

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**ČESKÉ NATURALISTICKÉ VENKOVSKÉ DRAMA  
V POSTMODERNÍCH INSCENACÍCH**

**Vít Pokorný**

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Theory and Practice of Theatrical Art

**DISSERTATION THESIS**

**CZECH NATURALISTIC RURAL DRAMA IN  
POSTMODERN PRODUCTIONS**

**Vít Pokorný**

Consultant: prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Opponent:

Date of defense:

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

|  |
|--|
| <p><b>ČESKÉ NATURALISTICKÉ VENKOVSKÉ DRAMA V POSTMODERNÍCH<br/>INSCENACÍCH</b></p> |
|--|

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

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

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



## ABSTRAKT:

Disertační práce se pomocí zevrubné analýzy a četných příkladů pokouší představit několik postmoderních inscenací českého naturalistického venkovského dramatu. Podnětem k jejímu sepsání byla otázka, proč dramata autorů, lpějících na realistickém detailu a mimetické podstatě, přitahovala a stále přitahují pozornost esteticky nonkonformních a provokujících tvůrců, kritikou sdružovaných pod pojmem postmodernismus. Nejprve tedy představím postmodernu jakožto termín, související s novým filosofickým náhledem na vývoj euro-americké civilizace, a v souvislosti s tím i jako umělecký směr, který tyto myšlenky a teze esteticky uchopuje. A to nejen v kontextu světové historie a kultury, ale především té české. Po letmém nastínění poetiky realismu a naturalismu, což je nezbytné pro lepší pochopení hlavního tématu, předložím trpělivému čtenáři sedm analýz postmoderních inscenací venkovského dramatu. Na základě širší divácké a čtenářské zkušenosti, četných příkladů z postmoderní literatury, filmu, výtvarného umění a hudby, se pak budu snažit dospět k odpovědi na výše položenou otázku. Důležitým činitelem je pro mě především střet archetypální podstaty člověka a v současnosti proklamované absence nadosobního řádu, kterému člověk, i třeba proti své vůli, podléhá. Interpretované texty, které právě na tragickém agónu postav s láskou, vírou, zodpovědností nebo soucitem spočívají, představují pro postmodernisty evidentně ten nejlepší možný materiál. Na něm si mohou ověřit, zdali opravdu žijeme v době, kdy osobní svoboda zničila lidskou víru v nějaký vyšší smysl nebo zdali sexuální revoluce skutečně pohřbila metafyzickou podstatu lásky. Docházím tak k přesvědčení, že analyzované inscenace nám demonstrují postmoderního člověka jakožto schizofrenní bytost, všeobecným morálním klimatem přesvědčenou o tom, že žádný řád není všeplatný, přestože ve svém nitru po nějakém absolutním smyslu zoufale touží. Veden pozitivním duchem vlastní koncepce tzv. „velké vteřiny“, pokusím se obhájit své přesvědčení, že v tomto vyčerpávajícím zápase může umění představovat očistnou a oním kýženým ideálem člověka naplňující sílu.

## SUMMARY:

This thesis analyses several plays of postmodern Czech naturalistic rural drama. By using comprehensive analysis and numerous examples, the work deals with the key question why traditional realistic dramas based on the mimetic principles are so attractive for the nonconformist and provocative authors, generally known as postmodernists.

The work introduces the term postmodernism as a new philosophical way of seeing Euro-American civilization but also as an artistic style, which gives these thoughts an aesthetical basis in the context of Czech and also world history and culture.

To get the essential knowledge of the topic, the main principles of realistic and naturalistic poetics are introduced. The work is trying to find an answer to the question ask above by analysing seven plays of postmodern Czech naturalistic rural drama. The analysis is based on experience of spectators and readers and also numerous examples from postmodern literature, film, fine art and music.

The key factor of this analysis is the conflict of archetypal human essence and today often discussed absence of transpersonal order, which affects humans even against their will. The interpreted texts work with the topics of human struggle with love, faith, responsibility and compassion, which seem to be very attractive for the postmodern artists. These kinds of texts can give us an evidence of the epoch we live in. Whether the personal freedom ruined human faith in some greater sense or the sexual revolution actually buried the metaphysical essence of love.

As an author, I came to the conclusion, that discussed plays demonstrates a postmodern human as a schizophrenic being, denying under the influence of general moral status existence of universally valid order, in spite of seeking this order in its soul desperately. Introducing my own concept of "the great second", I try to defend my conviction, that in this exhausting struggle, the art can be for human desired, purifying and fulfilling power.

## **PODĚKOVÁNÍ**

Stránka je malá a lidí, kterým by bylo třeba poděkovat mnoho. Takže, jak je u mě dobrým zvykem, co nejstručněji:

Musím poděkovat svému školiteli, profesoru Janu Vedralovi, který se mě po „výbuchu“ prvního doktorandského projektu ujal, dodal mi inspiraci k projektu novému a vzhledem k přijetí zřejmě i úspěšnému a následně mě provedl všemi úskalími a slepými uličkami studia materiálů, přednášení na teatrologických konferencích a finálního psaní disertační práce.

Velký dík patří mým rodičům, Ivě a Mirkovi, protože všechno, co o umění a životě opravdu potřebuji vědět, jsem se naučil od nich.

A nakonec padám na kolena před svou rodinou - Šárkou, Martou, Mikulášem a Matyášem, že jsme společně to doktorandské období prožili a přežili.

Prostor stránky se krátí, takže nyní už jenom telegraficky:

Poděkování si zaslouží (v abecedním pořadí a bez titulů): Stanislav Bílek, Marie Bílková, Jan Císař, Vladimír Čepek, Milan Černý, Vojtěch Čurda, Vratislav Antonij Drda, Jaroslav Etlík, Barbora Etlíková, Petra Hanušková, Daniel Hrbek, Jan Hyvnar, Pavel Janoušek, Daniela Jobertová, Markéta Kočí Machačíková, Marie Kočová, Daniel Koháček, Jarmila Koháčková, Ivan Kolman, Darina Kubelková, Radka Kunderová, Michal Lang, Hana Lehečková, Marcela Magdová, Miroslav Marcelli, Andrej Maťašík, Michaela Mojžíšová, Martina Musilová, Walter Nagy, Jitka Neureuterová, Monika Duyen Nguyenová, Štěpánka Párová, Marie Pejřimovská, Eva Petelíková, Iva Přivřelová, Eliška Raiterová, Jana Slouková, Vlasta Smoláková, Marie Šrámková, Táňa Urbaníková, Jaromír Vavroch, Zora Vondráčková, Adéla Vondráková, Petra Zachatá...

... a dozajista mnozí a mnozí další.

## **OBSAH**

|  |            |
|--|------------|
| <b>OBSAH.....</b>  | <b>8</b>   |
| <b>1. ÚVOD.....</b>  | <b>10</b>  |
| <b>2. POSTMODERNISMUS: STRUČNÉ UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY.....</b>                            | <b>16</b>  |
| <b>2. 1. POSTMODERNISMUS PŘED POSTMODERNISMEM.....</b>                                     | <b>16</b>  |
| <b>2. 2. FILOSOFICKÝ POSTMODERNISMUS.....</b>  | <b>18</b>  |
| <b>3. POSTMODERNISMUS V ČESKÉ KULTUŘE.....</b>   | <b>37</b>  |
| <b>3. 1. ČESKÁ POSTMODERNISTICKÁ LITERATURA, HUDBA, FILM A<br/>    VÝTVARNÉ UMĚNÍ.....</b> | <b>37</b>  |
| <b>3. 3. POSTMODERNISMUS A ČESKÉ AMATÉRSKÉ DIVADLO.....</b>                                | <b>46</b>  |
| <b>4. REALISMUS, NATURALISMUS A KULTURNÍ KÁNON.....</b>                                    | <b>52</b>  |
| <b>4. 1. REALISMUS A NATURALISMUS V TEORETICKÉM FOKUSU.....</b>                            | <b>52</b>  |
| <b>4. 4. NATURALISMUS A POSTMODERNISMUS: SPOR O KULUTRNÍ (I<br/>    JINÝ) KÁNON.....</b>   | <b>61</b>  |
| <b>5. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994).....</b>   | <b>67</b>  |
| <b>5. 1. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994) - EVOKACE.....</b>                                      | <b>68</b>  |
| <b>5. 2. NAŠI NAŠI FURIANTI – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT.....</b>                     | <b>68</b>  |
| <b>5. 3. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994) – HERECKÝ KOMPONENT.....</b>                            | <b>82</b>  |
| <b>5. 4. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994) – SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ<br/>    KOMPONENT.....</b>    | <b>85</b>  |
| <b>6. MARYŠA (1995).....</b>   | <b>89</b>  |
| <b>6. 1. MARYŠA (1995) - EVOKACE.....</b>  | <b>89</b>  |
| <b>6. 2. MARYŠA (1995): REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT.....</b>                           | <b>90</b>  |
| <b>6. 3. MARYŠA (1995): HERECKÝ KOMPONENT.....</b>   | <b>100</b> |
| <b>6. 4. MARYŠA (1995): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT.....</b>                         | <b>112</b> |
| <b>7. JEJÍ PASTORKYŇA (1996).....</b>  | <b>115</b> |
| <b>7. 1. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) - EVOKACE.....</b>   | <b>115</b> |
| <b>7. 2. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ<br/>    KOMPONENT.....</b>         | <b>116</b> |
| <b>7. 3. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – HERECKÝ KOMPONENT.....</b>                               | <b>127</b> |
| <b>7. 4. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ<br/>    KOMPONENT.....</b>       | <b>131</b> |



|  |     |
|--|-----|
| <b>8. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996)</b> .....  | 138 |
| <b>8. 1. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – EVOKACE</b> .....                                   | 138 |
| <b>8. 2. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ<br/>    KOMPONENT</b> .....   | 141 |
| <b>8. 3. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – HERECKÝ KOMPONENT</b> .....                         | 154 |
| <b>8. 4. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ<br/>    KOMPONENT</b> ..... | 159 |
| <b>9. GAZDINA ROBA (2000)</b> .....  | 162 |
| <b>9. 1. GAZDINA ROBA (2000) - EVOKACE</b> .....   | 162 |
| <b>9. 2. GAZDINA ROBA (2000) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT<br/>    .....</b>           | 164 |
| <b>9. 3. GAZDINA ROBA (2000) – HERECKÝ KOMPONENT</b> .....                                 | 171 |
| <b>9. 4. GAZDINA ROBA (2000): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ<br/>    KOMPONENT</b> .....          | 178 |
| <b>10. GAZDINA ROBA (2004)</b> .....   | 182 |
| <b>10. 1. GAZDINA ROBA (2004) - EVOKACE</b> .....  | 182 |
| <b>10. 2. GAZDINA ROBA (2004) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ<br/>    KOMPONENT</b> .....          | 185 |
| <b>10. 3. GAZDINA ROBA (2004): HERECKÝ KOMPONENT</b> .....                                 | 195 |
| <b>10. 4. GAZDINA ROBA (2004): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ<br/>    KOMPONENT</b> .....         | 203 |
| <b>11. NAŠI FURIANTI (2011)</b> .....  | 207 |
| <b>11. 1. NAŠI FURIANTI (2011): EVOKACE</b> .....  | 207 |
| <b>11. 2. NAŠI FURIANTI (2011): REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT<br/>    .....</b>          | 209 |
| <b>11. 3. NAŠI FURIANTI (2011): HERECKÝ KOMPONENT</b> .....                                | 216 |
| <b>11. 4. NAŠI FURIANTI (2011): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ<br/>    KOMPONENT</b> .....        | 225 |
| <b>12. ZÁVĚR</b> .....   | 230 |
| <b>POUŽITÁ LITERATURA A CITOVANÉ ZDROJE</b> .....  | 238 |

**Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom uzříme tváří v tvář.  
Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne.**

*1 Kor 13,12*

**Přijde postmoderní vtíp do hospody a povídá: „Sakra, nikde tu nevidím pointu!“**

*Postmoderní vtíp*

## **1. ÚVOD**

Když opustíte brány pravoslavného katedrálního chrámu sv. Cyrila a Metoděje v pražské Resslově ulici posilněni blízkostí Boží přítomnosti, na dohled od vás se nad Rašínovo nábřeží naklánějí dvě věže propletené do jednoho těla. Nejreprezentativnější a turisticky nejnámější příklad postmoderního stavebnictví v Čechách: **Tančící dům** čili **Ginger a Fred**, oficiálně však původně nazývaný **Nationale Nederlanden Building**. Dvojice architektů Vlado Milunić a Frank Owen Gehry jej dokončila roku 1996 a přes počáteční rozpaky nejen veřejnosti, ale i české kritické obce, stal se Tančící dům manifestem našeho přihlášení se k soudobému umění.

Abych hned od počátku této teatrologické práce zachoval určité odborné dekorum, říkám, že chrám sv. Cyrila a Metoděje a Tančící dům antagonisticky stojí na pomyslné dramatické diagonále, vprostředku surově protnuté dusivou dvouproudou silnicí. Víra, naděje a láska věčného řádu křesťanského evangelia. Příslib spásy tam kdesi v neurčité budoucnosti. Středobod univerzálního smyslu života vyrytého Božím prstem do dvou kamenných desek v nehostinných podmínkách sinajské pouště. A naproti tomu záměrně vychýlená, ostrých úhlů a přímek zbavená, jakoby do gerontofilního ticha uctivých pražských starobylých monumentů rozpustile vskočivší postmoderna. Dvě věže, tvořící jednodílnou konstrukci, se lačně vlní mezi klimbající starou zástavbou, v asociativní upomínce na legendární americkou meziválečnou taneční dvojici Ginger Rogersovou a Freda Astaira, podle kterých stavba také dostala jeden ze svých názvů. Vnitřní neurastení poháněný tanec muže a ženy, magické spojení dvou pomíjivých bytostí v rytmickém aktu, který může být poselstvím lásky, fyzické vášně, ale i pohrdání, bolestného zápasu nebo věčného odloučení. A vůči nim starostlivě se vymezující křesťanský chrám, sídlo jednotné myšlenky, pevně vpité do ikon, zapálených svící a především svaté tajiny přijímání těla a krve Kristovy. Na jedné automobilovou dopravou nejvíce zdevastovaných ulic v Praze se odehrává zásadní drama nadosobního principu. Alfy a omegy, počátku a konce a lidského zápasu o naplnění každé vteřiny života, který se jako kroky v tanečním rytmu rozplývá ve smogovém dýmu, plujícím bez ladu a skladu nad vltavskou náplavkou.

A skrze pohled na tento agón dvou budov, objevil jsem jednoho podzimního dopoledne roku 2015 téma své disertační práce. Nikoli téma ve smyslu projektu určeného přísně hodnotící oborové komisi. Takové čistě technické a pragmatické „projektové téma“ jsme si s mým drahým školitelem, profesorem Janem Vedralem určili již v létě roku 2012, jakožto elementární grunt, prvotní pohyb, demiurgovo lusknutí prstů. **České naturalistické venkovské drama v postmoderních inscenacích**. Od této poněkud nelibozvučné věty bylo třeba

dospět k filosofické esenci tématu, k myšlence protkané osobní zkušeností - a pochopitelně i odbornou fundovaností.

Pročetl jsem desítky knih, zabývajících se tím tajuplným a mnohdy protikladně interpretovaným slovem postmoderna. Studoval jsem odborné stati, hloubkové kritické analýzy, povrchní impresionistické recenze, záznamy veřejných i neveřejných diskuzí, diplomové práce (pokud možno obhájené), to vše se zřetelem jak na postmodernismus, tak na klíčové pojmy, vztahující se k realismu, naturalismu a venkovu, dramatu, divadlu, literatuře, k člověku jakožto konstantě všeho, o čem umění uvažuje. Pro někoho mohou být možná až rušivé a z celkové koncepce práce vychylující četné odkazy na postmoderní díla světové literatury, filmu nebo hudby. Snažil jsem se tím ale českou divadelní postmodernu vsadit do širokého kulturního kontextu. Ukázat, že postmodernismus, jakožto směr pro mnohé stále velice nečitelný a encyklopedicky nevyložitelný, má v sobě uloženy určité styčné body, které můžeme podobně jako v případě klasicismu nebo romantismu označit za charakteristické. Ocital jsem se pod palbou zpochybňujících a skeptických hlasů, jak z řad české divadelně-vědné obce, tak z chumlu svého neurózou nahlodaného nitra. Vydržel jsem. A pochopil jsem? Snad.

Největší problém při psaní disertační práce jsem spatřoval v tom, jak onu lavinu dílčích postřehů, momentálních podnětů a vzrušených myšlenek a emocí směstnat do nějakého konstruktivního a pro akademickou obec libého celku. Gilles Deleuze mě v propocených snech nabádal, abych dal vale struktuře. Vždyť všechno je „rhizom“, nekonečně se větvící síť, plošina bez počátku a konce. Jeho postmodernistický druh Jacques Derrida moudře pokyvoval hlavou: **„Jistě, jistě, není nic mimo text. Chcete být uznávaným teatrologem. A teatrologie vždy hledá nějaké interpretační centrum. Každý text nám vnucuje významotvorné centrum, ale zákonitě tím zakrývá něco mnohem, mnohem podstatnějšího.“** „Svou vášeň, své temné teatrologické já!“, vesele vypískl Jacques Lacan. **„A stejně z toho všeho nakonec vyleze nějaké zatrolené simulakrum“**, zabručel kdesi v koutě skrytý Jean Baudrillard a dodal: **„Obraz divadla, který chcete vydávat za reálný, je ve skutečnosti pouze smyšlenkou, umělou konstrukcí. Jed'te raději do Disneylandu. Tam je víc reality než tady.“**

Ve tmách úzkosti, hnané touhou (to by vzrušilo zejména Jacquese Lacana) po odborném uznání, zapálil jsem svíci distancovaného odstupu. A natruc všech rhizomům si vytvořil systém. Základem se pro mě stala reprezentativní česká venkovská naturalistická dramata: **Naši furianti (1887)** Ladislava Stroupežnického, **Její pastorkyňa (1890)** a **Gazdina roba (1889)** Gabriely Preissové a **Maryša (1894)** Aloise a Viléma Mrštíkových. Není to výběr náhodný. Jsou to dramata opravdu výborná a zvláště v případě **Maryši** se jedná o kus, který snese srovnání s tím nejlepším, co v dané době v evropské dramatice vzniklo.

Ve svém velikášství jsem původně uvažoval, že napíšu celkem dvanáct analýz postmoderních inscenací těchto klasických dramatických opusů. Čas a manželka rozhodly za mě, a tak je jich nakonec „pouze“ sedm. Při výběru analyzovaných inscenací jsem vycházel z toho, jak velký ohlas měly dané inscenace v době svého vzniku a jak se v nich odrážela erbovní postmoderní témata, jako je filosofická relativita, fúze estetických principů a otázka vztahu umění k fenoménu, který poměrně nepřesně a možná i poněkud naivně nazýváme

skutečností. V neposlední řadě jsem chtěl co nejvíce utišit pádné námitky, že divadlo se dá jen s obtížemi hodnotit na základě videozáznamu. Ano, u pěti inscenací z poloviny a konce devadesátých let minulého století mi nic jiného nezbyvalo. Avšak při analyzování dvou inscenací, již pevně vetknutých do nového milénia, jsem hojně vycházel především z vlastních diváckých zážitků.

Data premiér analyzovaných inscenací jsou poměrně široce rozprostřena mezi roky 1994 a 2011. Přesto se však zúženě soustředím pouze na ty režiséry, které bychom mohli pracovně nazvat postmodernisty první generace, vstupující do historie českého divadla na přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století.

Objevil se i skeptický hlas, tvrdící, že pokud píšu o české divadelní postmoderně a nemám tam Jana Nebeského, bude taková práce faktograficky poměrně fatálně ochuzena. Cílem této práce není jakýsi historický přehled české divadelní postmoderní režie. V tom případě bych krom Nebeského nesměl zapomenout ani na takového Michala Langa. Ale stalo se, a snad mi to tito „opomenutí“ divadelní bardí odpustí.

Epicentrem mého badatelského zájmu se stal divadelně historický fakt, že mnozí z představitelů české postmoderny se opakovaně ve výběru inscenovaných titulů vztahovali právě k epoše českého naturalistického venkovského dramatu. Proč zrovna naturalismus (či dejme tomu realismus) a postmoderna? Proč právě venkov se svou konzervativní morálkou kontra režiséři poetikou zacílení spíše na velkoměstské publikum, liberálně uvolněné polistopadovou demokratickou vzpruhou? Má postmoderna s naturalismem nějaké společné rysy? Anebo je vyhocený antagonismus těchto dvou směrů pravým důvodem, proč se k němu postmodernističtí tvůrci tak často obracejí (včetně onoho mytického Jana Nebeského, který se krom jiného proslavil svými dekompozičními interpretacemi dramát erbovního realisty až naturalisty Henrika Ibsena)? To všechno jsou otázky, které mě provokovaly při promýšlení základních tezí této práce. Snad se mi na následujících řádcích podaří najít alespoň částečnou odpověď.

Divadlo je fascinujícím druhem umění. Nejvěrněji, nejpravděpodobněji si přisvojuje onen úkol nápodoby světa, pro kterou především člověk kulturní artefakty vyhledává. Což věděl i dávný řecký myslitel Aristoteles (384 – 322 př. Kr.): **„Zdá se, že ke zrodu básnictví celkově přispěly jako jakési příčiny dvě skutečnosti, obě dané přírodou. Předně se u lidí projevuje od malička vrozený sklon k nápodobě, a člověk se liší od ostatních živých bytostí právě tím, že má největší schopnost napodobovat a že se učí nejprve napodobováním. A za druhé mají všichni lidé z napodobování radost. Svědčí o tom i náš přístup k uměleckým dílům: to, co samo o sobě vidíme s nelibostí, pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, například podoby i nejodpudivějších zvířat a mrtvol. Příčinou toho je skutečnost, že poznávat je velmi příjemné nejen filosofům, ale i ostatním lidem, jenže ti se tomu věnují jen málo. Lidé se totiž dívají na obrazy s potěšením proto, že při jejich pozorování se mohou poučovat a dohadovat o všem, co se tu zobrazuje, například že tohle je ten a ten.“**<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Překlad Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008. s. 53. ISBN 978-80-7298-131-1.

Není to jenom přirozené uspokojování estetické libosti, kterou v jiné podobě nacházíme v pohledu na krásnou ženu (nebo muže, abychom zachovali genderovou korektnost). Jistě, lidé často vkročí do divadelní budovy nebo sálu kina jenom proto, aby se kochali pohledem na herce a herečku, které v skrytu své duše vášnivě „fyzicky“ milují. Já však budu staromilsky stále věřit, že v umění člověk zoufale hledá především odpověď na tři základní otázky: **Proč se zrodil? Jaký je smysl jeho žití? A k čemu všechno jeho konání směřuje?**

**„Gnóthi seauton!“ - „Poznej sám sebe!“**, zněl nápis nad nejslavnější věštírnu starověkého světa v Delfách. A jelikož nám pop-idoly současného světa jako je věčně zfetovaný Justin Bieber nebo Miley Cyrus, houpající se nahá na demoliční kouli, nesdělují svou „mimesis“ nic světoborného, ze stejného důvodu, jako dávní Řekové vstupovali do delfského chrámu, bereme do ruky knihu, spouštíme film, usedáme do měkkého křesla v koncertní síni nebo zíráme na plátna v rozlehlé galerii.

Divadlo je fascinující tím, že ono „poznávání“ děje se zde doslova ve fyzickém kontaktu s dílem. Poznávání sebe sama je v divadle leckdy až nepříjemně hmatatelné a o to víc v nás budící dojem, že jsme svědky skutečného života se skutečnou bolestí nebo láskou. Nenechme se však mýlit. Věštba je pořád jenom věštbou a její naplnění závisí vždy na našem svobodném rozhodnutí. Ostatně proslulá Pýthie byla rafinovaná a její odpovědi na dotěrné otázky zákazníků se daly vykládat několika různými způsoby, velice často ostře protikladnými. Za všechno dobré i zlé si ve výsledku můžeme jenom my sami. Stejně tak i divadlo pouze mimeticky demonstruje určitou variantu existence. Ta nás může před něčím varovat, ukázat nám cestu ke zkáze nebo vítězství, ale nikdy naši duši opravdu nespasí.

Slovo drama etymologicky vychází z řeckého „*drao*“ – tj. jednání, čin. A tak mstivý Orestés, rozmazlený dánský fracek Hamlet, nebo Faust, vyhledávající esenci moudrosti a kvalitní sex s trojskou Helenou, ale i Vladimír s Estragonem, čekající pod uschlým stromem na pana Godota – ti všichni hledají poznání sebe sama a odpovědi na ony tři výše položené základní otázky.

Hlas řecké polis se před Godotem – tedy metafyzickým Božstvem v posvátné úctě koří:

**„Proto tvora smrtelného,  
který ještě hledí vstříc  
poslednímu dni své sudby  
neblahoslav nikdo dřív,  
pokud nedosáhne cíle  
života, zlem nedotčen!“<sup>2</sup>**

Dánský princ Hamlet, fascinovaný, ale i zaskočený renesančním objevem spleť perspektivy kosmu, kde krása může být hnus a hnus krásou, se pomyslného Godota pochybovačně ptá:

**„Být nebo nebýt – to je otázka:  
je důstojnější zapřít se a snášet  
surovost osudu a jeho rány,  
anebo se vzepřít moři trápení  
a skoncovat to navždy?“<sup>3</sup>**

<sup>2</sup> SOFOKLÉS. Král Oidipús. In: SOFOKLÉS. *Tragédie*. Překlad Ferdinand Stiebitz. 1. souborné vyd. Praha: Svoboda, 1975. s. 233.

A heroj moderní éry, Goethův Faust, pyšně se osvobozující z pout dogmat, omezujících lidskou individualitu, vmetává Godotovi, jemuž si troufá vyrovnat, do tváře:

**„Mám odvalu, bych v světě zkusil štěstí,  
pozemskou slast i všechn bol chci nésti,  
chci s nečasem a vichřicí se rvát,  
a lod'-li praská, v bouři nezoufat.“<sup>4</sup>**

Jsme dokonale moderní. A protože tisíce let očekávaný pan Godot stále nepřichází, našli se tací, kteří tvrdí, že naše jednání pozbylo svého smyslu, že za každou otázkou zůstává prázdné pole. Ba dokonce, že žádný Godot ani neexistuje a dva tuláci na polní cestě čekají na chiméru! Ale není nakonec po všech těch velkohubých dějinných konstrukcích, dávajících odpovědi, aniž by se položila otázka, tím nejpádňějším důvodem k jednání, fatální odpovědí na podstatu existence onen fakt přítomnosti někoho druhého? Vladimírova Estragona a Estragonova Vladimíra? **„Nešahaj na mě! Neptej se mě! Nic mi neříkej! Zůstaň se mnou!“<sup>5</sup>**

Stejně jako v zakoušení uměleckých děl poznávám sebe sama, pokouším se v analýzách nalézt podstatu tvorby. Abych zůstal u přirovnání s delfskou Pýthií: vedle samotné věštby (uměleckého díla) mě zajímá, co se věstkyni (struktuře tohoto díla a systému, který jej vytváří) honí hlavou, když se jí v předivu halucinogenních vizí (nebo jejich umného předstírání) utváří vize osudu. Jak se při tom tváří, jaké dělá pohyby, gesta, jaké má tiky? A pak se můžu i ptát: **„Nevodíš mě, milá Pýthie, náhodou za nos? Nesnažíš se, abych uvěřil, že jsem to já, protože sleduješ nějaký cíl? Třeba ten nejprostší, totiž že ze mě chceš vytáhnout co nejvíc peněz?“** Nikdy nebudu teatrolog odpovědi, ale spíše teatrolog zadumaných, esejisticky tápavých formulací. A to, že nejsem tím, čím mě chtějí druzí teatrologové mít, nechť mi laskavě prominou.

Ale čím ve svém nitru opravdu jsem? Zoufalým až obsesivním systematikem, který stavebnici Lego na přelomu dětství a dospělosti nahradil wordovými dokumenty. A proto v úvodní kapitole představím postmodernu jakožto směr filosofický a uměnovědný. Posléze soustředím svou pozornost na postmodernu v českých zemích, se zvláštním zřetelem na divadlo a to nejen profesionální, ale zejména amatérské, neboť z jeho hájemství vzešla především česká divadelní postmodernu, včetně jejich nejvýznamnějších představitelů. V návaznosti na myšlenkový grunt této práce bude nutné alespoň ve stručnosti představit směry realismu a naturalismu, a to v evropském i českém kontextu.

Následně v sedmi analýzách rozeberu sedm postmoderních inscenací českého naturalistického venkovského dramatu. Nejen výběr inscenací, ale i samotné analýzy jsem se snažil uspořádat konstruktivisticky. Po základní evokaci, která má čtenářům přiblížit atmosféru dané inscenace, se v jednotlivých podkapitolách věnuji postupně stránce režijně-dramaturgické, herecké a hudebně-scénografické. V tomto vykolíkováném prostoru uzávorkované struktury, podaří

---

<sup>3</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Překlad Martin Hilský. 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2002. s. 66. ISBN 80-86316-34-3.

<sup>4</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Překlad Otokar Fischer. V nakl. Academia 1. vyd. Praha: Academia, 2005. s. 44 ISBN 80-200-1373-3.

<sup>5</sup> BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Překlad Patrik Ouředník. 2. knižní vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005. s. 89. ISBN 80-86151-92-1.

se snad načrtnout obraz českého venkovského naturalistického dramatu v postmoderním rámu.

V závěru práce pak pro ty, kteří nechtějí ztrácet čas četbou desítek stránek, shrnu a porovnáám získané poznatky. V plně nahotě vyjádřím myšlenky, proudící mezi řádky tohoto díla.

## **2. POSTMODERNISMUS: STRUČNÉ UVEDENÍ DO PROBLEMATIKY**

### **2. 1. POSTMODERNISMUS PŘED POSTMODERNISMEM**

„V jakémsi odlehlém koutě kosmu, třpytivě rozlitého v bezpočet slunečních systémů, byla jednou jedna hvězda, na níž chytrá zvířata vynalezla poznávání. Byla to nejhrdější a nejprolhanější minuta dějin světa: ale ne víc než pouhá minuta. Po několika nadechnutích přírody hvězda vyhasla, a ona chytrá zvířata musela zemřít. – A i kdyby si takovou bajku někdo vymyslel, přece by dostatečně nevystihl, jak uboze, jak stínovitě a prchavě, jak neúčelně a libovolně se vyjímá lidský intelekt v přírodě; existovaly celé věčnosti, kdy nebyl; až opět vezme za své, nic se nestane. Neboť tento intelekt nemá žádné další poslání, které by přesahovalo život lidí. Jest totiž jenom lidský, a pouze jeho majitel a tvůrce jej bere tak pateticky, jako by se v něm otáčely veřeje světa. Kdybychom se však mohli dorozumět s komárem, zjistili bychom, že i on se vzduchem vznáší s tímto patosem a cítí se jako létající střed tohoto světa. Není v přírodě nic tak zavrženíhodného a malého, aby se to nepatrným závanem oné síly poznávání nenaťouklo okamžitě jako měch; a stejně jako chce mít svého obdivovatele každý nosič, tak se domnívá i nejhrdější člověk, filozof, že na jeho konání a myšlení se ze všech stran teleskopicky upírají zraky kosmu.“<sup>6</sup> Friedrich Nietzsche, autor výše uvedeného citátu, je považován za praotce postmodernismu. Skeptickým přehodnocením tradic a kánonů západní civilizace v mnohém předjímá postmoderní pluralismus a přesvědčení o nemožnosti poznání absolutní pravdy (v náboženství anticko-středověkých společností chápané jako Bůh, v osvícené moderní civilizaci jako všeobjímající Rozum)

Byla jednou jedna euro-americká civilizace, která po tisíce let zakládala svou existenci na logu, na slově, na uspořádaném systému hodnot. Janovo novozákonní evangelium začíná těmito verši:

**„Na počátku bylo Slovo,  
to slovo bylo u Boha,  
to slovo bylo Bůh.  
To bylo na počátku u Boha.  
Všechno povstalo skrze něj  
a bez něho nepovstalo nic,  
co jest. V něm byl život  
a život byl světlo lidí.  
To světlo ve tmě svítí  
a tma je nepohltila.“<sup>7</sup>**

Bůh stvořil svět pomocí slov a skrze slova hledal člověk smysl všeho, co jej obklopovalo. Slovo se stalo tělem. Nejen otravně omezující zákony a úřední předpisy, ale i vzrušivě lahodná filosofická pojednání a také fádnot každodennosti kořenící básnická díla, dramata. Po nedozírné ploše univerza rozptýlené individuality, ztracené ve svých osamělých frustracích a nejistotách,

<sup>6</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Překlad Věra Koubová. 2. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2010. s. 7-8. ISBN 978-80-7298-428-2.

<sup>7</sup> *Bible: písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Překlad Miloš Bič. V České biblické společnosti 3. vyd. Praha: Česká biblická společnost, 1994. s. 91. ISBN 80-85810-04-2.



vždy mohly najít určitý střed vesmíru, který je spojoval s ostatními. Činil z nich součást něčeho vyššího, hodnotnějšího, než jsou ony samy. Kánon společenského uspořádání, stvrzovaného vírou a státní mocí, byl propleten s kánonem kultury, v němž se shromáždila největší umělecká díla, která člověk vytvořil. Hranice tohoto epicentra vyměřovalo slovo.

A v určitý dějinný okamžik, přičemž já jej budu nazývat postmoderním, protože to je téma mé disertační práce, zazněl hlas, který obvinil „slovo“ z uzurpátorského diktátorství. Slovo klade otázky, ale zároveň si osobuje právo vyslovovat jednoznačné odpovědi, které jsou pospolitosti **vnucovány** jakožto závazné. Umělecký kánon byl označen za násilně dogmatické potvrzování kultury „bílého muže“, ujařmující odlišné estetiky Afroameričanů, Latinoameričanů, Asiatů, žen, homosexuálů atd., oproti dominantní „machistické“ euro-americké, judo-křesťanské civilizaci zoufale bezbranných. Kánon Homérův, Shakespearův či Goethův je třeba pečlivě dekonstruovat a radikálně rekonstruovat na základě nové optiky, která postuláty dosavadního kánonu zásadně zpochybní. Postmoderní „koperníkovský obrat“ v umělecké oblasti je pro úvahy v této práci klíčový, protože nám poskytuje mnohé indicie k vysvětlení tvůrčích pohnutek autorů analyzovaných inscenací.

Latinsko-český slovník<sup>8</sup> udává, že termín postmodernismus se skládá ze dvou slov, významově spjatých s časem. „Post“ = časově *potom, za* - a „modernus“ = časově *nyiní, nový*. Jednoduše řečeno, postmodernismus následuje po modernismu, přičemž se nejedná o antagonismus (to bychom museli hovořit o antimodernismu), ale o směr, který z modernismu vyplývá, konstituuje se na základě jisté koexistence s ním.

Modernismus z hlediska historického nelze ztotožňovat pouze s uměleckými směry konce devatenáctého století, jako je kupříkladu symbolismus nebo impresionismus. Jedná se o širokou dějinnou epochu, jejíž kořeny historici nacházejí především v radikálním kulturním řezu osvícenců osmnáctého století. Dá se říci, že to, co nazýváme modernismem, úzce souvisí s pojmy jako je antropocentrismus, racionalismus a pokrok – hybnými to motory vývoje evropské (a později euro-americké) civilizace. Můžeme dokonce spekulovat nad tím, že modernismus lze datovat již od samého počátku novověku, spolu se zámožnými výpravami a kulturou renesance. Objev perspektivy se stává fundamentálním principem umělecké tvorby, stejně jako obchod základní osou sociálně-ekonomických vztahů.

Moderní umělecké směry konce devatenáctého století a avantgarda první půle století dvacátého představují vyvrcholení modernismu. Jsou nejzralejším plodem osvícenského racionalismu. Ten v osvobození člověka z náboženských a posléze i kapitalistických pout skrze rozum a odhalení veškerých zákonitostí univerza spatřuje naději na **definitivní vyřešení všech protikladů**.

Postmodernismus do modernismu vstupuje nejprve jako kritický korektiv, aby se v pozdním dvacátém století stal úhelným kamenem diskurzu o euro-americké a nyní již v podstatě globalizované civilizaci.

---

<sup>8</sup> ŠENKOVÁ, Silva. *Latinsko-český, česko-latinský slovník*. 3. opr. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 262 s. ISBN 80-7182-144-6.

Co je tedy důležité: **postmodernismus není primárně reakcí na modernismus, jak jej chápeme v uměnovědném slova smyslu, ale celkově na novověkou racionalisticky a pokrokově uvažující společnost.**

Postmodernismus zpochybňuje, protože má neodbytný pocit, že to, co nazýváme civilizací a kulturou, je ve skutečnosti umělý konstrukt, udržovaný při životě našim očím na první pohled neviditelným nátlakem. Všichni myslitelé a umělci, kteří jsou více či méně označováni za postmodernisty, si všímají toho, že ekonomická a kulturní moc pyšné euro-americké civilizace je utkána ze složité struktury znaků, které svým příjemcům vnucují určitou hegemonickou „pravdu“ a odsouvají do pozadí to, co je s ideologickým jádrem těchto struktur v rozporu. Postmodernistická analýza skutečnosti zahájila ofenzivní tažení proti centristickým systémům moci.

Pojem „postmodernismus“ s velkou pravděpodobností jako první použil anglický malíř John Watkins Chapman již někdy okolo r. 1870. Chtěl jím charakterizovat novou etapu ve vývoji malířství, následující po období impresionismu a jeho rázném modernistickém rozkolu s mimetickou funkcí uměleckého díla. Teoretizováním i vlastní praktickou činností se Chapman stavěl za návrat umění od elitního subjektivismu tvůrce k určitému objektivizujícímu hledisku. Dílo mělo být snadno uchopitelné a vyložitelné smysly diváka. Jak uvidíme dále, tento elementárně stanovený rozkol mezi modernismem a postmodernismem nás provází od časů Chapmanových až dodnes.

Mezi lety 1918-1939 se postmodernismus objevuje v řadě úvah různých myslitelů (Pannwitz, Toynbee). Stále je však jeho užívání spíše okrajovou záležitostí a termín „postmodernismus“ nepředstavuje zásadní vlom do celospolečenského diskurzu. V západní civilizaci dominantně převažuje idealistická víra v pokrok a sílu lidstva, umělecky vyjádřená pestrou paletou avantgardních směrů, často zaštitěných radikálními a nekompromisními manifesty.

## **2. 2. FILOSOFICKÝ POSTMODERNISMUS**

Po tragických zkušenostech s nacistickými koncentráky, komunistickými gulagy, a především s celosvětovou deziluzí z nenaplněných idejí revoluční proměny světa v šedesátých letech minulého století, nastává soumrak víry v pokrok a uměleckou avantgardu, experimentující s lidskou svobodou, přirozeností a imaginací.

Francouzský filosof Michel Foucault, který se celý život sveřepě bránil označení za postmodernistu, v jednom ze svých základních děl ***Archeologie vědění (1969)***<sup>9</sup> načrtl systém dějinného vývoje, založeného na centrálním pojmu „epistémé“. Ta představuje soubor normativních pravidel – společenských, kulturních i estetických, která definují a řídí tu kterou historickou epochu. Foucault tak chápe civilizační vývoj jako svým způsobem umělý konstrukt, jehož podstatu lze transformovat na základě naší aktivní snahy. Odtud pak vede cesta kupříkladu k genderovým studiím, hlásajícím, že tzv. tradiční rozdělení úloh muže a ženy je projevem utlačující patriarchální „epistémé“, kterou je třeba proměnit.

---

<sup>9</sup> FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 2002. 318 s. ISBN 80-239-0124-9.

Foucault se samozřejmě nejvíce soustředil na epochu, která se ho bytostně dotýkala, totiž epistémé osvícenskou - modernistickou. Osvícenství ve jménu Rozumu chtělo ze světa vymýtit všechno tmářství a lidskou svobodu omezující diktát víry. Vytvořilo celou síť institucí, jež tento epochální plán měly uvést do praxe. Vše, co se vymykalo racionální logice, bylo omezováno, selektováno, izolováno. A tak moderní demokratická společnost, bažící po svobodě, paradoxně vytvořila ty nejsofistikovanější nástroje útlaku: **„Je snad překvapující, že se vězení podobá továrnám, školám, kasárnám, nemocnicím, když se všechny podobají vězení?“**<sup>10</sup> Lidské tělo a duše v moderní společnosti, za účinné pomoci údajně „osvobozujících“ technologií, podléhají nadosobní a na první pohled nepostřehnutelné normalizaci, jež **„zahrnuje nepřetržité, soustavné donucování, které bdí spíš nad postupy činnosti než nad jejich výsledky a které se provádí podle kodifikace, jež rozčleňuje co nejjemněji čas, prostor, pohyb.“**<sup>11</sup>

Zcela zásadní postavou postmodernistického diskurzu je pak filosof Jacques Derrida. Tento obtížně vyložitelný myslitel se kriticky vymezil vůči do té doby dominantnímu výkladu znakové reference, jak ji formuloval lingvista Ferdinand de Saussure.<sup>12</sup> Jenž znak a jeho dělení na označující (signifiant) a označované (signifié), tedy zjednodušeně na pojem a jeho význam, chápal konvencionálním a obecně závazným prizmatem. Abychom spolu mohli komunikovat, musí být znaky ve svém základu interpretovatelné celým obecnstvím stejně. A dále: text jako znaková struktura je otiskem světa okolo nás a zároveň i jeho výkladem. Proti tomu však Derrida vystoupil s radikálně prostou větou: **„Nič nejestvuje mimo textu.“**<sup>13</sup> Vystoupil tak nesouhlasně vůči Saussurem predikovanému primátu mluveného jazyka nad textovým zápisem. Znak označuje, ale význam tohoto označujícího nelze s přesností určit. Proměňuje se na základě kontextu, situovanosti promlouvajícího či intence směřované k adresátovi. Označované je pouhou „stopou“ nějakého definitivního významu, jehož však v neustálém toku proměn v podstatě nelze dosáhnout. Komunikace je tedy nekonečnou hrou jazykem nepostihnutečných rozporů, jež Derrida zastřešuje pojmem diferance: **„Diferance je tím, co působí, že pohyb značení je možný pouze tehdy, pokud se každý tzv. přítomný prvek, zjevující se na scéně přítomnosti, vztahuje k něčemu jinému, než je on sám, zachováváje v sobě stopu minulého prvku a přijímaje do sebe vryp svého vztahu k prvku budoucímu: stopa se vztahuje právě tak k tomu, co nazýváme budoucím, jako k tomu, co nazýváme minulým, konstituujíc to, co nazýváme přítomným, právě svým vztahem k tomu, čím toto přítomné samo není: čím samo absolutně není, tj. co není ani minulostí či budoucností jako modifikovanými přítomnostmi.“**<sup>14</sup>

<sup>10</sup> FOUCAULT, M. *Dohlížet a trestat*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Dauphin, 2000. s. 315. ISBN: 80-86019-96-9.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 201.

<sup>12</sup> SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. V nakl. Academia 2. vyd. Praha: Academia, 2007. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.

<sup>13</sup> „Není nic mimo text.“ DERRIDA Jacques. *Gramatológia*. Překlad Martin Kanovský. Bratislava: Archa, 1999. s. 167. ISBN 80-7115-138-6.

<sup>14</sup> DERRIDA Jacques. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Překlad Miroslav Petříček. Bratislava: Archa, 1993. s. 157. ISBN 80-7115-046-0.

Derrida se tak vymezil vůči euro-americkému logocentrismu, který na základě jistého metafyzického centra interpretoval svět a naši úlohu v něm: „**Funkcí tohoto centra bylo nejen orientovat a vyvažovat, organizovat strukturu – neorganizovaná struktura je totiž nemyslitelná – nýbrž především zajistit, aby tento princip organizace omezoval to, co bychom mohli nazvat hrou struktury. Centrum struktury, jež orientuje a organizuje soudržnost systému, nepochybně připouští hru prvků uvnitř celkové formy. Dokonce ještě i dnes je představa struktury zbavené jakéhokoli centra sama nemyslitelná. Nicméně centrum, které hru otevírá a umožňuje, tuto hru rovněž uzavírá. Jakožto centrum je místem, kde již není možná substituce obsahů, prvků a termínů.**“<sup>15</sup>

Ukazuje tak nebezpečí, a to nejen v oblasti interpretace textu, ale obecně celospolečenském, které s sebou přináší dogmatické a jednorozměrné chápání významu znaků, jež se v éře technologicky dokonalých virtuálních realit dokonce chtějí vydávat za skutečnost samu. Derrida tedy vyzývá k a-centrické hře značení: „**Substitut nesubstituuje nic, co by mu jakýmkoli způsobem bylo pre-existent. Odtud pak myšlenka, že centrum vůbec není, že centrum nemůže být myšleno formou přítomného jsoucna, že centrum nemá žádné přirozené místo, že to není pevné místo, nýbrž funkce, jakési ne-místo, v němž se donekonečna odehrávají substituce znaků. A to je též chvíle, kdy do univerzálního problémového okruhu vstupuje řeč, chvíle, kdy – chybí-li centrum či počátek – se vše stává (shodneme-li se na tomto slovu) diskursem, tj. takovým systémem, v němž centrální, původní či transcendentální označované nikdy není absolutně přítomné a mimo systém diferencí. Absence transcendentálního označovaného donekonečna rozšiřuje pole a hru značení.**“<sup>16</sup>

Derrida tak ve své teorii, jež je elementárně záležitostí lingvistiky, ale obecně platí za kritiku celé západní filosofie, významně přispěl k relativizaci do té doby platných výkladů pojmů, byť si moc dobře uvědomoval, že zpochybnění významu textu nemůže provést jinak, než zase jenom pomocí textu, tedy způsobem, jehož důvěryhodnost mu byla více než podezřelá. Postmoderní paradox, s nímž se budeme setkávat i později.

Derrida s formulováním a-centrické struktury také používal pojmu „dekonstrukce“. Dekonstruktivisticky pracující myslitel si při analýze určitého textu či systému všímá toho, co tvůrce dané struktury v zájmu výkladové jednoznačnosti odsouvá do pozadí, vytěsňuje z centra. Na základě souběžného vnímání struktury proklamované a struktury potlačované si všimneme, jak jsou jednotlivé myšlenkové postuláty, vydávané za obecnou pravdu, odvislé od dobových konvencí či vnitřních a nepřiznávaných předsudků svých tvůrců.

Derridova koncepce dekonstrukce je úzce spojena s psaným textem, s vloženou autorskou intencí. Dá se s ní do určité míry pracovat v oblasti beletrie nebo dramatického textu. Jak ve své diplomové práci popisuje Barbora Etlíková<sup>17</sup>, snaha aplikovat přísně jeho metodu na audiovizuální umění, konkrétně řečeno na divadlo, se jeví přinejmenším spornou. Divadelní dílo vzniká vždy znovu při

---

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 177.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 179.

<sup>17</sup> ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta.

každém představení v rámci časoprostorové centralizace „tady a teď“ - a tím pádem nelze s jistotou určit inscenačnímu tvaru předcházející autorskou intenci, kterou by kritický divák mohl během svého zážitku dekonstruovat.

Podobně jako Derrida, vyrazili na zteč proti centristicky a jednorozměrně interpretovatelnému jsoucnu filosofové Gilles Deleuze a Félix Guattari. I oni se staví proti racionalistickému a hierarchickému uspořádání veškerého poznání, které má dle nich podobu stromu se sjednocujícím kořenem: **„Je zvláštní, jak strom ovládl západní realitu a celé západní myšlení, od botaniky až po biologii nebo anatomii, ale i gnoseologii, teologii, ontologii, celou filozofii....: základ-kořen, Grund, roots a foundations.“**<sup>18</sup>

V jejich vědecké metodě se s takřka „anarchistickou“ libovůli stírají hranice mezi jednotlivými vědeckými obory, a tak Deleuze a Guattari pro názornou demonstraci ryze humanitního problému nekonečného pole významů použijí příkladu z přírodovědy, totiž rhizomu, jenž představuje volně rostoucí oddenky kořene rostliny: **„na rozdíl od stromů nebo jejich kořenů spojuje rhizom jakýkoliv bod s kterýmkoliv jiným, přičemž každý z jejich rysů neodkazuje nutně k rysům téže povahy: uvádí do hry velmi rozdílné režimy znaků, a dokonce i stavy ne-znaků. Rhizom nelze redukovat ani na Jedno, ani na mnohé. Není to Jedno, které se stává dvěma, nebo které by se dokonce stávalo přímo třemi, čtyřmi, pěti atd. Není to mnohé, odvozované od Jednoho, nebo k němuž by se Jedno přidávalo (n+1). Netvoří ho jednotky, ale dimenze, nebo spíše pohyblivé směry. Nemá začátek ani konec, ale vždy střed, z toho roste a rozlévá se.“**<sup>19</sup>

Důsledkem rhizomatického čtení pro společenskou vědu a umění je to, že **„neexistuje jazyk o sobě ani univerzalita řeči, ale jen souběh dialektů, nářečí, slangů a odborných jazyků. Neexistuje ideální mluvčí-posluchač, ani homogenní jazykové společenství. (...) Neexistuje mateřský jazyk, ale převzetí moci dominantním jazykem v rámci politické multiplicity.“**<sup>20</sup> Jsoucnu má podobu plošiny, která nikde nezačíná a nikde nekončí. **„Rhizom (...) je vždy ve středu, mezi věcmi, mezičlánek, intermezzo. Strom, to je příbuzenství, ale rhizom je spojenectví, jedině a pouze spojenectví. Strom vnucuje sloveso „být“, tkanivem rhizomu je spojka ´a...a...a...´. V této spojce je dost síly na to, aby otřásla slovesem být, aby ho vykořenila. Kam jdete? Odkud přicházíte? Kam chcete dospět? – To jsou zcela zbytečné otázky.“**<sup>21</sup> Jak uvidíme v části věnované postmodernímu umění: obraz jakožto neohrazená plocha s volnou interpretační působností se stal jedním z určujících faktorů tvorby výrazných postmodernistických osobností.

Podobně jako Derrida a Deleuze s Guattarim filosof Roland Barthes ve své erbovní stati ***Smrt Autora (1967)*** vyhláší pád veškerých autorit, vysvětlujících nám, jaký je smysl života (za pomoci politiky, náboženství a morálky) a smysl umění, jenž tento život reflektuje (za pomoci autora, teoretika a kritika). **„Dát textu Autora znamená vnutit mu pojistku, opatřit jej posledním označováním, uzavřít psaní. (...) Jakmile je nějaká událost**

<sup>18</sup> DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. Překlad Marie Caruccio Caporale. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 27. ISBN 978-80-87054-25-3.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 35.

(fait) vyprávěna ne již za účelem působit přímo na realitu, ale bezpředmětně (á fin intrasitives), tedy bez zřetele na jakoukoli jinou funkci, než je samotné provedení symbolu, nastává přerušení (décrochage), hlas ztrácí svůj původ, autor vstupuje do své vlastní smrti; začíná psaní.(...) Přesně tak literatura (od nyníška by bylo lepší říkat psaní) odmítající přidělit textu (a světu jako textu) 'tajemství', tedy nějaký konečný smysl, uvolňuje aktivitu, kterou bychom mohli nazvat kontra-teologická a která je dočista revoluční, neboť odmítnout ustanovit smysl znamená konec konců odmítnout Boha a jeho hypostaze, rozum, vědu a zákon.(...) zrození čtenáře musí být zapláceno smrtí Autora."<sup>22</sup>

Filosof vědy Paul Karl Feyerabend je příkladem trpkého nepochopení některých zdánlivě „nevědeckých“ postulatů postmoderny. Jeho hlavní dílo **Rozprava proti metodě (1975)**<sup>23</sup> proklamuje tzv. „epistemologický anarchismus“, jehož hlavním heslem je „anything goes“ (všechno jde). Na základě těchto značně agresivních tezí byl Feyerabend obviněn z toho, že odmítá všechny platné vědecké zákony, že nesouhlasí s výzkumem, založeným na ověřování faktů atd. To je však onen smutný omyl, který se dá vztáhnout i na postmodernu obecně. Feyerabend neodmítá vědeckou analýzu, podepření názorů relevantními fakty, ale domnívá se, že západní věda ve snaze zglajchšaltovat poznání do přesně strukturovaných tabulek a vzorců odmítá připustit, že k zásadnímu vědeckému objevu se dá dospět i skrze náhodu a pomocí postupů, které jsou považovány za nevědecké, kupříkladu pomocí intuitivního experimentu. Feyerabend je také skeptický k tvrzení, že každá nová teorie by do určité míry měla navazovat na teorie starší. Tím si podle jeho mínění konzervativní věda uchovává svůj dominantní status a vylučuje ze svých řad vše, co by mohlo ohrozit její hegemonii.

Německý sociolog Ulrich Beck hovoří v souvislosti s nárazy západní civilizace do zdi totalitní krutosti a ekologických katastrof o tzv. „druhé moderně“<sup>24</sup>. Tedy nikoli o společnosti po-moderní či anti-moderní, ale svou modernost kriticky reflektující. Beck si všímá, že moderní západní civilizace vytvořila mnoho pozitivního, ať už se to týká sociálního systému či technologického pokroku, ulevujícího člověku v těžké práci. Avšak každé pozitivum vypouští jako vedlejší segment něco negativního, temného, člověka ohrožujícího. Technologický pokrok tak kupříkladu stvořil atomovou zbraň, průmyslový rozvoj je příčinou univerzální a nenávratné destrukce přírody. „Druhá moderna“ je podle Becka pokračováním modernosti, avšak na rozdíl od pyšně sebestředné první moderny si citlivě všímá vlastních limitů, snaží se aktivně řešit negativní dopady svých jinak pozitivních kroků a nechce za každou cenu modernost západního civilizačního okruhu vnímat jako absolutní a univerzální spásu. Beck sice odmítá používat termín postmodernismus, neboť se v něm až příliš explicitně vyjadřuje proti-moderní esence tohoto směru, avšak v základním přístupu jeho „druhé moderny“, totiž nutné sebereflexi společnosti a jedince se k postmoderně přimyká.

---

<sup>22</sup> BARTHES, Roland: Smrt autora. Překlad: Tomáš Jirsa. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2006, roč. 10, č. 3, s. 75. ISSN: 1212-5547.

<sup>23</sup> Viz. FEYERABEND, Paul K. *Rozprava proti metodě*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: Aurora, 2001. 430 s. ISBN 80-7299-047-0.

<sup>24</sup> Viz. BECK, Ulrich. *Riziková společnost: na cestě k jiné moderně*. Překlad Otakar Vochoč. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. 431 s. ISBN 80-86429-32-6.

V mnoha směrech výjimečná šestá dekáda minulého století je zlomovým obdobím, v němž se moderna proměňuje v postmodernu. Vzpouira mládeže proti zkonstatnému systému řádu rodiny, školství a práce, proti materiální a rasové nadřazenosti západní civilizace nad ostatními, proti válce a násilí – to všechno je duch oné doby, který otevíral dveře relativizaci zdánlivě neotřesitelných pravd. Již výše zmíněný Michel Foucault se stal jedním z proroků budoucího „ráje teď“.

Toto desetiletí plné změn ideově silně ovlivňuje tzv. Frankfurtská škola, reprezentovaná neomarxisticky orientovanými mysliteli, např. Theodorem Adornem, Herbertem Marcusem, či Jürgenem Habermasem. Filozofové Frankfurtské školy, podobně jako Beck, odmítali přistoupit na postmoderní terminologické paradigma a při mnoha příležitostech je urputně kritizovali. Svým jednoznačným vystupováním proti uzavřenému, sebe sama nekriticky potvrzujícímu společenskému systému, který své hodnoty skrze politickou, vojenskou, či mediální sílu vnucuje druhým, však vytvářeli vhodné předpolí pro postmoderní diskurz. Marcusův termín „jednorozměrný člověk“<sup>25</sup>, smrštění jedinečné individuality v kapitalistickém systému na pracovní a konzumentskou jednotku, se stal strašákem pro mládež, která se skrze volnou lásku, drogové opojení nebo prostou radost z užívání slunného dne a nekonečnosti vesmíru vůči této jednorozměrnosti sveřepě vymezovala.

Nesmíme však zapomenout na to, že šedesátá léta jsou i obdobím mohutného nástupu masových sdělovacích prostředků, ideologicky i esteticky formujících mladou generaci. Pokud v postmoderně hovoříme o rozpadu narativity, o degradaci příběhu a slov, velkou měrou za to vdčíme systému komerčních televizí, s vulgární bezostyšností přerušujících jakýkoliv program pásmy reklam. Významová linearita, intimita prožitku se tak zákonitě rozpadají a naše estetické vnímání se stává klipovitě roztržitým. Je to také doba, kdy se politický (a tudíž i mocenský) úspěch vizualizuje. Politická ikona šedesátých let, americký prezident John Fitzgerald Kennedy uspěl (byť těsně) v prezidentských volbách r. 1960 nad svým republikánským konkurentem Richardem Nixonem především díky charizmatickému vystupování a fešáckému zjevu v televizních debatách. V konzumentské civilizaci, která pohlcuje i politiku, tak není důležité, co říkáte, ale jak to říkáte, jak u toho vypadáte a především – jaký obraz o vás vytvoří samotné médium televize: pomocí střihu, úhlů záběru, montáží.

Revoluce okolo roku 1968, valící se jako kameny celou Evropou a USA, postupně vyšuměly do ztracena, avšak pel vzpoury proti jednorozměrnosti života ulpěl na nastupující postmoderní skepsi k velkým civilizačním transformacím a zůstává její pevnou součástí i dnes.

Byť by výše nakreslená dělicí čára roku 1968 mohla být zcela logicky chápána jako přelom moderního a postmoderního času, kritici postmodernismu stále nepřestávají žádat pregnantnější důkaz konce moderny a začátku kvalitativně zcela jiné epochy. A postmodernističtí apologeti nabízejí stále nové a nové návrhy.

Zcela programově s pojmem postmodernismus v sedmdesátých letech minulého století začal pracovat francouzský myslitel Jean-Francois Lyotard, a tím přinesl trochu pojmového světla do potmělé komory modernisticko-

---

<sup>25</sup> MARCUSE, Herbert. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Překlad Miroslav Rýdl. Praha: Naše vojsko, 1991. 190 s. ISBN 80-206-0075-2.

postmodernistického diskurzu: „**Moderní projekt (projekt realizace univerzality) nebyl opuštěn, zapomenut, nýbrž zničen, 'likvidován'.** (...) Jako vzorové jméno pro tragické 'nedokončení' modernosti může sloužit slovo 'Osvětím'. (...) V 'Osvětím' byl fyzicky zlikvidován jeden moderní nositel suverenity: celý jeden lid. Pokusili se ho zlikvidovat. To je zločin, který zahajuje postmoderní dobu, zločin urážky suverénního majestátu, nikoli už královraždy, nýbrž lidovraždy (která je něčím jiným než genocida). Jak by si velké legitimizační příběhy mohly za těchto okolností uchovat věrohodnost?“<sup>26</sup>

Lyotardova filosofická proklamace konce velkých legitimizujících příběhů má fatální vliv nejen na chápání společnosti, ale i na umění: „**Narativní funkce ztrácí své funkory, velkého hrdinu, velká nebezpečí, velká putování myšlenky a velký cíl. Rozplývá se v shluky jazykových prvků, narativních, ale i denotativních, preskriptivních, deskriptivních atd., přičemž každý z nich je nositelem pragmatických valencí sui generis. Každý z nás žije na křižovatce mnoha z nich. Nevytváříme řečové kombinace vyznačující se nutnou stabilitou a vlastnosti těch, které vytváříme, nejsou nutně sdělitelné.**“<sup>27</sup>

Polsko-britský sociolog Zygmunt Bauman místo postmoderny užívá termínu „tekutá modernita“, který podle něj mnohem lépe vyjadřuje vztah k modernistické epoše. Znakem moderny, oproti dřívějším dobám, je touha roztavit „pevná tělesa“ starého rozkládajícího se řádu a přetavit je do nové, dokonalejší podoby, která přinese světu definitivní ideál společenského uspořádání: „**'Roztavit pevná tělesa' znamenalo především a hlavně zbavit se 'irelevantních' závazků, které stály v cestě racionálnímu výpočtu pozitivních efektů.**“<sup>28</sup> Tekutá modernita oproti této tzv. „pevné modernitě“ nechce roztavené přetavit, nýbrž zůstává ve stavu permanentní kapalnosti. Bauman používá kapalné těleso jakožto metaforu současné společnosti, která plyne v nezávislosti na prostoru a jejím typickým vyjádřením je nestálost formy a obsahu: „**Kapaliny se pohybují snadno. 'Tečou', 'plynou', 'proudí', 'běží', 'rozlévají se', 'prýští', 'tryskají', 'linou se', 'řinou se', 'zaplavují', 'překypují', 'prosáknou', a na rozdíl od pevných látek je není snadné zastavit – obtékají překážky v cestě, jiné rozpouštějí nebo odnášejí s sebou, další prosáknou skrz ně. Ze setkání s pevnými látkami vycházejí tekutiny nepoškozeny, zatímco pevné látky, se kterými se cestou setkaly, pakliže zůstaly i nadále pevnými, se změnilly – navlhly nebo nasákly.**“<sup>29</sup>

Tekutá fragmentárnost pravdy a hodnot vede „svobodnou“ postmoderní individualitu ke ztrátě identity a jistoty v tom „**kdo jsem, odkud přicházím a kam kráčím.**“ Je odsouzena v diskontinuitě prostoru a času hledat sama svou existenciální podstatu. Ta je však nestálá a nutí nás neustále se přizpůsobovat prudce se proměňující skutečnosti. Běh života, dříve třeba pomocí víry ukotvený v určité lineárnosti, se stává epizodickým, podobným nekonečnému televiznímu

<sup>26</sup> LYOTARD, Jean - Francois. *O postmodernismu: postmoderno vysvětlované dětem: postmoderní situace*. Překlad: Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filosofia, 1993. s. 29. ISBN:80-7007-047-1.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>28</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Překlad: Blumfeld s. m. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. s. 13. ISBN: 80-204-0966-1.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 11.



seriálu, v němž postavy, psané desítkami různých scenáristů, plují od jedné uzavřené situace ke druhé, přičemž divák nevidí žádnou kauzalitu, vývoj či finalitu, a ani mu to vlastně nevadí.

Člověk zcela přirozeně touží po nějaké definici smyslu života. Avšak v rozteklé civilizaci každodenní pomíjivosti může pouze hledět do „zrcadla jsoucnosti“, které zdánlivě odráží skutečnost, ale vždy ji z povahy své umělosti nějak zkresluje, pokřivuje a tříští. Metaforu zrcadla použil francouzský postmoderní filosof Jean Baudrillard, aby demonstroval svůj předpoklad, že realita – podstata nás samých - byla zavražděna a nahrazena tzv. „simulakrem“, zkonstruovanou realitou médií a popkultury, jež je tak dokonalá a natolik silně sugerující naše potřeby, že už nejsme schopni prohlédnout její iluzivnost.<sup>30</sup> **„Je to tak, že obraz dnes už nemůže být imaginací reálného, protože autentická realita je obrazem. Nelze o realitě snít, protože v obraze je obsažena virtuální realita. Je to, jako by věci spolky svoje zrcadlo a sobě samým se staly transparentními, úplně a cele přítomny v sobě samých, v plném světle, v reálném čase, v neúprosném přepisu. Namísto toho, aby samy sobě byly nepřítomny v iluzi, jsou nuceny k tomu, aby se vepsaly do tisíců obrazovek na horizontu, z něhož vymizela nejen realita, ale i obraz. Realita byla vyhnána z reality. Snad jen technologie ještě spojuje rozptýlené fragmenty reálného. Kam se ale poděla konstelace smyslu?“<sup>31</sup>** „Simulakrum“ – odraz v zrcadle, nabízí onu kýženou definici života a člověk, který se svým rozumem a citem vzpírá přijmout „simulakrum“ za realitu, za vyjádření sebe samého, stává se věčným tulákem: **„...definitivně neidentifikovatelným, (...) skutečná podoba vlastní tváře tajemstvím a cesta k poznání tohoto tajemství touhou“<sup>32</sup>**

Celek postihnuteľného strukturalistického projektování modernismu je obměněn poststrukturalní fragmentaritou a ambivalencí smyslu a účelu. Velkou otázkou zůstává, zdali tento „velký třesk centralismu“ máme chápat pozitivně či negativně. Již výše zmíněný Michel Foucault v jednom z četných interview v tomto směru prohlásil: **„Nezdá sa mi, že je potrebné vedieť, čo presne som. Hlavným záujmom v živote a práci je stať sa niekym iným jako ste boli na začiatku. Myslíte si, že by ste mali odvahu napísať knihu, keby ste už na začiatku vedeli, čo budete hovoriť na konci? Čo platí o písaní a ľubostných vzťahoch, platí aj o živote. Hra stojí za to len vtedy, keď nevieme, aký bude koniec.“<sup>33</sup>**

---

<sup>30</sup> K lepšímu pochopení složitěho Baudrillardova jazyka vytvořil odborník na Baudrillardovu filosofii Radim Brázda znakovou triádu: (...) realita prvního řádu: znak reflektuje základní realitu, realita druhého řádu: znak maskuje, překrývá realitu, realita třetího řádu: znak maskuje absenci reality, „realita“ čtvrtého řádu: znak se stává simulakrem, které nemá žádný vztah k realitě – čistá simulace. BRÁZDA, Radim. Jean Baudrillard – simulace, simulakra a reverzibilita. In: BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Překlad Alena Dvořáčková. 1. vyd. Olomouc: Periplum, 2001. s. 163. ISBN 80-902836-7-5.

<sup>31</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Překlad: Alena Dvořáčková. 1. vyd. Olomouc: Periplum, 2001. s. 13. ISBN: 80-902836-7-5

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 15

<sup>33</sup> „Nezdá se mi, že je potrebné vedieť, čo presne jsem. Hlavním zájmem v životě a práci je stát se někým jiným, než jste byli na začátku. Myslíte si, že byste měli odvahu napsat knihu, kdybyste už na začátku věděli, co budete říkat na konci? Co platí o písaní a milostných vztazích, platí i o životě. Hra stojí za to jen tehdy, když nevíme, jaký bude konec.“ MARCELLI, Miroslav: *Michel Foucault alebo Stať se iným*. V Kalligrame 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2005. s. 20. ISBN: 80-7149-723-1. Pracovní překlad autora.

Se zcela zásadní reakcí na kritiku postmoderny přišel německý filosof Wolfgang Welsch (1946). Především rozlišuje dva druhy postmoderny, „bezbřehou“ a „precizní“: **„Zdá se, že krédem (...) bezbřehého postmodernismu je, že všechno, co nedostačuje standardům racionality, nebo co reprodukuje známé věci eventuálně překrouceně, musí být, aby to bylo dobré, dokonce zdařilé, jen řádně promícháno v coctail a smícháno s hojnými exotickými přísadami. Kříží se libido a ekonomie, digitalita a kynismus, nezapomíná se na esoteriku a simulaci a přidá se s k tomu něco New Age a apokalypsy – a postmoderní hit je již hotov. (...)Místo aby zarovnával mnohost chaosem, stupňuje ji vyostřením. Místo aby ve svobodném víření otupoval rozdíly, prosazuje jejich rozpor. Místo naivní či cynické kompenzace provádí hlubokou a účinnou kritiku.“**<sup>34</sup>

Na základě zevrubných historických, filosofických, ale i uměleckých analýz dospívá Welsch k přesvědčení, že jádrem skutečně postmoderního uvažování (a tvorby) by měla být schopnost kriticky uchopovat rozdílné formy myšlení a estetické styly. Stavět je do protikladů, vyhocovat jejich konflikt. Welsch v tomto ohledu používá termín „transverzální rozum“: **„Koncepte transverzálního rozumu je uprostřed mezi modernismem a postmodernismem. Na jedné straně se obrací proti totalitním aporiím moderny. (...) Na druhé straně koriguje dogma absolutní různorodosti rigidního postmodernismu a přihlíží tak k zájmům na spojování, který je vlastní pozicím spojeným s modernou, aniž by propadla její tendenci k redukci a nivelizaci rozdílů. (...) Umožňuje komunikaci, aniž by nařizoval hegemonii, a exponuje rozdíly, aniž by strhával mosty.“**<sup>35</sup>

V teoretických ideálech by tak postmoderna měla být naplněním věčných lidských ideálů o osvobození člověka – v nekonečně pluralitě hodnot má každá individualita nárok kreativně uplatnit svou představu o kvalitním a plnohodnotném životě. Jaké jsou praktické možnosti tuto postmoderní ideu učinit skutkem, však i nadále zůstává sporné.

## **2. 3. UMĚLECKÝ POSTMODERNISMUS**

Jestliže chceme nalézt kořeny postmoderní kultury, musíme se vydat do New Yorku, který po konci druhé světové války střídá Paříž na pozici světové umělecké metropole.

Joshua Kupetz v předmluvě k českému vydání ikonického generačního románu Jacka Kerouacka ***Na cestě (1948 – 1956)*** formuluje názor, že toto dílo (a tedy celá beat generation<sup>36</sup>, jejímž byl Kerouac čelným představitelem) je prvním výhonkem postmoderního dekonstruktivismu: **„Kerouac v textu přeorganizává společenské konvence a klade důraz na kultury a praktiky, jež jsou v tehdejší beletrii zatlačovány do pozadí, krom toho však také restrukturalizuje literární konvence a aluze způsobem, jež**

<sup>34</sup> WELSCH, Wolfgang: *Naše postmoderní moderna*. Překlad Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha: Zvon, 1994. s. 10 – 11. ISBN: 80-7113-104-0.

<sup>35</sup> Tamtéž, s. 155.

<sup>36</sup> Známými představiteli této přelomové literární generace jsou vedle Jacka Kerouacka např. Allan Ginsberg (1926 – 1997), W. S. Burroughs (1914 – 1997) nebo Lawrence Ferlinghetti (1919)

**plně nepřejaly ani dnešní narativní mody.**<sup>37</sup> Mladí muži, v mnoha případech s hrůznou zkušeností z bojů ve druhé světové válce, pociťují znechucení z materialistického světa, který je obklopuje a z pokrytecké morálky většinové společnosti. Kultura západní civilizace se pro ně stává vězením ducha, a proto se ve velkém utíkají k zen-buddhismu, milují černošské a hispánské subkultury. Experimentují s drogami, cestují otevřenou krajinou USA, která pro ně představuje harmonii vesmíru, dědictví původních indiánských obyvatel, jež „křesťanský bílý muž“ téměř vyhladil z povrchu zemského. Krédem beatníků je neproduktivnost a neužitečnost. Živí se jako námezdní dělníci, noční hlídači nebo se prostě jen tak poflakují a neváhají k nasycení těla použít i drobnou kriminalitu. Zároveň je však v jejich díle přítomen pocit smutku ze ztracených iluzí a nevinnosti: **„Viděl jsem nejlepší hlavy své generace zničené šílenstvím, hystericky obnažené a o hladu, vlekoucí se za svítání černošskými ulicemi a vztekle shánějící dávku drogy, hipstery s andělskými hlavami, celé žhavé po prastarém nebeském kontaktu s hvězdným dynamem ve strojně noci, kteří v bídě a hadrech a se zapadlýma očima a podnapilí vysedávali a kouřili v nadpřirozené temnotě bytů se studenou vodou, vznášeli se přitom nad vrcholky velkoměst a kontemplovali o džezu (...).**<sup>38</sup> Halucinogenně bizarní, neestetizované a jazykově odvážně literární odvrnutí kánonu západní civilizace se prolíná se sentimentálním povzdychnutím, v němž prchající jedinec nevidí na horizontu bytí žádnou spásu, ba dokonce žádnou naději.<sup>39</sup> Pouze nenasytným sluncem požíranou Route 66. A i proto celá řada představitelů „beat generation“ skončila jako narkotiky a alkoholem prožrané trosky. Strašáci v polích postmoderní skepse.

Od konce padesátých let se v amerických galeriích čím dál tím víc začíná prosazovat umělecký směr, který získal označení „pop-art“ a jenž se s ironickou distancí vymezil vůči estetické exkluzivitě avantgardy. Na konferenci o pop-artu pořádané 13. září roku 1962 v Muzeu moderního umění v New Yorku se střetli zastánci avantgardy a tehdy ještě poměrně pobuřujícího pop-artu. Advokáti avantgardy tvrdili, že pop-art postrádá revolučního ducha umění, že svou obtížnou odlišitelností od umění reklamy a braku slouží buržoazii a kapitálu a - což bylo pro oponenty pop-artu možná nejhorší, vědomě pracuje s kýčem. Jak kupříkladu tvrdil jeden z nejvášnivějších zastánců avantgardy Clement Greenberg: **„Sebemensší kontakt s komerční kulturou nakazí umění a nenapravitelně poskvrní čistotu umělcových záměrů.“**<sup>40</sup>

Jak odpověděli pop-artoví apologeti? Jednoduše tak, že s vyřčenými výtkami souhlasili, ale prohlásili je spíše za svou devízu. Především přesunuli důraz od

<sup>37</sup> KUPETZ, Joshua: Rovná čára dovede člověka jen a jen ke smrti. Překlad Zdík Dušek a Petr Onufer. In: KEROUAC, Jack. *Na cestě: rukopisný svitek*. Překlad Jiří Popel 1. vyd. Praha: Argo, 2009. s. 92 ISBN 978-80-257-0170-6.

