra: Půjčte mi to. (*Bere telefon.*) Haló!... Haló! Fleurus 08-01... Aha! ... Pan Cerney... Není tam... Můžete mu říct, ale hned, jak se vrátí, aby se okamžitě zastavil u paní de Sombreuse... Děkuji.

*Zavěsí.*

Jeanne: Prosím vás... ten pán, co tu byl před chvílí, to byl lékař, co prohlíží mrtvé?

Sestra: Ano.

Jeanne: Co říkal?

Sestra: Co by měl říkat? Je mrtvý.

Jeanne: Nikdy bych nebyla věřila tomu, že odejde takhle rychle.... Včera jste mi říkala, že mu lékaři dávali naději.

Sestra: Alespoň to tvrdili. Byla jste tu v noci, když zemřel?

Jeanne: Sešla jsem dolů hned, jak na mě paní zazvonila. Když jsem přišla, pán už byl úplně studený... Kdybyste viděla jeho tvář! Bylo to hrozné! A teď?

Sestra: Teď vypadá, jako by spal.

Jeanne: Vám to nevadí, jen tak do toho pokoje chodit?

Sestra: Ne! Proč? Nahání vám to strach?

Jeanne: Strach? To ne, ale jsem z toho rozrušená. Hlavně od té chvíle, co se rozsvítily svíce. Tak, já jdu dolů, kdyby madam cokoliv potřebovala...

Sestra: Tak vás zavolám.

Jeanne: Ano.

*Odejde vpravo, když se z úmrtního pokoje ozve příšerný křik, Djana se objeví celá zsinalá, zmítá jí opravdová hrůza. Drží si ruce na krku, jako kdyby se dusila.*

Djana: Ne! Ne! To ne! To ne!... Á! Hrůza! Hrůza!

*Vrátí se jako šílená.*

Sestra: Co se děje?

Djana: *(Ukazuje na svůj krk.)* Tady, tady! To je děsivé!

Sestra: *(Přiměje ji, aby si sedla a odtáhne její ruce od krku.)* Ale tam nic není, podívejte, uklidněte se!

Djana: *(Dívá se kolem sebe, vypadá, že přišla k sobě a poznává ošetřovatelku.)* A! To jste vy?

Sestra: Ano, ano, nate! Nadechněte se trochu tohohle.

*Dává jí nadechnout z lahvičky.*

Djana: Děkuji, už je to lepší.

Sestra: Co se vám přihodilo? Křičela jste... Měla jste strach?

Djana: Ano... Nevím... Měla jsem jakoby vidění...

Sestra: Halucinace! To jsou nervy.

Djana: Zdálo se mi... Ach ne! Je to příliš hrozné.

*Pláče.*

Sestra: No tak, no tak... Prosím vás... Nepřetěžujte svoje nervy. Rozumíte, jste tam v tom pokoji už od rána, to není rozumné.

Djana: Telefonoval někdo panu Cernayovi?

Sestra: Já osobně, hned jak se vrátí, řeknou mu, aby přišel. *(K Djaně, která se znovu chytila rukama za krk.)* Trápí vás něco?

Djana: *(Ukazuje jí krk.)* Ano. Podívejte, tady... Jako by mi někdo svíral krk! Není tam nic vidět?

Sestra: Vůbec ne! Ujišťuji vás. To proto jste křičela?

Djana: Ano, měla jsem dojem...

Sestra: To jsou nervy, jak jsem řekla. Kdybych já byla vámi, už bych se do toho pokoje nevracela... Co naplat? Musíte být rozumná. Ujišťuji vás, že tolik trpěl, že je pro něj lepší, že to skončilo... Já jsem samozřejmě do toho neměla co mluvit, ale hned, jak mě k panu de Sombreusovi zavolali, viděla jsem dobře, že je ztracený; doktoři si mohli říkat, co chtěli... Je to lepší?

Djana: Ano, děkuji.

Sestra: Kdyby byla madam rozumná, poslechla by mě a něco by snědla.

Djana: Ne... nechte mě.

Sestra: Ale madam. Nemůžete takhle zůstat. Půjdu vám něco najít.

*Odchází poté, co nechala vejít Roberta.*

## **Scéna 2.**

*Djana, Robert*

Djana: Proč jdeš tak pozdě?

Robert: Protože už jsem nechtěl přijít nikdy.

Djana: Cože? Už nikdy? Ty bys mě byl opustil? Nechal bys mě samotnou? Už nikdy nepřijít!... To by bylo opravdu kruté! Zbabělé!

Robert: Zbabělé a kruté bylo to, co se tu odehrálo dneska v noci!

Djana. Ano, byla to hrozná noc... Ale, ale vzpomeň si, přestože to byly hrůzyplné chvíle, jak zázračnou rozkoš nám přinesly.

Robert: Mlč! Mlč! Jsme zločinci.

Djana: Zločinci! Možná... ale stejně to bylo božské.

Robert: Bylo to ohavné. Uchovám si na to na věky jen hrůzostrašné vzpomínky.

Djana: Já nikdy nezapomenu na tu nadpozemskou rozkoš.

Robert: A já nikdy nezapomenu na to, jak ten nešťastník umíral, tady, v tomhle křesle, ochrnutý, a s takovým výrazem úzkosti a zloby v ubohé tváři, jak se vzpíral celou svojí bytostí.

Djana: Ano, jak trpěl.

Robert: A pak, ta hrozná chvíle, jak se jakoby vztyčil a pak zase spadl... Vybavuješ si to? Tu křeč v těle, krev na rtech... A když jsem se k němu přiblížili a zjistili jsme, že je mrtvý... jak jsme ho přenesli do postele... Ano! Opravdu, to co jsme udělali, to byla vražda... A já potom? Jak jsem běžel nocí, abych došel pro doktora, ošetřovatelku...

Djana: A já, a já... kdybys věděl! Když jsem se tu ocitla sama, kdybys věděl, Roberte! Už nikdy mě nesmíš nechat samotnou... Od té chvíle, co ses vrátil... co jsem tě zase uviděla, je ta hrůza pryč. Podívej, Roberte! Tady, kolem krku... nevidíš tam něco?

Robert: Ne.

Djana: Tady?

Robert: Ne, proč?

Djana: Předtím, dnes ráno, dnes v noci... už nevím... byla jsem u něj sama... Najednou se mi zdálo... že se jeho ruce... slyšíš... že zvedl ruce a rozevřel dlaně... a napřáhl je k mému krku, jako by mě chtěl chytit. Tak jsem ucouvla... ucouvla jsem... Jeho tělo se nepohnulo, ale ty ruce ano, ty ruce se

dál natahovaly k mému krku... křečovitě sevřené... takhle... a najednou jsem ucítila tady, na krku, jako by mě škrtily...

Robert: To je šílenství.

Djana: A od té chvíle mě tady bolí... Roberte, už nikdy mě nesmíš opustit...

Robert: Musíme na to zapomenout.

Djana: Roberte!

Robert: Ano?

Djana: Doktor říkal, že smrt je jen zdání... Řekl mi to, aby mě utěšil.

Robert: To má asi pravdu.

Djana: Myslíš?

Robert: Kdo ví.

Djana: Věříš na duchy?

Robert: Ano.

Djana: *(Pomalů.)* V Indii se vypráví, že když člověk umře, to, co se pohřbí, není skoro nic z něho samotného... Slyšíš mě, Roberte?

Robert: Ano, ano. *(Ukáže najednou na otevřené dveře do úmrtního pokoje.)* Co to je za stín... tam na stěně?

Djana: Kde?

Robert: Tam... vedle.

Djana: V pokoji?

Robert: Ano.

Djana: To bude asi odraz svíček...

Robert: Myslíš?

Djana: Kam jdeš?

Robert: Jdu se podívat.

Djana: Ne! Zůstaň! Neopouštěj mě... ano, v Indii se věří, že když člověk umře, jeho duch zůstane žít. Vznáší se v neviditelnou. Říká se také, že ho někdy fakíři mohou zahlédnout... Posloucháš mě, Roberte?

Robert: Ano.

Djana: Říká se také, že po smrti... Roberte?

Robert: Co?

Djana: Roberte, nedívej se tam pořád!

Robert: Co jsi říkala?

Djana: Že duch toho, kdo už není mezi živými, si někdy vybere nějakou jinou bytost, do které vstoupí, kterou ovládne, a ta pak jedná jen podle jeho vůle.

Robert: Jen podle jeho vůle...

Djana: Ano, jediné podle jeho vůle. Jedná, myslí si, že jedná sám, ale je to ten druhý...

Robert: Druhý!

Djana: Druhý, který se neúprosně vrátil. To by bylo hrozné... hrozné! A přece...  
(*Najednou.*) Roberte, slyšíš mě?... Roberte! Ach, ty oči! Naháníš mi strach...Nedívej se na mě tak. Roberte... Mluv se mnou... No tak, co je ti?

*Djana se spěšně zvedne, vykřikne hrůzou. Robert se na ni upřeně dívá a pomalu se k ní blíží, ruce napřed, jako by ji chtěl uškrtit. Ona couvá... on jde k ní.*

Djana: Hrůza!... Hrůza!... Ty ruce!... Jeho ruce!... Jako předtím... Odejdi! Ne!... Ne!  
To ne! To ne, slitování...

*Dojde pozpátku ke zdi. On jde automaticky k ní s rukama napřed. Popadne ji za krk a uškrtí. Pak ji najednou pustí. Ona se zhroutí... Robert se na ni dívá, jako by se probudil ze sna, a dá se do křiku: „Pomoc! Pomoc!“ zatímco opona padá.*

## Příloha 4: Překlad – Noc v krčmě

Charles Méré

Osoby:

Lucienne de Martigny

Princ Attalunga - *snědý, elegantní, záhadná tvář; některá slova vyslovuje s nepatrným italským přízvukem.*

Číšník

Lerouge

Petit Louis } lupiči, ochlastové a vrahouni

Bébert

*V krčmě u Bonardela, "U rozednění".*

*Pokoj v podniku pochybné pověsti – rozpáraný divan, postel, stůl pokrytý špinavým ubrusem, zamaštěný prádelník. Vzadu okno, vpravo vepředu dveře. Na stole rozsvícená lampa se stínidlem.*

### Scéna 1.

*Hlas, do kulis*

*Když se zvedá opona, jsou slyšet hlasy a smích z přízemí. Rachot nádobí, křik, klení: chraptivý ženský hlas zpívá: „C'est pour sa pomme“. Mužský hlas chce také zpívat. Protesty... Křik.*

Petit Louis, *do kulis*: Zavři hubu! Zavři a nech ji tak!

Julot, *do kulis*: Dělej, holka! ... (Zpěvák zabučí také.) Seš vožralej! Drž tu hubu!

Petit Louis, *do kulis*: Polyte! Ještě jednu rundu! Dvě flašky. A spolu! (Zpívají: „C'est pour sa pomme.“ Opilec zpívá „Caroline“. Protesty.) Že tě vyrazim!

Opilec, *do kulis*: Až se mi bude chtít!...

*Bučí „Caroline“. Ruch, křik, smích. Náhle ticho – pauza – Dveře se otevřou. Objeví se Attalunga v kožichu přes večerní oblek. Za ním Lucienne. Oba přišli z Opery. Je půl jedné v noci.*

### Scéna 2.

*Attalunga, Lucienne*

Attalunga: Opatrně, vévodkyně! Schodiště není pevné! Tady! Dejte mi ruku! Poslední schod! A jsme tady, vévodkyně.

Lucienne: Zavřete dveře! Rychle! Fuj. Taková ohavnost! Co je to za lidi?

Attalunga: (Zavře dveře.) Dno samotného dna kanálu! Pasáci, pouťoví komedianti,



zloději a vrahové! Máte strach?

Lucienne: Strach? (*Zasměje se.*) Ha, ha, ha. (*Podívá se na zem. Změní tón.*) Ta podlaha je strašně špinavá! (*Zpět.*) Strach! Máte mě za malou holčičku? Sáhnete si na moje srdce! Buší snad zrychleně? Takže – prohrál jste.

Attalunga: Vyhrál! Vévodkyně! Vyhrál jsem sázku.

Lucienne: (*Vzdoruje.*) Jen její první část!

Attalunga: První část sázky. Přisahal jsem, že až jedné noci po představení *Salomé* půjdeme z Opery, já, princ Attalunga, zcela neozbrojen, až na své prsteny, vás, Vévodkyně z Martigny, nejkrásnější stvoření Paříže, já přísahal – vy jste řekla ne – já jsem řekl ano – přísahal jsem, že vás dovedu ve vašich šatech s hlubokým dekoltem a ověšenou diamanty na nejnebezpečnější místo v Paříži, ne na Montmartre – tam jsou jen malíři – ale k Bonardelovi, mezi opravdové hrdlořezy.

Lucienne: Hrdlořezy? Přeháníte. Dovedl jste mě mezi námořníky a jiné pobudy, co sedí u stolu a pijou. Tohle a vrazi. No tak! To vám nevyšlo. Chtěl jste mi nahnat strach...

Attalunga: (*Přeruší ji.*) ... to je druhá část sázky! Však počkejte!

Lucienne: (*Přeruší ho.*) ... Vsadil jste se a prohrál! Jsem klidná! Podívejte! Úplně klidná.

Attalunga: Dovolte! Ten kabát vás tíží.

*Pomůže jí svléknout si kabát.*

Lucienne: Děkuji. (*Pauza.*) Kde to vlastně přesně jsme?

Attalunga: Znepokojuje vás to, vidíte? Obdivuhodné prostředí, mia cara, Jste u Bonardela. Krčma U rozednění, nejproslulejší doupě tuláků a prostitutek. Právě sem chodí v neděli slečinky z nevěstinců v doprovodu zápasníků z poutě.

Lucienne: (*Polohlasně.*) Okouzlující!

Attalunga: Vy, vévodkyně z Martigny a já, princ Attalunga, zde, o půlnoci... To je ale dobrodružství. Věřila byste tomu? To je dobrodružství!

(*Směje se.*)

Lucienne: (*Také se směje.*) Vy jste ale legrační člověk, Attalongo, vy jste blázen, víte to?

Attalunga: Ále! (*Pauza, dívá se na ni.*) Už jste někdy měla strach, vévodkyně? Ale strach! Opravdový strach. Demonio! Je to jako kdyby kolem nás kroužila horda duchů, zlých duchů, krouží a z ničeho nic na nás zaútočí! Stačí, když

se jediný z nich zachytí drápkem! A zrodí se obsedantní fixní idea.

Strach pomaličku prosakuje do žil, našeptává, je proradný! Neviditelné ruce nám sevrou krk a dusí nás. (*Pauza, usměje se.*) To je strach.

Lucienne: A to se vám líbí?

Attalunga: Šíleně. Milenci, kteří se milují dva kroky od propasti, s dvojí závratí, z lásky a ze smrti! Nebo – ti muži a ty ženy, co za Teroru ve vězení věnovali své poslední hodiny tělesným rozkoším! To je tak vzrušující pocit! Silný, neslýchaný! Milování v hrůze!

Lucienne: Sadisto! (*On se zasměje ostrým, démonickým smíchem.*) Ne, nesmějte se takhle nesnesitelně! Dráždí mi to nervy! Dost vám říkám, rozčilujete mě! (*Pauza*) Vůz jste poslal zpět?

Attalunga: Nedohodli jsme se snad na tom?

Lucienne: Kolik je hodin?

Attalunga: (*Podívá se na hodinky*) Půl jedné!

Lucienne: Pojd'me pryč, laskavě. Seženeme si taxi, fiakr, cokoliv.

Attalunga: Tady? Hm, leda tak po půl hodině cesty pěšky mastným bahnem a v dešti!  
*Otevře okno. Černá noc. V dálce světla, vlny. Je slyšet zvuk deště.*

Lucienne: To je strašidelné.

Attalunga: Strašidelné.

*Pauza*

Lucienne: To je Seina?

Attalunga: Seina. A ty stromy, a ty tovární komíny tamhle! To je atmosféra!

Lucienne: A tahle cesta?

Attalunga: Tou se tahají lodě.

Lucienne: A ta světla, co jsou vidět?

Attalunga: Hospůdky na břehu řeky.

Lucienne: A ten déšť, ten déšť!

*Pauza*

Attalunga: (*Pousměje se*) Strašidelné, vidíte? Strašidelné.

*Najednou se ozve hluk – hlasy, hádka.*

### Scéna 3.

*Hlasy, v kulisách*

Bébert: Odkud? Odkud? Odkud jsi je vytáhnul?  
Petit Louis: Měl jsem tři!  
Bébert: Dvě! Viděl jsem je!  
Lerouge: Dvě, jasně, dvě!  
Petit Louis: Nešáhej na to!  
Bébert: Co? Ty?  
Petit Louis: Tak dost! Pojd'!  
Ženský hlas: Nech ho!  
Bébert: Vrat' to, nebo je po tobě! Vrat' to ti říkám!  
*Hluk převrácených židlí, hádka, křik. Ženský vystrašený hlas.*  
Ženský hlas: Pomoc!  
*Rána z revolveru. Ticho.*

#### **Scéna 4.**

*Lucienne, Attalunga*

Lucienne: (Vyděšená.) Co to bylo?

Attalunga: (Zavře okno.) Nic. Hádka.

*V tu chvíli se otevřou dveře. Objeví se číšník, má temný a potměšilý výraz ve tváři. Lucienne couvne leknutím.*

#### **Scéna 5.**

*Lucienne, Attalunga, číšník*

Attalunga: (K vylekané Lucienne.) Ale copak? To je jen číšník. Dáme si šampaňské, hm?

Lucienne: Ne! Ne! Děkuji!

Attalunga: Ale ano, ano. Šampaňské a koláčky.

Číšník: Dobře.

*Odejde.*

#### **Scéna 6.**

*Attalunga, Lucienne*

Lucienne: Víte co, já si nic nedám.

Attalunga: Je vám špatně?

Lucienne: Ne, ale vy trváte na tom, že budeme pít? Nebudeme tu přece zůstat tak dlouho?

Attalunga: Máte strach?

Lucienne: Zase! Vy snad nemyslíte na nic jiného? Co jste to za muže! Z čeho bych měla mít strach? Nepředpokládáte snad, že se budu dívat pod postel, prohlížet skříně a ... (*Její pohled se zastaví u dveří.*) Ti opilci tam dole? Ano – jistě – jsou hluční, ale... (*Princ se usměje*) A vůbec, kdybych tu byla sama, tak možná,... ale já jsem tu s vámi.

Attalunga: (*Upře na ni pohled. Víceznačně.*) Se mnou, ano...

Lucienne: (*Dívá se na něj.*) Co se děje?

Attalunga: (*Po chvíli ticha*) Prohlížím si vás. (*Usměje se.*) Co jste to říkala?

Lucienne: (*Znepokojeně*) Říkala jsem, říkala jsem... že s vámi... nemám důvod mít strach. Vidíte, že ne? A teď bych chtěla jít pryč.

*Jde si pro svůj plášť, který je na komodě.*

Attalunga: (*Zastoupí jí cestu ke komodě.*) Kvůli mně?

Lucienne: Co prosím? Kvůli vám? Chci jít pryč jednoduše proto, že je pozdě. (*Pokrčí rameny.*) To je bláznivé. (*Princ se na ni upřeně dívá.*) No? (*Ticho.*) Tak tedy co? Co? Proč se na mě tak díváte? Co je na mně tak výjimečného? (*Rozmýšlí se.*) No tak! Ale! Znervózňujete mě! Slyšíte mě? (*Napřáhne k němu ruku, on se nepohne.*) Na co myslíte?

Attalunga: Na vás.

Lucienne: Děkuji. Zapamatuji si způsob, jakým pozorujete ženy. Rozbolela mě z vás hlava. (*Zachvěje se.*) Ano. To je hloupé. Začínám se – to nedává smysl – necítím se tu dobře.

*V tu chvíli se poryvem větru otevře jemně okno. Hluk deště.*

Attalunga: (*Se zábleskem radosti v očích*) Není možná.

Lucienne: (*Chvíli se dívá kolem sebe.*) Tahleta vaše pokoutní krčma u vody a pak, ten pochmurný déšť, ta krajina. Zavřete to okno, prosím vás. (*Attalunga jde zavřít okno*) A ten pocit, že jsme daleko, jako odříznutí od světa.

Attalunga: (*Stojí u okna*) Jde o to... (*Pauza, pak vesele.*) Neumíte si ani představit, vévodkyně, to nevyčísitelné množství nepotrestaných zločinů, které se páchají v Paříži. Nevyčísitelné, vévodkyně, nevyčísitelné! Vidíte tady ty černé náspy na břehu? Ani živáček. Když se chceme zbavit někoho, kdo nás obtěžuje... jednoduše ho zabijeme... naložíme do fiakru... přivezeme sem... a

šup do vody... Rybami se to tam jen hemží. Kdybyste to tady viděla v neděli, rybáři posedávají jeden vedle druhého (*Přestane mluvit, podívá se na vévodkyni, jejíž oči se rozšířily. Směje se.*) Je to strašidelné, že? (*Hlasy a smích ze spoda. Po chvíli.*) Viděla jste na dveřích ty nápisy? Jsou velice zábavné, pojďte se podívat.

Lucienne: (*Čte.*) Zde, 13. března, jsem jí vydlobnul jedn... (*Nedokončí, udělá se jí nevolno.*)

Ale ne.

Attalunga: A tadyten divan, ten asi zažil pikantnosti... a ta postel, postel! (*Sevře ji.*) Miluji tě!

Lucienne: Vás to vzrušuje? No tedy, můj drahý, já...

Attalunga: Dobře, dobře. (*Změní tón.*) Kdo by to byl řekl, že ještě před dvaceti dny jsme jeden neznali druhého. (*Pohyb vévodkyně.*) Neznáš mě?

Lucienne: Prosím?

Attalunga: Jsem tvůj mileneček, princ Attalunga, to je jasné, ale kromě toho... o mně nevíš nic, ani o mé povaze, ani o mém životě (*Propukne v smích.*). Taková nerozvážnost, nemyslíte? Taková nerozvážnost. Od chvíle, co nás u barona Ralpha představili, jsem po tobě toužil, chtěl jsem tě, vášnivě. A vy, mia cara, řekněte, jaký dojem jsem udělal já na vás?

Lucienne: To je snad jasné, můj drahý, už jenom z toho, že jsem teď tady s vámi.

Attalunga: Mille grazie!

*Políbí jí ruku.*

Lucienne: Máš zvláštní oči dnes večer.

Attalunga: Á!

Lucienne: Takové cizí, tvrdé.

Attalunga: Protože tě miluji.

Lucienne: Víš přece, že musím být před druhou doma. Ve dvě se vrací můj manžel z klubu. Jsi velmi milý... ale nepotřebuju mít doma scény. A můj manžel...

Attalunga: (*Prostě.*) Mám ho zabít?

Lucienne: Cože?

Attalunga: Ptám se tě, jestli ho mám zabít.

Lucienne: (*Pokrčí rameny.*) Ty hlupáčku. (*Dívá se na něj.*) Třeba toho jsi doopravdy schopný, kdo ví? Třeba jsi uvnitř zločinec! (*On se směje.*) Ne, něco ti povím, chybí ti jen krátká dýka, baret a kabátec... A vypadal bys jako kondotier.

Attalonga: Mille Grazie! Jeden z mých předků byl kardinál, druhý generál v Benátkách, další neapolský král... Všichni dobrodruzi.

Lucienne: Ano, a v tobě zůstalo z každého z nich něco. (*Chce ji sevřít.*) Pojďme, pojďme, jsi blázen!

Attalonga: (*Svírá ji.*) Miluji tě.

Lucienne: (*Brání se.*) To snad ne, myslíš si, že se tady budu válet po zemi?

Attalonga: Lucienne...

Lucienne: To bolí, Luigi, nech mě.

Attalonga: Chci tě!

Lucienne: Ale já teď nechci! Nech mě! Dost!

*Odstrčí ho.*

Attalonga: Jsi krutá.

### Scéna 7.

*Attalonga, Lucienne, číšník*

Číšník: Tady jsou ty bublinky, přinesu vám ještě ty sušenky.  
*Přinese lahev a skleničky, odšpuntuje lahev nožem, položí nůž na stůl a naplní skleničky. Odejde.*

### Scéna 8.

*Attalonga, Lucienne*

Lucienne: Ten číšník má takový zlověstný výraz.

Attalonga: Vidíte? Zlověstný výraz! (*Pauza. Posadí se nonšalantně na židli a sleduje ji. Usmívá se. Pauza.*) Víte, vévodkyně, že jste příšerně neopatrná?

Lucienne: Neopatrná?

Attalonga: (*Po chvíli.*) Podívejte... tady ta muška, ta maličká mosca. Létá si, nechá se přivábit vůní. Sedne si na sklenku... sleze dolů (*Položí ruku na skleničku.*) A chytí se. A neopatrnost žen je stejná jako neopatrnost mušek.

*Směje se.*

Lucienne: Nerozumím.

*Pauza. Bere vévodkyni za ruku. Dívá se na ni. Položí prst na její prsten. Mrkne okem.*

Attalonga: Vzácný, velmi vzácný! (*Bere její druhou ruku.*) Ojedinelý. (*Lehce zahvízdá. Obdivuje šperk, pauza, pozoruje náhrdelník, pak diamanty v účesu. Pauza. Zavře oči.*) Máte na sobě, mia cara, asi tři tisíce franků ve špercích,

nejméně.

Lucienne: (Ohromená.) Nejméně. Ano. A co má být?

*Směje se.*

Attalunga: Co? Jste neopatrná. Poprvé jsi mě viděla teprve před dvaceti dny a teprve před deseti dny jsme se stali milenci. Vsadím se, že tě jednou v noci odvedu k Bonardelovi, a ty přijdeš, to je neopatrnost. (Nalije jí, aby pila.) Pij, mia cara. (On se napije, ona napřáhne ruku, aby si vzala sklenku.) Chvěješ se!

*On se napije, ona se na něj dívá a rychle:*

Lucienne: Řekni, tys pil, než jsi šel do divadla, vid'?

Attalunga: Pil? Protože... (Zvedne se a směje se.) Moje malá neopatrná.

*Pomalů se jde posadit na divan.*

Lucienne: Takže, už je konec tomuhle žertování? Ještě chvíli a rozzlobím se! To vás tahle hra tolik baví? Ne, ne, jste jednoduše směšný, jak se snažíte vypadat podezřele, a ty vaše pohledy... Ztrácíte čas, nezabírá to, můj drahý, nezabírá!

Attalunga: Dobře, představte si tedy, že bych nebyl princ Attalunga, vznešený a ze slavné rodiny pocházející z Itálie, Attalunga, který pobírá rentu a má pověst galantního muže... tedy, že bych se pouze vydával za někoho, kým nejsem. (Odpovídá na pohyb vévodkyně.) A, už je to tady... a že... (Znovu jí nalévá.) Ještě doušek? Že bych byl...

Lucienne: (Přerušuje ho.) Dost! Pobuřujete mě.

Attalunga: (Uklidňuje ji.) Klid! Že bych byl jen mizerný podfukář, který se topí v dluzích, představte si to! Mě přece napadlo uzavřít tu sázku, díky které jste teď tady... Takové věci se stávají. (Lucienne si nervózně poposedne a napije se.) Tak už jste dostala chuť na koláčky, drahoušku?

Lucienne: Tak poslouchejte! Podaří se vám leda tak mě rozesmát. (Nervózně se zasměje.) Vy? Vy se vydáváte za někoho, kým nejste? Myslíte si, že se dávám prvnímu na potkání? Baron Ralph...

Attalunga: Blbec. Zopakoval ti přesně to, co jsem mu řekl.

Lucienne: (Ohromená.) Prosím? A vaše postavení v Paříži? Jděte! Všichni vás znají. Jste bohatý a máte vyznamenání.

Attalunga: (Ukáže na rudou stuhu na knoflíkové dírce.) Tohle? (Směje se.) Co myslíš, že to je?

Lucienne: Přece.. Tohle.. Nejsem přece opilá. To je řád čestné legie.

Attalunga: (Výbuchy smíchu.) To je portugalský Kristus. Podívej se zblízka. Jsi

neopatrná! Říkám ti, že mě neznáš. (*Zvedne se a posmívá se.*) Máš strach!  
Co? Máš strach? Ha, ha, ha! Dělej, pij! Pij!

Lucienne: Dobře, dobře! Předpokládám, že tohle všechno děláte, abyste mě vystrašil.  
Ale není to pravda, ne, není to pravda, není to pravda.

Attalonga: Předpokládáte, pouze předpokládáte. A já říkám, že mít na sobě tři tisíce franků a přijít o půlnoci s někým, koho neznáme, tady na tohle místo – kde – co si budeme povídat – se už staly všemožné věci... je bláznovství, učiněné bláznovství! Polibte mě... Jeden polibek vašich božských rtů... (*Přiblíží své rty jejím.*) Ach, vám je zima, duše moje!

## Scéna 9.

*Číšník přinese sušenky, položí je na stůl.*

Číšník: Prosím.

Attalonga: (*K číšníkovi.*) Počkej! (*K vévodkyni.*) Pamatujete si, srdce moje, na to záhadné zmizení krásné Émilie de Sées? Stalo se to před dvěma lety. Co si noviny všechno nevymyslely... Sebevražda z lásky, útěk do ciziny za láskou, změna jména, a to všechno proto, aby Paříž zavedly na falešnou stopu. Čirá fantazie. Podívejte, tady ten chlapec vám o té příhodě může vyprávět. Policie ví stejně jako on, jak to bylo. Ale co, o jednu krásku víc nebo míň...

*Napije se.*

Číšník: Takové věci by se neměly vyprávět veřejně... Pán zná náš podnik!

*Vévodkyně ucouvne a dívá se na Attalongu. Ten se dívá na číšníka a říká jí:*

Attalonga: Jen si ho poslechněte, poslechněte si ho.

Číšník: To byla ale noc. Stalo se to tady, udělali jí to na tomhle divanu... A jakej dělali kravál! Slyšel jsem všechno z podkrovní světničky. Bože!

Lucienne: (*Tiše.*) Zavraždili ji?

Attalonga: Tak, jak říká.

Číšník: Protože, měla byste vědět, že Émilie nebyla odjakživa krásná Émilie o které se psalo v novinách. Svýho času šlapala chodník jako její kamarádka, říkalo se jí krásná Mélie... a žila tehdy s Julotem, chlápkem z Poissy... Ale jednou, po nějaký vloupačce, je voba zabásli. A ta mrcha ho práskla, jestli to udělala ze strachu nebo to byla špinavost? Julot teďka bručí. Roky ubíhaly. Émilie si začala žít na vysoký noze, auto a tralala... No a jednoho



krásnýho rána jsme se všechno dozvěděli a Julotova banda se pomstila. Předstírali, jaký jsou kamarádi, a vlákali ji sem. Podívej, co kdybys tak pro legraci zase jednou přišla sem, jako kdysi, popít k Bonardelovi? A vona přišla, aniž by měla jakýkoliv podezření.

Attalonga: Neopatrné ženy...

Číšník: Krávy. Zavřeli se tady a vrhlo se jich na ni všech šest.

Lucienne: Á, ti mizerové.

*V tu chvíli hluk ze sdola. Volají „Polyte!“*

Číšník: *(Otevře dveře a křičí dolů ze schodů.)* Už jdu! *(K princí.)* Promiňte mi. Pakujou se pryč... *(Nový výkřik: Polyte!)* Už jdu!

### Scéna 10.

Attalonga: Dokončím tu historku.... Vrhlo se jich na ni všech šest! Seděla tady.. *(Lucienne se pohne.)* a pila. Když ten největší... nejsilnější... Eugène... ji chytil za krk a stisknul...

Lucienne: *(Couvá, vystrašená.)* Tys byl u toho?! *(Attalonga vybuchne smíchy, zvláštní a šílený smích, odloží smoking, odhodí límec a kravatu.)* Cože? Luigi! Blázníš nebo jsi opilý? Mám strach, ano, mám strach... Ty jsi přece můj milenec, jsi můj milenec, Luigi? Tak řekni něco! Mluv se mnou... Řekni mi, že mě miluješ? Řekni, že... Už nevím, co mám říkat a co si mám myslet... Je mi z tebe hrozně úzko! Ale ne! Ne, to není možné! To není pravda! Já, já blázním, už si ničím nejsem jistá... Kdo jsi? *(Výkřik hrůzy.)* Kdo jsi?