<sup>38</sup> GINSBERG, Allen. Kvílení. In: GINSBERG, Allen a SNÍŽEK, Luboš, ed. *Neposílejte mi už žádné dopisy*. Překlad Jan Zábrana. V tomto výboru 1. vyd. Praha: Maťa, 2012. s. 29. ISBN 978-80-7287-159-9.

<sup>39</sup> W. S. Burroughs je jedním z zakladatelů subžánru sci-fi nazývaného „cyberpunk“. Děj cyberpunkových románů se nejčastěji odehrává v blízké budoucnosti, na kterou nahlíží s dystopickým pesimismem. Společnost ovládají mocné totalitní korporace, svoboda člověka je omezována vyspělými technologiemi, mrzačícími nejen duši, ale i tělo jedince, pomocí různých implantátů a čipů. Hrdinové cyberpunkových opusů jsou charakterově nejednoznační. Jejich vzpoura proti technokratickému futuristickému systému je útokem na zavedený morální řád společnosti, v níž autoři cyberpunku žijí, a proto je tato sci-fi především komentářem k naší žité realitě, než nějakou fantaskní vizí budoucnosti.

<sup>40</sup> HONNEF, Klaus, GROSENICK, Uta, ed. *Pop-art*. Překlad Jana Novotná. Praha: Slovart, 2004. s. 17. ISBN 80-7209-662-1.

umělecké intencionality k recipientovi, k jeho vlastnímu dotváření významu a v souvislosti s tím se začali ptát, do jaké míry si umění vůbec může nárokovat onu funkci „avantgardního“ předvoje celospolečenského vývoje.

Jasper Johns vyvolal v r. 1955 umělecký skandál svým obrazem **Vlajka**, kdy s elegantní jednoduchostí a do všech detailů převedl na plátno posvátnou vlajku Spojených států amerických: **„Obrazy vlajek a terčů vyvolávaly otázku identity. Co znamenají? Jsou to vlajky, terče a čísla, nebo jednoduše bezcenná umělecká díla? Má si divák při pohledu na americkou vlajku položit ruku na srdce, nebo si má z těchto věcí odvodit estetickou zkušenost? Johns pochyboval o nároku moderního umění na radikální autonomii, jež je ideologickou premisou avantgardy, a ilustroval jeho základní prázdnotu tváří v tvář proudu měnících se významů spojených s nejobyčejnějšími věcmi. Jak si uvědomil, takové významy postupně nabývají odstínů závisejících na úhlu, z něž se na předměty díváme, a na zájmech, které do nich promítáme.“**<sup>41</sup> Johnsova vědomá provokace tak otevřela dveře postmodernímu diskurzu, který stojí rozkročen mezi potměšilou ironií a vážným přitakáním, přičemž se nechce převážit ani na jednu z protilehlých stran.

Nejdál pak v úvahách nad povahou umění v pozdní moderně a rané postmoderně zašel guru pop-artu Andy Warhol: **„Připojoval se k uměleckým představám, které neobsahovaly ani přehnaný individualismus, ani odraz estetických vzorů. V moderních masmédiích a jejich technických možnostech objevil umělecký potenciál vhodný pro moderní masovou společnost. Jemnými úpravami přeměnil jejich techniky, materiály a formy v estetickou oblast umění. Tak rozšířil a povýšil „krizi identity“ malířství, kterou spustil Johns svými obrazy s vlajkou a terči, na krizi identity moderního umění jako takového. Co jsou jeho posmrtné obrazy filmové hvězdy Marilyn Monroeové – namalované portréty, nebo mytické ikony? Jako ikony vizuálně ztělesňují nepřítomnou herečku, představují mytickou realitu, a tak nejsou uměním v moderním slova smyslu. Koneckonců byla to právě Warholova série Marilyn, která tuto hvězdu vynesla do říše mýtu. Warholovo umění podkopalo zbývající bašty čistého umění a k prolomení zdí si vypomohlo populární kulturou. (...) Warholův pop-art otevřel dveře a od té doby nejenže je populární kultura tématem umění, nýbrž umění samo se naopak stalo nedílnou součástí populární kultury.“**<sup>42</sup>

Pop-artista Jasper Johns se jeden čas pohyboval mezi avantgardními umělci, kteří zásadně proměnili tvář euro-amerického divadla a hudby. Tvůrci, jako John Cage, Robert Rauschenberg nebo Merce Cunningham, tvořili přelom mezi modernismem a postmodernismem. Myšlenkový grunt, z něhož tito umělci vycházeli, vytyčila již v období před druhou světovou válkou spisovatelka a múza Gertruda Steinová. Zejména v jejím konceptu tzv. „landscape dramatu“ lze hledat prvotní symptomy obratu jevištního paradigmatu, který v osmdesátých letech minulého století německý teatrolog Andrzej Wirth nazval „postdramatickým divadlem“: **„Princip landscape dramatu Steinová osvětlila pomocí metafory cestování vlakem a cestování letadlem. Při tom prvním cestovatel hledí z okna, a jak vlak projíždí krajinou, vidí sled obrazů. Obrazy se střídají a cestovatel si vzpomíná, co viděl, a předvídá, co se**

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 26.

**objeví nového. Naproti tomu cestovatel v letadle při pohledu z okna pod sebou vidí v jediném okamžiku celou krajinu. Podobně jako u krajino-malby má pozorovatel plnou svobodu a na specifický prvek krajiny se může dívat po libosti a v jakémkoli pořadí. Lze najednou uchopit obraz (komplex idejí) jako celek. Steinová přišla s návrhem divadla, které by se díky své struktuře stalo ekvivalentem krajiny a jehož parametry a obsah by sice byly určovány umělcem, avšak metodu a organizaci vnímání i způsob zpracování informací by z velké části stanovoval divák. Pro toho se zážitek stane spíše kontemplací či rozjímáním, není již tak spěšný jako u lineárního dramatu: princip sekvencí nahrazuje struktura vztahů.”<sup>43</sup>**

Z následovníků Steinové zejména John Cage změnil způsob, jak vnímat umělecké dílo. Cage povýšil ticho na svébytný estetický prvek. Respektive na základě svých výzkumů zjistil, že absolutního ticha dosáhnout nelze (i když jsme uzavřeni ve zvukotěsné kapsli, stále slyšíme proudění našeho krevního oběhu). Stejně jako Feyerabend ve vědě a Derrida v literatuře Cage odmítal, aby určitá omezená skupina odborníků určovala, co je a co není hudba. Hudbou a tedy uměleckým dílem se může stát jakýkoliv výsek každodenního ruchu, který budeme vnímat se zvýšenou estetickou koncentrací. Na místo Bachovy sonáty tak funkci hudební skladby může plnit monotónní zvuk šustícího listí ve stromoví nebo troubení aut na rušené silnici. Vrcholem Cageova experimentálního snažení se stalo provedení skladby **4´33´** v roce 1952 ve Woodstocku. Pianista David Tudor, sedící za svým nástrojem zdvihnutím a zaklapnutím víka odděloval jednotlivé věty Cageova opusu, přesto však za celou dobu oněch čtyř minut a třiatřiceti sekund nevydalo piano ani jeden zvuk. Hudbu totiž tvořilo víření vzduchu v koncertní síni, šoupání nohou posluchačů, tlumené pokašlávání. Cage se tak snažil docílit smazání hranic mezi uměním a životem. Vedle užívání „ticha“ jakožto hlavního hudebního nástroje Cage skládal svá díla pomocí náhody, která je podle něj stejně výsostným umělcem jako mistři, potíci se zoufale nad náročnými partiturami. Cage zapisoval noty na základě volby z čínské ***Knihy proměn (cca 2000 př. Kr.)*** a jeho vášeň k náhodnému vzniku díla se dá připodobnit k Deleuzově a Guattarimu „rhizomu“, který vyrůstá na bázi neočekávaných kombinací.

Cageův umělecký, ale i životní partner Merce Cunningham v podobném duchu proměnil vnímání tanečního umění. V Cunninghamových převážně improvizovaných choreografiích umělec opakoval sérii stejných pohybových sestav na různých místech vymezeného prostoru jeviště, přičemž toto opakování osvobodilo recipienta od soustředění se na kauzální a racionální rovinu uměleckého díla a umožnilo mu plně „zakoušet“ neopakovatelné kouzlo okamžiku, kdy tanečnickovo tělo rozráží vzduch okolo sebe.

Na Cage a Cunninghama navazuje hudební minimalismus, kterému nejde primárně o vyjádření umělcovy virtuozity či náročného myšlenkového sdělení, ale důsledným opakováním jednoduchým motivů chce svého posluchače dovést do krajiny jeho vlastních představ a obrazů, rašících z uvolněných stavidel imaginace.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Překlad Daniela Jobertová, Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. s. 33. ISBN 978-80-7331-219-0.

<sup>44</sup> V minimalistické hudbě si světovou proslulost vydobyli např. Phillip Glass (1937), Michael Nyman (1944) nebo Arvo Pärt (1935).

Z tohoto gruntu pak vyrůstá velká epocha experimentálních divadelních scén šedesátých let dvacátého století, kterou Kazimierz Braun nazývá „druhou divadelní reformou“<sup>45</sup>. Living Theatre, Open Theatre, Divadlo krutosti, Teatr Laboratorium a jména jako Peter Brook, Jerzy Grotowski nebo Eugenio Barba. Prosazuje se zvláštní druh divadelní sebezprezentace – „happening“, který vedle popření narativní struktury divadelního díla a soustředění se na intenzivní sílu okamžiku postupně stírá hranice mezi jednotlivými uměleckými druhy. Kupříkladu určit rozdíl mezi divadelním představením a výtvarnou instalací je od dob prvních slavných happeningů Allana Kaprowa či Roberta Rauschenberga čím dál tím víc komplikované. Stále jsme však v éře avantgardního modernismu, protože radikální produkce těchto divadel nesly na svých křídlech idealistickou představu, že divadlo a život splynou v jedno a díky katarzi, kterou přinese divákovi „zakoušení“ díla, podaří se proměnit celou churavou západní civilizaci.

Ozdravná kúra nevyšla. V sedmdesátých letech přichází na všech frontách kocovina z revolučních iluzí a na povrch raší první výhonky postmoderní skepse. V dílech velkých osobnosti postmoderního divadla Roberta Wilsona a Richarda Foremana **„(...) ideologie nebyla ani východiskem tvůrčího směřování, ani cílem jejich performancí, jak tomu naopak bylo u většiny experimentálních skupin šedesátých let. Nenajdeme zde téma ani poslání v tradičním aristotelském smyslu, nešlo jim ani o emocionální spojení s publikem. Tato představení je možné charakterizovat jako osobní vize – uvolněné, realizované s odstupem, často hypnotické. Jsou to díla, která rezignují na strategii konfrontace a manipulace ve prospěch umění, aby diváka zaujala svou estetickou dialektikou.“**<sup>46</sup> Arnold Aronson autor knihy o americkém avantgardním divadle, která pro mě tvoří jakýsi stručný odraz divadelního vývoje v celé euro-americké kultuře, si v závěru svého díla nad současným stavem smutně povzdychne: **„Novost už nešokuje, je všední a očekávaná. Nové navíc už není spojováno se stále se zlepšující budoucností pro společnost, pouze se stále se zlepšujícím produktem, který je možné koupit. (...) Je to svět manýristických performerů plujících po výsostně divadelních, konceptuálních scénách či vyzývavě konfrontujících publikum v tradičních divadelních domech. Podobají se tak modelkám, jež hledí svůdně, či naopak nezaujatě, do objektivu fotoaparátu.“**<sup>47</sup>

Jeden z typických příkladů postmoderního divadla, soubor Wooster Group, podle Aronsona také vytváří princip divadelní dekonstrukce, odlišné od pojetí Derridova, přesto s ní však často zaměňovaný: **„Soubor doslova demontoval – dekonstruoval – existující literární texty, vybíral scény, postavy, dialogy i obrazy a poté je zasadil do nového rámce a nových vztahů. Výsledky však nebyly filozofickému pojetí dekonstrukce až tolik vzdálené. Rozbitím struktury (‘jazyka’) určité hry, nalezením nových situací a umístěním do protikladu k jiným tvarům a kulturním fragmentům (jako jiným ‘jazykovým systémům’) byly odhaleny společenské kódy původních textů a objevily se nové významy a nové chápání. Tímto způsobem mohla být klasická díla znovu integrována do současné**

<sup>45</sup> Viz. BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Překlad Jiří Vondráček. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s. ISBN 80-7008-037-X.

<sup>46</sup> ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Překlad Daniela Jobertová, Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. s. 106. ISBN 978-80-7331-219-0.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 191.

populární kultury, vždy ale nahlížena prismatickým kolektivním vize Wooster Group. Tento přístup k hrám, které jsou součástí kánonu světové dramatiky, by neměl být zaměňován ani za režisérismus charakteristický pro 20. století s jeho přesazováním hry do jiné historické epochy, ani s přístupem, který popularizovali Peter Brook a Andrej Serban, když klasický text oživovali odpreparováním dobových neživotných konvencí za současné aktualizace celkového vyznění, energie a vzhledu hry. Ve Wooster Group pohlíželi na text jako na součást kulturního povědomí a slovníku jak souboru, tak celé společnosti, a proto s ním nakládali jako se surovinou (...) jež se stává stavebním kamenem v rámci nové inscenace. Klasický literární text se tak z jistého pohledu nijak nelišil od rekvizity nebo hereckého gesta – byl znakem zbaveným kontextu, kulturním signifié, kolem něhož byla budována situace nebo celá inscenace.“<sup>48</sup>

Se zásadní teorií postmoderní architektury přichází v sedmdesátých letech minulého století americký architekt Charles Jencks. Ve svých teoretických pracích<sup>49</sup> Jencks hlásá postmodernistický odklon od avantgardní architektury s její pravidelností a funkcionalistickou účelností. Purismus modernismu nahrazuje přebujelou ornamentálností, inspiraci nachází v neuspořádanosti přírody a podobně jako jeho postmodernističtí současníci klade sdělnost díla na první místo před ideologií a formalismem. Neznamená to však, že by postmodernistické umění vytvářelo jednoduché interpretační kódy. Jenom se poněkud štítlivě staví k avantgardnímu dogmatickému lpění na komplikované neprůhlednosti. Zatímco modernistické dílo se často v komunikaci s divákem formalisticky uzavíralo samo do sebe, postmodernistický artefakt se primárně otevírá nekonečně se proměňujícím toku významů. Jencksova architektura je v neustálém pohybu, meandrovité tvary jeho proslulých zahrad ve Skotsku a Irsku nelze postihnout v nějakém totalizujícím celku. Dílo lidských rukou zde bez jednoznačně vytyčených hranic splývá s přírodou a naopak. Ona neustále narušovaná hranice mezi uměním a životem, „vážným“ předstíráním hledání smyslu a otevřeně potměšilou hrou s významy se stávají pro postmodernismus typickými.

Na Derridovu teorii dekonstrukce do určité míry navazuje architektonický směr dekonstruktivismus, rozvíjející se v osmdesátých a devadesátých letech minulého století. Jeho nejvýznamnější představitelé jako Daniel Liebeskind nebo Peter Eisenman berou v potaz Derridovo přesvědčení o světě bez jednotně interpretovatelného centra: **„Typickými rysy dekonstruktivismu jsou: a) odklon od horizontály a vertikály a časté užívání diagonál; b) časté uplatnění ostrých úhlů a pootáčení geometrických těles o malé úhly, rotace; c) vzájemné posuny vrstev, překryvy, kolize; d) zdánlivě nelogické konstrukce, působící často záměrně labilním nebo provizorním dojmem; e) mozaikovitě a řetězovitě spojování rozložitelných fragmentů. Veškeré tyto znaky posilují expresivitu stavby, nerozrušují však její vizuální ani konstrukční koherenci; všechno je komponováno na základě pevné sítě, která je vlastně jen posunem a deformací tradičního ortogonálního systému stavby. Nejde tedy o demontáž stavby, ale o**

---

<sup>48</sup> Tamtéž, s. 173

<sup>49</sup> Viz např. JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. London: Academy Editions, 1977. 104 s.

**vydělení a lokalizaci jednotlivých prvků. (...) Mnohé stavby užívají prvků high-tech.**<sup>50</sup>

Literární teoretik Brian McHale ve svém díle *Postmodernist Fiction (1987)*<sup>51</sup> přelom moderny v postmodernu chápe jako proměnu epistemologické dominanty v uměleckém díle do dominanty ontologické: ve stručnosti řečeno, moderna si klade otázky, jak poznat svět a jeho zákonitosti, zatímco postmoderna se dotazuje, jakým způsobem a za jakým účelem tyto modernistické otázky vznikají. Literatura, ten doposud uctívaný znak civilizovanosti a uspořádanosti, je tak vysvětlena ze svých mýtických šatů a ukázána jako konstrukt, jako nikdy nezachytitelný proud různých významů, které se proměňují v závislosti na tom, kdo čte, v jaké dějinné epoše čte a s jakým záměrem k četbě přistupuje. Podobně postupoval literární teoretik a kritik Paul de Man (1919 – 1983), který Derridův termín „dekonstrukce“ přenesl z oblasti filosofie a analýzy odborného textu do sféry krásné literatury.

Sémiotik, filosof a estetik Umberto Eco ve slavné stati *Otevřené dílo (1962)* proklamuje zcela zásadní význam vnímatele při interpretování uměleckého počínu: **„Otevřené dílo nabízí určité „pole“ interpretačních možností. Je konfigurací podnětů vyznačujících se substanciální neurčeností, které vedou vnímatele k tomu, aby dílo „četl“ pokaždé jiným způsobem, „konstelací“ prvků, jež mohou vstupovat do různých vzájemných vztahů.**“<sup>52</sup> V otevřenosti díla je však podle Eca vždy nutná nějaká prvotní intence autora. Bez tohoto vymezení prostoru interpretace se dílo stává beztvárným šumem. **„Dílo v pohybu je tedy možností nespočtu osobních zákroků, není však beztvárnou výzvou k libovolnému zasahování. Je výzvou – jež není nezbytná ani jednoznačná – k zákroku vytyčeným směrem, k tomu, abychom svobodně vstoupili do světa, který ovšem nadále zůstává světem autorovým. Autor zkrátka nabízí vnímateli dílo k dokončení. Neví přesně, jakým způsobem bude dílo završeno, ale ví, že hotové dílo bude nadále jeho dílem, a nikoli dílem jiným, a že na konci interpretačního dialogu vykrytalizuje forma, která je jeho formou, třebaže ji jiní uspořádali způsobem, jež nemohl do detailů předvídat. To on totiž navrhl řadu možností, kterou jsou už racionálně uspořádané, určitým směrem orientované a vybavené organickými podněty k dalšímu rozvoji.**“<sup>53</sup>

Eco, v šedesátých letech člen radikální italské avantgardní skupiny umělců Gruppo 63, v osmdesátých letech s ironicko-nostalgickým (a tedy vlastně postmoderním) odstupem popisuje proměnu moderny v postmodernu: **„Historická avantgarda (...) se snaží vypořádat s minulostí. (...) Nastane však okamžik, kdy už avantgarda (moderní umění) nemůže dál, protože už vytvořila metajazyk, který mluví o svých nemožných textech (umění konceptuální). Postmoderní odpověď na moderní umění záleží v uznání, že minulost nemůže být zničena, protože její zničení vede k mlčení, a že je třeba se k ní vrátit - pohledem ironickým a vůbec ne bezelstným.**

<sup>50</sup> Dekonstruktivismus [online]. In: <http://muzeum-umeni-benesov.cz> [cit. 12. 4. 2016] Dostupné z: [http://muzeum-umeni-benesov.cz/useruploads/files/sumne\\_benesovsko/4.dekonstruktivismus.pdf](http://muzeum-umeni-benesov.cz/useruploads/files/sumne_benesovsko/4.dekonstruktivismus.pdf)

<sup>51</sup> McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Routledge, 1991. 264 s. ISBN 0-415-04513-4.

<sup>52</sup> ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. 1. vyd. Praha: Argo, 2015. s. 163. ISBN 978-80-257-1158-3.

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 86.



**Postoj postmoderního umění mi připadá jako postoj někoho, kdo miluje velice vzdělanou ženu a ví, že jí nesmí říci: 'Zoufale tě miluji', protože ví, že ona ví (a že ona ví, že on ví), že takové věty napsala už Liala. Řešení tu však je. Může říci: 'Jak by řekla Liala, zoufale tě miluji.' Vyhnul se falešné nevinosti, když jasně řekl, že nevině se už mluvit nedá, přesto však oné ženě řekl, co jí říci chtěl: že ji miluje, ale že ji miluje v době ztracené nevinosti. Jestliže dotyčná žena na jeho hru přistoupí, pak se jí vyznání lásky stejně dostane. Nikdo z těch dvou se nebude cítit neviný, oba přijmou výzvu minulosti, výzvu toho, co už bylo řečeno a co nelze vzít zpátky, a oba budou vědomě a s radostí ironicky hrát ... Přitom však oba budou moci ještě jednou mluvit o lásce. Ironie, metalingvistická hra, výrok na druhou. Jestliže tedy někdo nechápe hru v modernismu, může ji jediné odmítnout, kdežto v postmodernismu je taky možno hru nechávat a všechno brát vážně. Což je vlastnost (riziko) ironie.<sup>54</sup>**

Provokativní americký literární kritik Leslie Fiedler ve své přednášce ***Doba nové literatury*** v postmoderně vidí nástup zcela odlišného způsobu tvorby a vnímání uměleckého díla. Čas moderny a komplikované románové struktury Joyce, Woolfové či Manna skončil. Postmoderní autoři se vzdávají nároku na výlučnost a myšlenkovou nadřazenost. Jak Fiedler s kapkou ironie poznamenává: „**Masové společnosti nepřísluší rozlišovat mezi vysokou a triviální literaturou, zvláště v oblasti sexu.**“<sup>55</sup> Nyní je třeba, aby se umělec „konspiračně“ spojil s tzv. pokleslými žánry – detektivkou, westernem, červenou knihovnou, nebo dokonce s pornografií a skrze ně ukazoval a problematizoval stav světa okolo nás. Nová literatura bude nadále dělena jen na špatnou a dobrou, přičemž je lhostejné, zdali vychází z hlavy myšlenkového génia nebo zdatného řemeslníka. Sdělování musí být založené na formální srozumitelnosti a tvůrčí hravosti. V boření hranic mezi hodnotovými tábory šel Fiedler sám příkladem a teze své přednášky sepsal do článku ***Cross the Border –Close the Gap***, který v roce 1969 záměrně nenechal otisknout v nějakém uznávaném vědeckém časopise, ale v erotickém magazínu Playboy.

Autorská hra se stylem, významy a myšlenkami díla používá formální postupy, které se staly pro postmodernu typickými. Jsou to především:

A/ mnohonásobná juxtapozice – prolínání několika rovin reality, světa fantaskního s naším tzv. aktuálním světem, prolínání různých, třeba od sebe značně vzdálených dějinných epoch, postav či událostí.

B/ intertextualita – odkazování na jiná umělecká díla či přímé citace z nich. Ty jsou všemožně namixované a uváděné do zdánlivě alogického střetu, čímž se má potvrdit postmoderní přesvědčení o absenci originálního autorského vkladu.

C/ parodie – ironický distanc od dějinami ustálených pravd politických, náboženských a mravních, estetických měřítek a žánrových šablon. Je blízká níže charakterizovanému pastiši a mnohdy je s ním omylem ztotožňována. Avšak zatímco pastiš je interpretačně mnohoznačný a nedá se u něj přesně určit, do jaké míry autor svému dílu a tomu, co říká, důvěřuje, parodie se dominantně staví do kritické a výsměšné pozice, posiluje až do karikaturního šklebu určité formální postupy, byť kupříkladu vůči žánru, který ironizuje, může chovat (a povětšinou také chová) jisté sympatie.

<sup>54</sup> ECO, Umberto. Poznámky ke Jménu růže. In: ECO, Umberto. *Jméno růže*. Překlad Zdeněk Frýbort. Aktualizované a rozšířené v Argu 1. vyd. Praha: Argo, 2014. s. 522. ISBN 978-80-257-1057-9.

<sup>55</sup> FIEDLER, Leslie A. Doba nové literatury. Překlad Jiřina Mlýnková. In: *Orientace*, 1969, č. 3, s. 71.

D/ pastiš - v původním smyslu toto slovo znamená věrnou formální i obsahovou napodobeninou nějakého známého literárního díla, kupříkladu Doylových detektivek o Sherlocku Holmesovi z pera Donalda Michaela Thomase<sup>56</sup>. Postmoderna je skeptická k možnostem nalézt v dnešní době zcela nové a originální způsoby uměleckého vyjádření, a proto je pro ni pastiš ideální formou. Naplňuje zákony určitého žánru a tím dílo přibližuje co nejširšímu počtu diváků a čtenářů. Avšak zároveň tento žánr autorsky reflektuje a překračuje jeho striktní omezení, čímž se do „pouhého“ konzumentského produktu vkrádá hlubší sdělení, které buď budeme ochotni odhalit, nebo zůstaneme jen u pouhého „potěšení z díla“. Postmoderní tvůrce tedy sám sebe nepovažuje za médium, v absintovém či nervovém rozrušení zapisující slova a pocity sdělované „odkudsi shora“ nebo surrealisticky popouštějící uzdu svému id, ale dává najevo, že dílo je konstruktem, projektem autorské svévole, byť podpírané určitým myšlenkovým a hodnotovým pnutím. Postmodernista je v pastiši dvojitým agentem. Vášnivě miluje a zároveň milované kriticky analyzuje.

Tekutý postmodernismus má na rozdíl od avantgardy mnohem větší šanci uniknout politické ideologii, ale s neobyčejnou lehkostí se může ocitnout pod jhem popkulturní módnosti, tržního merkantilismu nebo systémového nátlaku. Je třeba si zvolit mezi postmodernismem – simulakrem a postmodernismem-skeptikem. Postmodernistické umělecké dílo, jeho autor (či autoři) musí neustále vést dialog sama se sebou, zpochybňovat se a ptát se, zdali to, co tvrdí, je skutečně pravdou, přičemž se vždy musí dobrat poznání, že pravda je mnohonásobná a leží mimo obraz, mimo jazyk, mimo herecké gesto. Což je pro leckdy sebestřednou uměleckou duši úkol nesplnitelný.

Postmodernismus se pro svoji nejednoznačnou charakteristiku časem stal nálepkou, značkou určité (pro někoho nevábné) kvality. Proto i encyklopedické uchycení některých umělců do postmodernistické sítě je zdrojem mnoha polemik a zpochybňování<sup>57</sup>. Literární teoretik Ihab Hassan na základě těchto diskuzí vytvořil tabulku, v níž se dialekticky snaží demonstrovat rozdíly mezi modernou a postmodernou. Ale – ihned po jejím zveřejnění se objevily námitky, zdali se svými čtenáři Hassan nehraje chytrou postmodernistickou hru, jestli jeho „chladně vědecká“ tabulka není ve skutečnosti ironickým pastišovým popíchnutím těch, kteří na všechno (dokonce i na svůj vlastní život) potřebují nějaký vzorec. A v tom tkví celý problém uvažování nad postmoderním prizmatem, ale zároveň je i jeho velkou devízou.

| <b>Modernism</b>                  | <b>Postmodernism</b>                 |
|-----------------------------------|--------------------------------------|
| <b>Romanticism/Symbolism</b>      | <b>Pataphysics/Dadaism</b>           |
| <b>Form (conjunctive, closed)</b> | <b>Antiform (disjunctive, open)</b>  |
| <b>Purpose</b>                    | <b>Play</b>                          |
| <b>Design</b>                     | <b>Chance</b>                        |
| <b>Hierarchy</b>                  | <b>Anarchy</b>                       |
| <b>Mastery/Logos</b>              | <b>Exhaustion/Silence</b>            |
| <b>Art Object/Finished Work</b>   | <b>Process/Performance/Happening</b> |
| <b>Distance</b>                   | <b>Participation</b>                 |

<sup>56</sup> Viz. např. THOMAS, Donald. *Utajené případy Sherlocka Holmese*. Překlad Petr Vejslák. 1. vyd. Brno: Jota, 2001. 244 s. ISBN 80-7217-138-0.

<sup>57</sup> Viz. např. BERTHENS, Hans. NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Překlad: Štěpán Kaňa. 1. vyd. Brno: Barrister a Principal, 2005. 324 s. ISBN: 80-86598-26-8.

|                                    |  |
|------------------------------------|--|
| <b>Creation/Totalization</b>       | <b>Decreation/Deconstruction</b>         |
| <b>Synthesis</b>                   | <b>Antithesis</b>                        |
| <b>Centering</b>                   | <b>Dispersal</b>                         |
| <b>Genre/Boundary</b>              | <b>Text/Intertext</b>                    |
| <b>Semantics</b>                   | <b>Rhetoric</b>                          |
| <b>Paradigm</b>                    | <b>Syntagm</b>                           |
| <b>Hypotaxis</b>                   | <b>Parataxis</b>                         |
| <b>Metaphor</b>                    | <b>Metonymy</b>                          |
| <b>Selection</b>                   | <b>Combination</b>                       |
| <b>Root/Depth</b>                  | <b>Rhizome/Surface</b>                   |
| <b>Interpretation/Reading</b>      | <b>Against Interpretation/Misreading</b> |
| <b>Signified</b>                   | <b>Signifier</b>                         |
| <b>Lisible (Readerly)</b>          | <b>Scriptible (Writerly)</b>             |
| <b>Narrative (Grande Histoire)</b> | <b>Anti-narrative (Petite Histoire)</b>  |
| <b>Master Code</b>                 | <b>Idiolect</b>                          |
| <b>Symptom</b>                     | <b>Desire</b>                            |
| <b>Type</b>                        | <b>Mutant</b>                            |
| <b>Genital/Phallic</b>             | <b>Polymorphous/Androgynous</b>          |
| <b>Paranoia</b>                    | <b>Schizophrenia</b>                     |
| <b>Origin/Cause</b>                | <b>Difference-Differance/Trace</b>       |
| <b>God the Father</b>              | <b>The Holy Ghost</b>                    |
| <b>Metaphysics</b>                 | <b>Irony</b>                             |
| <b>Determinancy</b>                | <b>Indeterminancy</b>                    |
| <b>Transcendence</b>               | <b>Immanence</b>                         |

58

"

58

|                               |                                     |
|-------------------------------|-------------------------------------|
| Modernismus                   | Postmodernismus                     |
| Romantismus/Symbolismus       | Patafyzika/Dadaismus                |
| Forma (spojitost, uzavřenost) | Antiforma (rozdělenost, otevřenost) |
| Účelovost                     | Hravost                             |
| Plán                          | Náhoda                              |
| Hierarchičnost                | Anarchičnost                        |
| Dokonalost/Slovo              | Vyčerpanost/Mlčení                  |
| Umělecký objekt/Dokončenost   | Proces/Performance/Událost          |
| Odstup                        | Spoluúčast                          |
| Tvorba/Totálnost              | Rozklad/Dekonstrukce                |
| Syntéza                       | Protiklad                           |
| Centralizace                  | Rozptýlení                          |
| Žánr/Hranice                  | Text/Intertextualita                |
| Sémantika                     | Rétorika                            |
| Paradigma                     | Syntagma                            |
| Podřadnost                    | Souřadnost                          |
| Metafora                      | Metonymie                           |
| Výběr                         | Směsice                             |
| Kořen/Hloubka                 | Rhizom/Povrch                       |
| Interpretace/Čtení            | Proti interpretaci/Nesprávné čtení  |
| Označované                    | Označující                          |
| Čitelný                       | Zapsatelný                          |
| Narativní (Velké dějiny)      | Anti-narativní (Malé dějiny)        |
| Osobní kód                    | Idiolekt                            |
| Příznak                       | Touha                               |
| Typ                           | Mutant                              |

Na závěr této kapitoly, a upozorňuji, že na základě čistě subjektivního výběru, zmíním některá, pro mě zásadní, jména světového postmodernismu:

Literatura: Umberto Eco, Jorge Luis Borges, Salman Rushdie, Kurt Vonnegut jr., Elfriede Jelineková, Thomas Pynchon, John Fowles.

Divadlo: Robert Wilson, Merce Cunningham, Peter Schumann, Christoph Marthaler, Peter Zadek, Dario Fo.

Film: David Lynch, Baz Luhrmann, Peter Greenaway, Michael Haneke, Jean – Luc Godard, Aki Kaurismäki.

Hudba: John Cage, Philip Glass, Brian Eno, Michael Nyman.

Výtvarné umění: Charles Jenks, Richard Serra, Roberto Venturi, Julian Schnabel.

|                   |                           |
|-------------------|---------------------------|
| Genitální/Falický | Polymorfní/Androgynní     |
| Paranoia          | Schizofrenie              |
| Původ/Příčina     | Diference-Diferance/Stopa |
| Bůh Otec          | Duch svatý                |
| Metafyzika        | Ironie                    |
| Předurčenost      | Neurčitost                |
| Transcendentální  | Imanentní                 |

HASSAN, Ihab. Toward a Concept of Postmodernism. In: NATOLI, Joseph P., ed. a HUTCHEON, Linda, ed. *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993. s. 280. ISBN 0-7914-1638-0. Pracovní překlad autora.

### **3. POSTMODERNISMUS V ČESKÉ KULTUŘE**

#### **3. 1. ČESKÁ POSTMODERNISTICKÁ LITERATURA, HUDBA, FILM A VÝTVARNÉ UMĚNÍ**

Můžeme spekulovat nad tím, že postmoderní tendence lze u nás vystopovat již v období tzv. první československé republiky. Za postmoderního hrdinu bývá označován „dobrý voják“ Josef Švejk, kterého stvořil anarchistický bohém Jaroslav Hašek. Pro svět vojenských šarží, chimérických politických úspěchů a byrokratických předpisů idiot, ve skutečnosti však možná inteligentnější, než lecjaký meditativní filosof. „**Člověk by chtěl být gigantem, a je hovno, kamaráde.**“<sup>59</sup>, zní jedna ze základních filosofických pouček tohoto románu. Švejk s hlubokou empatií putuje světem sebe sama degradující evropské civilizace a vidí, že karteziánský rozum zetlel spolu s hromadami rozstříleného lidského masa na bojištích „kde se píší dějiny“.

Dále je zajímavý případ bratří Josefa a Karla Čapků. Josef Čapek je označován za jednoho z nejvýznačnějších představitelů meziválečné avantgardy, ale jak připomíná Pavla Pečinková v Čapkově biografii<sup>60</sup>, zůstával celý svůj život s avantgardou v ideovém sporu a kupříkladu Karel Teige, teoretický duch význačné avantgardní skupiny Devětsil, jej doslova nesnášel a pamfleticky na jeho dílo útočil. Josef Čapek se totiž odmítal přimknout k určitému modernistickému programu, nesouhlasil s ideologizací umění, které by podle představ avantgardistů mělo napomáhat revolučně měnit svět. Pro něj byla tvorba dobrodružnou cestou za poznáním člověka, přičemž nevěřil, že by se sociální problémy lidstva daly někdy definitivně rozřešit. Ve svých obrazech mísí různé styly, nebojí se použít těch nejnaivnějších motivů jako je dětská radost z hvězdné oblohy nebo otrhaná harmonikářka na pražské ulici. Tenduje mezi kýčem a výsostným mistrovstvím kombinace barev a figurálních tvarů, čímž provokuje modernismem a dialektikou odkojeného diváka, který v Čapkově případě neví, zdali se dívá na brak nebo na umění. A právě tato nevyhraněnost, pohybování se na tenkém lanku hodnot činí z Josefa Čapka možného předchůdce postmoderního vidění světa.

Stejným způsobem v literatuře promlouval i jeho bratr Karel, který nesouhlasil s možností nalézt recept na lidské neštěstí, i když se s krutostí a bolestí lidstva nikdy nehodlal smířit. V jeho díle najdeme ukázkové příklady postmoderního pastiše (**R. U. R., Povídky z jedné a druhé kapsy, Válka s mlouky**), kde tzv. pokleslý žánr je prostředkem, jak se vyslovit k hrozbám vyspělé lidské civilizace, jako je ztráta humanity a sounáležitosti pod příkrovem dokonalých technologií. Čapek ve **Válce s mlouky (1935)** s vizionářskou a formalistickou<sup>61</sup> odvahou odhaluje krom známého protiválečného tónu mocný vliv masmédií na veřejné mínění a v mnohém tak předjímá Baudrillardovu filosofii „simulaker“. Ve své noetické trilogii **Hordubal – Povětroň – Obyčejný život (1933 – 1934)** pak

<sup>59</sup> HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Díl I-IV. Praha: Knižní klub, 2008. s. 262. ISBN 978-80-242-2179-3.

<sup>60</sup> Viz. PEČINKOVÁ, Pavla: *Josef Čapek*. Praha: Svoboda, 1995. 93 s. ISBN 80-205-0493-1.

<sup>61</sup> Čapek narušuje tradiční podobu strukturování románového textu: kniha je vedle klasického lineárního vyprávění v er-formě složena z vložených novinových výstřížků, inzerátů a nápisů, čímž Čapek paroduje, ale zároveň skrze hru znaků kritizuje mediální konstrukci fiktivní reality, která ve výsledku může lidstvo dovést až k bolestně skutečné katastrofě.

formuluje neschopnost člověka najít absolutní smysl bytí. Lidský osud je složen ze stovek potencionálních možností „**jak žít**“ z nichž drtivá většina nemůže dojít naplnění. Avšak ještě modernisticky idealistický Čapek v závěru **Obyčejného života** nachází z existenciální tísně pragmatické východisko: „**Každý z nás je my, každý je zástup, který se vytrácí do nedohledna. Jen se na sebe podívej, člověče, vždyť jsi málem celé lidstvo! To je to strašné: když hřešíš, padá vina na ně na všechny, a každou tvou bolest i malost nese ten ohromný zástup. Nesmíš, nesmíš tolik lidí vést cestou ponížení a marnosti. Ty jsi Já, ty vedeš, jsi za ně odpovědný, tyhle všechny jsi měl někam přivést. (...) Můžeš se dívat na všechny lidi a na nich rozeznávat, co všechno je, člověče, v tobě. Každý z nich žije něco tvého, i ten chlap trhan, kterého vedou četníci s řetízky na rukou, i ten moudrý a tichý lampář, i ten ožralý setník, který zapijí své hoře, všichni. Dívej se, dívej se dobře, abys konečně věděl, co všechno bys mohl být, dáš-li pozor, uvidíš v každém kus sebe sama, a pak v něm s úžasem poznáš svého pravého bližního.**“<sup>62</sup>

Termín postmodernismus, byť to v oficiálním diskurzu nešlo přiznat, pronikal do československé kultury již v období monolitické vlády KSČ před rokem 1989. Důležitou postavou se v tomto ohledu stal literární vědec a strukturalista Květoslav Chvatík. Ve svých fundovaných textech odhaloval postmoderní tendence v dílech velkých českých autorů, jako byl Bohumil Hrabal anebo Milan Kundera.<sup>63</sup>

Aktuální trendy ve světové filosofii, a to i postmoderních autorů jako byl Roland Barthes nebo Michel Foucault, pomáhal v Československu šedesátých let minulého století šířit časopis *Orientace*, který vycházel v l. 1966 – 1970. Zde, krom jiného, vyšel v roce 1969 český překlad již výše zmíněné zásadní přednášky Leslieho A. Fiedlera ***Doba nové literatury***.

Normalizace pochopitelně neumožňovala pracovat s termínem postmodernismus, jako s oficiálním paradigmatem, neboť tento směr a jeho představitelé se svou filosofií a estetikou stavěli proti rigidním podobám socialistického umění. O myšlenkách Bartha, Lytoarda či Derridy se samozřejmě diskutovalo, ale šlo především o neoficiální filosofické semináře, režimu nepohodlná literatura byla svépomocí šířena samizdatově. Přes různé normalizačské proklamace o konsolidaci poměrů, postmodernistický kvas v naší kultuře úspěšně působil, možná o to víc, že normalizační šed' a rezignovanost přímo vybízely k reakci, která by ukázala totalizující výsledky všech snah dobrat se „**neomylné**“ pravdy.

Vrcholné romány Bohumila Hrabala (např. ***Obsluhoval jsem anglického krále (1971)***), lze zařadit mezi postmoderní literaturu, neboť se v nich pracuje s intertextualitou, žánrovým pastišem a autorským komentářem procesu uměleckého tvoření.

Milan Kundera ve svém nejpopulárnějším románu ***Nesnesitelná lehkost bytí (1984)*** balancuje na hraně esejistiky, erotického a psychologického románu, přičemž žánrový a stylový mix plasticky reflektuje dobu rozplynutí idealistických

<sup>62</sup> ČAPEK, Karel. *Obyčejný život*. In: ČAPEK, Karel. *Hordubal; Povětroň; Obyčejný život*. Praha: Československý spisovatel, 1985. s. 392.

<sup>63</sup> CHVATÍK, Květoslav a SCHNEIDER, Jan, ed. *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. 1. vyd. Praha: Torst, 2004. 424 s. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-214-9.

nadějí šedesátých let dvacátého století. Kundera navíc v typicky postmoderním duchu románu odhaluje proces autorské tvorby, přiznává umělost postav a vede tak čtenáře k vlastnímu kritickému odstupu a zhodnocení témat, jež román nastoluje.

Dosavadním vrcholem české literární postmoderny je román Ladislava Fukse „**Vévodkyně a kuchařka (1983)**“. Dodnes plně nedocenené objemné dílo fascinuje především atmosférou, díky níž autor čtenáře poutá na více než šesti stech stranách příběhem, v němž se prakticky nic zásadního nestane. Napětí a zájem vyrůstají především z dokonale zvládnuté práce s jazykem a magií slova. Ve Fuksově fikčním světě Vídně konce devatenáctého století se prolínají žánry humoristického románu, detektivky, hororu a filosofického pojednání. Myšlenkově je **Vévodkyně a kuchařka** prodchnuta (snad) pesimistickou představou světa, v němž se veškerý řád a smysl věcí, osob a idejí rozpadá a člověku nezbývá nic jiného, než hledat krásu a potěšení v drobných částech do nekonečna se rozšiřujícího vesmíru. Zatímco modernističtí autoři jako byl Marcel Proust nebo Robert Musil ještě skrze chaos univerza a jen těžce usměřovaný tok svých myšlenek dokázali najít ztracený čas, nějakou scelující pravdu o životě, Fuks postmoderně klesá na kolena u hodnotové tříště, kdy chaos zůstane chaosem a jenom jedinec, omezeně a bez všeobecné platnosti může vytvořit prostor dočasné pevné pravdě, kterou je jeho vlastní život – omezený a nezvratně konečný. Ztracený čas bude navždy „pouze“ hledaný: „**Protože náš život je velmi krátký, za chvíli skončí, na těle nezáleží, ale ani na duchu, tak jako tak se ve věčnosti ztratíme. Sofie, žijeme pár let, ale mrtvi jsme celé miliardy, vlastně věčně. Člověk je vlastně věčně mrtví. Narodili jsme se na chvíli jen proto, abychom mohli být věčně mrtvi. Kdo si to myslí jinak, žije v strašném sebeklamu, žije, Sofie, ve vidinách, iluzích a bludech. Ty k tomu názoru snad také jednou dojdeš...**“ Chtěla mu snad znovu něco namítnout, něco, že život přece jen cenu má, že ji musí mít, když existuje, že člověk je tu proto, aby si něco vymýšlel, zkoumal, tvořil, také se trochu těšil a radoval ... copak nemá význam třeba víno nebo krásný obraz ..., nebo tvá hudba..., to mu chtěla namítnout a také s velikým podivem mu vytknout, že když takhle potemněle myslí, nemůže být věřícím člověkem, ale už se k slovu nedostala.“<sup>64</sup>

Mezi další české literární postmodernisty z období normalizace patří například Vladimír Páral, především pro své romány **Milenci a vrazi: Magazín ukájení před rokem 2000 (1969)** nebo **Muka obraznosti: Konfrontace snu a skutečnosti (1980)**, ve kterých vrchovatě využívá pastiše a kontextualismu. Romány Daniely Hodrové, například **Trýznivé město (1992)** nebo **Perunův den (1994)** jsou rafinovaně vystavěnou sítí metafor a alegorií, čtenářský nepadno uchopitelnou.

Osmdesátá léta byla dekadou, kdy postmoderna po prozatím ojedinělých projevech naplno proniká do buněk československé kultury, byť se dekadentní reálně-socialistická umělecká politika různými zákazy a omezeními pokouší tento postup zvrátit. Ve Světové literatuře v roce 1986 vychází zásadní Ecovy **Poznámky ke Jménu růže**, které jsou například citovány Janem Dvořákem při propagování tehdy svérázné estetiky Pražské pětky v časopisu **Scéna**, čímž jsou

<sup>64</sup> FUKS, Ladislav. *Vévodkyně a kuchařka*. 3. vyd. Praha: Odeon, 2006. s. 367. ISBN 80-207-1207-0.

tyto divadelní skupiny s oficiální otevřeností označeny za zástupce postmodernismu u nás.

Očividně se zhoršující hospodářská, ekologická a morální situace československého národa měla být zacloněna konzumní televizní zábavou, reprezentovanou blyštivými estrádami s ošklivými zpěvačkami z NDR a třesuté vtípnými silvestry s popkulturní elitou své doby v čele. V průběhu osmé dekády, během níž se gerontokratický komunistický aparát začíná drodit, proniká do Československa kultura diskoték, v nichž je mladá, vrtivě roztančená generace pumpována optimistickými texty písní Michala Davida. Tato normalizační šidítka však mají svou analogii i na kapitalistickém západě. Rozklad ideálů šedesátých let je zde ale, na rozdíl od tzv. východního bloku, podporován také materiálním dostatkem. Někdejší hlásání radikální proměny západní civilizace bylo umlčeno regály přeplněnými zbožím, které nikdo nepotřebuje, vizuální a hudební bombastičností videoklipů, uváděných v nekonečných smyčkách na televizi MTV a lživým politickým příslibem věčného konzumního růstu.

V oblasti výtvarného umění český postmodernismus reprezentovala skupina Tvrdohlaví, založená v roce 1987 absolventy Akademie výtvarných umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Název Tvrdohlaví odkazuje na skupinu Tvrdošijní z počátku dvacátých let dvacátého století, v níž byl mimochodem vůdčí osobností výše zmíněný pre-postmodernista Josef Čapek. Podobně jako Tvrdošijní i Tvrdohlaví se stavěli do opozice proti dogmatickému určení „**jak má vypadat správné umění**“, resp. nesouhlasili s ideologizací tvorby, která by měla skrze svou znakovou strukturu reprezentovat nějaké společenské postoje. Členové skupiny - Petr Nikl, Jaroslav Róna, Jiří David nebo František Skála výtvarnou činnost chápou jako syntézu stylů, inspirují se kýčem, rozrušují hranice mezi sochařstvím a malířstvím. Tvoření je pro ně hravou oslavou možností svobodně a bez hodnotících nálepek interpretovat svět a život.

I československá kinematografie se v druhé půli osmdesátých let začíná více otevírat kriticky demytizačním a dekompozičním tendencím, ať už jsou to filmy a dokumenty Věry Chytilové<sup>65</sup>, bizarní žánrové variace Juraje Herze<sup>66</sup> nebo vizuálně vyprecizované snímky Juraje Jakubiska.<sup>67</sup> Postmodernistické tendence v sobě nesou i některé debuty nejmladší generace filmařů: **Čas sluhů (1989)** Ireny Pavláskové, a především **Pražská pětka (1988)** Tomáše Vorla, parodický manifest české filmové a divadelní postmoderny. Tzv. „kultovním snímkem“ se ve své době stal alegorický **Dům pro dva (1987)** Miloše Záborského. Z dnešního pohledu je tento film možná až úsměvně „tajnosnubný“, ale v časech tzv. perestrojky četné náboženské symboly na diváky působily takřka „kontrarevolučně“.

---

<sup>65</sup> Její dokument **Praha – neklidné srdce Evropy (1984)** je označován za jedno z nejzajímavějších filmových děl své doby v celosvětovém kontextu, přesto se ho komunistické moci podařilo domácímu publiku poměrně dobře utajit, takže se do širšího povědomí nedostal ani po změně politických poměrů v roce 1989.

<sup>66</sup> Herzova groteska **Straka v hrsti (1983)** zůstala vinou cenzorských zásahů spíše dějově nesouvislým torzem, než celistvým kinematografickým dílem, ale možná právě proto si vydobyla status ukázkového příkladu české filmové postmoderny.

<sup>67</sup> Na Jakubiskově poetice nejvíce upoutá fakt, že neuznává hranice mezi tzv. uměním a tzv. kýčem. Drsné výjevy střídá se sladkobolnými obrázky. Neváhá použít „podpásových“ emočních prostředků, aby u diváka dosáhl dojetí. Zároveň však v jeho snímcích, jako např. **Tisícročná včela (1983)** nechýbí grotesknost a ironický nadhled.



Jedním ze znaků hudební postmoderny je prolínání sfér vážné a populární muziky. K nejznámějším představitelům české postmoderní hudby patří Vít Zouhar, Petr Kofroň nebo v následujících kapitolách mnohokrát skloňovaný Vladimír Franz. Sedmdesátým a osmdesátým letům minulého století, o kterých se hovoří jako o „nové vlně“ rockové muziky, krom art-rocku, zrozeného již v šesté dekádě, vévodí punková hudba. Ta rozkládá tradiční tonalitu, pracuje s inspirační nahodilostí, nebojí se použít kýče a hodnotově se staví do opozice proti společenskému konsenzu, kterému čelí provokací nejen samotnou hudbou, ale i způsobem oblékání či sociálně značně neuspořádaným životním stylem.

Po revolučních veletočích společenského systému v listopadu roku 1989 se česká intelektuální obec v problematice postmodernismu snažila dohnat západní svět, přičemž došlo k mohutné inflaci užívání tohoto pojmu. Teorie a kritika ve svých soudech postmodernismem nešetřila, ale naopak ho vetkávala do štítu všeho, co alespoň přibližně mohlo zapadnout do matrice tohoto zdánlivě pojmově neukotveného směru. Vznikly dva proudy – postmodernu obhajující a postmodernu kritizující. Na stránkách dobových časopisů o umění a filosofii můžeme sledovat úporné dialektické bitvy o smysl postmoderny v naší „osvobozené“ kultuře. S odstupem času můžeme říci, že Welschem skepticky nahlížený „bezbřehý postmodernismus“ se stal hodnotovou dominantou v divoce se kapitalizujícím Československu. Neřízené střely ironie, parodie a cynismu filmového, televizního i hudebního, po rozkladu normalizované estetiky vytvářely podstatu českého postmodernismu. S postmodernismem se v té době ztotožňovalo i to, co bylo zkrátka jenom „divné“, běžnému vkusu se vymyškající, jako například sklepácko-feničovská parodie na konzumní společnost **Česká soda**. Postmodernismus se tak stal analogií neukotveného liberálně-tržního prostředí své doby, které odmítalo jakékoliv morální či estetické limity a takto ho ve svých hodnoceních buď pochvalně, nebo negativně používala i česká kritika.

Ve filmu vznikají další nekonvenční opusy Věry Chytilové (např. **Mí Pražané mi rozumějí z roku 1991**). Z emigrace se vrací výrazná osobnost československé nové vlny Jan Němec a v roce 1990 natáčí odvážnou adaptaci expresionistické novely Ladislava Klímy **Utrpení knížete Sternenhocha (1928)** nazvanou **V žáru královské lásky**, v hlavní roli s psychedelickým reprezentantem hudebního punku Vilémem „Vildou“ Čokem. Z mladší generace filmařů prochází svou postmodernistickou epizodou pozdější významný producent Fero Fenič díky snímku **Zvláštní bytosti (1990)**, zobrazujícímu dekadentní tvář reálného socialismu v pozdních osmdesátých letech, nebo posléze konzervativní tvůrce Karel Smyczek, jenž v doku-dramatu **Pražákům, těm je hej (1990)** vzdává hold Pražskému výběru. Ukázkovými postmoderními díly své doby jsou **Don Gio (1992)** bratří Cabanových, Vorlův 'rytmikál' **Kouř (1990)** nebo **Žiletky (1994)** Zdeňka Tyce. Výraznou postavou porevolučního dokumentu je Karel Vachek, který na principu tzv. **„vnitřního smíchu“** objevuje grotesknost ve zdánlivé vážnosti a patosu, nízkou účelovost ve vznosných frázích a manipulaci v institucemi proklamované svobodné volbě. Jako pedagog FAMU vychoval novou generaci mladých průrazných dokumentaristů, jako je např. Filip Remunda nebo Erika Hníková, kteří i ve světovém kontextu udržují dobrou pověst české kinematografie.

Také literáti se díky změně politických poměrů mohou konečně otevřeně hlásit k postmoderní orientaci. Jiří Kratochvíl nebo Michal Ajvaz vytvářejí romány, které měrou vrchovatou plní postmoderními ingrediencemi, jako je narušování čtenářova očekávání, prolínání časoprostorových rovin a zcižující vstupování

autorského subjektu do iluzivního kosmu románového příběhu. Ajvazův román **Lucemburská zahrada (2011)** se nepřímou odkazuje k poetice Umberta Eca. Demonstruje odvěkou lidskou touhu po určité životní harmonii. Čím víc však po ní bažíme, tím hrozivější a chaotičtější se nám zdá svět, v němž se každodenně pohybujeme.

Z mladé generace si status kultovního guru českého postmodernismu, a to především díky apokalyptickému románu **Sestra (1994)**, vydobyl Jáchym Topol. Později se k autorům, ceněným jak čtenáři, tak kritiky, přidá Miloš Urban se svými odvážnými variacemi na pokleslé románové žánry, jako např. **Sedmikostelí (1998)**.

### **3. 2. POSTMODERNISMUS A ČESKÉ PROFESIONÁLNÍ DIVADLO**

Podobně jako u jiných uměleckých druhů, lze vyzorovat první postmoderní tendence v českém divadle během přelomových šedesátých let dvacátého století, a to v souvislosti s již výše zmíněnou tzv. druhou divadelní reformou.

V Československu je nástup druhé divadelní reformy a později postmoderny spojen se vznikem celé řady tzv. studiových scén, které přinesly na naše jeviště nové experimentální postupy, odklánějící se od dosavadně dominujícího interpretačního činoherního divadla a začínající přezkoumávat možnosti a funkce jednotlivých jevištních komponentů ze zcela jiného hlediska. Iluzivní fasáda odděleného jeviště a hlediště se rozpadá: nejpřehlednější příklad studiové scény té doby – Semafor, založený r. 1959 a spjatý především se jménem Jiřího Suchého, sblíží poezii s pop-kulturou, kýč s vysokým uměním. Herec musí zastat nejen funkci dramatické osoby, ale také pozici zpěváka, baviče a konferenciéra.

Zásadní postavou vstupu postmoderních prvků do českého divadla byl Ivan Vyskočil, autor a propagátor v podstatě postmoderní umělecké formy text-appealu<sup>68</sup> a ústřední postava volného uskupení Nedivadlo, v němž dekonstruoval (nikoli dekomponoval) tradiční schéma celé inscenační tvorby: **„Nedivadlo: jevištní představení díla ve stavu zrodu, při němž se stále kombinuje vyprávění s názorným předváděním, interpretací a komentářem vyprávěného a předváděného. (...) Za podstatného podílu improvizace se tu v co nejtěsnějším kontaktu s divákem hledaly i prověřovaly nové varianty a možnosti lidských příběhů (jejich významové interpretace a přesahy se pohybovaly od satirických až po existenciální).“**<sup>69</sup>

Pod patronací teatrologa a dramaturga Bořivoje Srby se na konci šedesátých let začíná (zprvu amatérsky) rozvíjet divadlo Husa na provázku, které již v určitém směru předjímá postmodernistickou estetiku. Srba v roce 1967 formuloval principy tzv. nepravidelné dramaturgie, jež nevychází z pouhé interpretace pevného a uzavřeného dramatu, ale textové zdroje nachází i v jiných mimodivadelních sférách, jako je próza, poezie, film nebo deníková žurnalistika. Pro téma této práce je důležité zmínit „provázkovskou“ inscenaci Zdeňka

<sup>68</sup> Text-appeal je soubor písniček, povídek a krátkých scének. Poetika text-appealu došla svého vrcholu v l. 1957-1959 v divadle Reduta, kde se vedle Vyskočila výrazně prosadil básník a hudebník Jiří Suchý. Právě text-appeal se stal předobrazem stylu divadla Semafor a rané éry Divadla na Zábradlí.

<sup>69</sup> JUST, Vladimír. KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 96. ISBN: 978-80-200-1720-8.

Pospíšila a Milana Uhdeho **Na pohádku máje** z roku 1970. Adaptace impresionistického románu Viléma Mrštíka **Pohádka máje** z roku 1892, bere narativní strukturu předlohy pouze jako inspirativní východisko a dominantním tématem se tu stává výpověď generace přelomu dvou dekad - výpověď o lásce, o zmařených nadějích a krásách života, ukrytých pod ztrouchnivělým hábitem přetvářky. Klasické čítankové dílo české literatury není věrně interpretováno, ale nejedná se ani o aktualizovanou čistě činoherní dramatizaci. Klasické dílo vyvolává v umělcích určité impresie, pomáhá jim nalézt jisté obecné platné hodnoty, které za pomoci hudby, symbolické scénografie a stylizovaného herectví svébytně formulují a sdělují divákům. Drama (v tomto případě tedy dramatizovaný román) je pouze zdrojovým kódem, v němž se asociativně protínají siločáry nápadů a podnětů tvůrců.<sup>70</sup>

V marasmu normalizované šedivosti sedmdesátých a osmdesátých let se přes druhový a žánrový synkretismus postmoderní principy v českém divadle začínají ozývat čím dál tím silněji. O druhovou a žánrovou synkrezi se úspěšně snažilo (a stále snaží) liberecké (a později) pražské Studio Ypsilon pod vedením výtvarníka, herce a režiséra Jana Schmida. V Ypsilonce se již od jejího založení v r. 1963 objevují postmoderní tendence, postavené na improvizacní hře s tématem a dekompozici „jediného správného“ náhledu na kanonické dílo, historickou epochu či osobnost. V dobově skandální inscenaci **Život a smrt K. H. Máchy (1978)** jevištní souhrou tematických i historických reflexí „dekonstruovali“ umělci z Ypsilonu mýty a stereotypy, které si spojujeme s velikány naší minulosti a iluzivně si tak skrze ně potvrzujeme hodnotu vlastní – národní i individuální.

Zjevnou protitotalitní rezistenci s modernistickým aktualizacním náhledem na světovou klasiku v časech normalizace velice úspěšně vytvářelo Činoherní studio Ústí nad Labem, a to především v éře působení režiséra Ivana Rajmonta na této scéně v letech 1975 - 1986. Jeho inscenace Čechovových **Tří sester** z roku 1984 oproštuje drama tohoto autora od desetiletí prosazovaného meditativního psychologismu a posouvá klasiku více do roviny grotesky a výsměchu marným snahám člověka dát svému životu nějaký smysl. Radikální reflexí české mentality, její podivuhodné schopnosti přizpůsobit se takřka jakékoliv politické situaci, byly v Činoherním studiu inscenace her Karla Steigerwalda. Drama **Dobové tance (1980)**, odehrávající se po neúspěšném revolučním vzednutí našich národnostních snah v roce 1848, skrze expresivní grotesku demytizuje velké vlastenecké ideály, ale především přes dobu vrcholícího obrození zrcadlově popisuje časy normalizační a v podstatě libovolnou dobu mravní krize.

Pomyslným vyvrcholením druhé divadelní reformy v československé kultuře, a přitom budoucnost předznamenávajícím manifestem české divadelní postmoderny se v roce 1984 stal **Společný projekt Cesty (křižovatky – jízdni řády – setkání)**, na němž se podílely Divadlo na provázku, HaDivadlo, Divadlo na okraji a Studio Ypsilon. Projekt sestával z koláže scén a výstupů, v nichž každý soubor demonstroval svou svébytnou poetiku. Divadlo na okraji expresivní a audiovizuálně agresivní, Divadlo na provázku směs brechtovského epického divadla a divadla poeticky metaforického, HaDivadlo ironickou a parodickou a Studio Ypsilon groteskní a stylizovanou. Výsledný působivý tvar projektu v myšlenkovém průniku vyjádřil společný postoj ke světu, který v duchu postmoderní skepse a ironického výsměchu společenským frázím, mediálním

<sup>70</sup> Viz. HANÁKOVÁ, Klára. *Na Pohádku máje. Analýza a rekonstrukce inscenace Zdeňka Pospíšila v Divadle na provázku*. Brno: JAMU, 2011. 135 s. ISBN: 978-80-86928-86-9.

bludům a morální a ekologické destrukci jen stěží může hledat útěchu v optimistických proklamacích o budování lepšího světa. K postmoderně odkazuje již samotný název, neboť tekutost, nestálost a nedefinovatelnost světa po moderní pozitivistické anabázi mohou charakterizovat slova jako „křižovatka“, či „setkání“. Závěrečný magický obraz anděla s hořícími křídly a ženy s hořícími houslemi, snášejícími se z nebes, pak znamenal vyjádření oné nostalgické touhy po absolutnu, po scelujícím a konejším smyslu, o němž postmoderní člověk ví, že mu zde na zemi nemůže být dán, což však neznamená, že po něm dokáže přestat toužit. Projekt **Cesty** vyvolal vlnu nadšení v řadách svobodomyšlněji uvažujících kritiků, komunističtí hodnotitelé si naopak velice správně všimli onoho hluboce pesimistického, zoufale výsměšného tónu, táhnoucího se celou inscenací – koláží: **„Tady se ovšem inscenátoři dostávají i na takové ‚cesty‘, po nichž putují jejich hrdinové v roli pasívních cestujících, kteří mohou sice společenský řád napadat a kritizovat, ale v podstatě na něj nemají vliv. To je vede k spekulativnímu moralizování a k nedialektickému pohledu na vztah člověka a společnosti – člověk je vtahován do společenského mechanismu víceméně proti své vůli, jeho aktivní postoj vůči společnosti je chápán v destruktivním, a nikoli v konstruktivním smyslu. Toto ideové pojetí, ovlivněné teoriemi o odcizení člověka a společnosti, vede k abstraktnímu humanismu, k pesimistickým postojům vůči směřování a usilování socialistické společnosti, je to pojetí odpovídající politické a sociální realitě buržoazní společnosti.“**<sup>71</sup> Projekt **Cesty** však také ve své struktuře ukázal již výše zmíněné potencionální nebezpečí podlehnutí výrazové primitivnosti a plochosti sdělení, čímž se kritika ve výsledku stává tím, co kritizuje, transformuje se do podoby satirického simulakra. Jan Rejžek ve své, jinak pochvalné, recenzi toto podlehnutí spatřuje explicitně v případě výstupu Studia Ypsilon: **„(...) šlo o děsivé estrádní exhibování televizních pakomiků typu Wimmera s koketními ‚pravdami‘ a naaranžovanou nenaaranžovaností. Ve společné akci působilo Studio Y jako výsměch všem poctivým, slávou nezkaženým, myslícím kolegům. To už snad není žití ze slávy, ale umělecké živoření, opodstatňující se jáсотem snobů...“**<sup>72</sup>

S postupujícím rozkladem společenského zřízení se v polovině osmdesátých let čím dál víc začínají objevovat inscenace formálně odvážnější a k vládnoucímu společenskému systému mnohem kritičtější. A to i na scénách velkých a státem přísně hlídaných, jako Divadlo na Vinohradech, které nazkoušelo kupříkladu Janem Vedralem vytvořenou adaptaci Bulgakovova magicko-realistického románu **Mistr a Markétka** (premiéra 3. 5. 1989, režie Jaroslav Dudek) nebo opět Vedralem sepsané původní drama na motivy novely Klause Manna. **Urmefisto** (premiéra 9. 2. 1988, režie Jan Kačer).

V této době také začíná svoji uměleckou dráhu režisér Jan Nebeský, který kritiku i diváky jako matador českého postmodernismu nadšením i zhnusením provokuje až dodnes. Tento absolvent DAMU z r. 1982 si již od svých profesních počátků udržuje poměrně svébytný a v určitých principech stále stejný styl. Významy interpretovaného dramatického textu se snaží domýšlet ad absurdum. Nechce se dopátrat myšlenkové podstaty skrze jevištní pravděpodobnost a zdůvodněnou aktualizaci díla, ale z různých úhlů pohledu zkouší, jaké možnosti výkladu text nabízí, přičemž se neohlíží na kauzalitu děje, psychologii postavy nebo ze situace

<sup>71</sup> SLUPECKÁ, Marie. Cesty mladého divadla. In: *Rudé právo*. 1984, roč. 65, č. 272, s. 5.

<sup>72</sup> REJŽEK, Jan. Z Rejžkova kulturního deníčku. In: *Jonáš*. 1985, č. 5., s. 6

vyrůstající dramatické konflikty. Lze samozřejmě namítnout, že tyto výše vyjmenované ingredience najdeme již v divadle modernistickém. Režijní vize Nebeského se ale nesnaží o významové sjednocení těchto dekonstruktivních prvků, stvrzené přesně určitelným autorským výkladem, což je typické pro modernu, ale nechává je v podstatě osaměle tu a tam vyplouvat na povrch v chuchvalci inspirací, které v tvůrcích drama během zkoušek vyvolalo. Na základě toho je s herectvím postaven na roveň komponent scénografický, u Nebeského také důležitou roli hraje hudba a světelný design.

Tato změna paradigmatu v čase Nebeského nástupu zcela samozřejmě dráždila českou kritiku. Významný kritik Václav Königsmark klade v recenzi inscenace hry Brendana Behana **Rukojmí** (premiéra 12. 3. 1987, Národní divadlo Praha) na jeho tvorbu nároky modernistické, a tím pádem dochází k jasnému nedorozumění s touto poetikou: **„Inscenace (...) všemi prostředky zdůrazňuje divadelní autenticitu rozpadu, která vědomě paralyzuje dramatické situace. (...) V důsledcích tohoto přístupu se přesouvá významové dění z dramatického střetávání do divadelních postupů, které však tuto vnitřní obsažnost mohou jen těžko převzít. (...) Jan Nebeský položil důraz spíše na akt interpretace, aniž docenil a plně pochopil, že tento významový aspekt musí průběžně vyplývat z celé inscenační kreativity. (...) Tím jak většina postav není takto v hereckém materiálu vlastně vůbec připravena, směřují herci spíše k falešně vnější typizaci, která má rysy civilní pravděpodobnosti. (...) Ve spolupráci režiséra a herců se jako nejproblematictější jeví vágnost v pojetí postav a jejich vzájemných vztahů a především vágnost zvolených prostředků vůči tématu a zejména stylu hry.“**<sup>73</sup> Naopak kupříkladu Marie Boková se u Nebeského inscenace Ibsenových **Přízraků** (premiéra 15. 11. 1988, Divadlo S. K. Neumanna v Praze) již tehdy nechala plně polapit režisérovou smyslnou hrou s divákovým podvědomím: **„V (...) inscenacích Jana Nebeského se z utrpení pozvedá obraz lidské duše, hodný doktora Freuda.“**<sup>74</sup> Jak však snad ukáží při podrobných analýzách, Königsmark prorocky pojmenovává obecné problémy české postmoderny, která ve své fanatické honbě za destrukcí necitlivě podhodnocuje základní a v podstatě nezbytný divadelní komponent, kterým je herectví.

V pozdějších letech se Nebeský vedle interpretací dramatu stále více začíná zabývat asociativním inscenováním textů primárně neurčených pro jevištní zpracování – poezie, prózy atd. Tyto své kusy staví na podobně dekompozičním principu, přičemž herec je u něj jakýmsi psychosomatickým mediátorem. Nikoli realistickou nápodobou diváka, ale symbolem, stejně jako kulisa či hudební stopa. Herec svým hlasem, svým tělem, často deformovaným a zohyzďovaným, chce vyjádřit metafyzický a slovy nepopsatelný stav duše člověka, vhozeného do lví jámy neuspořádaného a tajemného světa. U Nebeského lze hovořit o postmodernismu z hlediska jeho příklonu k rozpadu dramatické situace a soustředění se na odvrácenou, temnou stránku interpretace známého textu. Problémem však je polovičaté využití možností hereckého projevu (exprese a radikální fyzičnost není takřka vůbec posílána do střetu s psychologíí a realismem, přičemž právě tato konfrontace je jedním ze základních předpokladů postmodernistické dekonstrukce hereckého komponentu), a paradoxně časem do

<sup>73</sup> KÖNIGSMARK, Václav: Rukojmí Brendana Behana na Nové scéně ND aneb požadavky opět nenaplněny. In: *Scéna*. 1987, roč. 12, č. 15, s. 3-4.

<sup>74</sup> BOKOVÁ, Marie: Přízrak lásky. Na okraj tvorby Jana Nebeského. In: *Scéna*. 1989, roč. 14, č. 24, s. 4.

monotónnosti spadnuvší provokativnosti (nahota, na hranici vulgárnosti a nevkusu balancující kostýmy).

Nejvýznamnějším příkladem průniku postmodernistických tendencí do českého profesionálního divadla ke konci osmdesátých let je první československé uvedení ukázkového postmodernistického dramatu Tankreda Dorsta **Merlín aneb Pustá zem** (premiéra 31. 3. 1988 v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého v Praze, v režii Miroslava Krobota). Tankred Dorst pomocí multižánrové travestie legend o králi Artušovi a hledání svatého grálu vytvořil ohromující dílo, které plně ukazuje postmodernistickou skepsi k možnosti najít smysl života. Dorst míchá klasicizující drama, epické drama, absurdní drama, existencialismus s realismem, aby nás přesvědčil, že člověk je odsouzen k věčnému hledání – a nalézání pouhých prozatímností. Krobot tento opus převedl do podoby čtyřhodinové obrazné, až barokizující podívané, přičemž využil plně všechny jevištní komponenty k demytizaci idealistických představ o divadle, jakožto instituci mravně vychovávající člověka a napomáhající mu nalézt pevný význam ve složitém a relativistickém vesmíru. **„Herci musejí překonávat tisícileté a nadčasové roviny, od prastarých kultur, přes středověké romance, rytířské spory, k anglické rokokové čajové seanci, až k dnešní módě a la punk. A to v ostrých střížích s nadčasovými komentáři démonických sil a filozofických dialogů. (...) Je to inscenace pro herce, kteří dokážou se samozřejmostí střídát stylové polohy akce, jak požaduje scénář i režie: od psychologického ponoru k ironické persifláži, od poetické nálady k racionálnímu chladu, od znaku až k barokní iluzi – to znamená vstupovat do role a vystupovat z ní.“**<sup>75</sup> Dobový recenzent si však již moc dobře všímá podobné hrozby omlouvání umělecké průměrnosti dobře skrytým (až divákovi takřka neviditelným) autorským záměrem, který jsme již nastínili u Jana Nebeského: **„Koexistence různých nadčasových a historických rovin, většinou parodovaných, alibizuje do jisté míry stylovou i uměleckou nejednotnost herectví. Avšak Krobotova režie, vědoma si hereckých možností souboru, dokázala je smysluplně zahrnout do celkového plánu totálního divadelního mystéria.“**<sup>76</sup> V rámci kontextu je důležité zmínit, že na pohybové stránce se významnou měrou podíleli členové amatérského souboru Jak se vám jelo, vedeného Petrem Léblem, později jednou z nejzásadnějších osobností českého divadelního postmodernismu.

### **3. 3. POSTMODERNISMUS A ČESKÉ AMATÉRSKÉ DIVADLO**

Na bujení postmodernistických tendencí v jevištním umění měla v časech československé normalizace zásadní vliv i amatérského divadla. Byť ochotnické spolky taktéž zůstávaly pod kontrolním dohledem mocenských orgánů (zřizovateli byly nejčastěji městská kulturní střediska, závodní výbory ROH atd.), přece jenom se v prostoru tzv. „nedokonalého“ umění neočekávala nějaká výrazná ideologická diverze. Amatérismus byl chápán jako zájmová činnost pracujících, při níž se odreažují a v neškodné podobě popustí uzdu svým estetickým choutkám. Jak píše Jan Císař, vládní moc paradoxně podporovala svou vlastní opozici: **„Důraz na zájmovou uměleckou činnost kladly oficiální orgány moci kromě jiného i proto, že neustále skloňovaly pojem**

<sup>75</sup> SLAVICKÝ, Stanislav. Merlin – mimořádný umělecký čin tvůrčího týmu Realistického divadla v Praze. In: *Scéna*. 1988, roč. 13, č. 12-13, s. 5.

<sup>76</sup> Tamtéž.