Attalonga: *(Dívá se na ni. Pak ji rychle sevře zápěstí.)* Poslouchej! Ti opilci dole jdou pryč. Zvedají se, platí, jdou pryč, slyšíš jejich kroky? *(Zvuk dveří, které se zavírají za scénou.)* A dveře se zavírají. *(Sevře jí druhé zápěstí a násilně.)* Takže jsme tu sami. Sami tady v té krčmě. Nikdo venku... opuštění uprostřed noci, hospodský jde spát a když spí, může se klidně křičet, neslyší nic! Jsme sami!

*Povalí ji na divan.*

Lucienne: Ach.

Attalonga: *(Strašně.)* Dej sem ten náhrdelník a ty prsteny... nebo tě zabiju!

Lucienne: *(Omdlívá.)* Á.

Attalonga: *(Klečí na ní.)* Jeden výkřik a zabiju tě!

Lucienne: Takže, vy ...

Attalonga: Nejsm žádný princ! Nejmenuju se Attalonga... Jmenuju se prostě Luigi...

Lucienne: Dusím se.

Attalonga: Potřebuju tvoje šperky! Ani slovo!

Lucienne: Pomoc!

Attalonga: Řekl jsem ani slovo! Dej sem ten náhrdelník a ty prsteny! A tebe, tebe si vezmu hned potom.

Lucienne: *(Zpola zhroucená, hlavu u země.)* Ach!

Attalonga: Chci tě! Chci tě, když máš strach, když tě to bolí, když jsi vyděšená k smrti! A teď tě držím! Jako tehdy drželi tamtu. Byla tady, jak říkám, seděla tady! A všech šest do ní kopalo, bodali ji nožem... Všichni se na ni vrhli. Tumaš, ty sketo! *(Uhodí ji.)*, tumáš bonzačko, tumáš, ty svině! Rány přšely!

Lucienne: *(Křičí.)* Ah!

Attalonga: A ona křičela! Křičela jako by rodila! A za nohy a za vlasy ji tahali...

Lucienne: Ááááááá!

*Vleče ji za vlasy k oknu.*

Attalonga: Až k oknu... a tam, ji vyhodili do řeky, polomrtvou. *(Lucienne je na zemi, omdlela. Svírá ji.)* Áh, polib mě, teď mě polib. *(Přiblíží své rty k jejímu obličejí. Ale hluk na chodbě ho vytrhne, zvedne se. Někdo prošel a škobrtnul za dveřmi. S nastraženým uchem, s obavami, jde rychle ke dveřím a ptá se.)*  
Kdo je tam?

*Klepání na dveře.*

Číšník: To jsem já, číšník.

*Princ otevře.*

## **Scéna 11.**

Attalonga: Co se tam děje?

Číšník: *(Rychle, škvírou ve dveřích.)* Jste ozbrojen, pane?

Attalonga: *(Nadskočí.)* Proč?

Číšník: Ale, není proč zatím, ale pro všechny případy je lepší vám to říct. Teda, před chvílkou, jak se zavíralo, byli tam tři chlápkové, co se nechtěli vodklidit, a jak byli trochu nacamraný, řekli jen tak, že by se na vás chtěli přijít podívat....

Attalonga: *(Zachvěje se.)* Ne?

Číšník: Ale jo. Hospodskej se snažil je vyhodit, ale nic naplat, jsou tu jenom jedny dveře a jednou budete muset projít hlavním sálem! Hm, myslím, že chtějí

provést nějakou lumpárnu... Takže co? Máte pistoli?

Attalunga: (Rozrušený.) No, ne, nemám zbraň!

Číšník: Tak se vocaď radši nehněte, jo? Pokusím se je přinutit, aby vypadli, když nebudou chtít, pane jo, tak se uvidí. Nejlepší je zůstat v klidu. Zamkněte se – a nehněte se vocaď.

*Odejde.*

## Scéna 12.

*Princ zavře dveře, otočí klíčem, vrátí se rychle k Lucienne, zvedá ji, staví ji k oknu, snaží se ji zvednout.*

Attalunga: (Rozrušeně.) Lucienne! Lucienne! Prober se! Lucienne!

*Zůstává na zemi, třese se, je úplně vysílená.*

Lucienne: (Vyděšeně.) Nechte mě! Nezabíjejte mě!

Attalunga: (Chodí mezi oknem a dveřmi, rozrušený, vystrašený.) No tak, Lucienne, poslouchej mě, jsem blázen, a lump, to je pravda, sehrál jsem ti příšernou komedii, jen kvůli prostému potěšení z toho, že tě vyděsím, až omdlíš! Zapomeň na to, prober se! Jsem Attalunga! Nepochybuji o tom, nepochybuji!

Lucienne: Nechte mě, nechte mě.

Attalunga: Lucienne! Odpusť mi! Dohnala jsi mě k té hře svou výzvou... Vyzvala jsi mě! Ohrožoval jsem tě, uhodil jsem tě, z bláznovství, ze sadismu, ale teď pojd', (Nasadí si znovu smoking, horečně.) Zapřísahám tě, pojd'!

Lucienne: (S nervózním třesem. dívá se na něj vyděšeně.) Ach, ne... Ach!

Attalunga: Ona se zbláznila! Můj bože, zbláznila se! Tady jde o krk! Slyšíš, Lucienne? To jsem já, princ Attalunga, tvůj milenec, to jsem já, tvůj milenec, co tě miluje. Musíš se vzchopit a přestat se bát. Jsme v nebezpečí!

Lucienne. (Křičí vyděšeně.) Áaaaa.

Attalunga: (Také je vyděšený, zacpe jí rukou pusou. Ona se zvedá, snaží se udělat několik kroků, aby utekla. Krátká potyčka.) Mlč! Mlč, říkám. (V tu chvíli se ozve hluk za scénou. Vzrušené hlasy, Attalunga nastraží ucho ke dveřím.) Poslouchej! Číšník se je snaží vyhnat, hádají se... (Hlasy zesilují.) Odmítají. (S beznadějí.) Nemám zbraň! (Najednou si všimne nože, který zůstal na stole. Uchopí ho. Lucienne se na něj dívá celá tumpachová, když vidí zdvižený nůž, spustí z hrůzy křik: Pomoc! Attalunga jde k ní a chce ji utiшит, vyděšená mu proklouzne, oči přilepené na noži, s šílenou myšlenkou, že ji chce zabít.) Ach, Lucienne! Mám strach! (Ona vykřikne.) Přísahám ti, že

mám strach! Poslouchej, ty neslyšíš, že jde někdo po schodech? To jsou oni! Jdou sem! Co budeme dělat? (*Podívá se k oknu.*) Okno! (*Odhodí nůž na stůl a otevře okno. Lucienne znovu vyděšeně ucouvne.*) Poslyš, je třeba jít pryč tudy, je to nutné!

*Vezme ji za zápěstí, ona křičí.*

Lucienne: Já nechci! Já...!

Attalunga: Já tě chci zachránit! Chci nás zachránit oba.. skočíme tady oknem a pak...

Lucienne: Ne, ne, chceš mě zahodit do vody! Jako tu před tím!

Attalunga: (*Ji drží.*) Tak mlč už! Půjdeš tam, kam tě dotáhnu, když bude třeba, třeba silou. Zachráním tě, i když nechceš. (*Jsou před oknem.*) Tady, stačí abys tam vklouzla... (*Zatímco jí to vystvětluje, ona pozoruje nůž na stole, vrhá na něj vyděšený pohled.*) Stačí skočit, jsou to jen tři metry, uvidíš...

*Pustí její ruce, nahne se nad okraj okna, aby jí to ukázal. Ale Lucienne se vrhne k noži a jedním šiléným pohybem mu ho zabodne do zad. Attalunga vykřikne, otočí se dokola a padne hlavou dopředu. Lucienne pustí nůž, otupělá, tumpachová, couvne až k posteli. Po celou tuto scénu bylo slyšet hluk hlasů za dveřmi... Tlumené praskání... A najednou, ve chvíli, kdy Attalunga padne na zem, se dveře rozletí dokořán... Dveře povolí a tři muži vniknou do pokoje.*

## Scéna 8.

*Lucienne, Bébert, Petit Louis, Lerouge*

*Tři zlověstné tváře pobudů. První Bébert dvěma skoky doběhl k Lucienne, zastaví se na metr od ní... Upřeně se na ni dívá, hrozivě... Druhý, Petit Louis, běží k oknu, zavře ho. Třetí, Lerouge, spatří mrtvolu.*

Lerouge: Pane na nebi!

*Bébert poodstoupil o krok, upřeně pozoruje Lucienne. Ta mu unikne a běží ke dveřím. Lerouge jí zastoupí cestu. Lucienne se zadýchaná zastaví, uvězněná mezi Lerougem a Bébertem. Zatím se Petit Louis nakloní nad mrtvolu Attalongy; otočí ho, prohledá mu kapsy, vyndá z nich peněženku... Spočítá bankovky.*

Bébert: Kolik?

Petit Louis: (*Podává bankovky Bébertovi.*) Šest tisíc!

*Bébert bere bankovky, přepočítává je... Ticho... Podívá se na Petit Louise, potom na Lerouge... potom na Lucienne. Zatrčí si tři bankovky do kapsy, pak se pomalu přiblíží k Lucienne... Co bude dělat? ... Vrhne na ni drsný pohled, ona stojí nehybně, třese se, oči rozšířené hrůzou... Bébert chytne její ruku a vloží do ní tři zbývající bankovky.*

Bébert: (*Prostě.*) Rozdělíme se! (*Strká ji hrubě ke dveřím.*) Dělej. Zmiz vocaď!  
Zmiz!

*Vychází tumpachová, bankovky křečovitě svírá v dlani.*

Lerouge:           *(Ukazuje na mrtvolu.)* A my se postaráme vo mrtvolu!  
*Skloní se, aby sebrali Attalongu, zatímco opona pomalu padá.*

## Příloha 5: Překlad – Tváří v tvář smrti

Alfred Savoir a Léopold Marchand

### Osoby:

Jean, 30 let

Doktor Plassant, 45 let

Sluha Gildas, 50 let

Eva, 25 let

### 1. DĚJSTVÍ

*V severní Africe. Scéna představuje interiér loveckého pavilonku uprostřed lesů. Arabský nábytek, vedle kterého některé předměty vypadají, že tam byly nedávno přineseny, aby zlepšily pohodlí.*

*Vlevo dveře, které vedou v jedné rovině ven na mýtinu, vzadu okno. Vpravo čtyři schody vedoucí ke dveřím.*

*Nízký a široký divan vpravo, vlevo arabský nábytek vybavený starou keramikou. Na zdech: liščí kůže, hlavy panterů. Velký masivní dlouhý stůl uprostřed scény.*

#### Scéna 1.

Jean, později Gildas, později Eva

*Když se zvedne opona, není nikdo na scéně. Po krátké chvíli se ozvou dva výstřely docela brzy po sobě. Ticho. Otevrou se dveře nad schůdky. Jean rychle sejde a zastaví se. Je oblečen do loveckého kostýmu. Dveře vlevo se otevrou. Vějde Gildas. Vypadá velice pohnutě a drží v ruce pušku.*

Gildas: Tak!... Hotovo!... (*Pauza.*) Šedivá první, sama, aby nic netušila... a pak Turek a Černej, rána po ráně. Bože. Je to špinavá práce, pane, připadám si jako... já nevím, jako pytlák.

Jean: Chudáčku Gildasi.

Gildas: Je to tak, tyhle zvířata jsem v podstatě vychoval, cvičil jsem ty psy měsíce a měsíce... Sloužili dobře... jsou jako přátelé... dívají se vám do očí... a najednou... najednou je všechny postřílíme... všechny... puškou, abysme se podrobili příkazům správy.

Jean: Muselo to být.

Gildas: Mohli jsme počkat.

*Pauza.*

Jean: Jsou nějaké zprávy o malé Boivinové?

Gildas: (*tiše.*) Mrtvá... Udusili ji mezi dvěma matracema.

Jean: A žádné další případy?

Gildas: Ne, pane, až na pošťáka Hersenta, vzpomněl si, že ho před časem pokousali psi... (*Pauza.*) Kdybysme poslouchali tyhle plukovníky, byli by bývali všichni... Ostatně, byla by to spravedlnost.

Jean: Klid, Gildasi.

Gildas: (*Rozzlobený.*) Zabíjej všechny psy, co se jim připlou do cesty!

Jean: Tak vidíš, že jsme měli důvod utratit ty naše.

Gildas: Ne... Ne... Naším psům nic nebylo! (*Ticho.*) Pán... pán... mě dnes už nepotřebuje?

Jean: Ne.

Gildas: A zítra také ne?... Jestli pán dovolí, pojedu do města. (*pauza.*) Nemůžu... Nechci tady zůstat.

Jean: Máš pravdu. Jdi, přijdeš na jiné myšlenky. Tady máš peníze. Povyraž si trochu, potřebuješ to. Buď pryč klidně tři, čtyři dny, jestli po tom toužíš. Pobav se... ale vrať se s lepší náladou a jinými myšlenkami.

Gildas: Ale... a pane?

Jean: O mě si nedělej starosti... Já se nudit nebudu.

Gildas: (*Usměje se.*) Jistě.

Jean: Musím tu asi působit skandál, co se povídá?

Gildas: Tak se mluví, žvaní se...

Jean: No, když to těm prostým lidem dělá radost. (*Pauza.*) Pokoj je uklizený?

Gildas: Jistě, pane.

Jean: Tak můžeš jít.

*Ticho. Ruch na scéně..*

Gildas: Slyšíte to... zní to jako...  
*Poslouchá.*

Jean: (*S obavami.*) Ano. (*Křik ženy: „Jeane! Jeane! Jeane! Jeane!“*) Ale to je ona.

*Dveře se rychle otevrou, vejde Eva.*

Eva: (*Vrhne se Jeanovi do náruče, zadýchaná.*) Miláčku... miláčku... někdo mě pronásledoval... někdo mě pronásledoval po lese...

Gildas: Kdo?

Jean: Tvůj manžel?

Eva: Ne... ne... Uf, to jsem ale běžela... Ale už jsem tady a už nemám strach...

Gildas: Kdo vás pronásledoval?

Eva: Já nevím? ... Šla jsem lesem, když jsem najednou za sebou zaslechla takové zachraptění, zasupění. Rozeběhla jsem se jako o závod. Jako šílená zvěř. A tak jsem běžela, běžela... rovnou až k tobě...

Jean: (*Gildasovi.*) Jdi se podívat.

*Gildas bere pušku a jde se podívat.*

Eva: Zavřete dveře, kdyby to zvíře chtělo dovnitř.

Jean: Uklidni se, ničeho se nemusíš bát.

Eva: Ano, ano.

Gildas: (*Vrátí se.*) Nic venku nevidím. Nic... nikoho... je tam vítr. Madam asi slyšela vítr ve větvích... a dostala strach. V okolí domu nic není.

Jean: Vidíš, vidíš... už se netřes.

Gildas: Pán už mě nepotřebuje? ... Můžu jít.

Jean: Ano, jdi.

*Gildas odchází.*

## **Scéna 2.**

*Jean, Eva*

Jean: Tak co, už jsi klidnější?

Eva: Trochu.

Jean: Ale ještě ne úplně, hm? Pojď ke mně.

Eva: Řekni, udělal jsi, co jsi mi slíbil? Ty psy...

Jean: Ano...

Eva: Opravdu? Všechny?

Jean: Ano. A udělal jsem chybu. Teď toho lituji. Ta zvířata byla dokonale zdravá. A kvůli tvým bláznivým fantaziím jsem je dal utratit a teď toho lituji. Trápí mě to, je mi to líto, je to absurdní, je to zločin.

Eva: Muselo to být.

Jean: Ale nemuselo.

Eva: Kdybys to neudělal, už bych sem nepřišla.

Jean: Už o tom nemluvme, už je to stejně hotové.

Eva: Tím lépe. Četl jsi dnešní výnos? Nařizuje je zabít všechny. Bez výjimky. Aby už nebyly...

Jean: Je to sprosté... Všichni v téhle zemi jste se zbláznili! Ta potřeba vyhlazovat, ten masakr nevinných, co už celé dny... (*Z dálky je slyšet rána z pušky.*) Vidíš, další... další zločin.