**„kulturně výchovná činnost“, jež se projevuje také tím, že se rozvíjí tvořivost „lidu“. Tvořivost je ovšem schopnost vidět skutečnost jinak, nově a popřípadě tuto jinakost, novost vtělit do výsledku rovněž jiného, nového. A tak se tvořivost, jako oficiálně vyžadovaná „kulturně výchovná činnost“ stává nástrojem pro vlastní poznávání a pro vyjadřování osobního postoje, což v interpretačním divadelním jazyku činohry znamená svébytnost jevištní výpovědi. Interpretace se v činohře stává prostředkem pro výraz osobního postoje tvůrců nejen k textu, ale vůbec ke skutečnosti.“<sup>77</sup>**

Amatérské divadlo této doby v podstatě navazuje na násilně přerušenu nit poetiky šesté dekády v profesionálním divadle, onu víru ve spasitelnost člověka uměním. Pomocí různorodých kurzů a seminářů, na nichž jako lektoři figurovaly významné (a režimu mnohdy nepohodlné) osobnosti profesionálního divadla, ochotníci postupně začali smazávat rozdíly mezi amatérstvím a profesionalitou. Zvyšovala se úroveň scénografická, dramaturgická, ale i herecká: **„ (...) v sedmdesátých letech si amatéři takto připravovali půdu k tomu, aby posléze – v letech osmdesátých – převzali některé estetické a umělecké funkce, jež divadlo profesionální plnit nemohlo.“<sup>78</sup>**

Z tohoto gruntu tedy v osmdesátých letech vyrostla silná generace divadelníků, kteří dokázali s mnohem větší razancí umělecky zobrazit normalizační současnost, protiklad zdání a skutečnosti, mocných a bezmocných, života v pravdě a života ve lži. Vrcholná přehlídka amatérského divadla Jiráskův Hronov se od poloviny osmé dekády dvacátého století stávala místem setkání s divadelní kulturou, která je svou myšlenkovou hodnotou srovnatelná s divadlem profesionálním. Význačné soubory (Šupina Vodňany, DS Jirásek Česká lípa, Divadlo AHA! Lysá nad Labem, Paraple, Nepojízdná housenka a další...), navazují na výše charakterizované výboje tzv. „druhé divadelní reformy“.

Později se mezi těmito etablovanými soubory začínají objevovat skupiny, které svébytně reagují na soudobou pop-kulturní clonu, jako např. již výše zmíněný svazek pěti druhově různorodých souborů<sup>79</sup>, proslavených pod názvem Pražská pětka. Členové se rekrutovali z řad metropolitní bohémy – studentů herectví a filmové režie, výtvarníků, architektů a tanečníků -, kteří v rámci postupně uvadajícího (byť stále silně represivního) režimu parodicky a uvolněně demonstrovali názor na společnost odumírající totality: **„Pražská pětka odmítla principy „druhé divadelní reformy“, i když vlastně dovedla některé její tendence do důsledků: ke stylové nečistotě, k jasné a úderné výpovědi křečovitého šklebu, ostrého výsměchu, nemilosrdné ironie a krutého sarkasmu.“<sup>80</sup>**

Vůči konzumně-estrádní společnosti nevystupují v avantgardně opozičním duchu, ale nechávají její charakter, založený na klipovitosti, formální vyprázdňenosti a vizuální přesycenosti proniknout přímo do své inscenační struktury: **„Zdrojem**

<sup>77</sup> CÍSAŘ, Jan: *Cesty českého amatérského divadla*. Praha: IPOS-Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 286. ISBN:80-7068-129-2.

<sup>78</sup> Tamtéž, s. 287.

<sup>79</sup> Pantomimická skupina Mimóza, výtvarné divadlo Kolotoč, recitační skupina Vpřed, baletní jednotka Křeč a činoherní divadlo Sklep.

<sup>80</sup> CÍSAŘ, Jan: *Cesty českého amatérského divadla*. Praha: IPOS-Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. s. 316. ISBN:80-7068-129-2.

dynamiky je výrazně rytmizovaná stylizace jevištního dění (pohybu i slovního projevu), odkazující zřetelně zejména k modernímu hudebnímu projevu. Akce je předváděna zcela neiluzivně, téměř varietně či cirkusově, nápadné kostýmování a maskování nezakrývá svá východiska v disco a punky módě. Masky a kostýmy slouží především k podtržení rysů generační sounáležitosti a mohou už svou okázalou vnějškovostí kamuflovat „generačnost“ výpovědi, uvnitř jevištního sdělení už tak pregnantně neobsažené.“<sup>81</sup>

Tím se ohlašuje postmodernistická distance od modernistické výlučnosti umělecké tvorby, která chtěla stvořením dokonalého díla pomoci vytvářet dokonalý svět: **„Je to – jak sami o sobě říkají – první generace, jež nevyrostla ze šedesátých let. Chtěli se odlišit jak od oficiálního umění, tak od undergroundu, ale i od „moralizace“ generace čtyřicátníků. Nepocítují křivdu, že jim normalizace zabránila pracovat, nevyčítají nic otcům a předchůdcům – berou situaci tak, jak je, žijí v ní a chtějí ji věcně reflektovat.“**<sup>82</sup> Jan Dvořák k tomu ve své apologetice píše: **„Nezastíraný atribut postmodernismu je přitom sociální konformismus, akceptování stereotypů doby, smíření se se službou klientovi – adresátovi (tím není úzký, elitářský okruh zájemců o tzv. avantgardní moderní výboje, ale už nepřehlížený a dosud ignorovaný co nejširší okruh lidí).“**<sup>83</sup>

Soubory Pražské pětky si díky „služebnosti klientovi“ velice rychle získaly divácký úspěch. Jan Vedral si ale již v roce 1985, dávno před nástupem „neviditelné ruky trhu“, všímá rizik postmodernistické žánrové nevypočitatelnosti, která se velice snadno může zvrhnout v samoučelnost: **„Značné rozpaky ovšem budí snaha dobrat se významových vrstev těchto výrazově spolu zřetelně souvisejících produkcí, jejich kompoziční primitivismus a mnohdy i technické diletantství řady interpretů cestu k pochopení myšlenkového světa představení ještě více komplikuje. (...) Jestliže parodie na maraisovské pseudoromantické filmy je v představení zřetelná a díky tomu, že její invenční scénické provedení obsahuje i prvky hodnocení zdroje, napovídá, co si soubor o těchto kýčovitých únicích od reality myslí, pak některé taneční kreace už parodicky nevyznívají, působí jako tu více, tu méně zdařilá snaha o nápodobu kazetového originálu, v níž už není ani místo ani snaha o zhodnocení funkce těchto produktů spotřebního zábavního průmyslu.“**<sup>84</sup>

Formálně mnohem více diferencovanou podobu postmodernismu než „Pražská pětka“, přinesl soubor *Jak se vám jelo*, později pouze *Jelo*, vedený osobností dramatika, režiséra, scénografa i herce Petra Lébla a brněnský Ochoťnický kroužek, kde se výrazně prosadil režisér a dramatik J. A. Pitínský. Tito dva tvůrci budou centrem zájmu samostatných kapitol, tudíž se zde omezím na kritiku nadšené přijetí Léblovy inscenace Vonnegutovy *Gotesky* v roce 1985 a kultovní popularitu medium-fex thrilleru 1959 *Ananas* Ochoťnického kroužku, premiérováno v roce 1987.

<sup>81</sup> VEDRAL, Jan: Od módy k názoru. In: *Amatérská scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 9.

<sup>82</sup> CÍSAŘ, Jan: *Cesty českého amatérského divadla*. Praha: IPOS-Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998, str. 316. ISBN:80-7068-129-2.

<sup>83</sup> DVOŘÁK, Jan: Divadelní postmodernismus Křeče. In: *Scéna*. 1986, roč. 11, č. 11, s. 4.

<sup>84</sup> VEDRAL, Jan. Od módy k názoru. In: *Amatérská scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 9.



**Ananas** je stylově podobný tvorbě Pražské pětky. Jedná se o napůl nostalgické a napůl cynicky ironické ohlédnutí na přelom padesátých a šedesátých let minulého století. Odstřihává se od časů modernismu a hlásí se k postmodernistické skepsi, resp. k neochotě důvěřovat nějakému velkému metanarativnímu příběhu, především sociálním a uměleckým iluzím šedesátých let. Tato idea je demonstrována již typicky postmodernistickým rozbitím jednoty stylu, žánru a narace. Přebujelá výtvarná stránka inscenace, textová a herecká roztěkanost, a především na pomezí parodie a zoufalství lavírující vhléd do základních konstant lidské existence (rodičovství, násilí, láska) byly pro tehdejší kritiku něčím originálně neotřelým: **„Imponuje, s jakou lehkostí dokáže Ochotnický kroužek komunikovat specifickými divadelními prostředky. Základem dvouapůlhodinové, do všech stran a vrstev rozkošaté inscenace, plné groteskního humoru, masek, šarád a persifláží, je Pitínského výsostně poetický text, jenž si pohrává s nářečím, cituje básníky, provokuje, paroduje filmový dabing, využívá odposlechnutých sentencí, útočí na divákovo podvědomí.“**<sup>85</sup>

Léblova **Groteska**, jevištní ztvárnění Vonnegutova parodicky-apokalyptického románu z roku 1976, stojí mnohem blíže podstatě postmodernismu, tedy hravým tancem na hraně mezi zesměšněním a vážnou reflexí současného světa: **„Bylo-li pro divadelní hledání v 60. letech typické mesiánské gesto, snaha očistit publikum od působení rozporuplného světa vypjatým tvůrčím aktem, přerůstajícím místy v politické gesto, nastupuje zde věcná, nemilosrdná analýza, složité struktury civilizace jsou ohledávány ne zevnitř, ale zvenčí. Zbytnělá etická funkce netradičního divadla, utlačující často jeho funkci noetickou a estetickou a rezignující v důsledku toho na zábavnost a srozumitelnost, prochází, zdá se, složitou proměnou.“**<sup>86</sup> Přesto se objevily kritické hlasy, které i u Lébla, stejně jako v případě Pražské pětky, upozorňovaly na lacinou líbivost: **„Tu všechny roviny a polohy navzájem splývali, vytvárajúc súvislý a po čase (napriek všetkým kostýmovým, pohybovým, mizanscénickým i scénograficko-technickým extravaganciám) aj monotónny prúd. Prúd zvýrazňujúci iba pocit zo všetkej tej absurdnosti a grotesknosti príbehu a jej matérie. A keď na konci, v rámci klaňacky protagonisti súboru za búrlivého ohlasu mladistvej časti publika parodovali Gotta a Rolincovu – veľká časť publika oprávnene a vážne zapochybovala, či celé predstavenie bolo naozaj myslené jako poselstvo, jako strhanie masiek americkému (pripustíme, že nielen americkému) spôsobu života.“**<sup>87</sup>

Jiný významný soubor zlaté éry amatérského divadla - Vizita, v němž na sebe poprvé upozornily budoucí významné osobnosti divadla profesionálního, jako např. Jan Borna nebo Jaroslav Dušek, vstupoval se svými tvůrčími „konkurenty“ do leckdy značně neurvalé konfrontace: **„Ohlas, který Srslení zcela**

<sup>85</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zločin, trest a ananas. In: *Amatérská scéna*. 1988, roč. 25, č. 12, s. 13.

<sup>86</sup> VEDRAL, Jan: Od módy k názoru. In: *Amatérská scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 9.

<sup>87</sup> „Všetchny roviny a polohy navzájem splývaly, vytvářející souvislý a po čase (přes všechny kostýmové, pohybové, mizanscénické i scénograficko-technické extravagance) i monotónní proud. Proud zdůrazňující pouze pocit ze vší té absurdnosti a grotesknosti příběhu a jeho matérie. A když na konci, během děkovačky, členové souboru za bouřlivého ohlasu mladé části publika parodovali Gotta a Rolincovou – velká část publika oprávněně a vážně zapochybovala, zdali bylo celé představení opravdu myšlené jako poselství, jako strhnutí masek americkému (připustíme, že nejen americkému) způsobu života.“ ŠTEFKO, Vladimír. Aj hravo aj dravo alebo Problémy stavu. In: *Javisko*. 1985, roč. 17, č. 11, s. 584. Pracovní překlad autora.

zaslouženě vzbudilo, ne zcela jeho tvůrci tzv. unesli. Zneužívali totiž podle mého mínění přirozeného respektu, který získali u publika svým výkonem na jevišti, k ironizování jiných představení (...) hlasitými poznámkami a upoutáváním pozornosti na svou – v tomto případě diváčkou – osobu. Jak jsem je tak pozoroval, scvrkávali se mi v těchto momentech ze včerejší velikosti až do normálních parametrů malé české povahy. Což se ovšem zdaleka netýká jen jich: intolerance souborů k odlišným poetikám, projevující se jak v diskuzích, tak – což je mnohem závažnější – i při samotných představeních (masové odcházení z některých představení bylo na denním pořádku ...) tato primitivní, řevnivá neschopnost naslouchat druhému či alespoň vyslechnout druhého do konce byla jedním z nejnegativnějších průvodních znaků jinak pozoruhodné přehlídky.“<sup>88</sup>

V oblasti pohybového divadla poutala již od sedmdesátých let kritickou pozornost Nina Vangeli se souborem Studio pohybového divadla. Tento ansámbl se vyvinul ze souboru Křesadlo, založeného Václavem Martincem. Východiskem práce obou byla snaha o aplikaci Grotovského výzkumu herectví v chudém divadle. Personální skok od herce Martince k teatroložce Hruškové (Vangeli) v čele seskupení je skokem od modernismu k postmodernismu v lokálních poměrech českého amatérského divadla. Nejslavnější (a zároveň nejkontroverznější) inscenací Studia pohybového divadla se stalo **Requiem** z roku 1987, temně nihilistický obraz soudobé české společnosti, tančený na hudbu Antonína Dvořáka. Názory na toto dílo se různily. Miroslav Kovařík byl nadšený: „(...) **je to představení mezižánrové či spíše nadžánrové. Termín 'pohybové divadlo' vysvětluje režisérka poukazem na dynamické možnosti lidského těla. Jistě, Requiem je z tohoto úhlu pohledu nádherná podívaná, ta těla jsou krásná a dokonalá, ovládají svůj výrazový rejstřík jako emotivní estetickou paletu, jejich psychofyzický účín je nesmírně sugestivní. Ale jde přece jen o víc: svým způsobem je toto představení trochu pantomimou a trochu divadlem beze slov, trochu černým divadlem a trochu výrazovým tancem, ba i moderní operou a baletem --- a dalo by se hledat dál a dál. Nina Vangeli po létech tvůrčí přípravy dokázala vdechnout duši novému, žánrově dosud nekodifikovatelnému tvaru, v němž je takřka vše z moderní výrazové struktury současného jeviště navíc s emotivně vemlouvavým a všanc divákovi podaným mnohostranným 'návodem k použití' v říši jeho vlastní imaginace. Co si přát víc?**“<sup>89</sup> Alena Urbanová naopak zůstala zklamaná: „**N. Vangelli se pokusila ve svém Requiem (Studio pohybového divadla) vyjádřit prostředky pohybového divadla vražednost společenských deformací lidskosti, formalismus a falešných mýtů – to vše viděno očima dítěte, které se stává obětí. Je to téma velké, nepochybně horce časové a ovšem mimořádně náročné. Natolik, že je zřetelně nad síly autorky i souboru skutečně ho beze zbytku ztvárnit jevištním obrazem. V základě této inscenace musí být nějaké nedorozumění, týkající se vůbec podstaty pohybového divadla. Má-li být gesto a pohyb divadlem, musí být gestem dramatickým, tj. jednajícím, a jeho královstvím je oblast lidského iracionální. Tady je však degradováno do funkce ilustrátora ve skutečnosti velmi racionálně sestaveného seznamu neblahých vlivů, které uštvaly duši dítěte. Chudoba pohybové invence je pak nahrazována**

<sup>88</sup> JUST, Vladimír. Šrámkův Písek čtvrtstoletý. In: *Amatérská scéna*. 1982, roč. 19, č. 9, s. 5.

<sup>89</sup> KOVAŘÍK, Miroslav. Requiem – jevištní chrám i tvrz. In: *Amatérská scéna*. 1989, roč. 26, č. 1, s. 10.

**okázalou dekorativností nejrůznějších symbolů a hudbou. Dvořákovo Requiem však ničemu nepomáhá, naopak. Na mnoha místech ta skutečně vznešená hudba širokého dechu smete z jeviště titěrný, nedotažený a nevýrazný pohyb. Na pováženou je také v tomto představení nepokrytě záměrné využití dětské dojímavosti a zmanipulování přirozeného projevu. Vzhledem k tématu inscenace je to nepříjemný paradox.”<sup>90</sup>**

Radikálně odlišné přijímání nových divadelních postupů ukazuje, že postmodernismus není směr snadno vyložitelný a na mě, jakožto autora disertační práce o postmodernismu, čeká těžká a nevděčná práce.

---

<sup>90</sup> URBANOVÁ, Alena. Pražský výběr II. In: *Amatérská scéna*. 1988, roč. 25, č. 4, s. 7.

## 4. REALISMUS, NATURALISMUS A KULTURNÍ KÁNON

### 4. 1. REALISMUS A NATURALISMUS V TEORETICKÉM FOKUSU

Za „otce“ realismu je označován francouzský malíř Gustave Courbet. Ten v polovině devatenáctého století ostře vystoupil jednak proti malířskému akademismu prosazujícímu zobrazování pouze velkých a vznešených osobností, ale také proti romantismu s jeho soustředěním se na atmosféru díla, nikoli na realistickou věrnost tomu, co je na plátně zobrazováno. Courbet vášnivě tvrdil, že umělcův odklon od hmotné skutečnosti je zradou na pravdě, přičemž pravdivost je umělcovým společenským závazkem.

Vyhrocení snahy zachytit všední skutečnost vede až k naturalismu. Pojem vznikl na základě latinského slova „natura“ – tj. příroda. Přírodní, biologický faktor existence je také základním postulátem naturalismu jakožto uměleckého směru. Naturalisté se hlásili k realismu, avšak chtěli jej posunout na vyšší, vědeckou úroveň. Zatímco realismus byl schopen se do objektu svého zájmu empaticky vcítit a kořeny problémů hledal i v metafyzických obecných principech morálky, naturalisté požadovali přísnou autorskou distanci a hrdiny svých děl chápali jako produkty přírody, formované biologickou dědičností a prostředím, v němž se pohybují: **„Naturalismus soustřeďuje realistické tendence, otevírá jistou materialistickou literaturu v souzvuku s vědou, jež se nevyléčitelně stala materialistickou, používajíc těchže metod a kontrolování faktů: pozorování a zkušenosti; podobajíc se vědě svým podkladem (spíše než náhodnou spleť svého povrchu). Svatá akademická trojice: Pravda, Krása, Dobro, je navždy rozbita. Pravda, příliš zohavená, jež se během staletí procházela ze subjektivna k objektivnu a vzala na sebe všemožné tvary, ztratila vážnost svého jména. Dělal jí nyní s novým životem i nové panenství. Od této doby se bude dílo připínat k realitě.“**<sup>91</sup> Namísto realistické analýzy je postaven popis, namísto charakteru biologie. Spisovatel sám sebe chápe spíše jako vědce než jako umělce.

V souvztažnosti s pozitivistickou filosofií Augusta Comtea z počátku devatenáctého století však naturalismus věří, že jestliže se povaha jednotlivce dá s vědeckou racionálností uchopit a sociálně roztrždit, je pak možné skrze stanovení určitých léčebných metod „to špatné“ v člověku opravit, uvést do ideálního stavu. Toto krédo vědeckého mesiášství pak v následujícím století vedlo k řadě katastrof – koncentračním táborem, gulagům, bezprizornímu ateismu. Postmoderna reaguje na toto zbožštění vědy výrazným anti-racionalismem a anti-scientismem.

Prvním zásadním počinem na poli naturalistické literatury byl román ***Germinie Lacerteuxová (1864)*** bratří Edmonda a Julese Goncourtových, s důrazem na detail popisující společenský i mravní pád jedné obyčejné služebné. Mezi další významné představitele literárního naturalismu patří např. Gustave Flaubert nebo Joris Karl Huysmans.

Nejzásadnějším teoretikem naturalismu se stal francouzský spisovatel Émile Zola. Ten spisovatele považuje za vědce, který pitvá figury jako lékař mrtvol. Proto i svůj dvacetidílný naturalistický cyklus ***Rougonové-Macquartové (1871)***

<sup>91</sup> BARBUSSE, Henri. *Zola*. Praha: Družstevní práce, 1933. s. 73.

– 1893) uvedl podtitulem: **přírodopisná a sociální studie jedné rodiny za druhého císařství**. Zola zdůrazňoval, že naturalistické postavy nemají duši a hlubokou psychologii, nýbrž že jsou ve svých životních rozhodnutích pudově poháněné dědičností, sociálním prostředím, v němž žijí a zvířecí touhou po ukojení svých potřeb. Tímto scientistickým přístupem naturalismus skandálně prolomil dosavadní představu o člověku jako obrazu Božím a duchovní bytosti s morálním rozměrem.

V divadelních dějinách je realismus zpočátku spojován s romantizujícím melodramatem a emočně sytým verismem italské opery. Nešlo ani tak o obsah, který se zcela profánně a ruku v ruce s tradicí držel nešťastné lásky a dobrodružného putování cudných hrdinek zakalenými vodami života, jako spíše o formální stránku budování inscenační struktury: **„Jako realistická mohla být označena každá inscenace používající konkrétních vizuálních detailů; jako realistické bylo často označeno melodrama, pokud předvádělo příběhy prostých lidí ze všedního života, provedené za pomoci realistických detailů i zvláštních efektů, třebaže jeho metafyzická a moralistická pozice vedla nevyhnutelně ke šťastnému konci; dále inscenace nerealistického historického a básnického dramatu, užívající spektakulární výpravy, historicky přesných kostýmů a rekvizit; a konečně byly za příklady realismu téměř vždy prohlašovány inscenace, které se snažily znázornit vědecky odpozorované jednání ve skutečném prostoru a demonstrovaly vzájemný vztah postavy a prostředí.“**<sup>92</sup>

Je zde také důležité zmínit německého spisovatele Otto Ludwiga. Ten přichází s pojmem „poetický realismus“. V něm Ludwig chce prolnout romantické a realistické prvky: tedy zobrazovat reálné prostředí, snažit se postihnout sociální problémy a životní tíži mnoha anonymních skupin obyvatelstva velkoměst, zároveň však nerezignovat na formální vytržbenost a jistou idealizaci východisek z problémů, které dílo nastolilo. Poetický realismus neutíká před bídou, ošklivostí a krutostí, ale na roveň jim staví lásku, vášně a ideál morálně nezkaženého života mimo město, v cudné, avšak ničím nespoutané přírodě. Jak uvidíme později, za nejvýznamnější dílo „poetického realismu“ je v českém kontextu považováno Stroupežnického drama ***Naši furianti***.

Divadelní naturalismus stejně jako naturalismus literární či výtvarný posouvá realistické konvence do nové dimenze. Naturalistické drama je mimo jiné reakcí na dominanci tzv. „dobře napsané hry“ ve francouzském divadle, reprezentované plodnými řemeslníky jako byl např. Eugène Scribe nebo Victorien Sardou, kteří odmítali překročit hranice vymezené měšťanským vkusem. Svatým textem se pro autory „dobře napsané hry“ stala ***Technika dramatu (1863)***<sup>93</sup> Gustava Freytaga, která umělecká díla degraduje na sériové tovární výrobky, „vyšlechtěné“ podle přesně dávkovaného množství humoru, napětí, lásky a akce. Naturalismus stojí vůči „dobře udělané hře“ ve formální i myšlenkové opozici, byť, jak píše Jan Císař, s ní do určité míry koexistuje: **„Tím, že se tvářilo, jako že nemá autora, že důraz položilo na sekundární „konfliktní“ komunikaci mezi dramatickými postavami a odmítlo primárnost komunikace s divákem, provedlo velmi působivě dramatickou situaci. Dokonce snad v**

<sup>92</sup> BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*. Překlad: Milan Lukeš. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny/Divadelní ústav, 1999. s. 466. ISBN:80-7106-364-9.

<sup>93</sup> FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s.

něčem plně a naprosto (absolutně) ctilo jeden z trvalých principů divadelní situace: známé zde a nyní. Naturalistické „naprosté“ drama je zajisté vyvrcholením v renesanci počínajícího „mimetického“ divadla. Zároveň svým chytrým a poučeným využitím zkušeností freytagovské „techniky“ jako ověřeného souboru pravidel a konvencí (která ostatně vstoupila do dějin evropského dramatu rovněž za renesance) realizovalo působivou podobu dramatu, která byla práva těm několika málo principům (stručně řečeno: dramatická situace, děj, dramatické postavy a hlavně: jednání), jež formují podstatu dramatu a vůbec dramatičnosti."<sup>94</sup>

V představách představitelů jevištního naturalismu, jako byl kupříkladu André Antoine v pařížském Theatre Libre nebo Otto Brahm v berlínském Freie Bühne, se před diváky měl objevit do všech detailů přesný a neidealizovaný otisk světa. Návštěvníky šokuje nejen bez skrupulí zobrazovaná tematika alkoholismu, prostituce či pohlavních chorob, ale i ten fakt, že herci ve snaze o naprostou autenticitu pracují s pomyslnou čtvrtou stěnou a k divákům si „dovolí“ otočit zády nebo v důvěrném rozhovoru skutečně šeptají a v hledišti je není slyšet. Scénografie zachovávala věrnost představě inscenace jakožto „pouhého“ výseku ze života, a proto ve scénách z řeznictví byly na jevišti umístěny skutečné kusy masa, které samozřejmě v teple začaly velice rychle a „naturálně“ zapáchat. Naturalistické divadlo bylo tedy založeno především na syrovém obrazu, dramatu se v jeho hájemství až tolik nedařilo. Ve Francii naturalistické drama na vyšší úroveň povznesl např. Henry Becque, autor již svým názvem příznačného dramatu **Krkvci (1882)**. V Německu v počátcích své tvorby budoucí symbolista Gerhart Hauptmann stvořil sociální fresku **Tkalci (1893)**. Švéd August Strindberg v návalech neurastenických záchvatů sepsal erotickou jednoaktovku **Slečna Julie (1888)**. Velký ruský romanopisec Lev Nikolajevič Tolstoj pak do naturalistické dramatické čítanky přispěl svou drsnou rodinnou tragédií **Vláda tmy (1886)**.

Byť divadelní naturalismus ve své krystalicky čisté podobě netrval dlouho, byl důležitým článkem a inspirací v následném vývoji moderního divadla – pro detailní práci s mizanscénou, s hereckým gestem a především kladením důrazu na jevištní jednání, více než na věrnost interpretace dramatikova textu. Naturalismus stojí na počátku tzv. první divadelní reformy emancipující divadlo od literatury a je prvním krokem k modernistickým experimentům symbolismu nebo avantgardním skandál(k)ům surrealismu.

Zajímavostí „na okraji“ pak je divadlo Grand Guignol, založené r. 1897 legendárním šansoniérem Aristidem Bruantem. Scéna, která ve svých počátcích vycházela z Antoinových reformátorských snah, stala se velice rychle symbolem děsuplné podívané, lákající diváky na šokující a bizarní výjevy, abnormality fyzické i psychické. Jedné z čelních členek Grand Guignolu, herečce Maxové, se pro její efektní výstupy, při nichž se polévala vitriolem a vydávala děsivé skřeky, začalo přezdívat „princezna hororu“.<sup>95</sup> Naturalismus, zprvu sociálně kritický a protiměšťácky založený, se nakonec stal měšťáckou komerční podívanou, předchůdkyní televizních „reality show“.

<sup>94</sup> CÍSAŘ, Jan. Setkání dvou věků. In: *Svět a divadlo*. 1997, roč. 8, č. 2, s. 85. ISSN: 0862-7258.

<sup>95</sup> HYVNAR, Jan a DVOŘÁK, Jan, ed. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s., [48] s. il. ISBN 80-901671-7-9.

## **4. 2. REALISMUS A NATURALISMUS V KONTEXTU ČESKÉ KULTURY**

Kořeny realismu a později naturalismu leží v silně se rozvíjející české měšťanské společnosti druhé poloviny devatenáctého století, která si uvědomuje svoje práva, vytváří svůj systém hodnot a završuje národní obrození v tom smyslu, že emancipace češství má po prostém znovuvzkříšení z germanizační poroby pokračovat ve vyrovnávání se těm nejvyspělejšími evropským kulturám: **„Od šedesátých let rychlým tempem vznikají různé výdělečné i nevýdělečné spolky kulturního, zábavného, tělovýchovného, vzdělávacího rázu, prosperita politického i nepolitického tisku výrazně přispívá k utváření a fungování veřejného mínění (...) Svou úlohu sehrála i rozsáhlá reforma gymnaziálního a univerzitního studia (...), která rozbila hradbu uzavírající přístup k poznatkům evropské vědy a umožnila 'import' duchovních hodnot.“**<sup>96</sup>

Jednotlivé literární skupiny tohoto období jako např. Lumírovci, Májovci či Ruchovci chtějí překračovat provincialismus českého prostředí a inspirují se ve světových myšlenkových proudech, v nichž dominuje právě sociálně-realistický étos, který přes své univerzalistické tendence má v každém národě svá vlastní specifika. Tak se v české literatuře prosazuje realismus nahlížený skrze malého člověka, jak jej známe např. z díla Jana Nerudy. Kořeny má již v období biedermeieru dvacátých a třicátých let devatenáctého století, kterým se evropská vládnoucí vrstva snažila tlumit romantické společenské bouře: **„Biedermeier miloval uzavřené prostory, nevzrušivé postavy a vyrovnané povahy. Vyhledával zátiší a závětří útulných krajín a domácností.“**<sup>97</sup> Smysl života biedermeierovského jedince neleží ve velkých revolučních idejích, ale ve víře v obyčejný život, jenž si svá práva musí vybojovávat v každodenních drobných zápasech.

Pro další vývoj českého racionalismu a pozitivismu je nejpodstatnější vystoupení skupiny „realistů“ okolo filosofa Tomáše Garrigua Masaryka. Ten kladl zásadní důraz na hledání **pravdy**, byť by se při tomto pátrání mělo ublížit národním zájmům. Ve svých odvážných výstupech proti falešným národně-mýtotočným **Rukopisům královédvorskému a zelenohorskému (1817)** a antisemitismu v tzv. Hilsnerově aféře na konci devatenáctého století, posunul českou kulturu k větší střízlivosti a vědecké empiričnosti. Tím se mu (a také dalším osobnostem české estetiky, sociologie a historiografie) skutečně podařilo srovnat krok se západní inteligencí. Otázka národa se již neměla formulovat na základě prostého vymezování se vůči silnějšímu etniku a budování vlastní mytologie, ale svědomitou úvahou nad tím, jakou originální hodnotu může Čech přinést světu. V kritickém diskurzu bylo důležité kladení otázek, na které se neočekávala jednoznačná odpověď.

Na tento myšlenkový kvas reagovalo zcela samozřejmě i umění. Realisticko-naturalistické principy pronikají do estetického uvažování řady umělců, kteří tak v podstatě vystupují proti národně-obrozeneckému modlářství. Zajímavé však je, že zolovský naturalismus byl pro leckteré stoupence realismu, např. pro

<sup>96</sup> CÍSAŘ, Jan: *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. s. 105. ISBN:80-7331-072-4.

<sup>97</sup> LEHÁR, Jan (ed.): *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. s. 211. ISBN:80-7106-308-8.

Masaryka, až příliš radikální, a ve své ideologii nezúčastněného pozorování nehumánní.

Jedním z prvních propagátorů realismu a naturalismu v Čechách byl prozaik a dramatik Vilém Mrštík, který nejprve přeložil z francouzštiny zásadní Zolovu stať **O divadle** a posléze v r. 1887 v České Thálii uveřejnil vlastní teoretický spisek **O realismu v dramatickém umění**. V něm se staví do opozice jak vůči přísným jednotám klasicistního umění, tak vůči do té doby dominantnímu romantismu a poetickému realismu s efektivní stylovou anarchií. Hlavním měřítkem pro dramatickou tvorbu je Mrštíkovi život sám, umělecky zhuštěný do charakteristického detailu, sice stále s uchvacujícími jevištními efekty, jako tomu bylo v romantismu, ty však musí vyvěrat z citlivého pozorování skutečnosti: „ (...) autor, který chce takto psát, musí se přizpůsobiti svému okolí, o kterém chce psát, jak to Tolstoj učinil: v zahradách, na poli rýčem ryl, zedničil, jen aby důvěry u lidu si získal a bystrozrakem realistického důvtipu duši lidu proniknul skrz na skrz. - Pod ochranou takových efektů pak věru není potřebí zápletky ani situačních plánů (...) ani souměrného rozčlenění děje, ba ani (...) „konvencionelní“ mluvy. - Effekt může býti napřaženým provazem, na kterém dramatický akrobat provozuje svoje evoluce a překotné tance.“<sup>98</sup>

Nejvýznamnějším teoretikem realismu u nás se pak stal estetik Otakar Hostinský, který tomuto směru věnoval obsáhlou stať **O realismu uměleckém**, napsanou pro časopis Květy v roce 1890. Hostinský především obhajuje realismus jakožto směr umělecký a výsostně estetický: „**Pravda umělecká, tj. věrnost obrazu uměleckého, jest právě tak prvkem estetickým, činitelem krásna, jako úhlednost linií a tvarů, harmonie barev a zvuků, plynulost a kontrast myšlenek básnických, souměrnost kompozice celkové.**“<sup>99</sup> Ačkoliv je inspiračním zdrojem realismu empirická zkušenost, dílo je podle Hostinského vždy autorskou stylizací, jež by v ideálním případě měla být čtenářem kriticky porovnávána s jeho vlastní životní situací: „**aby estetická vidina uměleckou iluzí z fantazie naší vykouzlená – nikoliv snad pouhý obraz samotný, rozumem střízlivě pojatý – snesla srovnání se skutečností, aby ve všem s ní se shodovala a v ničem jí neodporovala.**“<sup>100</sup>

Ladislav Stroupežnický jakožto dramaturg Národního divadla, ale i autor ve své době skandální hry **Naši furianti**, vytváří přelom v chápání úlohy naší první scény a od roviny politicko-ideologické ji posouvá více směrem k rovině estetické. Podobné je to v případě bratří Mrštíků (drama **Maryša**) nebo Gabriely Preissové (**Její pastorkyňa, Gazdina roba**) a v neposlední řadě Aloise Jiráka (**Otec, Vojnarka** a na pomezí realismu a symbolismu stojící drama **Lucerna**).

Posílená estetická funkce v českém realisticko-naturalistickém dramatu se však ideologie v žádném případě nezavazuje. Byť jde v rovině literární hodnoty o kvalitativní skok, autoři přesto v druhém plánu stále vedou obrozeneckou bitvu. Tentokrát však nikoli proti německému utlačovateli, ale proti vlastnímu národu a jeho mýtům, a především proti idylické (dalo by se napsat „biedermeierovské“) představě o českém venkovu. „**Vesnice byla od počátků obrození chápaná a**

<sup>98</sup> MRŠTÍK, Vilém: O realismu v dramatickém umění. In: *Česká Thália*. 1887, roč. 1, č. 8, s. 124.

<sup>99</sup> HOSTINSKÝ, Otakar: O realismu uměleckém. In: *Studie a kritiky*. Praha: Československý spisovatel, 1974. s. 66.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 89.



**líčená jako substance, zdravé jádro českého národa. (...) Tento mýtus 'chaloupky' jako idylický obraz českého venkova, životadárné a nezrušitelné jistoty národního života, tyto dramatické texty napadly a rozbíjely.**<sup>101</sup>

Rozbíjení mýtů v těchto dílech vyvolalo ve své době samozřejmě spíše negativní reakci u českých konzervativních tvůrců: **„Věrná strážkyně národních tradic Eliška Krásnohorská se vyjádřila s nedůtklivým mravním kazatelstvím, Čas se ozval s prudérností, didaktičností a poměrně utilitárním pojetím společenské kritičnosti...**<sup>102</sup>

V souvislosti se střetem romantického idealismu a realistického skepticismu je třeba upozornit na osobu literárního vědce Vladimíra Macury. Ten ve svých zevrubných demytizačních analýzách, zabývajících se naším národním obrozením, poukázal na skutečnost, že moderní česká kultura (a to i ta realistická) pramení z představ nepodložených seriózní verifikací a utvrzovaných zcela neempirickou vírou. **‘Projekt českého národa’** byl paradoxně konstruován v prostoru, v němž téměř chyběl vzdělaný český divák a čtenář. I samotní obrozenci si své vize zpočátku sdělovali v němčině, čímž vlastně již kypřili argumentační půdu pro relativizující a pochybující názory o české otázce, objevující se od konce devatenáctého století. Macura dospívá k chápání národního obrození jakožto pečlivě budované hry, v níž zásadní roli má mezi obrozenci přiznaná mystifikace a iluze skutečnosti: **„Mystifikace se stávala plnoprávnou součástí aktu vytváření národní kultury jako celku. (...) Obrozenecká mystifikace není prostým klamem v mravním smyslu, je mnohem spíše nedílnou složkou budování ideálu české kultury, který se sám o sobě zdá být vlastencům „klamavý“, nemající pevnou půdu reality pod nohama (ale současně i povýšený nad mrtvou skutečností).**<sup>103</sup> V tomto ohledu pak obrozenecká hra nabývá dvojí povahy. Jedná se v podstatě o konstrukci svým způsobem ironickou, ale ve svém strukturování uchopovanou naprosto vážně. **„Ironické uvědomování české kultury jako hry je vlastně jen rubem jejího uvědomování jako projekce ideálu.**<sup>104</sup>

Signifikantní je pro tuto hypotézu nejslavnější český literární padělek – **Rukopisy královédvorský a zelenohorský**, „objevené“ r. 1817. Mystifikační pokus Václava Hanky a Josefa Lindy stanovit počátky české literatury do stejného období jako v případě literatury francouzské nebo anglické, se setkal s celonárodním nadšením. **„Znalost těchto textů se stala obecnou – školní děti a studenti se jim učili nazpaměť, básně se často recitovaly, citovalo se z nich v běžné konverzaci. Byly pokládány za vizitku české vzdělanosti, kulturní starobylosti.**<sup>105</sup>

Realistický proud měl velký vliv na inscenování a herectví. Programová snaha na jevišti co nejvěrněji zachytit skutečnost vedla k posilování úlohy komponentů

<sup>101</sup> CÍSAŘ, Jan: *Přehled dějin českého divadla*. Praha: Akademie múzických umění, 2006. s. 158-159. ISBN:80-7331-072-4

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 159.

<sup>103</sup> MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české obrození jako kulturní typ*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1983. s. 128.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 122.

<sup>105</sup> LEHÁR, Jan (ed.): *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998. s. 190. ISBN:80-7106-308-8.

režie a scénografie. Stará herecká garda Národního divadla již nevyhovovala požadavkům a touhám soudobých uměleckých představ. Jeviště potřebovalo herce-tvůrce, který bude postavy propracovávat s větší psychologíí, jemností významového gesta. Zkrátka, od patosu a romantického titánství individuality se herec stane odrazem diváka v hledišti. V tomto období tedy začínají slavit úspěchy pozdější legendy českého herectví jako Hana Kvapilová, Eduard Vojan nebo Jakub Seifert.

#### **4. 3. ČESKÉ NATURALISTICKÉ VENKOVSKÉ DRAMA V INSCENAČNÍ TRADICI**

Výše jmenovaná erbovní dramata českého venkovského naturalismu se poměrně brzy po svém premiérovém uvedení stala součástí českého literárního kánonu. Uznání jejich kvalit na jedné straně vedlo k dogmatickému uctívání, které z interpretačně otevřených děl učinilo nedotknutelnou klasiku a jednu ze základních položek školní povinné četby, na straně druhé vysoká a v české dramatice ojedinělá kvalita **Maryši, Našich furiantů** či **Gazdiny roby** lákala mnohé umělce k zásadním výkladům. Maryšu si v různých psychologických variacích zahrála např. Leopolda Dostalová, Jiřina Štěpničková, Vlasta Fabiánová nebo Marie Glázrová, scénografii k Hilarově inscenaci navrhoval Vlastislav Hoffman, výrazná figura avantgardního jevištního výtvarnictví, režijní interpretace klasického textu bratří Mrštíkových se ujal jak symbolista Jaroslav Kvapil, tak expresionista K. H. Hilar. Avantgardní režisér a skladatel E. F. Burian na text Maryši složil roku 1940 operu.

K nejsilnějšímu (avšak nikoli absolutnímu) interpretačnímu zapouzdření cenného dědictví dramatu devatenáctého století došlo spolu s ideologickou a politickou dominancí KSČ po roce 1948 a s její snahou dogmaticky a jednoznačně vykládat poslání umění v revolučně se proměňující společnosti.

Umění konce čtyřicátých a první půle padesátých let bylo řízeno **socialistickým realismem**, uměleckým směrem vzešlým z I. všesvazového sjezdu sovětských spisovatelů v roce 1934. Ve svých základních bodech chtěl navazovat na výsledky realismu devatenáctého století, ale „pokrokově“ jej povýšit na obraz nového socialistického člověka. Teoretická základna socialistického realismu se však v praxi stala patvarem, hermeticky uzavřenou šablonu, kterou s až groteskní umíněností kromě jiných zvláště barvitě maloval ministr školství a národní osvěty Zdeněk Nejedlý: „ ... **ne za jakýkoliv realismus bojujeme, ale za socialistický realismus, tak jako dnešní naše skutečnost je boj za socialismus, cesta k socialismu. (...) umění vůbec, je-li opravdu tvořením, jako všechno tvoření předbíhá skutečnost, dává nám obraz spíše jejího zítřka než dneška a ovšem naprosto ne včerejška, protože to je minulost, a proto už dílo hotové, jež netřeba teprve tvořit. Ale i dnešek vlastně tu již jest, a proto ani při něm neuplatní se plně tvořivost. Zato zítřek si vyžaduje plně naší součinnosti a tvořivosti: dovést dnešek dále k zítřku. I umění proto tvoří především zítřek.**<sup>106</sup>

Obětí nejedlovského třestění se staly především styčné body národního obrození, a právě zde můžeme najít jeden z důvodů, proč se postmodernistické divadlo

<sup>106</sup> NEJEDLÝ, Zdeněk: O realismu pravém a nepravém. In: *O umění a politice*. Praha: Melantrich, 1978. s. 173 – 182.

s ironickou dychtivostí chápe klasických kusů, jež marxistický mýtotovůrce umístil do pantheonu nejvyšší kultury.

Sumář základních tezí nejedlovské doktríny vychází samozřejmě ze sovětského vzoru stalinistického kulturního politika A. A. Ždanova a opírá se o výsledky českých obrozeneckých bojů za národní suverenitu, které jsou však s bizarní vynalézavostí inženýrů lidských duší všemožně deformovány a překrucovány.

Herectví v této době stavělo na deformované podobě systému K. S. Stanislavského. Tento významný ruský režisér a teoretik svou metodu herecké práce nevytvářel jako nezpochybnitelný zákon. Na základě praktických zkušeností ji neustále proměňoval, hledal alternativy a díky své otevřenosti novým možnostem umožnil vedle sebe vyrůst největší osobnosti sovětské avantgardy (tedy v podstatě antipodu své metody) jako byl např. Vsevolod Mejerchold. Stanislavského systém v padesátých letech byl však neuctivě zprzněn a dominantním prvkem tvůrčí „práce na roli“ se stala snaha vytvářet jevištní obraz jako idealizovanou kopii světa mimo divadlo. Podobně realistické dogma se prosazovalo ve scénografii: **„...jeviště znovu opanovaly malované kulisy (malované prospekty a dekorace). Dobově příznakový byl návrat iluzivní horní stěny, stropní kulisy, dokončující krabičkovitou uzavřenost scény, která se chce maximálně připodobnit empirickému předobrazu (‘jako živé’) a zakrýt vlastní divadelní realitu.“**<sup>107</sup>

Je však třeba tomuto dogmatu přiznat jistou „pokrokovost“. Realismus, snaha o zachycení prožitku dané situace, se pro mladou generaci herců, vychovanou na tomto principu, stala dobrým základem proslulého civilního hereckého projevu, jenž se od šedesátých let stal doménou nejen malých scén, ale i velkých jevišť, jako bylo Národní nebo Vinohradské divadlo. Snaha oddělovat vliv ždanovovsky a nejedlovsky překrouceného Stanislavského na pozdější herectví, které svou bezprostředností a jakoby „nehraním“, ale skutečným „prožíváním“ situací přitahovalo diváky, by znamenalo nepochopení pro mnohé podivuhodné kauzality divadelní historie.

Hned po druhé světové válce se v oblasti divadelní (a literární) teorie prosazuje výrazná osobnost Jana Grossmana. Patřil zcela jistě k největším českým divadelním teoretikům minulého století a od šedesátých let si získal celoevropskou proslulost i jako režisér.<sup>108</sup>

Grossman se problematikou moderní divadelní tvorby zabýval široce a nevynechal samozřejmě ani vztah současného divadla k dramatické klasice. V polovině padesátých let v Československu stále trvá všeobecná krize umění. Grossman si všímá, že socialisticko-realistická doktrína zjednodušila vysoce komplikovaný svět na jednoduché schéma o boji třídních protikladů, který neumožňuje skutečně „pokrokový“ rozbor světa: **„Toto schéma se zřetelně dostalo do rozporu se skutečností. (...) odvodilo z všeobecných zásad více nebo méně přesný model literatury (...) a více nebo méně tento**

<sup>107</sup> JUST, Vladimír: *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 65. ISBN: 978-80-200-1720-8.

<sup>108</sup> Největší úspěchy zaznamenal v Divadle na zábradlí, např. s inscenací Kafkova „Procesu“ (1966), za normalizace byl nucen tvořit na oblastních scénách, pohostinsky režíroval v zahraničí, na konci 80. let se do Divadla na Zábradlí vrátil a vytvořil zde svá poslední výrazná díla – např. inscenaci Molièrova „Dona Juana“ (1989) nebo Havlovy absurdní grotesky „Largo desolato“ (1990).

**model učinilo v praxi závazným. (...) Historizující i absolutizující šablony (...) mají společný znak: zaměření na všeobecné hodnoty uměleckého díla a neschopnost vystihnout hodnoty zvláštní, jedinečné, specifické.**<sup>109</sup>

Pro tuto práci je dozajista nejdůležitější jeho kritika inscenací české dramatické klasiky v Národním divadle z poloviny padesátých let minulého století. Schematický pohled na národní obrození proniká do všech komponentů jevištního díla a roztavuje rozmanité tvůrčí osobnosti, jako byl Tyl, Mrštíkové nebo Jirásek do jedolité skvrny, v níž už nejde o žádnou výpověď, ale o studenou ilustraci teze, mýtu o obrozeneckém realismu, „české chaloupce“: **„Konvenčně realistický, akademický způsob tlumočení české klasiky vytvářel na jevišti Národního divadla představení konzervativní, strnulá, do minulosti obrácená. Klasika jakoby se postavila mezi divadlo a živě pulsující přítomnost. Poněvadž monopolizovala pro sebe epiteta „národního“ a „lidového“ – mimoděk je rovněž zhistorizovala. Zdálo se, že podstata i všechny konkrétní podoby těchto pojmů byly dány a vyčerpány už klasikou, jejími tématy, postavami, myšlenkami. (...) Podporovala kulturní zápecnictví (...) odvrát od syrové a nevysvětlené skutečnosti, sklon přijímat hotové názory, modely a postupy, nepouštět se do neprozkoumaných oblastí. A spíše pohotově vysvětlit než na vlastní kůži zažít.**<sup>110</sup>

Grossman, inspirován Brechtem či sovětskou avantgardou, chápe společenské poslání umění v jeho neustálém a opravdu angažovaném (tzv. apelativním) vztahu ke skutečnosti. Jeho teoretické estetické tužby se začaly naplňovat díky uvolňování poměrů zhruba od konce padesátých let a dosahují vrcholu v tzv. „zlaté“ šesté dekádě dvacátého století. Vrací se jak poetika meziválečných avantgard, tak i kvalitní velká činohra se silným příběhem, skutečným dramatickým konfliktem a výpovědí o současnosti, nikoli o fantasmagorické komunistické vizi neurčitěho ideálu.

Výraznou a pro další vývoj českého divadla určující se stala éra Otomara Krejči jako šéfa činohry v Národním divadle v letech 1956 – 1962. Krejča přivedl k dokonalosti onen styl modernistické interpretace dramatu, který později provokativně ironizují postmodernističtí umělci, a proto je nutné se u něj zdržet. Předně zachovával úctu k idejím dramatika-básníka a nepovažoval jeho dílo za pouhou „surovinu“, kterou si on jako režisér přizpůsobí svému chuťovému naturelu: **„...režisér poctivě se dotazující po smyslu díla nejen v autorovi nezaniká, nerozpouští se, ale stává se dovršitelem a garantem básníkovy jevištní existence...**<sup>111</sup>

Podrobná, pro některé herce až nesnesitelná analýza všech situací a postav nechala vzniknout inscenacím s detailně vystavěnou mizanscénou, v níž každý pohyb a každá replika má svůj zjevný nebo skrytý význam.: **„Herectví**

<sup>109</sup> GROSSMAN, Jan: O krizi v literatuře. In: *Analýzy*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 12. ISBN: 80-202-0323-0.

<sup>110</sup> GROSSMAN, Jan: Česká klasika a česká divadelní přítomnost. In: *Analýzy*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 94. ISBN: 80-202-0323-0.

<sup>111</sup> KRAUS, Karel: Krejčovo divadlo. In: *DISK-časopis pro studium scénické tvorby*. 2012, č. 39, s. 40. ISSN: 1213-8665 (AMU).

**Krejčova divadla je existenciální povahy, v posledku v něm jde o příležitost poznat sebe sama ve vztahu k druhému i k celku světa.**<sup>112</sup>

Krejča jako režisér krom jiného přicházel s originálním pohledem na českou, ale i světovou dramatickou klasiku. Ve svých působivých inscenacích Tylových dramát **Drahomíra a její synové (1960)** a **Strakonický dudák (1958)** problematizoval do té doby propagovaný vlastenecký podtext těchto opusů. Toho docíloval jak citlivou úpravou textů, kde se snažil své současnosti přiblížit archaický jazyk devatenáctého století, tak především oním soustředěním se na existenciální rozměr charakteru notoricky známých postav, jako jsou Drahomíra, Václav nebo Boleslav, které se ocitají v mezních životních situacích. Jejich rozhodování tedy není polopaticky ilustrováno historickou šablonou „svatý muž versus zlý bratr bažící po moci“, ale pomocí niterného rozpitvávání stavu duše zbožného člověka, na něhož je uvalena zodpovědnost za celý národ, nebo matky, rozpolcené mezi lásku a nenávisť k vlastním synům. Krejča ukázal, že interpretaci dějin, národa nebo individua nelze provést skrze nadosobní filosofické poučky, ale vždy a pouze skrze jednotlivce.

Přelom sedmdesátých a osmdesátých let pak přinesl dvě zásadní inscenace českého realisticko-naturalistického dramatu, které ryze moderními, ale přitom nenásilnými prostředky aktualizovaly, a tím pádem očistily dogmatickými nálepkami ocejchovaná klasická díla české dramatické literatury: **Maryša** režiséra Jana Grossmana, premiérována v divadle Vítězného února v Hradci Králové (premiéra 25. 4. 1981) a **Naši furianti** v režii Miroslava Macháčka (premiéra v Národním divadle 13. 3. 1979). Těmto inscenacím se budu věnovat podrobněji v rámci analýz postmoderních inscenací.

#### **4. 4. NATURALISMUS A POSTMODERNISMUS: SPOR O KULTURNÍ (I JINÝ) KÁNON**

Poměrně rozsáhlý exkurz do postmoderní filosofie a umění ve 2. kapitole této práce představoval jakousi přehru k hlavnímu tématu, jímž jsou postmoderní inscenace českého venkovského naturalistického dramatu. Proč zrovna tento úzký okruh inscenací?

Jak je snad z představení základních myšlenkových postulátů postmoderny jasné, toto období se především vyznačuje zpochybněním politické a kulturní dominance euro-americké civilizace. S tím souvisí i atak na její umělecký kánon. Co je to kánon? Významný americký literární kritik a reprezentant opozice vůči postmodernistickému diskurzu Harold Bloom píše o kánonu toto: **„Kánon, slovo náboženského původu, začalo označovat určitý výbor textů, které navzájem zápasí o přežití.**“<sup>113</sup>

Bloom píše o kánonu celé západní literatury, ale můžeme (a vzhledem k zaměření této práce dokonce musíme) hovořit i o kánonu národním - americkém, českém, německém atd. Kánon v sobě shromažďuje kolektivní paměť daného společenství. Z generace na generaci jsou předávány základní trsy

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 40.

<sup>113</sup> BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Překlad Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000. s. 32. ISBN 80-7260-013-3.

myšlenkového a estetického dědictví, které určitá komunita v průběhu dějin nashromáždila, skrze nějž definuje svou identitu a získává povědomí o svém hodnotovém zakotvení. Kritici kánonu, jež Bloom s ironickou distancí nazývá „škola resentmentu“, chtějí zvenčit, skrze ideologický diskurz, otevřít „starý“ kánon západní civilizace a nahradit ho „novým“, založeným na prizmatu sociální a rasové rovnosti. Je to jeden z paradoxů postmodernismu: **Je skeptický a ironický k velkým příběhům, velkým citům, víře a politice. Na jejich místo prosazuje skupiny a ideje dosud marginální a potlačované, tím z nich však činí součást kulturního mainstreamu, proti kterému tak sveřepě vystupuje.**

Jak Bloom upozorňuje, v přesvědčení, že s kánonom se dá nakládat jako s volně transformovatelným nástrojem, se „škola resentmentu“ fatálně mýlí. Kánon je záležitost metafyzická, nikoli ideologická. Proniknutí do jeho komnat je možné pouze na základě estetické hodnoty, nikoli materialistického konstruktů: **„Do kánonu vede cesta pouze přes estetickou sílu, což je v první řadě amalgám spojující dokonalé zvládnutí obrazného jazyka, originalitu, ostrost postřehu, vědění a jazykového bohatství. Nejvyšší křivdou dějinného bezpráví je to, že svým obětem často neposkytne nic víc než vědomí, že jsou oběťmi. Ať už je západní kánon čímkoliv, rozhodně to není program společenské spásy.“**<sup>114</sup>

Recept, jak proniknout do kánonu, je tedy dle Blooma jediný - vyzvat na umělecký souboj ty velikány, kteří již v kánonu jsou. Americký kritik v této souvislosti přišel s termínem **„úzkost z vlivu“**<sup>115</sup>, která je pramenem veškerého skutečně velkého uměleckého tvoření: **„Úzkost z vlivu není úzkostí z otce (ať už skutečného, nebo literárního), nýbrž úzkostí dosaženou v básni, románu nebo hře a zároveň dosaženou jejich prostřednictvím. Každé silné literární dílo představuje tvůrčí nepochopení, a tedy dezinterpretaci předchozího textu nebo textů. Skutečně kanonický autor může, ale nemusí, úzkost svého díla vnitřně prožít, ostatně zřídka kdy na tom záleží: silné dílo je touto úzkostí.“**<sup>116</sup> „Úzkost z vlivu“ také není kopírující nápodobou nebo zhnusenou „frackovskou“ opozicí. Je to dialog a jak se bohužel v následujících analýzách více než jednou ukáže, schopnost dialogu s minulostí, je jednou z věcí, na kterou současné umění vědomě (či nevědomě) rezignovalo.

James Joyce vytvořil svého ***Odysea (1922)***, opus magnum modernismu, protože se vrhl do bitvy s Homérem. Goethe se podvědomě chtěl vyrovnat s Danteho ***Božskou komedií (1307 – 1321)*** a stvořil ***Fausta (1772 – 1832)***, jedno z vrcholných básnických a dramatických děl. Umělecká hodnota se nemůže zakládat na ideologické intenci, ale na snaze být stejně veliký, jako byli skuteční mistři přede mnou, ať už s nimi souhlasíme nebo ne. Myšlenková hloubka pak skrze střet starého s novým sama vyplave na povrch, protože velikost umění vždy kráčí ruku v ruce s archetypálními lidskými zkušenostmi. Nikoli ideologie, plakátová hesla, digestové příručky na mezilidské vztahy, ale ze sebe samého vycházející pocity člověka, obklopeného světem, kterému ve velké míře nerozumí a umění mu pomáhá nacházet v děsu z chaosu alespoň elementární útěchu.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 40

<sup>115</sup> Viz. BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění: teorie poezie*. Překlad Martin Pokorný. Praha: Argo, 2015. 229 s. ISBN 978-80-257-1728-8.

<sup>116</sup> BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Překlad Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000. s. 19. ISBN 80-7260-013-3.

**„Čtení kánonu z nás neudělá lepší ani horší lidi, užitečnější nebo zbytečnější občany. Vnitřní dialog není primárně společenskou realitou. Západní kánon pouze může člověka naučit používat správně vlastní samotu, tu samotu, jejíž nejzazší podobou je střet jedince s vlastní smrtelností.“<sup>117</sup>**

V Homérově eposu *Illias* (cca 800 př. Kr.) najdeme proslulou pasáž, v níž mocný trojský král Priamos pod rouškou tmy zbědovaný žalem líbá nohy řeckého hrdiny Achillea a prosí ho o vydání mrtvoly svého syna Hektora: **„Boj se teď bohů, smiluj se, myslí na svého otce, vždyť já jsem ubožejší než on! Učinil jsem, čeho se neodvážil snad žádný člověk, zlíbal jsem ruce vraha svých dětí!“<sup>118</sup>**

Podobně ve Vergiliově kanonické skladbě *Aeneis* (29 – 19 př. Kr.) čteme tklivou scénu, kdy titulní hrdina, prchající z Řeky masakrované Tróje, uprostřed plamenů spatří duši své manželky, odcházející navždy do podsvětího světa: **„Třikrát jsem učinil pokus ji obejmout okolo šíje, třikrát uchopen marně mi z rukou unikl přízrak, podobný lehkým vánkům neb prchavým obrazům ve snu.“<sup>119</sup>**

Síla veršů nás sama o sobě dovede k dojetí, k jakémusi nadosobnímu vědomí soucitu a humanity. Je to zkrátka teoreticky velice jednoduché, ale prakticky strašně obtížné – dokonalé dílo nám zaručí pouze skutečné mistrovství. Jestliže však postmoderna zpochybňuje kánon, jestliže nedůvěřuje konzervativním silám uměleckého konání, ironizuje, paroduje to, co je dle jejích představ záležitostí mrtvolného oděru západní kultury, jaký obsah pak má její kánon?

Postdramatická činohra<sup>120</sup> ve snaze učinit divadlo ještě „divadelnějším“, zpochybnila primát textu v soustavě inscenačních komponentů. Literatura, která dříve tvořila osu vznikající inscenace, byla postavena na roveň se scénografií, herectvím, hudbou. Myslím, že to byl jenom logický vývoj, v němž velkou úloha hrála potřeba divadla vymezit se vůči masivně nastupující kinematografii a později televizi nebo internetu. Ovšem jakoby tento atak na páteř divadelního tvaru, ruku v ruce jdoucí se zpochybněním západního racionalismu, vedl spíše k čím dál větší tEmatické, ba co hůř, k estetické banalizaci. Vznikají desítky a desítky nových inscenací. A ve Francii, zemi dramatu zaslíbené, dokonce stovky nových „textů pro divadlo“ (jak zní termín, které nám podprahově sugeruje postdramatické dogma, že slovo už není na jevišti pánem). Kulturní činnost neuvadá, ba naopak, umění se věnuje stále čím dál víc lidí. Ale jak je možné, že nevznikají žádná velká díla, která by mohla snést srovnání, třeba i „jen“ s rozpustilým komediografem Goldonim?

Jedním z důvodů je dozajista ona celková distance vůči **„kulturní tradici“**. Ve 2. kapitole jsem na mnoha příkladech ukázal, s jakým despektem se postmoderní proroci staví vůči Slovu, jak kážou odpor vůči obecně závazným pravidlům, v rámci boje za emancipaci vlastního „já“. Bloomova „úzkost z vlivu“ netáhne.

---

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>118</sup> HOMÉROS. *Illias*. Překlad Vladimír Šrámek. Praha: Academia. 2010. s. 570. ISBN 978-80-200-1839-7.

<sup>119</sup> VERGILIUS. *Aeneis*. Překlad Rudolf Mertlík a Otmar Vaňorný. Praha: Academia, 2011. s. 58. ISBN 978-80-200-1997-4.

<sup>120</sup> Psát o post-dramatu v souvislosti s operou, muzikálem, baletem nebo pohybovým divadlem, zdá se mi být teoreticky poněkud ošidné.

Proč se vydat do plamenů nejistého úspěchu při zápase s velikostí minulosti, když mohu zůstat v bezpečném hájemství vlastní stylové exhibice? Současná kultura je až k prasknutí přeplněná „projekty“, krátkodechými výkřiky, kolektivními psychoanalytickými sezeními herců a diváků, které by mohly být i zajímavé, ale ve většině případů jsou umělecky naprosto průměrné a zapomenutelné.

Postmoderní kánon se může skládat z dílčích zážitků, které však z naší hlavy vyprchají rychleji než pivo vypité před představením v divadelním baru. Jestliže se chceme vymezit vůči podle nás zkostratělé tradici, musíme se snažit proti ní postavit něco, co bude mít minimálně aspiraci přežít několik století jako oslnivé ohňostroje představitivosti Williama Shakespeara. Přežije takto Marius von Mayenburg (1972)? Bude za pět set let někoho zajímat Sarah Kane (1971 – 1999)? A stejně jako **Maryša** bratří Mrštíků nás i dnes při dobrém hereckém obsazení dokáže strhnout svými protikladnými emocemi, budou v daleké budoucnosti přemítat diváci nad autorem vysoustruženými podivínskými postavami Petra Kolečka (1984)?

Odmítám z exponentů postmoderního umění dělat hlupáky, kterým jsou tyto otázky a zpochybnění lhostejné. Ba naopak, jak se pokusím ukázat na následujících stránkách, je patrné, že Bloomova „úzkost z vlivu“ je i v postmodernismu přítomná, ale má svou zvláštní, nostalgicko-defetistickou tvář. V českém kontextu není náhodné, že si takřka všichni představitelé divadelní postmoderny jednou či vícekrát vybrali k inscenování klasické dílo českého nebo evropského dramatického kánonu. Byla to pro ně nejsnazší příležitost jak se „vysmát“ tradici, zastaralému stylu a celkově dobám, které patří minulosti? Anebo je v tomto aktu vymezení vyjadřován pocit méněcennosti, strachu, že západní kánon v sobě ukrývá naše srdce a naši duši?

Postmoderna ve zpochybnujícím distanci vůči judaisticko-antickým kořenům svého mateřského lůna ruší eschatologický základ našeho vnímání života, jdoucího od Pádu ke Spáse, kauzalitu uměleckého díla, která od expozice, přes kolizi a katastrofu, musí dospět k nějaké katarzi. A pokud přihlédneme k tomu, že až na Stroupežnického „Naše furianty“ se v mnou analyzovaných dramatech (resp. jejich inscenacích) jedná o tragédie, je třeba zdůraznit, že postmoderna se ptá (a souběžně s tím si i často záporně odpovídá), zdali má tragický étos ve světě relativizovaných hodnot ještě nějaké opodstatnění.

Kousavý kritik postmodernismu, irský literární teoretik Terry Eagleton<sup>121</sup>, ve své rozsáhlé studii **Sladké násilí: idea tragična (2002)** argumentuje, že tragédie je organickou součástí lidské existence a nelze ji svévolnou filosofickou rétorikou „dekonstruovat“: **„Člověk je uvězněn ve světě, ze kterého by chtěl uniknout – ale nemá kam.“**<sup>122</sup>

Co pro řecké tragiky znamenal osud, dnes nazýváme logikou, potměšilé olympské božstvo nahradil rozum. Výsostná odbornice na antické drama Eva Stehlíková (1941) ve své recenzi na postmoderní interpretaci Sofoklovy **Élektry** z roku 1998, uvedené v Činoherním studiu Ústí nad Labem v režii Jiřího

<sup>121</sup> Eagleton sice vzletnými rétorickými figurami postmodernismus kritizuje, zároveň je však pro svou ochotu kombinovat vědecké argumenty s pop-kulturním zjednodušením, sám za postmodernistu označován.

<sup>122</sup> EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Překlad Marek Sečkař. 1. vyd. Brno: Host, 2004. s. 276. ISBN 80-7294-132-1.



Pokorného, pojmenovává meze, na jaké tento archetypální hodnoty radikálně relativizující směr naráží: „**Má cenu hrát tuhle tragédii? A jde nějaká hrůza z těchto příběhů v době, která ztratila hrůzu, jak říká Nina Vangeli? Jistě ji nemá cenu hrát pro příběh o rodové kletbě a jejím naplňování, tak jako nehrajeme Oidipa krále pro zprávu o incestu v Thébách. A neumíme-li v nich vyčíst nic jiného, měli bychom je klidně nechat v knihovnách, aby na ně sedal prach. Nina Vangeli se podle mne mýlí v jednom: doba hrůzu neztratila a diváci, kteří usednou v divadle na antické hře, nejsou ti, kteří si čtou pornografie Larryho Flynta a konzumují třetířadé televizní krváky. Normální divák, na rozdíl od teoretiků, má stále dost rozumu a svůj stud a tuší, co je tabu, je obklopen krvavou lázni válečných i soukromých zločinů, a přece ví, co se nesmí.**“<sup>123</sup>

Klíčovým prvkem moderní tragédie je dle Eagletona závislost individuality na kolektivitu a naopak. Zatímco postmoderna buduje vztah jednotlivce na mnohdy radikalizované odlišnosti, uzavřené v takřka autistické bublině osobních frustrací, Eagleton je přesvědčen, že štěstí jednotlivce je vždy postaveno na troskách štěstí druhých a bájní herojové se tak válí na každém rohu. Staví se tak do opozice vůči archetypální, tzv. „věčné“ hodnoty relativizující postmoderně, prchající od zodpovědnosti k ironickému smíchu: „**Tragédie (...) s nedostatkem velikánů nezmizela. Naopak díky tomu, že v demokracii má každý z nás nezměřitelnou hodnotu, se tragédie rozšířila daleko za hranice antické představy.**“<sup>124</sup>

Postmodernou proklamovaný krach západní kultury Eagleton spojuje se selháním modernismu, přičemž však z toho v žádném případě nevyvozuje, že bychom se proto v „panickém úprku“ měli vzdát našich kořenů: „**Historie moderny je příběh o tom, co se stane, když umění získá výjimečný společenský význam, který neunes, protože musí zastupovat Boha, štěstí nebo politickou spravedlnost, a tím se samo zevnitř rozpadá. Postmodernismus se naproti tomu snaží uvolnit umění z jeho tíživého břemene úzkosti, radí mu, aby zapomnělo na všechny nabubřelé sny o hloubce, a tak je osvobozuje až k nevázané volnosti.**“<sup>125</sup> A Bloom k tomu přitakává: „**Bud' existovaly estetické hodnoty, nebo tu jsou jen determinální vlivy rasy, třídy a kategorie „gender“. Musíte se rozhodnout, protože pokud věříte, že veškerá hodnota přisuzovaná básním, dramátům, románům a povídkám pramení z pouhé mystifikace ve službách vládnoucích tříd, pak vyvstává otázka, proč vůbec číst místo toho, abyste šli a sloužili zoufalým potřebám vykořisťovaných tříd? Představa, že pokořovaným a ponižovaným prospěje, když místo Shakespeara začnete číst texty někoho z nich, je jedna z nejpodivnějších iluzí, jaké se na našich školách kdy hlásaly.**“<sup>126</sup> Konzervativní sionista Harold Bloom a liberální marxista Terry Eagleton si nad necudným tělem postmoderny mohou podat ruce.

<sup>123</sup> STEHLÍKOVÁ, Eva. A proč Élektra? In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 140. ISSN: 0862-7258.

<sup>124</sup> EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Překlad Marek Sečkař. Vyd. 1. Brno: Host, 2004. s. 136 ISBN 80-7294-132-1.

<sup>125</sup> EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Překlad Jan Balabán. 1. vyd. Brno: Host, 2001. s. 25. ISBN 80-7294-026-0.

<sup>126</sup> BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Překlad Ladislav Nagy a Martin Pokorný. Praha: Prostor, 2000. s. 535. ISBN 80-7260-013-3.

Všechny tyto aspekty prolínání a dichotomie modernismu a postmodernismu, vztahování se ke kánonu a postmodernistický resentment, měnící se však v určitých chvílích v sentiment, se mi snad podaří dobře ilustrovat v následujících analýzách.

## **5. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994)**

**LADISLAV STROUPEŽNICKÝ, PETR LÉBL, LENKA LAGRONOVÁ: NAŠI NAŠI FURIANTI**

**DIVADLO NA ZÁBRADLÍ PRAHA**

**PREMIÉRA: 5. 2. 1994. DERNIÉRA: 25. 6. 1996.**

**REŽIE: PETR LÉBL**

**ASISTENTKA REŽIE: MAGDALENA PLATZOVÁ**

**ÚPRAVA: PETR LÉBL, LENKA LAGRONOVÁ**

**SCÉNICKÝ VÝTVARNÍK: WILLIAM NOWÁK (PETR LÉBL)**

**KOSTÝMNÍ VÝTVARNICE: KATEŘINA ŠTEFKOVÁ**

**POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE: IVAN MUCHKA**

**KOREPETITORKA: RENATA JELÍNKOVÁ**

**PÍSEŇ „NAŠI NAŠI FURIANTI“:**

**TEXT: VLADIMÍR TESAŘÍK**

**HUDBA: RICHARD TESAŘÍK**

**HRAJÍ:**

**MARIE DUBSKÁ: EVA SALZMANNOVÁ**

**FILIP DUBSKÝ: KAREL DOBRÝ**

**VÁCLAV DUBSKÝ: ŠTĚPÁN PÁCL**

**PETRA DUBSKÁ: VALERIE KAPLANOVÁ**

**FRANTINA BUŠKOVÁ: JORGA KOTRBOVÁ**

**JAKUB BUŠEK: OTTO ŠEVČÍK**

**VERONIKA BUŠKOVÁ: MARTA VÍTŮ**

**MARTIN BUŠEK: BOHUMIL KLEPL**

**MARIE ŠUMBALOVÁ: IRENA SVOBODOVÁ**

**MATĚJ ŠUMBAL: BOŘIVOJ NAVRÁTIL**

**APOLENA KOŽENÁ: LIBUŠE GEPRTOVÁ**

**PAVEL KOŽENÝ: JIŘÍ ORNEST**

**NOEMI ŠMEJKALOVÁ: MARIE MÁLKOVÁ**

**KAŠPAR ŠMEJKAL: TOMÁŠ PALATÝ**

**BOLESLAVA KUDRLIČKOVÁ: DOUBRAVKA SVOBODOVÁ**

**KAREL KUDRLIČKA: PAOLO NANQUE**

**TEREZKA FIALOVÁ: VLASTIMIL BĚDRNA**

**FRANTIŠEK FIALA: JAN HRUŠÍNSKÝ/RADEK HOLUB**

**KRISTÝNA FIALOVÁ: BARBORA HRZÁNOVÁ**

**MARKÝTKA NEDOCHODILOVÁ: DANA MORÁVKOVÁ**

**VALENTÝN BLÁHA: DANIEL HRBEK**

**JOSEF HABRŠPERK: VLADIMÍR MAREK**

**MARKUS EHRMANN – LEOŠ SUCHAŘÍPA**

**ROSAMUNDE EHRMANN: MAGDALÉNA SIDONOVÁ**

**VOJTĚCH ZAJÍC: PETR LÉBL/PETR VYDRA**

**MARCEL MĚSÍČEK, OBECNÍ ČETNÍK: DAVID HÁK**

**HLAS ZÁKONA: RADOVAN LUKAVSKÝ**

**ANALÝZA VYCHÁZÍ:**

**1/ Z VLASTNÍHO ZÁZNAMU DIVADLA NA ZÁBRADLÍ, POŘÍZENÉHO 31. 3. 1994, ULOŽENÉHO V DIVADELNÍM ÚSTAVU V PRAZE POD SIGNATUROU DV-0956**

## 2/ ZE ZÁZNAMU ČESKÉ TELEVIZE, POŘÍZENÉHO R. 1995 (REŽIE TELEVIZNÍHO ZÁZNAMU: PETR LÉBL), ULOŽENÉHO V DIVADELNÍM ÚSTAVU V PRAZE POD SIGNATUROU DV-0362

### 5. 1. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994) - EVOKACE

**Naši naši furianti** Petra Lébla začínají v modrém somnambulním oparu. Malé jeviště opanují větve obalené šeříkovými květy. Šeřík symbolizuje pokoru, mladistvou nevinnost a důvěru. Paradoxně však roste na místech zašlých a tlejících. Do stěn starobylé budovy na Anenském náměstí burácí husitský chorál **Kdož sú boží bojovníci** v umném zpracování Bedřicha Smetany pro jeho symfonickou báseň **Tábor**, součást proslulého cyklu **Má vlast (1874 – 1879)**. Šeříková hradba se rozestoupí a diváci spatří rytíře v brnění, který s patosem a dunivým hlasem pronáší: „**Jsem Bláha! Starý mládenec, z vojny vysloužilce!**“<sup>127</sup> Muž v těžkém vojenském úboru nám bez dlouhých cavyků asociuje témata, o kterých se bude v následujících více než dvou hodinách hrát: o národních mýtech, životních stereotypch a předsudcích, o bláhové představě **velkých nadosobních dějin**, fatálně ovlivňujících individuální lidské osudy, jako je tragická smrt Josefa Dubského v nesmyslné bitvě u Náchoda roku 1866. Šeřík na smetišti dějin.

Rytíř publiku oznamuje, že si podal žádost o funkci ponocného: „**Tuhle je ta žádost!**“<sup>128</sup> – a Bláha vytahuje zpoza opasku na několikrát přeložený list papíru, který chce rozbalit a demonstrativně ukázat natěšenému hledišti. Jenomže ouha – na jemnou manuální činnost nepřizpůsobené plechové vojenské rukavice, a především stažené hledí, mu všechno ztěžují. Zprvu vznešená situace se drolí jak těla nevinných vojáků v náchodské šachtě a vzniká groteska, v níž udatný rytíř zápasí s nepoddajným lejtrem. Diváci se smějí. Důstojná nálada mizí, stejně jako šeříkové květy. Tedy až na jeden, bohužel odkvetlý a surově zapíchnutý do pařezu, umístěného vprostřed jevištní rampy. Jsme v tzv. postmoderní variaci na klasickou hru Ladislava Stroupežnického, režírované provokatérem Petrem Léblem.

### 5. 2. NAŠI NAŠI FURIANTI – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT

Ladislav Stroupežnický (1850 – 1892) byl komplikovanou osobností. Narodil se do poměrně dobře situované rodiny hospodářského správce premonstrátského opatství. Vyrůstal v harmonickém prostředí jihočeských Cerhonic, které se mu pak staly předobrazem vesničky Honice, místa děje jeho nejslavnějšího díla – **Našich furiantů**. V nedalekých Miroticích (ve **Furiantech** nazývaných Radoticemi) chodil do školy, kde se spřátelil se syny městského písaře Alše – Mikolášem a Janem. A právě s druhým jmenovaným vytvořil dospívající Ladislav zvláštní svazek. Ten je na základě výzkumů Alšových deníkových zápisků dnešními badateli hodnocen jako homosexuální. Vztah Ladislava a bratra budoucího slavného malíře skončil tragicky. Mohla za to Stroupežnického neurvalá a agresivní povaha. Už prý jako dítě, zpyvykaný synek z „lepší“ rodiny, rád králíkům zaživa uřezával uši a veverkám ocasy. Další jeho velkou vášní byla

<sup>127</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořizený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

<sup>128</sup> Tamtéž.

honitba. A stejně tak podle všeho i vztah k Janu Alšovi byl ze strany Stroupežnického potměšilou hrou s city, kdy pohlednému a obletovanému Ladislavovi činilo potěšení ovládat zamilovaného submisivního Jana. Ten nakonec na Velký pátek roku 1867 spáchal sebevraždu. O několik měsíců později, v srpnu téhož roku, se tragicky změnil život i do té doby hrdému a pyšnému Ladislavovi. Poté, co se mylně domníval, že zastřelil syna hajného Františka Charváta,<sup>129</sup> se výstřelem namířeným proti sobě pokusil o sebevraždu. Kýžená smrt nepřišla. Stroupežnický si však navždy zohavil svůj krásný obličej. Tehdejší chirurgické možnosti nebyly příliš valné: brada byla nenávratně ztracená, podařilo se vytvořit umělý chrup, zlaté patro a voskový nos, přidržovaný brýlemi. Z bohorovného floutka se stal nevrlý samotář, věčně své okolí podezírající z posměchu.

Někdejší svobodomyšlný bohém se nyní upnul k umění – literatuře a divadlu. Estetická krása mu měla nahradit zničenou krásu fyzickou. Jeho první dramatické pokusy však projdou bez větší pozornosti. Úspěch zažívá Stroupežnický 20. listopadu roku 1882, kdy byl jmenován dramaturgem činohry Národního divadla. Šlo o jeho životní šanci, kterou bezezbytku využil. Jako přísný a více odmítající než přijímající dramaturg, používající ve svých lektorských posudcích štiplavých poznámek a kruté ironie, si vytvořil řadu nepřátel. Znechucen útoky vážně uvažoval o odchodu ze „Zlaté kapličky“, ale tyto jeho úmysly r. 1892 zhatila náhlá smrt na nákazu tyfem.

Stroupežnickému – dramaturgovi česká divadelní historie dozajista vděčí za to, že se v poměrně konzervativní dramaturgii naší první scény pomalu dařilo prosazovat realistické a později i naturalistické estetické principy. Premiéra vlastního dramaturgova příspěvku do české realistické čítanky - dramatu ***Naši furianti*** 3. května 1887 v Národním divadle v režii Josefa Šmahy - nebyla triumfálním úspěchem. Klasickým dílem se stala až po čase, zejména díky legendárnímu komikovi Jindřichu Mošnovi (1837 – 1911), prvnímu představiteli dědečka Dubského, který tuto svou slavnou roli (a tím pádem celou inscenaci) používal pro své herecké benefice.

V končícím obrozeneckém zápase byl realismus stále spojován s idealistickou vírou v dobré a zdravé jádro prostého českého člověka, najmě toho venkovského. Spíše než drsný realismus Balzacův a Stendhalův, získává si u nás úspěch již výše charakterizovaný „poetický realismus“, prosazovaný Otto Ludwigem: **„*Naši furianti* sestoupili k všednosti, každodennosti, šedivosti a banálnosti nejobyčejnějšího života, odmítajíce jakýkoliv jiný cíl než vykreslit obyčejný, průměrný život společenství jedné vesnice.“**<sup>130</sup> Stroupežnický sám svým charakterovým založením a díky neveselému osudu, balancoval na hraně mezi idealistickou melancholií a šířavou ironií. Postavy dramatu ***Naši furianti*** Stroupežnický na jednu stranu chápe, vnímá jejich chyby jako přirozený, „folklórní“ způsob života (ostatně sám takovým furiantem v mládí býval), zároveň však vyostřením určitých charakterových rysů jednotlivých postav posouvá text leckdy na samou mez sociální karikatury. Dobová kritika obviňovala Stroupežnického z opájení se lidskou hrubostí, drsností, zvrhlostí a surovostí. Na jeho opusu jí vadily z dnešního pohledu i poměrně „nevinné“ scénické prostředky, jako je vzteklé bouchání do stolu. Byla zvyklá na idylizující

<sup>129</sup> Mladý Charvát byl pouze v mdlobách, ba dokonce se objevují názory, že mráčky předstíral, aby střelce vytrestal, což se mu, příznějme, podařilo.

<sup>130</sup> CÍSAŘ, Jan. Setkání epoch. In: CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. s. 104. ISBN 978-80-7437-051-9.

realismus románu **Babička (1855)**, jinak značně nonkonformní Boženy Němcové (1820 – 1862) a lidovou moudrost dobré stařenky ze Starého bělidla, kde je temný stín divoké Viktorky vysvětlen psychickou vyšinutostí, nízkým sociálním statutem děvčete a její tragickou láskou.<sup>131</sup>

V **Našich furiantech** svou temnou stránku náhle vyjevují postavy psychicky zdravé, a v rámci vesnické pospolitosti v elitním společenském postavení. Ani zde nechybí moudrý hlas životní zkušenosti v podobě dědečka Dubského. Na rozdíl od ratibořické babičky, která je u Boženy Němcové kruciólní figurou a jejíž selský rozum je okolím přijímán s uctivostí, ba i obdivem, dědeček Dubský je v halasném střetu furiantských individualit trpěným starcem, jehož moudrost je sice slovně oceňována, ale nikdo se jí neřídí. Jakoby už sám Stroupežnický, dávno před postmodernisty, přes postavu Dubského ironizoval onu tolik vzývanou harmonickou prostotu životem ošlehaného českého venkovana a ukazoval, že jde pouze o fasádu, mámvou masku, která má zakrýt podstatu národního charakteru, vyvěrající ze závisti a touhy lidské malosti stát se titánem.

Stroupežnický je s realismem a naturalismem spojen kladením důrazu na odposlouchaný slovník vesnického člověka, v němž nechybí jadrné výrazy a celková obhroublost. Svým formálním uspořádáním však **Naši furianti** spíše připomínají gogolovskou grotesku, nebo ještě lépe - v té době velice populární labichovskou frašku. Situace jsou vystavěny s gradující dramaturgickou přesností a s ostře konturovanými charaktery a lidskými typy: **„Stroupežnický uměl jako nikdo před ním a jen málo českých dramatiků po něm vybudovat drama jako opravdovou architekturu.“**<sup>132</sup> Nejde tedy o naturalisty vzývaný výřez z každodenní skutečnosti, v němž je lidská individualita vpita do soukolí sociální a genetické predestinace. Lze tvrdit, že **Naši furianti** jsou salónní komedií sociálně převrácenou naruby.

Pokud v případě Stroupežnického hovoříme o realistickém dramatu, bylo by na místě spíše mluvit o hře vyrovnávající se s iluzí, vydávanou za realitu a podporující národní sebevědomí. Tedy se sítí symbolických znaků, které jsme si (ostatně jako všechny národy na světě) zvykli ztotožňovat s naším charakterem, kulturou a zvyky. Spisovatel Josef Jedlička (1927 – 1990) ve svých eseích, čtených v období normalizace na rozhlasové stanici Svobodná Evropa, rozebíral pojem češství a způsob, jak se náš národní charakter promítá v kanonických uměleckých dílech. Jedlička si všímá, že na základě dějinného vývoje, v němž Češi byli neustále pod tlakem územně a počtem obyvatel mnohem mohutnějších kultur, vypěstoval se v našem podvědomí pocit méněcennosti, nutící Čechy v neveselé realitě vytvářet harmonizující ideál: **„České myšlení vynakládá většinu své energie na to, aby harmonizovalo skutečnost. Obklopení rozpory a často rovnou uprostřed tragédie, nikdy jsme si nelibovali v krajnostech. Titánská revolta nám byla vždycky právě tak cizí jako ponurý světabol. Naše vzpoury se týkaly nesnesitelné rozpornosti světa a melancholie byla steskem po ztracené idyle. I naše heroické gesto bylo většinou plodem zoufalství ze špatnosti světa a nebývalo útočné, ale obětní – na usmířenou.“**<sup>133</sup> Jedlička pomocí rozboru jednotlivých exemplárních typů české národní kultury, jako je např. Hloupý

<sup>131</sup> Viz. NĚMCOVÁ, Božena. *Babička*. S il. Zdeňka Buriana 3. vyd., v KK 2. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. 167 s., [18] l. obr. příl. ISBN 978-80-242-2872-3.

<sup>132</sup> TETAUER, Frank. *Drama i jeho svět*. Praha: Tomsa, 1942. s. 120.

<sup>133</sup> JEDLIČKA, Josef. *České typy a jiné eseje*. V tomto uspořádání 1. vyd. Praha: Plus, 2009, s. 21. ISBN 978-80-00-02324-3.

Honza, Švejek nebo otec Kondelík<sup>134</sup>, dospívá k napůl ironické a napůl posmutnělé charakteristice Čecha, jakožto občana, který uniká před zodpovědností za svět, zároveň se mu tím však daří „tvůrčím“ způsobem neparticipovat na negativních rysech tzv. velkých dějin. Čech je „furiant“, který leckdy zaškodí, ukradne si cosi drobného pro svou vlastní potřebu, z hlediska celku světa je však skutečně „holubičí povaha“.

Významný divadelní režisér poslední dekády minulého století Petr Lébl (1965 – 1999) k české dramatické klasice sáhnul pouze jednou - a to právě v případě ***Našich furiantů***. Jeho výtvarně opulentnímu stylu, pohrávajícimu si s hereckou stylizací a psychologizací, zjevně více vyhovovaly symbolistické kusy Antona Pavloviče Čechova. Vladimír Hulec o Léblově patrně nejslavnější inscenaci ***Racek (1994)*** napsal: **„Je to výsměch všem psychologizujícím inscenačním kánonům a současně je to obraz dnešního světa: svět Čechovův je dávno mrtev, svět Kafkův, fakticky ještě existující, právě odumírá...Každé slovo, každá replika, každý dialog inscenace jsou odrazem prázdnoty světa, v němž ani smrt není mýtická.“**<sup>135</sup> Eva Šormová si u jiné Léblovy inscenace ***Fernando Krapp mi napsal dopis (1993)*** všímá typicky postmoderní sebereflektivní povahy uměleckého díla: **„Teatralizací veškerého scénického dění Lébl v inscenaci tematizuje samo divadlo a princip hry. Divadlo, předváděné v nepřírozenosti, umělosti a „nepravdivosti“ svých konvencí, klišé a obřadů, se tu prezentuje jako cosi bizarního a falešného. Herecký projev je důsledně budován z výrazových schémat, která jsou mírou zveličení soustavně parodována. Divadelní sebekarikatura, zpochybnění a zcizování právě předváděného, určuje ráz mluvního, pohybového i mimického výrazu i výstavbu scén. Do nich režisér imputuje vlastní, textem hry neopodstatněný výklad.“**<sup>136</sup>

Lébl sám se ke Stroupežnického textu navenek stavěl s despektem<sup>137</sup>, ale možná šlo pouze o součást jeho ironické mystifikační stylizační hry: **„Je to vlastně špatně napsaná hra. Moc se tam mluví a moc se toho neřekne, ale to je právě typicky české a to mě na té hře zajímá.“**<sup>138</sup> V kontextu celé této práce můžeme říct, že Lébl se řadí k mladé umělecké generaci, vstupující do tvůrčího kolbiště na přelomu dvou společenských systémů. Slovy Radky Denemarkové: **„Fráze, kýče, kulty minula ženou mladou generaci k aplaudování všemu,**

---

<sup>134</sup> Na základě postavy spořádaného, bohobojného a velkých změn se děsícího malíře pokojů z veleúspěšného románu Ignáta Herrmanna ***Otec Kondelík a ženich Vejvara (1898)***, vytvořil kritik F. X. Šalda pojem tzv. kondelíkovštiny. Ta v jeho očích vyjadřovala vše, co je na Češích negativního a co také způsobuje jejich národnostní a kulturní ujařmení. Břichatý dobrák Kondelík zosobňoval estetický a morální provincialismus, v němž osobní klid je vždy přednější než čest a svoboda. Okolo „kondelíkovštiny“ se v polovině dvacátých let rozpoutala velká diskuze, jejíž podstata, jak je patrné i z Léblovy inscenace, není uspokojivě vyřešena dodnes. Viz. HERRMANN, Ignát. *Otec Kondelík a ženich Vejvara: drobné příběhy ze života spořádané pražské rodiny*. Vyd. 20., v ČS 1. Praha: Československý spisovatel, 1988. 368 s.

<sup>135</sup> HULEC, Vladimír: Léblovo divadlo směřnosti a smrti. In: *Mladá fronta Dnes*. 1994, roč. 5, č. 107, s. 11.

<sup>136</sup> ŠORMOVÁ, Eva: Dorst podle Lébla: Divadelní pravda, nebo divadelní faleš? In: *Divadelní noviny*. 1993, roč. 2, č. 2, s. 3.

<sup>137</sup> Jak si lze povšimnout v dalších analýzách této práce, krom J. A. Pitínského a Jana Borny, s podobně skeptickou, ba až výsměšnou dikcí hodnotí díla českého venkovského naturalismu všichni režiséři, kteří se s touto dramatickou „klasikou“ pokusili nějakým způsobem utkat. Otázka proč tedy po těchto dílech sáhli a zdali byla jejich dramaturgická volba pouze prostředkem, jak se vymezit vůči divadelní tradici, je a bude zcela určitě na místě.

<sup>138</sup> Z poznámek Petra Lébla. In: SMOLÁKOVÁ, Vlasta a DVOŘÁK, Jan, ed. *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. s. 184. ISBN 80-901671-6-0.

**co účtuje s realistickým, mdlým divadlem. Nejen divadlem. Tato generace ctí nesmysl jako pravdu.**<sup>139</sup>

Byť mnozí obdivovatelé Petra Lébla jeho inscenaci *Našich našich furiantů* považují spíše za kuriozitu, za lehkovážný vtípek v díle tohoto zásadního představitele české divadelní režie konce dvacátého století, lze na ní dobře demonstrovat určité aspekty, které se s postmoderním uměním spojují. A není ani náhodné, že si postmoderní tvůrce pohrává s dílem, zapadajícím do směru na první pohled tak vzdáleného jeho barvitě optice, jako je naturalismus.

Jaroslav Vostrý si ve své studii *Od modernismu k postmoderně: expresionismus*, uveřejněné v časopise DISK, všímá paralel mezi naturalismem konce devatenáctého století, expresionismem desátých a postmodernismem devadesátých let století dvacátého: „**Základní inscenační tendence, činící dramatickou předlohu pouhým materiálem k zachycení režisérových prožitků (...), z jistého hlediska označitelná za expresionistickou, vykazovala (...) nepominutelnou vazbu na estetismus moderny. Mimořádně, právě v opozici k tomuto (více méně novoromantickému) estetismu, uplatňovanému zejména v secesi, prokazovaly 'původní' expresionistické vyjadřovací způsoby z počátku 20. století – přes vnější spojitost svého vystoupení s výstavami berlínské a vídeňské secese – i svou inspiraci naturalismem: šlo samozřejmě o ty jeho projevy, kde se naturalistický prvek stává potencionálním symbolem.**<sup>140</sup>

V závěru svého slavného románu *Nana (1880)*, erbovní naturalista Émile Zola spojuje popis mrtvého, chorobami prožraného těla prostitutky, druhdy obletované muži z lepší společnosti, s nadšeným odchodem vojáků do války s Pruskem v létě r. 1870. „**Nana zůstala sama s tváří osvětlenou, hromádka kostí a krve, hromádka zkaženého masa, vhozeného sem na podušku. Neštovice zachvátily celý obličej, jeden bod vedle druhého. Oschlé opadávaly, šedivé jako bláto, takže vypadala již jako plíseň země na znetvořené hmotě, v níž nebylo stopy rysů. Jedno oko, levé, tonulo úplně ve vyvrcholení nemoci, druhé, pootevřené, zelo jako černá, prohnílá díra. Nos dosud hnísal. Celá zarudlá kůra táhla se od tváře, zachvátila i ústa, která stahovala se k ohavnému úsměvu. A nad touto hroznou a groteskní maskou nicoty, vlasy, ty krásné vlasy, zachovaly si svoji sluneční záři, splývaly jako proud zlata. Venuše byla v rozkladu. Zdálo se, že jed, který sebrala ve stokách, na odkopnutých zdechlinách, ten kvas, jímž otrávil lidstvo, vstoupil jí od obličeje v hnilobném rozkladu. Pokoj byl prázdný. Veliký zoufalý křik vystupoval z bulváru a nadouval záclonu: 'Na Berlín – na Berlín – na Berlín!'**“<sup>141</sup> Tato válka skončila katastrofální porážkou Francie a pádem císaře Napoleona III., jehož vláda je osou Zolovy dvacetidílné ságy: *Rougon-Macquartové (1871 – 1893)*. Metaforický, lépe řečeno symbolistický obraz se nás inflací odpuzujících detailů přímo hapticky dotýká. Stává se rozhořčeným křikem, expresí, vyjádřením zmaru a rozkladu, který je vyústěním slavné éry bezuzdného kapitalismu ve Francii poloviny devatenáctého století.

<sup>139</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 231. ISBN 978-80-7294-288-6.

<sup>140</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *Od modernismu k postmoderně: expresionismus*. In: *Disk – časopis pro studium scénické tvorby*. 2002, č. 1, s. 12. ISSN: 1213-8665.

<sup>141</sup> ZOLA, Émile. *Nana*. Praha: Dobrovský, 2013. s. 350. Omega. ISBN 978-80-7390-033-5.



Jaroslav Vostrý ve své studii dále upozorňuje na to, že v dílech postmoderny se více než u naturalismu a expresionismu projevuje tendence k povrchnosti a tvůrčímu exhibicionismu: **„Jednotlivé, ´metaforické´, příp. obecně lyrické, či ´hrové´, příp. marginálně komické (dnes bychom také mohli říct ´klipové´) tu převládlo nad úsilím o celistvou výpověď schopnou vyjádřit se – pomocí odkrytí skutečné dramatickosti námětu – k podstatnému. Výsledkem nemohlo být nic jiného než hypertrofie jednotlivých režijních ´nápadů´ legitimizovaných nikoli vazbou k celku, ale k údajné archetypičnosti svého původu. Původně expresionistické a dnes postmoderní mísení nesourodého může v této souvislosti poskytovat této hypertrofii nápadů, donedávna málem vyžadované, nejlepší alibi, i když jejich skutečným motivem bývá někdy pouhý režiséřský narcismus.** <sup>142</sup>

V tomto ohledu je nutné poukázat na zásadní myšlenkový rozdíl mezi dílem postmoderním a dílem expresionistickým (resp. modernistickým). Umělci moderny se snažili svou tvorbou jít do střetu se společenským systémem, který jim připadal zkostnatělý a pokrytecký. Programový rozpad jednotné struktury díla, estetický šok a kulturní provokace byly stmelovány autorskou vírou, že se tak dospěje k radikální civilizační transformaci, ať už šlo o utopie fašismu a komunismu nebo surreálné blouznění nad psychosomatickou proměnou světa v jedno velké umělecké dílo.<sup>143</sup> Postmoderna však na základě různorodých dějinných zkušeností maximálně nedůvěřuje všem snahám o civilizační transformace, všem „velkým“ sociálním skokům. Neznamená to ale, že by si nevšímal problémů a rozporů současné společnosti, jenom pochybuje o jejich řešeních. Postmoderní umělecké dílo rozpory pojmenovává - a to je podle tvůrců maximum toho, co může v rámci složitých kulturních sítí učinit. A je také hluboce subjektivní, introspekční. Jak píše Radka Denemarková o Léblově poetice: **„Divadlo mu bylo prostorem k vytěšňování nevyřešených stresů, sem vytěšňoval svoje osobní problémy, lásky a nenávisti bez ohledu na text i samotnou srozumitelnost inscenovaného.**“<sup>144</sup>

Nemůžeme však taková díla jednoduše odsoudit jako povrchní a prahnoucí pouze po efektu – pozice recipienta je v postmoderním vnímání zásadně složitější. Dříve měla teorie a kritika vytyčenou jasnou (i když v podstatě nikdy nefungující) dělicí čáru mezi uměním tzv. vysokým a tzv. nízkým, tedy dílem, které by mělo (podmiňovací způsob je tu více než na místě) obsahovat nějakou vyšší myšlenku či sdělení a dílem, určeným pro zábavu a duševní hygienu diváka. Jestliže však postmoderna upřednostňuje obraz před výrazem, je potencionálním nositelem zásadní společenské výpovědi jakékoliv umělecké dílo, ať už se jedná o polské psychologické drama nebo bláznivou americkou komedii. Kritik má v takovém případě ztíženou pozici, protože se nemůže opřít o podpůrná hodnotící kritéria, která dělení umění na vysoké a nízké do estetických soudů přineslo. Je přece podezřelé stavět na stejnou úroveň Bergmanův velkolepý opus **Fanny a**

<sup>142</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. Od modernismu k postmoderně: expresionismus. In: *Disk – časopis pro studium scénické tvorby*. 2002, č. 1, s. 15. ISSN: 1213-8665.

<sup>143</sup> V českém kontextu zmiňme tvorbu K. H. Hilara, Osvobozeného divadla, Jiřího Frejky, E. F. Buriana, Jidněřicha Honzla, ale i zdánlivě ne-ideologické inscenace prvních absolventů DAMU ve školním divadle DISK, které skrze svou rozpustilou hravost chtěly demonstrovat nadšení pokrokového mládí, jež se bez skrupulí chce rvát o „lepší svět“.

<sup>144</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 23. ISBN 978-80-7294-288-6.

**Alexander (1982)**<sup>145</sup> a Spielbergovu dojemnou sci-fi **E. T. – Mimoszemšťan (1982)**<sup>146</sup>, byť se oba filmy, natočené ve stejném roce, pomocí různých znaků zaobírají stejnými tématy – komplikovanými rodinnými vztahy, trápy s dospíváním a odcizením člověka, jenž se nechce přizpůsobit zaběhnutým společenským šablonám. Postmoderní kritika a analýza tedy musí hledat nové způsoby komunikace s dílem, nové způsoby čtení, které si nebudou primárně všimnout umělých hranic mezi intelektuální nosností a bídou, ale úhelným kamenem bude jen a pouze formální stránka.

Jestliže se mluví o českém divadelním postmodernismu, problematizuje se v něm zejména úloha dramaturgie, resp. míra věrnosti interpretovanému textu. U Petra Lébla je dobré zdůraznit, že při vši jeho provokativnosti, kterou svými inscenacemi přinášel do českého divadla devadesátých let dvacátého století, zůstával poměrně silně věrný slovům napsaným dramatikem a úpravy činil pouze v minimální míře. Je tu patrný rozdíl oproti modernistickým režisérům typu Alfréda Radoka (1914 – 1976) nebo E. F. Buriana (1904 – 1959), kteří s textem zacházeli značně svévolně, trhali jej a slepovali na základě svého svébytného tvůrčího záměru. Lébl nedemontuje dramatikův text, ale čte ho s pečlivostí toho nejkonzervativnějšího zastávce dominance textu ve struktuře jevištních komponentů. Radikálně však mění rám, do něhož jsme zvyklí dramatikovo dílo zařazovat – a tím je postmoderní.

Pomohu si výrazným příkladem ze světové postmoderny, filmem Baze Luhrmanna **Romeo a Julie (1996)**<sup>147</sup>. Režisér v klasické Shakespearově tragédii neudělal takřka žádnou změnu, krom několika škrťů urychlujících tok děje. Ve své podstatě se jedná o věrný přepis velkého příběhu lásky, zrady a zmaru – pouze s tím rozdílem, že se odehrává v horkém přímořském letovisku Verona Beach s dívkami v bikinách, rychlými auty a surfařskými prkny. Montekové a Kapuleti nosí rozepnuté havajské košile, místo mečů používají střelné zbraně a před večírkem u Kapuletů polykají LSD. Jindy pouze decentně naznačovaný homosexuální vztah mezi Romeem a Merkuciem je zde mnohem explicitněji vyjádřen Merkuciovým „maškarním“ převlekem za Marilyn Monroe a letnými dotyky mezi oběma mladíky. Mnich Vavřinec má na zádech vytetovaný velký krucifix a z jím pěstovaných rostlinek se vyrábí u veronské mládeže tak oblíbená narkotika. Pro postmodernu totiž není zásadní výpověď, ale míra stylizace, z níž nějaká myšlenka buď vyplyne, nebo zůstane pouze u opulentního (ale vnitřně prázdného) obrazu. Zásadním slovem je zde „**propracovanost**“ – pro postmodernu formální dokonalost stojí vždy před ideou, myšlenkou, avantgardismem, a tím se postmoderna zásadně distancuje od modernismu.

Přesto Petr Lébl spolu s dramaturgyní Lenkou Lagronovou provedli v textu Stroupežnického určité změny. V úvodu inscenace se neodehraje rozhovor mezi Bláhou a Habršperkem, v němž s dramatickou zručností autor načrtl základní situaci okolo volby ponocného a přitom zdůraznil pocit nadřazenosti vysloužilce a ševce nad celou obecní pospolitostí. Vše podstatné sdělí Bláha divákům v onom již v úvodu této kapitoly zmíněném monologu, do něhož Lébl vkládá i některé slovní gagy, pro leckoho možná až školácky laciné a svou „intertextovostí“ s intelektuálskou potměšilostí na diváky mrkající - <sup>148</sup> „**Bláha: Bušková mi**

<sup>145</sup> *Fanny a Alexander* [film]. Režie Ingmar Bergman, Švédsko/Francie/Západní Německo, 1982.

<sup>146</sup> *E. T. – Mimoszemšťan* [film]. Režie Steven Spielberg, USA, 1982.

<sup>147</sup> *Romeo a Julie* [film]. Režie Baz Luhrmann. USA, 1996.

<sup>148</sup> Kurzívou zvýrazněný text je do textu Stroupežnického přidán Léblem a Lagronovou.

**řekla, že balamutím sedláky (pauza) u Chlumce**".<sup>149</sup> Švec Habršperk přichází na jeviště až v samotném závěru Bláhova entreé, a k němu je pak směřována slavná Bláhova věta: **„Učenej člověk to má všechno z knih a z mapy, ale my tam všude byli a všechno jsme to viděli.**"<sup>150</sup> Stejná věta pak celou inscenaci uzavírá a deklamují ji unisono všichni účinkující.

Scéna mezi Habršperkem, Bláhou a Markýtkou z 1. výstupu 1. jednání je umístěna až za 2. výstup mezi Václavem a Verunkou. Erotické dusno mezi trojicí Habršperk – Bláha – Markýtko jakoby tak vyplynulo z pohledu na lásku dvou mladých lidí. 1. výstup 3. jednání, v němž Markýtko sděluje Dubské, že zřejmě poznala, kdo psal paličský list a teprve na její otázku **„Prosím vás, teta, kdo pá je tuoleten voják?"**<sup>151</sup> starostova žena vypráví truchlivý příběh jejího staršího syna, je Léblem a Lagronovou upraven do podoby, v níž se Markýtko zoufale snaží Dubské sdělit své podezření. Ona ji však vůbec neposlouchá a s křečovitým výrazem, aniž by se jí na to kdokoliv ptal, vykládá o náchodské šachtě, kde leží Josef, o strašlivých následcích válek pro všechny matky. Dramaturgie a režie tak posilují motiv posedlosti Dubské jejím padlým synem. Lagronová a Lébl také vyškrtli scénu laškování Václava Dubského s Kristýnou Fialovou z 2. jednání, která by, vzhledem k tomu, že Václava hraje dítě, v inscenaci působila poněkud nepatřičně.

Dále Lébl a Lagronová zcela opodstatněně škrtají některé dialogy, retardující rytmus a spád inscenace. Vzhledem ke svéráznému uchopení určitých postav došlo k také pozměnění některých replik. Např. **„BLÁHA: (k Fialovým dětem) Mlčte už, cikáni!**<sup>152</sup> x **BLÁHA: Mlčte už, vodníci!**<sup>153</sup> (krejčí Fiala je v této inscenaci totiž hastrmanem). Nebo **ŠUMBALKA: (Bláhovi) (...) vy stará vojno!**<sup>154</sup> x **ŠUMBALKA: Vy starej husito!**<sup>155</sup> (neboť Lébl z vojenského vysloužilce učinil rytíře z českých mýtů). K významotvorné změně také dochází u postavy žida Marka Ehrmanna (v Léblově inscenaci přejmenovaného na více židovsky znějícího Markuse). Krejčí Fiala jej vydírá: **„Marku, jestli budete svědčiti pro Bláhu, tak vyzradím vaší ženě, že jste sněd v Písku dvě porce vepřoviny!"**<sup>156</sup> Lébl a Lagronová krejčíkovu repliku změnili na: **„Markusi, jestli budete svědčit pro Bláhu, tak vyzradím vaší ženě, že jste sněd v Písku se starým Vyskočilem dva psy!"**<sup>157</sup> Zatímco u Stroupežnického je tato věta narážkou na Ehrmannovo židovství, které je povětšinou v inscenacích tohoto dramatu skryto, u Lébla hospodský na hlavě nosí čepičku s

<sup>149</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

<sup>150</sup> Tamtéž.

<sup>151</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. s. 82.

<sup>152</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>153</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

<sup>154</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. s. 70.

<sup>155</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

<sup>156</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. s. 69

<sup>157</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

hebrejskými nápisy. Se svou ženou i hebrejsky hovoří, ale explicitní Fialova narážka je vepřového zcela zbavena.

Jako drobná legrádka je do inscenace připsán výstup malé vodnice Fialové, která si k hospodskému Ehrmannovi dojde ve společnosti svých sourozenců na panáka:

**MALÁ FIALOVÁ: Dobrej den vespolek, přeju! Jednu zelenou na tátu!**

**EHRMANN: (překvapeně) Zelenou? (nalévá panáka)**

**MALÁ FIALOVÁ: Dej Bůh štěstí! (vypije panáka)**

**ROSAMUNDE: A sestřičky?**

**MALÁ FIALOVÁ: Ty ještě nepijou. (plácne si s Marcusem a Rosamunde).**

**ROSAMUNDE: (potěšena) Dej Bůh štěstí.<sup>158</sup>**

Režijně-dramaturgická úprava však přinesla dvě zásadní změny, které zcela nově (a nutno říci, že inovativně) proměňují vyznění některých situací. Předně se ze zajíce, kterého první radní Bušek zastřelí v polích, stává obecní blb Vojta Zajíc. Banální hřích pytláctví se stává těžkým hříchem vraždy člověka. U Stroupežnického divácky vděčná komická scénka, kdy jediný svědek zločinu Habršperk před vyšetřujícím četníkem předstírá slabý zrak a pomůže tak Buškovi od kriminálu, se v Léblově variantě komplikuje. V jiných inscenacích diváky chápané zachránění sobeckého, ale v jádru dobrého furianta Buška zde dospívá k morální pachuti. Habršperkovo zvolání: „**A kdybyste mě zabili, já ho nepoznal!**“<sup>159</sup> se díky patetické graciéznosti jeho představitele Vladimíra Marka stává přiznáním mravního kolaborantství, kde roztomile rošťácké furianství stalo se zástěrkou zabití nevinného člověka.

Druhou zásadní změnou je posílení úlohy ženského elementu. Ten má již u Stroupežnického svůj zásadní význam, ať už jde o ráznou manželku karbaníka Šumbala nebo panímámu Dubskou, zoufalou matku, která ve svém furianství vidí způsob, jak se zbavit tíživého smutku nad smrtí syna Josefa. Lébl, v osobním životě obdivovatel výrazných ženských osobností, však z manželek honických sedláků učinil zásadní motiv, jakési zrcadlo mužské živočišné pýchy. Řadu replik, které v dramatu pronášejí muži, vložil Lébl do úst manželkám. Takto je např. upraven 3. výstup 1. jednání, v němž se Bušek a Dubský smlouvají o svoje zamilované děti:

**DUBSKÁ: A tak, Jakube, moc-li bys dal Verunce?**

**BUŠKOVÁ: Napřed řekni ty, co dáš Václavovi. (přichází Ehrmann) Jářku Markusi, pojd'te sem – smlouváme se tu o Verunku a Václava.**

**EHRMANN (tiskne si s Buškovou a Buškem rukou) Dej páků dobrej večír!**

**CELÁ VESNICE: Dej Pámbo dobrej večír, Markusi!**

**DUBSKÁ: To víš, já mám v naší vesnici dva grunty. Ten větší popustím Václavovi a na tom menším budu do smrti smrtoucí hospodařit a dám z ní naší babičce vejminek. No a tak, Jakube, moc-li bys dal ty Verunce přínosu?**

**BUŠKOVÁ: Já mám pro ni v píseckej záložně sedum tisíc zlatejch. To je přece pěkněj peníz, co?**

**EHRMANN: To je tuze pěkněj peníz!**

<sup>158</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>159</sup> Tamtéž.

**DUBSKÁ: Ale na takový dva grunty, na kterých není v knihách ani groše dluhu, to není zas tak moc.**

**EHRMANN: No to není, to není tak moc.**

**DUBSKÁ: No tak, Jakube, na osum bys nešel?**

**BUŠKOVÁ: No to nemůže! Namouduši ne. Přece víš, že máme ještě kluka, a to by ho o tisíc babek okrad.**

**DUBSKÝ: Já jsem si to tak představoval na těch osum tisíc.**

**DUBSKÁ: A tak víš ty co? Přidej ten pár koní, co si onehdy koupil o píseckým jarmarce.**

**BUŠKOVÁ: A vidíš, Filipe, a to já zrovna neudělám!**

**BUŠEK: To jistě Markusi uznáte, že udělat nemůžu.**

**EHRMANN: No to ne. To nemůže udělat!**

**DUBSKÁ: Cože? Markusi! Ten pár koní že by nemoh přidat?**

**EHRMANN: Inu, moh, moh, kdyby chtěl!**

**BUŠKOVÁ: Jenomže já to neudělám!**

**DUBSKÁ: A vidíš! A tak já to taky neudělám!<sup>160</sup>**

Podobně „feminizována“ je i slavná hádka o placení punče z 3. jednání. Zatímco Stroupežnický v této scéně vytváří výbornou groteskní scénku, v níž se klasické mužské „ukazování svalů“ přetavuje do materialistického přebíjení penězi, Lébl do středu tohoto výstupu staví Buškovou a Dubskou a jejich manželky nechá pouze trpně přihlížet, případně nesmělymi výkřiky podporovat snažení svých rozkurážených družek. Jako zbraň pak Lébl vkládá honickým manželkám do rukou kabelky, které se stávají ironizujícím znakem ženské dominance kombinované s malicherností.

Samozřejmě můžeme spekulovat nad tím, že tu Lébl amplifikuje téma moderní a postmoderní emancipace žen. Stroupežnický ukazuje, že na konci devatenáctého století byla manželka poslušnou pomocnicí svého muže, a pokud prosazovala svou vůli, jako je to v případě Šumbalky, šlo o žertovnou vzpouru, kdy je manžel rozradostněnou pospolitostí vnímán jako ušlápnutý ňouma, hlupec, který si neumí dupnout. Dubská zase představuje podpůrný element svého chotě, honického starosty, který se nechce a v podstatě ani neumí vymanit z predestinační obruče ochranné kvočny. Lébl však z žen učiní hrozbu, sebevědomé osoby, které jedním pohledem dokáží usměrnit celou ves. Dubský a Bušek, muži se silným sociálním i majetkovým postavením, se v přítomnosti žen na jevišti pohybují opatrně, těkají pohledem a jejich věčně nahrbená těla se narovnávají pouze tehdy, když jsou matróny z dohledu.

Lébl v tématu emancipace zachází ještě dál, až ke stírání hranic mezi pohlavími. V karnevalu světa, kde je všechno dovoleno a člověk hledá smysl života tím, že veškerý smysl odhazuje, se muž může stát ženou a naopak. V tom případě kyprou selku a matku sedmdesáti dětí může hrát Vlastimil Bedrna - a nejde přitom o režijní schválnost a bláznivý nápad. Najednou se rozložené Bedrnovo tělo ve staročeském kroji stává ve vykloubené logice věcí něčím přirozeně pochopitelným. A právě Fialová je zdrojem dalšího dramaturgického zásahu do textu hry, který téma emancipace ženy stvrzuje, ba dokonce převádí až do jakéhosi hrůzného oproštění se od toho, co snad ženství kdysi činilo tak krásně odlišným od pragmatického mužství. Když se na obecním výboru odhalí, že paličský list, falešně obviňující Bláhu z teroristické hrozby, psala Kristýna Fialová a text děvčeti diktoval její otec, ve Stroupežnického originálu Dubská nic nedá na

---

<sup>160</sup> Tamtéž.

úpěnlivé prosby prozrazeného krejčího, ani jeho dcerky, aby je nepřiváděla do neštěstí: **DUBSKÁ: Já vás? Vy jste se tam připravili sami! Sem s tím paličským listem! Ten dám já sama četníkům!**<sup>161</sup> V Léblově inscenaci však tuto větu pronáší matka Fialová a i přes Bedrnovo parodické přehrávání jsme tak svědky drastické zrady manželky a matky, odříznutí se jednoho zásadního článku rodiny od jejího zbytku.

Anebo je to jinak? Lébl nabízí i možnost, že prolínání mužského a ženského světa může souviset také s láskou, kdy milující se muž a žena stanou se doslova jedním tělem a jednou duší. Takový motiv na jeviště přináší postava babičky Dubské v podání Valerie Kaplanové. V textu hry je Petr Dubský starý kočí, který uprostřed velké hádky o placení punče a velikost věna uklidňuje rozvášněnou společnost svou vzpomínkou na historku z mládí, kdy vezl rakouského a ruského císaře. Potvrzuje tak, že i on je furiant, člověk vytvářející falešnou aureolu významnosti a důležitosti. Jediné, co mu jako připomínka této slavné události zbylo, jsou dukáty, které dostal od obou vladařů za dobrou jízdu. Dubský ví, že okamžiky pýchy se v hrobu rozplynou v bezvýznamnost, a tak dukáty předává mladé generaci, snoubencům Verunce Buškové a Václavu Dubskému, nejen jako vzácnou památku, ale i jako memento před falešnou a v pomíjivosti světa vezdejšího zbytnou furiantskou hrdostí.

Léblova a Lagronové úprava činí z dědečka Dubského babičku Dubskou, která vypráví příběh s carem a císařem jako stokrát omílanou historii svého muže. Přesto všichni napjatě a s dojetím naslouchají. Explodující kosmos Honic pokryje příkrov pokory. Babička Dubská se najednou do vzpomínaných událostí natolik propadne, že začne mluvit za svého muže Petra Dubského. Režie tuto proměnu stvrzuje strhnutím sukně, pod kterou babička Dubská nosí černé pánské kalhoty. Nejde o další z typicky Léblovských schválností, ale o jevištní vyjádření bolesti staré ženy, která v cynickém světě zůstala úplně sama, bez milovaného souputníka, jenž ji na cestě životem podpíral. Lébl tu vytváří doslova existenciální situaci. Přímým prolnutím mužství a ženství, manželky a manžela, ukazuje zoufalou osamělost, kterou člověk ztratí své duševní zrcadlo, zažívá, byť se nachází uprostřed početného davu. Scéna s babičkou/dědečkem Dubským je nejlepším důkazem tvrzení Léblovy někdejší spolupracovnice Marty Smolákové<sup>162</sup>, že mladý režisér měl všechny scény do nejmenšího detailu s až matematickým puntičkářstvím promyšlené.

Toto detailní promyšlení však leckdy vedlo až k nesnesitelně dlouhému rozehrávání některých situací nebo replik. Lébl se typicky postmoderně vymaňuje z kauzálních souvislostí a Stroupežnického text na mnoha místech bere především jako impulz k volné hře asociací, tu více, tu méně bavících diváka. Tak

---

<sup>161</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. s. 87.

<sup>162</sup> Schůzka proběhla 18. 1. 2012 v Café Kašpar v Divadle v Celetné a Vlasta Smoláková v podstatě zopakovala to samé, co napsala již předtím při různých léblovských apologetikách: „**Petr Lébl je často podezírán ze schválností a samoučelností. Já ale tvrdím, stačí pozorně sledovat jeho inscenace (a v tomto případě si též pozorně přečíst původní text hry), aby vám došlo, že všechny ty „schválnosti“ jsou vlastně na místě a že mají svůj řád i logiku. Chce to jen trochu přemýšlet o tom, co vidím a slyším! Nevím, jesti by se Ladislav Stroupežnický bavil jako já, ale určitě by se v tom poznal.** In: SMOLÁKOVÁ, Vlasta a DVOŘÁK, Jan, ed. *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. 1. vyd. V Praze: Pražská scéna, 1996. s. 185. ISBN 80-901671-6-0.

kupříkladu výstup mezi Markýtkou, Habršperkem a Bláhou se stává zvláštní erotickou scénou s řadou pauz a groteskně lascivních gest:

**MARKÝTKA: I koukejme na to, jak jsou v týhle vsi mužský mlsní!**<sup>163</sup>

Následuje slastné povzdechnutí všech na scéně. Dlouhé, téměř půlminutové ticho. Markýtko svůdně hledí na Habršperka a Bláhu, kroutí přitom boky, jakoby tak lákala tyto dva statné chlapy do hájemství svého nevinného těla.

**MARKÝTKA: (vyjekne) I propánajána, já se tu dám do řeči a bratr má u vozu plno lidu!**<sup>164</sup>

A opět následuje slastné povzdechnutí, vrtění boky a půlminutové Markýtkino hledění na ševce a vojáka.

**MARKÝTKA: I nehněvejte se, musím mu jít pomoci.**<sup>165</sup>

A zase vzdech. Markýtko si krom vrtění tentokrát kurážně pohrává s látkou na svých nadrech. Pak zavýskne a uteče. Tři Markýtkiny věty, které v jiných inscenacích herečka pronese během deseti vteřin, Lébl roztáhne na více než minutu dlouhou scénu, v níž vlastně vůbec není důležité, co se říká, ale jakou atmosféru na jevišti režisér vybuduje.

Podobně z kontextu vytrženou, do sebe samé uzavřenou mikrosituací je okamžik ze závěru 2. jednání, v němž rozkurážený Bláha řadí v hospodě s Habršperkem poté, co jej Bušek dehonestoval jako paliče. Hvízdající, tančící, řvoucí Bláha se najednou ztiší a šeptem pronáší repliku: **„Pepíku, můj starej a věrnej kamaráde, tohle sólo si zatancuju s tebou!”**<sup>166</sup> Jeho slova po něm opakuje Habršperk a v pozadí sedící Markýtko, která pak celý zklidněný výjev zakončí zapřením: **„S tebou!”**<sup>167</sup>, melodickou aluzí na píseň ***Svět je krásný!*** z filmového muzikálu ***Starci na chmelu (1964)***. Tyto režijní „schválnosti“, nelogičnosti v plynulém čtení jevištního dění, jsou příkladnou demonstrací Léblovy skepse k dramatické situaci: **„Myslím si, že dramatická situace je výsostně soukromá záležitost, co do vnímání. Jestliže se případní budoucí konstruktéři dramatických situací vzdělávají z podobných zdrojů, je nabíledni, že si vytvoří své finty, jako mají pekaři nebo zedníci. A potom budou nepřímou ovlivňovat lidi a nutit je, aby dramatickou situaci vnímali podle těchto šablon, a tím si otupili vlastní vidění a vlastní fantazii. Myslím, že tyhle metody, pokud jsou v přehnané míře, jsou projevem určité demagogie a demagogie nikdy ani tvůrcům, ani divákům neprospěje. Dramatická situace může být všechno, v divadle jako v životě, nemůžeme z této kategorie předem nic vyloučit. Záleží na tom, co mně připadá dramatické, a kolik lidí z diváků, kteří se na to ten večer dívají, zareaguje, protože jsou naladěni na stejnou strunu.”**<sup>168</sup>

Téma venkova a folklóru je v inscenaci nahlíženo prizmatem postmoderního multikulturního galimatyáše. Pomocí této optiky pak lze i zdůvodnit obsazení snoubence Verunky Buškové Václava Dubského dvanáctiletým Štěpánem Páclm. Z dálného východu k nám tak doléhají motivy orientálních dětských sňatků. Avšak v existenciální rovině tu vyplouvá na povrch motiv (u Stroupežnického nijak exponovaný), že skutečným milým Verunky byl Václavův bratr Josef, padlý

<sup>163</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>164</sup> Tamtéž.

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> Tamtéž.

<sup>167</sup> Tamtéž.

<sup>168</sup> TUČKOVÁ, Dana. LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989). In: *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 2, s. 30. ISSN: 0862-7258.

v prusko-rakouské válce, a Václav představuje jakousi náhražku zoufalého srdce za ztracenou lásku. V ***Našich furiantech*** zdůrazněné téma vzpoury čistého nezištného mládí vůči zpuchřelému hamounství rodičů, je v ***Našich našich furiantech*** zproblematizováno, dostává svůj postmoderní stín rozporu.

Lébl s ironickým (ale významově překvapivě fungujícím) náhledem řeší téma národních specifik, působících v postmoderní multikulturní době značně absurdně. Tato absurdita je ještě silnější v českém prostoru, kde se odjakživa prolínaly různé kulturní vlivy – kromě českého také německý a židovský.

Téma české národní povahy, jež je se Stroupežnického dramatem spojováno, se tak v Léblově optice komplikuje, stává se tématem stereotypu jakožto obecného problému, který se prolíná všemi epochami a národy. Dobrým příkladem takového pohledu je scéna, kdy židovský krčmář Ehrmann hraje na pivní púllitry melodii české hymny. Lkavým hlasem, připomínajícím židovskou modlitbu za zemřelé, tzv. kaddiš, jej přitom doprovází jeho manželka. Scéna může vyvolat u pobavených diváků smích svou vědomou nadsázkou, dojetí u hrdých vlastenců a pobouření u pravověrných národovců, kteří by se mohli domnívat, že je tak znevažován jeden z národních symbolů.

Ale je skutečně znevažován? Respektive, čím je znevažován? Tím, že je hymna hrána na pivní púllitry? A není snad pivo také jedním z našich **„národních symbolů“**? Tím, že hymnu preludují Němci, a ještě k tomu Židé? Jenomže není česká kultura židovstvím ovlivněna více než slovanstvím? A co je to tedy vlastně ta česká kultura? Dvojlomnost situace, stojící na rozhraní mezi parodičností a vážně míněným inscenačním gestem, je tak příkladem postmoderní významové neurčitosti, rozdílné od neurčitosti moderní, která za strukturální roztržitostí vždy hledá nějaký tmelící prvek. Postmoderna nic nehledá, pouze konstatuje nikdy nekončící rozpor.

Lébl vstupuje do dialogu i s kulturními stereotypy národa jako takového. A to skrze uchopení realistických postav jako českých pohádkových symbolů – krejčího Fialy jako vodníka, ševce Habršperka jako čerta, Bláhy jako blanického rytíře. Samozřejmě otázkou je: **„Proč?“** U Fialy si jistě snadno vzpomeneme na hastrmanské prozpěvování: **„Šiju, šiju si botičky, do sucha i do vodičky: sviť, měsíčku, sviť, ať mi šije nit!“**<sup>169</sup> z Erbenovy balady ***Vodník***. Je to samozřejmě Léblova schválnost, vtípek, který se nabídl. Kritik Milan Lukeš však dospěl i k ironické lingvistické stopě: **„(...) v češtině slova vodník a podvodník nemají k sobě daleko: takový podvodník vás stáhne pod vodu, než řeknete švec, učíte se němčině a čtouce Jaroslava Žáka, uvážili jsme kdysi, že nejvhodnějším překladem českého slova podvodník je Unterwassermann. Jak dětinské, jak pošetilé!“**<sup>170</sup>.

Švec Habršperk je pro změnu čert – démon s hypnotizérskými schopnostmi, který ve chvíli největšího dramatického zauzlení příběhu přivolá z podzemí (snad ze svého domovského peklíčka) venkovského četníka. A ten mu pomůže smířit rivaly Dubského a Buška. V českém kulturním kódu, naprosto ojedinělém ve světovém kontextu, je totiž ďábel spojen se spravedlivou odplatou a ochotou pomoci těm, kteří si to zaslouží.

<sup>169</sup> ERBEN, Karel Jaromír: Kytice. In: ERBEN, Karel Jaromír a DVOŘÁK, Karel, ed. *Znění zlatého zvonu: výbor z díla*. 1. vyd. výboru. Praha: Československý spisovatel, 1986, s. 95.

<sup>170</sup> LUKEŠ, Milan. Pane, pojďte si hrát. In: *Divadelní noviny*. 1994, roč. 3, č. 5, s. 5.



Největší znalec práva v obci Kožený je slepec. Odkazuje se tu snad ke slepé spravedlnosti, která má měřit všem stejně? Grotesknost postavy Koženého je posilována okamžiky, kdy slova zákona z jakési nebeské výše (přesněji řečeno z magnetofonového záznamu) pronáší důstojný hlas Radovana Lukavského, herce, který si tak dával záležet na svém uměleckém přednesu, až se stával zdrojem parodické imitace. Stejně tak se dokonale formulovaná slova zákona, přesně vypočítávající počet „oudů“ nutných k usnášeníschopnosti, stávají parodií řádu a práva.

Honického pana učitele představuje černoš se žlutou cestovatelskou helmou na hlavě, který s roztomilou dikcí učeně výboru popisuje rozdíl mezi švabachem a latinkou. Opět – může se jednat o upocený vtípek, anebo o svébytnou formu vyjádření multikulturního rozpadu proklamované (a snad ani nikdy neexistující) národní jednoty.

Blanický rytíř Bláha už je poněkud složitější symbol. Vojenský vysloužilce se kasá, že při svém armádním vandrování poznal svět a je tak lepší, než honičtí peciválové. Svou chrabrost a rozum považuje za základní přednosti pro to, aby byl zvolen ponocným. Bláhovy silácké řeči však stojí v kontrastu s jeho nemotorností – klesá pod tíhou svého brnění, pokusy vyřídit si to s protivníky ručně končí u groteskních pádů na zem. Léblovo uchopení této postavy je tedy mnohem rafinovanější, než by se mohlo zdát. Bláha je postavou, která neustále žvaní o své moudrosti, ale v praxi ji nikdy nepředvede. Naopak, je stejně přízemním agresivním furiantem jako ostatní obyvatelé Honic. Připomíná některé po listopadové revoluci se navrátilší emigranty, kteří slovníkem plným vulgarit a primitivnosti poučovali Čechy, co zůstali v kobce totality, o své nadřazenosti, protože oni se na západě naučili galantnosti a vkusu. Takového Bláhu už napsal sám Stroupežnický. Lébl tento charakter obohacuje o rozklad mýtu národních spasitelů – blanických rytířů, kteří mají zemi zachránit, až jí bude nejhůř. Falešná gloriola vysněných hrdinů se rozpouští v podobě hrubozrnného křiklouna.

Zesměšňující distanc k velkým myšlenkovým proklamacím byl Léblovi vlastní, neznamená to však, že by se absolutně vyhýbal patosu. Naopak, vytváří jej na místech, kde jej text nepředepisuje. To je např. scéna, v níž Bláha a kramářovic Markýtko Nedochočilová ničí vesnici rozeštvávající paličský list tak, že jej při vášnivém polibku rozkousají a snědí. Je to svým způsobem směšná situace, ale svůdná erotická atmosféra, spojená s aktem očišťujícím černé svědomí rozhádané pospolitosti, vytváří v divákovi rozeklaný pocit, stojící na pomezí mezi smíchem a dojetím. Právě touto emocionální dvojlomností se Lébl přibližuje oné typicky postmoderní nevyhraněnosti, v níž groteska může být zároveň tragédií (a naopak). Záleží především na divákově rozhodnutí a jeho ochotě hrát s tvůrci jejich hru.

Velké metanarativní příběhy tak jsou sice zpochybněny, ovšem to neznamená, že v ně nemůžeme věřit, ba co víc, že některé nemohou mít svou zásadní platnost. Stejný postmoderně zcizující princip volí i Umberto Eco ve svém největším kvazi-detektivním románu **Foucaultovo kyvadlo (1988)**, kdy se tajemný vzkaz mezinárodních spiklenců, toužících ovládnout svět, ukáže být v závěru prostou účtenkou středověkého řemeslníka. Hlavní hrdina románu Casaubon tak dospěje k poznání, že velký příběh života se ve skutečnosti ukrývá v lásce k jeho ženě a dítěti, kterou však pro své zapletení se do sítě fanatických vzývačů konspiračních

teorií, definitivně ztratil.<sup>171</sup> Podobně chmurným vyzněním vlastně končí i **Naši naši furianti**, kdy postavy dokáží ze svých dramatických situací nalézt pouze kompromisní východisko, nikoliv smíření.

### **5. 3. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994) – HERECKÝ KOMPONENT**

**„U herců nemá rád prožívání. Naopak, spíš oznamovací až recitační tón. Slova nevyjadřují to nejdůležitější v situaci. Rozpor těla a řeči. (...) Unavené tělo, které mluví a mluví a mluví. Vzniká ono těžko pojmenovatelné smutné napětí, plutí časem.“<sup>172</sup>**

Petr Lébl vzešel z prostředí amatérského divadla, v němž herecký prvek, až na vzácné výjimky, nedospíval k nějakým zásadnějším uměleckým vyjádřením. Pro slavné inscenace zlatého období českého amatérského divadla v osmdesátých letech minulého století bylo typické rázné režijní gesto, společenská výpověď, často sahající k metaforickému vymezení se vůči pomalu degenerujícímu komunistickému režimu. Herec byl jednou z tvárníků ve struktuře znaků, které především dominoval scénický obraz, u Lébla speciálně ještě podtržený sytou výtvarnou stránkou. Amatérské herectví tu našlo ideální způsob vyjádření, kdy omezené možnosti psychologického promýšlení postav dokázaly v abstraktní síti především vizuálních než dramatických výpovědí zastoupit diletantské podehrávání nebo naopak expresivní a přehrávající škleb. Na základě toho, že česká divadelní postmoderna se rodila právě v této oblasti, začal být tento způsob herectví mylně ztotožňován s typicky postmoderní poetikou i poté, co postmodernismus vstoupil do hájemství profesionálních scén.

Z celého Léblova tzv. profesionálního díla je ale patrné, že hledal cestu, jak svůj výtvarně vytríbený a režijní interpretací z běžných šablon vykloubený styl propojit s mnohvrstevnatou škálou hereckého vyjádření. Tedy, že herec -umělec si nevybírá mezi psychologismem, civilností nebo tzv. diletantským podehráváním, ale ve vědomém zdůrazňování rozporů všechny tyto způsoby kombinuje a hraje si s jejich možnostmi. K takovéto náročné tvořivé práci však Lébl potřeboval senzitivní umělce, ochotné s ním toto hledačství podstoupit. Jak již bylo napsáno výše, z dramaturgického, režijního i scénografického hlediska jsou Léblovy inscenace dokonale promyšleným systémem, v němž i zdánlivá nahodilost svým významem zapadá do celkové struktury. Ovšem to bylo způsobeno tím, že tyto tři komponenty povětšinou obstarával sám Lébl. Herce plně ovládnout nemohl. Herectví, pokud se nechce nebo neumí podřídit určité poetice, pak dokáže narušit, ba dokonce rozbořit celý pracně budovaný systém inscenace. To je i případ **Našich našich furiantů**, u nichž je patrné, kdo přistoupil na Léblovu hru a kdo se vzpouzel a pouze „odmluvil“ svůj part a křečovitě „odgestikuloval“ charakter své postavy. Nejde tu v tomto případě ani tak o herecký talent, jako o obecnou lidskou senzitivnost a schopnost přijmout za své možnosti, které mi má úloha a její režijní interpretace dávají.

Pregnantním příkladem jsou dva představitelé hastrmana Fialy. Zpočátku v této roli účinkoval Jan Hrušínský. Ten nepostihl Fialu jako obecný typ namyšleného zbabělce, který je demonstrován především skrze vnější hyperbolizovaná gesta (ale podporován vnitřním psychologicky opodstatněným chápáním charakteru

<sup>171</sup> Viz. ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. Překlad Zdeněk Frýbort. V Českém klubu 2. Vyd. - 2. Dotisk. Praha: Český klub, 2007. 566 s. ISBN 978-80-85637-97-7.

<sup>172</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 304. ISBN 978-80-7294-288-6.

postavy). Hrušínský zbabělost hraje pouze svým věčně přiškrceným nosovým hláskem, gestičnost nahrazuje zoufalým cupitáním, které však není podpořeno žádným vnitřním prožitkem, protože jej jednoduše neovládá. Není to tedy ani typ, ani psychologicky prokreslený charakter – Hrušínského Fiala je slupka bez obsahu.

Naštěstí Hrušínského později nahradil Radek Holub, jeden z herců, kteří (alespoň načas) přijali za svou Léblovskou postmoderní hereckou výzvu. Holub, na rozdíl od Hrušínského, umí pracovat s vnitřním prožitkem, ten však u Fialy dává do služeb vnější charakterizace, která je u krejčího podána např. významotvorným gestem lapání po dechu ve stylu ryby nad hladinou, v těch okamžicích, kdy je ponižován, ale zbabělost mu nedovolí se vzepřít.

Stejně tak Bára Hrzánová představuje lyrickou Kristýnu Fialovou na pomezí hereckého odstupu a skutečného prožitku některých situací. Přehrává, když snivě a s pubertální erotickou lačností čichá k odkvetlému šeríku nebo když s přesnou intonací interpretuje Stroupežnickým předepsané citoslovce: **KRISTÝNA: (pláče hřmotně) Hu, hu, hu.**<sup>173</sup> Zároveň je však patrné, že si nedělá ze své postavy legraci, neparoduje ji, ale skrze jemné pohyby a pohledy vytváří složitou dramatickou osobu ponižované dcery vodníka a oboupohlavní matky. Hrzánové Kristýna má své ideály, ale je příliš hloupá na to, aby byla schopna prohlédnout šalebnost rodičů a dokázala si najít alespoň malý ždibec opravdového, i když pomíjivého štěstí.

Výkon Valerie Kaplanové v roli babičky Dubské, proměňující se ve svého zesnulého muže, podporuje tvrzení některých teoretiků, že herci se v Léblových inscenacích museli nejprve usadit, zvyknout si na složitou strukturu jeho uměleckého vyjadřování, aby se naplno vyjevil smysl jejich role, který se přitom aktivně snoubí s umělcovou osobností. Na záznamu z doby těsně po premiéře působí Kaplanová v dichotomii babičky/dědečka Dubského těžkopádně. Senilita staré ženy jako by byla spíše vyjádřením zmatku samotné herečky, která se s obtížemi orientuje jak na jevišti, tak v celkové inscenační imaginaci.

Záznam, pořízený zhruba rok a půl poté, ukazuje zcela jiný výkon. Kaplanová s jemnou ironií rozehrává svůj krátký part, v němž nechybí grotesknost zoufalého stáří a smutek člověka nad propastí smrti, který se ohlíží za svou minulostí. Do Stroupežnickým předepsaného partu jsou přidány drobné vtípky, které podtrhují babiččinu rozklíženou paměť<sup>174</sup>: **„Za Napoliona, který se stal ze sprostého otlemeného a divného vojáka císařem francouzským ... udělal mne nebožtík honický pan derektor Držka, teda Mrška, vlastně Hruška svým kočím.**“<sup>175</sup>

Z výkonu Valerie Kaplanové je patrné, že výše pospaná existenciální dramatická situace babičky Dubské, vymyšlená a pomocí mizanscény naaranžovaná režisérem, se nemůže smysluplně vyjádřit bez aktivní spolupráce hercova talentu. Je to možná banální konstatování, ale i v následujících analýzách budu neustále narážet na fakt, že bariéry vzniklé mezi režisérem a herci se staly

<sup>173</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. s. 86.

<sup>174</sup> Kurzívou zvýrazněný text je do textu Stroupežnického přidáný Léblem a Lagronovou.

<sup>175</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

kamenem úrazu mnoha postmoderních inscenací a vedly k celkovému zkreslení vyznění díla, resp. k jejich nepřijetí jak divákem, tak (velmi často) i kritikou.

Eva Salzmannová v náročných psychologických rolích sklouzává ke karikaturní patetické hysterii. V roli Dubské je však její charakterizační jednoduchost ku prospěchu věci a starostova životní souputnice je v jejích rázně a úderně vykřikovaných větách a strohých gestech skutečnou hrozbou.

Naopak Karel Dobrý jako Dubský, dobře stavěný a pohledný mladý muž, pomocí jemných fyzických gest modeluje starostu jako zoufalce trpícího pod kuratelou své manželky. Věčně vyčerpaného a unaveného, který si při každé možné příležitosti dává hlavu do dlaní, snad aby unikl pohledům svých sousedů a povinnostem, které na něj jeho veřejná funkce klade. Mocný a krásný Dubský je zvnitřku rozežírán svou úpěnlivě skrývanou jednoduchostí.

Daniel Hrbek se evidentně obtížně vyrovnává s loutkovitou omezeností charakteru své figury, která je vedena mýtickým příznakem jeho postavy (Bláha jakožto Blanický rytíř) a jenž je vlastně v duetu s čertem Habršperkem nejvíce karikovanou podobou meditace nad národními stereotypy. Zatímco Marek si svého démonického Habršperka, koulícího růžovou řasenkou zmalovanýma očima, užívá, Hrbek se nechce smířit se stylizací a snaží se neúspěšně charakter postavy víc psychologicky odstínit. Resp. je na něm patrné, že celkový Léblův koncept je mu takřikajíc „proti srsti“. Takže jeho uměleckou a z ní vyplývající hereckou distancí nevzniká dostatečně inspirující provokace divácké imaginace.

176

Jako je Bláha hřmotným rytířem a Habršperk stoickým děblem, kramářka Markýtko v podání Dany Morávkové představuje jakousi femme fatale, vůči níž všichni muži vzhlížejí se vzrušenou lascivností a ženy se vzrušenou zuřivostí. Její příchod na jeviště doprovází lyrická folklórní hudba. Markýtkiným leitmotivem se stává několikrát opakovaná (často i v nelogických situacích) věta z 1. jednání: **„Bratr bude spát s naší kobyloou v maštali v hospodě a já budu hyndle u kapličky v našem voze pod plachtou!“**<sup>177</sup>. Morávková ji přednáší s pomalou a naivní (možná až rozumu prostou) dikcí, která tak z této věty činí jakési erotické vábení, tokání samičky, s potěchou rozpalující samčí představivost.

Režijním omylem se ukázalo být obsazení Štěpána Pácla do role Václava Dubského. Dvanáctiletý herec nedokázal proniknout do složité struktury inscenace, balancující na hraně nadsázky a prožitku. To je však vzhledem k jeho dětskému věku pochopitelné. Václavova „loutkovitost“, u jiných postav pojatá jako téma, se s Páclm svezla do nepříjemné křeče, kdy chlapec zoufale vykřikuje věty, o jejichž smyslu má podle výrazu ve tváři jenom matné povědomí. Dobře tak vychází pouze vizuální gagy, kdy nazlobený Václav fyzicky útočí na své rodiče. Připomíná to klasické němé grotesky, kdy si malý komik „došlápne“ na o hlavu větší hromotluky. Tato vizualizace zoufalého dítěte,

<sup>176</sup> Zajímavé ale je, že v jeho vlastní režijní práci v CD 94 a později ve Švandově divadle se Hrbkovi podařilo úspěšně rozvinout koncepci herectví, jež označují za postmoderní, tedy takové, které v rámci jedné role a jedné inscenace kombinuje řadu tvůrčích přístupů, od stylizace, přes psychologii až po civilnost. Je to možná dáno i tím, že zatímco Lébl tento režijní přístup k herci sice naznačoval, ale při tvorbě se nechal hlavně unášet vizuální stránkou mizanscény, Hrbek se na práci s hercem při zkoušení soustředí primárně, a proto dosahuje v této oblasti mnohem lepších výsledků, než tomu tak bylo v případě Lébla.

<sup>177</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

vystupujícího proti necitelnému světu dospělých, je však pouze detailem, který celkově nepovedené uchopení Václavovy postavy nijak nevylepší.

#### **5. 4. NAŠI NAŠI FURIANTI (1994) – SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT.**

Čtyři dějství Stroupežnického veselohry se odehrávají na návsi v Honicích, v šenkovně honické hospody, ve světnici u představeného Dubského a pak opět na návsi. Lébl stírá hranice mezi exteriérem a interiérem, soukromým a veřejným, čímž jednoduchému a elegantnímu scénografickému řešení dodává i určitý myšlenkový rozměr. Chalupy představují jednoduché, bíle natřené dřevěné konstrukce, připomínající venkovská zápraží na divokém západě<sup>178</sup>, kde chybí bytelné dveře<sup>179</sup> a okna – čili jednoznačné znaky oddělující prostor venkovní, všem veřejně přístupný, od prostoru intimního, soukromého, cizím očím zapovězeného. Buškovi, Dubští i přizpůsobivý židovský hospodský Markus Ehrmann se sice tísní ve svých sociálních klíčkách, tyto skryše jsou však pouhým vyprázdněným symbolem intimnosti.

Zadní část jeviště pak tvoří bílý vyvýšený balkón s antickými sloupy a andílky po obou stranách, který má podle mých asociativních dedukcí představovat kapličku, u níž bivakuje Markýtko se svým bratrem. Na tomto balkoně – kapličce je neustále shromážděn dav zvědavých lidí, pozorujících a komentujících dění na jevišti.

Lébl se nespokojuje s pouhým atakem na jevištní realismus, on jde na zteč i vůči instituci, kde se realismus v určité době pečlivě pěstoval – Národnímu divadlu. K němu se vztahuje jak nápisem „Naši naši furianti“, umístěným na horním portálu jeviště a upomínajícím na buditelské heslo z historické budovy Národního divadla „Národ sobě“<sup>180</sup>, ale i zaplněním jeviště Divadla Na zábradlí lidmi a rekvizitami, čímž chce napodobit prostorovou i ansámblovou nabubřelost české první scény. Tato doslova záplava svatých obrázků, svícňů, koberečků, žebříků, obrázků Napoleonů, Josefů Dubských a Náchodů, sedláků, selek a jejich dětí však nevytváří pouhou aluzi na velkorysé inscenace **Našich furiantů** v Národním divadle, ale zároveň podtrhuje onu tíseň na těle i duchu honických, kde každá intimnost se stává veřejným majetkem, kde nevraživost i láska jsou doslova haptickou záležitostí, v níž se kůže milujících i nenáviděných pokrývá vášnivým

---

<sup>178</sup> Westernový motiv se u Lébla objevuje ještě jednou a to v inscenaci Čechovova **Strýčka Váni (1999)** – tedy opět v souvislosti s dramatem svým prostředím diametrálně odlišným od drsného amerického západu. Přesto jakoby tak Lébl troufalým scénografickým gestem vyjadřoval určitá témata obsažena ve Stroupežnického a Čechovově hře – totiž střet idealismu se skutečností, stejně jako je divoký západ amerických westernových spektáklů pouhou sladkobolnou iluzí pevného mužského přátelství, ženské smyslnosti a víry v nadosobní spravedlnost.

<sup>179</sup> Dveře u Lébla představuje žebřík, který postavy po jevišti přenášejí z místa na místo, podle toho, kde je zrovna potřeba „jakoby vejít do místnosti nebo z místnosti“.

<sup>180</sup> S podobnou ironií se v inscenaci Čechovova **Racka** Lébl vymezil vůči jinému legendárnímu divadlu, a sice ruskému MCHATu. Stejně jako v Moskvě nad jevištěm visí emblém racka, umístil Lébl na stejné místo v Divadle Na Zábradlí při představeních **Racka** podivnou neumělou malůvku blíže neidentifikovatelného ptáka. Až obsesivní snaha vyrovnat se velkým scénám divadelních dějin je jedním z charakteristických rysů Léblovy tvorby – je v ní patrná snaha relativizovat vklady, které MCHAT přinesl kulturním dějinám (ať už je to psychologické herectví nebo schopnost jednotlivými jevištními komponenty vytvořit dokonalou impresi situace), zároveň je však tato relativizace prodchnuta snahou tyto principy ovládnout, být schopen je vtělit do organismu vlastního uměleckého díla, což se Léblu ne vždy dařilo. Více viz. DROZD, David. Tučňák v roli racka – pokus o analýzu inscenace Petra Lébla. In: *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 2, s. 44 – 62. ISSN: 0862-5409.

potem. Ještě v dobách před masovým nástupem mobilních telefonů a internetu Lébl předznamenal cosi ze symptomatických znaků přítomnosti, v nichž se vytrácí lidské soukromí a hrozí, že každé naše slovo, každé gesto, každý posunek pronikne do elektronického světa jedniček a nul. Sám Lébl na kritické výtky, že jeho inscenace jsou k nesnesení zahlcené rekvizitami, herci, herečkami, emocemi a nápady, reagoval filosofickou meditací: **„Myslím, že důležité je mít neustále na zřeteli ten pocit, žít s tím věděním, že se každou vteřinu děje na celé zeměkouli tolik věcí, že kdybychom chtěli všechno postihnout, tak opravdu zešílíme. Divadlo by si to ale mělo dovolit – aspoň se o to snažit.“**<sup>181</sup> Postmoderní umělecký obraz jako chaotická změř počítků, by se tak dala označit za ten nejryzejší realismus. Zatímco realismus devatenáctého století svůj otisk skutečnosti esteticky uhlazoval a jeho autoři popis světa „jaký jest“ uzpůsobovali svým idejím a názorům, postmoderní realismus zdá se být konstatováním skutečné povahy heideggerovského **„pobytu zde“** – nekoordinovaného, relativního a neohrazeně rozprostřeného v čase a prostoru.

Hru, autorem zasazenou do jižních Čech, tak Lébl svým rozklíženým realismem umísťuje do jakéhosi abstraktního prostoru, který může být jak tradičním českým venkovem, tak westernovým městečkem, ale i jihoamerickou planinou oživanou rozverným karnevaelem. Lébl tak do pojmu folklór zahrnuje celý svět, a přes drobné dekorativní prvky na kostýmech žen i mužů, nachází spojitost mezi boдрým českým sedlákem, americkým cowboyem a latinskoamerickými chicas.

Vladimír Just, kritik, který měl s přijetím poetiky Petra Lébla velké problémy, charakterizoval barokizující erupci stylového chaosu takto: **„ Připomeňme, že Lébl tu inscenuje nikoli malé české problémy, nýbrž svou groteskní vizi ‘Vlády žen’: obce se definitivně zmocnily manželky radních i antagonistů sporu o ponocenství. Nevidím v tom ani tak objevný výklad Stroupežnického, jako opět módní citaci (groteskní parafrázi) módního problému. Ať se snažím sebevíc, vidím od dávného Vonneguta, přes Kafku, Dorsta, Geneta až po Stroupežnického či nejnověji Čechova pořád jedno a totéž (uznávám, že osobité) divadlo. Je to divadlo jako módní přehlídka. Režie pořádá módní přehlídku nikoli jen kostýmů, účesů, paruk, scénických objektů, rekvizit, světel, barev a zvuků, ale i myšlenek, citací a především afektů. Kdybych měl pojmenovat základní dojem z deseti let práce tohoto erupčního talentu, řekl bych: hysterické divadlo, hysterické herectví. (Občas – ne vždy – se ona hysterie přenesla do publika i do kritiky).“**<sup>182</sup>

Důležitou součástí **Našich našich furiantů** je i hudba. Parodickým odkazem na slavnou Macháčkovu inscenaci z Národního divadla je závěrečná píseň, zpívaná celým souborem. U Macháčka byly lidové písně spojovacím článkem, v němž se rozhádaná pospolitost dokázala sjednotit. Nadosobní a věčná pravda folklóru tak byla jasným protikladem malicherných osobních a kariéristických sporů a v šedivých časech vrcholící normalizace tak mohla dodávat morální sílu i divákům stovky let vzdálených od ponocenských a punčových šarvátek Dubských a Buškových. U Lébla však na závěr zazní reggae píseň **Naši naši furianti**, kterou pro inscenaci napsali výrazní představitelé české populární hudby posledních tří

<sup>181</sup> TUČKOVÁ, Dana. LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989). In: *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 2, s. 29. ISSN: 0862-7258.