- Eva: To je dobře... dobře... o jednoho méně! Podívej, ty nevíš, ty nemůžeš vědět... ty si žiješ v Paříži... ty si neumíš představit, co znamená taková epidemie tady v horách. To se nijak nepodobá tomu, co jsi o tom mohl vyčíst v knihách. Od nás to trvá čtrnáct hodin, než tě převezou do města, kde je železnice. A když konečně dorazíš do Alžíru, je už pozdě, vždycky, nebo skoro vždycky. Nákaza je tu, pronikla každou bytostí a udělala z ní vyjící zvíře. Já už epidemii vztekliny viděla, bylo to před deseti lety, bylo horké léto, přesně jako teď. Zvířata, všechna zvířata zdivočela. Představ si venkov, kde se zvířata, která žila s člověkem ochočená po celá staletí, z ničeho nic stanou jeho nepřáteli, číhají na něj, koušou, trhají, a člověk sám se musí mít na pozoru, bránit se proti vlastnímu bratrovi, který je člověkem možná už jenom podle vzhledu, ale uvnitř už skrývá zvířecí duši, která se z ničeho nic zakousne. Nevíš, ty nic nevíš. Já jsem viděla člověka nakaženého vzteklinou, viděla jsem ho umírat v křečích, je to strašné, a proto šílím... a potom to horko... tohle léto, jako bych měla hlavu z olova...
- Jean: Poslyš... neměla bys vycházet z domu. Za zamčenými dveřmi budeš v bezpečí, proč jsi sem dnes vůbec chodila, když máš takový strach?
- Eva: Měla jsem strach o tebe... Jsi neopatrný... podceňuješ situaci... a já tě miluju. Uvědom si konečně, že tady kolem nás, kolem tebe, je nebezpečí, neustálé nebezpečí. *(Změní tón.)* Zamkl jsi dveře?
- Jean: Ano... dokonale... nemusíme se ničeho bát. *(Vede ji k sofa.)* Pojď ke mně a nemysli už na všechny ty zlé věci.
- Eva: Neboj, miláčku, budu myslet jen na tebe... jenom na tebe.
- Jean: Dneska večer tě doprovodím do vesnice. Zajdeš do domu a nevyjdeš, dokud nebude po té epidemii.
- Eva: To ne! Ne!
- Jean: Ale ano, ano, musíš. Netřes se už tolik... doma nebudeš mít strach. Není tam žádný pes.
- Eva: *(Pauza, potom polohlasně.)* Je.
- Jean: Cože?
- Eva: *(Tajemně.)* Ano, jeden tam je.
- Jean: *(Překvapeně.)* A tys ho nenechala utratit?
- Eva: To bych nemohla... *(Pauza, změní tón.)* A pak, nechci, abys mi říkal takové věci, nechci, abys mě zpovídal. To se tě netýká. To je můj dům a můj život. Já jsem přišla jenom kvůli tobě, miláčku.

*Divoce ho políbí. Slyšíme škrábání na dveře.*

Jean: Někdo klepal, slyšela jsi?

Eva: *(Pozorně.)* Ne, neklepal, škrábal. Nehýbej se.

*Jde k oknu.*

Jean: Že by se vracel Gildas?

Eva: *(Lehce, ale pevným hlasem.)* To je on. Můj manžel.

Jean: *(Živě.)* Tvůj manžel? *(Velice živě.)* Jdi nahoru, rychle!

*Ruch na scéně. Eva jde beze spěchu po schodech, posílá Jeanovi polibek a vychází.*

### **Scéna 3.**

*Jean, Doktor Plassant*

*Doktor Plassant se objeví na prahu. Je to muž středního věku, malý. Vyjadřuje se s klidem, skoro vesele, ale jeho hlas občas nabírá zvláštní intonaci.*

Plassant: Dobrý den, pane Pařížane. Vsadil jsem na náhodu, nevěděl jsem, jestli mi otevřete... Mohl jste být na lovu. V naší zemi je hodně zvířete... hezké zvířete, že ano? Ach! Vy jste zuřivý lovec... *(Dívá se po zdech.)* To jsou vaše trofeje?

Jean: Ale ano...

Plassant: Skvostné! Vzrušující! *(Pauza.)* Ptáte se asi, co tady dělám.

Jean: Vaše návštěva je přirozená, jsme přece sousedé.

Plassant: Měli bychom se navštěvovat, já vím. Můj bože, procházel jsem lesem, bylo horko, k zadušení, zastavil jsem se před vašim loveckým pavilonem a řekl jsem si: „ Proč bych nevstoupil?... Proč ne?...“

Jean: *(Chladně.)* To jste dobře udělal.

Plassant: Tedy neobtěžuji? Nekazím vám zábavu?

Jean: Vůbec ne, vůbec, posaďte se. *(Pauza.)* Slenku anýzovky?

Plassant: Rád, dovolíte, abych si zapálil doutník? ... Nebude to nepříjemné těm pěkným dámám, které očekáváte?

Jean: Co se týče pěkných dam, jsou tu leda tak arabky.

Plassant: He,he, nejsou tak docela k zahození. Na zdraví!

Jean: Děkuji.

*Pijí.*

Plassant: *(Vstane, dívá se kolem sebe.)* Tedy tohle je salón. A vaše ložnice je kde?

Jean: Tady, nad schody.

Plassant: Žádné další místnosti?

Jean: Ne. Je to tu docela malé.

Plassant: Ale to je velmi dobře. Takhle už se dnes nestaví... tohle je solidní staré dřevo... (*Pauza.*) Nábytek je váš?

Jean: Ne, pronajal jsem si pavilon plně vybavený, přidal jsem pouze jeden nebo dva polštáře, pár koberců, bibeloty...

Plassant: Okouzlující! Takové malé lovecké hnízdečko. A těch květin, těch květin! Tak vy také milujete mimózy?

Jean: To je vaše oblíbená květina?

Plassant: (*Směje se.*) Ale kdepak, netrefil jste, já nemám mimózy rád, není mi příjemná jejich příliš silná vůně. To moje žena... moje žena po nich šílí.

Jean: Aha?

Plassant: Je to její vášeň... mimózy všude... skoro i v ložnici. Mohu jí dokola opakovat, že to může špatně skončit, že z toho může onemocnět. Neposlouchá... Je velice neopatrná, velice neopatrná.

Jean: Paní Plassantová má své rozmary a je tvrdohlavá jako mnoho krásných žen.

Plassant: (*Poklepe mu na rameno.*) Rozmařilá a tvrdohlavá, přesně tak. S vámi je radost hovořit, konečně někdo inteligentní, Pařížan! Atlas je prokletá poušť, zavedla mě sem nešťastná náhoda, a je to štěstí, přízeň osudu, potkat tady někoho, jako jste vy. Řekněte mi, co vás přivedlo k tomu šťastnému nápadu, že strávíte léto tady, v téhle ztracené zemi?

Jean: (*Přirozeně.*) Vášeň pro lov.

Plassant: Dokonalé, dokonalé. Umím si to představit. Když jsme se minulý rok poznali v lázních Salies, moje manželka vám vychválila krásy naší země s takovým zaujetím a takovou poezií. Ona je celá tak poetická... že jste si pronajal tento pavilon.

Jean: Přesně tak. Ostatně mnoho cizinců sem přichází kvůli potěšení z lovu.

Plassant: (*Posměšně.*) Letos se ti nóbl cizinci budou obtěžovat pro nic... žádný lov. Vybíjejí se psi, a zdá se, že zvířata tomu rozumí. Vědí to. Bloudí polekaně po polích a po lesích. Je to nebezpečné, opravdu nebezpečné pro někoho, kdo by se pokojně a sentimentálně procházel po venku a snil o hvězdách.

Jean: Hm, já se nebojím.

Plassant: I přesto buďte na pozoru, víte, že mi měli poslat sérum z Pasteurova ústavu a neposlali mi ho? Co vy na to?

Jean: Jistě, to není zrovna uklidňující.

Plassant: To ne, především pro mě ne, když pomyslím na to, že před nějakým časem posedla mou ženu toulavá mánie, nikdy není doma, pořád ve městě, pořád venku, vpravo, vlevo, nevydrží na místě. (*Pauza.*) Měl byste s ní o tom promluvit.

Jean: Já? Co by mě k tomu opravňovalo?

Plassant: Všiml jsem si, že si velmi váží vašich úsudků. Řekněte jí, aby na nějaký čas, po dobu epidemie, zabzdila svoji neposednost, to svoje vychutnávání svobody a nezávislosti... ať neběhá, když nemá pod nohama pevnou půdu, že psi jsou nyní potměšilí a zlí... řekněte jí, aby předešla nějaké nehodě, aby zůstala doma a nevycházela.

Jean: Ale, doktore, vypadá to, že jste zapomněl, že vy sám máte doma psa.  
*Ticho.*

Plassant: (*Dvojnásobně.*) Že mám doma psa... Ale jak to víte? Moje žena vám to řekla?

Jean: Ano.

Plassant: (*Temně.*) Je to přesně tak, řekla vám pravdu.

Jean: A vy ho neutratíte?

Plassant: (*Aniž by odpověděl.*) Všiml jste si, že každý člověk se fyzicky podobá nějakému zvířeti?

Jean: Ano, možná. Proč mi to říkáte?

Plassant: Jen tak, vysvětlím vám to jindy. Jdu, nashledanou.

Jean: Nashledanou.

Plassant: (*Na prahu dveří.*) Ale sakra, byl bych zapomněl hlavní důvod své návštěvy.

Jean: Vaše návštěva tedy měla důvod?

Plassant: Ale jistě, ano. Nepočítáte, že se sem příští rok zase vrátíte?

Jean: Nemyslím si.

Plassant: Tedy nepomýšlíte na to, že byste si tenhle pavilon pronajal znovu?

Jean: Opravdu ne.

Plassant: Tedy ho využiji já. Mohu si prohlédnout ložnici?

Jean: (*Chladně.*) Ne.

Plassant: Jak to, že ne?

Jean: Všechno je tam nahoře vzhůru nohama.

Plassant: (*Ticho. Pak změněným hlasem.*) Nezapomenete tedy mojí manželce vyřídit můj vzkaz, doslovně tedy, že jí radím, aby byla opatrná... Že v tomto létě,

v tomto horku, pod tímto sluncem, se psi bouří a jsou nebezpeční, šílí,  
řekněte jí, ať neztrácí čas, ať se co nejdřív vrátí domů... za svým pejskem.

*Rychle odejde. Jean zůstane zamýšlený. Eva se objeví a pomalu schází schody.*

#### **Scéna 4.**

*Jean, Eva*

Jean: *(Temně.)* Poslouchala jsi? Slyšela jsi to?

Eva: Ano.

Jean: *(Stejně.)* Ví to.

Eva: Ale ne.

Jean: *(Nervózně.)* To jsi neviděla, jak se tvářil, teď ví, už si je jistý.

Eva: No tak tím hůř pro něj. Musí teď ke všemu snášet ještě tohle. *(Pauza.)* Která je tvoje sklenka?

Jean: Tahle. *(Ona vezme sklenku po Plassantovi, hodí ji agresivně a s odporem na zem.)* Co je ti?

Eva: *(S hrůzou.)* Nic.

Jean: Ale ano. Něco ti je, takovýhle pohled nemíváš.

Eva: Chtěla jsem ti to skrýt. Poděsilo tě to?

Jean: Překvapilo mě to! Vysvětli mi to...

Eva: Ne... Nechci... To není třeba... mluvmě o nás.

Jean: *(Tiskne jí ruku.)* Teď už vím příliš, nadzvedla jsi cípek závoje. Chci vědět, jak žiješ ve svém domě. Řekni mi to.

Eva: Ale tady není, co povídat, všechno je úplně jednoduché, je to běžnější než by se myslelo... Jde o to, že...

*Zastaví se.*

Jean: O co?

Eva: Jde o to... že jsem nikdy nemohla... instinktivně... ani přes vlastní snahu, nikdy jsem nemohla brát svého manžela jako manžela, dokonce ani jako muže ne... ano, ani jako muže ne... rozumíš?

Jean: *(Přitahuje ji k sobě.)* Mluv... mluv...

Eva: Ale já už všechno řekla... co chceš ještě vědět? Vyvolává ve mně a vždycky ve mně vyvolával pocit vzdálenosti a odporu, jako kdyby byl nějaká méněcenná bytost, nižší rasy, kterou nemáme rádi.

Jean: Jak s ním můžeš za takových podmínek žít?

Eva: Nebylo to jednoduché. Abychom v našem manželství vůbec mohli žít, rozhodli jsme se už před delší dobou udělat společnou smlouvu, že každý z nás bude nezávislý jeden na druhém, naprosto volný. Nemusím nikomu skládat účty.

Jean: A on?

Eva: (*Hrdě.*) On? Jestli se mu to líbilo nebo jestli se mu líbí upínat se k představám, které nikdy neuskuteční... Co se dá dělat. Ale já jsem svobodná a vždycky jsem byla...

Jean: Měla jsi... měla jsi milence?

Eva: (*Tiše.*) Neptej se mě.

Jean: Měla jsi... milence?

Eva: (*Položí mu ruce kolem krku.*) Neznala jsem tě... Nechci na to myslet.

Jean: On to vždycky věděl?

Eva: Netrap mě.

Jean: Věděl to?

Eva: (*Tiše, s odporem.*) Nevím... Když jdu večer za tebou, zdá se mi občas, že za sebou v listí slyším kroky... nikdy se neotáčím, abych zjistila, jestli je to on...

Jean: (*Agresivně.*) Proč jsi mi to neřekla?

Eva: To se tě netýká. A teď... teď...  
*Jde k němu a chce ho políbit.*

Jean: (*Zastaví ji.*) Teď se vrátíš domů.

Eva: Ne... ne... ještě ne...

Jean: Poslyš, slyšela jsi náš rozhovor, musela jsi cítit, jak moc byl ten člověk, i když předstíral klid, nervózní a rozrušený. Nemůžeme toho nedbat a dráždit ho jen tak pro potěšení.

Eva: (*Směje se, hrubě.*) Ale ano...

Jean: Je to nebezpečné.

Eva: Miluju tě... miluju tě... Nechci se vzdát ani té nejmenší částičky své svobody... teď potřebuju veškerou svobodu. Nedovolím, aby se nějaký muž vkládal mezi nás dva. To ne... a to on přesně chce. Proto tě přišel navštívit. A já nechci, aby se pletl do našeho soukromí. Nechci, abys ho příště pouštěl dál. Slyšíš?

Jean: Slibuju.

Eva: Víš, proč toho muže nenávidím, ačkoli mi byl před tím naprosto lhostejný?

Jean: Proč?

Eva: (*Jemně.*) Protože cítím... cítím moc dobře, že mě miluje víc než ty.

Jean: Blázníš! Blázníš! A teď tě, Evo, doprovodím, vrátíš se domů.

Eva: To tedy ne! Vrátím se až později v noci, jako to mám ve zvyku! To ne, nepodlehnu jeho rozmarům. Vrátit se a zavřít se doma, dokud neskončí epidemie. Ani na to nemysli, to je nemožné.

Jean: Nevyžaduju to po tobě, jen dneska...

Eva: Ne! Ne! Je horko! Nedá se dýchat. To je zvláštní. Všechno se kolem mě točí. Musí to být tím horkem nebo těmi květinami.

Jean: (*Sedne si vedle ní na divan.*) Víš, že hraješ nebezpečnou hru?

Eva: Ale ne, ale ne.

Jean: Velmi nebezpečnou. Miluju tě... Miluju tě...

Eva: Polib mě nejdřív... Hned... Nepočkám. (*Dlouze ji políbí.*) Cítíš ty květiny? Je to příjemné... příjemné, když se nadechneš...

Jean: Taková sladká vůně.

Eva: (*Postupně ochabuje.*) Nehýbej se, nehýbej se... Vzduch je těžký, zůstaňme bez hnutí, jen tak líní.

Jean: Ano, máš pravdu.

Eva: Nezavírej oči.

Jean: Už je noc.

Eva: Čas běží tak rychle. Naše minuty jsou spočteny, za měsíc odjíždíš.

Jean: Už za měsíc.

Eva: Nemůžeš mě vzít s sebou a odvézt mě. Možná se už nikdy nevrátíš, nikdy...

Jean: Vrátím, odjedeme spolu, daleko, daleko a navždycky.

Eva: (*Pomalů.*) Ano, nech mě na to myslet. Kdybych tomu mohla věřit. Sněme, sněme, myslí na to, jak by bylo krásné odejít pryč a žít spolu...

*Eva i Jean nepozorovaně zavřou oči. Je vidět, že usnuli. Ticho. Najednou jako by někdo slabě zaškrabal na dveře. Otevírají se. Objeví se doktor. Dívá se na nehybné milence a blíží se k nim tlumenými kroky. Když přijde k divanu, pozoruje je, nahne se nad ně, pak zastrčí ruku do kapsy... opona pomalu padá.*

## 2. DĚJSTVÍ

*Stejně dekorace. Na scéně je téměř úplná tma. Na divanu rozeznáváme těla Evy a Jeana, jak se objímají.*

### Scéna 1.

*Jean, Eva*

*Když se zvedne opona, je ticho. Po chvílce slyšíme hlas Evy, který bolestně sténá, a zdá se, že se dusí. Je to hlas zsinalý noční můrou. Najednou Eva vykřikne, udělá rychlý pohyb a napřímí se.*

Eva: Ah! Takový hrozný sen! *(Ticho.)* Milý... *(Ticho.)* miláčku... probud' se!

Jean: *(S námahou.)* My jsme spali?

Eva: Ano... spali, dlouho... Kolik je hodin?

Jean: Je tma.

Eva: Je hrozně pozdě. Musím se vrátit... *(Pokouší se vstát a spadne zpět.)* Jsem celá polámaná... nemocná... točí se mi hlava.

Jean: Zůstaň sedět, rozsvítím lampu. *(S námahou se postaví a jde nejistým krokem ke stolu.)* Já se také sotva držím na nohou.

*V tu chvíli je slyšet vzdálené zavytí psa, který vyje k smrti.*

Eva: *(S výkřikem.)* Pane bože! Slyšel jsi to?

Jean: Ano, nějaký pes, bloudí venku.

Eva: *(Chvěje se.)* To nevěstí nic dobrého... Rozsviť rychle... Měla jsem hrozný sen! Hrůza!

Jean: *(Našel lampu a rozsvítil.)* Zastavily se mi hodinky.

Eva: Podej mi rychle můj šál.

Jean: Tady je.

Eva: Děkuju.

Jean: Počkej na mě. Doprovodím tě... Alespoň ke vchodu do oázy, je zbytečné provokovat další řeči.

Eva: Mám tak těžkou hlavu.

Jean: Vidiš, proto jsem se obával všech těhle květin. Vzduch ti udělá dobře. Jsi připravená?

Eva: Jsem.

Jean: *(Ode dveří.)* Ale to je divné.

Eva: Co?

Jean: *(Ticho.)* Dveře jsou zamčené.

Eva: Dveře jsou zamčené?

Jean: Ano, klíčem, zvenčí, a závora je zastrčená.

Eva: Jak je to možné?

Jean: *(Běží k oknu.)* A okenice taky! *(Vyběhne schody.)* A tyhle taky!... Někdo nás tu zavřel!

Eva: To není možné!...



Jean: Tak se podívej sama...

Eva: (*Velice nervózní.*) Co se dá dělat. Tak vezmi sekeru, rozbij to nějakým nářadím. Prolomíme dveře, vyraž je!

Jean: Uklidni se... (*Ticho.*) Nejde to, je to příliš pevné dřevo. A navíc tu žádné nářadí nemám... Bude to nejspíš špatný vtip nějakého pytláka... Půjdeme pryč...

Eva: Ano, pojďme pryč, pojďme, musíme odsud jít pryč... (*Podává mu nůž, který zvedla z nějakého nábytku.*) Zkus to tímhle...

Jean: (*Ticho. Eva klopýtne.*) Je ti špatně?

Eva: Chci na vzduch... zavolej, nebo vystřel z pušky, možná nás někdo uslyší...

Jean: Tady na samotě to je málo pravděpodobné. Nicméně, zkusme to... (*Jde ke stolu a otevře zásuvku.*) Aha! (*Eva ho pozoruje.*) Nemám náboje... ukradli je... někdo tu byl...

Eva: (*Přerušuje ho.*) Ano, ano, máš pravdu, zatímco jsme spali! Někdo zatím vešel sem. Viděla jsem ho ve snu, cítila jsem, jak se nade mnou sklání...

Jean: Uklidni se; chce to chladnou mysl. Děláme si s tím zbytečně hlavu. Někdo z okolí nás tu překvapil... a provedl nám tuhle hloupou legráčku...

*Ticho.*

Eva: Mám strašnou žízeň, Jeane...

Jean: (*Zpozoruje převrácenou karafu.*) Aha, nemáme vodu.

Eva: Na co myslíš?

Jean: (*Zachvěje se.*) Na nic. Napadlo mě...

*Náraz větru.*

Eva: Mám strach.

Jean: To nic není... Jenom vítr.

Eva: (*Velký výkřik.*) A!

Jean: Co je?

Eva: (*Ukazuje na dveře ložnice.*) Někdo je za dveřmi!

Jean: Tiše... tiše... (*Jean couvá a drží ji v objetí. Bouchnutí za dveřmi.*) Ano. Teď tam někdo prošel.

Eva: Jsi si jistý?

Jean: Neslyšíš?

Eva: (*Tiše.*) Jeane, Jeane, zůstaň u mě...

*Doktor Plassant vstoupí horními dveřmi, zůstane nehybně stát nahoře na schodech.*

## Scéna 2.

*Jean, Eva, Plassant*

Plassant: Nebojte se. To jsem já. Ani se nehněte, nebo střelím. Jestli uděláte jediný pohyb, jediný krok ke mně, střelím, nechte mě mluvit.

Jean: To vy jste nás tady zavřel? Co je to za komedii?

Eva: *(Zděšená.)* Nech ho mluvit.

Jean: *(Pokouší se nabýt chladné mysli.)* Nejdřív nám otevřete, vysvětlíme si to potom.

Plassant: Otevřít? To je nemožné. To by byl zločin. Jste nebezpeční.

Jean: Nebezpeční? Já?

Plassant: *(Krátké ticho, dívá se z jednoho na druhého.)* Vy... nebo ona...

Jean: Vy jste se zbláznil!

Eva: Dost! *(K Plassantovi.)* Co jsi udělal?

*Pauza*

Plassant: *(Pomalú.)* Když jsem sem předevcírem přišel, překvapil jsem vás tady jednoho druhému v náručí.

Jean: Předevcírem?

Plassant: Když jsem vás uviděl, šlel jsem, utekl jsem pryč, ale vrátil jsem se; přinesl jsem si jehlu... jehlu infikovanou slinou...

Jean: To není pravda... To byste si netroufnul... nakazit nás...

Plassant: Ne, ne vás oba... Jen jednoho... jen jednoho z vás...

Eva: Otevři, musíme si pospíšet... musíme se zachránit!

Plassant: Na to je příliš pozdě, od předvcerejška... na to už není lék... Nemoc už se dostala hluboko... a koná svoji práci...

*Ticho.*

Jean: Koho? Koho?

Plassant: Já nevím, já nevím.

Eva: Jakže?

Plassant: Ne, nevím to, vaše těla byla tak propletená... píchnul jsem náhodně do jedné ruky...

Eva: Čí?

Plassant: To musíte vědět vy. Ten, který v sobě ten virus má, už ho musí cítit.

*Odchází.*

Eva: Stůj! Nezavírej nás tu.

Plassant: Už jsem vám všechno řekl.  
Eva: To přece nemůžeš, ten, kdo je nakažený, napadne toho zdravého!  
Plassant: Máte zbraň, braňte se.  
*Odejde.*

### Scéna 3.

*Jean, Eva*

Jean: *(Pokouší se uvolnit dveře.)* Bídáku... bídáku...  
Eva: Ano.  
Jean: *(Ztratil hlavu.)* Je hanebnější a podlejší než si myslíš, nepochopila jsi, netušíš?  
Eva: Co?  
Jean: Neřekl nám pravdu, ví naprosto přesně, který z nás to je... jenomže to nechce... neodvažuje se to říct...  
Eva: Myslíš?  
Jean: Ale samozřejmě! Přemýšlej... Neudeříš přece jen tak na slepo, vybral si, jak se pomstí, svoji oběť. Příliš dobře to připravil, než aby mu to bylo jedno, aby nechal to podstatné náhodě...  
Eva: Možná máš pravdu.... ale to by bylo hrozné... hrozné...  
Jean: Chudáčku, můj chudáčku...  
Eva: *(Vrhne se mu kolem krku.)* Hrůza... Taková hrůza...  
Jean: Uklidni se... uklidni se... Já neříkám a nemyslím si, že jsi to nutně ty, koho si vybral.  
Eva: Miláčku, miláčku, tohle neříkej... taková hrůza... kdyby byla pravda, že neudeřil náhodně, pak určitě, já ho znám.... určitě... jsi to ty... ty...  
Jean: *(Agresivně.)* Co? Proč to říkáš?... To není pravda. Měla jsi přede mnou i jiné milence... Já jsem tě nesvedl, ty's přišla za mnou. A on to ví, já jsem mu nic neudělal, nemá důvod mě nenávidět. Jestli někoho nenávidí... jestli měl touhu se pomstít... pak je naprosto jisté, že... že... že...  
Eva: *(Agresivně.)* Že tobě... Nejsi můj první milenec, ale jsi první, kterého miluju. A to on ví také... A proto zešlel... A tak chtěl z tebe udělat zvíře, psa jako je on sám. Nenávidí tě, ale mě miluje a chce mě. Jestli vybíral, jestli nad tím přemýšlel... Pak není pochyb.

Jean: (Stejně.) To není pravda... to není pravda... Trpí kvůli tobě, ty ses k němu zachovala ohavně... ty chceš... abych to byl já, já, který vašim životem vlastně jen procházím.

Eva: (Hlavu v dlaních.) Mlč už!... Nech mě přemýšlet... (Přemýšlí.) Kdyby byl nakazil tebe, nevydal by tak pomateně jako před chvílí, a křičel by na tebe... a hlavně, hlavně by mě tu s tebou nenechal, nevystavil by mě takovému nebezpečí, to je jisté. Nelhal. Udělal to náhodně. Neví to... Možná jsem to já... možná ano... Mám strach... mám strach... (Pauza.) Mám žízeň...

Jean: (Pozoruje ji.) Velkou?

Eva: Mám žízeň... Příšernou. A ty? Ty nemáš žízeň?

Jean: Ne... ne...

(Naděje v Jeanových očích.)

Eva: Poslyš... Pojď ke mně blíž. (Jean váhá.) Pojď ke mně... Obejmi mě... (Žalostně, plačtivě.) Nepátřejme už po tom, ano? Brzy si budeme jistí. Nepátřejme po tom... buďme k sobě něžní... jenom něžní... Jsou to naše poslední minuty, naše poslední minuty. Ale nevzdaluj se... buď hodný, měj mě rád... nemysleme na to teď chvílku... maličkou chvílku.

Jean: Máš pravdu... Je třeba tu myšlenku zapudit... moje ubohá... můj chudáčku... to je neštěstí.

(Bere ji do náruče, políbí ji, ale zároveň ji prohlíží.)

Eva: (Otevře s hrůzou oči.) Na co se tak díváš?

Jean: Tady... ta oděrka...

Eva: (S hrůzou se na něj dívá, pak.) To jsem si udělala před pár dny při šití... to už je staré...

Jean: To není pravda... předevcírem jsi ji neměla.

Eva: (Zvedne se.) Já už nevím... už nevím...

Vrhne se na divan, pláče, sténá, pak se podívá na Jeana.

Jean: Nedívej se na mě tak... a nemluvme už! Je třeba něco dělat, je jedno co, musíme se pokusit se odsud dostat, všechno je lepší než nedělat nic a jen čekat.

Eva: Dveře... dveře...

Jean: Ano... Ano... Pomoz mi... pomoz mi... (Vezme nůž a pokouší se otevřít dveře. Eva vedle něj.) Zatlač tady na ty dveře... zatlač ať tam můžu vsunout čepel...

Eva: Dávej pozor... dávej pozor, zlomíš ten nůž, potřebujeme ho.

Jean: Silněji... silněji... zatlač.

Eva: Nemůžu.

Jean: *(Klesá na mysl.)* Nedá se nic dělat... nic... nedostaneme se odsud.

Eva: *(Hrůza ji opanuje.)* Zahod' ten nůž, nestůj tady s tím nožem v ruce jako řezník... Dej mi ho. *(Jean couvne.)* Dej mi ho... Ty nechceš? To přece není jisté, že já jsem to zvíře; není to ještě jisté, nic to nedokazuje, nemáš právo ho držet u sebe. Dej mi ho. *(Vezme nůž.)* Jak se leskne... jak se leskne... *(Dá nůž do zásuvky a jde k Jeanovi.)* Miláčku... miláčku... Ten z nás, který je nemocný, je určitě nervóznější, slabší než ten druhý. Nesmí se stát, že ten nakažený ve chvíli pomatení, aby se ujistil, aby si dělal iluze, zabije toho druhého... to by se mohlo stát... ale nesmí. Proto jsem schovala ten nůž... Viděl jsi... kam. Mám žízeň... Mám žízeň... *(Jde ke karafě, bere ji.)* Mám úplně sevřený krk, mám žízeň a je mi zima...

Jean: Musíme volat o pomoc...

Eva: K čemu? Uprostřed lesa!

Jean: Někdo místní může jít kolem. *(Volají.)* Pomoc!

Eva: Nekřič!

Jean: To je jediná naše šance na záchranu. Pomoc!

Eva: Pomoc! *(Její výkřik se najednou změní v chraptivé chrčení, jakoby zaštekání.)* Už je to tady.

*Vrhne se k zásuvce stolu, popadne nůž, jde pomalu k Jeanovi.*

Jean: *(Vyděšený.)* Ty šlíš!... Ty šlíš!

Eva: *(Dá mu nůž.)* Je to na tobě... je to na tobě... dávám ti ho. *(On si bere nůž. Ona se upřeně dívá na Jeana.)* To je strašné.

Jean: Ano, strašné.

Eva: Myslíš si, že nevidím na tvou tvář tu úlevu? ... tu radost... nejsi to ty... teď už jsi klidný... nejsi to ty.

Jean: To se mýlíš.

Eva: Nedívej se na mě, nemluv na mě... Tak tohle byla ta naše láska... ta radost... ta radost... ta mi ubližuje víc než to všechno, víc než můj krk.

*Ztěžka dýchá.*

Jean: Můj chudáčku.

Eva: *(Hořce.)* Nepůjdeš blíž? *(Jean se pohne.)* Máš pravdu, nepřibližuj se!

*Dívá se upřeně na světlo. Ticho.*

Jean: Světlo tě bolí?

Eva: Ne.

Jean: Chvěješ se, je ti zima...

*Hodí jí z dálky šál.*

Eva: Mám žízeň... *(Vykřikne z ničeho nic.)* Světlo! Světlo!

Jean: Co?

Eva: Lampa zhasne.

Jean: Ne!

Eva: *(Tiše.)* Hasne. *(Poslední záblesk lampy a světlo zhasne. Na scéně pološero. Jean instinktivně couvnul.)* Bože můj! Bože můj!

Jean: *(Bezhlavě, křičí změněným hlasem.)* Pomoc!

Eva: Zmlkni... zmlkni... Nekřič... bodá mě z toho tady v hlavě!

Jean: Aha!

Eva: To je tou tmou... člověk by zešlel... Kde jsi... kde jsi?

Jean: *(Kterého počiná opouštět rozum.)* Tady... jsem tady...

Eva: *(S výkřikem.)* Nevidíš, že už nemůžu! Rozsviť, prosím tě... udělej světlo... Zapřísahám tě... zdá se mi, že jsem slepá... *(Jde nejistě k němu.)* Jeane, neopouštěj mě... pojd' ke mně... *(Narazí do stolu.)* Kde jsi? *(Jean couvá.)* Nemůžu tě najít... proč mi neodpovídáš?... Proč?... Nechci zůstat sama.

*Přiblíží se k němu, on ucouvne do pravého rohu, jako kořist, jejíž děs stoupá.*

Jean: *(Křičí.)* Nepřibližuj se ke mně!

Eva: Nechci zůstat sama... nechci zůstat sama... Ale! Ty máš... ty máš strach... ze mě... to protože... protože... to protože už jsem... Ah! *(Křičí.)* Takže... stane se ze mě... jako z tamtoho člověka tehdy... zvíře! ... zvíře!... zvíře! Bože! *(Mechanicky se snaží přiblížit k němu, on couvá.)* Nenechávej mě samotnou... nenechávej mě... to není pravda... no tak, ujisti mě. Řekni mi... že to ještě není konec...