<sup>182</sup> JUST, Vladimír. Úvahy post-divadelní: Věk infantilismu a podkuřování. In: *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 19, s. 11.

dekád dvacátého století bratři Richard a Vladimír Tesaříkové, zakladatelé skupiny Yo Yo Band. Malá ukázka z textu:

**„Máme důvod a tím pádem, shodíme se ze schodů!  
Máme důvod, pro maličkost, vybucháme hospodu!“<sup>183</sup>**

Jednoduchou lidovou píseň nahradila popkulturní ohyzdnost, která demonstruje onu postmoderní nezakotvenost v estetických kategoriích krásné a ošklivé.

Lidové písně v ***Našich našich furiantech*** taktéž zazní. Např. na začátku druhé části inscenace, po sentimentálním vzpomínkovém výstupu dědečka Dubského, který zjemní rozjitřenou atmosféru děje, jakoby vesnici na chvíli ovládl Macháčkem tolik exponovaný pocit opravdového, žádnými sociálními návyky nedefinovaného soucitu s těžkým lidským osudem. Dubský, Bušek, jejich ženy, pan učitel, Šumbal s Šumbalkou, zkrátka všichni s úsměvem zpívají:

**„Znám já jeden krásný zámek nedaleko Jičína,  
a v tom zámku jest ovčáček, má překrásného syna.“<sup>184</sup>**

Do malebné melodie postupně čím dál víc pronikají kakofonické zvuky. To přichází „jediní spravedliví“, alkoholem zjevně rozjaření Bláha a Habršperk. Idyla se hroutí, Bušek pobouřeně vykřikne: **„Koukejte, ten palič už je tu zase!“<sup>185</sup>**. Rtuťovitý „blaníkovec“ Bláha se hned chce rvát a všichni se proberou ze svého krátkého snu. Navíc ještě o přestávce někdo ukradl zábradlí, na kterém měla babička Dubská pověšenou mošničku<sup>186</sup> s pamětními dukáty pro Václava a Verunku. Vše se vrátilo do starých kolejí – ba je to vlastně ještě horší.

Střet folklóru a moderní pop-music může v inscenaci ***Našich našich furiantů*** vyvolat dojem schválnosti, neurvalého vtípku mladého režiséra. Avšak v celkové struktuře tento protiklad působí organicky, kdy zkornatělá citová angažovanost současného člověka kráčí ruku v ruce s uvadajícím kulturním vkusem. Vždyť slovo kultura ve svém etymologickém jádru znamená kultivaci, a ta není pouze záležitostí estetiky, ale i obecného vztahování se jednoho člověka k druhému.

Ač ***Naši naši furianti*** měli premiéru v první polovině devadesátých let, tedy v době porevoluční euforie, kdy svět, naivní jako Kristýnka Fialová, ještě věřil, že nastal konec chmurných dějin a lidstvo šťastně doplulo do ráje svobodně-tržního blahobytu. Přesto už tehdy jeho inscenace (ostatně jako celé Léblovo dílo) predikovala onu postmoderní skepsi vůči pozitivistické filosofii, víře v rozum, vědu a člověka vůbec. **„Doba devadesátých let je nepřehledná. Závislost na předmětech a trhu se rozbujela. Nic není důležitějšího než něco jiného, všechno je v jedné rovině.“<sup>187</sup>** Jak již napsalo mnoho teoretiků, Lébl ve svém díle dominantně řešil osobní problémy, obsese a frustrace. Touhu po lásce, kombinovanou neustálým vědomím její pomíjivosti. Úctu k člověku, snoubící se s hrůzou z toho, jak člověk umí ublížit. Psychickou paranoii jako symptom roztříštěnosti světa, přesyceného mediálními obrazy. Lébl řešil sebe, ale zároveň tak (zřejmě) nevědomky charakterizoval svět počátku dvacátého prvního století, tedy doby, kterou už nezažil: **„Jsem asi člověk, který přichází pozdě na**

<sup>183</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>184</sup> Tamtéž.

<sup>185</sup> Tamtéž.

<sup>186</sup> Babička Dubská tuto krádež doprovází slovy: **„Kde je mošna?“** a intertextualitou dokonale zhlouplý teatrolog si hned důvtipně domyslí, že se jedná o postmoderní aluzi na prvního a nejslavnějšího představitele dědečka Dubského Jindřicha Mošnu.

<sup>187</sup> DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. s. 232. ISBN 978-80-7294-288-6.

**nádraží v předtuše, že mu ujede vlak. V podstatě s tou ztrátou počítá. Přesto tam jde i udělá rychlé kroky. Pak na dosah vlaku zjistí, že by to ještě stihl ... kdyby ovšem začal utíkat. A to právě nedovede. Nebo houby nedovede – nechce. Ne že bych nechtěl stihnout ten vlak – ale utíkat se bojím. To si na sebe tím promarněním raději uchystám ještě děsivější situace, které následují. Jenom neutíkat. Mám s utíkáním nejhorší zážitky. (Z konceptu dopisu Petra Lébla, 3. března 1993. Archiv Evy Léblové.)<sup>188</sup>**

Citový život člověka připomíná onen zvadlý květ šeříku duše v tvrdém a popraskaném pařezu těla, ke kterému se utíkají postavy ve stavech silného emočního vypětí. Třeba Kristýnka Fialová, když si u něj breptá opsané zamilované písničky, nebo Verunka Bušková, jež k němu pokleká v okamžiku strachu, že se její milý Václav ze vzdoru dá na vojnu. Minulost je ztracená, stejně jako drozd (v úpravě Lébla a Lagronové převeden do ženského rodu jako „drozda“), symbol štěstí, který má být milostným dárkem Václava Dubského Verunce Buškové. Jde o další z dramaturgických změn provedených ve Stroupežnického textu. V původní hře je pták přítomen, Václav ho dokonce naučí zamilovanou písničku svého bratra Josefa, kterou drozd zazpívá ve vypjaté chvíli Václavova odchodu k rekrutům. U Lébla je klec prázdná a písničku si s trapnou nervozitou pískají vesničané, když vidí rozzuřeného Václava, malé děcko, které je však morálně převyšuje. Pouze pro životem okoralou Dubskou pařez představuje symbol, na němž může ve scéně ze zasedání obecní rady demonstrovat svou pýchu nad mužským elementem. Hrdě se vedle něj postaví a zaburácí: **„Radní nebo pařez – to je mi jedno!”<sup>189</sup>**

V současné době se ideje poklidného soužití kultur čím dál víc dostávají do střetu se sílícím nacionalismem. Národní mýtotvornost, fanatismus davu a bizarní nenávistné střety, volající po úctě k symbolům nadosobní cti krve, rasy a víry, se začínají stávat každodenní realitou. Ač v hrobech již spící myslitelé věřili, že kultura pomůže obměkčit tvrdá srdce nevzdělanců a tápající duše prostáčků, jediná útěcha, která nám v této anti-moderně zbyla, je kýč. Mazlavý, lepkavý, vědomě falešný, ale hřejivě konejšivý: **„Připadá mi zbytečné, abychom se bavili ve stavu upadlé kultury o takové delikatese, jako je kýč. Chodíme špinaví po špinavých ulicích, zatímco lidi jako druh mají žít v ráji.”<sup>190</sup>**

Petr Lébl a Ladislav Stroupežnický. Přes příkop sta let dva umělci, tolik si podobní. Pyšní a přesto žijící ve strachu z druhých. Cyničtí, ale přesto zoufale toužící po absolutní kráse. Svět byl na ně **reálný** až příliš.

<sup>188</sup> Tamtéž, s. 284

<sup>189</sup> *Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořizovaný Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>190</sup> TUČKOVÁ, Dana. LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989). In: *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 2, s. 28. ISSN: 0862-7258.



## **6. MARYŠA (1995)**

**ALOIS MRŠTÍK, VILÉM MRŠTÍK: MARYŠA**

**CENTRUM EXPERIMENTÁLNÍHO DIVADLA BRNO: DIVADLO HUSA NA  
PROVÁZKU BRNO**

**PREMIÉRA: 17. 2. 1995 - DERNIÉRA: 28. 2. 2005**

**REŽIE: VLADIMÍR MORÁVEK**

**DRAMATURGIE: PETR OSLZLÝ**

**VÝPRAVA: ROSTISLAV POSPÍŠIL**

**HUDBA: PAVEL SÝKORA**

**POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE: PETR ŠMOLÍK**

**HRAJÍ:**

**LÍZAL, SEDLÁK: PAVEL ZATLOUKAL**

**LÍZALKA, JEHO ŽENA: GABRIELA JEŽKOVÁ**

**MARYŠA, JEJICH DCERA: IVANA HLOUŽKOVÁ**

**ROZÁRA, JEJICH SLUŽKA: ADRIANA HEJDOVÁ**

**VÁVRA, MLYNÁŘ: JIŘÍ PECHA**

**FRANCEK, REKRUT: MICHAL BUMBÁLEK**

**STROUHAL: RADIM FIALA**

**STROUHALKA, MARYŠINA TĚTA: DITA KAPLANOVÁ**

**STAŘENKA, MARYŠINA BABIČKA: ALENA AMBROVÁ**

**HOSPODSKÝ: ROMAN SLOVÁK**

**HRDLIČKA, OBECNÍ SLUHA: VLADIMÍR HAUSER**

**SELKA: EVA LEINWEBEROVÁ**

**FRANĚK: IGOR STEHLÍČEK**

**BUČEK, SOUSEDÉ: VÁCLAV SVOBODA**

**P. I. STEHLÍČEK, POKROK. DIV. ŘED.: IVAN URBÁNEK**

**ANALÝZA VYCHÁZÍ:**

**Z VLASTNÍHO ZÁZNAMU DIVADLA HUSA NA PROVÁZKU, POŘÍZENÉHO R.  
1995 A ULOŽENÉHO V DIVADELNÍM ÚSTAVU V PRAZE POD SIGNATUROU  
DV-1743**

### **6. 1. MARYŠA (1995) - EVOKACE**

Po jevišti, složeném z dřevěných praktikáblů a připomínajícím venkovské „provizorní“ scény kočovných společností na návších nebo v hospodských sálech, si vykračuje slepice. Vedle řady nevzhledných slepičinců vidíme i jedno snesené běloskvoucí vajíčko. Na jeviště vkročí muž v pomačkaném, ale elegantně působícím černém obleku. Na hlavě cylindr. V ruce drží smetáček a lopatku. Zdá se, že slepice nebude hlavní hvězdou inscenace. Chlapík totiž kura rázně vyžene z „prken, která znamenají svět“ a pomalu, možná i s trochou štítivosti, se snaží většinu bobků namést na lopatku. Pomyslnou odměnou za dobře odvedenou práci se mu stává vajíčko, které si strká do kapsy a odchází - dveřmi umístěnými do jednoduché přenosné kovové konstrukce a stojícími v prostoru nalevo pod dřevěným jevištěm. Chvilé napjatého ticha. Dveře se rozletí a nám již známý uklízeč slepičích bobků se vrací. Dva mladíci, kteří jej doprovázejí, zaujmou místa u reflektorů, namířených na jeviště. Kužele světla ozáří muže s cylindrem, který s nadšenou dikcí pronáší uvítací řeč: „**Velectěné obecnstvo, dobrý večer! Do**

**vašeho milého města zavítala Stehlíčková vesnická nová divadelní společnost na Moravě, plně elektrifikovaná!**<sup>191</sup> Muž – tedy námi nyní odhalený principál Stehlíček - frenetickým potleskem přiměje publikum, aby jeho úvodním slovům alespoň vlažně aplaudovalo. Na jeviště se přitom pomalu trousí poměrně početná skupina mužů a žen, kteří zaujmou místo za svým „principálem“. Stehlíček pokračuje v uvítací řeči: **„S výbornou prací bratří Viléma a Aloise Mrštíkových ‘Maryša’.**<sup>192</sup> Direktor následně představuje hlavní aktéry jím zrežirovaného kusu: **„V titulní úloze se představí Helena Stehlíčková-Czaczio. Moje žena!**<sup>193</sup> Za potlesku jeviště i hlediště přibíhá a vlídným úsměvem se s diváky vítá principálova manželka. Stehlíček své manželce do ruky vrazí ukořistěné vejce (zřejmě svou budoucí skromnou večeři) a pojednou zvážní: **„Dovolte mi, abych potvrdil senzační zprávu. Že co čestný host uvolila se brát dnešní účast slečna Mařena Pačasová, rutinovaná umělkyně z Národního divadla z Brna.**<sup>194</sup> Během těchto slov na jeviště ladným a stylizovaným krokem přikvačí ona tolik obdivovaná herecká diva a se zjevně falešným patosem se uklání ctěnému publiku. Přítomností respektované umělkyně vzrušený Stehlíček nejprve neurvale svou ženu (byť představitelku titulní role!) zažene do pozadí slovy: **„Heleno, místo vytvoř!**<sup>195</sup>, předá idolu všech slávychtivých režisérů květinu a následně zájímavým hlasem publiku oznamuje, že slečnu Pačasovou dnes večer uvidí v několika menších (nikoli však nedůležitých) rolích: **„Žena z lidu II., Strouhalka, Tetka v hospodě I. a Hrdličková.**<sup>196</sup> Každá oznámená role je odměňována potleskem všech účinkujících. Pačasová s povzneseným úsměvem, který má zřejmě k tváři přišitý, uznale kývá. Stehlíček ukončuje úvodní vstup slovy, připomínajícími vtíravou sugesci někdejších televizních hlasatelů: **„Vám, milí diváci, přeji hluboký a nerušený zážitek.**<sup>197</sup> Tak začíná první ze tří inscenací *Maryši* v režii Vladimíra Morávka.

## **6. 2. MARYŠA (1995): REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT**

*Maryša* bratří Aloise (1861 – 1925) a Viléma (1863 – 1912) Mrštíkových vyjadřuje bolestné pocity člověka, vrženého do složitých a nerozpletitelných sítí osudu. Snaha vzdorovat, vymotat se z těchto sítí – jádro jednání dramatických postav, vede ke katastrofě. Toto ideové podhoubí je samozřejmě dramatu vlastní již od jeho antických kořenů, *Maryša* je však v rámci českého kontextu dílem ojedinělým.

Cestu ke slávě však toto vrcholné české naturalistické drama nemělo umetenou. Alois a Vilém si byli nesmírně blízcí, jejich individuální tvorba však byla značně protikladná. A snad i právě díky spojení dvou uměleckých antipodů je *Maryša* tak dokonalým dílem. Analyzující a s detailem pracující Alois, profesí kantor, se více přimyká k estetickým principům kritického realismu. Vrchol jeho tvorby,

<sup>191</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>192</sup> Tamtéž.

<sup>193</sup> Tamtéž.

<sup>194</sup> Tamtéž.

<sup>195</sup> Tamtéž.

<sup>196</sup> Tamtéž.

<sup>197</sup> Tamtéž.

románová kronika **Rok na vsi (1904)**<sup>198</sup>, na které se částečně podílel i Vilém, je typickou ukázkou díla, v němž díky výrazným pozorovacím schopnostem dokázal postihnout složitou psychologii venkovského člověka, osudem i sociální stratifikací vpleteného do cyklického kruhu střídání ročních období, zrození a smrti atd.

Naproti tomu Vilém Mrštík byl prototypem rtuťovitého naturalisty a bouřlivého dekadenta. Jako ostrý kritik a nadšený překladatel pomáhal v Čechách prosadit francouzský a ruský naturalismus. Na své oponenty Vilém reagoval prudce, se zapouzdřeným estetickým přesvědčením rozervaného génia. Detail realistického popisu se u něj mění v detail imprese, subjektivního pocitu, který nemá daleko k vypjaté expresi. Jeho vrcholné dílo **Santa Lucia (1893)**<sup>199</sup> je toho dokladem. Smutná zkušenost Viléma Mrštíka s Prahou a tamější uměleckou bohémou vedla jej k popsání labyrintu velkoměsta a v něm bloudících individualit v sytých konturách hyperbolizovaného rozkladu a bolestínského šklebu nad světem, jenž čím více krásu hledaje, tím víc k ošklivosti dospívá.

Protikladem velkoměsta je mu v **Pohádce máje (1892)**<sup>200</sup>, jeho druhém úspěšném románu, idealizovaný venkov. Přiznaně barvotiskový obrázek, odkazující se k Vilémem ctěné Boženě Němcové, v impresionistickém duchu kreslí falešnou iluzi dokonalosti. Český venkov představuje pro dekadenta Mrštíka onu tak pověstnou věž ze slonovinové kosti, v níž se estétský umělec povzneseně ukrývá před životní šedí. Umělecky bohatě vyjádřenou chandru Vilém Mrštík prakticky dovršil svou sebevraždou, která způsobem provedení stojí na pomezí poezie a drastického gesta s příměsí grotesknosti.<sup>201</sup>

Vznik **Maryši** je opředen řadou pověstí a mýtů. Marta Ljubková ve své studii **Ke genezi 'Maryši' bratří Mrštíků'** z r. 2002 popisuje některá svědectví pamětníků, tvrdících, že Maryša je takřka žurnalistickým popisem skutečných událostí. Podle jiných spekulací zase Alois Mrštík dospěl k námětu svého slavného dramatu skrze osobní nešťastnou lásku ke krásné, ale bohužel již zadané krasavici Maryše ve vsi Těšany: „**Nakonec došla otcí a snoubenci trpělivost a učitele hnali od domu tak dlouho, že se Alois zastavil až v blízkých Divákách. Do Těšan už se vrátit nemohl, proto začal učit tady. Jeho prvním dílem byla ze zhrzené lásky čerpající 'Maryša'**“<sup>202</sup>

Sám Alois Mrštík však tvrdil, že děj **Maryši** byl prostě a jednoduše utkán z mnoha různých zdrojů: „**Je tedy každý akt z jiné dědiny, nebo první a čtvrtý úplně vymyšlen – vytvořen. Vybírali jsme ovšem v celku i detailech ze svých zkušeností na dědinách věci vysloveně typické. Kdyby bylo pravdou, že Maryša vzata ze skutečnosti a kdyby pravdou byly ty bajky svrchu uvedené, pak by drama bylo jen povedenou fotografií. A to snad přece není!**“<sup>203</sup> Na základě dosavadních výzkumů však víme, že Alois

<sup>198</sup> Viz. MRŠTÍK, Alois et al. *Rok na vsi: kronika moravské dědiny. I.* V České knižnici 1. vyd. Brno: Host, 2011. 482 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-563-4. a MRŠTÍK, Alois et al. *Rok na vsi: kronika moravské dědiny. II.* V České knižnici 1. vyd. Brno: Host, 2011. 495 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-563-4.

<sup>199</sup> MRŠTÍK, Vilém. *Santa Lucia: román.* 6. vyd. Praha: Vyšehrad, 1952. 285 s., [5] s. obr. příl.

<sup>200</sup> MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka máje.* 23. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 346 s., [15] s. obr. příl.

<sup>201</sup> Dle legendy si měl Vilém Mrštík u svého včelína skalpelem proříznout hrdlo a následně několikrát probodnout srdce.

<sup>202</sup> LJUBKOVÁ, Marta: Ke genezi „Maryši“ bratří Mrštíků. In: *Divadelní revue.* 2002, roč. 13, č. 1, s. 57. ISSN: 0862-5409.

<sup>203</sup> JUSTL, Vladimír. *Bratři Mrštíkovi.* 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1963. s. 15.

Mrštík chtěl námět pozdějšího dramatu v roce 1888 nejprve zpracovat prozaicky. V Památníku národního písemnictví je uchován rukopis povídky **Lízalova dcera a Vávrova žena** z roku 1889, jejíž děj se poměrně věrně blíží obsahu **Maryši**.

O dva roky později, tedy roku 1891, pak Alois a Vilém Národnímu divadlu v Praze nabízejí pod společným autorstvím drama **Maryša**. Tehdejší dramaturg naší první scény Ladislav Stroupežnický ji však odmítne. Hře obsahově vytýká přehnanou surovost<sup>204</sup> a z hlediska dramatické formy také přílišnou prozaičnost - dlouhé vysvětlující monology a dialogy podle něj brzdí účinnost jinak vcelku zajímavého díla. Mezi lety 1891 - 1894, kdy měla **Maryša** světovou premiéru, tak vznikla celá řada verzí a textových úprav. Alois a Vilém ostatně své slavné drama upravovali ještě v dobách, kdy již slavilo úspěch na českých jevištích.

Není předmětem této práce popisovat vývoj hry **Maryša** od první verze, předložené Stroupežnickému, k poslední úpravě, provedené Aloisem Mrštíkem v roce 1911. Zmiňme alespoň, že v Moravském zemském muzeu v Brně jsou uloženy torzovité náčrty jednotlivých scén **Maryši**, vzniklé v různých časových obdobích. Nejedná se tedy o kompletní textový celek, jakousi „Ur-Maryšu“. Jediný kompletní dochovaný autograf dramatu má ve svých sbírkách divadelní oddělení Národního muzea v Praze. Také je dobré zmínit, že oproti verzi, uvedené poprvé v Národním divadle roku 1894, jsou črty v Moravském zemském muzeu a kompletní autograf v Národním muzeu v řadě scén radikálně odlišné. V části torzovitých verzí je hlavní hrdinka nazývána Mařka, a jak z četby rukopisů zjistíme, otrávený Vávra měl v prvních variantách zemřít na jevišti, přičemž vražedkyně Maryša (případně Mařka) jeho smrtelnou agónii doprovázela řadou urážek.<sup>205</sup> Je pravda, že i pro otrlého Stroupežnického tento ryze naturalistický výjev mohl být až příliš drsný. Vyvíjí se však také psychologie Maryši. Že Vávru nenávidí, je jasná existenciální konstanta. Avšak zatímco v povídce svůj čin vykoná chladně a promyšleně, dokonce se škodolibou radostí, v posledních v definitivní verzi dramatu jed vsype svému muži do kávy jako akt zoufalství, z něhož neexistuje žádné jiné východisko. Vývojem prošel i způsob jak se jed dostane do Vávrova krevního oběhu - v Aloisově povídce z roku 1889 Maryša utrejchem Vávrovi posype brambory, v řadě prvních verzí dramatu dostane smrtící dávku jedu v podobě polévky, ve verzi z divadelního oddělení Národního muzea se už setkáme se slavnou kávou „od žida“.

Přes všechny různé úpravy, které bratři ve svém textu učinili, měla **Maryša** v Národním divadle premiéru 9. května 1894 v nedůstojných odpoledních hodinách pro tzv. „lid“. Avšak výjimečnou kvalitu textu musel odhalit i sebevíce zpátečnický divadelní funkcionář, takže následné reprízy se již odehrály ve večerních časech.

Velice rychle se stala klasickým dílem, díky svým působivým dramatickým hodnotám interpretovaným jak tvůrci konzervativními, tak avantgardisty. Po r. 1948 se **Maryša** stala jednou z obětí schématického socialistického realismu, zejména v inscenaci Jindřicha Honzla v Národním divadle v Praze z r. 1948.

S ideologickým výkladem **Maryši**, jakožto dramatu vyjadřujícího antagonismus sociálních tříd, se v rozhodném modernistickém gestu rozhodl vypořádat Jan Grossman. Režisér, spojovaný především s absurdním dramatem, klasické dílo

---

<sup>204</sup> Zde však Stroupežnický spíše podléhal bojácné správní radě Národního divadla, než že by s nepřijatelností jevištní krutosti sám souzněl.

bratří Mrštíků uvedl r. 1981 v Divadle Vítězného Února v Hradci Králové.<sup>206</sup> Tato oblastní scéna byla jedním z míst Grossmanova uměleckého vyhnanství. Jeden z nejvýraznějších divadelních tvůrců tzv. zlatých šedesátých let nesměl v době normalizace režirovat v Praze.

Grossman, původně literární a divadelní kritik, své inscenace dokázal analyticky rozebrat. Nejinak tomu bylo i v případě hradecké **Maryši**. K té Grossman napsal rozsahem nevelkou, ale myšlenkově hutnou studii **K otázce jednoho textu**. Jak je patrné z režisérových úprav textu, ale především z vlastních Grossmanových teoretických tezí – chtěl skutečně drama primárně zbavit předsudku, že tragédie mladé moravské dívky vychází z pokřivených materialistických vztahů. A dále se snažil vzdorovat „folklórním“, kvazirealistickým uchopením, v nichž se klade důraz na bohatost venkovských krajů, oslavu tklivých lidových písní a věrnou nápodobu vesnických doškových střech. Grossman si uvědomoval, že každému všeobecně známému a velkému dílu hrozí ustrnutí v tradici, jež ho pak může dovést k myšlenkovému zmrtnění: **„Čím je tato interpretace silnější a čím víc ji máme „v krvi“, tím naléhavěji se nám vnucuje jako hotový výklad, který de facto nezaujatému přístupu k textu a jeho novému výkladu brání. Hra se nám stane – díky silně tradiční interpretaci – tak běžná a samozřejmá, že ji ve skutečnosti neznáme.“**<sup>207</sup> V dramaturgické úpravě tedy Grossman zbavil text většiny replik, které osu vztahů mezi hlavními dramatickými postavami splétají na základě majetku. Samozřejmě, že je zde přítomen důležitý motiv „vyhandlování“ Maryši Vávrovi jejím otcem Lízalem, ale kupříkladu ve 2. jednání škrtná řadu promluv tetky Strouhalky, v nichž užvaněná ženština vyzdvihuje finanční výhody sňatku s vdovcem Vávrou. Důležitým se v nátlaku na Maryšu stává onen řád, představa, „že tak to je správné a tak to má být“, což ostatně Lízalka demonstrativně stvrzuje svou promluvou: **„Jak říká pan farář: poslušném dětem požehává a neposlušné trestá!“**<sup>208</sup>

Onou pomyslnou nadosobní silou, která deformuje mezilidské vztahy, se pro Grossmana stává tradice – folklór, který však nechápe jako soubor kulturních projevů určitého etnika, ale jako systém pravidel, dogmat (náboženských, politických, ale i ekonomických), v nichž se lidé naučili žít a jež ovlivňují způsob jejich chování k druhým a hodnocení sebe sama: **„Tento folklór je v dramatu bratří Mrštíků předveden jako dynamický brutální řád, který není člověku podřízen, ale nadřazuje se mu: vládne člověkem, nebo alespoň jeho osud spoluurčuje. Je to konkrétní, byť neviditelné fatum či božstvo – odtud pocit jakési antické neúprosnosti, který se často při čtení hry vnucuje.“**<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Alois Mrštík, Vilém Mrštík, Jan Grossman: *Maryša*. Divadlo Vítězného února Hradec Králové. Premiéra 25. 4. 1981. Režie a úprava: Jan Grossman. Scénický výtvarník: Jaroslav Malina. Kostýmní výtvarník: Martin Víšek. Hudba: Zdeněk Šikola. Choreografie: František Pokorný (j.h.). Hrají: Miroslav Švejda (Lízal, sedlák), Marie Tardy (Lízalka, jeho žena), Markéta Vosková/Anna Cónová/Marie Málková (Maryša), Pavel Rímský, Ivo Forst (Francek), Zdeněk Kopal (Vávra), Lenka Loubalová (Rozára), Antonie Richtrová (Stařenka), Vilma Ascherlová (Horačka), Jiřina Jelenská (Strouhalka), Miroslav Suchý (Hospodský), Zdena Bialasová (Hospodská), Jan Novotný (Franěk), Josef Vystrčil (Buček), Milan Hák (Rekrut), Pavel Filip (Rekrut)

<sup>207</sup> GROSSMAN, Jan: O výkladu jednoho textu. In: GROSSMAN, Jan, HOLÝ, Jiří, ed. a POKORNÁ, Terezie, ed. *Analýzy*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 390. ISBN 80-202-0323-0.

<sup>208</sup> *Maryša* [DVD]. Režie Jan Grossman. Záznam představení Divadla Vítězného února v Hradci Králové, pořizený Československou televizí r. 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2008.

<sup>209</sup> GROSSMAN, Jan: O výkladu jednoho textu. In: GROSSMAN, Jan, HOLÝ, Jiří, ed. a POKORNÁ, Terezie, ed. *Analýzy*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 393. ISBN 80-202-0323-0.

Postavením tohoto motivu do centra dramaturgického výkladu propojil Grossman „folklórní“ a ideologickými deformacemi zaprášené drama se svou současností. **„Nikoli (...) problém diskomunikace společenské, tedy třídní, ale (...) trapné odhalení nedostatečnosti modlitby k Bohu „tam venku“, když Bůh „uvnitř“, srdce schopné transcendentovat k druhému srdci, je němý a hluchý. (...) přesnost tohoto realismu nesměruje k popisu fyzické situace, ukazuje nad a za jevovou stránku věci, v plnosti fyzického obrazu se zjevuje prázdno duchovních podstat, tragické vakuum mezi Já a Ty, místa lidské komunikace, vzájemného naslouchání, lásky.“**<sup>210</sup>

**Maryša** se pro Grossmana – specialistu na absurdní drama, stává dílem existenciálním. Doba normalizace, v níž inscenace vznikla, byla obdobím složitého mravního váhání. „Budování beztřídní společnosti“ se již dávno stalo vyprázdněným pojmem, komunistická strana svou moc udržovala pomocí ozbrojených represivních složek a především díky rezignovanosti, smíření velké části obyvatelstva s daným společenským údělem. Normalizační folklór byl založen na kolektivně sdíleném vědomí hodnotové lži, v níž všichni žijí, ale zároveň necítí dostatečnou sílu a odvahu na to, aby tuto lež prolomili nějakým aktivním činem. **„Hlavním tématem je nezadržitelný chod řádu, který člověka nezabijí, ale především deformuje, a to tak, aby se člověk stal nejenom obětí, ale strůjcem deformací dalších, tedy aby se stal pokračovatelem. Řád se upevňuje ne tím, že vítězí nad svou obětí, ale skrze ni. Kat mění odsouzence ne v mrtvolu, ale v dalšího kata. A živý organismus, který není schopen ubránit se nákaze tím, že ji nepřijme nebo vyvrhne, musí ji jako cizí těleso pohltit, asimilovat a vstřebat a žít dále s ní a jí. Člověk bojuje tak dlouho s malostí, až se sám stane malý, a krutost už může potlačit jen krutými prostředky, které tak přestávají být prostředky a stávají se cílem. V tomto věčném koloběhu lze břemena deformovaných vztahů nadlehčovat nebo je přesunout, není však možné je odhodit a zbavit se jich.“**<sup>211</sup>

V Grossmanově **Maryše** tak primárně nejde o materialistickou přetahovanou bohatých sedláků, o opovržení sociálně nedostatečně saturovaným Franckem, o kritiku nelidského kapitalistického systému. Grossmanovi se jedná o nadčasovou úzkost člověka v **„nesnesitelné existenciální situaci“**, který plně vnímá vředy na těle svého života, neví však, co si s nimi má počít a v panickém strachu čeká, až jednoho dne puknou.

Dominantní mužské postavy – kromě Francka, který plody života teprve ochutnává, své jednání provázejí gesty trpných rozpaků. Lízal v podání Miroslava Švejdy opakovaně ve vypjatých chvílích, kdy by měly být jeho promluvy provázené rozhodným tónem, klopí hlavu. I sedlák Vávra, jenž v zapouzdřených interpretacích plnil funkci esence samožerské bohorovnosti, cítí, že jeho majetnické uzmutí mladého, rozvíjejícího se života Maryši, je prohřešením se proti vší přirozenosti. **„A nebude-li Maryša chtít?“**<sup>212</sup>, ptá se opatrně Lízala, i

<sup>210</sup> ČERNÝ, Jindřich: Maryša. In: BOKOVÁ, Marie. KLÍMA, Miloslav (ed.) *Jan Grossman. 2. Inscenace: sborník příspěvků z druhého setkání Odkaz Jana Grossmana divadelníkům (uspořádaného Divadelní fakultou AMU 30. listopadu a 1. prosince 1996)*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna/Divadelní fakulta AMU/Divadelní a literární agentura Elekta, 1997. s. 109. ISBN: 80-86102-03-3.

<sup>211</sup> GROSSMAN, Jan: O výkladu jednoho textu. In: GROSSMAN, Jan, HOLÝ, Jiří, ed. a POKORNÁ, Terezie, ed. *Analýzy*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 394. ISBN 80-202-0323-0.

<sup>212</sup> *Maryša* [DVD]. Režie Jan Grossman. Záznam představení Divadla Vítězného února v Hradci Králové, pořízený Československou televizí r. 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2008.

když moc dobře zná odpověď. Rvačka mezi Vávrou a Franckem ve 3. jednání nevznikne na základě toho, že by se Maryšin manžel nechal vyprovokovat jízlivými mladíkovými poznámkami, puzen žárlivostí, ale prostě z toho důvodu, že Francek Vávrovi plivne pod nohy. Vávruův představitel Zdeněk Kopal dokonce ve finální scéně pití otrávené kávy působí dojmem, že si je moc dobře vědom svého následujícího osudu, ale přijímá ho s určitým povděkem, jakoby vysvobození ze svědomím obtěžkaného těla.

Grossman škrtl řadu replik, i některé celé výstupy. Důležité však je, že redukuje počet postav a činí z **Maryši** takřka komorní drama, v němž se divácká pozornost nerozptýluje pentličkami výjevů lidové kultury a vše se soustředí na jádro Maryšiny tragédie. Toto zkomornění je nejvíce patrné ve 3. jednání, odehrávajícím se ve venkovské hospodě. Inscenační tradice zaplňuje šenkovnu lidmi. Grossman hospodu učinil pustým místem, v němž pár opilých ztroskotanců, v čele s nešťastným Lízalem, zalévá životní frustraci alkoholem. Lízalovo kňourání nad tím, že jej Vávra „doběhl“, tu má tak podobu blábolivého monologu, který není sdělován náruživě naslouchajícím drbnám a ochmelkům, ale sobě samotnému, svému svědomí. Jeden z Lízalových hospodských kumpánů, Franěk, potměšile sedlákovi napovídá, z čehož vysvítá, že Lízal tyto své lamentace mele stále dokola.

Nejtěžší úkol samozřejmě nesla na svých bedrech představitelka Maryši. V inscenaci Jana Grosmana se v alternaci této role objevila trojice hereček - Markéta Vosková, Anna Cónová a Marie Málková. Televizní záznam nám uchoval pouze výkon Voskové. Maryša je na začátku živé, eruptivní děvče, které s krutostí života doposud nemělo nijak zvlášť hluboké zkušenosti. Její svobodomyšlná radost podle přímých pamětníků inscenace konvenovala s pocity mladé generace diváků, kteří drzé vystupování vůči rodičům v úvodu přijímali se spikleneckým nadšením, v němž se mohl ukrýt i ironický vzdor vůči gerontnímu předsednictvu vládnoucí KSČ. Rozhodnutí o jejím dalším osudu Maryša přijímá nejprve s pobavenými rozpaky, bere to jako „špatný vtip“, ale jak se smyčka okolo jejího krku čím dál tím víc stahuje, někdejší rtuovitost postupně uvažá. Po Maryše se žádá, aby se přizpůsobila, aby se stala konformní, aby zapomněla na svoje sny a tužby. „**Já nechci!**“<sup>213</sup> Zoufalé Maryšino volání, které zazní během inscenace několikrát, zůstává jediným obranným gestem. Maryša přijímá svůj osud, ale nesmiřuje se s ním.

Na Grossmanově interpretaci je nejzajímavější absence naděje, kterou Mrštíkové ukryli v postavě Francka. Závěrečné fatální gesto, které Maryša v dramatu učiní, je tak demonstrativní negací všeho, co ženu ještě mohlo z jejích pout vysvobodit. Avšak vztah Francka (hraje ho Ivo Forst v alternaci s Pavlem Rímským) a Maryši je v Grossmanově pojetí prost nějakých hlubších citů. Mladí lidé jsou na počátku inscenace, kdy Francek odchází na vojnu, zatím ve fázi vzájemného poznávání. Maryša si není jistá, jestli Francka opravdu miluje, nebo zda je to jen cudné dotýkání dvou srdcí. Francek je oproti tomu sebevědomý kluk, který flirtování s Maryšou bere jako možnost předvést se před ostatními, demonstrovat svou sílu, svou samčí bezprostřednost. A to i ve scéně ze 4. jednání, kdy si troufne proniknout k Vávrovi domů. Jeho agresivní vystupování vůči Maryše je v podstatě vyjádřením Franckova pohledu na Maryšu jako na „konzumentský produkt“. Francek, v teoretických marxistických interpretacích představitel rodičího se proletariátu, zde ztrácí svou auru spravedlivého, protože tmářstvím

---

<sup>213</sup> Tamtéž.

kapitalistického stáří ještě nezkaženého mládí, a stává se stejnou obětí „folklóru“, řádu, v němž je dominance nad ženou samozřejmostí.

Grossman spojuje 4. a 5. jednání v jeden časoprostorový celek. Otrávení Vávry tedy přímo vyplývá ze setkání s Franckem a následného žárlivého výstupu Vávry. Grossman škrtná repliky, v nichž Maryša haní svého muže a chladnokrevně publiku vyjevuje své plány. Podání kávy se v kontextu s předešlým stává zoufalým vyústěním oné nesnesitelné existenciální situace ženy, jež právě teď a právě tady neví jak dál, a proto zvolí první řešení, které ji napadne. Není to akt promyšlené revolty, ale chaotické rezignace, podobné známým případům z psychiatrie, kdy silně přepracovaní lidé, zčistajasna, bez nějakého předchozího rozmyslu, spáchají sebevraždu.

Nadčasovou, existenciální rovinu vyjadřuje i scénografie Jaroslava Maliny. Ta má podobu vysokých bílých stěn, s naznačenými prvky vesnických stavení. Tato stylizace, stojící na pomezí realismu a abstrakce, tak snadno umožňuje v jednom prostředí evokovat dojem exteriéru a interiéru. Černobílá scéna zároveň posiluje atmosféru osamělého zoufalství jednotlivců uprostřed světa, kde spolu všichni mluví, ale nikdo se s nikým nedokáže rozumně domluvit. I v kostýmní složce se Grossman vyhýbá zprofanovanému okázalému moravskému folklóru. Kostýmy jsou pokud možno nenápadné, civilní, ale nikoli aktualizovaně moderní. Jedině v okamžiku, kdy Maryša odchází vstříc vynucenému sňatku s Vávrou, je oděna do překrásného dívčího kroje. Lidové esteticky tu tak plní znak vyprázdněné formy, bez skutečně hlubšího obsahu.

I hudba Zdeňka Šikoly používá motivů lidové muziky k tomu, aby se ve stylizované podobě stala scénickým prvkem, posilujícím atmosféru ztracených iluzí o světě a lidech v něm.

Grossmanova slavná inscenace je jedním z vrcholných příkladů modernistické interpretace české dramatické klasiky. Grossman text upravil tak, aby zůstala zachována dějová osa a na základě současného přečtení dramatu bratří Mrštíků dílo přiblížil dnešnímu člověku, což režisér vysvětluje na příkladu literárního překladu: **„Doslovný, tzv. otrocký překlad zůstává věren liteře textu, nikoliv jeho smyslu, dokonce jej může zamlžit nebo porušit, neboť smysl textu je dán teprve jeho vztahem a umístěním v struktuře okolních kontextů, i mimoliterárních. Moderní teorie vychází proto ze zásady, že skutečně integrálnímu překladu se blíží ten překlad, který na dnešního čtenáře působí stejně, jako působil originál na čtenáře své doby a společnosti. K zachování této „věrnosti“ – chceme-li si s tím slovem pohrávat – potřebuje tedy překladatel volnost a možnost a hlavně schopnost měnit nebo substituovat.“**<sup>214</sup>

Vladimír Morávek vykládá některé postavy stejně jako Grossman, přesto nelze Grossmanův opus pokládat za postmoderní inscenaci. Přes všechn pesimismus, který z jeho **Maryši** číší, hledá Grossman nějaké sjednocující vyjádření. Chaos postmodernismu se ohlašuje především tím, že v jednotu stylu, hereckého nebo dramaturgického uchopení nevěří. **Modernistický tvůrce jako starověký prorok ohlašuje, že svět je zkažený. Ideální postmodernistický hlásá, že svět je zkažený, ale zároveň říká: „Kdo jsem já, abych vás káral?“**

<sup>214</sup> GROSSMAN, Jan: O výkladu jednoho textu. In: GROSSMAN, Jan, HOLÝ, Jiří, ed. a POKORNÁ, Terezie, ed. *Analýzy*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. s. 390. ISBN 80-202-0323-0.



Vladimír Morávek spolu s dramaturgem Petrem Oslzlým text bratří Mrštíků upravili na základě režijně-dramaturgické koncepce, vycházející z formálního uchopení inscenace na principu „divadla na divadle“. Přeskupili některé výstupy, škrtnali, anebo naopak připisovali repliky v těch místech, kde to jejich interpretační klíč vyžadoval.

Zpřeházení výstupů oproti textu Mrštíkových je nejmarkantnější v 1. jednání hry. Stehlíčková společnost otevírá **Maryšu** 9. výstupem 1. jednání - scénou loučení Francka s Maryšou před jeho odchodem na vojnu. Následuje 10. výstup 1. jednání, v němž mladý pár přistihne Maryšina matka Lízalka, a teprve poté se odehraje 1. výstup 1. jednání - smlouvání Lízala a Vávry o Maryšu. Tento výstup je spojen se 4. výstupem 1. jednání, v němž se sňatek dívky se starším vdovcem definitivně stvrdí. Po scéně s rekruty (2. výstup 1. jednání) je škrtnut 3. výstup - dialog Francka s jeho matkou Horačkou. Tuto postavu Morávek a Oslzlý z inscenace úplně odstraňují. Následuje 5. výstup 1. jednání: Lízalův furiantský monolog, v němž se bodrý sedlák v samomluvě (určené však samozřejmě divákům za čtvrtou stěnou) holedbá svým majetkem, vykutáleností a hospodárností. Na tento monolog navazuje 6. výstup 1. jednání, okamžik, kdy se v rozhovoru s otcem Maryša dozvídá o chystaném sňatku s Vávrou. Škrtnuty jsou výstupy 7. a 8., ve kterých obecní sluha Hrdlička vyláká Lízala pryč ze statku, aby se Francek mohl setkat s Maryšou. Toto setkání je totiž obsahem 9. výstupu, který se už odehrál na samotném začátku inscenace, tudíž škrtnutí dvou výstupů s Hrdličkou je jenom logické. Závěr prvního 1. jednání uzavírají, stejně jako u Mrštíků, výstupy 11. a 12., obsahující odjezd rekrutů.

V následujících jednáních je scénosled již značně věrný textové předloze. Nevypočítávám zde samozřejmě krácení řady replik, o důležitých změnách v promluvách postav se zmíním v sekci věnované herectví.

Do 3. jednání, odehrávajícího se v místní hospodě, připsali Morávek s Oslzlým postavy čtyř venkovských ženštin, čekajících v pohostinství na objednané maso. Mezi ně rozdělili některé repliky Horačky, která se, jak již bylo řečeno, v této inscenaci neobjevuje. Zároveň taky drbný plní komicky vděčnou úlohu uštěpačných glosátorek napjatého dění na jevišti.<sup>215</sup> Vůbec celé „hospodské“ jednání je oproti ostatním formálně značně rozvolněné a Morávek zde nechává otevřený prostor drobným vtípkům. Řeznický tovaryš Pavel je tu kupříkladu ukázán jako slaboduchý mládenec, s idiotským a snaživým úsměvem na tváři se motající po hospodském sále. Je to popletená figurka jak vystřižená z italských komedií nebo amerických „animáků“. Asi nejzábavnější (a v kontextu této práce i „nejpostmodernističtější“) je okamžik Franckova návratu do šenkovny po setkání s Maryšou. Hospodský na Franckovu objednávku piva reaguje citací slavné repliky z pátého jednání: **„Chceš černý nebo světlý? Nesu ti černý.“**<sup>216</sup> A Francek stejně jako Vávra v posledním jednání odpoví: **„Černý mě dé.“**<sup>217</sup> S podobně aluzivní citací, která vychází z všeobecné znalosti díla, se setkáme u několikrát opakované repliky: **„Tady to nedopadne dobře!“**<sup>218</sup> Tu zcela mimochodem pronáší kupříkladu jeden z návštěvníků hospody, když se ukáže, že

<sup>215</sup> Kupříkladu když tetky šmírují Francka a Maryšu, procházející se v po návsi, kterou představuje modrý horizont v zadní části scény, jedna tetka po chvíli zklamaně konstatuje: **„Včil nám zašli. A máme po prče.“** Podobnost s Troškovými babkami z trilogie **„Slunce, seno ...“** je, doufám, opravdu jenom náhodná.

<sup>216</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořázený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>217</sup> Tamtéž.

<sup>218</sup> Tamtéž.

láska mezi Franckem a Maryšou ani po dvou letech odloučení nevyprchala, jedno z Vávrových dětí na konci emočně exponovaného 4. jednání - a konečně mltec, když se schyluje k okamžiku, v němž si Vávra vypije svou osudnou černou kávu.

4. a 5. jednání je Mrštíkovým zjevně nejvěrnější, dochází však k zásadním interpretačním změnám z hlediska motivace jednání hlavních postav. Proměna motivace je ostatně onou páteří, která z brněnské **Maryši** Vladimíra Morávka činí dílo dekompoziční a v mnoha svých prvcích konzervativního diváka provokující. Morávek ve své snaze vymezit se vůči obecnému chápání národní dramatické klasiky nevychází primárně z ataku na text a jeho radikálního přepracování, což je spíše rys modernistické režie, ale z jeho přepjaté, někdy ad absurdum dohnané interpretační doslovnosti. Zároveň se motivace jednajících postav z konce 19. století skrytě a bez plakátové explicitnosti vyjadřuje k dnešku, k problémům, které prožívají současní mladí lidé a jejich rodiče - v lásce, v rodině, ve vztahu ke společnosti. Tedy podobně jako u Jana Grossmana, ale nikoli sevřenou formou a navíc se značnou dávkou ironického odstupu.

Princip divadla na divadle je samozřejmě poměrně častým prvkem, ozvláštňujícím řadu dramát a inscenací. Setkáme se s ním např. již v Shakespearově **Zkrocení zlé ženy (1593 - 1594)**. Na konci minulého století byla velice populární komedie Michaela Frayna **Bez roucha (1982)**, která s ironickou nadsázkou zrcadlí chaotický svět divadelního provozu, v němž to, co se odehrává tzv. „v zákulisí“ je leckdy zajímavější, než to, co se odehrává na jevišti. Zmínit samozřejmě musím i Radokovu inscenaci **Hra o lásce a smrti** v Městských divadlech pražských z roku 1964. Radok milostné drama Romaina Rollanda, odehrávající se v období Velké francouzské revoluce koncipoval jako „divadlo na divadle“, kdy poražená a na smrt odsouzená šlechta hraje o lásce pro bavící se a revolucí opojený plebs.

Pokusme se nyní odhalit, proč se k užití principu „divadla na divadle“ rozhodl Vladimír Morávek při inscenaci **Maryši** bratří Mrštíků. Jedním z poměrně snadno se nabízejících důvodů je snaha nějakým rázným režijním gestem ozvláštňit všeobecně známé čítankové drama. Inscenovat **Maryšu** tzv. tradičně, v konturách psychologického herectví a iluzivní scénografie, je sice i v dnešní době možné, ale nehodné bohaté dekompoziční imaginace Vladimíra Morávka. A zvláště nehodné „nepravidelné dramaturgie“ Divadla Husa na provázku, které po celou dobu své existence jevištní poetiku stavělo do opozice vůči kukátkovému a mimetickému principu divadelní tvorby. Inscenovat **Maryšu** jakožto divadlo na divadle je tedy plně v souladu s „provázkovskou“ dramaturgickou linií, která podobně antiiluzivní optikou pohlížela kupříkladu na klasika všech klasiků Williama Shakespeara v trojí inscenační koláži **Shakespearománie I. - III.** z přelomu osmdesátých a devadesátých let minulého století. Toto základní, gruntovní zdůvodnění má však další konotace, které nás i přibližují k tématu této práce, totiž k postmoderně.

**Maryšu** bratří Mrštíků divákům, přišedším do Divadla Husa na provázku v roce 1995, „jakoby“ hraje Stehlíčková kočovná divadelní společnost někdy z přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jak víme z dobových pramenů, kvalita produkcí těchto společností byla leckdy dost problematická. A to nejenom z hlediska herectví, ale také z důvodu špatných podmínek, ve kterých se představení uskutečňovala. Slova Goethova a Shakespearova zněla často za cinkotu hospodských püllitrů nebo uprostřed slepičích výkalů.

Další důležitou myšlenkou vyvěrající z užití principu „divadla na divadle“ je téma divadelnosti, teatrality našich životů jako takových. Principál Stehlíček v rámci fiktivního světa divadelní společnosti představuje jakéhosi demiurga, dirigenta dění na jevišti. Podrobnou četbou scénických poznámek, v chudé divadelní společnosti nahrazující opulentní výpravu, Stehlíček sugestivně divákům vytváří představu návsi, vesnické hospody nebo velkolepého průvodu vesničanů loučících se s rekruty. Popohání herce ve chvílích, kdy se herecká akce zadrhne nebo něco nefunguje.<sup>219</sup> Hrou na housle, spolu s opravdu malým divadelním orchestrem, složeným ještě z druhých houslí, kontrabasů a klarinetu, vytváří hudební předěly mezi jednotlivými jednáními. A nakonec se sám účastní i herecké akce v malých roličkách bodrých vesničanů, přičemž jeho přechod z role principála do role herecké postavy je vyjádřen prostým gestem smeknutí vysokého cylindru, který principál Stehlíček nosí jako osobní znak direktivní funkce v souboru.

Krom postavy Stehlíčka – průvodce a informátora diváků, je umělost jevištní interpretace **Maryši** bratří Mrštíkových demonstrována neustálým pohybem všech herců Stehlíčkovy společnosti v okolí dřevěného jeviště, i když zrovna nemají svůj výstup. Morávkem takto traktovaná konfrontace trudného příběhu Maryši s leckdy šmiráckým a groteskním přístupem interpretů tohoto příběhu, je tak v podstatě sofistikovaným zamyšlením nad tím, jaký má tragédie v dnešním světě ještě smysl. Trupa Stehlíčkovy společnosti je jakýmsi „pars pro toto“ univerza.

Nelze zde nezpomenout jeden z vrcholných románů literární postmoderny **Francouzovu milenku (1969)** britského spisovatele Johna Fowlese (1926 – 2005). Jádrem Fowlesova románu tvoří příběh stavovsky nerovné lásky lorda a ryzího gentlemana Charlese Smithsona a guvernanky Sarah Woodruffové. Fowles vytváří dokonalý fikční svět, v němž můžeme postavám přát jejich štěstí a soucítit s nimi v okamžicích jejich osudových pádů. **Francouzova milenka** by tak ve svém narativním plánu mohla být ukázkovým příkladem komerční románcové (byť oproti většině spotřební literatury brilantně napsané). Melodramatickou strukturu románu však Fowles rafinovaně rozbíjí svými distancovanými úvahami nad morálkou a kulturou britské společnosti devatenáctého století, a to zcela z pozice moderního člověka. Zároveň vstupuje do příběhu jako autor, který upozorňuje na vykonstruovanost románcové, kterou nám předkládá. **„Příběh, který vyprávím, vyvěrá cele z fantazie. Charaktery, které tvořím, mimo mou mysl nikdy neexistovaly. Jestliže jsem dosud předstíral, že vím, co se děje v mysli mých osob, v jejich nejskrytějších myšlenkách, tedy proto, že píši (stejně jako jsem převzal něco ze slovníku a 'hlasu' oné doby) v mezích konvence běžně uznávané za časů, kdy se můj příběh odehrává. Romanopisec stojí hned vedle Boha. Možná že všechno neví, ale snaží se předstírat, že ano.**<sup>220</sup> **Francouzova milenka** je jak zamyšlením literáta nad „odhalenou“ falešností jeho díla, tak nad iluzivností a vykonstruovaností každého zdánlivě neotřesitelného civilizačního paradigmatu, který je nám výchovou a konvencí vštěpován jako ten zaručeně „pravý“. **„Víme také, že svět je organismus,**

<sup>219</sup> Takové okamžiky jsou samozřejmě divácky velice vděčné – kupříkladu v jednání, odehrávajícím se v hospodě má jedna z tetek pronést důležitou repliku „**Francek jde!**“, na kterou je navázána další herecká akce ostatních postav na scéně. Tetka samozřejmě zapomene repliku pronést a diváci jsou svědky několika vteřin trapného (ale pro nezainteresované publikum zábavného) ticha, kdy všichni úpěnlivě čekají, co bude dál. Tetka si naštěstí nakonec vzpomene a osud představení je zachráněn.

<sup>220</sup> FOWLES, John. *Francouzova milenka*. Překlad Hana Žantovská. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 2003. s. 88. ISBN 80-7207-527-6.

nikoli stroj. Víme také, že svět v pravém slova smyslu vytvořený je nezávislý na svém tvůrci. Naplánovaný svět (kde otáčející se naplánovaná kola jsou na první pohled patrná) je mrtvý svět. Teprve když se nám postavy a události vymknou z ruky, začínají žít. (...) Romanopisec je pořád ještě pánbůh (a ani nejdůslednější avantgardní moderní román nedokázal úplně potlačit svého autora), hlavní změna je v tom, že už nejsme bohové k viktoriánskému obrazu, vševědoucí a rozkazující. Podle nového teologického obrazu je svoboda, nikoli autorita naší první zásadou.<sup>221</sup> Fowles představuje jeden z nejlepších příkladů postmoderní literatury, protože ztrátu možnosti nějak důvěryhodně interpretovat svět (ať už romanticky subjektivně, tak klasicisticky objektivně) verbalizuje skrze žánrovou a řemeslnou vybroušenost, kterou v určitých okamžicích „zcižuje“.

### **6. 3. MARYŠA (1995): HERECKÝ KOMPONENT**

V závěru předchozí podkapitoly jsem použil termín „zcizení“ spjatý především s epickým divadlem Bertolta Brechta (1898 – 1956). Brecht se snažil distancovat od ve své době dominantního naturalistického divadla. **„Umělec se snaží na diváka působit cize, ba překvapivě. Dosahuje toho tím, že sama sebe a své produkce pozoruje s odstupem. (...) Když umělec pozoruje sám sebe, což je umělý a umělecký akt sebeodcizení, nedovolí divákovi vcítit se natolik, že se se zcela zřekne sebe sama, a vytváří velkolepý odstup od události. (...) Divák se vcítuje do herce jako do pozorovatele: tak se kultivuje jeho pozorovací, divácký postoj.“**<sup>222</sup> Brechtova teorie je ve svém jádru hluboce modernistická (avantgardní), protože nový způsob divadelního vyjadřování Brecht spojuje s marxistickou dialektikou: **„Dnešní svět lze dnešním lidem vyličít jen tehdy, líčíme-li jej jako svět, který lze změnit. (...) Ve století, jehož svět dokáže přírodu tak měnit, že se svět již téměř zdá být obyvatelný, nelze už nadlouho líčit člověku člověka jako oběť, jako předmět neznámého, ale pevně daného prostředí.“**<sup>223</sup>

Páteří brechtovského epického divadla je pak proslulý **zcizovací efekt (Verfremdungseffekt)**, který byl v průběhu vývoje brechtovského divadla „po Brechtovi“ různě modifikován a bohužel i dezinterpretován. Důležitým a v mnohých brechtovských dezinterpretacích opomíjeným faktem je, že herec sice k roli přistupuje ne-mimeticky (do své postavy se nevžívá, „nepřetělesňuje se“), ale aby mohl dosáhnout „zcizovacího efektu“ musí v divákovi vytvořit dojem (souborem gest, hlasem atd.), že zřejmě skutečně JE onou postavou, kterou hraje. Bez této dialektiky postavy a herce nelze dosáhnout „zcizení“, resp. divák pak může po celou dobu představení maximálně sledovat jen a pouze výraznou osobnost herce a jeho řemeslné schopnosti, nikoli napětí mezi člověkem v situaci (postavou) a člověkem, který tuto svou situaci kriticky nahlíží (herec): **„Herec musí na příklad umět zřetelně mluvit, ale to není jen věc souhlásek a samohlásek, nýbrž také, a hlavně, věc smyslu.“**<sup>224</sup>

<sup>221</sup> Tamtéž, str. 89 -90

<sup>222</sup> BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan, ed. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. s. 41.

<sup>223</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>224</sup> Tamtéž, s. 143.

Postmoderní synergie stylů samozřejmě nedodrží Brechtovu důkladně vyloženou metodu. Přesto lze říci, že v mnoha svých aspektech se Brecht dotýká jistých filosofických postulátů, které se k postmoderně vážou.

Divadlo Husa na provázku bylo Brechtem ovlivněno skrze svého zakladatele a prvního dramaturga Bořivoje Srbu. Ten společně s Milošem Hynštem, Evženem Sokolovským a Aloisem Hajdou v brněnské Mahenově činohře v průběhu šedesátých let minulého století vedl výraznou brechtovskou vlnu, která se s větším či menším úspěchem snažila včlenit poetiku tohoto německého umělce do československého divadelnictví. Divadlo Husa na provázku se v časech sedmdesátých a osmdesátých let tu a tam k Brechtovi odkazuje, nejde však v žádném případě o pravověrné naplňování jeho stylu. „Provázci“ jsou spíše spojeni s postmoderním herectvím, které modernisticky nevzývá jeden styl, jeden kanonizovaný přístup k tvorbě, ale v explozivní směsi se Brecht přátelsky může objímat se Stanislavským. Nejdál v tomto ohledu došel slavný „provázkový“ herec, komik a glosátor Boleslav Polívka, který dokázal v rámci jedné role skloubit klaunérii s psychologii, brechtovský kritický odstup s hlubokým emocionálním vcítěním.

Vladimír Morávek ve své inscenaci **Maryši** na tuto tradici „provázkovského“ herectví vědomě navazuje. Přijímá tedy logicky i linii Brechtem ovlivněného herectví, které se však stává spíše inspirací, jedním z možných prostředků herecké práce. Jádrem Morávkovy interpretace **Maryši** je totiž míra hercova ztotožnění s rolí, jeho distance nebo naopak podlehnutí tomu, co se na jevišti odehrává. Výsledkem takovéto interpretace je metaforické vyjádření vztahu moderního a postmoderního člověka ke světu a k jeho problémům. Herci Stehlíčkovy kočovné společnosti nepředstavují pouze typy více či méně zdatných venkovských kumštýřů, kteří od štace ke štaci předvádějí divákům strašlivou tragédii dívky Maryši, ale stávají se také výmluvně obrazným vyjádřením podléhání jedince sociálně-kulturnímu diskurzu. Toto podlehnutí a přizpůsobení se je demonstrováno skrze vnější charakteristický soubor vyjadřovacích prostředků jednotlivých postav a nemá daleko k Brechtově teorii „sociálního gesta“: **„V herectví modernistů existoval důležitý princip herecké tvorby: dramatická postava hercovu osobnost přesahovala a byla ideálnější bytostí než on sám. Proto ta ukrytá tajemství v podvědomí nebo nadvědomí, z něhož pramenilo její jednání. Kataraktickým prožitkem jejich osudů se měl divák díky herci očistit nebo repersonalizovat jako v obřadech. (...) Brecht byl na podobné herectví dosti alergický (...) Zvěcnil a obrátil tento princip naruby. Jako ve společenském životě užíváme různé role a nejde o metafyziku, tak i na jevišti musí dramatickou postavu v její proměnlivosti ovládat herec a předvést ji jako zcizenou a depersonalizovanou bytost. Protože falešnou metafyzikou hýřili fašisté v kolektivních parádách na ulicích, Brechtovu herci nezbývalo než být komediografem, který nastavuje zrcadlo, odkrývá skutečné příčiny tohoto šílenství.“**<sup>225</sup>

V herectví je „zcizování“ demonstrováno především divácky vděčným vypadáváním herců Stehlíčkovy trupy z „rolí“, řešením organizačních potíží na jevišti i mimo něj. Například ve výstupu s Vávrou a Lízalem ovíněný a rozjařený sedlák Lízal drží v ruce vinný košťýř. Z demižonu má podle nazkoušeného jednání

<sup>225</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. V nakl. KANT 1. vyd. Praha: KANT, 2011. s. 181 ISBN 978-80-7437-060-1.

do košťýře nabrat víno, ale herec Stehlíčkovy společnosti, představující Lízala, překvapeně zjišťuje, že nádoba je prázdná. Mařena Pačasová, hvězda brněnských jevišť, drží se hesla: „**Je-li na jevišti puška, musí se z ní vystřelit!**“, rychle a před zraky diváků víno do demižonu doplní. V jiném obraze, když brněnská hvězda Pačasová ukončí svůj výstup v roli Strouhalky a sestoupí z dřevěného jeviště, ihned se k ní vrhá nadšený principál Stehlíček a začne ji zahrnovat nadšenými komplimenty. Ve svém snaživém podlézání divě ale úplně zapomene, že na jevišti se má zrovna odehrát intimní a psychologicky náročný výstup mezi Maryšou a Stařenkou. Obě herečky chvíli čekají, až Stehlíček ukončí své rozjařené tirády. Nakonec si musí zjednat klid hlasitým syknutím. Teprve pak se znovu vpraví do svých postav a odehrají svůj výstup.

Středobodem dramatu **Maryša** je samozřejmě ona mladá dívka, kterou chtějí rodiče proti její vůli provdat za vdovce Vávru. Morávek s Oslzlým se ve své interpretaci hlavních postav vydávají proti zaběhnutým představám, které o nich byly v průběhu dvacátého století vytvořeny. Maryša je všeobecně interpretována jako zprvu veselá a bezstarostná děvče, plné mladického elánu, s naivní romantičností zamilované do sebevědomého Francka. Pod tlakem svých rodičů a následkem nešťastného manželství s násilnickým Vávrou se však Maryša mění v uzavřenou a životem zvrátněnou ženu, nasazující si tvrdou masku, ukrývající citovou bolest a předčasně ukončenou vášnivost mládí. Tento přerod je samozřejmě velkou možností pro ozkoušení psychologického umu řady velkých i méně zkušených hereček a i proto se **Maryša** neustále objevuje na repertoáru řady divadel.

Morávek však zásadně mění optiku, kterou je na Maryšu ostatními postavami nahlíženo, a hlavně mění pohled Maryši na sebe samou. Jak poznáme z několika přidaných replik, Maryša není tím mladým pučícím kvítkem, podle poznámek bratří Mrštíků ledva dvacetiletým, ale již dospělou ženou na prahu středního věku, které léta na šťastné vdavky nebezpečně rychle utíkají. „**Léta už má!**“<sup>226</sup>, říká Vávra Lízalovi a dává mu tak na srozuměnou, že pokud se bude i nadále vzpěčovat dát mu svoji dceru, nebohá Maryša zůstane bez ženicha, což bylo v tehdejší vesnické společnosti něco ponižujícího. Lízal se sice sňatku brání upozorněním na fyzický půvab Maryši, ale jak vidno z jeho nepřesvědčivého chvástání, také si uvědomuje, že čas a především konzervativní uvažování jeho sousedů mluví proti němu. A tak nakonec souhlasí.

Když se na jevišti poprvé objevuje Maryša (a je to ještě před výstupem Lízala a Vávry), zjišťujeme, že se skutečně jedná o půvabnou dívku, s hrdým a inteligentním vzezřením. Ale její tvář není plná bezstarostného smíchu a lásky k Franckovi, ale jakési smutné rezignace a tragického vědomí zajetí v osidlech předsudků a venkovského řádu. Tedy toho, čím se Maryša u Mrštíků a v celé řadě inscenačních interpretací (včetně té Grossmanovy) stává až v průběhu děje. Ivana Hloužková<sup>227</sup> pojímá Maryšu v netradičních konturách introvertní a emocím snadno podléhající dívky. Její repliky jí pomalu přecházejí přes rty, chvílemi to vypadá, jakoby Maryša trpěla zadržováním, snad způsobeným domácím násilím ze strany až příliš živočišného otce. Anebo je to spíš projev vnitřní přemýšlivosti, silné precitlivělosti, která Maryšu činí odlišnou od všech pudově jednajících obyvatel moravské vísky. Toto uchopení postavy Maryši, naprosto odlišné od

<sup>226</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>227</sup> Ivana Hloužková za svůj herecký výkon obdržela roku 1995 Cenu Alfréda Radoka

těch, na které jsme u tohoto dramatu zvyklí, se dá dobře demonstrovat na jedné části jejího výstupu s Lízalem. U Mrštíků se dočteme:

**LÍZAL: Není daleko odtád'.**

**MARYŠA: (vzhlédne po Lízalovi)**

**LÍZAL: A má mlén.**

**MARYŠA: (vytáhne se v těle a zasvítí očima. – Zděšeně) Snád' ne –**

**LÍZAL: (kývne hlavou radostně) Vávra je to.**

**LÍZAL: (vyjeveně a polozmateně) Vdovca? (Dá se do bujného, ne trpkého, ale dosud ještě bezstarostného, jasného smíchu) Vdovca? Se třema dětima? (Zase se divoce směje) No to ja!<sup>228</sup>**

V Morávkově inscenaci při Lízalově kladení indicií také vidíme v Maryšině očích vzrůstající neklid a zděšení. Její tělo se však nezdvihá k postpubertálnímu odporu, nýbrž čím dál tím víc smířeně klesá, uzavírá se do nitra své introvertní svobody. A když Lízal konečně radostně odhalí, kdo že je tím vyvoleným ženichem, Maryšina replika: „**Vdovca?**“<sup>229</sup>, zazní skoro šeptem, rezignovaně a s pocitem vnitřní hanby dívky, která umí až příliš dobře reflektovat svou situaci. Neozve se bujný smích. Maryša ví, že stárne, že se jí rodiče jednoduše potřebují zbavit, jelikož tzv. „stará panna“ by byla sousedům jen pro smích. Sváří se v ní dvojí strast. Odpor k Vávrovi, jako k potencionálnímu ženichovi, ale také hrůza ze společenského poznamenání. A možná taky trochu z věčného osamění. Zřejmě miluje Francka, ale když vidíme ty dva v první scéně inscenace, poznáme, že si je vědoma neprostupnosti otcovy autority, která jí brání ve svobodné lásce, ale zároveň také vnímá slabost samotného Francka, vědomí, že tento muž by se za ní v souboji s tvrdošíjnou vesnickou morálkou nepostavil.

Bolest, vášeň, láska, znechucení, rezignace. Tím vším si Maryša v podání Ivany Hloužkové projde. Ale tyto emoce jsou vyjadřovány niterně, nikoli přepjatými gesty nebo hlasovou hysterií. Jen chvílemi, třeba v okamžiku poslední marné snahy přesvědčit otce o absurdnosti sňatku s Vávrou nebo v závěru, kdy se její muž v afektu pokouší Francka zastřelit, u ní cit vybublá na povrch a Maryša zoufale křičí, řve, pláče a prosí. Není to však ozvuk temperamentní dívky a později ženy, jako u Mrštíků, ale nešťastná a již ve svém počátku k nezdaru odsouzená snaha Maryši vzdorovat osudu.

Maryša je u Morávka postavou, která stojí v ostrém protikladu vůči vesnici, vůči konzervatismu společnosti, vůči zatvrzelosti své rodiny a později svého muže. Je tragickou hrdinkou, nikoli však v klasickém slova smyslu, nýbrž ve smyslu ryze postmoderním. Maryša Hloužkové je již od počátku navenek rezignovaná, plně si vědomá absurdnosti svých činů i postojů svého okolí, ale zároveň odhodlaná tuto absurdnost podstoupit se vším všudy. Je v podstatě svým způsobem ideálním sisyfófským hrdinou, jak jej načrtl Albert Camus (1913 – 1960), jeden z věrozvěstů postmoderní filosofie a literatury, píšící svá slova uprostřed válečné vřavy, oznamující neodvolatelný pád pýchy západní civilizace: „**Neexistuje slunce bez stínu, je třeba poznat noc. (...) V onom pronikavém okamžiku, kdy se člověk obrací ke svému životu, Sisyfos vracející se ke svému balvanu uvažuje o této řadě nijak nesouvisejících akcí, jež se stává jeho osudem, vytvořeným jím samým, propojeným před zraky jeho paměti a**

<sup>228</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: Maryša: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 118.

<sup>229</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

**vbrzku zpečetěným jeho smrtí. (...) Člověk vždycky nachází své břímě. Avšak Sisyfos nám vštěpuje vyšší věrnost, jež popírá bohy a zvedá balvany (...) Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten.“<sup>230</sup>**

Vraždou Vávry by se dala Maryša připodobnit k Camusovým existenciálním hrdinům Mersaultovi z románu **Cizinec (1942)**<sup>231</sup> nebo římskému císaři Caligulovi ze stejnojmenného dramatu z roku 1938<sup>232</sup>. Oba tito hrdinové, vědomi si absurdnosti bytí, zkoušejí a pokoušejí její meze konvencemi pohrdajícími gesty zločinu. Pro pojmoslovné puristy je třeba zdůraznit toto – v žádném případě netvrdím, že bratři Mrštíkové napsali existenciální (ba dokonce absurdní) drama. Pouze konstatuji, že Morávek, který s tímto literárním směrem zákonitě musel mít nějakou osobní zkušenost, naturalistické drama z konce devatenáctého století existenciálně přečetl.

Hloužkové Maryša nic nepředstírá. A na rozdíl od „originální“ Maryši bratři Mrštíků je ta Morávkova v závěru, po otrávení svého muže, plná bolesti, smutku a zmaru, kousaná svědomím. Nikoli vyprázdněným fatalismem naplněná heroina, ale životem uvláčená ženská, kterých každý den potkáváme na ulici desítky. V tomto ohledu je u Morávka důležité zdůraznění úlohy Vávrových dětí, pro které Maryša představuje cizorodý prvek, pochybnou macechu. Na začátku 4. jednání Maryša myje jednoho z Vávrových chlapců. Poslušně mlčící hoch se posléze stane nechtěným svědkem jejího setkání s Franckem. Když pak rozrušený Vávra hrozí služebné Rozáře karabáčem, je to on, kdo otci vyzradí, že Maryša se má s Franckem sejít u splavu.<sup>233</sup> Můžeme jenom spekulovat nad tím, zda je to msta potměšilého chlapce nevěrné maceše anebo naopak už nemůže dál snášet otcovy vášnivé excesy. Dvojice děti pak sedí na okraji jeviště i ve scéně, kdy Vávra vypije otrávenou kávu. Vávra posléze padá na modrém horizontu mrtev k zemi a zní poslední repliky inscenace: **ŽENA: (...) Děvčico nešťasná – tys jé otrávila!? (...) MARYŠA (dutě) Otrávila.**<sup>234</sup> U Mrštíků patetické vyvrcholení tragédie, u Morávka pokračuje obrazem, v němž rezignovaná Maryša pronese: **MARYŠA: „Pišto, di! Marku, pod’ ke mně!“**<sup>235</sup> a posadí si oba sirotky na klín. Ve své přirozené všednosti je to výjev mnohem dojemnější, než klasická Maryšina povznesená hrdost.

Jak již bylo řečeno, postavy jsou Morávkem převážně uchopovány pomocí stylizovaného jednání. Což je dáno jednak ochotnickou groteskností většiny členů Stehlíčkovy skupiny, ale především se tak ona stylizovanost, kdy herci „hrají svoje společenské role“ dostává do přímého střetu s Maryšou, která svou roli opravdu prožívá. V metaforickém vnímání a v souvztažnosti k brechtovskému

<sup>230</sup> CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Překlad Dagmar Steinová. 2. vyd. Praha: Garamond, 2006. s. 115. ISBN 80-86955-08-7.

<sup>231</sup> CAMUS, Albert. *Cizinec*. Překlad Miloslav Žilina. 5. vyd. Praha: Garamond, 2005. 122 s. ISBN 80-86379-94-9.

<sup>232</sup> CAMUS, Albert. *Caligula; Stav obležení*. Překlad J. Konůpek a A. Šabatková. Praha: Orbis, 1965. 184 s.

<sup>233</sup> U Mrštíků místo setkání odhalí sám Vávra. Když v Morávkově a Oslzlého úpravě tuto zásadní informaci předá Vávrovi jeho syn a otec se z něj snaží vymámit další podrobnosti, chlapec již odpovídá vyhýbavým: **„Já nevím, pantatínku, to už jsem neslyšel.“** (*Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.)

<sup>234</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: Maryša: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 144.

<sup>235</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.



„sociálnímu gestu“ tu platí: lidé jsou vlivem společenských i osobních pohnutek nuceni se nějak chovat, nějak jednat.

Kupříkladu Lízal v podání Pavla Zatloukala je bohatý sedlák, a tak musí hulákat a „jančit“ ve chvílích radosti, v okamžicích smutku pak je jeho povinností velkohubě platit za celou hospodu. Lízal tuto svou masku ve dvou okamžicích, možná nechtěně, strhává. Je to především ve scéně s Maryšou, kdy dívce nařizuje její sňatek s Vávrou. Lízal, byť postava uměle vytvářená „hercem“, si najednou uvědomuje hrubost a ošklivost této situace, kdy sprostě vyhandloval tělo i duši své dcery. V jemné a pouze dočasné proměně představitel Lízala Pavel Zatloukal zhroučí svůj sebejistý úsměv do poníženého studu. Sklopí oči, odvrátí se od odsuzujícího pohledu své dcery a místo rázného vzkřiknutí: „**A včil si di!**“<sup>236</sup>, jak to předepisuje scénická poznámka bratří Mrštíkových, tuto repliku pronese až s jakousi omluvnou dikcí. Podobný zlom přichází ve scéně ze 4. jednání, kdy se pokouší nešťastnou Maryšu přemluvit k návratu domů. Lízala ve světnici a jeho dceru v ložnici oddělují otevřené dveře. Lízal zdvihne ruku a vstrčí ji do ložnice Vávrových. Tato ruka představuje nabízenou pomoc otce, ale také jakousi trapnou omluvu za příkoří, které jí neuváženým sňatkem způsobil. A Maryša pomalu, ale s rozhodností definitivy dveře zavře. Stejně jako v jejich první scéně Lízal klopí oči, odvrací svůj pohled. Je sám se svým pochopením slovy nepostižitelných zákonitostí života.

Lízalka Gabriely Ježkové je zase rázná selská žena, která pro ostré slovo nechodí daleko. Lízalčinu matronsou dominanci u Morávka ještě posilují výrazné vycpávky, které herečce ztěžují pohyb. Její slídivé cupitání po jevišti pak připomíná divošský rej rozzuřené opičí matky.

Maryšina teta Strouhalka v podání Dity Kaplanové je uchopena jako afektovaná žena, která se snaží dávat na odiv svůj životní pragmatismus. Ona afektovanost, herecky vyjádřená především přepjatou dikcí, fistulí a důkladnou výslovností, je kromě grotesknosti samotné tetky Strouhalky i výsměšným zpodobněním na počátku tak nadšeně vítané Mařeny Pačasové, která Strouhalku hraje. Pačasová je herecká diva, která se milostivě uvolila sestoupit mezi plebs a její snaha demonstrovat všechny finesy herecké profesionality se ve finále stává groteskním ochotněním.

Morávek inovativně do výstupu přivádí i Strouhalčina manželka, který se u Mrštíků objevuje až na konci tetiččiných chytráckých litaní a s machistickou důrazností, typickou pro konec devatenáctého století ukazuje, kdo je u Strouhalů pánem: **STROUHAL: (vejde za Maryšou, v kožichu, ve dveřích kývne na Strouhalku prstem) Pod' už dům! Co tady máš co plkat? Doma je jí potřeba a ona si tu sedí na besedě.**<sup>237</sup> U Morávka sedí Strouhal po celou dobu dialogu Strouhalky s Maryšou poslušně vedle své manželky, a když je Strouhalkou opakovaně vyzýván k reakci, její výlevy stvrzuje pouze pokorným: „**Ba, ba!**“<sup>238</sup> Ostatně, nemá důvod se zpěčovat, protože před ním leží talíř plný pochutin a Strouhal se během zásadní existenciální rozmluvy Strouhalky s její neteří spokojeně cpe. A výše uvedená Strouhalova replika je změněna na:

<sup>236</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: Maryša: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 118.

<sup>237</sup> Tamtéž, s. 123.

<sup>238</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

**STROUHAL: Pojd' dům, co tu budem plkat, dyž nechce!**<sup>239</sup> na což mu Strouhalka striktně odpoví: „**Přece jsme sem nejeli nadarmo, ne!**“<sup>240</sup> Strouhal se hezky napapal a další setrvávání u Lízalů už pro něj nemá význam. Poslušně však sklapne, když jeho manželka zavelí. Strouhalovi jsou tak u Morávka prototypem moderního manželského páru, buranské dvojice, okopírované z raných filmů Miloše Formana. Ženská emancipace sice potlačila mužské ego, jeho pozici všemocného vůdce tlupy, ale chlap, který má za ušima, toho umí využít ke svému prospěchu.

Přes generační propast je jediným Maryšíným spojencem Stařenka, kterou hraje Alena Ambrová. Soucítí s dívčíným neštěstím, zároveň však má strach z Maryšíných rodičů, u kterých je na „vejminku“ na dožití a jakýkoliv projev nevole by mohl ohrozit její už beztak chabé sociální zabezpečení. Při drčení Maryši hysterickou Strouhalkou tedy Stařenka, oddělená od zbytku společnosti, drbe peří ze slepice<sup>241</sup> a toto monotónní jednání je pro ni únikem od smutné frašky, která se odehrává u stolu. V jednu chvíli se Stařenka do své činnosti natolik propadne, že jako děcko začne rozhazovat peří kolem sebe a se snivou melancholií pozoruje, jak pířka dopadají na dřevěnou podlahu, stejně jako prosby Maryši dopadají na kamenná srdce jejích příbuzných. Uzavření se do sebe, konejšení se drobným aktem krásy, symbolizovaným peřím plujícím neohrazeným prostorem, jako kdyby bylo jediným možným projevem svobodné vůle ženy, o jejímž osudu kdysi dávno také rozhodli rodiče. Verbálně Stařenka vyjadřuje své niterné zoufalství pouze v náznacích. Když je s Maryšou na chvíli sama, stále se nervózně ohlíží po dveřích, ve kterých se každou chvíli mohou objevit „mladí“. **STAŘENKA: Já ti přece nemůžu říct: braň se. Ach, radši se mě nepté.**<sup>242</sup> Je natolik citově rozleptaná, že už nedokáže s člověkem hovořit zpříma. Morávek však ve změně jedné repliky ukazuje, že Stařenka si velice dobře uvědomuje nesvobodné postavení své vnučky, a že není pouze rezignovanou a pro pragmatické sedláky vyšinutou ženou na prahu smrti. Stařenka mlčí, protože od ženy v jejím sociálním postavení se nic jiného neočekává. U Mrštíků při požehnání snoubencům Stařenka Maryše říká: „**Už teda jdeš?**“<sup>243</sup>, Morávek a Oslzlý tuto repliku mění na: „**Tak už tě teda vedou.**“<sup>244</sup>, v níž je obsažena životní zkušenost Stařenky a skryté spiklenecké souznění s Maryšíným osudem. Ve chvíli, kdy Maryša s Lízalem odchází do kostela, zazpívá jim Stařenka na rozloučenou žalozpěv: „**Bílé, husy bílé, vysoko letíte, daleko vidíte.**“<sup>245</sup> Aranžmá písně stojí na pomezí židovského lkaní nad zemřelým a bluesovou melancholií, a místo svatební radosti nám asociuje pohřební zoufalství nad nenávratností všech prchavých okamžiků štěstí, jež nám život přinesl. Stařenka zpívá Maryše, zpívá sobě, zpívá Vávrovi i Lízalovým, kteří se při vyvádění své jediné dcery na cestu do manželství věru také netváří zrovna nadšeně.

<sup>239</sup> Tamtéž.

<sup>240</sup> Tamtéž.

<sup>241</sup> Snad je to ta slepice, kterou jsme viděli na začátku představení a tato jevištní akce je zároveň rafinovanou přípravou krmě pro hladové kumštýře ze Stehlíčkovy společnosti.

<sup>242</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>243</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: *Maryša*: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 127.

<sup>244</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>245</sup> Tamtéž.

Ve stylizované grotesknosti se pak skutečně tragickým hrdinou stává ten, kdo sice nerevoltuje, nesnaží se takovouto pokryteckou společnost změnit, ale přijímá onen pocit těžkosti existence se vší vážností. Taková je Maryša Ivany Hloužkové, a tak je i v rámci metaforicky koncipovaného „divadla na divadle“ charakterizován střet jejího herectví s herectvím ostatních.

Maryšiny blízcem a zároveň protipólem ve světě striktních (i když ve své struktuře falešných) společenských pravidel je pak Francek v podání Michala Bumbálka. Postava Francka je v oné všeobecně povědomé interpretaci chápána jako figura sebevědomého, až poměrně egoistického chlapce, který vzdoruje generaci rodičů, konzervativním silám vesnice a je ve své podstatě postavou heroickou a hodnou obdivu. Jak jsem psal v souvislosti s Grossmanovou inscenací, marxistické interpretace dokonce neváhaly prohlásit Francka za svého pra-soudruha: **„Je to konflikt nesmiřitelný, boj na život a na smrt. Boj, kdy všechna materiální moc je v rukách Lízalů a Vávrů. Nová společenská síla, reprezentovaná Franckem, má však na své straně budoucnost. Francek předjímá onen společenský posun, který později s růstem dělnické třídy zasáhne i vesnici. Je to hrdina příštího času.“**<sup>246</sup>

Bumbálkův Francek je vytáhlý hubený kluk s brýlemi a dlouhými vlasy. „Mánička“ z roubené chaloupky. Nejistý Francek se po jevišti pohybuje s klaunskou neobratností, je to přesně ten typ nepraktického myslitele, co se snadno a rychle zamiluje do dívky, která je stejně „praštěná“ jako on. Jeho odchod na vojnu tak divák může vnímat i v určitých groteskních až pacifistických souvislostech, kdy neduživý brýlatý „ňouma“ má jít v plné polní bránit svoji zemi. Dominanci a sílu nese v této inscenaci na svých bedrech jednoznačně Maryša. Je to vidět i v úvodní scéně jejich milostného tokání, kdy si z budoucnosti vystrašený Francek zoufale položí hlavu do Maryšina klína a zatímco kňourá: **„Bude to smutná cesta do Brna.“**<sup>247</sup>, Maryša jej konejší jako matka své uplakané nemluvně. Deheroizace Francka je Morávkem precizována i změnou některých replik. Když chlapce s Maryšou přistihne matrána Lízalka a zamilovanou dvojici rozhání, dočteme se u Mrštíků toto:

**LÍZALKA: (překřikuje Maryšu) Pudeš nebo nepudeš? (míří ji políček)**

**FRANCEK: (přistoupí k nim) Jdi, Maryšo, jdi! Šak (výhrůžně) my se přece rozlúčíme!**<sup>248</sup>

V Morávkově inscenaci Francek vůbec nepůsobí hrdě, naopak to vypadá, že je mu celá situace přistizení s Maryšou velice nepříjemná. A je to naopak Maryša, kdo Francka posílá s klidným a smutně smířlivým hlasem pryč:

**MARYŠA: „Jdi Františku. Však se ještě uvidíme!“**<sup>249</sup>

Ukazuje se nám tu tak rozpad paradigmatu hrdiny a hrdinství. U Mrštíků je ještě Francek snadno interpretovatelný jako vzdorný a hrdinský typ životem kypícího mladého muže, rebelanta. Jan Grossman ve své proslulé inscenaci z roku 1981 již Franckovu vzdorovitost spojil s mužskou animálností, toužící skrze sebevědomé jednání manipulovat druhou bytostí. Vladimír Morávek ve své podstatě ponechal Franckovi sympatické rysy, ale popřel jeho hrdinskou stránku.

<sup>246</sup> JUSTL, Vladimír. *Bratři Mrštíkové*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1963. s. 22.

<sup>247</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>248</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: *Maryša*: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 119.

<sup>249</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

Tím tuto postavu přiblížil uvažování a chápání dnešního člověka. Vzдорovitost a jakýsi pokus o hrdinství je vidět pouze ve chvíli, kdy se opilý Francek před definitivním odjezdem na vojnu chce probít za svou Maryškou. U Mrštíků je tato situace plná patetických gest:

**FRANCEK: (sáhne na kliku a opře se. Zavřeno. Uhodí na dveře. Za dveřmi lomoz, křik a hluk Lízalky a Maryše)**

**1. REKRUT: (z vozu) Vyras dveří!**

**FRANCEK: (už dříve, slyše za dveřmi křik, odskočí, rozežene se a přiskočív mocným vzepřením těla nevykopne, ale kolenem vypáčí dveře)**

**MARYŠA: (s výkřikem vletí mu vstříc do náručí)**

**FRANCEK: (sevře Maryšu v náručí v síni, takže z hlediště vidět jich není) Zástup se směje.<sup>250</sup>**

V „provázkovské“ inscenaci je alkoholem rozkurážený Francek také v první chvíli možná plný odhodlání. Svou postpubertální fistulí pokřikuje: „**Maryšo! Maryšo! Pud' ven, Maryšo!**“<sup>251</sup> Místo akčního vykopávání dveří však Francek groteskně padá z „jeviště“ mezi diváky, do pomyslného „pangejtu“, odkud se během následujícího chvástavého monologu Lízala zmůže pouze na občasné opilecké vykřiknutí jména své milé. Snad aby mu pomohla se z příkopu dostat. Melodramatická scéna rozloučení dvou nešťastně zamilovaných se tu proměňuje v groteskní klauniádu, která však pod směšnou slupkou nepozbývá nic ze své tragické podstaty.

Depatetizace a deheroizace je patrná vůbec z celého krátkého výjevu odjezdu rekrutů, kteří podle bratří Mrštíků mají odjíždět ve velkém počtu na velkých vozech tažených slavnostně opentlenými koňmi, provázeni davem lidí. Stehlíček tuto scénu četbou scénických poznámek divákům sice sugeruje, avšak reálně se druhdy pro vesnici významná událost plná žalu mění v opilecké hulákání několika prisprostlých fracků, kteří místo důstojně vyzdobeného vozu odjíždějí vstříc vojenské službě na dětském trakaři.

Francek si po návratu z vojny také nasazuje masku jako ostatní, předstírá bonvivánského frajírka, což je ostatně plně v souladu s textem bratřů Mrštíkových. Nepozván vtrhne k Vávrovým domů a před vyděšenou Maryšou s ležérní samozřejmostí ihned padá ve svých hospodou nasáklých hadrech do postele. A s povýšenou vulgárností fouká mladé ženě do obličeje dým ze zapáleného cigárka. Vávrová se ho snaží z domu vypoklonkovat, Francek však pokračuje ve svém svůdnickém tažení a s lascivní roztoužeností si postupně rozepíná košili. Nakonec Maryše nezbude nic jiného, než na Francka vylít vodu z lavóru, v němž chvíli před tím myla svého vyvdaného synka. A v ten okamžik se vrací groteskní Franckův výraz zoufalé směšnosti, kdy Maryše konsternovaně říká: „**Ty si mě políla.**“<sup>252</sup> Vrací se ten Francek, kterého Maryša milovala a s níž sdílela svou osamělost uprostřed pokrytecké společnosti. Teprve teď se mu Vávrova žena vrhá zamilovaně do náruče. Je to však ta stejná láska plná nepraktičnosti, nesmělosti a prosté neschopnosti žít podle agresivních zásad člověčích pudů. Směšnost i tragičnost situace Morávek demonstruje v prostém gestu, kdy si Francek v jednu chvíli rozepne kalhoty a nejistě, s panickou odevzdaností okamžiku čeká, co bude dál. Maryša pronese svou slavnou repliku:

<sup>250</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: Maryša: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 120.

<sup>251</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

<sup>252</sup> Tamtéž.

**„Nešťastná su, ale špatná nebudu!“**<sup>253</sup>, přičemž Franckovi kalhoty „mateřsky“ zapíná. Je to intimní chvíle, zbavená však vší sexuální dráždivosti a elegance, naopak jde o okamžik plný zmaru, kdy pud a touha jsou demaskovány jako trpěná a nutná součást bytí.

Maryša a Francek jsou typičtí Morávkovští outsideri, kteří se nedokáží vyrovnat s nároky doby, ve které žijí, a ani se sebou samými – se svým tělem, se svými pudy, se svými emocemi. Morávek takové rozkacené hrdiny přivedl na jeviště hned po svém příchodu do Divadla Husa na provázku, kdy působil jako šéf jeho pobočné scény – Dětského (později neDětského) studia. Je to doba přelomu osmdesátých a devadesátých let, velkých společenských změn, kdy se i lecjaký zkušený „šibr“ ocitá na pochybách, jak naložit se svým životem. Natožpak mladý člověk, který si ve svém nitru vůbec není jistý, zdali je jeho existence na tomto cynickém a na kráse a výkonu založeném světě vůbec žádoucí. Ve dvou zásadních inscenacích neDětského studia ***Panna a netvor čili Pohádka pro škaradé děti*** z roku 1991 a ***1980 čili Jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort*** z roku 1992 Morávek tyto tragikomické pocity mladého člověka konce dvacátého století s výraznou jevištní imaginací zobrazuje: **„Inscenace chtěla šokovat realistickou zповědí pubescenta, kterému deformovaný svět ‘zlých’ dospělých brání v naplnění krásných ideálů. V nejvíce uceleném příběhu Lukáše a Sagvana se odehrávaly obvyklé epizody ze života pubescentů ve společnosti osmdesátých a devadesátých let (taneční, nešťastná láska, konflikty s rodiči, odvod na vojnu aj.). Intimní problémy ‘náctiletých’ (první sexuální zkušenost, potrat, sebevražda) byly agresivně tříštěny do koláže nápadů, převážně parodujících populární osobnosti (Sally, Strýček Jedlička, MUDr. Pondělíčková-Mašlová aj.), televizní pořady (Receptář, reklamy) a celkově konzumní životní styl dospělé populace. Přestože měla být inscenace upřímným okénkem do citlivé duše mladého člověka, od počátku balancovala na pomezí vyumělkované sentimentální výpovědi a kýče.**<sup>254</sup> Pro Morávka tak typický barokizující postmoderní styl, jenž se naplno projevil již v jeho inscenacích v Dětském studiu, je v „provázkovské“ inscenaci ***Maryši*** utlumen, myšlenkově se však Maryša a Francek dají připodobnit jeho deklasovaným hrdinům, kteří se objevují i v jeho pozdějších tvůrčích počinech.

Třetím a nejkomplicovanějším vrcholem milostného trojúhelníku je Vávra. Samotní bratři Mrštíkové jej napsali jako obtížně vyložitelnou postavu. Vávra je přesto obecně vnímán jako ryzí příklad záporné figury. Však se o něm již od začátku ve hře nehezky mluví. Má dluhy, sice moc nepije, ale svou první ženu prý svou násilnickou povahou přivedl do hrobu a děvečky si o něm všelicos povídají. Rozhodnutí Lízala provdat svou jedinou dceru za tohoto temnými rejdy opředeného fantoma, musí řada diváků chápat jako přinejmenším nerozum. Samotný Vávra však svým vystupováním dlouho nepůsobí jako děsivý přízrak. Až ve 4. jednání, v okamžiku, kdy chce mermomocí zjistit, jestli si Francek troufl navštívit jeho ženu přímo u něj doma, vyublá na povrch jeho niterná násilnická povaha a pod pohrůžkou zbičování láme přiznání ze slabomyslné služebné Rozáry. V 5. jednání se však zase naopak pokouší o zoufalý smír se svou ženou, chce napravit křivdy na ní spáchané. Tato rozdvojenost Vávry se stala předmětem řady úvah nad tím, zdali se jedná skutečně o muže prodchnutého

<sup>253</sup> Tamtéž.

<sup>254</sup> HLOŽKOVÁ, Hana. Dětské studio a Vladimír Morávek. In: *Divadelní revue*. 2002, roč. 13, č. 4, s. 51. ISSN: 0862-5409.

zlem a krutostí, anebo jestli jeho zuřivost nevychází z hlubokého vnitřního neštěstí jinak citlivého sedláka. O tom, zda přivodil smrt své ženě, se v dramatu nic konkrétního nedozvíme. Naopak je nám poskytnuta informace (tedy od něj, což pravdivost této zprávy značně diskvalifikuje), že se zadlužil tehdy, když chtěl své nemocné manželce pomoci k uzdravení.

Nejednoznačnost charakterové podstaty Vávry relativizuje nejen osobní neštěstí Maryšino, ale i zpochybnění jejího práva na spravedlivou pomstu za zkažený život. Veškerá Maryšina komunikace s Vávrou, kterou nám autoři na jevišti ukazují, je založena na zlostném a pohrdavém odsekávání. Který muž by tohle vydržel? A v tom je možná pro leckteré dogmatické interpretátory ukryt kámen úrazu. Jak už bylo napsáno u analýzy postav Maryši a Francka, Vladimír Morávek svou interpretaci kanonického dramatu postavil právě na relativizaci, na převrácení zažitých a stereotypních výkladů hlavních osob hry bratří Mrštíkových. Nelze tedy očekávat, že Vávra by zde byl s jednoduchou přímočarostí uchopen jako člověk s násilnickými choutkami. Přitom jeho představitel Jiří Pecha takový dojem může velice snadno vyvolat. Tvář zbrázděná vráskami, chraplavý hlas silného kuřáka a popíječe tvrdé slovácké pálenky není zrovna vizitkou něžného chlapíka se srdcem na dlani.

Když se Vávra poprvé objevuje na scéně, jde se vymočít do zadní části jeviště. Je to onen výstup s Lízalem, kterého se Vávra snaží přemluvit, aby mu dal Maryšu za manželku. Morávek scénu nekoncepceval jako tvrdý a racionální sedlácký handl, ale jako uvolněný opilecký výjev, kdy alkoholem rozjařený Lízal s bohorovnou rozjařeností odráží útoky dotírajícího Vávry. Ten je také „pod vlivem“, ale již od první chvíle jsou na něm vidět rozpaky a stydlivost, nikoliv zlá chamtivost. Není to ten Vávra, který by si šel s nesmiřitelnou urputností za svým, ale naopak Vávra, který před Lízalem klopí oči a vůbec si není jistý oprávněností své žádosti. Jedná se v podstatě o stejného nešťastníka jako Maryša, stejně neblaze vrženého do krutě pragmatického světa, který jej nutí k nějakému jednání. Maryša při vědomí toho, že jí už příliš času na možnost provdat se nezbyvá, dospívá k trpné rezignaci a pozdější verbální agresivitě vůči svému nechtěnému manželovi. Vávra si zase v pocitu osamělosti a zcela praktické potřebě starosti o statek troufne na krásnou dceru Lízalovu. Avšak nečiní tak s vůlí hamižného kapitalisty, ale s pocitem trapnosti, který vyvěrá z logické obavy, že ho Maryša pro jeho pokročilý věk i špatnou pověst odmítne. Drsná vnější slupka Vávry v podání Jiřího Pechy hezky kontrastuje s jeho nejistotou, vyjadřovanou častým přešlapováním na místě a žmouláním klobouku v ruce. Onu proslulou repliku: **„A co když mě nebude chtít?“**<sup>255</sup> nechá Morávek Vávru na rozdíl od Mrštíků několikrát zopakovat a posílí tím pocit, že navenek drsný a sebejistý muž si jde pro svou nevěstu jenom s velkými osobními rozpaky. Není to však tak, že by Morávek a Pecha Vávru koncepcevali pouze na základě kladných vlastností a jeho interpretační zapouzdření jednoduše překloupili ze znaménka mínus na znaménko plus. Divák zůstane až do Vávrova hořkého konce na pochybách, zdali mu má jeho smrt přát nebo jej litovat. Záchvat vzteku a násilnického pnutí, který u Vávry propuká v drastické scéně s Maryšou a služebnou Rozárou, je v určitých konturách motivačně pochopitelnou explozí žárlivého manžela, který se nechce smířit s přítomností roztouženého milence v mikrokosmu jeho rodiny. Pecha Vávru v tento vypjatý okamžik nehraje jako nesmlouvavého majetnického padoucha, ale jeho hněv vyvěrá z životní únavy zahořklého muže. Následné

<sup>255</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

opětovné zatemnění myslí, vedoucí k zoufale a trapně nepovedenému pokusu o vraždu Francka, je v podstatě blábolivou agónií stárnoucího sedláka, který nechce ztratit svou krásnou mladou manželku, ale přitom není schopen svého soka v lásce usmrtit. Vávra se potácí po jevišti, je vzteklý, rozohněný, ale v jádru vlastně politováníhodný.

Slavná scéna s pitím otrávené kávy je pak i skrze Morávkovu a Oslzlého úpravu textu načrtnuta jako střet dvou v životě ztroskotavších lidských bytostí, které jsou stejně nešťastné, stejně toužící po lásce nebo pochopení. Jejich jediným problémem je ztráta komunikace, absence snahy najít k sobě cestu. Snad z životní únavy, snad ze zvyku lidem ve svém okolí nedůvěřovat. Mrštíkové dialog mezi Maryšou a Vávrou otevírají takto:

**VÁVROVÁ: (se hřmotem se probírá v lžičníku, a pak nese Vávrovi hrnek se lžičkou) Chceš bílý, nebo černý? Nesu ti černý –**

**VÁVRA: Černý mně dej.**

**VÁVROVÁ: (staví na stůl před něho hrnek)**

**VÁVRA: (mlčky sedne a položí čepici na stůl) Sladilas to?**

**VÁVROVÁ: (sejme cukr z police, přinese na stůl a mlčky přisune k němu) Zapomněla jsem. (pak jde zas ke sporáku a sleduje stranou každý jeho pohyb)**

**VÁVRA: (míchá lžičkou a srkne kávy) Od koho je káva?**

**VÁVROVÁ: Od žida.**

**VÁVRA: A proč ne ze spolku?**

**VÁVROVÁ: Měli zavříno.**

**VÁVRA: Tahle je ztuhlá nebo co. (rychle pije)**

**VÁVROVÁ: (jeví nepokoj a neví, jak a kde má stát. Ohlíží se po Vávrovi. S nápadným účastenstvím) Pojedeš na panský?**

**VÁVRA: Na panský. Proč se ptáš?**

**VÁVROVÁ: Tak, aby dříví bylo suchý. Včera jsme nemohly ani zatopit. (oba mlčí).<sup>256</sup>**

V Morávkově verzi je napjatá situace vyjádřena neurotickým a z logické kauzality absolutně vykloubeným přeskupením a opakováním výše napsaných replik.

**MARYŠA: Chceš bílý nebo černý?**

**VÁVRA: Černý mně dej. Sladilas to?**

**MARYŠA: Nesu ti černý.**

**VÁVRA: Od koho je káva?**

**MARYŠA: Zapomněla jsem.**

**VÁVRA: Proč ne ze spolku?**

**MARYŠA: Od žida.**

**VÁVRA: Tahle je ztuhlá nebo co.**

**MARYŠA: Měli zavříno.**

**VÁVRA: Od koho je káva?**

**MARYŠA: Nesu ti černý.**

**VÁVRA: Tahle je ztuhlá nebo co. Sladilas to?**

**MARYŠA: Zapomněla jsem.**

**VÁVRA: Černý mně dej.**

**MARYŠA: Od žida.**

**VÁVRA: Sladilas to?**

**MARYŠA: Zapomněla jsem.**

<sup>256</sup> MRŠTÍK, Alois, MRŠTÍK, Vilém: Maryša: In: VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983, s. 143.

**VÁVRA: Tahle je ztuhlá nebo.**

**MARYŠA: Měli zavříno.**

**VÁVRA: Sladilas´to?**

**MARYŠA: Pojedeš na panský?**

**VÁVRA: Na panský.<sup>257</sup>**

Celý tento absurdní dialog je však prodchnut psychologickým napětím mezi Vávrou a Maryšou, není tu ani stopy po groteskním zcizování nebo parodičnosti. Onen brechtovský distanc tu vytváří ostatní členové Stehlíčkovy souboru, kteří ve chvíli přípravy otráveného nápoje podávají Maryše důležité rekvizity: hrnek a plechovku s kávou. Realistickou pravděpodobností prodchnutá „profesionálka“ Mařena Pačesová se ještě snaží do hrnku nalít vodu z konvice, aby iluze byla co nejdokonalejší. Tragickým rozhodnutím zcela od skutečnosti odtržená Maryša (resp. paní Stehlíčková, resp. Hloužková) si jí však vůbec nevšímá, takže uraženou primadonu, sveřepě trvající na naplnění naturalistického detailu, když se přece hraje naturalistické drama, musí principál Stehlíček z jeviště odtáhnout. Když se Vávra ptá, jestli je káva oslazená, podávají kolegové Maryše (resp. paní Stehlíčkové, resp. Hloužkové) rychle cukr. Snad aby si alespoň trochu usmířili Pačesovou. Ryzí psychologismus v herectví představitelky Maryši a obnažená divadelní mašinérie okolo ní tak vytváří zajímavý kontrast. Vnímavý divák se ocitá na rozpacích, zdali se má smát Pačesové nebo zůstávat v posvátné úctě nad tragédií totálního krachu schopnosti komunikovat, existovat vedle sebe v kompromisní harmonii. I onen následný nepovedený pokus Vávry usmířit se se svou ženou, je Pechou zahrán s trapně nepraktickou a těžkopádně humpoláckou snahou drsného muže prolomit tuhou krustu nenávisti své manželky. Nikoliv sebestředné holedbání vykořisťujícího sedláka, ale bezradné zoufalství nad tím, že život nefunguje tak, jak by měl. Ono neustálé matení diváka, které vyvolává otázku, zda má autorův fiktivní svět chápat jako bezobsažně směšný nebo osudově vážný, je základní devizou dobrého uměleckého díla.

Ostatně, jenom těžko to vědí i samotní autoři. A ono vzrušující napětí při hledání odpovědi na otázku, jestli se naše činy rozpouštějí do prázdna nebo fatálně ovlivňují podobu světa okolo nás, zůstává hlavním pojítkem těch, kdo dílo vytvářejí, s těmi, kdo ho přijímají.

#### **6. 4. MARYŠA (1995): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT**

Šmíra a lacinost doprovázející produkci Stehlíčkovy trupy je charakterizována již výraznou (a pro barokizujícího Vladimíra Morávka zvláště netypickou) úsporností scénografie. Z praktikáblů ztlučené dřevěné jeviště, obnošené kostýmy, vyjadřující materiální nouzi, kterou Stehlíčková společnost trpí. Sociální stratifikace v kočovných společnostech, kdy si herci garderobu sháněli, kde se dalo a míra její kvality závisela především na jejich osobní umělecké proslulosti, je patrný z přenádherného kostýmu brněnské hvězdy Mařeny Pačesové. Ta sice v inscenaci pouze hostuje ve vedlejších a pro děj nepříliš podstatných rolích, přesto oproti kostýmu Maryši nebo Vávry doslova září a nelze si jí nevšimnout (o což samozřejmě Pačesové jde především). Ve vynuceně „prázdném“ prostoru se pak nejzásadnějším scénografickým prvkem stávají dveře, kterými členové Stehlíčkovy společnosti (herci samozřejmě musí zastat i funkci kulisáků) po

<sup>257</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.



jevišti různé šoupají podle toho, jaké prostředí mají v základních rysech představovat. Ke dveřím se ještě čas od času (nejvíce samozřejmě v hospodské scéně) přidají narychlo „splášené“ tři stoly, pár židlí, pro scény ze světlice Vávrových je k mání ještě ustlaná postel - a scéna je kompletní.

Zásadním vychýlením z iluzivní nápodoby chudé kočovné společnosti je zadní modrý horizont, na němž se jako stíny pohybují postavy rekrutů, mladců, ale i hlavních postav ve chvílích zásadních životních otřesů. Modrý horizont jakoby představoval otevřenou nespoutanou krajinu, modré nedosažitelné nebe, kontrastující se svěrací kazajkou vesnice - prostoru praktikáblového jeviště. Tady již bezpečně poznáváme Morávkovu poetiku, založenou na výrazné obraznosti a barevné sytosti.

Hudba, stejně jako v případě jiných v této práci rozebíraných inscenací, vychází z lidové písně. A jakkoliv Morávek nahlíží a vykládá hlavní postavy klasického dramatu bratří Mrštíků inovativně, zůstává v hudební interpretaci striktně konzervativní. Skromný orchestr Stehlíčkovy divadelní společnosti, jehož osazenstvo tvoří herci, kteří zrovna nemají svůj „výstup“ (představitel Francka, rekruti atd.) v jednoduchém hudebním aranžmá (jehož autorem je Pavel Sýkora) preluduje písně, které lyricky dotváří náladu vesnického dramatu. Krom písní, které ve svém opusu předepisují sami Mrštíkové (např. **„Spánembohem už jdu od vás, neublížil jsem žádnému z vás“** ve scéně odjezdu rekrutů), zazní v inscenaci i texty lidové poezie vybrané ze sborníku ***Láska a smrt***<sup>258</sup> uspořádaného Vladimírem Holanem a Františkem Halasem roku 1938 v předvečer nacistické okupace. Drsný svět venkova je v písních zjemňován poetičností verše, v níž bolest lásky, války i konečnosti veškerého lidského bytí nepůsobí tak bezútešně. Například hned při scéně loučení Maryši s Franckem zní píseň: **„Když se loučí milej s milou, řezají si srdce pilou.“**<sup>259</sup> Doslovným doplňkem, který můžeme vnímat jako vážný symbol nebo režijní ironii, je ze dřeva vyřezávané srdce, které při této písni drží Franček v ruce. Píseň zpívá chór stínů, stojící na modrém horizontu a představující jakési nadosobní venkovské božstvo. Stejná řada stínů - mladců na Vávrově statku, se pak objevuje v závěru inscenace a mezi nimi, jako duše putující po řece Styx do říše mrtvých, skončí otrávený sedlák svůj život.

Krom orchestrální hudby jsou však v této inscenaci důležitým prvkem i zvuky, jež svou záměrně použitou rytmičností vytvářejí svébytný hudební znak. Je to kupříkladu zvuk řeznické sekyrky v hospodské scéně 3. jednání, kdy se střetnou Vávra a Franček. Tovaryš Pavel v pravidelných intervalech brousí svůj pracovní nástroj a posiluje tak napětí mezi (domnělým) milencem Franckem a zhrzeným manželem Vávrou. Když je sekyra dostatečně nabroušena a Pavel začne odsekávat kusy masa, vyhroť se i konfrontace mezi dvěma muži a vše nakonec skončí hospodskou rvačkou.

Důležitou úlohu hraje zvuk i ve slavné scéně s kávou. Již výše popsané napětí mezi Maryšou a Vávrou dokresluje prosté brnkání na houslovou strunu, které má asociovat tikot hodin, ale zároveň se jedná o realizovanou metaforou „brnkání na nervy“, což je asi nejlepší možná charakterizace toho, co se mezi oběma manželi

<sup>258</sup> HALAS, František, ed. a HOLAN, Vladimír, ed. *Láska a smrt: výbor lidové poesie*. 2., rozš. vyd. Praha: Melantrich, 1946. 368 s.

<sup>259</sup> *Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku v Brně, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

v tomto výstupu odehrává. Tento tikot „hodin osudu“ přejde zcela plynule do úderů mladců ve chvíli, kdy se Vávra chystá k odchodu. Údery se postupně zrychlují a symbolizují tlukot jedem prostoupeného Vávrova srdce. Když Vávra padne mrtev na modrém horizontu, utichne i zvuk cepů. Dobité srdce člověka a jeho rozkolísané psýché se prolulo s rytmem nekonečné lidské práce.

A konečně je tu vesnický zvonec, umístěný napravo od dřevěného jeviště, který během inscenace několika údery oznamuje předěly mezi jednotlivými jednáními. V závěru, kdy Maryša zdrceně se svými nevlastními syny očekává svůj trest, rozezní se zvon jako umíráček. Pomyslná opona nejen inscenace Stehlíčkovy společnosti, ale života jako takového.

Brechtovským epickým divadlem inspirovaná (nikoliv jej však ve všech směrech naplňující) Morávková interpretace **Maryši** bratří Mrštíkových není pouze svérázným výkladem jednoho z nejklassičtějších českých dramát. Neustálým tendováním mezi vážností a ironií, mezi distancovaným zcizováním a psychologickým vcítěním ukazuje, jak problematické a v podstatě nemožné je vykládat něčí charakter, smysl jeho pohnutek, jeho duši. Morávek variováním různých hereckých stylů, zcizováním psychicky vypjatých okamžiků demonstruje fakt, že životní jistota, kterou se snažíme tak urputně najít, bude vždy chimérou, nedosažitelným (třeba modrým) horizontem, ke kterému se budeme upínat, ale za nějž v naší vezdejší existenci nikdy nedohlédneme.

## **7. JEJÍ PASTORKYŇA (1996)**

**GABRIELA PREISSOVÁ, JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ, LEOŠ JANÁČEK: JEJÍ PASTORKYŇA (KRÍŽOVÁ CESTA PETRONY BURYJOVÉ)**

**MĚSTSKÉ DIVADLO ZLÍN**

**PREMIÉRA 9. 3. 1996. DERNIÉRA 16. 1. 1999.**

**REŽIE: JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ**

**ASISTENT REŽIE: BLAŽEJ INGR**

**DRAMATURGIE: JANA KAFKOVÁ**

**SCÉNICKÝ VÝTVARNÍK: JAN ŠTĚPÁNEK J. H.**

**KOSTÝMNÍ VÝTVARNICE: JANA PREKOVÁ**

**HUDBA: VLADIMÍR FRANZ**

**POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE: HUBERT KREJČÍ J. H.**

**HRAJÍ:**

**KOSTELNIČKA (PETRONA BURYJOVÁ): HELENA SEDLÁKOVÁ**

**JENŮFA: EVA DAŇKOVÁ/TAMARA KOTRBOVÁ**

**LAČA: GUSTAV ŘEZNÍČEK**

**ŠTEVA: PETR MOTLOCH**

**STAŘENKA: VLADUNA POLANSKÁ**

**TÓMA BURYJA: JAN NEJEDLÝ**

**SLOMEK: LUDĚK RANDÁR**

**RYCHTÁŘ: IVAN ŘEHÁK**

**RYCHTÁŘKA: ZDENA KRUŽÍKOVÁ**

**HRABĚNKA: VĚRA NOVÁKOVÁ**

**KAROLKA: EVA DAŇKOVÁ/TAMARA KOTRBOVÁ**

**BARENA: SIMONA BABČÁKOVÁ**

**ZAHRADNÍK: MILOŠ VOSMANSKÝ**

**SPRÁVCE: HYNEK KUBASTA**

**KLÍČNÍK: DUŠAN SITTEK**

**JANO: MARTIN PIVOŇKA/ZDENĚK ROHÁČEK**

**REKRUTI: TOMÁŠ KOMÍNEK, MICHAL HAŠEK J. H.**

**ANALÝZA VYCHÁZÍ:**

**ZE ZÁZNAMU DIVADELNÍHO ÚSTAVU V PRAZE, POŘÍZENÉHO NA DERNIÉRE INSCENACE, USKUTEČNĚNÉ VE STAVOVSKÉM DIVADLE V PRAZE 16. 1. 1999, ZÁZNAM JE ULOŽEN V DIVADELNÍM ÚSTAVU V PRAZE POD SIGNATUROU DV-0398**

### **7. 1. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) - EVOKACE**

Na potemnělém jevišti se pohybují tři zvláštní postavy. Starci. Rokokové kostýmy, jež mají na sobě, působí zašle, asi už je dlouhá léta nikdo nepral, snad dokonce ani nevysvlékl. Dlouhé bílé paruky jsou rozcuchané, chybí jim ona ladnost, rafinovaná meandrovitost účesů, kterými se pyšnili šlechtici nebo jejich vlivní poddaní v dávných časech absolutistické slávy. Starci krouží okolo stolu s červeným saténovým ubrusem. Na něm jsou postaveny květináče se zelenými palmičkami. V křesle vedle stolu sedí postarší žena v černých šatech. Možná sní, snad je dokonce mrtvá, v první chvíli to nelze poznat, stejně jako nevíme, zdali je náš současný průměrný život pouhou truchlivou předehrou krás života příštího. Tři starci plkají česky i německy s úlisnou potměšilostí o palmách, o

jejich kráse a dobrém vzrůstu. Náhle do skřehotavého brebentění – jakoby ze záhroblí, promluví důrazným, ale melodickým hlasem ona záhadná žena: „**Ty palmičky jsem dostala já a nerozdám je nikomu.**“<sup>260</sup> Je to Petrona Buryjová. Náhle naši pozornost upoutá druhá žena, elegantně oblečená a doposud stojící v pozadí. Paní hraběnka. Petrona rychle vyskočí z křesla, ustoupí stranou a vysekne před šlechtičnou, přicházející pomalým důstojným krokem ke svému stolku a křeslu, ukázkové pukrle. Zatímco v první chvíli zjev i vznešenost hlasu černě oděné ženy, Petrony, mohl vyvolat dojem, že ona je hraběnkou, nyní chápeme, že veškeré naše předpoklady zřejmě budou v této inscenaci přinejmenším relativizovány.

## **7. 2. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT**

Gabriela Preissová (1862 – 1946). Pohledná dívka z Kutné Hory. Dospívá v době, kdy se pomalu rodí ženské emancipační hnutí. Božena Němcová se stává jednou z ikon české literatury. Následují ji Eliška Krásnohorská nebo Karolína Světlá – s těmi se mladičká Preissová dokonce osobně seznamuje v salónech pořádaných jejím nevlastním otcem. A i díky nim se v ní rodí láska k literatuře.

V roce 1880 se zbožná, ale zdravě sebevědomá dívka provdá za pokladního Stummerova cukrovaru Jana Preise a přestěhuje se z Čech na moravsko-slovenské pomezí. Poznává zdejší lid s jeho zvyky a rituály pocházejícími až z předkřesťanských dob. Na vlastní kůži pocítí střet řádu a modernosti, nadosobních sil a vnitřního puzení k nezávislosti. Z tohoto kvasu vznikají i první povídky Preissové, otiskované v tehdy velice populárních časopisech **Světazor** nebo **Ruch**. Ty zapadají do právě se prosazující vlny realismu, propojené však se snahou ukázat český a moravský venkov jako idealistický antipod zahnívajících světa velkoměsta. Preissová měla tu výhodu, že z kraje bohatě zdobených krojů a emočně sytých lidových písní nepocházela. Necítila tedy potřebu bránit „svou“ domovinu, esteticky ji přikrášlovat nebo se sebedojímavě propadat do tenat rodových kořenů. Jako žena ovlivněná ranými formami feminismu, mohla kriticky a s odstupem analyzovat bizarně působící pozlátka „**starého dobrého venkova**“ v kontrastu s ponižujícím a zneužívaným ženským údělem venkovské komunity. V jejích očích barvičky krás moravských políček blednou při pohledu na nechtěná mateřství, nevěru a agresivitu sedláků.

Přes všechny svůj tvůrčí ideál musela však začínající autorka plnit i zadání vydavatelů, kteří od ní očekávali nejen kritické a vzdělávací příběhy, ale především jímavé a zábavné čtení. Tedy úkoly, které dnes řeší kupříkladu televize. Pro můj výzkum postmoderní estetiky je tento fakt značně důležitý. Znalkyně života a díla Gabriely Preissové Jaroslava Janáčková ve své rozsáhlé biografii, věnované této autorce<sup>261</sup>, reflektuje skutečnost, že jsme si dnes zvykli vnímat zásadní postavy české literatury pouze v rámci jakéhosi důstojného sloupořadí umělecké velikosti. Neuvědomujeme si však, že řada literárních

<sup>260</sup> *Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře, uskutečněné ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

<sup>261</sup> JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. 474 s. ISBN 978-80-200-2419-0.

velikánů, ať už to byla Preissová nebo jí literárně blízký naturalista Ignát Herrman, svá díla před knižním (a tedy v duchu vysoké kultury prestižnějším) vydáním uveřejňovali v časopisech s bohatým obrazovým doprovodem. Jejich cílovým čtenářem byla široká vrstva gramotných občanů - od továrníka po služku.<sup>262</sup> S tímto vědomím psala své první povídky i Gabriela Preissová. Podle zásad realismu, který jí intelektuálně imponoval, se snažila popsat ducha moravských dědin a jejich obyvatel, zároveň však jako rychle se učící tvůrkyně chtěla čtenáře (a především čtenářky) zaujmout poutavým příběhem. Pozornost si tak získala nejen sentimentální vánoční povídkou **Ovečka** z r. 1884 (s půvabnými ilustracemi Mikoláše Alše), ale i parodií na kýčovitá sladkobolná čtení pro paní a dívky **Počátek románu** z r. 1886. Preissová byla zkrátka zdatný řemeslník. Uměla napsat čtenářsky vděčný příběh, zároveň však dokázala ironicky reflektovat vykonstruovanost komerční kultury. Z této dvojí pozice pak těžila po celý svůj tvůrčí život.

Zásadní zlom do jejího života přináší první ředitel Národního divadla v Praze F. A. Šubert, který Preissovou přesvědčil, aby jednu ze svých povídek **Gazdinu robu**, poprvé otištěnou v časopise Osvěta, adaptovala do dramatické formy. Preissová tak s nadšením učinila, a hra debutující autorky se bez větších problémů ze strany dramaturgie a širšího vedení divadla objevila 7. 11. 1889 na repertoáru naší první scény. Tento fakt se neobešel bez zákulisních klepů o více než přátelském vztahu Preissové a Šuberta. Jak vyplývá z jejich korespondence, Šubert byl do Preissové skutečně vášnivě zamilovaný, vdaná a nábožensky založená žena však jejich vztah udržovala v rovině intelektuálního přátelství, i když láska vlivného muže z uměleckého světa jí samozřejmě imponovala.

Reakce na **Gazdinu robu** byly rozporuplné. Byť šlo na tehdejší poměry o úspěšnou inscenaci, kritika dramatu hojně vytýkala drsnost a znevažování ducha moravské (a celkově národní) pospolitosti – tedy toho, na čem Preissová stavěla ve svých prvních prozaických textech. Obránci této poetiky, především z řad realistů, sdružujících se okolo časopisu Čas vydávaného Janem Herbenem, však s povděkem kvitovali, že se konečně i u nás začíná prosazovat směr, který ve Francii nebo Rusku už dávno zdomácněl.

Povzbuzována Šubertem a pozitivními kritikami na **Gazdinu robu**, napíše Preissová poměrně záhy další drama s názvem **Její pastorkyňa**, které má na jevišti Národního divadla premiéru jen o rok později, 9. 11. 1890. Okolo této hry se strhne mnohem větší kritický poprask. A to nejen na straně odpůrců realismu a naturalismu, s jejichž invektivami Preissová již dopředu počítala, ale dokonce i v táboře zarytých realistů, jako byl kupříkladu Tomáš Garrigue Masaryk. Že její poetiku odmítla strážkyně národních tradic Eliška Krásnohorská nebo zjemnělý frankofonní lyrik Jaroslav Vrchlický (který navíc Preissovou obvinil z plagiátorství naturalistického dramatu **Vláda tmy** Lva Nikolajeviče Tolstého), by Preissová ještě dokázala vstřebat. Když však vyšla kritika v Času, s největší

---

<sup>262</sup> Jak poznamenává Janáčková, tematická a vizuální koláž časopisů typu Světozor nebo Zlatá Praha byla kupříkladu jedním z inspiračních zdrojů meziválečných avantgardistů „**Dívem divů pro sebe nazval Vítězslav Nezval, původem vesnické dítě z počátku 20. století, ilustrovanou Zlatou Prahu, jejíž ročník z konce předchozího věku patřil do otcovy knihovny. (...) Opakovaně probouzenou imaginaci nad stránkami ilustrovaného časopisu, zbarvovanou atmosférou chvíle a prostředí, kladl básník z odstupu naroveň dojmu z výjimečného uměleckého díla.**“ In: JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. s. 46. ISBN 978-80-200-2419-0.

pravděpodobností napsaná Tomášem Garriguem Masarykem, znechuceně se rozhodla odvrátit od realismu, jehož představitelé ji lidsky zklamali.<sup>263</sup> V dalších letech se podílí na rodící se moravské moderně okolo časopisu *Niva*. Když i zde pozná odvrácenou tvář umělecké tvorby, nekolegiální závist a „přes mrtvolu“ jdoucí touhu po slávě, etablovala se jakožto autorka komerčně úspěšných povídek, v nichž dokázala efektně smísit atraktivní popis prostředí s jímavým příběhem. Po smrti svého prvního manžela se provdala za rakouského plukovníka Adolfa Halbaertha a jakožto finančně zajištěná žena brala nadále literární tvorbu jako volnočasovou aktivitu.

V časech tzv. první republiky tak tvorba Preissové oscilovala na samé hranici tehdy populární konzumní četby pro paní a dívky. Dokonce se v tomto duchu vrátila i ke svému druhdy skandálnímu dramatu ***Její pastorkyňa*** a v roce 1930 v nakladatelství Vladimír Orel v edici ***Desítka radostné a levné četby – Kniha všem*** vydala stejnojmenný román. Toto dílo vsutku nebylo žádným zásadním prozaickým průlomem a vcelku zapadlo v oné době oživeném zájmu o český a moravský venkov, který se především realizoval v estetickém směru nazývaném ruralismus, reprezentovaném např. Josefem Knapem, Janem Čepem nebo Františkem Křelinou.

Dvojice dramát Preissové z jejího vrcholného tvůrčího období se pak také stala východiskem operních děl – ***Gazdinu robu*** zhudebnil J. B. Foerster pod názvem ***Eva*** (premiéra 1. 1. 1899), přičemž prozaický jazyk hry skladatel ve svém libretu transformoval do tehdy u oper zcela běžného verše. Leoš Janáček pak z ***Její pastorkyně*** učinil své vrcholné operní dílo (premiéra 21. 1. 1904), které se přes zprvu pochybovačné hlasy kritiků stalo jedním z největších hudebních opusů všech dob. Janáček se v libretu rozhodl zachovat prozaickou řeč a drama Preissové pouze radikálně proškrtal. Tím na počátku dvacátého století, tedy v době, kdy v hudbě romantismus přecházel do moderny, vytvořil zcela originální formu textového podkladu operního díla. Vedle oper se dramata Preissové dočkala i několikerého filmového zpracování, např. ***Její pastorkyňa*** v roce 1929 v režii Rudolfa Měšťáka.

Režisér Jan Antonín Pitínský (1955) má k literatuře velice blízko. Absolvent Střední knihovnické školy v Brně zná dobře českou literaturu a svým vlastním dramatickým dílem<sup>264</sup> dokazuje, že si je vědom imaginativní síly, kterou psaný text v sobě nese.

Pro zlínskou inscenaci ***Její pastorkyně*** vytvořil Pitínský vlastní scénář. Při úpravě dramatu Gabriely Preissové vycházel původně z libreta Leoše Janáčka k jeho věhlasné opeře. Opernímu libretu se blíží ta verze Pitínského scénáře, která je otisknutá v již výše zmíněné knize Olgy Janáčkové.<sup>265</sup> Jak je však patrné

<sup>263</sup> Zatímco Vrchlický a Krásnohorská Preissové vytýkali přílišný realismus, realisté zase Preissovou označovali za příliš romantickou. Autor kritiky v *Času* (zřejmě Masaryk) navíc puristicky lpěl na entografické pregnantnosti v užívání jazyka a některé novotvary a spojování dialektů z různých oblastí jej vysloveně dráždily: „**Do spisovné češtiny vhozeny jsou některé slovakismy bez rozvahy, je to pravá trýzeň pro ucho znající dialekt slovácký. Autorka sama chybí, že nedrží se určitého dialektu, 'chlapčok' např. není v moravském dialektě, ani jména Števa, Laca, ba tuším ani 'pastorkyňa'. Realism musí i slovesné pravdy šetřiti. (...) I hory dekorační jsou neslovácké!** In: Národní divadlo v Praze (dokončení), In: *Čas, List věnovaný veřejným otázkám*. 1890, roč. 4., č. 48, s. 762.

<sup>264</sup> Např. dramata ***Pokojíček*** (1993) nebo ***Matka*** (1995).

<sup>265</sup> Viz. *Její pastorkyňa* (Křížová cesta Petrony Buryjové). Podle stejnojmenného románu Gabriely Preissové a libreta Leoše Janáčka sestavil J. A. Pitínský. In: JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan

ze záznamu derniéry ve Stavovském divadle v roce 1999, během zkoušení se do „hry“ vrátila řada replik z originální verze Preissové, jež v rámci činoherní inscenace dobře slouží rozvíjení dramatické situace.<sup>266</sup>

Pitínský však také příběh Kostelničky a její schovanky Jenůfy rozšířil o motivy z ruralistického románu, který Preissová vydala r. 1930. Z klasicky vystavěného dramatu (a opery) o třech dějstvích tak vznikla scénická koláž o třiceti osmi obrazech<sup>267</sup>, jež Pitínský opatřil podtitulem **Křížová cesta Petrony Buryjové**. Preissová ve své próze osvětlila mnohé motivace hlavních postav, které jsou v dramatu pouze naznačeny. To, co je ve hře **Její pastorkyňa** chápáno jakožto akt pudového činu, kontrastujícího s nadosobním řádem víry a mezilidských vztahů, stává se v románu důsledkem složitého psychologického vývoje Petrony Buryjové, dcery ctěného chalupníka a rychtáře Slomka ve vesničce Bystranka.

Oproti dramatu je v próze **Její pastorkyňa** důležitým motivem údajný šlechtický původ Slomkových, díky němuž se tato rodina těší až posvátné úctě mezi vesnickým lidem. Bystrá a od ostatních bystranských dětí odtažitá Petrona se na začátku románu setkává s místní paní kněžnou, od které dostane na památku dvojici palmiček ze zámeckého skleníku. Když spatří portréty předků staré šlechtičny a pozná v jejich tvářích samu sebe, uvědomí si, že v jejích žilách zřejmě opravdu koluje modrá krev. Pečlivě opečovávané palmičky se pak pro Petronu stávají pomyslnou připomínkou, že původ její rodiny není „sprostý“, ale vznešený. Tím se čtenáři osvětlí důvod její osobní hrdosti a snaha dostat vysokým morálním nárokům. Obyčejní venkované ať si klidně hřeší, ale ona nesmí. Je nad ně povznesená.

Toto individuální dogma je však fatálně narušeno sňatkem s ovdovělým mlynářským synkem Tómu Buryjou, opilcem a karbaníkem. I tento čin je Preissovou vysvětlen jako bláhová představa dobré Petrony, že dokáže svým příkladem Tómu napravit. Po manželově tragické smrti Petrona vychovává jeho dceru z prvního manželství Jenůfu s rozhodným přesvědčením, že její pastorkyňa dosáhne životního štěstí, když už k ní samé osud tak štědrý nebyl. Petrona se obětuje pro Jenůfu, i když ve skutečnosti tato oběť má sobecké příčiny.

V románu se dále převypráví příběh známý z dramatu: Jenůfina nemanželské těhotenství se samolibým Števou. Skrývané mateřství. Ochota Števova bratra Lacy vzít si „poskvrněnou“ Jenůfku. Petronina vražda novorozeněte, odhalení tohoto zločinu a smířlivé rozhodnutí Lacy zůstat po boku Jenůfy i přes její přestoupení společenského řádu. V románu je však při Petronině zatčení ještě s autorskou pozorností dořešen motiv knížecího původu rodu Slomkových.

---

Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. s. 349-386. ISBN 978-80-200-2419-0.

<sup>266</sup> „Přečetl jsem si nejdřív hru, ale ta hrozně nešťastně začíná tím šíleně dlouhým rozhovorem Buryjovky a Kostelničky. Když jsem začínal psát scénář, udělal jsem chybu a vzal jsem si Janáčkovu libreto jako východisko. (...) Libreto mi nakonec připadalo pro činoherce příliš úsečné, a tak jsem se během zkoušek vrátil ke hře.“ In: RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie et al. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. s. 65. ISBN 80-86102-01-7.

<sup>267</sup> Jednotlivým obrazům dává Pitínský lakonické názvy jako: „**17. obraz (Tóma. Včely. Maléřeček)**“ nebo „**30. obraz (Cigárko)**“. Viz. *Její pastorkyňa (Křížová cesta Petrony Buryjové)*. Podle stejnojmenného románu Gabriely Preissové a libreta Leoše Janáčka sestavil J. A. Pitínský. In: JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. s. 349-386. ISBN 978-80-200-2419-0.

Petrona před svým odchodem do vazby pálí portrét hraběte, který od umírající šlechtičny dostal Petronin otec poté, co staré ženě moudrými slovy pomohl smířit se s nevyhnutelností smrti. Kostelnička tak definitivně ničí symbolický důkaz své osobní zpupnosti, který se však stal i prazákadem jejího neštěstí. Nyní už je smířená, odevzdaná osudu, jemuž se celý život snažila vzdorovat. V inscenaci Petrona portrét vhodí do hrnce, kde se vaří a zřejmě i rozvaří společně se zapomenutými bramborami. Jakousi „happy endovou“ tečkou románu je vřelé přijetí Petrony Lacem a Jenůfou po jejím návratu z vězení, žena však umírá těsně před narozením prvního dítěte mladého páru.

Pitínský se motivy z románu a děj dramatu rozhodl spojit způsobem montáže. Do tragického příběhu Jenůfy, zoufale se potácející mezi láskou dvou mužů, vkládá Pitínský výjevy z Petronina mládí, z jejího seznámení s Tórou Buryjou i Petroninu zoufalou touhu po vlastním dítěti, kterého se však nedočká.

Montáž, jak ve své významné studii **Možnosti divadelní montáže** píše teatrolog a dramaturg Zdeněk Hořínek, se stala zásadním prvkem ve vývoji umělecké tvorby dvacátého století. Nejprve v kinematografii, kde se jejím teoretickým guru stal režisér Sergej Ejzenštejn, aby pak pronikla i do jiných uměleckých druhů, ať už je to literatura nebo divadlo.

Podstatou montáže je spojování dvou různých a mnohdy protikladných prvků, které ve své syntéze vytvářejí ve vnímání diváka a čtenáře novou myšlenkovou kvalitu. V časech rodícího se Sovětského svazu, plného idealistických představ o budování komunismu, formalista Ejzenštejn vycházel z marxistické materialistické dialektiky a podprahovým cílem jeho montážních syntéz bylo probouzet revoluční vědomí člověka. Tedy, co se oficiálních proklamací týče. Primárně tomuto filmovému velikánovi šlo o posouvání hranic uměleckého vyjadřování. Proto se dostával do stále větších sporů s konzervativním stalinistickým režimem, a stejně jako u mnoha dalších avantgardistických sovětských tvůrců, přerušila Ejzenštejnov umělecký rozlet předčasná smrt.

Sovětští avantgardisté přirovnávali montáž k dobře zkonstruovanému stroji, sám Ejzenštejn ve vztahu k montáži vytváří analogii s výbuchem karburátoru. Jeho umělecká tvorba v sobě spojuje matematiku a psychologii, svobodnou tvůrčí imaginaci a přísný řád ideologie.<sup>268</sup>

Ve svém nejslavnějším filmovém díle **Křížník Potěmkin (1925)**<sup>269</sup> nám Ejzenštejn v jedné scéně předkládá střet velké tváře pyšného palubního lékaře, sloužícího rozkládajícímu se carskému režimu a chumlu červů, rochnících se ve zkaženém mase, které lékař pozoruje přes své brýle. Dává nám tak jasně na srozuměnou: jedná se o metaforické vyjádření vztahu povýšené buržoazie k ponížené dělnické třídě. Pýcha majetné a sociálně saturované individuality buržoazního felčara se blahosklonně vysmívá červům velké kolektivní síly lidu, zatím ještě zoufale se plahočícího ve zkaženém mase společenského řádu, ale již se chystajícího k rozhodnému úderu.

Avantgardní montáž tak dokonale pracuje s obrazotvorností diváka, pomáhá mu skrze výrazné metaforické prostředky formovat názor a vést ho k určitému

<sup>268</sup> Viz. EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Překlad Jiří Taufer. 2. rozš. vyd. Praha: Orbis, 1961. 477 s.

<sup>269</sup> *Křížník Potěmkin* [film]. Režie Sergej Michajlovič Ejzenštejn, Sovětský svaz, 1925.



chápání světa. Tedy k takovému, jaký chce autor, ale především bolševická ideologie. Jistě, montáž se stala účinnou metodou ideologické manipulace s divákem. Místo explicitního vyjádření tuto manipulaci ukryla ve zdánlivě nesouvislém spojení různorodých prvků. Není tedy s podivem, že zpravodajská média velice rychle přejala tento model, kdy záběr na plačící dítě ve střetu s určitou negovanou silou (kupříkladu kritizovaným politikem) představuje emoční zbraň, která interpreta-diváka takového zpravodajství, vede ke „správnému“ chápání reality. Jsem tedy přesvědčen, že montáž byla ve spojení s modernistickým uměním fatálně prolnta s ideologií, se společenským významem, v němž umělecké dílo fungovalo jako jakési médium, které plní jinou než pouze estetickou úlohu.

Ke zlomu došlo v šedesátých letech minulého století, kdy se modernismus začíná postupně (tedy nikoli nějakým rázným, jednoznačným skokem) transformovat v postmodernismus. Jak píše kupříkladu významný americký filmový teoretik James Monaco (1942), za první projev postmodernismu lze považovat francouzskou novou vlnu.<sup>270</sup> Ta zpočátku ještě fungovala jako podpůrný prostředek ideologického boje, v šedesátých letech posilovaného iluzí, že stalinismem deformovaný komunismus se dá reformovat. Matador francouzské nové vlny Jean-Luc Godard je o revoluční úloze filmového média svým způsobem přesvědčen dodnes. Na druhé straně však již v raných dílech Françoise Truffauta nebo Erica Rohmera přichází onen postmodernistický přerod, který se staví do ostré opozice vůči ideologičnosti umění. Začíná zcela zpochybňovat možnosti uměleckého díla být něčím víc, než dílem-produktem, chvilkovým vytržením z bezútěšnosti bytí. Samozřejmě, už jenom ono zpochybňování je svým způsobem určitou ideologií, ale proklamativní odkazování se díla k sobě samému, ke své umělosti, vykonstruovanosti a v podstatě vše relativizující lživosti, je dle mého zásadním dělicím prvkem, kterým se postmoderna distancuje od moderny.<sup>271</sup> Nejde tu o distanci od tvůrčí profesionality, což se stalo jedním z nesmyslných alibi některých tzv. postmoderních tvůrců, zejména v českém prostředí: prostě a jednoduše řečeno - herci by měli mít základní řemeslné schopnosti, stejně jako režisér, scénograf atd. Přes všechnen tvořivý um je postmoderní dílo do všech svých pórů prodchnuto vědomím vlastní pomíjivé svébytnosti, která nemá za cíl diváka vychovávat nebo ho charakterově měnit. Ideové a hodnotové asociace jsou pouze v gesci diváka, nikoli v gesci tvůrců.<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> Viz. MONACO, James. *Nová vlna = La nouvelle vague: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Překlad Vít Janeček a Tomáš Liška. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 413 s. ISBN 80-85883-89-9.

<sup>271</sup> Za počátek postmoderny lze označit i jiné „nové vlny“ světové kinematografie šedesátých let minulého století. Byť česká filmová věda je v těchto spekulacích poměrně zdrženlivá, významný filmový kritik Jan Žalman (1911 – 1990) ve sbírce svých esejí *Umlčený film* např. v souvislosti s filmy Věry Chytilové (1929 – 2014) již používá termín postmoderna jakožto signifikantní estetické uchopení tvůrčí poetiky této nonkonformní režisérky. Zejména ve vztahu k jejímu snímku *Ovoce stromů rajských jíme* z roku 1969, v němž hlavní role hráli – jak symptomatické – členové Studia Y, v čele s principálem tohoto divadla Janem Schmidem v roli ďábla. O postmodernismu by se dalo hovořit i v souvislosti s díly Evalda Schorma, Jaromila Jireše, Jana Němce a dalších. Více viz. ŽALMAN, Jan, PŘÁDNÁ, Stanislava, ed. a SVOBODA, Jan, ed. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 80-7004-030-0.

<sup>272</sup> Francouzská nová vlna ve velké míře ovlivnila tvůrce tzv. Nového Hollywoodu, kteří od poloviny šedesátých let minulého století výrazně proměnili podobu americké kinematografie. Tvůrce jako Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas nebo Francis Ford Coppola stáli u zrodu jak amerického nezávislého filmu, reprezentovaného např. Jimem Jarmusem, tak u systému filmových blockbusterů, trháků, které jsou dominantní součástí současné popkultury a vůči nimž se soudobé postmoderní umění (ve všech svých druzích – tedy i v divadle) alespoň částečně vymezuje. Více viz. Biskind, Peter. *Bezstarostní jezdcí, zuřící býci: jak*

Přestože to zatím ještě zkušená česká teatrologie pregnantně nevyjádřila, jsem přesvědčen, že mohutný proud studiových scén, jenž prošel Československem v šedesátých letech minulého století, lze považovat za první výhonek postmodernismu v našem divadle. Semafor, Studio Y, Divadlo Na zábradlí, Husa na provázku a další – všechny tyto scény jsou od počátku své existence esteticky rozkročeny mezi modernismem a postmodernismem, přičemž postmodernismus u většiny z nich začal převažovat po r. 1968, kdy i chiméry Pražského jara a jakési humanizace v jádru kruté ideologie vzaly za své.

Nikoli tedy osmdesátá léta, jak píše Jan Dvořák, ale šedesátá léta jsou kolébkou postmodernismu v našem divadle a tvůrci jako Lébl, Pitínský nebo Morávek nejsou zcela originálními objevovateli nových světů. Mnohdy pouze s neurvalou radikálností pokračují v tendencích svých předchůdců. Je tedy pochopitelné, že i model montáže je u Pitínského **Její pastorkyně** podobný principům, na kterých stavěla divadla jako je Studio Y nebo Pitínskému geograficky bližší Husa na provázku.

Jak píše Hořínek, divadelní montáž se od tzv. klasického činoherního tvaru odlišuje roztržitím a fragmentací fabule: **„Dramatická fabule má při všech dějových oklikách jednosměrný vývoj k rozřešení dramatického problému a konfliktu (...) Jednotlivé části mají platnost pouze jako stupně, fáze při realizaci celku a teprve z hlediska závěrečného vyústění dostávají plný význam a smysl. (...) Montáž naproti tomu zhodnocuje významovou platnost částí, relativně je osamostatňujíc. Každá část má svébytnou hodnotu a vytváří vlastní sémantické pole. Významy jsou rozvrstveny víceméně rovnoměrně po celé ploše celku a napětí vzniká polarizací mezi částmi, nikoli tahem k závěru. To s sebou nese zvýšené nároky na obsahovou hodnotu jednotlivých částí.“**<sup>273</sup>

Pokud by Pitínský zůstal pouze u tradiční činoherní interpretace dramatického textu, vznikla by tak zřejmě zajímavá inscenace, v níž je dramatická fabule tříštěna maximálně excesivními nápady, asociativně rozšiřujícími interpretační pole diváka. Režisér však cestu divákovi znesnadnil vložením obrazů z románu, které se zcela vymykají kauzálnímu vývoji fabule **Její pastorkyně** a jejichž propojení s příběhem Jenůfy a Kostelničky je založeno na provázání obsahu těchto výjevů s momentální náladou na jevišti. Pitínský to vše dělá ještě těžší tím, že obrazy z románu nijak nevysvětluje, a pokud je sleduje divák, který román Preissové nečetl, mohou mu tyto analogie po celou dobu sledování inscenace zůstat utajeny.

Jedna z prvních scén, ve které trojice makabrozních starců obskakuje křeslo s umírající hraběnkou, je režisérovou impresí na tuto pasáž z románu: **„Záhy ovdovělá zámecká paní (...) v povadlých letech stala se vyrovnanou a věrnou tradici svého rodu. Opakovalo se v ní zakořeněné vědomí, že pravý aristokrat živitel své služebnictvo nikdy neopouští, a jen proto měl ten ´zubatý magnát´ ještě svého staříckého správce, zahradníka a**

---

generace sexu, drog a rokenrolu zachránila Hollywood. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2012. 444 s. ISBN 978-80-204-2259-0.

<sup>273</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. Možnosti divadelní montáže I. (Sukcesivní montáž). In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. s. 66. ISBN 80-902482-3-3.

**klíčnka.**<sup>274</sup> Věren teatrologické zásadě, že divadelní dílo se konstituje na základě toho, co vidíme a slyšíme během představení, mohl bych trojici shrbených příšer považovat pouze za jakési demony z jiného světa, za rokokové zombie. Jenom díky poučenosti románem (nebo divadelním programem) však dokážu určit, koho konkrétně ti tři představují. Tedy sluhy, spravující chátrající zámek, který pouze z jakéhosi aristokratického trucu panstvo udržuje při chatrném životě.

To samé lze říci o scéně, v níž si umírající hraběnka pozve chalupníka Slomka, váženého vesnického amatérského léčitele, aby jí pomohl s její nespavostí. Setkání těch dvou je magickou (i když zcela realisticky, bez stylizace zahranou) scénou. Rychtář Slomek především apeluje na čisté svědomí stárnoucí ženy, které je jedinou cestou ke smíření duše a těla: **„Bud’to tam nahoře nad celým naším světem něco je, a potom se tam setkám v divukrásné zahradě se svým zdravým mládím a se vším, co nejkrásnějšího a nejsladšího jsem kdy pochopil – anebo tam není nic, a pak budu spát pevným a jistým spánkem.**“<sup>275</sup> Tento monolog (zcela převzatý z románu) pronáší Slomek stojící za křeslem hraběnky a v jednu chvíli se možná až příliš důvěrně dotýkající tváří staré šlechtičny. Připomíná to léčitelské vyhánění temných sil, ale také milostnou vášeň. Divák se může cítit zmatený a klást si následující otázky: Jsou ti dva bývalí milenci? Ba dokonce, není náhodou Petrona plodem jejich lásky? Navíc portrét „dávneho předka“ hraběnky, postavený na stole vedle jejího křesla, až nebezpečně připomíná Slomka. Nic takového – román hovoří poměrně přehledně o tom, že Slomkovi jsou s největší pravděpodobností nemanželskou linií hraběnčina rodu. Blízkost staré ženy a rychtáře je tak spíše sourozenecká, než milenecká. To vše však Pitínský nechává zahalené oparem nevyjasněnosti, neurčitosti – divák dostává pouze emocionální signály, které si může libovolně interpretovat. A jeho případné rozčilení může vycházet pouze z toho, že obraz nedokáže vklínit do jednoznačně vysvětlitelného rámce.

Ostatně, Pitínský si vytváří docela uspokojivé alibi – obrazy jsou koncipovány jako Petroniny vzpomínky, které se ženě zjevují v emočně vypjatých chvílích. Vzpomínka je čistě subjektivní akt. Člověk se při jejím vytanutí zasní, rozesměje nebo rozpláče, přičemž tento projev nemusí mít vůbec žádnou souvislost s jeho okolím a momentální situací, v níž se nachází. Petrona tak vzpomíná na chvíli, kdy od hraběnky jako ctnostná dívka dostala na památku dvě palmičky. V okamžicích, kdy se do chřtánu hříchu zřítila její schovanka Jenůfka, vyplouvají na povrch její psyché (na jevišti ovšem zhmotněné) asociace s vlastním životním omylem v podobě sňatku s Tórou. V závěru inscenace – který je naprosto odlišný od dramatu, ale i románu, Petrona umírá v hraběnčině křesle za zpěvu lidové písně **Měla jsem synka**, zatímco olivrejované zombie se radují nad tím, že palmičky se vrátily na místo, kam právoplatně patří – na zámek.

Pitínský – adaptátor i v tomto asociačním chaosu vytváří určitý dramaturgický oblouk, který při troše důvtipu můžeme pojmenovat. Palmičky jakožto symbol vznešenosti a exotičnosti, jsou na počátku vytrženy ze svého prostředí, stejně jako Petrona – geneticky zřejmě šlechtična, nezapadá do buranského světa vesnice. V závěru jsou palmy opět na zámku, stejně jako Petrona ve svých

<sup>274</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. Její pastorkyňa. In: PREISSOVÁ, Gabriela a UTĚŠENÝ, Slavomír, ed. *Její pastorkyňa; Gazdina roba*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. s. 7.

<sup>275</sup> *Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

představách. Umírá v hraběčtině křesle, tedy na místě, na které má za svou celoživotní péči o druhé právo.

Problémem (anebo také předností) divadla je ten fakt, že na rozdíl od literatury nedokáže odlišit myšlené, obrazné od reálného. Není tu žádná prozaická berlička typu „myslela si“, „vzpomněla si“, „cítila“. Každý tento emocionální prvek se na jevišti stává zkonkrétněnou realitou, kterou si divák snaží dát do souvislosti se vším, co se na jevišti odehrálo, odehrává a odehraje. Tudíž i ta skutečnost, že Petroně se všechny její vzpomínkové obrazy jenom „zdají“, že stěží asi umírá v hraběčtině křesle, ale zřejmě kdesi ve věznici, to všechno divák bere jako fakt, jenž by měl být nějak vyložitelný a zdůvodnitelný. Divák je zkrátka jako malé dítě, které se urputně ptá: **„Proč?“** A Pitínský odpovídá: **„Proto!“**

Jinak řečeno: ve fragmentární montáži obrazů nejde o to, jestli mezi nimi existuje příčinná souvislost, předem vyložitelná tvůrci těchto obrazů, ale zdali tuto souvislost (v případě divadla) lze vytvořit na základě interakce jeviště a hlediště. Ta samozřejmě existovala v divadelních dějinách vždy - a bylo by hlubokým omylem, považovat ji za nějakou postmoderní progresi. Avšak zatímco někdejší dramaturgicko-režijní koncepce povětšinou počítala s nějakou pevnou interpretační konstantou, současné divadlo pracuje pouze s domněnkami, náznaky a motivy, které se plně scelují až v aktu hry tvůrce s divákem.

Je to do důsledků naplněná synchronicita, jedna ze základních devíz moderního, a ještě více postmoderního vnímání časoprostoru. Jevy, do té doby se v našem vnímání kauzálně rozvíjející a směřující z pomyslného bodu A (expozice) do bodu Z (katarze), se nyní prolínají, stojí vedle sebe, bod Z (katarze) se náhle ukáže být bodem A (expozicí) atd. Život jako umělecké dílo (a naopak) zabetonovalo všechna bezpečná útočiště. Jedná se o důsledek výše popsaného zpochybnění do té doby jsoucno vykládající teologie a kulturního kánonu.