*Podarí se jí ho chytit a beznadějně se na něj pověsí.*

Jean: *(Bezhlavě.)* Pust' mě... pust' mě... svíráš mě... no tak pustíš mě.

Eva: Můj Jeane!

Jean: Dej si pozor! Pust' mě!

*Ztrácejí vědomí. Eva nepřestává křičet a nepouští Jeana, na kterého se zuřivě škrábe. Jean, napolo převrácený na stůl, drží nůž a snaží se odstrčit od sebe Evu, najednou ji bodne.*

Eva: Ty´s mě zranil!

*Upadne na divan. Slyšíme vzdechy, pak chroptění. Ticho. Jean ucouvne, pak se pomalu přiblíží k tělu.*

Jean: *(Chvěje se.)* Byla to ona! Byla to ona!

*Ticho. Otevřou se dveře. Vejde doktor.*

#### **Scéna 4.**

*Jean, Plassant, Eva*

Plassant: *(Sejde ze schodiů, pozoruje Evino tělo.)* No jistě.

Jean: *(Ztumpachovělý hrůzou, zničený.)* Vrahu!

Plassant: Ale kdepak... To vy... vy jste vrah...

Jean: Já byl jenom vaším nástrojem... Vy jste mě dohnal k vraždě... Vy jste ji nakazil tou strašnou nemocí...

Plassant: Něco se vám zdálo... tahle žena byla dokonale zdravá. *(Jean se pohne.)* Jako vy a jako já.

Jean: To není pravda!

Plassant: Soudní prohlídka a pitva to prokážou.

Jean: Lžete... zase lžete...

Plassant: *(Hrubě.)* Ostatně, není na co čekat... Podívejte, abych vás přesvědčil, dám vám důkaz hned... jasný a absolutní důkaz, že jste vrah. Podívejte, drahoušku. Vidíte tu ženu, políbím ji na ústa, políbím ji...

*Nakloní se nad Evu a políbí ji na ústa.*

*Opona.*

## **Příloha 6: Překlad – Zkrvavený skřivan**

**Charles Garin**

Osoby:

Li, obchodník s klenoty

Čang, obchodník

Wang, tchán pana Li

Ta Tuz, sluha

Paní Li

Paní Wang

### **1. DĚJSTVÍ**

*Přijímací pokoj v domě obchodníka Li. Napravo dveře do dvora, vlevo dveře do dalšího pokoje. Vzadu odpočívadlo. Od rampy k odpočívadlu vedou dvě paralelní řady židlí a stolků. V rohu od stropu visí na dlouhé stuze klec přikrytá hedvábnou plachetkou.*

#### **Scéna 1.**

*Li, paní Li, Paní Wang*

*Obě ženy sedí nehybně těsně vedle sebe. Li sedí u stolu s počítadlem na klíně, před sebou má inkoust a štětce, dělá si účetnictví.*

Li: Tak a je to.

Paní Wang: Vyřídil jste své cenné účty?

Li: Dokončil jsem své skromné počty. Můj prabídný podnik vzkvétá. A jestli, až uplyne dvanáct lun, nebudu mít příliš mnoho ztrát a jestli moji dlužníci splní svoji povinnost, budu moci říct, že v tomto roce bylo mnoho příznivých dní.

Paní Li: Já, tvoje žena, se raduji z tvé spokojenosti.

Paní Wang: I já mám radost, když vidím, že ctěný manžel mé dcery je předmětem závisti svých spoluobčanů.

Li: Nemohu doufat, že provokuji jejich závist. Co o mně říkají? Říkají: „Klenotník Li vede dobře svůj obchod, vydělává peníze, je oblíbeným dodavatelem jeho Excelence místokrále, ale dědictví svých předků nepředá dál; a on sám po smrti nebude uctíván, protože jeho žena mu nedala mužského potomka.“

Paní Wang: Ctihodný otec vaší manželky i já trpíme hanbou, neplodnost naší dcery nás poskvřňuje.

Li: Blíží se chvíle, kdy mě úcta k mým vzácným předkům donutí vzít si druhou manželku.



- Paní Li: Znam svou povinnost. Až ta chvíle přijde, sama uvítám v domě ženu, které případně čest dát ti syna.
- Li: A mé štěstí bude úplné.  
*Zvedne se, nadzvihne hedvábnou plachetku na kleci a podívá se do ní na svého skřivana .*
- Paní Wang: Nemůžete svůj odjezd odložit?
- Li: Jak bych mohl, jeho Excellence místokrál mi ráčil přikázat, abych k němu přišel neprodleně.
- Paní Li: Budou další příležitosti, kdy skřivana ukázat.
- Li: Samozřejmě, hned při dalším svátku se chovatelé shromáždí na cestě do Muraje, aby porovnali pokroky svých skřivanů a poctili svým obdivem toho, jehož skřivan nejlépe poslouchá povely ke zpěvu, k vylétnutí z klece a k návratu zpět. Ale dnešní setkání je obzvláště důležité, protože dorazí i chovatelé z jiných měst.
- Paní Wang: Škoda, že nemůžete předvést svého obdivuhodného cvičence. Je dozajista velmi obratný.
- Li: Ze všech těch, které jsem v této kleci vychoval a trpělivě vycvičil, je tenhle nejkrásnější a nejučenlivější. Dostal jsem ho před jedenácti lunami z Indie, ještě neochočeného, a brzy jsem zjistil, že přesahuje všechny ostatní. Ale jeho pokroky překonaly veškerá má očekávání: na světě není druhý takový.
- Paní Li: Když zazpívá svým radostným hlasem, zdá se mi, jako by paprsek slunce pronikal do mojí duše.
- Li: Ach! Jaká nádherná kratochvíle je cvičení těchto okouzlujících ptáčků a jak roste můj odpor k těm západním barbarům, když pomyslím, že umění chovu chocholatých skřivánků neznají.
- Paní Li: Opravdu? Neznají ani toto?
- Paní Wang: A přitom to znají i děti, ještě dřív, než vymění své mléčné jméno za jméno studijní.
- Li: Ti západní ďáblové o tom nemají ponětí. Ostatně, jejich hrubé založení není hodno takových vybraných slastí, ty jsou rezervovány synům nebes. (*Ke skřivanovi.*) Můj ubohý okřídlený přítelíčku, odpusť svému nehodnému učiteli, že ti dnes nemůže dopřát obdiv, na který máš právo a který ti ukradne skřivan našeho souseda Čanga, který se ti však zdaleka nevyrovná.
- Paní Li: Jeho není tak hezký ani tak dobře vycvičený.
- Li: A navíc ho koupil už ochočeného. Čang není opravdový chovatel... Ale je čas myslet na odjezd. (*Dojde ke dveřím a zavolá.*) Ta Tuzi! Héj! Ta Tuzi!...

Tak přijdeš už, ty synu želvího vejce, co pochází z dvanácti generací prostitutek?

## Scéna 2.

*Ta Tuz těžce vejde, cop ovázaný kolem hlavy.*

Ta Tuz: Však už jsem tu... Už jsem tu!

Li: Kde jsi zase byl? Zalíval sis chřtán čajem jako prase? Pil jsi můj rýžový likér?... Ne, kdepak! Páchněš opiem, až pálí nos! Zase jsi se nakuřoval, místo abys dohlížel na přípravy na cestu?

Ta Tuz: Já a nakuřovat se opiem! Jestli je ze mě cítit, tak jediné kvůli té dýmce, kterou jsem kouřil včera!

Li: *(Pozoruje ho.)* Ale co to vidím... Jak se opovažuješ mluvit takhle se svým pánem?

Ta Tuz: Já... Já?... Co?

Li: On se mě ještě ptá! Zasloužil bys padesát ran holí, slyšíš, aby ses naučil vážit si pána, aby sis nedovolil objevit se před ním s copem otočeným kolem hlavy!

Ta Tuz: *(Odmotává cop z hlavy.)* Ať moje duše po smrti bloudí deset tisíc lun, jestli jsem to myslel nějak zle!

Li: Proč moje muly ještě nejsou naložené a moje cestovní křeslo není připravené?

Ta Tuz: Zrovna, když jste mě zavolal, jsem nařídil zavěsit poslední náklad.

Li: A moje křeslo?

Ta Tuz: Je připravené. A nechal jsem vám k němu dát dýňová semínka a sušené mandle, abyste se po cestě mohl rozptýlit.

Li: Přidej tam ještě trochu leknínového ovoce... a nezapomeň můj cestovní klobouk... a ať je všechno za chvíli připravené: chci odjet.

Ta tuz: Půjdu zapřáhnout muly... A co klec? Mám ji dát k vašim zavazadlům?

Li: Řekl jsem ti snad, že to máš udělat, ty imbecile? Kolikrát už jsem ti zakázal, aby ses klece dotýkal? Stačí jeden tvůj dotek a můj skřivan odmítne zpívat!

Ta Tuz: Dobře!... Dobře!... *(Stranou, když odchází.)* Spal s otevřenou pusou a vstoupil do něj nějaký zlý duch, nebo co...

### Scéna 3.

*Li, paní Li, paní Wang*

- Li: Během mé nepřítomnosti dohlédneš na to, aby můj skřivan měl vše, čeho je mu třeba. Každý den se dobře podívej, ale opatrně, abys ho nevystrašila, jestli má jídlo, vodu k pití i na koupání.
- Paní Li: Buď bez obav, dohlédnu na to.
- Li: Hlavně neotevírej klec! Kdyby skřivan ulétl, neuměla bys ho zavolat zpátky. Poslouchá jenom mě.
- Paní Li: Nebudu se klece vůbec dotýkat.
- Paní Wang: Můžete být klidný.
- Li: Jeho ztráta by mi způsobila neutěšitelnou bolest, nemohl bych ti to odpustit.
- Paní Li: Tvé bolesti jsou i mé bolesti, raději bych si uřízla prst než bych ho nechala uletět.

### Scéna 4.

- Ta Tuz: *(Přináší vizitku, dlouhý obdélník z červeného papíru.)* Přišel vás navštívit váš soused, pan Čang.
- Li: Přichází opravdu nevhod, ale ze zdvořilosti ho musím přijmout. *(Udělá znamení k ženám, ty odcházejí, pak jde ke dveřím a ukloní se Čangovi, který je venku.)* Můj velevážený sousede, čest, kterou prokazujete mému skromnému příbytku tím, že mu poskytujete slávu své přítomnosti, mě uvádí do rozpaků.

### Scéna 5.

*Li, Ta Tuz, Čang*

- Čang: *(Vejde s poklonami, na které Li odpovídá. Čang nese klec na skřivany zahalenou hedvábnou plachetkou.)* Ne, to já, nízký, jsem poctěn, když překračuji zářivý práh vašeho skvostného paláce!

*Ta Tuz odchází.*

- Li: Před vámi jsem jako dítě před svým uctívaným předkem.
- Čang: Jaká radost je pro mě, když muž pokročilého věku pohlíží tak laskavě na nízkého chudáka, jako jsem já.
- Li: *(Nabídne mu místo na odpočívadle.)* Ráčíte se posadit na východní straně?

Čang: Strpíte, abych se posadil na západní? Nejsem hoden čestného místa, které mi tak laskavě nabízíte.

Li: Neboť vy si ho zasloužíte.

*Oba se posadí.*

Čang: Počasí je pěkné.

Li: Toto období je shovívavé, drak deště ještě neprocitl.

Čang: Cesty jsou dobře sjízdné.

Li: Ano, jsou dobré.

Čang: Věřil jsem z čísel: dnešní den je vhodný k podnikání. (*Pauza.*) Je váš obdivuhodný skřivan dobře připraven na soutěž?

Li: Můj nedobrý skřivan dělá jen skromné pokroky, pokouší se vyrovnat vašemu zázračnému žáku.

*Ta Tuz vejde, přinese čajové šálky a položí je vedle mužů.*

Čang: Setkání chovatelů na cestě do Muraje se započne, až slunce dokončí svou pouť.

Li: V hodinu, kdy, jak říká básník:

Slunce klesá k moři, jehož tvář se rdí

A které k němu vztahuje své stříbřité paže

Jako manželka na prahu svatební noci

K manželci, k němuž byla donesena na šarlatovém sedátku.

Ta Tuz: Pěkné. Kdo to složil?

Li: Mluvím snad s tebou, ty bahenní červe?

Ta Tuz: Stejně je to pěkné.

*Odejde.*

Čang: Doufám, že nám naši skřivani budou dělat čest. Ten můj, jakkoli je vedle toho vašeho skromný, dělá překvapivé pokroky: rozpozná můj povel mezi sty cizími.

Li: Je obdivuhodně vycvičen.

Čang: (*S poklonou.*) Nic oproti vašemu.

Li: (*S poklonou.*) Jste příliš shovívavý!

Čang: Ne! Ne! Je zázračný! Jsem si jistý, že byste ho nedal za sto stříbrných taelů.

Li: Odmítl jsem za něj pět set.

Čang: Je to jediný skřivan, který předčí toho mého. Kdyby ho nebylo, všechn obdiv bych sklízel já. To by bylo potěšení.

Li: Dostane se vám ho dnes na soutěži, protože já se jí nemůžu účastnit.

Čang: Vy nejdete?

Li: Ne, nemohu, odjíždím na několik dní na služební cestu.

Čang: Vaše nepřítomnost způsobí nám všem velkou bolest.

Li: Vaše utrpení by mě hluboce rmoutilo, kdybych se ovšem nemohl těšit z toho, že díky mně váš skřivan zvítězí.

Čang: Kdyby zvítězil nad vaším skřivanem, byla by to sláva ještě větší; ale když to není možné, nedá se nic dělat. (*Pauza.*) Dovolte mi, abych se s vámi rozloučil a nebránil vám již v konání vašich povinností.

Li: Mé malé bezvýznamné povinnosti nejsou hodny toho, aby zaměstnávaly vaši pozornost.

Čang: Zdravím vás.

*Vymění si poklony.*

Li: Dovolte mi, abych vás doprovodil.

Čang: Šetřete své kroky, prosím vás!

Li: Ale to je pro mě čest!

*Čang odejde, Li na prahu dělá chvíli poklony, poté se vrátí.*

## Scéna 6.

*Li, později Ta Tuz*

Li: Kéž zlí duchové zardousí tohohle imbecila i toho jeho falešně zpívajícího skřivana. (*K Ta Tuzovi, který přišel.*) Naložení mezci at' se vydají na cestu, doženu je u bran města. Doprovod' je.

Ta Tuz: A kdyby mezi nimi nějaký kulhal, budu mu říkat Čang!

Li: (*Směje se.*) To ne! Kdybys mu říkal jménem našeho váženého souseda, hrozilo by, že zblbne stejně, jako on.

Ta Tuz: V takovém případě by mi nezbylo nic jiného, než ho utratit.

*Ta Tuz odchází. Li přijde ke vnitřním dveřím a nechá vstoupit ženy.*

## Scéna 7.

*Li, paní Li, paní Wang*

Li: Ten kůň s lidskou tváří konečně odešel. Vydám se na cestu.

Paní Li. Tedy přišla ta smutná hodina odloučení. Jako se sokoli na jaře mění v holoubátka, kéž i lupiči na tvé cestě jsou mírní a plaší.

Li: Mám pro tebe jedinou radu, protože ten, kdo znásobuje příkazy, míchá čisté perly se skleněnými cetkami: dobře se starej o mého skřivana, když už mu budou kvůli mé nepřítomnosti odepřeny lekce, ať alespoň netrpí kvůli zdraví.

Paní Li: Budu o něj pečovat.

Li: Sbohem!

*Odejde.*

Paní Li: *(Následuje ho až k prahu.)* Necht' jsi ušetřen všech nebezpečí.

Paní Wang: Je mi ctí obracet svá skromná přání k vaší slavné osobě.

## Scéna 8.

*Paní Li, paní Wang*

Paní Wang: *(K paní Li, která pláče.)* Dokonalé Šťěstí, dcero moje, působí mi velkou bolest, když tě vidím takhle plakat.

Paní Li: Pláču bolestí i hanbou. Slyšela jsi, jak mi vyčítal mou neplodnost. A tak je to každý den a já žiju svůj život v slzách.

Paní Wang: Není snad přirozené, že hluboce prožívá takové neštěstí?

Paní Li: Ale já jsem udělala všechno, co jsem mohla, abych ten zlý osud porazila. Pečlivě jsem se řídila pokyny těch, co znají léčit. Doktor mi nařídil nosit tři dni za opaskem vejce od bílé slepice, na které napsal oslavné nápisy. V chrámu boha uzdravení jsem si vytáhla určený předpis a poctivě jsem ho vykonala. Nic nepomohlo.

Paní Wang: Zlí duchové jsou mocní.

Paní Li: Předtuchy neklamou!... Den poté, co mě sem dopravili v šarlatovém křesle novomanželek, mě probudil nářek susedky. Završovala právě rituál, třikrát v ulicích čtvrti vyvolávala svého nedávno zemřelého syna. Ano, den poté, co jsem přišla sem.. a tak mě stihl zlý osud!

Paní Wang: My, tvoji rodiče, jsme udělali všechno, co bylo v naší moci, abychom ti zajistili šťastný život. Tvé první jméno bylo Malé Šťěstí, a když přišel čas dát ti nové, vybrali jsme Dokonalé Šťěstí.

*Čang otevře dveře, zůstane na prahu a poslouchá.*

Paní Li: *(Ukazuje na klec.)* To je všechno kvůli tomu mizernému ptáku, strhává na sebe veškerou pozornost, ukradl mi radosti, na které mám právo!

## Scéna 9.

Čang: Odpusťte mi paní Li z rodiny Wang, a vy, její ctěná matko, že se dopouštím té neomalenosti a vstupuji sem, když tu jste vy. Doufal jsem, že zde ještě zastihnu váženého pána tohoto nádherného paláce a nepotkal jsem na dvoře žádného sluhu.

Paní Li: To my se omlouváme, letitý muži, protože naše místo není zde, když je můj vážený manžel pryč.

Čang: Je snad už dlouho na cestě?

Paní Li: Bude odsud asi tak jednu nebo dvě li. Po cestě do Tie-Men.

Čang: Nemohu se s ním tedy setkat... Co nadělám, mohu vám alespoň prozradit důvod své pokorné návštěvy... Tedy: právě jsem diskutoval s přáteli na téma našich skřivanů. Tvrdili mi, že skřivan vzácného pána tohoto paláce je větší než ten můj, ale jestli si to dobře pamatuji, není tomu tak. Kdybyste mi dovolily půjčit si na chvíli tu převzácnou klec, ukázal bych skřivana přátelům. Stačilo by jen na chvíli, jen bych ho zanesl do svého domu a zase ho vrátil.

Paní Wang: Rády bychom vám vyhověly, ale to, co žádáte, je nemožné.

Paní Li: Kdybych dovolila, aby někdo odsud klec odnesl, můj muž by příšerně zuřil.

Čang: Ó! Nemusí se o tom přece vůbec dozvědět... Ale udělejme to lépe, prohlédněte si tedy vy mého skřivana a pak toho druhého a já se spokojím s vašim ujištěním.

Paní Li. Abych řekla pravdu, neodvažuji se.

Čang: *(Pokračuje.)* .. a přátelům řeknu: to paní Li, rozená Wang, byla ctěnou prostřednicí a rozsoudila ten spor.

Paní Li: Velmi by mi to lichotilo, ale obávám se, že nedokážu skřivana pozorovat, aniž bych ho vystrašila.

Čang: Jak prosím? Vy to neumíte? Přece jste za celý ten čas musela okoukat, co dělá váš slavný manžel, musela jste se naučit slova, která je třeba říkat, i odpovídající tón. Ostatně, je to velmi snadné.

Paní Li. Řekl mi, že jestli ho nechám uletět, už ho nikdy nepřinutím, aby se vrátil.

Čang: Ach! To vám řekl váš ctnostný manžel? *(Směje se.)* Ano... Jistě... musel vám to říct takhle.... měl k tomu důvod... Ano, co mě se týče, chápu, že je nutné zastírat, co kdyby nějaký cizinec...

Paní Li: Proč by něco takového říkal, kdyby to nebyla pravda?

- Čang: Řekl jsem snad něco takového? Snad ve vás má slova nezanechala dojem, že můj moudrý přítel zatajuje pravdu? Tak jsem to nemyslel, o tom nesmíte pochybovat! Ale je jisté... Ne, nemám pravdu... Nesmím.... Ne, nic neřeknu.
- Paní Wang: Každý je pánem toho, co říká, i toho, o čem mlčí: moudrý ví, co se kdy patří.
- Čang: Ostatně, není na mně, abych vyjadřoval svůj názor, ani abych dával rady. Ale kdybych byl žena, na místě paní Li, rozené Wang, vím dobře, co bych si myslel a co bych udělal... Já to vím, ale nemůžu to říct.
- Paní Li: A proč?
- Čang: (*K paní Wang.*) Bylo by vhodné jí říci: „Pokud vám váš manžel, kterého uznávám jako svého předka, nechtěl ukázat, jak rozezpívat skřivana, jak ho vypustit a zase přivolat, je to proto, že si chtěl ponechat pro sebe veškeré potěšení a slávu a slast z obdivu našich spoluobčanů.“ Můžu jí vážně něco takového říci?
- Paní Li: Vy si myslíte, že je to tak?
- Čang: Když to nesmím říct, mohu si to alespoň myslet. Tak například dnes, kdyby vás skřivánek poslouchal a vy byste ho šla předvést na setkání chovatelů, každý by řekl: „Skřivan paní Li z rodiny Wang je zázračné zvíře, obdivuhodně vycvičené!“ A vy byste měla to potěšení slyšet pět set osob vyslovovat vaše jméno s obdivem a závistí.
- Paní Li: To musí být velké uspokojení.
- Čang: Ještě větší, než si umíte představit, a lituji, že slavný Li myslel, že vám to musí upřít. Je příliš inteligentní a příliš moudrý, aby takto jednal bez důvodu, ale přiznávám, že nemám tak dobře vyvinuté smysly, abych vyvodil, jaké příčiny ho k tomu vedly.
- Paní Li: (*Zasněně.*) Být obdivována celým davem! Poslouchat oslavování vaší dovednosti a krásy vašeho skřivana, ano, to musí být výtečné.
- Čang. Neznám větší slast... Ale nemyslete na to. Jste žena pokorná a poslušná. Jak muž řekl, tak vy uděláte.
- Paní Li: Není to snad moje povinnost?
- Čang: Ano, jistě. Ale přesto, co je to za muže, který by se chtěl hněvat na manželku, která, namísto, aby se přísně držela jeho nerozmyšleného nařízení, toho nedbá a dá mu možnost zvítězit?
- Paní Li: Zdá se mi, že vaše vzácná slova vyjadřují vcelku rozumné myšlenky.



- Čang: Já vám nijak neradím, to se rozumí. Každý si svoji káru táhne sám. Myslím zkrátka nahlas, to je vše. Nebylo by správné, kdybych vás nabádal, abyste se šla zúčastnit soutěže; bylo by to i proti mému vlastnímu zájmu, protože díky nepřítomnosti vašeho skřivana je triumf toho mého jistý!
- Paní Li: *(Tiše k matce.)* Má pravdu: všichni by mě obdivovali a můj manžel by s takovým úspěchem mohl být jedině spokojen. Jaké překvapení by to pro něj bylo a jaká radost, kdyby se, až se vrátí, dozvěděl, že vyhrál, i když tu nebyl!
- Paní Wang: *(tiše.)* Nenech se pokoušet řečmi cizince.
- Čang: Hodina soutěže se blíží. Jdu dát svému ptáčku poslední lekci.  
*Jde ke dveřím.*
- Paní Li: Je to opravdu tak jednoduché?
- Čang: Naučí se to třeba i dítě, když má dobrého učitele. Co se mě týče, troufl bych si naučit tomu umění kohokoliv, stačí chvilka.
- Paní Li: Chtěla bych to zkusit, ale kdybych si nevedla dobře, skřivan by mi ulétl.
- Paní Wang: Nepodstupuj riziko, že způsobíš takové neštěstí! Měj na paměti, co ti řekl tvůj manžel, když odjížděl.
- Čang: Samozřejmě by se nemělo riskovat a vypouštět ptáčka venku; ale pochopitelně v domě to není nijak nebezpečné.
- Paní Li: Jste si jistý?
- Čang: Co myslíte, že by se mohlo stát? Myslíte si, že skřivan zůstane trčet na zdi? Když neposlechne na vaše zavolání, poslechne na moje, v každém případě nebude otálet a vrátí se do klece, kde má krmení.
- Paní Li: To je pravda.
- Paní Wang: Dej si pozor! Buď opatrná!
- Paní Li: Můžu se o to tedy vždycky pokoušet tady, se šťastnou pomocí ctihodného chovatele.
- Čang: Jsem vám k službám, i když bych se vám do toho raději nemíchal. Váš slavný manžel, kterého si vážím jako svých předků, by tomu nemusel být rád.
- Paní Li: Jak by se mohl dozvědět, že jste mi posloužil svou vzácnou pomocí?
- Čang: Mohla byste mu to snad zapřít?
- Paní Li: Slibuji vám to. *(Bere klec.)* Ne! Neodvažuji se.
- Paní Wang: Moudrost zvítězila.

Paní Li: *(Znovu vezme klec.)* Ale bylo by to tak zábavné! *(K Čangovi.)* Jste si jistý, že nehrozí žádné nebezpečí?

Čang: Tady? Jaké nebezpečí by tu mohlo hrozit? *(Směje se.)* Že by se stolky změnilly v dravé ptáky?

Paní Li: No dobře!... Ale zůstanete u mě a budete mi říkat, co je třeba dělat?

Čang: Ukáži vám to: až dám povel, otevřete klec a já ptáčka zavolám. Uděláte to pak po mně.

Paní Wang: Dcero moje, vzpomeň si, co ti řekl tvůj manžel, nesmíš sahat na klec.

Paní Li: Sama ne, ale nevěděl, že mi přijde pomoci náš ctěný soused. Už jsem se rozhodla. Co je třeba udělat?

Čang: Držte klec takhle, a pozor na můj povel. *(Jde ke dveřím a otevře je.)* Dobře!  
*Paní Li otevře dvířka klece, když slyší „Dobře.“ Skřivan vyletí dveřmi.*

Paní Li: Kde... kde je?

Čang: Co jste to udělala? Vy jste ho pustila?

Paní Li: No ano! ... ano!

Čang: Nepochopila jste, že se jdu jen podívat, jestli se nikdo nechystá otevřít dveře, aby vešel?

Paní Li: Myslela jsem že říkáte...

Čang: Ne! Nic jsem vám neříkal!

Paní Li: Rychle, rychle, zavolejte ho zpátky!

Čang: Myslíte si, že na mě čeká na dvoře? Už je daleko.

Paní Li: Ale ne! ... No tak, přece není možné, aby se ztratil, že uletěl! Že jsem ho nechala uletět? Ne! Že ne, neztratil se? Vráti se?

Čang: To mi připadá nepravděpodobné.

Paní Wang: Co na to řekne vážený Li? Co na to řekne?

Paní Li: Ztratil se! A mojí vinou, já hloupá, já bídná!... Ztratil se! To je hrozné!... Co jsem to udělala! A co budu dělat?...*(Na kolenou u Čanga.)* Prosím vás, vážený muži, moudrý a dovedný muži, zavolejte ho zpět! ... Vraťte mi ho!

Čang: *(Ironicky.)* Nechte už toho! Jestli je alespoň z poloviny tak inteligentní, jak říká jeho pán, vrátí se do klece sám.

Paní Wang: *(K dceři.)* Nepros toho muže! Vidíš dobře, že se raduje z tvé bolesti!

Paní Li: *(Zvedne se.)* To on za všechno může. Ano! Vy lháři, vy pokrytče, vy zloději! Vy jste mě ponoukal, abych otevřela klec, aby pták uletěl, protože jste na něj žárlil!

Čang: Žárlil, to je pravda.

Paní Li: Přiznáváte se. (*K matce.*) Slyšíš? Přiznává se! Dosvědčíš to, až to budu vyprávět svému muži, aby se pomstil.

Paní Wang: Buď si jistá, že to řeknu.

Čang: Skvělý nápad, jestli ho chcete rozzuřit k šílenství a popudit ho proti sobě myšlenkou, že jste se se mnou spolčila.

Paní Wang: To je bohužel pravda.

Paní Li: Ale co mám dělat? Co mám dělat? Nebudu mít odvahu podívat se mu do očí! Co mu můžu říct?

Čang: To je jednoduché.

Paní Wang: Ó, mlčte, vy!

Čang: Dobrá. Chtěl jsem vám dát radu, jak to vše vyřešit. Nestojíte o to, jdu.

Paní Wang: Jakou radu?

Čang: Ne! Ne! Nemám tu už co pohledávat, nechci tu zůstat a riskovat další nařčení.

*Jde ke dveřím.*

Paní Li: Odpusťte mi! Pomozte mi!

Paní Wang: Poníženě vás o to prosíme.

Čang: Je možné, že by se sem v noci vloupal nějaký zloděj a odnesl ptáka, aniž byste o tom vy věděly? Vy byste si toho všimly zítra, s bolestí. Ale kdo by vás mohl trestat za to, že jste nezabránily něčemu, o čem jste nevěděly?

*Odejde.*

## **Scéna 10.**

*Paní Li, Paní Wang*

Paní Li: Takové neštěstí! Takové neštěstí! Takové neštěstí!

Paní Wang: Myslím, že bude dobré poslechnout radu toho člověka.

Paní Li: Ano... možná... Ale Li mi neuvěří... a jestli bude pochybovat, nebo najde důkaz, že lžu...

Paní Wang: Jaký důkaz by mohl najít?

Paní Li: Nevím... nevím.... ale jestli bude na pochybách...

Paní Wang: Nebude, jestli dokážeš dobře říct, co máš říct, a poručit své tváři. Buď klidná: šikovná lež vzbuzuje méně nedůvěry než trpká pravda.

## 2. DĚJSTVÍ

### Scéna 1.

*Li, Čang*

*Sedí u stolků, na kterých jsou rozloženy šálky čaje, koláčky, sušené mandle.*

- Čang: Šťastný návrat slavného cestovatele mě naplňuje radostí.
- Li: Raďte mi prominout, že jsem se tak naléhavě dožadoval vaší ctěné návštěvy.
- Čang: Kdybych býval věděl, že jste svou skvělou cestu zakončil již včera večer, byl bych již od slunka východu očekával chvíli, kdy mi bude dovoleno být ve vaší ctěné přítomnosti. Byl onen kraj, kterým jste projížděl, hoden vašeho vzácného pohledu?
- Li: Naopak, mé oči nebyly hodny ho pozorovat. Dovolil jsem si jej oslavit chabými verši.
- Čang: Ta obdivuhodná poezie rozradostní mé hloupé uši.
- Li: Nezasluhuje si takové cti. Zde je:  
Hora, pestrobarevný opasek údolí  
Tyčí svá černá úbočí a růžolící hlavu  
Jako by zápasila s oblaky  
Která se kupí jako temná masa.
- Čang: Úžasné! Jaké barvy! Jaké kouzlo!
- Li: Vaše blahosklonnost mi lichotí.
- Čang: Vyjadřuji jen nuzně své nadšení.
- Li: V den mého odjezdu jste se připravoval na soutěž skřivanů a na úspěch, který vám právem patřil. Dostalo se vám spravedlnosti?
- Čang: Dostalo se nám přízně, které jsme já ani můj skřivan nebyli hodni.
- Li: Po celou svou cestu jsem si naříkal, že nemohu předvést svého bezvýznamného ptáčka.
- Čang: Zdraví jeho Excelence místokrále bylo uspokojivé?
- Li: Ano. Ráčí se též zajímat o skřivany a vyptával se mě na novinky o tom mém, jelikož také patří mezi milovníky chovu.
- Čang: A vaše záležitosti měly úspěch, jakého jste hoden?
- Li: Vaše starostlivost mě těší... Jeho Excelence mi ráčila říct, že pokud je můj skřivan takový, jak jej popisují, dal by za něj rád pět set stříbrných taelů. Uctivě jsem odmítl.