Neznamená to však, že postmoderní dílo je automaticky čirou anarchií, totální improvizací. Ona náznakovost, či fragmentárnost může vyplývat z předchozího pečlivého zkoušení, což je ostatně i případ Pitínského: **„Chtěl bych, aby představení bylo přísné jako biomechanika nebo jako čínské divadlo (...) Aby to bylo jako verš v básni. Aby tam zněly asociace, aby tam zněly onomatopoeie a oxymórony. Stylizace se vytváří vždycky proto, aby žádnou stylizací nebyla, aby byla samozřejmou, aby něčím zářila, aby dýchala. Prostě aby byla krásou. Krása je vždycky v řádu. Není rozmatlaná, není surrealistická, je to s nejvyšší subtilností vybudovaný řád, který má humor a hravost. Chtěl bych, aby na pozadí těch inscenací byl smích.**<sup>276</sup>

V souvztažnosti s výše napsaným můžeme predikovat tezi, že postmodernismus je hra vyjadřovaná polyfonií významů, zatímco modernismus je jednota významů vyjadřovaná hrou. Divák, předem nepoučený románem Gabriely Preissové, může jen obtížně uzavřít příběh Petrony Buryjové do nějaké sjednocující množiny, ale skrze určitou estetickou sílu jednotlivých jevištních obrazů dokáže uvnitř sebe nalézt vlastní témata, která jej s děním na jevišti propojují.

---

276 RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie et al. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. s. 30. ISBN 80-86102-01-7.

Ze vzpomínkových výjevů Petrony tak pro románem neodkojeného čtenáře podle mého nejlépe fungují scény s Tómu Buryjou. Už v románu je tato postava komplikovaná, nejednoznačná. Tóma je veselý mladý muž, který má problémy s pitím a kartami, ale přitom s lyrickou citlivostí dokáže vnímat krásu přírody a neviditelný tep srdce vesmíru. Tím si ostatně získá pozornost jinak k mužům přezíravé Petrony. Tóma je ve vesnické pospolitosti negativní figurou pro svou nechuť k práci a nepraktickou zasněnost. Je jiný, a tím pádem stejný jako Petrona. V inscenaci Tómu představuje Jan Nejedlý, křehký vyhublý mladík s kromobyčejně krásnou tváří, až takřka androgynní typ. Lyrismus Tómy, kombinovaný s životní lehkovážností, je vepsán už přímo do fyziognomie hereckého představitele, podtržené ještě bílým líčením obličeje. Tóma se po jevišti pohybuje pomalým, náměsíčným krokem, jeho hlas je tichý, jemný, sladký. Je fascinující svou krásou, ale zároveň děsivý svou tajemnou nepřírozeností. Když se rozhodne požádat Petronu o ruku, položí si ji na záda jako Jidáš ukřižovaného Krista a za zvuků lidové písně **Daleko, široko do těch Nových Zámků**<sup>277</sup> ji přinese před křížek na forbíně, věčně přítomný symbol řádu, který je navždy spojí. V dalším vzpomínkovém výjevu se však všechno změní. Petrona myje opilého napůl svlečeného Tómu. Prohrál její peníze v kartách, pije, ona mu však chce odpustit. Tóma se i teď pohybuje nepřírozeně, prodchnutý kocovinou a záští vůči své ženě. Vypadá jako kafkovský brouk, nestvůra se zkamenělým srdcem. Tóma v křečovitém šklebu, rozežírajícím každý nerv jeho rachitického těla, vmete své dosud doufající ženě do tváře: „**Já si tě Petrono Buryjová nebral z lásky.**“<sup>278</sup>

Magické obrazy, které samy o sobě působí na diváka silnými emocemi. Jak ale obstojí v celku představení? Při hledání odpovědi na tuto otázku musíme mít na paměti, že vzpomínky Petrony, její představy a sny nechtějí a ani nemohou být realistické, tak jako vzpomínky každého z nás. Muž, jemuž Petrona darovala své srdce, se v její mysli proměnil do podoby bezpohlavního anděla, jenž se na základě zkušeností z jejich společného soužití převtělil do podoby zlého klauna. Naše aluze na lidi, které jsme milovali, nejsou záznamem skutečnosti, ale spojením reálného předobrazu s naší emocionalitou. A takový je i Tóma Buryja. Dalším interpretačním klíčem je umístění těchto snových výjevů do rámce hlavního příběhu. První setkání Petrony s Buryjou následuje po scéně, kdy si Kostelnička uvědomí, že její schovanka miluje frivolního Števu a ne zodpovědného Lacu. Výjev zasnub je pak napojen na výstup Kostelničky a Števy, v němž se Petroně nepodaří slabošského chlapce přesvědčit, aby se přiznal ke svému otcovství. Rozzlobená na celé mužské pokolení si uvědomí, že i ona podlehla svodům krásné tváře a planým slibům. Radikální obrat ve vztahu Petrony a Tómy je pak nastíněn ve chvíli, kdy Kostelnička bezděčně Lacovi oznámí, že Jenůfino dítě zemřelo (i když v tu chvíli ještě spokojeně spinká v povijanu). V tu chvíli v ní dozrál radikální plán, který se rozhodne uskutečnit. Tenkrát s Tómu ještě doufala, ale stejně jí to nebylo nic platné, a proto je třeba naději vyměnit za radikální čin.

V tomto ohledu výjevy z Petroniny minulosti tvoří poměrně logickou součást vnitřního světa Kostelničky a dokreslují její emoční vývoj. Nemusíme tedy úplně

---

277 Tuto píseň v románu mimochodem zpívá Tóma Petroně při jejich druhém společném setkání a definitivně si tak získá dívčino srdce. V dramatu ji zase zpívá Jenůf Štěva, opilý radostí, že nebyl odveden na vojnu.

278 *Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

chápat obsah slov, která k sobě Petrona a Tóma pronášejí, ale Pitínským vytvořená montáž minulosti a přítomnosti je vyjádřením věčně se opakujících lidských chyb, které se leckdy vrší tím víc, čím víc z nich chce člověk vybědnout. A i kdybychom ani na tuto formu dramatického vyprávění Pitínského o Petroně Buryjové „tehdy a dnes“ nechtěli přistoupit, zůstává tu poměrně silný dojem ze somnambulně podroušených setkání Petrony a Tómy. A jejich jádro, ta jen do slov obtížně převoditelná atmosféra zmařených tužeb, umně a nezkarikovaně promlouvá do srdce alespoň trochu empatického diváka.

Jenže: Jak se ve spleti Petroniných vzpomínek vypořádat s inscenační metaforou, v níž se Tóma objeví na jevišti právě v okamžiku, kdy Petrona běží k rybníku zavraždit Jenůfina novorozence, tedy v rámci prosté logiky není jeho přítomnost na scéně opodstatněná? Buryja se s úlisným úsměvem přikrade ke „králíkárně“, ve které Jenůfa přebývá se svým (teď již zřejmě mrtvým) synkem. Jako potměšilý skřet otevírá dvířka – z ponižující skryše se vymotá Jenůfa s horečnatým výrazem ve tváři: probudil ji zlý sen. Pohybuje se stejně jako kdysi její otec v opilecké agónii. Pokřivený postoj těla, onen „kafkovský brouk“ však zde není projevem rozkladu samolibého mužství, ale strachu matky o své dítě, které nemůže najít. Jenůfa se v zoufalství modlí k panně Marii. V tu chvíli se vrací Kostelnička, která již provedla svůj odporný čin. Minulost se v tu chvíli prolne s přítomností. Zatímco Jenůfa drmolí: **„Zdrávas královno, matko milosrdenství, tys naděje naše...“**<sup>279</sup>, Petrona pronáší svou někdejší modlitbu k Bohorodičce, kterou si chtěla vyprosit vlastní dítě s Tómou: **„Ach, Panno Maria, vždyť nebylo ještě slýcháno, abys nebyla nikoho oslyšela, kdo v tebe doufal. Vypros mi, milostivá, u Boha všemohoucího také dítě – takového statného chlapčoka by nejraději měla k té naší Jenůfce do párku.“**<sup>280</sup>

Pomocí montážní synchronicity, je nám tu předloženo zoufalství dvou žen, které je rozdílné, co do emocí a důvodů, ale přitom neviditelně propojené. Petrona svou modlitbou chtěla svého času probudit naději na budoucí štěstí. Jenůfa „tady a teď“ naopak veškeré naděje ztratila a jedinou spásu pro ni představuje malé nemluvně. Životem a Bohem zhrzená Petrona vraždí Jenůfě tento poslední kontakt s láskou, a tím jakoby se demonstrativně mstila Bohu za nevyslyšení svých proseb. Katastrofa člověka je tu tedy vyjádřena faktem, že nejhorších činů se lidstvo dopouští tehdy, když chce Bohu vzdorovat, revanšovat se mu za své životní neštěstí, anebo se Jím dokonce stát.

Jak do této atmosféry zapadá Tóma Buryja, groteskní přízrak, který ve chvíli vraždy novorozence vyžene svou dcerku z relativního bezpečí lůžka? Výčitkami svědomí obtížená Petrona i ve chvíli zdánlivě šťastného obratu, kdy si Laca rozhodne vzít Jenůfu, nervně třešá po místnosti a nakonec pronese onu slavnou repliku: **„...jako by sem smrt načuhovala!“**<sup>281</sup> Symboličnost postavy Tómy Buryjy tak získává v celku inscenace novou dimenzi. Tóma je smrt, sladká, ladná ve chvíli, kdy svou oběť svádí, a nenávislná, temná a krutá v okamžiku, kdy neodvratně získá duši do svých spárů. Smrt je věrnou a jedinou skutečnou milenkou Petrony Buryjové.

---

279 Tamtéž.

280 Tamtéž.

281 Tamtéž.

Pitínský se k dramatickému textu chová s dekompoziční úctou. Škrty jsou vedeny s rozmyslem, Pitínský slova nemodernizuje, nesnaží se Preissovou aktualizovat skrze matérii literatury. Zároveň však chápe, že slova jsou na divadle vždy součástí obrazu, který vše, co se říká, může transformovat v neočekávané fikční světy: „**Text je text. To, co opravdu dýchá a žije, je teprve divadlo. Samozřejmě, že jinak přistupuje k textu Krejča a jinak Lébl. Ale to je úplně jedno. S textem má být zacházeno a pak se uvidí ... Když je skutečně dobrý, nic ho zničit nemůže, nejmíň snaživý režisér.**“<sup>282</sup>

### **7. 3. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – HERECKÝ KOMPONENT**

Ještě více se montáž v Pitínského inscenaci projevuje v hereckém komponentu. Použití montážního principu je v případě realistických dramát více náchylné k prvoplánovému zneužití než třeba v případě textů modernistických. Obtisk reality, který se autor do své hry snažil zakódovat, se dá poměrně snadno zcizit nebo zparodovat. Pokud tedy tvůrci nechtějí pouze dekompozičně bořit určité schematické představy, které se pojí s realistickou drobnokresbou moravského venkova, ale touží skrze analýzu vstoupit do plodného dialogu s interpretačními možnostmi takového díla, musí citlivě tříbit použité prostředky, hledat různé způsoby vyjádření. Pokud se vrátíme k Hořínkově studii o montáži, jsme v postmoderním díle a najmě díle, které interpretuje text spjatý s tradičními emblémy národa a jeho kultury, svědky tzv. simultánní montáže: „**Pojem simultánní montáže je rozporný samou svou podstatou: jejím cílem je syntéza, smysluplný celek, ale její základní metodou je analýza. Nejenže staví do rozporných vztahů jednotlivé složky divadelního díla, ale rozkládá tyto složky i uvnitř a odhaluje jejich vnitřní rozpory.**“<sup>283</sup> O hereckém komponentu v simultánní montáži píše Hořínek toto: „**Jestliže např. herec tančí v rytmu a tempu hudby, jedná se o akci bezpříznakovou. Jestliže se hercův pohyb dostává do příkrého rozporu s hudebním doprovodem (např. zběsilý pohyb ve spojení s pomalou melodií nebo naopak pohyb vzhledem k hudbě nápadně zpomalený), vnímá divák oba výrazové elementy odděleně a v důsledku toho je konfrontuje, srovnává. Zvláště nutková je konfrontace tehdy, když se rozpojuje to, co k sobě organicky patří: když se dostane do rozporu slovní a fyzické jednání jevištní postavy. Takové paradoxní spojení výrazových prostředků vypovídá přinejmenším o vnitřní rozpornosti postavy v dané situaci, ne-li o dalších inscenačních záměrech.**“<sup>284</sup>

Pitínský ve svých inscenacích silně pracuje se střetem hercova jednání a jeho slov, se střetem hudby a hereckých postav, se střetem scénografie a časoprostoru dramatu. Jeho imaginace je založená na vyhocené rozpornosti jednotlivých jevištních komponentů, přičemž tato dialektika nebývá povětšinou samoučelnou schválností, která chce pobouřit konzervativního diváka, ale hledá určité skryté vazby mezi těmito zdánlivě uzavřenými významovými strukturami. Jestliže tedy Pitínský inscenuje klasické drama z moravského Slovácka, nejde v práci s hereckým komponentem ani po jedné ze dvou se nabízejících

---

282 RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie et al. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. s. 20. ISBN 80-86102-01-7.

283 HOŘÍNEK, Zdeněk: Možnosti divadelní montáže II (Simultánní montáž). In: HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. s. 73. ISBN 80-902482-3-3.

284 Tamtéž, s. 83.

„snadných“ cest: tedy buď pěšinkou psychologického realismu nebo stezkou stylizované dekompozice hercova projevu, používající buď subtilní podehrávání nebo výrazné přehrávání.

U sledování Pitínského inscenací je nejvzrušivější právě ten fakt, že se snaží různé herecké styly kombinovat, nutí je ke konfrontaci, k zápasu o významovou dominanci. Přitom však tento střet nevytváří samolibě, kde se mu to hodí, ale pokouší se v textu nacházet taková místa, kde pluralita hereckého vyjadřování bude vstupovat v určitý soulad s celkovým estetickým charakterem inscenace. Základní nutností je mít pro tuto rafinovanou režijní práci dobře disponované herce, kteří jsou ochotní a především schopní tuto nesmírně citlivou cestu, plnou nástrah a svodů ke karikování postav nebo k falešnému psychologismu, podstoupit.

Pitínský si v rozhovoru s Marií Reslovou pochvaluje spolupráci se zlínskými herci na **Její pastorkyni**. Všichni prý přijali poetiku inscenace „za svou“ a poctivě pracovali na co nejlepším vyznění vnitřních významových a stylových rozporů, které jsou v tomto kusu použity. Jako divák si však nemohu nevšimnout značné nevyrovnanosti některých výkonů, která mohla být způsobena buď skrytým (a před režisérem tím pádem nepřiznaným) odmítnutím jeho způsobu práce nebo zkrátka a dobře prostou neschopností dostát nárokům, které na umělce byly kladeny.

V dramatu Gabriely Preissové máme načrtnuto základní silové pole, na němž se pohybují hlavní postavy, ve vzájemných střetech se pokoušející řešit svou individuální dramatickou situaci. Jenůfa je těhotná se Števou, ten se však nemá k tomu, aby ji pojal za ženu. Jenůfu naopak miluje horkokrevný Laca, který je celou vesnicí upozadován za svým nevlastním bratrem Števou. Má tedy důvod Števu nesnášet nejen kvůli Jenůfě, ale také proto, že je celý život ve vleku tohoto egoistického fešáka. A ve středu všeho stojí Kostelníka, která mateřskou láskou pečuje o Jenůfu, nesnáší Števu a chová sympatie k Lacovi.

Sympatie a antipatie těchto tří figur ženou fabuli příběhu kupředu. Laca ví, že Števa Jenůfu miluje pouze povrchně, pro její krásu - a proto dívce ve vášnivém amoku znetvoří obličej. Ze Števy tak snadno vyprchá veškeré milostné poblouznění děvčetem. Je to egoistický slaboch, neschopný vzít zodpovědnost za svůj život do vlastních rukou. Jen co se zbaví Jenůfy, spěchá do náruče rychtářovy dcerky Karolky. Laca neochvějně miluje Jenůfu, trpí pocitem viny, že zničil její krásu, zároveň však sveřepě odmítá přijmout s ní i dítě svého nenáviděného sourozence. Petrona, která chce vše řešit ku prospěchu své schovanky (a samozřejmě i sebe) tedy novorozence zavraždí a vědomí, že tak zachránila budoucnost Jenůfy, uklidňuje alespoň trochu její svědomí. A Jenůfa? Ta je paradoxně tou nejpasivnější postavou, se kterou všichni ostatní manipulují. Ona je osou a katalyzátorem veškerého dění na jevišti, přitom však jedná nepřiliš nedůrazně. Vztahový propletenec Pitínský uchoпил jednak v intencích střetu rozličných charakterů, ale také v intencích střetu jednotlivých odstínů, jimiž se tyto charaktery projevují.

Nejproblematičtější mi v tomto ohledu přišel Gustav Řezníček jako Laca. Jeho počáteční vztek, když sleduje ustrašenou Jenůfu, čekající na to, zdali Števu páni z armády odvedli na vojnu nebo nikoli, je směsicí lásky, sexuální neukojenosti, spojované s půvabnou dívkou a frustrace z poníženého postavení v rodině. Je to sice on, kdo na jevišti pořád něco opravuje, zatlouká a štípe, ale přitom za svou



pracovitost nepocituje žádný vděk – ani lásku Jenůfy. Řezníček však tuto vnitřní rozbouřenost Lacy nedokáže (nebo nechce) lépe vyjádřit než pohrdlivým, přes rty ceděným pronášením replik. Někdy to dokonce vypadá, že ani neví, co říká, respektive odrecituje to, co je třeba, ale přitom vůbec není nějak emočně zaangażován do okolního dění. A to i u těch replik, které si o určitou jednoznačnou interpretaci explicitně říkají, jako je promluva ke stařence Buryjovce: **„Však já vím, že nejsem váš vlastní vnuk! To jste mi pokaždé připamatovaly, když jsem se – chlapčisko siré – za vámi přikrádal, když jste mazlívaly Števu na klíně a hladily jeho vlasy, že žluté jako slunečko!”**<sup>285</sup>

Řezníček je ve zlínském divadle oblíbeným představitelem komických rolí. Jeho Laca tak může působit dojmem, že herec si ze své postavy podvědomě dělá legraci. Klaun Řezníček však selhává i ve scénách, v nichž mu režie předepisuje hereckou nadsázku, jež by lépe mohla vyhovovat jeho grotesknímu naturelu. Kupříkladu ve scéně, kdy ho Petrona přemlouvá, aby si Jenůfu vzal i se Števoým dítětem, Laca pronáší: **„Och, tetko, těžkost jste mi urobila, jak by do hlavy kamenem ... A já bych si měl sebrat to Štefkovo děcko?”**<sup>286</sup> Řezníček tuto repliku vykřičí pomalým démonickým tónem, přičemž tento vědomě nadsazený projev doprovází hromotluckým a důrazným zvednutím těžké dřevěné stoličky, jakoby s ní chtěl v afektu rozmlátit celou vesnici. Bohužel, tento napůl vážný, napůl parodický gag vyznívá naprázdno, protože Řezníček nehraje ani tak nadsázku, pomocí níž jako tvůrce herecké postavy předvádí Lacu v určité situaci, ale pouze přehrává. A výsledkem je tak špatně zahráný pokus o psychologické vykreslení vzteku.

Podobně nezdařeného výkonu jsme svědky v závěru inscenace, kdy se Kostelniččina, Jenůfina a Števova vina provalí a vše hrozí skončit nedozírnou katastrofou. Zatímco drama Petrony a Jenůfy vrcholí, Laca štká v koutku jeviště: **„Och, Bože můj, já jsem toho příčina, já ti to líco zohavil, aby tě Števa nechal, a tak potom všechno došlo na to neštěstí!”**<sup>287</sup> Opět jako v případě zuřivého Lacy, i smutný Laca měl být zahrán s nadsazeným pocitem viny. Zde však melodramatické repliky Laca odříká tónem malého děčka, načapaného nad rozbitým památečním talířem. Přiznám se, že sám nedokážu popsat ten přesný výraz, který by měl herec použít, aby dokonale vyjádřil onu kýženou nadsázku, ale Řezníček opět v této chvíli působí jenom parodicky a lacině groteskně.

Po takovém výkonu je pak poměrně problematické přijmout montážní princip hereckého vyjádření za organicky splývající s inscenační expresí, oscilující na hranici realismu a překotné halucinace. Zcela bez snahy o učený teatrologický slovník: základním předpokladem pro to, aby herec přirozeně zahrál falešného pěvce, je ten prostý řemeslný fakt, že ve skutečnosti umí zpívat výborně. To samé se týká herecké nadsázky, podehrávání, přehrávání, zcizování. Vycházet při experimentování s herectvím primárně z umělcovy nedokonalosti je samozřejmě možné, ale nepřináší povětšinou valné výsledky. Respektive divácká pozornost se dominantně přesouvá na tyto nedokonalosti a síla díla, založená na synergii různorodých výrazových prostředků, se takřka vytrácí.

---

285 *Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

286 Tamtéž.

287 Tamtéž.

Ono obtížně popsatelné herectví, založené na technické polyfonii však dokonale načrtla představitelka Petrony Buryjové Helena Sedláková. Za použití velkých gest, přepjatého hlasu, až doslova hysterického skřeku, vyjadřuje některé vnitřní pohnutky své postavy. A přitom se v rámci třeba jedné repliky dokáže přelomit do ztišeného klidu, v němž vnější okázalost vystřídá jemná vnitřní psychologie. Petrona Heleny Sedlákové je jakousi obdobou árie královny noci z Mozartovy **Kouzelné flétny**, kdy silou hlasu a mimikou tváře vyjádřené výšky jsou ve vteřině ponořené do hloubek hrudi a srdce. Petrona je tak před námi modelovaná jako žena, která v sobě celý život dusí nenaplněné ambice, komplexy, frustrace a sny, za žádnou cenu totiž před ostatními nechce působit jako slaboch. Celý život pomáhala druhým, ale nesnesla by, kdyby někdo měl pomáhat jí. Čas od času však její pečlivě udržovaná škraboška pukne a ona na jeviště nechá vyhrěznout svou zášť, svou lásku, svůj vztek.

Skvěle je to vyjádřeno ve scéně se Števou, kterého se Kostelnička marně snaží přesvědčit, aby si Jenůfu vzal. Zoufalost ženy, toužící za každou cenu vyřešit trápení své schovanky, je doprovázena rytmickým mlácením hlavou o Števova kolena. A pak, když spatří na mužově tváři slzy, s až dětinským nadšením pronáší: „**Ty pláčeš?**“<sup>288</sup> Je to ten okamžik nadsázky, jdoucí vědomě do protikladu s pronášeným, který se nedařilo vybudovat Rezníčkoví. Ale ač prostoduchá radost Petrony nad slzami mladíčka Števy je na první pohled groteskní, v druhém plánu v ní cítíme dojemný závan naděje Kostelničky, že Števovy slzy jsou příslibem jeho zlomení. Tato naděje se však ukáže jako lichá a Petrona se vrací do svého dutého, neprostupného světa, ukrývajícího cit za hustou vrstvou důstojnosti životem ošlehané ženy.

Kontrastně s polyfonním herectvím Heleny Sedlákové pak působí výkon Evy Daňkové v roli Jenůfy. Už samotná Preissová této figuře dala do vínku problematické interpretační uchopení. Jenůfa je de facto figurou pasivní, neustále vláčenou vůlí své pěstounky nebo muži, kteří ji milují. Petrona z Jenůfy chtěla vychovat sebevědomou ženu. Svou dominancí v ní však potlačila schopnost být na světě sama za sebe. Jenůfina otevřenost je v Pitínského interpretaci vyjádřena již jejím kostýmem, kdy je po většinu inscenace oblečená do noční košilky, lascivně dráždivé, mravně pobuřující i svobodomyšlně frivolní. Bohužel Eva Daňková tuto snadno manipulovatelnou osobnost Jenůfy podtrhla hysterickým, neodstíněným herectvím. Radost i zoufalství, smích i pláč jsou mladou herečkou vyjadřovány monotónní přepjatou gestikulací a až nechtěně směšným modelováním hlasu ve chvílích emočních explozí. Jenůfa – ta zvláštní bytost, procházející nebezpečným hraničním pásmem mezi dětstvím a dospělostí, naivitou a životní zkušeností, se zde stala trpnou figurou, která se v podstatě přes všechny tragédie, které ji postihnou, nikam neposune. Byť v druhé půli inscenace už negližé ukrývá pod nádhernými svatebními šaty (tedy pod jakousi kulturní škraboškou), tuto metaforickou proměnu, danou kostýmem, nedoprovází proměna herecká.

Mnohé divadelní anekdoty vypráví o tom, že dítě na jevišti bývá pro inscenaci katastrofou. I v případě představitele pasáčka Jana Zdeňka Roháčka se potvrzuje, že pohyb divadelně nezkušeného chlapce ve výrazně stylizovaném tvaru Pitínského díla škodí nastolené poetice. Avšak těch několik replik, které

---

288 Tamtéž.

Jano neumělým a nezúčastněným hlasem na jevišti pronáší, je bohatě vyváženo symboličností, kterou této postavě Pitínský na rozdíl od textu Preissové přidává a k jejímuž vyjádření stačí prosté „bytí“ Jana v prostoru dramatické situace hry. Jano je obyčejný vesnický kluk, kterého však emancipovaná Jenůfa naučila číst a psát. Ve svém prvním výstupu radostně přibíhá na jeviště, aby své „kantorce“ předal radostnou novinu: „**Umím čítat!**“<sup>289</sup> Laca si tak trochu ironicky, ale také s opravdovým pocitem štěstí, hodí Jana na ramena a s halasným křikem „**Umí čítat! Umí čítat!**“<sup>290</sup> poskakuje s chlapcem rozverně po jevišti. Jakoby tato Lacova radost nad Jenůfinou úspěšnou výchovou sociálně deprivovaného chlapce byla kompenzací jeho milostného neúspěchu u této půvabné dívky.

Jano není pouhým občasným návštěvníkem jeviště, jako je tomu v dramatu Preissové, kde jeho úloha vrcholí okamžikem, v němž oznamuje zkoprnělým svatebčanům objevení mrtvého tělíčka Jenůfina dítěte pod ledem. Chlapec Jano je trpělivým svědkem většiny tragického dění na jevišti, „učí“ se tak poznávat život ve všech jeho odstínech. Jemu pak patří poslední obraz celé inscenace. Když za zpěvu písně *Měla jsem synečka* Jenůfa a Laca ruku v ruce odejdou snad za lepším životem, scéna potemní. Kužel světla ozařuje pouze Jana a my chvíli pozorujeme soustředěného vesnického chlapce, jak si křídou cosi zapisuje na svou „věrnou společnici“ - tabulku. Pitínský tak uzavírá mikropříběh dítěte – svědka tragédie jednoho milostného trojúhelníku, které však skrze prožitou zkušenost zůstává nadějí na lepší svět. Zatímco Petroniny a Jenůfiny touhy byly rozmetány v prach zklamáním ze společnosti, z mužů, z lásky, jejich inspirace přežívá dál ve zvědavém klukovi, který se díky nim naučil číst a psát. Smířlivý konec inscenace tak získává další kontury, které jsou jednak rehabilitací muže, jenž dokáže vzít odpovědnost za svůj život do vlastních rukou, a také Pitínského reflexí síly umění, síly slova, odhalující člověku nové existenční obzory. Novou nadějí, pramenící z předávání zkušeností minulých generací, ale i z jejich omylů, nezdarů a utrpení. Nadějí, že třeba i díky chudému Janovi se mu bude jednou dařit lépe.

#### **7. 4. JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT**

Zatímco scénograf Petr Lébl (alias William Nowák) zaplnil ve své interpretaci Stroupežnického *Našich furiantů* jeviště lidmi a předměty do posledního volného místečka, scénograf Pitínského *Její pastorkyně* ve Zlíně Jan Štěpánek nám představuje poměrně prostý otevřený prostor působící dojmem jakési postapokalyptické krajiny.

V levé části jeviště stojí dva dřevěné stoly, jeden dlouhý a úzký, připomínající kantýnu ve vojenských leženích, druhý krátký a široký. Právě ten se stane důležitým znakem, určujícím místa kruciólních událostí postav inscenace. Když je přikrytý červeným saténem, představuje zámecký stolek umírající hraběnky. Hrubá ničím nezdobená lavice se pak stává součástí prostého obydlí Petrony, pod níž má úkryt Jenůfa a její nemanželský „chlapčok“. Jednoduché, ale o to děsivější znázornění Jenůfiny komůrky obehnaním čtyř nohou stolu drátěným pletivem, v nás vyvolává dojem primitivní věžeňské cely nebo králíkárný. Společnost v této kobce Jenůfě dělají dýně a husy (tedy přesněji řečeno jejich

---

289 Tamtéž.

290 Tamtéž.

umělé imitace). Je to místo, kde člověk ani zvíře nežijí dobrovolně. Ve třetí části inscenace je pak stůl slavnostně venkovsky nazdoben a připraven stát se centrem svatebního hodokvasu oslavujícího sňatek Jenůfy a Lacy.

V pravé části jeviště vidíme nakřivo stojící dřevěný sloup, který se hrozivě naklání nad všechny postavy na jevišti a je znakem mravní a citové nezakotvenosti, o které se v inscenaci hraje. Může také připomínat zdevastovanou májku, symbol milostného zaslíbení, avšak bez povznášejících pentlí a věnce. Vedle sloupu je vybudováno malé ohniště s plechovým hrncem, do kterého dá na začátku představení stařenka Buryjovka, babička Lacy a Števa, vařit brambory. Kotlík během celé inscenace vře, kouří se z něj, divák nemá důvod si ho nějak zvlášť všímat. Až na konci se stane významným symbolem, když do něj Petrona vhodí památeční přívěšek od starého hraběte.

V zadní části jeviště stojí dřevěná brána, která v inscenaci představuje hraniční místo, odkud postavy vstupují do jádra dramatického jednání. Je to symbolický práh mezi otevřenou krajinou a vesnickou návší. Mezi komnatou hraběnky a světem jejích poddaných. A mezi světničkou Petrony, pyšným hájemstvím této navenek sebevědomé ženy a vesnicí, představovanou Lacem a Števou, rychtářem a jeho ženou nebo neurotickým děvčetem Barenou, která s jenom obtížně potlačovanou závistí sleduje Jenůfin úspěch u mužů. Diváka zcela určitě zaujme tvar této brány. Připomíná totiž bránu čínskou, orient jakoby svévolně pronikl na moravské Slovácko a smysl jeho ocitnutí se právě zde si musí divák hledat pouze na základě síly svých interpretačních schopností. Já osobně jej nacházím v kontrastu s poslední významnou scénografickou složkou: malým krucifixem, stojícím přesně ve středu forbíny, v diagonálním protikladu s onou „čínskou“ bránou. Čína a Morava. Východ a Západ. Mementa řádu a zákona, lásky a smilování, ale také zločinu, za který vždy musí přijít trest, tu jsou němými svědky všech událostí, jež se ve světě chaotických mezilidských vztahů odehrávají. Veškeré jednání člověka v nesnesitelných existenciálních situacích se neviditelně zapisuje do ran Krista na kříži, kterého si postavy jakoby nevšímají, ale přesto jej díky jeho centrální pozici na jevišti nemohou přehlédnout.

Co je tedy toto bezútěšné místo, jehož rozkladnost a nevlídnost ještě posiluje po jevišti rozházená hlína? Je to náves, o kterou se nikdo nestará, jejíž kdysi důstojné sloupy hrozí zřícením a zvěstují tak blížící se apokalypsu? Je to odraz duší těch, kteří navenek hovoří o řádu, o povinnosti, ale na jejichž svědomí se lepší hlína a prach, zvířený vlastní neukojitelnou pudovostí? Nebo je to hřbitov, prostor dušičkového reje stvůr, které sice ještě neumřely fyzicky, ale mravně již ano? Asi to může být všechno najednou. Scéna k nám promlouvá různými jednotlivými symboly, a ve svém celku je pak obrazem místa, stojícího na pomezí řádu a totálního chaosu. A co na to J. A. Pitínský?: **„Scéna byla lapidární, (...) měla jen vyvolávat pocit, že je to Dunaj, že se vše odehrává pod Děvínem, kde jsou bahniska, rákosí ... Od Hodonína je k Dunaji blízko a všechny moravské písně, když myslí řeku, zpívají o Dunaji, ne o Moravě, která se tam tak úzce vlévá, hnědáva jako nějaká stará bába.“**<sup>291</sup>

---

291 RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie et al. *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. s. 65. ISBN 80-86102-01-7.

Zlínská inscenace **Její pastorkyně** si získala pozornost netradičním použitím hudební složky, resp. prostupováním motivů lidových a umělých, klasických a modernistických.

To, že se známých venkovských dramát chopili význační modernističtí skladatelé jako Leoš Janáček nebo E. F. Burian, je poměrně známý fakt. Libreto, vycházející z konzervativního prostředí moravského venkova, zpracovali moderním melodickým systémem, který byl v jasném kontrastu s naturální lidovostí prostředí, v němž se opery odehrávaly. Modernistické opery Janáčka, Foerstera nebo Buriana tak fungovaly na přímé ose tradice x moderna, kdy i inovace vytváří jakýsi uzavřený celek, vytvořený ve striktně vymezeném prostoru programové estetiky.

Vladimír Franz, autor scénické hudby k **Její pastorkyni**, však z žádné programové estetiky nevychází. Je přiznaným epigonem modernistů, romantiků i klasicistů. Do variací na složitá témata z klasické hudby vkládá prostou melodičnost lidové muziky. Kombinuje modernismus, kakofonickou neuspořádanost Šostakovičových houslových koncertů a sentimentální tklivost mahlerovské vídeňské secese.

Směs přiznané neoriginality může působit mnohem opovážlivěji než Janáčkova ryze modernistická opera. Tento střet stylů šokuje diváka již brzy po začátku představení, kdy je příchod rekrutů, rozjařeně zpívajících píseň: **Všichni sa ženija, vojny se bojija**, doprovázen divošským bubnováním polonahých mladíků - rekrutů na naftové barely. Zběsilé entrée rekrutů jenom vzdáleně připomíná verbuňk, tanec vojenských odvedenců, zařazený na seznam světového kulturního dědictví UNESCO. Ale o to víc nám charakterizuje pokryteckou radost z onoho iniciačního obřadu, kdy se z „chlapce stává chlap“. Je z ní podprahově cítit vztek a zoufalství, nechť ke všem těmto šíleným společenským „řádům“, které nám vymezují místo ve společnosti. Bubeníci a barely nás pak také spojují s dneškem, s podobně skrytě divošskou kulturou technoparty, která ve své svébytné filosofii vyjadřuje vztek mladého nevybouřeného člověka nad vším, co ho obklopuje. Nad staromódními rodiči, nad páprdovitými politiky atd. Vztek proniká i do způsobu zpěvu písně **Všichni sa ženija, vojny sa bojija**. Rázná moravská píseň dostává kontury až punkového vyřvávání, představitel Števa Petr Motloch mi svým zpěvním projevem připomněl psychedelického sólistu novovlnné rockové skupiny „Pražský výběr“ Viléma „Vildu“ Čoka.

Modernistické rouhačství vůči lidové písni však Franz neváhá nechat vstoupit do kontrastu s ryzím moravským folklórem, ať už je to píseň **Měla jsem synečka** v závěru inscenace, kdy Petrona umírá v hraběččině křesle nebo **Ej mamko, mamko** při scéně požehnání Lacovi a Jenůfě. Těmto „lidovkám“ však Franz vytvořil symfonické, umělé aranžmá. Již výše zmíněná píseň **Daleko, široko do těch Nových Zámků** ze scény zásnub Petrony a Tómy má tak kupříkladu charakter nábožné písně, připomínající gregoriánský chorál. **Měla jsem synečka** zase od neumělého, až falešného zpěvu umírající Petrony vypučí do velkolepé orchestrální skladby, kdy zpívají všechny postavy hry:

**„Hořelo srdečko, hořelo plameňem.  
A když dohořelo, zostalo kameňem.“<sup>292</sup>**

---

292 *Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

Jakoby se tak ve snovém závěru, kdy Jenůfa a Laca odcházejí „čínskou“ bránou snad za lepším životem, všechny předchozí antagonismy postav slily ve smíření, verbalizovaném bolestnou písní prostého člověka nad ztrátou všeho, na čem během svého pomíjivého života lpěl.

Zásadní součástí jednání hereckého komponentu v ***Její pastorkyni*** je pohyb. Ritualizovaný, stylizovaný, gestický. Tělo, vyjadřující své myšlenky a postoje nikoli slovy, ale hrou svalů, zápasících s jevištním prostorem: **„Tanec jako základní prostředek komunikace vyjadřuje celou řadu lidských emocí. Vypráví celé příběhy, posiluje, ukázněje a osvěžuje člověka. Je to pohybová činnost, která prostřednictvím rytmických pohybů a gest vyjadřuje aktuální, bezprostřední, subjektivní pocity tanečníka v rámci určité myšlenky. (...)Tanec je ve své podstatě společenskou záležitostí a odráží názory společnosti na život, na tělesnost, na vztahy mezi muži a ženami, mezi věkovými skupinami a třídami, na vztahy k božstvu a podobně. Mezi různými kulturami může být tanec důležitým prostředkem porozumění, jakmile se podaří odstranit kulturní předsudky.**<sup>293</sup>

Pohyb je v Pitínského inscenacích výrazným prvkem, který velice často stojí v kontrapunktickém vztahu s tím, co postavy říkají. Jednak je vykládán ve vztahu k tradici, k zapouzdřenému rituálu, který je osou života vesnického člověka.<sup>294</sup> A také je to úvaha moderního intelektuála nad tím, jak se mnohé z našich vnitřních pohnutek, frustrací a tužeb stávají vnější, až takřka ritualizovanou slupkou, pomocí které se snažíme získat dominanci nad druhou osobou. Stylizovaný tanec tak u Pitínského není nějakou etnografickou rekonstrukcí veselých nebo truchlivých tanců z moravského Slovácka, což by se dalo očekávat u pietních realistických inscenací.

Jedním z úvodních obrazů je hypnotický tanec Jenůfy s jejími dvěma nápadníky, doprovázený onou již výše popsanou divoškou, hip-hopově rytmickou muzikou, vyluzovanou polonahými rekruty, bubnujícími na plechové barely. Pouze pohybem a skrze něj vyjadřovanou symbolikou Pitínský nastiňuje základní vztahy mezi postavami mladých lidí, kteří se později (a již i za pomoci slovního jednání) dostanou do fatálního konfliktu. Vidíme Jenůfu a Lacu. Laca drží v ruce dlouhý dřevěný klacek. Klacek, oštěp, lopata – tyto svým tvarem jednoduché nástroje jsou v inscenaci mužskými postavami používány jako zbraň nebo pracovní náčiní. Ale oštěp nebo tyč můžeme chápat i jako falický symbol, dráždidlo, které útočí na Jenůfinu nevinnost.

---

293 KRCHŇÁČKOVÁ, Gabriela. *Metodický materiál pro výuku lidových tanců nivnická sedlcká*, Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Fakulta sportovních studií Masarykovy univerzity v Brně, s. 8-9.

294 „Je známo, že Slovák nerad hovoří o svých citech, bolestech, zážitcích, ale tím více je dovede s nevýslovnou umělečkostí promítnout do svých písní a tanců. Taneční projev je přímo nabit nespoutanou silou, radosti a nezměrným životním elánem. Proto je zcela logické, že se zde setkáváme s živelným jucháním, s tleskáním, s vypjatým postojem, do kterého jako by se již promítla všechna taneční energie, s rukama zdviženými nad hlavu, rozmáchnutými do stran, které ještě zvyšují a dokreslují taneční napětí, prostupující slováckého člověka až do samých konečků prstů, ráznými podupy, které najdeme nejen při tanci samém, ale již při předzpěvu tanečních písní. In: KRCHŇÁČKOVÁ, Gabriela. *Metodický materiál pro výuku lidových tanců nivnická sedlcká*, Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Fakulta sportovních studií Masarykovy univerzity v Brně, s. 21.

Laca a Jenůfa si dlouhou tyč přehazují mezi sebou. Laca se vášnivě usmívá, z jeho tváře vyzařuje touha smíšená s potměšilou radostí, že Jenůfu může takto provokovat. Ale i dívka vysílá směrem k chlapci smyslné signály. Vytahuje červený hadr a jako toreador před býkem láká Lacu k dalším hrám. Objevuje se však sok. Števa. Také vášnivý, také plný života. V ruce drží dřevěnou lopatu (mně spíše připomíná vodácké pádlo, ale až tak daleko ve svých interpretacích nechci zajít). Muži spolu zápasí. Falický symbol tyče se stává skutečnou zbraní, pomocí které Laca a Števa jako dva kohouti na bystranském smetišti chtějí získat náklonnost samice. Tyče nakonec vystřídají pěsti. Ze souboje vychází vítězně Števa. Zdrčený Laca z jeviště zoufale prchá. Nikdo a nic teď Števovi nebrání v tom, aby si vzal to, co mu patří. Tělo a duši Jenůfy.

A právě v tu chvíli přichází na jeviště stařenka Buryjovka, symbolizující svět pomalu opouštějící nadosobní řád. Stařenka poklekne před křížem na forbíně a pronese krátkou modlitbu. Do otevřeného střetu se tak zde dostane animální pudovost mladých, nezkušených těl a smířená zkušenost staré ženy. Zuřivý pohyb touhou přesycených emocí a slovo pokory, kořící se před mravností a sebeodříkáním.

Následuje výstup, ve kterém zoufalá Jenůfa očekává verdikt odvodové komise - protože její srdce touží po Števovi, ale také proto, že s ním čeká dítě. Na jeviště se vrací Laca, teď už nemá výraz samolibé potměšilosti, pomocí které si chtěl vydobýt Jenůfinu přízeň. Je vzteklý, poražený - a vnitřně zoufalý. Zato Števa, neodvedený na vojnu, přichází plný síly a furiantské sebestřednosti.

Števa, pohledný chlapec, u žen oblíbený, svými gesty a pohyby, které vnějškově demonstrují vnitřní pýchu bohatého mlynářského synka, manipuluje se svým okolím. Nejvýrazněji je to patrné ve vztahu k Jenůfě, zcela podlehnoucí jeho půvabům. V opilecké radosti nad tím, že nemusí odejít na vojnu, si chce s Jenůfou zatančit, ta se v jeho rukách proměňuje v bezvládnou loutku, kterou alkoholem podroušený Števa vláčí po jevišti, s animálním pocitem vítězného samce. Tanec, jakožto střetávání energetických sil dvou rovnoprávných partnerů, se zde stává tancem vodiče a jeho podřízené loutky.

Svět se ve Števoových očích smršťuje do podoby hračky, se kterou má právo si hrát podle své libosti. Tato Števova nadřazenost a neschopnost zodpovědně reflektovat svoje jednání ve vztahu k druhým je jinými prostředky vyjádřena v oné již výše zmíněné scéně, kdy se ho Kostelnička snaží přimět k přihlášení se k nemanželskému dítěti. Zatímco Petrona vynáší pádné argumenty, prosby a hrozby, Števu zaujmou na zemi ležící dřívka na podpal a zcela odpoután od řeči Kostelničky si s nimi začne hrát.

V druhé polovině inscenace je Števova slabost ztlumena do podoby trpně přihlížejícího spolupůvodce tragédie zavražděného dítěte, který vše sleduje s vyděšeným výrazem, není však schopen se situaci nějak důrazně postavit. Tato proměna vnější charakterizace je spojena s tím, že Števa si namluvil rychtářovu nepřiliš inteligentní, ale o to víc sebevědomou dcerku Karolku, jejíž groteskní jednoduchost je stvrzena pestrobarevným kostýmem, spojujícím v sobě nevkus a rozmařilost. Dominantní chování Karolky ke Števovi, kopírující ráznou direktivnost její matky ve vztahu k jinak mocnému rychtáři, ukazuje jednoznačně: Števa je slaboch, který si podřizuje pouze ty, co se nechají, ale zároveň se podvoluje komukoliv, kdo mu poskytne společensky výhodné

postavení. Je dokonalým konformistou. Svět – hračka v jeho představách, ho vede k chameleonským proměnám charakteru podle momentální potřeby.

Až v závěru, tváří v tvář skutečné bolesti matky a bývalé milenky, dojde k určitému prozření. Tedy přesněji řečeno – jeho přiznání vlastní viny je vyjádřeno toliko tupým zíráním do prázdna, tedy opět neochotou postavit se k řešení vlastní dramatické situace nějakým svědomí očišťujícím činem. V realismu, ale především v postmodernismu, není pro antické hrdiny místo. Už ve hře Gabriely Preissové se rozpačitým hrdinou nakonec stává Laca, který se i přes pošpinění čistého charakteru Jenůfky rozhodne pojmout ji za manželku a pronáší rezolutní: **„Co nám do světa, když si budeme na útěchu!“**<sup>295</sup>

Je to ten Laca, který se v první polovině inscenace snaží napodobit svého nevlastního bratra a drsnými gesty si podvolit Jenůfu. I ono osudové zohavení tváře krásné dívky vyvěrá z podvědomé agresivity Lacy, jenž touží být stejně sebevědomým mužem jako je Števa. Jeho čin však není promyšleným gestem animální síly, který má Števovi zošklivit Jenůfu, ale pouhým mimoděk provedeným aktem násilí, vyvěrajícím z hlubin zoufalého lidského nitra a směřujícím ke katastrofě.

Manipulace Jenůfy Števou nachází svou analogii ve scéně prvního setkání Petrony a Tómy. Jak se dočteme v románu, Tóma nasedl na vůz Petrony jedoucí do mlýna a když mu přišlo, že žena vede koně příliš pomalu, sám převzal otěže a vítězoslavně si tak mimoděk podmanil i Petroninu svobodu. U Pitínského je motiv koní a vozu znázorněn obrazně – Tóma stojí za Petronou, oba se houpou v rytmu jedoucího vozu a vedou svůj první rozhovor. Když Tóma přebírá neviditelné otěže, obejmeme tak zároveň i tělo Petrony, pohyb se zrychlí až do zběsilosti. Zvuk, připomínající koňská kopyta, tak může být symbolem nejen zběsilé jízdy, ale i vášnivě tlukoucích srdcí, která se k sobě osudově přimknula, houpající se těla představují rozvášněné city. To, co je v románu rámcem konkrétní situace – tedy jízda Petrony do mlýna – se v Pitínského inscenaci stává symbolickým obrazem, vyjadřujícím skrze náznakový pohyb cesty na voze, taženým koňmi, složité vrstvy psychologie člověka.

Podobnou symboliku nese scéna zasnub Tómy a Petrony. Oba klečí před krucifixem. Tóma se najednou osmělí a letmo se dotkne Petroniny tváře. Dosavadní pečlivě udržovaná důstojnost této ženy se najednou rozkomíhá a její tělo náhle bezvládně vlaje v prostoru, přičemž Petrona hrdě oponuje svým neviditelným protivníkům (v románu jsou to rodiče): **„Sama si vše odnesu, sama, jen když nás necháte s mým mužem na pokoji!“**<sup>296</sup>

Závěrem se vrátím k francouzské nové vlně. V roce 1962 uvedl významný představitel francouzské nové vlny Francois Truffaut do kin svůj snímek **Jules a Jim**<sup>297</sup>. Šlo o adaptaci stejnojmenné nevýrazné novely novináře Henri-Pierre Rochého. Ten tuto částečně autobiografickou prózu vydal až na sklonku života (premiéry Truffautova snímku se již nedožil) a na půdorysu příběhu milostného trojúhelníku v ní vylíčil společenskou atmosféru počátku dvacátého století, drsně zasaženého 1. světovou válkou.

---

295 *Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

296 Tamtéž.

297 *Jules a Jim* [film]. Režie Francois Truffaut, Francie, 1962.



Novela, která svou estetikou zapadá do éry vrcholícího (byť v Rochého případě nepříliš kvalitního) modernismu, se stala podkladem revolučního postmoderního filmu. Truffaut bere schémata obsažená v Rochého knize (přátelství, láska a válka) jakožto východisko k explozivní hře s žánry, k experimentování s technickými možnostmi filmového média a k zamyšlení nad tím, do jaké míry se lidská zkušenost se společenským vývojem proměňuje.

V dějové linii tedy sledujeme klasické romantické drama, kombinované s komedií, až groteskou. K tradici těchto žánrů v (především francouzské) kultuře se Truffaut v řadě citací odkazuje – nesnaží se být obsahově nějak zásadně originální. Revoluční je především v používání filmové techniky – prudké střihy jsou kombinované s dlouhými statickými záběry, široké celky se prolínají s velkými detaily na zamyšlené tváře, na některých místech režisér až na hranici snesitelnosti zesiluje zvukovou stopu.

V obsahu jde Truffautovi především o to uchopit pomocí archetypálního příběhu ženy, která si nedokáže vybrat mezi dvěma povahově protikladnými muži, určité nadčasové, nadžánrové a nadosobní téma možností člověka svobodně se rozhodovat a jednat. A v žánrové a technické explozi zase ukazuje, že veškerá snaha o myšlenkovou jednotu se v mediální době rozpadá do postmoderního existenciálního chaosu, v němž člověka neopouští základní předmoderní i moderní pudy, touhy a obavy, ale tváří v tvář změti slov, gest a činů z nich nemůžeme najít žádné jednoznačné, uklidňující východisko. Truffaut vypráví klasický příběh lásky, ale vypráví ho z pozice člověka, který si uvědomuje, že tragické i šťastné konce na plátně jsou pouze umělou, vykonstruovanou projekcí naší nedosažitelné víry v absolutizující smysl.

A stejně tak se podle mého chopil Jan Antonín Pitínský **Její pastorkyně** ve zlínském divadle. Vesnický příběh s rysy antické tragédie v montáži pocitů, počitků a úhlů pohledu neztratil sice díky citlivé režii a některým hereckým výkonům svou tíživou naléhavost. Ale zároveň nám ukázal tu chmurnou skutečnost, že to, co v uměnovědě nazýváme „katarzí“, očištěním od vnitřních démonů, je v postmoderní optice něčím, co sice jako diváci v uměleckém díle vášnivě vyhledáváme, ale v reálném životě je nám tato slast smíření navěky odepřena.

## **8. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996)**

**GABRIELA PREISSOVÁ, VLADIMÍR MORÁVEK, ZORA VONDRÁČKOVÁ: JEJÍ  
JEJÍ PASTORKYŇA**

**KLICPEROVO DIVADLO HRADEC KRÁLOVÉ  
PREMIÉRA 27. 4. 1996. DERNIÉRA 27. 11. 1997**

**ADAPTACE A REŽIE: VLADIMÍR MORÁVEK  
ADAPTACE A DRAMATURGIE: ZORA VONDRÁČKOVÁ  
VÝPRAVA: VÁCLAV VOHLÍDAL  
HUDBA: PAVEL SÝKORA  
HUDEBNÍ NASTUDOVÁNÍ: PAVEL HORÁK  
POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE: JIŘÍ OUŘADA**

**HRAJÍ:**

**KOSTELNIČKA BURYJOVKA: JIŘINA JELENSKÁ  
JENŮFA: PAVLA TOMICOVÁ  
PANÍ P., PAVOUČICE: IVANA NOVÁČKOVÁ  
LACA KLEMĚŇ: ONDŘEJ MALÝ  
ŠTEVA BURYJA: JOSEF ČEPELKA  
STAŘENKA: DAGMAR FELIXOVÁ  
JENŮFKA: ALENA KONÍČKOVÁ / TEREZA BENEDIKTOVÁ  
RYCHTÁŘKA: LENKA LOUBALOVÁ  
RYCHTÁŘ: VLASTIMIL ČANĚK  
KAROLKA: JITKA BÉDIOVÁ  
STÁREK: JIŘÍ ZAPLETAL  
PAN P.: JIŘÍ KLEPL  
MLADÍK PETRON: DANIEL BRABEC  
BARENA: KATEŘINA FRANCOVÁ  
SELKA KOLUŠINA: ANDREA BOGUŠOVSKÁ  
ANEŠA: MARCELA HOLUBCOVÁ  
JANO: JOSEF VYSTRČIL**

**ANALÝZA VYCHÁZÍ:**

**ZE ZÁZNAMU POŘÍZENÉHO NA PREMIÉRE 27. 4. 1996. ULOŽENO  
V ARCHIVU KLICPEROVA DIVADLA V HRADCI KRÁLOVÉ.**

### **8. 1. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – EVOKACE**

Na forbíně před zataženou oponou nesměle bliká několik petrolejových lamp. Příjemné přítmí opuštěného jeviště láká ke spánku. Náhle se však před našimi zraky objeví mladé korpulentní děvče v dlouhé bílé noční košili. V rukách třímá lampu, knihu a mohutnou duchnu. Do té se s radostným mručením zachumlá. Najednou však strne: „**Ježiš, já na něco zapoměla!**“<sup>298</sup> Nerada, ale s rychlostí dravce, vyhrabe se ze svého hnízda a mizí za oponou. Aby se po chvílce opět objevila s velikou sklenicí kyselých okurek. S lačným smíchem si děvče prohlíží svůj poklad. Jeden mohutný švih rukou a mezi prsty se skví oslizlý zelený falos, který mladá žínka s gustem pojídá. A není snad náhodou těhotná? – ptá se určitě nejedna zvědavá divačka. Dívka se znovu zavrtá do tepla peřinové

<sup>298</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořizený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

nory, bez okolků slupne další okurku, pak zesílí světlo své lampy a otevře knihu. Slabě blikající světlo lucerny činí dívce problém text přečíst. Slabikuje, nespokojeně hudrá, ale přesto zaujatě deklamuje: **„To byl zase jeden z těch dubnových, oteplených večerů – plný neurčitých, ale sladkých slibů, kdy předčasní šedobílí motýlové umírali v paprscích zapadajícího slunce s vědomím, že život je radostí, a vrabci v útulcích usínali snem, že z hebkých třešňových květů naroste ještě něco hezčího.“**<sup>299</sup> Mladá čtenářka, podnícena atmosférou romantického textu, snivě vzdychne: **„To je hezký!“**<sup>300</sup> A pokračuje: **„V soumrakem zšeřelém salónu dlel párek půvabných lidí.“**<sup>301</sup>

Ozvou se sentimentální tóny klavíru. Salónní hudba počátku minulého století, která doprovázela všední průběh načebraných večerních seancí lepší společnosti. Opona se roztahuje – a opravdu: Ocitáme se v měšťanském příbytku s klavírem, několika fádnicemi rodinnými obrázky, ale především s jedním velice zvláštním velkým obrazem, visícím v pozlaceném rámu na rudě nasvícené stěně. Obsah obrazu do salónu emancipované měšťanské vrstvy na první pohled příliš nezapadá. Vidíme venkovskou krajinu s kostelíčkem, chaloupkou a s romantickou zříceninou na pozadí. V popředí obrazu stojí strom obalený květy, umělá koza na čtyřech kolečkách a papundeklová kráva. Podivnou skupinku dotváří starý pasák čtoucí knihu, dále šohaj v moravském kroji a stařenka. Ale co je ještě podivnější – ten obraz je trojrozměrný. Nohy prošedivělého pasáčka, zahloubaného do četby knížky, se houpají přes rám obrazu, a když se nám podaří lépe zorientovat, vidíme, že i šohaj a stařenka jsou živé bytosti, umístěné v trojrozměrném prostoru stylizovaného venkovského výjevu.

Ale scénický obraz (tedy to, co vidíme na celém prostoru jeviště) nám toho předkládá mnohem víc. Na levé straně, v sošné póze důstojné a hrdé ženy, stojí krásná paní v elegantních šatech, módním stylem zapadajících do přelomu devatenáctého a dvacátého století. Napravo, nesměle a s poněkud ustrašeným očekáváním věcí příštích, na dámu zamilovaně hledí mladík s květinou v ruce. Mezi nimi nám již dobře známá dívka v noční košili a s knihou, kterou má teď přitisknutou na své mohutné poprsí. Je to tak. Její noční četba pro lepší usínání se před námi zhmotnila. Kromě dámy a mladíka v místnosti vidíme ještě tři mlčenlivé osoby s hudebními nástroji: klavírem, houslemi a kontrabasem. Ti budou představovat jakýsi chór, komentující bouřící emoce následujícího příběhu výhradně pomocí hudebních tónů.

Děvče se dá zase do čtení: **„Zamlklý mladík a paní P., oblíbená spisovatelka salónních novel, satirických znělek a lyrických básní. Milovaná od celého zástupu mužů.“**<sup>302</sup> Čtenářka se s dychtivou vzrušeností nepolíbené puberťačky zasměje. **„Právě tak žádostivě pro nevšední půvab svého vzhledu, jako pro značné jmění svého muže. Ona, paní P., improvizovala právě pro potěchu svou i svého mladého posluchače árii.“**<sup>303</sup>

<sup>299</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. Pavoučice. In: PREISSOVÁ, Gabriela. *Porosené pavučiny: sedmero povídek*. Praha: Otto, 1902. s. 87.

<sup>300</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

<sup>301</sup> Tamtéž.

<sup>302</sup> Tamtéž.

<sup>303</sup> Tamtéž.

A dáma za doprovodu klavíru zapěje část písně Franze Schuberta ***Kennst du das Land? (1816)***:

**„Zda znáš ten kraj, kde citron rozkvítá  
a v temném loubí oranž prosvítá –  
kde vánek jemný s modré výše dchne,  
kde klidná myrta, laur se vzhůru pne –  
ó, zda jej znáš? ---“<sup>304</sup>**

Náhle promluví doposud mlčící pasáček. Vzápětí pochopíme, že on i dívka v noční košili čtou stejnou knihu: **„Nedokončivši sloky, pozvedla oči v dálku a prohodila náhle sestřízlivěným hlasem.“<sup>305</sup>** Elegantní dáma vzdychne směrem k rozklepanému mladíkovi: **„Dnes zase nebudu moci celou noc zamhouřit oka!“<sup>306</sup>**

Shrňme si to. V makroprostoru jeviště existují tři mikroprostory, které však spolu navzájem souvisejí. Pasáček na obraze a dívka zakrytá peřinou čtou povídku, jejíž obsah se před námi v tuto chvíli rozvíjí. Patetická scéna z měšťanského salónu je groteskně zcizována přítomností děvčete se sklenicí okurek přímo uprostřed scény, takže vznešené postavy sentimentální povídky ji musí neustále překračovat, přeskakovat, zakopávají o ni, což je samozřejmě zdrojem mnoha gagů.

Mladík, kterému madam říká Petron, je evidentně hluboce zamilován do této ženy. Avšak ona je vdaná, i když nešťastně, což nám je následně explicitně demonstrováno. Na scénu se totiž přimotá manžel paní P. - postarší opilý Plukovník, s pugétem růží. Milostný trojúhelník. Scéna jak ze špatné televizní inscenace. Plukovník obezřetně vyzvídá, co mezi jeho ženou a Petronem je. **„Vím všechno!“<sup>307</sup>**, burácí. Paní P. se brání, že mladík jí pouze přinesl čerstvý výtisk jejího nového díla. Plukovník, s kterým se múzy evidentně příliš nelíbají, zhnuseně pronese: **„Tak to pardon! Jde-li tu o záležitosti slovesné, tak to ... pardon! Přeji příjemnou zábavu, má drahá, s tak zapáleným poslíčkem.“<sup>308</sup>** Plukovník zjihne, vtiskává své ženě zvadlou kytici růží a plačtivě ze sebe souká nečekané vyznání lásky. Jeho žena však mlčí, a tak se Plukovník s pocitem trapnosti odpotácí se ze scény pryč. Madam s neurastenickým výkřikem mrští za odcházejícím manželem darované květy.

Erotické dusno mezi paní P. a Petronem pokračuje. Mladík obdivuje její spisovatelské nadání, paní P. s předstíranou skromností ukazuje na onen velký plastický obraz: **„...jediný, rolníkem pečlivě zasazený a pěstovaný štěp, více užitku i milé vzpomínky zachová, než celá sbírka mých prostředních básní nebo novel.“<sup>309</sup>** Ruralistickou modlitbičku pak paní P. střídá odhalením svého temného já, snažíc se zbavit naivního Petrona i jeho juvenilního citu. Je totiž Pavoučicí: **„Já z každého, kdo jen zabloudí a přilepí se do její blízkosti, vysaju všechnu mízu pro svou pavučinu.“<sup>310</sup>**

<sup>304</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. Pavoučice. In: PREISSOVÁ, Gabriela. *Porosené pavučiny: sedmero povídek*. Praha: Otto, 1902. s. 88.

<sup>305</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořizený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

<sup>306</sup> Tamtéž.

<sup>307</sup> Tamtéž.

<sup>308</sup> Tamtéž.

<sup>309</sup> Tamtéž.

<sup>310</sup> Tamtéž.

Petron je zděšen, ale nevzdává se. Z kapsy vytahuje již zmíněnou autorčinu čerstvou novelu z života venkovského, do které si prý dovolil napsat osobní věnování a podává rozevřenou knihu zdroji svého citového třestění. V tu chvíli se ozve kohoutí zakokrhání a stařenka na obraze netrpělivě zakřičí: „**Jenůfo!**“<sup>311</sup> Čtoucí dívka strne, stejně jako Petron, který knihu rychle zaklapne. Paní P. opatrně vezme dar svého obdivovatele do rukou, otevře jej a - zakokrhání a Stařenčino zvolání se zopakují. Paní P. odbíhá stranou a vzrušeně knihou listuje. Stařenka na obraze pronáší první repliky dramatu Gabriely Preissové **Její pastorkyňa**: „**Pořád ji jenom od práce šidla honějí!**“<sup>312</sup> Dívka v noční košili se pomalu přibližuje k rámu, se kterým je zřejmě nějak (pro nás zatím neurčitě) spojena.

Zůstane utajeno, zdali kniha, kterou Petron dal paní P., je její **Její pastorkyňa**. Jediným vodítkem při interpretaci tohoto zvláštního úvodu je fakt, že vše, co se nám odehrává před očima, není realita, ale zhmotněná představa čteného textu – ať už se jedná o příběh z moravské vesnice nebo z měšťáckého salónu. Autoři inscenace tak dávají jasně na srozuměnou, že se zde nebude hrát naturalistické divadlo – ale soudobá skeptická reflexe umění.

## **8. 2. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT**

Režisér Vladimír Morávek a dramaturgyně Zora Vondráčková věnovali inscenaci **Její Její pastorkyňa** premiérovanou v Klicperově divadle 27. dubna roku 1996 Sigmundu Freudovi. U tohoto zakladatele psychoanalýzy a inspirátora moderního i postmoderního umění je tedy třeba se alespoň zběžně zastavit. Samozřejmě se nebude jednat o nějaký zevrubný teoretický profil. Spíše chci vyzdvihnout určité aspekty Freudova myšlení, které měly vliv i na témata, jimiž se zabývám v této práci.

Sigmund Freud na prahu dvacátého století uprostřed vrcholícího modernismu, spoléhajícího na sílu racionality a pozitivistického uspořádání jsoucna do taxonomických řad, formuloval názor, že lidský život, jeho emoce, vztahování se ke svému okolí a venkoncem civilizace jako taková jsou více než rozumem popoháněny temnými a našemu vědomí co nejvíce skrývanými pudovými a emocemi. Všiml si protikladu přísné morálky zvolna se drolícího Rakouska-Uherska, a z ní skrze hysterii, frustraci a neurózu vyplývajících démonů sexuality a destrukce, které roku 1914 naplno explodovaly v zákopech 1. světové války. Na základě zevrubného výzkumu lidské psychiky zjistil, že: „**Skutečný význam velké části toho, co si myslíme a co cítíme a děláme, je určen nevědomě, mimo naše vědomí. Naše mysl je vybavena důmyslnými prostředky pro regulaci pudového napětí, z něhož pramení veškerá motivace a které vyvíjí ustavičný tlak, aby došlo k jeho vybití. Zdánlivě jasná struktura psychiky je iluzí, psychika a osobnost představují velice složité, komplexně strukturované vrstvy pudových pohnutek, transformací těchto pohnutek a obran proti nim.**“<sup>313</sup>

<sup>311</sup> Tamtéž

<sup>312</sup> Tamtéž.

<sup>313</sup> MITCHELL, Stephen A. BLACK, Margaret J. *Freud a po Freudovi: dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Překlad Štěpán Kovařík. 1. vyd. Praha: Triton, 1999. s. 37. ISBN 80-7254-029-7.

Freud ve svém obsáhlém díle vyslovil řadu hypotéz, z nichž mnohé později sám vyvrátil nebo zásadně přeformuloval. Do dnešních dnů se však zachovala jeho slavná struktura lidské mysli, vyjádřená v pojmech Id (Ono), Ego a Superego: **id (...) je plný surové, nestrukturované, impulsivní energie, ego je souborem regulačních funkcí, jež drží impulsy id pod kontrolou, superego představuje sadu mravních hodnot a sebekritických postojů, vesměs soustředěných kolem zvnitřněných obrazů rodičů.**<sup>314</sup>

Neurózu nejprve Freud chápal jakožto symptom společenskými dogmaty vynuceného potlačování lidské přirozenosti. V pozdější fázi svého působení (a taktéž pod vlivem dojmů ze zničující 1. světové války) však načrtl mnohem temnější podobu lidského podvědomí. Teorii pudu smrti a destruktivní základ lidské existence: **„(...) lidé jsou podle něj nedokonale vyvinuti, jsou zmítání zásadním rozparem mezi barbarскими motivy a civilizovaným chováním a způsoby, mezi přirozeností a kulturními aspiracemi. A právě proces socializace nutně vyvolává sebeodcizování a sebeklamání. V souladu se svým pojetím zvířecí přirozenosti (...) chápal Freud člověka jako tvora puzeného k bezohlednému a dravému usilování o slast. Mají-li se čistě hedonistické motivy stát přijatelnými jak pro ostatní, tak pro něj samého, musí je před sebou skrýt. Já za pomoci internalizovaných rodičovských postav v Nadjá vytěsňuje a usměřňuje barbarские impulsy Ono, aby si zachovalo bezpečí ve světě druhých. Výsledkem je mysl do značné míry neznámá sama sobě, plná tajemství a odmítných impulsů sexuální a agresivní povahy. Tlak těchto pohnutek při „návratu vytěsněného“ pak způsobuje neurotické příznaky, jejichž symboliku Freud podle svého mínění odhalil.**“<sup>315</sup>

Freud byl jedním ze strůjců pozdější postmodernistické skepse, byť on sám byl ještě typicky modernistickým vědcem. Věřil, že skrze svůj systém a teorii může pomoci nemocnou společnost uzdravit. Pozornému čtenáři této práce již dobře známí Gilles Deleuze a Félix Guattari ve své teorii rhizomů postulují tezi, že modernistická věda přes všechny zpochybňující teze neustále hledá pomyslného Generála, scelující princip. Sebestředný Freud podle nich za takového Generála považoval sám sebe: **„Jakmile Freud objevil největší umění nevědomí, a sice umění molekulárních multiplicit, už se neúnavně vrací k morálním jednotkám a znovu nachází svá známá témata. Otce, Penis, Vagínu, Kastraci atd.)**“<sup>316</sup> Naopak post-freudovská, dalo by se říci postmoderní psychoanalýza, Generála odmítá: **„Schizoanalýza, která pojímá nevědomí jako acentrický systém, totiž jako strojovou síť konečných automatů (rhizom), dospívá naproti tomu ke zcela jinému stavu nevědomí.**“<sup>317</sup>

Freud zcela fatálně ovlivnil umění dvacátého století. Krom na něj přísahajících surrealistů najdeme dech jeho psychoanalýzy právě u postmoderního umění, které se při proklamaci chaotického časoprostoru zcela logicky primárně obrací k chaosu lidského podvědomí, duše rozpolcené na temnou a světlou stránku. Jak jinak, než přes psychoanalytické čtení, je možné se dobrat alespoň trochu uspokojující interpretace opusů Davida Lynche. K těm nejznámějším bezesporu

<sup>314</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>315</sup> Tamtéž, s. 41.

<sup>316</sup> DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. s. 38. ISBN 978-80-87054-25-3.

<sup>317</sup> Tamtéž, s. 27.

patří mysteriózní televizní seriál **Městečko Twin Peaks (1990)**<sup>318</sup>, jehož byl Lynch hlavním autorem. Jiný režisér, označovaný za erbovního postmodernistu, Stanley Kubrick, svoje filmy zaplnil silnými metaforickými obrazy, skrze něž se vyjadřoval k úpadku morálky společnosti, jež čím dál tím víc (a se stále urputnější rozkoší) nahrazuje řád barbarstvím. Násilnický fracek Alex v jeho kontroverzním **Mechanickém pomeranči (1971)**<sup>319</sup> se tak paradoxně (dá-li se v rozvinuté postmoderní společnosti ještě hovořit o paradoxu) pro dekadentní civilizaci stává vzorem správného jednání. K Freudovi se přímo vztahuje Kubrickův poslední, ukázkově postmoderní snímek **Eyes Wide Shut (1999)**<sup>320</sup>, natočený podle **Snové novely (1926)** rakouského modernisty Arthura Schnitzlera, mimochodem blízkého Freudova přítele. Děj Kubrickovy svérázné adaptace je však ze secesního Rakouska-Uherska přenesen do současných (postmoderních) USA. Manželská krize dvou příslušníků vyšších vrstev, lékaře Williama a jeho sexuálně frustrované manželky Alice, obnažuje naplno temnou stránku duše dnešního člověka. Ten se elegantně obléká, dobře a zodpovědně dělá svou práci, v konverzaci s druhými umí předstírat zájem. Ale uvnitř takového spořádaného homo sapiens dýchá touha po brutalitě, nevázaném sexu a ponižování druhých. William se ve vrcholné scéně filmu stává účastníkem sadistické swingers party a za maskovanými postavami v kápích odhaluje své známé - lékaře, politiky, úředníky. William je upřímně vyděšený, ale ... to je asi tak všechno, co s tím může dělat. Svět je hezké místo pro život jen „naoko“ - a s tímto poznáním se nějak musíme naučit žít.

Dílo Sigmunda Freuda přímo i nepřímo opanovalo společenské vědy ve dvacátém století: kunsthistorii, teorii médií, sociologii atd. Skrze destruktivní sílu nevědomí se dá kupříkladu interpretovat jinak obtížně pochopitelný nástup totalitních ideologií, díky nimž lidstvo málem samo sebe zničilo. A neomarxističtí teoretici, jakým je např. potulný věrozvěst nové světové revoluce Slavoj Žižek, mohou pomocí „**puzení ke slasti**“ nacházet zdroje podivuhodné schopnosti vládnoucích sil řídit společnost.

Žižek ve svém díle vychází z díla francouzského psychoanalytika Jacquese Lacana. Ten je řazen mezi postmoderní myslitele právě proto, že ve své psychoanalytické metodě nachází kořeny řídicích společenských mechanismů. Stejně jako Freud, vytvořil i Lacan vlastní triadickou soustavu pojmů - Imaginárno, Symbolično a Reálno: „**Imaginárno označuje proces, jímž vzniká Já a naše identita. Podle Lacana tento proces probíhá tak, že přijímáme obrazy (imaga) sebe sama nebo jiných lidí a ztotožňujeme se s nimi. (Je to tzv. stadium zrcadla). Tento obraz na nás působí jako výzva, abychom se mu připodobnili. Tím získáváme smysl pro celistvost a formujeme svůj vlastní charakter. Já je však vždy rozštěpeno na obraz (imago), jehož chce dosáhnout, a skutečnou podobou jeho individuality. Symbolično zahrnuje všechny druhy a řetězce signifikantů (znaků v jejich označující funkci) od jazyka až po zákon. Je to neosobní rámec společnosti, ve kterém přijímáme své místo. Většina lidí je do něho vepsána dříve, než se narodí: dostává jméno, patří do nějaké rodiny, socio-ekonomické vrstvy, genderu, rasy. Symbolično tvoří značnou část toho, co nazýváme realitou. Reálno je to, co není začleněno do**

<sup>318</sup> *Městečko Twin Peaks* [televizní seriál]. Režie Tim Hunter, Graeme Clifford, Todd Holland, Duwayne Dunham, Stephen Gyllenhaal, Caleb Deschanel, David Lynch, Diane Keaton, Lesli Linka Glatter, James Foley, Uli Edel, Jonathan Sanger, Tina Rathborne. USA, 1990-1991.

<sup>319</sup> *Mechanický pomeranč* [film]. Režie Stanley Kubrick. Velká Británie/USA, 1971.

<sup>320</sup> *Eyes Wide Shut* [film]. Režie Stanley Kubrick. USA/Velká Británie, 1999.

**Symbolična, to, co nelze reprezentovat řádem signifikantů. Na Reálno lze pohlížet dvojím způsobem, buď je to svět tak, jak existuje před tím, než je vepsán do symbolického řádu (do jazyka), tj. věc ve své bezprostřední plnosti, anebo je to ‚zbytek‘ (...), to, co po dokončení symbolizace zůstává mimo symbolický řád. Existence tohoto ‚zbytku‘ se pak projevuje tím, že v Symboličnu existuje nějaké prázdné místo. Toto prázdné místo je pak nutno zakrýt, aniž je narušen symbolický řád, a toto zakrývání je právě to, co má na starost ideologie. Symbolično a Reálno však na sebe vzájemně působí. Symbolično rozčleňuje a vymezuje (zprostředkovává) Reálno, Reálno pak vpadá do Symbolična především v podobě ‚traumatických setkání‘, tj. v podobě různých otřásajících událostí (jako je válka nebo revoluce) nebo ‚drsných skutečností‘ (jako je AIDS nebo smrt). Symbolično se pak pokouší tyto vpády Reálna různým způsobem symbolizovat. Mezi Symboličnem a Reálnem však nikdy nemůže vládnout plná harmonie.“<sup>321</sup>**

Lacanovská psychologie je postmoderní v tom, že Imaginární pro ni představuje jakýsi pomyslný „**ztracený ráj**“, kterého se snažíme pomocí Symbolična zoufale dosáhnout, ale není (a nebude) nám to umožněno. Mnoho současných vědních disciplín, zejména tzv. genderová studia, však v definování Symbolična jakožto utlačující síly spatřují naději, že změna je možná. Jestliže je Symbolično pouze hrou znaků, je možné ho radikálním usměrněním (tedy lépe řečeno převzetím otěží v podobě ženské emancipace, revoluce dělnické třídy atd.) idealisticky harmonizovat. To je však samozřejmě ryze modernistická představa. Jestliže Symbolično představuje systém direktivních forem, vždy se ve společnosti najde někdo, pro koho budou tyto formy utlačující, diktátorské. Ani svržení kapitalismu, ani zrovnoprávnění mužů a žen nejsou výjimkou.