- Čang: Vaše moudrost se nemůže zmýlit. (*Vstane.*) Račte udělit chudákovi, jako jsem já, povolení vzdálit se: očekává mě přítel.
- Li: Dopřejte mi svůj vzácný čas a udělte mi almužnu moudrou radou.
- Čang: Před vámi jsem jako poslední narozený před svým nejstarším bratrem.
- Li: Jde o (*ukáže na klec*) mého skřivana.
- Čang: Ano?... Vašeho... On je tam?
- Li: Mohu znát důvod vašeho překvapení? Odpuste mi mou hloupost, ale nechápu, co vás udivuje.
- Čang: Já... ale ne... Proč bych měl být překvapený? Je tam, neexistuje nic přirozenějšího.
- Li: Myslel jsem, že se vám něco doneslo.
- Čang: Ale ne! Já nic nevím... Co by se mi mělo donést?
- Li: (*ukazuje na klec.*) Skřivan, který je tam, není ten, kterého znáte.
- Čang: Je to možné? Vy jste se od něj odloučil?
- Li: Ne, můj ctěný a význačný sousede. (*Dávaje důraz na slova.*) Ukradli mi ho.
- Čang: Ukradli? Ale to je hrozné! A rozumím, sdílím váš ctihodný smutek! To je ale příšerná událost! A kdy se toto chmurné neštěstí událo?
- Li: Nějaký bídný zloděj využil zbaběle mého odjezdu.
- Čang: Vlastně si vzpomínám, že za vaší nepřítomnosti nějací troufalí lupiči pronikli během noci do mnoha domů.
- Li: Mohu se spolehnout na vaši význačnou spoluúčast a pomoc při dopadení viníka?
- Čang: Jistě... Budu o tom přemýšlet... myslet na to... Tato hrůzoplňná zpráva mě rmoutí. Je to strašlivé neštěstí... Jak bych mohl mít nápad teď, ve chvíli takového odhalení. Půjdu se do svého domu a budu přemýšlet, jak by bylo možné toho zloděje najít... Vrátím se.
- Jde ke dveřím.*
- Li: Dovolte mi, abych vás doprovodil.
- Čang: Šetřete své kroky.
- Li: Je to čest... (*Zadrží Čanga u dveří.*) Ach, odpusťte mi mou dotěrnost a prokažte mi milost, posaďte se ještě na chvíli.
- Čang: Jsem vám k službám, ale...
- Li: Prosím vás o to... Musím vám všechno vypovědět, poněvadž mi poskytnete svou vzácnou asistenci... Viník není obyčejný zloděj.
- Čang: Co tím myslíte?

- Li: Nic jiného ukradeno nebylo. Vypadá to, že ten zločinec toužil jen po mém skřivanovi.
- Čang: Možná se dozvěděl, jaký neocenitelný poklad jste zde měli.
- Li: Proč by ho byl kradl? Nemůže ho prodat, protože ho každý pozná. Můj skromný názor je, že ten zloděj je žárlivý chovatel, který se chtěl zbavit soka. (*Čang udělá nějaké gesto.*) Toto odhalení vás rozrušilo, tomu rozumím.
- Čang: Ale ne! Nerozrušilo! Jak vás to napadalo?
- Li: Bylo by to přesto naprosto přirozené. Já sám bych nemohl, já bídny, poslouchat takové řeči bez hlubokého ustrnutí.
- Čang: Tedy vlastně... odpusťte ta slova, která jsem bez rozmyslu vypustil ze svých hloupých úst. Cítil jsem takový šok, takový pocit hrůzy. Ale i přes nicotnost své inteligence v porovnání s tou vaší nemohu uvěřit, že by vaše podezření bylo oprávněné.
- Li: Ale pokud to tak je, je mi povoleno pomstít se nejhroznějším způsobem.
- Čang: Měl byste si nejdřív být jistý, že se nemýlíte.
- Li: Ano! Nebudu jednat bez naprosté jistoty. Ale z mých rukou nevyjde živý... Promiňte mi, že tak dlouho zneužívám vaši moudrou pozornost.
- Zvedne se.*
- Čang: Lichotí mi, že jsem vám mohl propůjčit k dispozici svůj neotesaný mozek.
- Li: Kdybych vás zdržel ještě déle, zneužíval bych vaši blahovolnost. (*Vede Čanga ke dveřím a zadrží ho na prahu.*) Přesto bych vám chtěl ještě předložit svůj plán.
- Čang: Váš plán?
- Li: Ano. Přemýšlel jsem, co budu dělat, až nadejde chvíle mé pomsty. Myslel jsem na to celou noc. Váš názor by mi byl drahý.
- Čang: Poslouchám se zájmem.
- Li: Tedy toto je můj plán: nechám přijít viníka sem, pod jakoukoli záminkou; budu se s ním bavit, sledovat každé jeho gesto, každé slovo, dokud nebude dostatečně potvrzeno mé přesvědčení, potom budu jednat.
- Čang: Vy můžete mít jediné moudré nápady, ale ta gesta a ta slova přece nemohou být dostatečným důkazem, abyste ho mohl naprosto jistě udat?
- Li: Mluvil jsem snad o udávání? Ne! Ne! Já si zjednám právo sám.
- Čang: I tak budete potřebovat jasné důkazy. Jak je získáte?

- Li: Přímo od něj. Řeknu mu: (*Přibíží se k Čangovi.*) „Ty bídáku! Spáchal jsi ten nejhorší a nejzbabělejší zločin! Bez jakéhokoli jiného motivu než je nenávist a závist, odebral jsi mi to, co mi bylo nejdražší. Ale teď tě mám a pomstím se...“ (*Najednou se uklidní.*) Proč se tolik třesete, můj vážený sousede? Bylo by pro mě bolestivé, kdybych vás snad byl něčím vyděsil.
- Čang: Já... Tvářil jste se tak hrozivě... Odpusťte mi, ale váš pohled byl nabitý zlobou...
- Li: (*Usměvavý a klidný ze začátku, pak velmi surový.*) Dělal jsem, jako bych toho muže měl před sebou. Tedy, tohle bych mu řekl... a pak bych vzal tuto dýku. Chytl bych toho chlapa takhle (*vezme Čanga za paži.*) a řekl bych mu: „Dělej! Přiznej se, svěř se mi s tím zločinem, jestli nechceš, aby tahle dýka pronikla do tvého krku! Dělej! Přiznej se, že ty jsi ten zloděj!“
- Čang: Prosím vás! Prosím vás!
- Li: Přiznej se, nebo ti vytrhám nehty, budu tě mučit, budeš muset snášet to nejstrašnější utrpení!
- Čang: (*Padne na kolena.*) Ne! Ne! Řeknu všechno, napravím svou chybu! Dám vám všechen svůj majetek!
- Li: (*Hrozí mu.*) O tvůj majetek nestojím, chci tvůj život jako výkupné za mého drahého skřivánka. (*Jemně.*) Tohle, vážený a moudrý sousede, to bych řekl tomu zlodějovi, jehož roli jste zahrál s takovou pohotovostí a umem, že mě to, přes mou bolest, naprosto uchvátilo.
- Čang: (*Znovu pohnutě.*) A vy jste tak dobře hrál tu svou, že jsem měl skoro dojem, že je to doopravdy. Vidíte to, jsem z toho ještě celý rozrušený... Ale, budete mít opravdu odvalu toho muže zabít?
- Li: Budu.
- Čang: Myslete na ten strašlivý trest, který vás pak čeká.
- Li: Víím, jak se mu vyhnout.
- Čang: I tak bude navždy poskvrněna vaše urozená paměť.
- Li: Nebude, neboť se pomstím za zločin, který i zákon trestá smrtí.
- Čang: Budou vás podezřívát, že vás k tomu dohnaly mrzké motivy, protože nikdo nebude vědět, co se mezi vámi stalo.
- Li: Poprava bude mít svědky.
- Čang: Kdo by se však, přes veškerou čest, kterou je prokázat vám službu, odvážil riskovat hlavu a asistovat vám u té vraždy?

- Li: Ach, to vám můžu říct: požádám otce mé ženy, ctihodného Wanga, aby přišel i se svou manželkou v hodinu, kterou určím, aniž jim řeknu, jaký účel má jejich návštěva. Zdržím viníka pod různými záminkami až do jejich příchodu. Pak uzamknu dveře, a jelikož služebnictvo už předtím pošlu pryč, budu moci s klidem jednat. Co si myslíte o tomto plánu? Nepromyslel jsem snad všechno?
- Čang: Všechno. Až na tohle, co když se ten člověk bude mít na pozoru a nepřijde.
- Li: Přijde. Tedy, předpokládejme, že byste vy byl ten muž.
- Čang: Já? Jak můžete předpokládat něco takového...?
- Li: Chci říct: představte si, že jste ten muž a že jsem vás požádal, jak jsem to opravdu byl udělal, abyste přišel - odmítl byste? Neměl byste obavy, že když nepřijdete, vzbudíte tím podezření?
- Čang: Ne, nepřišel bych. Alespoň, nevěřím tomu. Ale je těžké si to představit.
- Li: Můj plán vyjde, o tom nepochybuje.
- Otevřou se dveře. Vejde Wang a jeho manželka.*

## Scéna 2.

- Li: A zde je ctihodný Wang.
- Čang: *(Stranou, vyděšený.)* Wang!... Wang a jeho manželka!
- Li: *(K Wangovi, pozoruje Čanga.)* Necht' ten, jehož ctím jako svého předka, odpustí mou neslušnost. Byl bych šel svou váženou návštěvu přivítat až ke třetím dveřím, ale nebyl jsem upozorněn svými hloupými sloužícími.
- Wang: Jsem šťasten, že jsem vás ušetřil té námahy.
- Li: Vaše blahosklonnost zvyšuje výčitky, které si dělám. Znáte mého slavného souseda Čanga?
- Wang: Seznámit se s ním je pro mě vzácnou ctí. Projevují tomuto muži pokročilého věku svou úctu.
- Čang: Jsem před vámi jako malé dítě před svým dědem. Dovolte mi *(Vidí, že Li šel ke dveřím a dal visací zámek na petlici.)* Dveře! Zavřel dveře! *(Dokončí svou poklonu Wangovi, pronášeje několik slov, aniž by pokračoval.)* Pok... poklona.
- Wang: Patří se, abych se omluvil, že jsem dovolil vstoupit sem své ženě, ale dveře dámského pavilonu byly zamčené a nepotkal jsem žádného sloužícího.
- Li: Odeslal jsem je, aby roznegli zprávy.
- Paní Wang: Volala jsem svou dceru, ale neodpověděla. Je nemocná?



Li: Ne, nic ji netrápí. Uvidíte ji později.

Paní Wang: Mohu vás žádat, abyste mě k ní uvedl?

Li: To je momentálně nemožné.

Paní Wang: Nemožné? Proč?

Wang: Ženo, každý řekne v pravou chvíli, co chce říct.

Li: (*Čangovi.*) Račte uctivě přijmout toto místo a popřejte shovívavého sluchu mým nepřilíš zajímavým slovům.

Čang: Lituji, že se nemohu již déle těšit vašimi moudrými promluvami; ale...

Li: (*Nabízí mu sedadlo.*) Posad'te se, laskavě.

Čang: (*Hodí okem po zamčených dveřích, pak klesne na sedadlo.*) Dobře.

Li: Zde jsou slova, která směřuji k vašim ctěným uším: včera, při mém návratu, se mi moje manželka, když mě vítala na prahu, vrhla v nohám.  
(*K Wangovi.*) Odpus'te mi, že o tom mluvím před cizincem, ale ví vše a jeho přítomnost je nezbytná.

Wang: Co děláte vy, nemohou kárat nevzdělanci, jako jsme my.

Li: Tedy, vrhla se mi k nohám, v slzách, a učinila příšerné přiznání.

Wang: Přiznání?

Paní Wang: Moje dcera?

Čang: Co řekla?

Li: Řekla mi, že během mé nepřítomnosti někdo ukradl mého skřivana.

Wang: Vašeho zázračného skřivana?

Li: Ano. Myslel jsem si, že mi něco skrývá. Vyp'tával jsem se jí, ale ona vytrvale tvrdila, že zloděj se sem vkradl v noci, že ráno našla prázdnou klec a že nic neví. Je to velké neštěstí, že?

Wang: Strašné neštěstí!

Paní Wang: Jistě!

Čang: Katastrofa!

Li: Ta historka o krádeži mi ale stále připadala zvláštní. Vyzpovídal jsem vaši dceru pečlivě, rázně, i za pomoci násilí, které ospravedlňovala její tvrdohlavost.

Paní Wang: Za pomoci násilí!

Li: Dozvěděl jsem se, že hned po mém odjezdu se jeden bídák vetřel sem a zbaběle zneužil slaboduchosti vaší dcery – a svými lživými, pokryteckými a zločinnými řečmi ji přiměl, aby otevřela klec a nechala ptáka uletět.

Wang: Ale proč to udělal? Proč?

Li: Z mrzké žárlivosti, ze závidi, protože vedle toho mého byl jeho skřivan jen jako dlažební kostka vedle čirého diamantu.

Wang: Provinění naší dcery je vážné, ale byla obelhána. To zločin toho muže je neodpustitelný.

Li: Neodpustitelný, vidíte.

Wang: Vy ho znáte?

Li: Poznáme ho už brzy.

Wang: Ona vám neřekla jeho jméno?

Li: Řekla mi jedno jméno, ale já chci slyšet přiznání od něho samého.

Paní Wang: Zním to jméno a řeknu vám ho, když mi slíbíte, že pak uvidím svou dceru a že netrpí po vašich násilnostech.

Li: Chci slyšet pravdu od toho muže samotného.

Wang: Jak?

Li: S pomocí zde přítomného význačného souseda se mi to myslím bez obtíží podaří. (*K Čangovi.*) Neboť vy jste mi slíbil svou pomoc, je to tak?

Čang: Ano... já... ano.

Li: (*Zajde za Čanga.*) Rozhodl jsem se tedy jednat takto: „Chytím toho bídáka za cop, jako se chytají takoví jako je on“... takhle! (*Popadne rychle Čanga.*)

Wang: Co to děláte! Takové násilí vůči vašemu příteli...

Čang: (*Vzpouzí se.*) Nechte mě! Pust'te mě! ... Pomoc!

Li: (*Dělá, jak řekl.*) Budu mu postupně tisknout krk, dokud nebude prosit o milost.

Čang: (*Slabě.*) Milost!... Slitování!

Wang: Je to snad on?

Paní Wang: Ano, ano! To je on! Já to vím! Odevzdejte ho soudu!... Ale moje dcera byla obelhána, zneužita, ona nechtěla! Nesmíte jí ublížit!

Li: (*Uhodí Čanga dýkou.*) Tohle tě možná přiměje přiznat se?

Čang: Přiznávám se! Přiznávám se.

Li: Slyšíte ho? (*K Čangovi.*) Byl jsi to ty, kdo sem přišel po mém odjezdu? Odpověz!

Čang: Ano!

Li: A kdo přesvědčil moji manželku, aby otevřela klec?

Čang: Ano... mějte slitování... omlouvám se.

Li: A udělal jsi to z nenávisti a ze žárlivosti?

Čang: Milost!

Li: Odpověz!  
Čang: Ano, ale ušetřete mě!  
Li: Řekni: Já jsem ten zloděj! Dělej, řekni to!  
Čang: Já... jsem... ten... zloděj.  
Li: (K Wangovi.) Slyšeli jste to? Budete o tom svědčit?  
Wang: Slyšeli jsme to. Můžeš ho odevzdat soudu.  
Li: Odevzdat ho soudu? Ne! Ne! Já sám ho budu soudit, já ho odsoudím a já vykonám trest.

*Zabodne dýku do Čangova krku, jehož tělo klesne, pak se postaví před Wang a jeho ženu, kteří zděšeně couvají.*

Paní Wang: Moje dcera! Kde je moje dcera!  
Wang: (K Li.) Co jste udělal své manželce?  
Li: Nevyslovujte to slovo! Dá se nazývat manželkou ta, která mi nedala syna a nedokázala být ani věrnou opatrovnící domova?  
Wang: Kde je? Co jste jí udělal?  
Li: Žena, která mě, hned po mém odjezdu, zradí, a předá cizinci poklad, který jsem jí svěřil, která mě tak mrzce podvede?! Ne! Ne! Taková je pro mě cizinkou! Nenáviděnou cizinkou!  
Paní Wang: Chci ji vidět!  
Li: Odsoudil jsem ji k věčnému utrpení, není od nynějška nic víc než tělo bez hlavy, bytost beze jména, zlořečená navždy!!!...

*Sundá plachetku z klece a ukáže hlavu paní Li uzavřenou do klece. Wang zděšený, zůstává na místě, znehybněný děsem. Paní Wang přiběhne ke kleci vydávajíc bolestný řev.*

*Opona.*