Lacan, který psal velice tajnosnubně, a dá se v podstatě vykládat na sto různých způsobů, spíše (a podle mého exaktně postmodernisticky) ukázal, že totální osvobození, vymanění se ze sporu Superega a Id není možné. Když zvláštní agent FBI Cooper přijíždí do Twin Peaks vyšetřit záhadnou vraždu místní středoškolské krásky Laury Palmerové, na první pohled vidí typické uhlazené maloměsto. Čím víc však Cooper proniká pod povrch zastřižených trávníků a dobrácké venkovské pospolitosti, s tím větší hrůzou si uvědomuje, že za každým bílým laťkovým plotem, za každou usměvavou hospodyňkou v zástěře, se ukrývá temná, chaotická, běsivá proláklina lidského podvědomí. **„Sovy nejsou tím, čím se zdají být!“<sup>322</sup>**, je nejslavnější věta pronesená v tomto „kultovním“ díle, sdělující nám v podstatě „všechno, co jsme kdy o postmodernismu chtěli vědět, ale báli jsme se na to zeptat“. Co působí dojmem fungující prosperity s hierarchicky uspořádaným systémem hodnot, ukáže se nakonec být jenom jednou stranou mince. Jestliže se západní civilizace definovala (a stále i proklamativně zakládá) na svých křesťanských hodnotách, na principu humanismu, na občanských právech, pak v zrcadle ideologií, které daly průchod brutalitě, násilí a morálnímu úpadku, se tato proklamace ukazuje být pouze určitou maskou, krvavým heslem od trezoru moci.

<sup>321</sup> HAUSER, Michael. Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů. In: *SOK – Sdružení pro levicovou teorii*. [online, cit. 7. 3. 2016] Dostupné z: [http://www.sok.bz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=181http://www.sok.bz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=181](http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181)

<sup>322</sup> *Městečko Twin Peaks* [DVD]. Režie Tim Hunter, Graeme Clifford, Todd Holland, Duwayne Dunham, Stephen Gyllenhaal, Caleb Deschanel, David Lynch, Diane Keaton, Lesli Linka Glatter, James Foley, Uli Edel, Jonathan Sanger, Tina Rathborne. Praha: Magic Box, 2012.



V této práci byl již zmíněn francouzský filosof Jean Baudrillard a jeho teorie simulaker - tedy systému znaků, které v takové míře sugerují dojem reálnosti, až jsou za realitu skutečně považovány. Simulakra lze dát do souvislosti s politickou mocí, médií a obchodními korporacemi, které za pomoci rozvinutých technologií dokáží stvořit iluzi světa, v němž jsou názory a emoce člověka formovány a směřovány těmi, kdo simulakra tvoří.<sup>323</sup> Jenomže, jak správně Baudrillard podotýká, zločin **„zavraždění reality“** za sebou zanechává stopy. A ty pronikají k člověku skrze krustu simulaker v podobě výrazných a vypjatých situací, jako jsou epidemie, přírodní katastrofy, terorismus. Simulakra jsou tedy v určitém ohledu podobné lacanovskému Symbolickému a Reálnému (byť samozřejmě o obsahově identické pojmy zcela určitě nejde). **Postmoderní bytování tak evidentně zůstává nesnesitelnou dramatickou situací. Nezrušila se pre-modernistická a modernistická nutnost rozhodovat se a čelit něčemu, co síly jednotlivce přesahuje.** Jak nás již výše upozornil literární teoretik Terry Eagleton, v postmoderně nejsme svědky konce tragédie. Člověk je v ní však rozpolcen ve dvojí podobu svého **pobytu zde**. Na jednu stranu jej postmoderní Superego morálního relativismu přesvědčuje, že tragičnost, v oné antikizující, osudově neodvratitelné podobě pozbyla své platnosti. Vyjádřeno uměnovědně, lidské bytí ztratilo dramatickou kauzalitu, a jak píše Jan Vedral ve svém teoretické monografii **Horizont události (2015)**, uvízlo v postdramatickém labyrintu: **„Labyrint je výstižným obrazem světa tvořeného nekonečně se řetězícími bifurkacemi. Stále znovu a znovu se Minotauros rozhoduje, kudy se má vydat na větvení cest. Proč to dělá? Aby vyvážl, našel východisko? (...) Je to příběh bez konce. Minotauros se rozhoduje, protože musí labyrintem jít, ne proto, že by věřil, že z něj může vyvážnout.“**<sup>324</sup>

Pokud by toto platilo, i přes chmurnou vyhlídku věčného plutí nad propastí absence významotvorného jádra, dá se s touto otevřenou ranou nějak (pře) žít. Avšak dovolím si postulovat tezi, že postmoderna je založena na, řekněme schizofrenním, tendování člověka mezi Baumanovským nomádstvím a hluboce zakořeněným vědomím určitého systematického řádu. Ten v nás hloubí své bezedné propasti, a my jeho trýzněním trpíme z toho prostého důvodu, že stárnoucí tělo nevyhnutelně směřuje od narození ke smrti. Naše existence je přes všechnu proklamovanou hravost hluboce postižena tragickým vztahováním se k archetypálním principům, které činí člověka člověkem – láska, rodičovství, přátelství, milosrdenství. Každá doba měla svou foucaultovskou „epistémé“ – systém hodnot, které jako střelka na kompasu udávaly lidskému rodu směr. Postmoderní doba je první epochou, která svou „epistémé“ postavila na záměrné relativizaci jakéhokoliv systému. Zatímco modernistický člověk bořil staré s vidinou nového, postmoderní člověk uvízl v hodnotovém vakuu a v zoufalém (ale skrze uvědomování si vlastní konečnosti zcela přirozeném) strachu z prázdnoty slepuje kousky starého, rozvířené plynutím času. A ten čas! Zatímco postdramatická časovost pálí spolu s einsteinovskou obecnou teorií relativity šíp lineárního směřování z bodu A do bodu B do bodu C, srdce člověka je stále řízeno kostelními hodinami starozákonního Boha a modernistického encyklopedistického pozitivisty. Víme, lépe řečeno jsme přesvědčováni, že čas se roztéká jako vosk

<sup>323</sup> Ale i oni jsou, nevědomky, řízení jinými simulakry, takže se ocitáme v nikdy nekončícím sebedestruktivním kruhu.

<sup>324</sup> VEDRAL, Jan. *Horizont události: dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu: dramaturgické eseje*. Praha, Bratislava: Pražská scéna, Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie ved, 2015. s. 247. ISBN: 978-80-86102-95-5

olizovaný plamenem, ale přitom hmatatelně cítíme, jak je pro nás každá vteřina, protékající nám mezi prsty, důležitá, jak nás uplynulší včerejšek s nesmiřitelným cynismem popostrčil o krok blíž konečnosti. Frank Kermode (1919 – 2010) ve své knize ***Smysl konců (1967)*** podvědomé vnímání času, jakožto uspořádané kauzálnosti popisuje takto: **„Vezměme si velice jednoduchý příklad, tikání hodin. Ptáme se, jak zní, a shodneme se na tik-tak. Touto fikcí je polidšťujeme, necháváme je mluvit naším jazykem. Samozřejmě jsme to my, kdo dodává fikční rozdíl mezi dvěma zvuky. Tik je naše slovo pro fyzický začátek, tak naše slovo pro konec. (...) Trvání vnímáme, jen pokud je organizované. Experimentem se dá ukázat, že lidé naslouchající rytmickým strukturám jako tik-tak, identicky opakovaným, „jsou schopni přesně reprodukovat intervaly uvnitř struktury, ale nejsou schopni spontánně zachytit interval mezi rytmickými skupinami“, tj. mezi tak a tik, i když zůstává stejný. (...) Podle Paula Fraisse je mezera mezi tak a tik analogická roli „země“ v prostorovém vnímání. (...) Tik-tak hodin beru jako model toho, čemu říkáme zápleтка. A interval mezi tak a tik představuje čistě následný, neorganizovaný čas takového druhu, který musíme polidštit. (...) Tik je skromnou genezí, tak křehkou apokalypsou.“<sup>325</sup>**

Tato lyrizující filosofická explikace nám ukazuje, že i postmoderní umění, o které v této práci jde především, nelze zjednodušeně označit za post-dramatické, anti-metodické nebo cynicky parodizující. Jistě, tohle všechno se v něm objevuje, ale v mnohem komplikovanějším uchopení, než je extenzivní distance vůči uplynulším (modernistickou terminologií řečeno překonaným) estetickým hodnotám. Morávkova ***Její Její pastorkyňa*** je pro mě dobrým příkladem, jak tento pohled na postmoderní tragickou situaci lépe osvětlit.

Z úvodní evokace už snad dostatečně vyplynulo, že Morávkova inscenace nepatří k těm interpretačně nejsnadnějším. Ze všech kusů, analyzovaných v této práci, se pro mě vlastně jednalo o počín nejsložitější. Ale tím pádem i teoreticky nejvzrušivější. Přitom se nejedná o nějakou samolibou režijní svévůli, nepřehledný chumel exhibující se umělecké imaginace. Morávek (a můžeme jistě spekulovat do jaké míry to myslí vážně) sám sebe považuje za tvůrce, který pracuje s předem definovaným konceptem, což je dle něj nejdůležitější hodnotou, převzatou od jeho režijního „guru“, Petera Scherhaufera: **Co jsem se od něho bezesporu naučil, je logistika vzniku divadelní inscenace. (...) To odstranění všech pověr a iluzí, nesmyslů kolem vzniku divadelního tvaru, které třeba tak hrozně pohoršovalo pana Postráneckého, když jsem s ním zkoušel v Národním divadle. On pořád chodil a říkal, že na začátku přece nesmí být nic, jenom nejistota. A já – Scherhaufer mě to naučil – jsem tvrdil, že na začátku musí být jasně, smysluplně a přehledně načrtnutá možnost příštího tvaru. Ta se pak může v průběhu zkoušení zahodit, změnit, doplnit, vygradovat – cokoli. Ale musí stát na počátku jako výraz toho, že režisér ví, co chce.**<sup>326</sup>

V roce 1995 se Morávek rozešel s vedením Divadla Husa na provázku. Jeho poetika byla shledána příliš pesimistickou, temnou a nesouznějící s radostnou

<sup>325</sup> KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. Překlad Miroslav Kotásek. Brno: Host, 2007. s. 44. ISBN 978-80-7294-250-3.

<sup>326</sup> NĚMEČKOVÁ, Lucie. Vladimír Morávek – Curriculum Vitae. In: NĚMEČKOVÁ, Lucie a kol. *Vladimír Morávek: u nás nudou neumřete*. Praha: Pražská scéna, 2004. s. 39. ISBN 80-86102-20-3.

hravostí (byť se nevyhýbající i chmurným existenciálním tónům) legendárního brněnského souboru.

V pražském Divadle Na zábradlí se pak Morávek potřetí ve svém tvůrčím životě utkal s **Maryšou**<sup>327</sup> bratří Mrštíků, přičemž jako textový podklad spolu s dramaturgyní Vlastou Smolákovou použil črty různých verzí, předcházejících nám dnes známé podobě tohoto klasického kusu. Inscenace se však nelíbila uměleckému šéfovi divadla Petru Léblvi, došlo k mediálně poměrně reflektované roztržce mezi těmito dvěma významnými osobnostmi porevolučního českého divadla a Morávek ze Zábradlí odešel. Stabilní útočiště pak našel právě v Klicperově divadle v Hradci Králové, které se během jeho několikaletého působení v úloze uměleckého šéfa a především režiséra, stalo celorepublikovým fenoménem, několikrát ověčeným Cenou Alfréda Radoka v kategorii Divadlo roku.

Inscenace **Její Její pastorkyňa**, vytvořená v první sezóně Morávkova hradeckého působení, se nesečkala s takovým zájmem kritiky, jako později vysoce ceněná **Maryša – po pravdě však 'Mařka' čili 'To máš za to, bestijó'**<sup>328</sup>, tedy již čtvrtá Morávkova variace tohoto klasického díla. Přesto jsem přesvědčen, že **Její Její pastorkyňa** je inscenací umělecky hodnotnější a interpretačně odvážnější, bez samoučelných režijních schválností a manýr.

Dramaturgicky je **Její Její pastorkyňa** rozdělena na dvě odlišné poloviny. Ta první je soustředěna do onoho již výše popsaného měšťanského salónu paní P. Trojrozměrný obraz ve zlatém rámu, zavěšený na stěnu, představuje prostor, v němž se odehrává 1. jednání dramatu Preissové a prolíná se s milostným agonem vznešené spisovatelky a zamilovaného medika.

Morávek a Vondráčková tak naturalistické venkovské drama kontextuálně rozšiřují o motivy z korespondence Gabriely Preissové a především z její krátké povídky **Pavoučice**<sup>329</sup>, otisknuté poprvé roku 1899 ve Zlaté Praze, pomocí nichž vytvářejí jevištní analogii s osobním životem samotné autorky.

Z povídky **Pavoučice** je převzato velké množství textu (promluvy postav, popis prostředí a atmosféry) a základní dějový rámec. Ten však Morávek a

<sup>327</sup> Alois Mrštík, Vilém Mrštík, Vlasta Smoláková, Vladimír Morávek: **Maryša, po pravdě však Mařka čili To máš za to, bestio**. Divadlo Na zábradlí Praha. Premiéra 9. 2. 1996. Režie: Vladimír Morávek. Dramaturgie: Vlasta Smoláková. Scénický výtvarník: Jan Tobola, Milan David. Kostýmní výtvarnice: Sylva Hanáková. Hudební spolupráce: Miloš Štědroň. Pohybová spolupráce: Jiří Ouřada. Hrají: Leoš Suchařípa (Lízal, sedlák), Zdena Hadrboľcová (Lízalka, jeho žena), Eva Holubová (Mařka, jejich dcera), Bořivoj Navrátil (Vávra, mlynář), Ondřej Malý (Francek), Lilian Malkinová/Ljuba Benešová (Horačka, jeho matka), Dana Morávková (Strouhalka), Libor Baselides (Strouhal), Valerie Kaplanová (Stařenka, Rozára), Vladimír Marek (Hrdlička, holič), Irena Svobodová (Hrdličková), Doubravka Svobodová (Vojtěna), Tomáš Palatý (Křištofl, rekrut).

<sup>328</sup> Alois Mrštík, Vilém Mrštík, Vlasta Smoláková, Vladimír Morávek: „**Maryša – po pravdě však 'Mařka' čili 'To máš za to, bestijó!'**“ Klicperovo divadlo Hradec Králové. Premiéra 16. 10. 1999. Režie: Vladimír Morávek. Dramaturgie: Zora Vondráčková. Scénický výtvarník: Miloš Zimula. Kostýmní výtvarnice: Sylva Hanáková. Hudební spolupráce: Pavel Sýkora, Jiří Bulis, Pavel Horák. Pohybová spolupráce: Jiří Ouřada. Hrají: Pavla Tomicová (Maryša, popravdě Mařka), Vlastimil Čaněk (Lízal, sedlák), Martina Eliášová/Ivana Hloužková (Lízalka, jeho stará), Ondřej Malý (Vávra, bestie), Václav Veselý (Francek, dtto), Simona Babčáková (Strouhalka), Pavel Horák (Úsvit, klavírista), Josef Vystrčil (Stařenka), Jan Mazák (Hrdlička, atd.), Zora Valchařová (Fraňková), Martina Součková (Vojtěna), Petra Výtvarová (Rozára), Andrea Marečková (Vávrova mrtvá žena), Tomáš Lněnička (Rekrut), David Steigerwald (István, atd.), Kateřina Holánová (Panna Maria v lukách), Marcela Holubcová (Panna Maria vítězící, atd.), Jitka Kadlecová (Černá Panna Maria).

<sup>329</sup> PREISSOVÁ, Gabriela: **Pavoučice**: In: PREISSOVÁ, Gabriela. *Porosené pavučiny: sedmero povídek*. Praha: Nákladem J. Otty, Salonní bibliotéka, 1902. s. 87 – 98.

Vondráčková zásadně uzpůsobují svým potřebám. Povídka **Pavoučice** vskutku vypráví o jednom podvečerním setkání úspěšné spisovatelky – zralé ženy a jejího mladého obdivovatele, studenta medicíny Petrona. Umělkyně však v povídce nevystupuje jako Paní P., ale jako paní Čarnínová. Není provdána za nerudného plukovníka, ale je vdova. Navíc, celá povídka se neodehrává v měšťanském salónu, ale uprostřed klidné podvečerní procházky ztichlou ulicí na břehu řeky, kdy Petron svou múzu doprovází domů. Jak vidno, Morávek a Vondráčková povídku **Pavoučice** zpracovali tak, aby jednoznačně odkazovala ke své autorce. Pro estetické zakoušení inscenace to však není až tak podstatné, jak sděluje sama dramaturgyně Zora Vondráčková: **„V úpravě nešlo primárně o realistický příběh Preissové, ale o to, co může být na "druhé straně" psaného textu. Ta "druhá strana" byla východisko úpravy i inscenace nejen v příběhu píšící ženy, ale také v zobrazení odvrácené tváře vesnice, kterou na začátku vidíme jako idylický barevný obrázek.“**<sup>330</sup> Jak by možná řekl Lynch, Freud nebo Lacan – **„Venkov není tím, čím se zdá být!“**

1. jednání **Její pastorkyně**, inscenované „v obraze“ a prolínané konfliktem „pavoučice“ P. s milovníkem Petronem, se nám bez ohledu, zdali Pavoučice je anebo není Gabriela Preissová, snaží dát na srozuměnou, že drama z moravského Slovácka může být způsobem, jak frustrovaná vzdělaná žena na počátku minulého století ventilovala své vnitřní démony. Stejně jako flirtuje s naivními mladíčky a vysává z nich jejich emoce, tak píše knihy plné vzletných citů a slov, aby od sebe odehnila vědomí, že její život je jedna velká **„fráze“**.

Jenůfa, stojící mezi dvěma muži a především podléhající přísné morální výchově své vychovatelky Kostelničky, je v podstatě ve stejné situaci jako paní P. (Preissová, Pavoučice). Zatímco však dáma z vyšší společnosti nemůže svou vnitřní touhu navenek vyjádřit, a proto podléhá neurotické hysterii, Jenůfa – fiktivní postava z dramatu, svou vášeň, svůj hřích může ukázat, protože se přece jedná „pouze“ o umění, o dílo, které není realitou.

Jak však s tímto poměrně snadno identifikovatelným vztahem autor-dílo souvisí ono korpulentní děvče zachumlané do peřin? Zde Morávek a Vondráčková vytvoří zajímavý interpretační řez. Po odehrání 1. jednání **Její pastorkyně**, tedy po zlomovém okamžiku, kdy Laca osudově znetvoří Jenůfě obličej a rozeštvé ji tak se Števou, následuje přestávka. V druhé polovině inscenace **Její Její pastorkyňa** (resp. 2. a 3. jednání **Její pastorkyně** Gabriely Preissové) už nejsme v salónu paní P., ale to, co bylo původně „pouze“ obrazem zavěšeným na stěně její neurotické duše, nyní zaplnilo celé jeviště. Ocitáme se ve venkovské jizbě, s poměrně realistickou věrností zobrazující skromný životní prostor Kostelničky a Jenůfy. Co je však důležité. Zatímco v 1. jednání Jenůfu představovala mladá rachitická dívenka s naivní až prostoduchou tvářičkou, teď se Jenůfou, životem zkoušenou bytostí, stala ona korpulentní holka z peřin. Není tu tak pouze ilustrován přerod nezkušené dívky ve zkušenou ženu, ale především si uvědomujeme, že název **Její Její pastorkyňa** je nejen analogií k Preissové (Paní P., Pavoučici), ale i k samotné Jenůfě, která na začátku byla hloupoučkou čtenářkou sladkobolných románů o lásce, aby se posléze stala tragickou účastnicí kruté reality, vyvěrající z nechtěného těhotenství a tělesného znetvoření. Celou inscenaci tak můžeme číst jednak jako souboj Paní P. (Preissové, Pavoučice) s vnitřními démony, ale také jako rozpolcenost Jenůfy mezi ideálem, který ji

<sup>330</sup> E-mailová komunikace se Zorou Vondráčkovou z 29. 2. 2016.

nabízí umělecký „obraz“ (existenciální simulakrum) a opravdová, hmatatelná životní zkušenost, jež do tohoto existenciálního simulakra tragicky proniká.

Komplikovaná inscenační struktura, v níž se příběh Preissové prolíná s příběhem Jenůfy, která je zde vykreslena jako náruživá čtenářka červené knihovny, je tak vyjádřením sebereflexe umění, typického to znaku postmoderní kultury. Teatrologicky by se dal parafrázovat Derridův slavný výrok směřující k literatuře a říct: **„Není nic mimo jeviště a hlediště.“** Umění v období postmoderny více než kdy jindy upozorňuje na to, že jeho mimetická podstata je falešným konstruktem. Shakespearovská proklamace, že **„herci nastavují zrcadlo své době“**, je zpochybněna. Literární vědec Lubomír Doležel na postulátu, že fikční svět díla je na přirozeném světě skutečnosti zcela nezávislý, založil celý vědní obor, primárně se vztahující k literatuře, ale lze jej podle mého soudu dobře aplikovat i na divadlo: **„ (...) napodobuje narativní texturu, ale nemůže propůjčit fikční existenci, nemůže potvrdit fikční fakt. Podvrací samy základy tvorby fikce a vytváří konstrukty, které se vznášejí mezi fikčním bytím a nebytím.“**<sup>331</sup> Ještě v modernismu silně platná představa, že umělecké dílo odráží náš tzv. přirozený svět a v idealistických vizích některých tvůrců jej dokonce může i pomoci proměňovat, v postmoderně padá: **„Fikční světy nepodléhají požadavkům pravděpodobnosti, pravdivosti nebo hodnověrnosti; jsou tvarovány historicky proměnlivými faktory, jako jsou umělecké cíle, normy typu a žánru, dobové a individuální styly.“**<sup>332</sup>

Název inscenace tedy nemohl zůstat pouze u **Její pastorkyně**, ale skrze zmnoženou optiku vystavených jevištních situací tvůrci dospěli k **Její Její pastorkyni**. Tento titul se metatextově krom jiného může ironicky vztahovat k Léblově inscenaci **Naši naši furianti** v Divadle Na zábradlí z roku 1994. Při výkladu postmoderního inscenačního díla, jehož pevnou součástí je samo sebou i název, se tedy nemusíme opírat pouze o to, co vidíme a slyšíme na jevišti, ale autor nás láká do všemožných analogických komůrek divadelních dějin, vyvěrajících třeba z jeho aktuálních osobních animozit vůči režijnímu konkurentovi.

Ve druhé polovině inscenace, která se již cele soustředí na drama Gabriely Preissové **Její pastorkyňa**, pak Pavoučice na jeviště čas od času přichází v úloze jakéhosi krutého Demiurga - Boha, k němuž se jím stvořené postavy obracejí s prosbou o útěchu, o zmírnění svých bolestí duševních i tělesných. Vždyť ona je autorem - tedy Bohem - svých postav! A proto si Paní P., sama nespokojená se svým životem, utrpení svých literárních hrdinů s gustem užívá. Když Kostelníčka pronáší svůj skvostný monolog, v němž se definitivně rozhodne sprovodit problematické novorozeně brutálním způsobem ze světa, nemluví sama k sobě, ale k Paní P. Stejně, jako chvíli na to Jenůfa, modlí se k panně Marii nejprve své **„Zdravas královno, matko milosrdenství, žive sladkosti, tys naděje naše ...“**<sup>333</sup> hledíc k mariánskému oltáři, aby se se vzrůstajícím zoufalstvím nakonec obrátila přímo k Paní P. Ale protože **Dílo** pro Pavoučici představuje ukojení vnitřních temných pudů, s potměšilým úsměvem naopak ještě posiluje tragičnost dívčích osudů. Když se po pořezání Jenůfy Lacem jedna z postav,

<sup>331</sup> DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2003. s. 164. SBN 80-246-0735-2.

<sup>332</sup> Tamtéž, s. 33.

<sup>333</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

shromážděných nad nebohým děvčetem, ptá: „**Ježíši Kriste! Je to zlé?**“<sup>334</sup>, Paní P. potměšile odpovídá: „**Je! A bude! Jsem Pavoučice!**“<sup>335</sup> Brutalita vraždy miminka, provalení zločinu během svatby Jenůfy a Laca, mají být náhražkou vnitřní touhy po zhmotnění jejich běsů. Podobně jako ve svých snech bestiálně vraždíme ty osoby, které nenávidíme, ale ve skutečnosti bychom se toho nikdy neodvážili. Pavoučice může být stejně tak Bohem-Autorem, jako Smrtí-Ďáblem. K této asociaci nás Morávek dovádí v závěru 2. jednání, v němž zvuk větru rozechvěje Kostelničku a její hříchem obtěžkané svědomí přivede k hysterickému třeštění. Při zaznění slavné Kostelniččiny repliky: „**Jakoby sem smrt načuhovala!**“<sup>336</sup> vidíme Pavoučici (Paní P., Preissovou) na vyvýšeném zadním horizontu s tváří přitisknutou k imaginárnímu oknu, nebo vzhledem k jejímu přízvisku, lépe řečeno k imaginární pavučině.

Vyvrcholením freudovské metafory, která z naturalistického venkovského dramatu činí infernální sen frustrované spisovatelky, je přestavba mezi 2. a 3. jednáním. V podstatě se jedná o ukázkovou postmoderní koláž, která v mnohém shrnuje vše, o čem se v této práci snažím psát. Totiž o střetu řádu a chaosu, anarchie a systému, individuální svobody a nadosobního principu. Scéna je potměšilá. Klavírista ze salónu Paní P. hraje burácivou melodii, asociující třeštivou horečnatost Kostelničky, jež si chvíli předtím naplno uvědomila svůj zločin. U dlouhého stolu, který je na scénu přinesen a jenž vzápětí bude představovat svatební tabuli Jenůfy a Laca, sedí opět (nebo notoricky) opilý Plukovník a ve slabém světle svícnu, který na stůl postavil, vidíme, jak pojídá utopence. Tato pro některé diváky nevkusná metafora utopeného Jenůfina dítěte, pojídaného manželem Paní P., nám Plukovníka ukazuje jako ono Freudovo Superego, které je však samo vnitřně rozkacené a nejisté. Když se Plukovník nasytí „malého Števušky“, bere do rukou svícen a odklopýtá pryč. Avšak mezitím do nervy drásajícího klavírního preludování na jevišti radostně výská a poskakuje mladý šohaj v moravském kroji. Střet dvou protikladných entit – neurastenického modernistického klavíru a radostného folklórního juchání už by nemohl být hmatatelnější. Klavírní melodie se najednou zlomí do oné secesně melancholické lyričnosti, znějící již v úvodu inscenace, kdy se měšťanský salón Paní P. před námi objevil poprvé. A scénou ve valčíkovém rytmu protančí Pavoučice, vedená nahým Petronem. Zastřešujícím prvkem této vrcholné jevištní simultaneity je pasáček Jano, který prochází popředím scény se svou věrnou průvodkyní kozou na kolečkách a z nějaké moudré knihy předčítá o Freudově teorii puzení k smrti. Na horizontu pak farář, který tak obdivuje Kostelniččinu počestnost, vášnivě vykřikuje kajícínou modlitbu s opakovaným zvoláním: „**Mea culpa! Mea culpa! Mea maxima culpa!**“<sup>337</sup> Ano, jsme svědky ukázkového freudovského výronu podvědomí. Onoho vzbouření našeho nitra, v němž se mísí pud s rozumem, askeze s požívačností, čas plynoucí, s časem ustrnuvším ve vteřině nekonečného bytí, ve smyčce pekla naší nestrukturovatelné duše. Zmatený kritik Karel Král se po právu ptal: „**Je to sugestivní výjev, i nad ním se ale lze ptát: jsou ty symboly míněny vážně nebo ironicky, jsou to symboly, nebo jen hra představ?**“<sup>338</sup> Modernistický umělec by mu odpověděl

<sup>334</sup> Tamtéž.

<sup>335</sup> Tamtéž.

<sup>336</sup> Tamtéž.

<sup>337</sup> Tamtéž.

<sup>338</sup> KRÁL, Karel. Rakve se šlehačkou – Kde domov můj: Abeceda Vladimíra Morávka. In: *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 90. ISSN: 0862-7258.

dal. Postmoderna je rafinovaná (a pro někoho proto bezzubá), protože přesnou odpověď nezná.

Jenůfa se však nakonec proti své tvůrkyni, proti zlu svého vlastního podvědomí vzbouří, resp. naruší psychoanalytický řád ventilace vnitřních komplexů. Když je Kostelnička odhalena jako vražednice, dav vztekle mručí a Jenůfa zděšeně sleduje, jak se i její poslední životní jistota, Kostelniččina počestnost, zhroutila. Pavoučice bere do rukou v inscenaci mnohokrát použitou korouhev pro mariánské procesí a za zvuku krákání vran vítězoslavně vykřikuje do světa svou antikristovskou modlitbu: **„Na tom světě nic jistého není. On je všecek marný!”**<sup>339</sup> Její nadšení (které můžeme nazvat jakýmsi psychoanalytickým orgasmem) však postupně opadá, a nakonec se zpočátku hrdá Paní P. rozeštká (orgasmus totiž s sebou velice často přináší pocit neidentifikovatelné viny). A v tu chvíli ta, která by měla mít nejvíc důvodů běsnit, Jenůfa, objeme láskyplně Pavoučici, následně zdvihá poníženou a klečící Kostelničku ze země a dává jí najevo své milosrdenství. Nejvíce zahanbíme ty, kteří nám ublížili, když jim odpustíme. Paní P. vztekle odchází ze scény. Metaforická a výsostně divadelní demonstrace faktu, že ve skutečně mezních okamžicích může Dílo stát nad svým Autorem, že Freudovo puzení k smrti nachází svůj korektiv v kultuře a humanitě, ve víře.

Jak je z předchozích řádků patrné, v tomto režijně-dramaturgickém lunaparku je text dramatu Gabriely Preissové **Její pastorkyňa** podroben složitému kontextuálnímu čtení. Režisér a dramaturgyně věrně zachovávají kauzalitu situací, nepřehazují výstupy, pouze důrazně škrtají některé dlouhé a tok děje zpomalující monology postav. Ve 2. jednání zcela ruší 3. výstup, dialog Kostelničky s Kolušinou, který v sevřeném silovém boji mezi Jenůfou, Kostelničkou, Lacou a Števou, jenž je osou celého jednání, působí poněkud přebytečně. Jsou zde přidáné některé repliky, zvýrazňující zásadní aspekty Morávkovy interpretace. Fakt, že Jenůfa je vášnivá čtenářka a její duše neustále osciluje mezi snivým světem sladkobolné literatury a kruté reality „skutečného“ života, Kostelnička podtrhuje mentorským a k Preissové připsaným zvoláním k děvčeti: **„A nečti už. Při špatném světle přijdeš ještě i o oči.”**<sup>340</sup> Sám Morávek se vůči hře Gabriely Preissové vyjadřoval poměrně pohrdlivě: **„Svět ‘Její pastorkyně’ je jako ze hry pro služky. Čili soudím, že celá mytizace té hry je nesmysl. Janáček, aby z Pastorkyně udělal velkou operu, musel vyškrtat půlku textu. Mě ovšem ta její neobratnost, všechny ty jazykové topornosti hodně baví. Právě přes ironizaci žánru z toho snad lze dostat nové uvědomění si situace postav a tématu hry. Jinudy je cesta už zarúbaná.”**<sup>341</sup> Avšak po zhlédnutí jeho inscenace tohoto **„příběhu pro služky“** vidíme, že látka je silnější než Morávkům proklamovaný atak vůči kánonu, a „ironizace“ se podle nedefinovatelných zákonů síly uměleckého díla v určitých chvílích transformuje do „vážnosti“.

Morávek je z těch režisérů, kteří ve svých inscenacích bezstarostně balancují na hraně kýče. Výrazný hudební doprovod, pestrobarevnost a extatické herectví jsou klasickými proprietami jeho stylu. On sám to obhazuje potřebou divadelní „opravdovosti“, která stojí v opozici vůči vykalkulovanému a řemeslnému

<sup>339</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořizený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

<sup>340</sup> Tamtéž.

<sup>341</sup> MORÁVEK, Vladimír. RESLOVÁ, Marie. Všechny mé historky jsou trapné. Rozhovor s Vladimírem Morávkem vedla Marie Reslová. In: *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 80. ISSN: 0862-7258.

„hraní“: „**Tak já si myslím, že při vzniku divadelní inscenace se nesmí nic lhát a taky nic obelhat. (...) Já jsem vždycky trval na formě, ale ještě víc na tom, aby to celé dávalo horoucí smysl, který by očišťoval duši lidí, kteří s představením zacházejí, aby to vždy znovu byla jakási přísaha, v níž lidé, kteří to představení secvičili, vášnivě věří, nebo v kterou vášnivě se rozhodli nevěřit. Návštěva divadla neznamená a nesmí znamenat dvě hodiny čumění do automatické pračky, kde se to hezky hýbe, musí vyvolat vzrušující pohyb v srdci a duši, je to meditace, je to závažné přemýšlení o důležitých věcech – nebo nejlíp očišťování se. Je to prožitek radosti. Nebo osvětlení.**“<sup>342</sup> Ostatně, co jiného čekat od umělce, který podle svých slov v dětství prokládal četbu existencialisty Sartra dobrodružnými výpravami v románech Julese Verna?

Osvícenský vynález pojmu „**kýč**“ byl zkonstruován na obranu výchovné úlohy umění. Pop-artoví umělci šedesátých let minulého století však svými osobními postoji, a především svým dílem, poukázali na fakt, že kýč je legitimní součástí umění, že nelze přesně vymezit dělicí čáru mezi tím, kde končí zásadní „tvůrčí“ výpověď a začíná „spotřební“ kýč, protože veškeré doposud proklamované estetické hranice se ukázaly být nepevné. Milan Kundera ve svém proslulém pop-kulturním románu *Nesnesitelná lehkost bytí (1984)* vytvořil zajímavou teorii kýče: „**(...) kýč je absolutní popření hovna, v doslovném i přeneseném slova smyslu: kýč vylučuje ze svého zorného úhlu vše, co je na lidské existenci esenciálně nepřijatelné.**“<sup>343</sup> Kundera pak pokračuje příkladem amerického senátora, dojatého pohledem na své děti hrajícími si na zeleném trávníku: „**Kýč vyvolá těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku! Druhá slza říká: jak je to krásné, být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve ta druhá slza dělá z kýče kýč.**“<sup>344</sup> Avšak vrcholnou definici, která nám odkrývá i leccos z toho, o čem se hraje i v *Její Její pastorkyni*, nabízí Kundera v této jednoduché větě: „**(...) kýč je paraván zakrývající smrt.**“<sup>345</sup>

Morávkova inscenace je tak přímo vzorovou demonstrací faktu, že člověk kýčem zakrývá svůj vlastní přirozený strach ze smrti. Že kýč je organickou součástí opravdu dobrého uměleckého díla, neboť právě skrze vyostřený střet existenciálních protikladů se nám vyjeví komplikovaná meandrovitost lidské duše. Kundera totiž kýč neodmítá principiálně. Je si vědom, že člověk, aby nezešlel ze zoufalé konečnosti svého bytí, potřebuje nějaký paraván. Vztaženo na výše postulované filosofické premisy – Superego, Symbolické a simulakrum jsou do určité míry organickou součástí každého života. Co je však důležité – jejich používání nesmí eliminovat věrohodnou pravděpodobnost, že za nimi stojí nějaká temná realita, odvrácená strana bytí, hovno. Jak Kundera ukazuje na příkladech totalitních režimů, jejich represivní autorita vychází právě z toho, že potlačují vše, co není v souladu se simulakrem ideálně uspořádané (socialistické, nacionálně-socialistické, tržní) společnosti. Postmoderní akt recepce jsoucna a jeho uměleckého zpracování je založen na tom, že ukazuje oba póly tohoto bytí v prostoru neuspořádaného univerza. Ostatně, není sám Kundera dokonalým příkladem takového míšení, když ve svých povídkách a románech poměrně složité metafyzické úvahy prokládá banální erotikou a líbivou čtivostí?

<sup>342</sup> NĚMEČKOVÁ, Lucie: Vladimír Morávek – Curriculum Vitae. In: NĚMEČKOVÁ, Lucie a kol. *Vladimír Morávek: u nás nudou neumřete*. Praha: Pražská scéna, 2004, s. 49. ISBN 80-86102-20-3.

<sup>343</sup> KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: román*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006. s. 265. ISBN 80-7108-281-3.

<sup>344</sup> Tamtéž, s. 268.

<sup>345</sup> Tamtéž, s. 271.



Především díky tomuto literárnímu „koktejlu“ se stal celosvětově úspěšným autorem.

V *Její Její pastorkyni* se také setkáváme s předimenzovanou, takřka až groteskní ilustrací některých replik. Morávek tím dává určitým situacím podobu téměř bulvární kramářské podívané, „kýčovitě“ pokleslosti, jak on sám řekl, „čtení pro služky“. V prvním jednání, ve chvíli, kdy Kostelnička své konkurentce Rychtářce popisuje, jaké úctě se těší u vesnické pospolitosti, pronese mimo jiné: **(...) vodívám družky na funusy a procesí**<sup>346</sup>. V tu chvíli neznámá ruka zpoza scény podá Kostelničce procesní korouhev s panenkou Marií. Za touto dobrou ženou se shromáždí skupina pobožných vesnických žen a dívek. Kostelnička, máchajíc korouhvi, vykřikuje do světa slova přímluvné modlitby k Bohorodičce a sbor žen (včetně Rychtářky) ji doprovází teskným zpěvem. Bizarní obrázek, zcela vytržený z rozvíjejícího se děje, posiluje Morávek vizuální groteskou, v níž se v rychlém sledu za sebou vystřídají všechna roční období, takže procesí zastihne prudká bouře (na účinkující padají kapky deště), o pár vteřin později chumelenice (s chuchvalci vloček) a v tu ránu dusivé vedro (ženy si otírají kapesníky čela a lapají po dechu). Když se dosyta vynadíváme na tento podivuhodný výjev, Kostelnička předá korouhev zpátky za scénu a zklamaně vydechne: **„Ale mám z toho leda tu čest!”**<sup>347</sup>. A jakoby to bylo nějaké tajemné heslo, objevuje se znovu ruka s korouhvi a obraz s procesím se zopakuje. A to celé ještě jednou poté, když Kostelnička chce nějak pádně odpovědět Rychtářce, ironizující její vychloubačné řeči. Skupina zpívajících žen je s opakujícími se procesími čím dál víc otrávenější a závěrečné slovo modlitby: **„Amen!”**<sup>348</sup> při třetím procesním průvodu vyštěknou, jako nějakou sprostou nadávku. Ukazuje se divadelnost celé situace, ilustrující pohrdlivou dominanci Kostelničky vůči ostatním (včetně Jenůfy), kterou však ona sama považuje za přirozenou autoritu. Na první pohled zbytečný výjev tak nabývá svého zvláštního smyslu.

Podobně jako ve scéně s procesím, Morávek přivádí fyzicky a makabrně na jeviště mrtvé, o kterých je v dramatu řeč. Kostelnička dí: **„Svolávala jsem ve voboře družky na funus kovářovic děvčici!”**<sup>349</sup> A na pódium pomalým krokem přichází bledé děvče v bílé košili, s rozčuchanými černými vlasy a temným pohledem. Jako v panoptiku nebo pimprlovém divadélku s vrzavým zvukem před dívkou vyrazí ze země křížek, aby bylo všem jasné, kdo že je ona zčistajasna se zjevivší postava. A to samé se pak zopakuje ve chvíli, kdy Rychtářka teskně hovoří o tom, jak pochovala své dvě děti. Na scénu vstoupí chlapec a děvče, malá zombie, přičemž země se skřípotem vyvrhne další dva křížky. Kovářovic mrtvá dcerka pak ve chvíli, kdy Jenůfino dítě dodýchá pod ledem, přichází na jeviště znovu, s miminkem zabaleným v povijanu – a mašinérie smrti groteskně vyjadřovaná skrze „laciný“ groteskní efekt opět se skřípěním vytlačí ze země další křížek. Všechny mrtvolky se pak na pódium shromáždí v onom emočně vypjatém okamžiku, kdy odhalená vražedkyně klečí zlomena na zemi a naopak Autorka – Paní P., společně s krákorajícími krkavci vítězoslavně káže o marnosti světa, svolávajíc pomstu. Odér smrti a bezvýchodnosti už nemohl být vyjádřen explicitněji.

<sup>346</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

<sup>347</sup> Tamtéž.

<sup>348</sup> Tamtéž.

<sup>349</sup> Tamtéž.

Morávek také (tentokrát humorně) explikuje typické české téma zouvání návštěv před vstupem do bytu nebo domu, kdy jsou hosté, přicházející do Kostelníčiny světničky na svatbu Jenůfy a Laca, přinuceni káravým pohledem „paní domu“ k ponižujícímu rituálu ohýbání hřbetů a rozvazování tkaniček.

Samozřejmě, to všechno jsou především efektní a ilustrativní scénické obrazy. Ovšem Morávkova poetika je založená právě na přímočaré a značně přepjaté obraznosti. Můžeme ji odmítnout - a pak se tedy jako diváci stáváme svědky sledu nápadů, které jsou pro nás nepřijatelné. Anebo tuto lunaparkovou ostentativnost či estrádní spektakulárnost přijmeme, a možná se pak dobereme určitých emocionálních a chcete-li i myšlenkových hodnot. V podobné situaci se můžeme ocitnout třeba při sledování brilantních filmových a divadelních komedií Francise Vebera. Lze na ně pohlížet pouze jako na čistou zábavu, oddechovou záležitost, v níž maximálně „oceníme“ virtuózní komiku účinkujících. Anebo se budeme snažit za slupkou elementární a srozumitelně přehledné líbivosti hledat něco víc, resp. sama jednoduchost čtení znaku nás přivede ke složitějším „existenciálním“ souvislostem. Nezřídka se totiž stává, že za složitou znakovou strukturou, za zamíženou myšlenkovou sítí se neskrývá zhora nic.

### **8. 3. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – HERECKÝ KOMPONENT**

Jak popisuje Vladimír Morávek ve svých „předčasných pamětech“, soubor oblastního Klicperova divadla v Hradci Králové byl po jeho příchodu do funkce režiséra a později uměleckého šéfa poměrně přístupný svérázné poetice, kterou vyznával. Morávek se při formování „svého“ souboru, který se v následujících letech stal celorepublikovým fenoménem, s řadou dlouholetých členů hereckého souboru rozloučil, naopak mnoho nových tváří, jež se později staly symbolem slávy Klicperova divadla, přivedl. Inscenace ***Její Její pastorkyňa*** stojí téměř na počátku Morávkovy hradecké mise, takže si lze dobře všimnout toho, jak obtížně (nebo naopak s nadšením) se herci sžívají s režijním stylem, který ne zcela odmítá psychologický realismus, zároveň ho však kombinuje (či lépe řečeno uvádí do dialektického vztahu) se stylizací, groteskní nadsázkou, zcizováním.

Herecká postava nevzniká z pečlivé interpretace v dramatické předloze vystavěného charakteru, ale rodí se převážně na základě režisérových asociací a leckdy disparátních představ, které v rámci jediné postavy v sobě mísí hned několik různých charakterů. Postmoderní herci nepracují na principu pravděpodobnosti či kauzálního rozvíjení jednání člověka v situaci, ale vytváří tříšť pocitů a nálad, které postava střídá v prudce oddělených střízích.

Již v části věnované režijně-dramaturgické koncepci bylo řečeno, že Morávek buduje atmosféru svých inscenací na hluboké (až přepjaté) emocionálnosti. Režisérův pohled na svět je temný, stojící na hraně nihilismu. Jeho emocionalita, vetknutá do inscenačního superznaku, se vyznačuje posíleným působením jednotlivých jevištních komponentů. Hudba je hlasitá, scéna pestrobarevná a „morávkovský“ herec osciluje při vyjevování svých emocí neustále na hranici hysterie.

Stejně jako v režijně-dramaturgickém uchopení, i v hereckém komponentu se první a druhá polovina inscenace od sebe odlišují. V první části, v níž se salónní výstup mezi Paní P. a medikem Petronem prolíná s 1. jednáním Preissové ***Její pastorkyně***, je patrné, že herci na popud režiséra volí přepjatou nadsázku jako hlavní vyjadřovací prostředek. Paní P. (představovaná Ivanou Nováčkovou) a Petron (hraný Danielem Brabcem) jako by vypadli ze sentimentálních filmů

meziválečného období, kdy erupce srdce se projevují mohutnou gestikulací rukou, hrdelním smíchem nebo hysterickým pláčem. „**Jste nechutný!**“<sup>350</sup>, je nejhrubší nadávka, kterou v archaickém duchu může Paní P. vmést do tváře svému opilému manželovi.

Stejně tak venkovské postavy „na obraze“ jsou jakýmsi ironickým napodobováním slováckého folklóru a divadelních stereotypů z časů pozdního devatenáctého století, čehož Morávek vydatně využil už ve své „provázkovské“ **Maryše**. Přehnaná dikce, která zdůrazňuje zvláštnosti Preissovou „vykalkulovaného“ slováckého nářečí oproti hovorové češtině, obracení se čelem do publika v okamžicích, kdy postava pronáší něco zásadního, to všechno jsou propriety, které u publika vyvolávají smích a poněkud zatlačují do pozadí osudově se zaplétající příběh v 1. jednání.

Morávek tuto kvazi-parodickou hru ještě zveličuje celou řadou nápadů, které mají zdůraznit fakt, že první polovina inscenace je spíše komedií, aby tak lépe vyniklo tragické ostří poloviny druhé. Kupříkladu, když Petron a Paní P. v jednu chvíli neudrží své erotogenní zóny na uzdě apoddají se vášnivému puzení. Animální polibky prokládá Paní P. potahováním ze své elegantní špičky.

Venkovský obrázek má být zase ironickým komentářem k realistické inscenační tradici, s níž je drama Preissově neodmyslitelně propojeno. Proto Morávek klade přehnaný důraz na detail, výmluvně demonstrováný na postavě mlynářského Stárka, který má být podle scénické poznámky Preissově „... **v městských, moukou pobílených šatech...**“<sup>351</sup>. U Morávka je Stárek pomoučený od hlavy až k patě, a když se v jednu chvíli oklepe, zvíří okolo sebe nepřírozeně mohutné mračno bílé mouky. Publikum se samozřejmě směje.

Zásadní (a pro diváky opět groteskní) je obsazení pasáčka Jana postarším hercem Josefem Vystrčillem. Zatímco u Preissově je Jano malý chlapec, kterého Jenůfa naučí číst a psát, čímž mu dává naději, že vybředne ze svého sociálně nelichotivého životního předurčení, zde radostné staříkovo zavýsknutí: „**Jenůfa! Ej, už znám čítat! Už jsem to potrefil!**“<sup>352</sup> působí směšně a komicky. Byť je samozřejmě logické, že v dobách, kdy se drama odehrává, byli negramotní starci na vesnici obvyklým zjevem.

Rychtář (představovaný Vlastimilem Čaňkem), doprovázející vojenské odvedence, je namol opilý a rozdivočelý stařík, pro něhož je alkohol jedinou možností jak alespoň na chvíli vybřednout ze svého submisivního postavení a uniknout před přísným dozorem své dominantní ženy.

Zatímco tedy první polovina inscenace je plně herecky nadsazená, přesycená komickými štouchanci, druhá část se sice úplně nezabývá ironie a groteskního nadhledu, ale uvádí jej do vztahu s jemnou psychologickou nuancí, s určitým nástínem hlubšího obsahu jednotlivých postav.

Můžeme se ptát, kdo je hlavní hrdinkou **Její Její pastorkyně**. Paní P., která je hlavní hybatelkou dění na jevišti? Jenůfa, jež se z naivní dívenky stává zkušenou

---

<sup>350</sup> Tamtéž.

<sup>351</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. Její pastorkyňa. In: JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. Praha: Academia, 2015. s. 280. ISBN 978-80-200-2419-0.

<sup>352</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

a zralou ženou, která dokonce v závěru bere svůj osud plně do svých rukou, odpouští těm, kteří jí ublížili, a smířuje se s faktem, že život nelze prožít jako v červené knihovně? Anebo Kostelnička, která v přesvědčení, že má morální právo rozhodovat o osudu druhých, dopustí se nejtěžšího zločinu? Každá z těchto tří žen má na podobu inscenace svůj vliv, ale vzhledem k tomu, že Paní P. zůstane po celou dobu v zajetí stereotypní patetické nadsázky, o jakémusi psychologickém vývoji se dá hovořit pouze v případě Kostelničky a Jenůfy.

Zastavme se nejprve u představitelky Kostelničky Jiřiny Jelenské. Dlouholetá členka Klicperova divadla v Hradci Králové si na této scéně vydobyla pověst hereckého typu. Plnoštíhlá, ale energická postava umožňovala této dlouholeté člence Klicperova divadla zaujímat i v rolích tragických ironický odstup. Jelenská se právě pro svůj svérázný tělesný typus objevovala i ve filmu v rolích rázných ženských, maminek a hubatých tetek. Právě tento signifikantní prvek herectví Jelenské využil rafinovaně Morávek ve své interpretaci hrdé Kostelničky, kterou zaslepená důvěra k řádu dovede až ke zločinu. Zatímco v Pítínského zlínské inscenaci byla Kostelnička, představovaná Helenou Sedlákovou, až antikizující tragickou postavou s hrdou dikcí a pevným postojem, Jelenská představuje vesnickou „panímámu“, až hystericky pobožnou a mající na všechno odpověď. Přes všechnu popularitu, kterou si Jelenská v hradeckém divadle vydobyla, měl její talent výrazné limity. Morávek využil sklonů Jelenské k psychologickému realismu, projevujícími se výrazným „**prožíváním**“ jednotlivých situací a dal vzniknout Kostelničce - komicky obludnému fantomovi. Ženě, dusící ve svém sošném těle všechny, které ve skutečnosti miluje. Afektovaný křik Kostelničky ve chvílích povýšené hrdosti, velkoformátový zimomřivý třas v okamžiku, kdy „smrt do komůrky načuhuje“ a pot, řinoucí se proudem z čela v osudové vteřině, kdy dojde k objevení utopeného novorozence, to vše je oním ideálním vyjádřením ženy-obludy. Samozřejmě se tak vytrácí jemné nuance Kostelničina rozhodování, kde „hybris“, pýcha vedoucí k přestoupení řádu kosmu, vychází z celé řady emocionálně protikladných počtů. Kostelnička Jiřiny Jelenské je pyklickou venkovskou babou, která fanatickým udržováním mravní čistoty dosáhla postavení určité morální autority. Ale ve skutečnosti jí je pravá podstata morálky cizí. Důležitější je pro ni mínění okolí, než opravdový vztah k nadosobnímu Božímu řádu, jenž s takovou oblibou vzývá. Je to žena, která si získává respekt vnějškovou afektovaností, důrazem na gestičnost a mimičnost, své postavení samozřejmě buduje i skrze nepřehlédnutelnou korpulentní postavu. Morávkovská Kostelnička je nám možná bližší tím, že připomíná celou řadu povrchních lidových „soudců“, kteří s horlivostí citují z Písma, znají literu Božího zákona, ale jeho duchu nejsou s to plně porozumět.

V roli Jenůfy se v Morávkově inscenaci zaskvěla tehdy nastupující hvězda Klicperova divadla Pavla Tomicová. V prvním dějství je pouhou pozorovatelkou dění „v obraze“ a událostí příběhu **Její pastorkyně**. Svého přirozeného komického nadání využívá při komentování četby knihy o lásce i při fascinovaném zírání na pletichy Paní P. s medikem Petronem. Jenůfu „na obraze“ hraje se zjevně záměrně příšernou ochotnickou dikcí Alena Koníčková (alternovaná Terezou Benediktovou). Jenůfa Koníčkové vysokým altem piští svoje zamilované repliky o Števovi a připomíná blondatého „žabce“ Věru Ferbasovou z prvorepublikových cukrkandlových komedií.

Tomicová - korpulentní děvče v noční košili, pak v okamžiku tragického zlomu znetvoření Jenůfiny tváře sama do „obrazu“ vstoupí, aby se stala Jenůfou, ale nikoli už „žabkou“, ale ženou, která se musí nějak vyrovnat se svou obtížnou

životní situací. Co činí z vnímání Jenůfy hrané Pavlou Tomicovou kromobyčejný zážitek, je její umné balancování na hranici grotesknosti a tragičnosti. Tomicová připomíná Chaplinovy postavy hořce naivních Tuláků, kteří jsou na jednu stranu směšní, ale skrze úsměv budící víru, že se dá v životě dosáhnout opravdového štěstí, nás vedou k (možná kunderovsky sebelítostivě kýčovitému) dojetí.

Když na začátku 2. jednání k smrti unavená Jenůfa uspává své dítě, mechanicky houpá kolíbkou a zpívá (pro diváka znalého věcí příštích možná až hrubě cynickou) ukolébavku „**Nedáš-li mi pokojíčka, hodím já tě do rybníčka!**“<sup>353</sup>, vidíme v ní předčasně dospělou dívku, která je ve svém nitru pořád dítětem, životními okolnostmi přinuceným jednat jako „dospělá“ žena. Jenůfa nemotorně cupitá ve své noční košili po jevišti, je skutečně přerostlým děckem, které se musí vyrovnávat nejen se svým mohutným tělem, ale především s osudem, na který nestačí. Její pouze zdánlivá prostoduchost přerůstá do krystalicky čistého projevu naivity a neustále zraňované víry, že „**tohle je nejlepší ze všech možných světů**“. Když je v úzkých, drmolí si Jenůfa sama pro sebe: „**Musím se modlit! Modlit se musím!**“<sup>354</sup>, jako školačka, která se v neuchopitelném chaosu existence snaží alespoň skrze slova vytvořit určitý řád.

Chaplinovského génia však Tomicová vrcholně předvede v nesmírně citlivé scéně, kdy se Jenůfa od Kostelničky dozvídá o smrti svého miminka. Sedí u stolu, Kostelnička se jí marně snaží zabalit do její věrné průvodkyně peřiny. Jenůfa vyskočí, v očích se jí lesknou slzy, ale ona se přesto usmívá a hledí kamsi do neznáma: „**Tak vidíte, mamičko, on umřel.**“<sup>355</sup> V zoufalém gestu rozhazuje rukama a bezduše prochází jevištěm ze strany na stranu. Nebylo by divu, kdyby se někdo zasmál její neforemné chůzi a přihlouplému opakování slov. Ale tento groteskní gestus Jenůfy je naplněn hlubokým zoufalstvím, které zároveň se smíchem pudí z očí diváka slzu. Je tohle kunderovský kýč? Dozajista ano. Dojímám se nad tím, jak se dokážu dojmout tragédií smrti dítěte. A taková je Jenůfa až do konce inscenace.

V závěru se Jenůfa takřka zázračně ukáže být tou nejosvícenější bytostí na jevišti, odpouštějící své maceše a smiřující se s životem po boku nemilovaného (ale dobrosrdečného) Laca. Finále inscenace je plné emocí. Nejprve poté, co se očekávané svatební veselí změní v truchlivé smutnění a Kostelnička je odváděna Rychtářem na soud. Zazní těžká a depresivní varhanní skladba. Mladá děvčata Barena a Poluša, které přišly Jenůfě a Lacovi vinšovat štěstí, se také klidí pryč, ale ještě předtím si do kabelek tajně narvou svatební dary – lahve slivovice. Varhanní hudba sílí. Jenůfa, osamělá ve svém trápení, usedavě pláče. Za okamžik se vrhá na stůl, u kterého se v tuto chvíli mělo radostně zpívat. Varhany burácí. Tato přepjatá afektovanost působí vlastně až groteskně, a nemohli bychom se divit, kdyby v tomto grandiózním ataku na jeho osrdí divák volil obranný smích. Vyjící Jenůfa si náhle všimne taktéž plačícího Lacy pod stolem. A varhany ztichnou. Jakoby nám jeviště chtělo dát na srozuměnou, že doteď to byla možná legrace, ale nyní už se bude hrát navážno. Jako o život. Zatímco u Preissové závěr vyznívá tak, že Laca „jako chlap“ bere do svých rukou odpovědnost za mravně poskvřněnou Jenůfu, a přes všechnu budoucí nepřízeň, která jim od okolí hrozí, jí slibuje věrnost, zde je to naopak Jenůfa, která kňourajícího šohaje vytahuje zpod stolu, kde se schovává. A zatímco si štkající Laca schovává svou hlavu v jejím náručí, Jenůfa jej konejší: „**Tak pojď, Laco!**

<sup>353</sup> Tamtéž.

<sup>354</sup> Tamtéž.

<sup>355</sup> Tamtéž.

**No pojď. Včil už mě k tobě přivedla ta pravá láska, víš? Ta velká, se kterou je i sám Pánbůh spokojen. Já ti děkuju, Laco, víš? Vždyť to budu navždy vědět k posile. Já nejsem bídná, víš? Můj muž stojí při mně.**<sup>356</sup>

Na jeviště v tu chvíli přichází představitelka Jenůfy z 1. jednání, oblečená do krásného bílého šatu nevěsty a zpívá svou (vlastně jejich, když budeme neustále počítat s tím, že Jenůfu představují dvě herečky) zamilovanou písničku, která jako leitmotiv prochází celou inscenací:

**„Těžko tomu kameňu,  
co pod vodú plyne,  
ešče je tomu těžej,  
kdo koho miluje.  
Já su sama taková,  
co sem milovala,  
Pán Bůh dal, Pán Bůh vzal,  
ostala sem sama.  
Ostala sem samotná,  
jak v poli hrdlička,  
ešče si já zavolám,  
k svej vůli synečka.  
Pod', synečku, pod' ty sem,  
podle mňa si sedni,  
až sa moje srdenko,  
s tvojším rozveselí.**<sup>357</sup>

Závěrečný symbolický obraz nás může rozesmát i dojmout. Tlustá, životem zrazená nevěsta a ubrečený retardovaný mladík se láskyplně obejmou. Na horizontu se objevuje Paní P. a její manžel. Plukovník má opět v ruce kytici růží a vkládá ji do rukou své ženy. Paní P. ji však tentokrát neodmítne, naopak smířeně a vlastně i zamilovaně svého chotě obejmje. Na jevišti tak v samotném závěru inscenace vidíme dvě objímající se dvojice a osamělou „kýčovitou“ iluzi mládí, nadějí a snů. Nejsou to páry prodchnuté ryzí vášnivou láskou, ale spíše vědomím, že přes všechny touhy, přes všechnu snahu uniknout ze sešněrované osudovosti, jim tady na světě nezbyl nikdo jiný.

Dva nevlastní bratři Števa a Laca jsou herecky vyjádřeni jako dva fyzické, ale i mentální protiklady. Števa Josefa Čepelky je krasavec, dokonale oblečený, inteligentní – je zcela logické, že mu Jenůfa, toužící skrze četbu literatury „z lepší společnosti“ po něčem krásném a dokonalém, snadno podléhá. Števův zbabělý útek od odpovědnosti vychází ze zcela racionálního kalkulu – přišel by tak o svou dokonalost, o svoji krásu.

Naopak Laca Ondřeje Malého je zde vylíčen jako mentálně opožděný dobráček, s patkou ulíznutou z mastných vlasů a nepřilíš vzhledným zkřiveným obličejem. Má sklon ke koktavosti, neumí mluvit potichu, ať už vyznává lásku nebo se rozčiluje, slova ze sebe vyráží s hlasitou důrazností. Svůj pocit méněcennosti se snaží zakrýt impulzivními vzteklými výlevy - jeho živočišné řešení vypjatých situací stojí za pořezáním Jenůfiny tváře. Ve 3. jednání, když oba nastávající manželé na chvíli osamí u hodovního stolu, podobně neohrabaně projevuje svou lásku Jenůfě tím, že s vulgární lascivností sevře hlavu nevěsty ve svých dlaních a s agresivní libostí vyděšené ženě zapudrovává její jizvu. V závěru pak zoufalý

---

<sup>356</sup> Tamtéž.

<sup>357</sup> Tamtéž

Laca propadá hysterickému záchvatu a jako malé děcko utíká před děsivou situací na jevišti tak, že se schová pod stůl. Odtud jej pak Jenůfa – nyní již naprosto dospělá – vysvobodí a s mateřskou blahosklonností jej přijímá za svého muže.

#### **8. 4. JEJÍ JEJÍ PASTORKYŇA (1996) – SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT**

I komponent scénografický a hudební pracují s nadsazenou stylizovaností. Scénografické ukotvení první poloviny inscenace zde bylo již několikrát charakterizováno: měšťanský salón, jemuž dominuje trojrozměrný obraz venkovské krajiny, v němž se odehrává 1. jednání **Její pastorkyně** a prolíná se s vypjatou situací mezi vznešenou spisovatelkou Paní P. a jejím obdivovatelem Petronem. Prostor měšťanského salónu je načrtnut elementárními charakterizačními proprietami, jako je klavír, rodinné obrázky na stěně atd. Paní P. je oblečena do elegantního dámského kostýmu, asociujícím nám přelom devatenáctého a dvacátého století. Stejně tak medik Petron je oblečen ve šviháckém, i když nijak zvláštním smokingu příslušejícímu jeho postavení.

Trojrozměrný obraz je pak ironickou nápodobou obecné a „kýčovitě“ (nezapomínejme na Kunderu) představy o českém (potažmo moravském) venkově, která se uhnízдила v našem kolektivním národním vědomí především díky obrazům Jožy Úprky nebo Josefa Lady. Vzadu kopeček s kostelíčkem, v popředí strom, obalený květy, kravička a kozička, a především bodří a dobří venkovští lidé v pestrobarevných krojích. Strnulý obraz, jak jej vidíme na samotném počátku, nám asociuje onu touženou idylu, ono zdravé jádro venkovského čerstvého ovzduší. Člověk morálně nezkažený pevně drží ve svých mozolnatých rukou otěže nadosobní spravedlnosti, dané jednak vírou a jednak cyklickým opakováním přírodních zákonitostí.

Scénograf Václav Vohlídal tuto idylu ironizuje. Zejména tím, že kráva je papírová a koza je vycpaná a pohybuje se jenom díky tomu, že stojí na čtyřech kolečkách. Proklamovaná krása „symbolů venkova“ je falešná, vysněná. Takový venkov si představuje Paní P., když nesouhlasí s Petronovým názorem, že se díky svému literárnímu dílu stala pro ostatní morálním vzorem. Jakmile se však obraz rozhýbe, začne žít vlastním životem, jakmile Paní P. do něj začne vkládat své osobní temné stránky, projeví se naplno planost této idyly. Obraz je simulakrem. Tíhou viny jednotlivých postav, kterou si nosí v sobě, však jeho iluzivnost puká.

V druhé polovině inscenace scénu opanuje kvazi-realistická prostá venkovská jizba Kostelničky. Pestrobarevnost, takřka až pouťová „přeslazenost“, je vystřídána převažující černou barvou. Z idylického obrázku 1. jednání je sem převedena dvojice zvířátek a petrolejové lampy. Jeviště celkem názorně představuje místnost nikterak bohaté ženy, kde je tím nejvíce ceněným prvkem křesťanský oltář v pravé části scény. K němu se člověk, zmučený pochybnostmi a tyraníí osudu, utíká jako k útěše. V levé části jeviště jsou umístěny dveře, vedoucí do Jenůfiny skrýše, jsou tu i police s kuchyňským náčiním a dalšími praktickými předměty pro každodenní život.

Realistickou věrnost mírně narušuje zadní stěna, která není pevným dřevěným valem Kostelniččiny chaloupky, ukrývající hřích její schovanky. Naopak, průsvitná stěna tvoří průhled do otevřené krajiny se stromem (s velkou

pravděpodobností tím samým, jako v 1. jednání). Na tomto horizontu se pak v průběhu děje objevují postavy mrtvých dětí a rozhorlených vesničanů, kteří jakožto veřejný soud pronikají do intimní hořkosti osudu Kostelničky a Jenůfy. Ve stejných kulisách se odehraje i 3. jednání, pouze sem přibude velký dřevěný stůl, u něhož probíhá neúspěšná svatební hostina Jenůfy a Laca.

Kostýmy postav jsou venkovské. Nejsou zvláště bohaté. Ženy jako Kostelnička a Stařenka zřejmě celý život nosí jednu sukni, jednu košili a jeden šátek. Jejich úbor je vinou drsnoty každodenní dřiny zbaven vši ladnosti. Laca a Števa jsou naopak mladí junáci, kteří dbají na svůj šat. Laca má však na rozdíl od svého nevlastního bratra tu smůlu, že je fyzicky ošklivý a nepříliš bystrý. Jenůfa, v 1. jednání představovaná mladičkou naivní dívkou, je oblečena do vznešeného moravského kroje. Ve 2. jednání, kdy je její duševní zlom demonstrován změnou představitelky, je rozervanost Jenůfina mysli ilustrována ucouranou noční košilí, v níž na jevišti prožívá své fatální dramatické situace. Veškerá elegance a hrdost sebevzhlíživého mládí jsou pryč.

Ve 3. jednání, kdy se slaví svatba Laca a Jenůfy, se přece jenom postavy hodí „do gala“. Ženich Laca, Kostelnička i Stařenka, mladé a závistivé puberťačky Barena a Aneša, a zcela určitě vesnická vrchnost Rychtářka a její muž. Jenůfa je, jak už ostatně předepíše Preissová, celá v černém. Zřejmě tak skrytě drží smutek za své a Števovo dítě. Ale také tím možná vyjadřuje svou životní rezignaci. Bere si Laca, kterého však nemiluje. Její sňatek je kompromisem, poslední možností jak si zachovat alespoň nějakou důstojnost. Černá barva nevěsty působí na svatbě nepatříčně, ale v logice předchozích událostí naprosto srozumitelně. Příchod „mladé“ Jenůfy v samotném závěru inscenace, oblečené do tradičního bílého šatu nevěsty, symbolizujícího obecně dosavadní panenskou neposkvrněnost, je pak odrazem nedosažitelné čistoty v krutém světě.

Hudba je v Morávkově inscenaci zcela klíčovým prvkem. Její autor Pavel Sýkora a tvůrce hudebního nastudování Pavel Horák vytvořili směs moravského folklóru a sentimentální hudby počátku dvacátého století, tedy stejný kontrast, jaký představuje prolínání děje **Její pastorkyně** s neurastenickou kauzou Paní P. a medika Petrona.

Hudební stránku zajišťuje onen již výše zmíněný mlčící chór tří hudebníků, kteří nevnímání ostatními postavami sedí po celou dobu na jevišti. Jsou doprovodem jak oné přejemnělé měšťanské lyričnosti, tak řízné folklórní emocionalitě lidové písně.

Způsob práce Pavla Sýkory a Pavla Horáka s folklórními motivy zajímavě ozvláštňuje fakt, že v inscenaci není použita ani jedna píseň předepsaná v textu samotnou Gabrielou Preissovou. Při výběru písní Sýkora a tvůrce hudebního nastudování vycházeli z mohutného sborníku **Moravské národní písně s nápěvy do textů vřaděnými**<sup>358</sup>, který roku 1860 vydal kněz František Sušil (1804 – 1868).

Jak už bylo řečeno výše, hlavní písní, která se stává určitou kvintesencí Jenůfina osudu, je **Samotná**, přirovnávající zlomené srdce ke kameni omílanému vodou. Tu zpívá Jenůfa ve chvíli, kdy očekává výsledek Števova odvodu. Morávek tuto textově i hudebně sytou píseň dokresluje tím, že během Jenůfina zpěvu nechává

---

<sup>358</sup> Viz. SUŠIL, František. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 4. vyd. Praha: Vyšehrad, 1951. 797 s. Živý odkaz domova. sv.11.



ze stromu padat mračna květů – ilustruje tak padlou dívčinu nevinost. S výsměšným tónem pak tuto píseň zpívá opilý Števa – původce onoho pádu. A nakonec **Samotná** zní v závěru, při hořce sladkém smíření Jenůfy s osudem.

Veselou písní se Laca snaží rozčísnout trapnou atmosféru svatebního veselí, kdy se nikdo neraduje, a ze všech nejvíc se ztrápeně tváří nevěsta. Svatebčané se nervózně ošívají na svých židlích, v dusivém tichu hrozí každou chvíli exploze něčeho strašlivého. A tak Laca nenalézá lepší východisko, než začít hlasitě halekat:

**„Od Buchlova vietor veje  
už tej milej, pentle bere  
Dneska nevěsta, zajtra žena  
dnes večer bude začepčená.“<sup>359</sup>**

Jedním ze základních projevů svatební radosti je přece zpěv! Avšak Lacův pokus utnout smutnou atmosféru jeho svatby nemá žádný efekt. Dozpívá a svatebčané dál v pravidelných intervalech do sebe tupě hází jednoho panáka za druhým. Skutečné kataklyzma přichází až s objevením utonulého nebožátka.

S podobným přístupem k hudební složce se setkáváme u všech zde analyzovaných inscenací. Lidová píseň je ilustrací niterných duševních hnutí člověka. Radost, bolest, láska, nenávisť, očekávání, zklamání, to všechno jsou přirozené kořeny toho, proč lidové písně vznikají, proč mají jejich často anonymní autoři potřebu je tvořit. Jak tento spontánní projev elementární lidské emocionality souvisí s postmodernou? Velice. Tedy přesněji řečeno, užití lidových písní v postmoderních inscenacích venkovského dramatu stává se jedním z dalších důkazů, že postmoderní epochu charakterizuje agón mezi anarchií a řádem. Postmodernističtí režiséři se při inscenování neklasičtějších kusů české dramatiky chtějí bouřit proti kánonu, proti inscenační tradici, jež se k těmto dílům váže. Proti duchu mimetické nápodoby skutečnosti, ukotvené v elementární charakteristice divadla jakožto uměleckého druhu. Ironizují (třeba kozou na kolečkách), zcizují, ba i drze parodují. Ale zároveň je ona archetypální síla, ukrytá v textech lidových písní, nutí do určité míry se i poklonit onomu bolestnému jádru lidské psyché, vláčené existenciálními bouřemi. A proto je tu lidová píseň, která vytváří kontrast přepjaté, na hranici grotesky se často pohybující herecké stylizaci. Skrze ni přichází katarzní upřímnost, ona Morávkem tolik vyžadovaná „opravdovost“. Jestliže tvrdím, že postmoderna je založena na dvojtvářnosti, nabízí nám použití lidových písní v jinak značně ironizujícím čtení klasiky, ten nejlepší příklad.

---

<sup>359</sup> *Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

## **9. GAZDINA ROBA (2000)**

**GABRIELA PREISSOVÁ: GAZDINA ROBA**  
**SLOVÁCKÉ DIVADLO UHERSKÉ HRADIŠTĚ**  
**PREMIÉRA 22. 1. 2000. DERNIÉRA 22. 1. 2001.**

**REŽIE: JAN ANTONÍN PITÍNSKÝ**  
**ASISTENT REŽIE: JURA PEPŘENÝ**  
**DRAMATURGIE: ANDREA HELMICOVÁ**  
**SCÉNICKÝ VÝTVARNÍK: JAN ŠTĚPÁNEK J. H.**  
**KOSTÝMNÍ VÝTVARNICE: JANA PREKOVÁ J. H.**  
**HUDBA: VLADIMÍR FRANZ**  
**CHOREOGRAFIE: LADISLAVA KOŠÍKOVÁ**

**HRAJÍ:**  
**EVA, KRAJČÍŘKA: IRENA VACKOVÁ**  
**TETKA EVINA: ALENA PAVELKOVÁ**  
**MEŠJANOVKA: IRENA POLEDNÍKOVÁ J. H.**  
**KOTLIBOVKA: ANNA SLEZÁKOVÁ-MIKOVÁ**  
**SAMKO: KAMIL PULEC**  
**ZUZKA: LUDMILA FORÉTKOVÁ**  
**DOKTOR Z HROZENKOVA: BOŽEK TOMÍČEK**  
**NOTÁRIUSKA: JAROSLAVA TIHELKOVÁ**  
**HUSPEKA: LUBOMÍR VRASPÍR**  
**DANYŠ: TOMÁŠ ŠULAJ**  
**DRUHÝ STÁREK: JURA PEPŘENÝ**  
**JOŽKA: JOSEF KUBÁNÍK**  
**POLUŠA: ERIKA PLÁŇAVSKÁ**  
**JENÚFA: MONIKA HORKÁ**  
**ŽIGA: JOSEF KUBÁNÍK**  
**RUBAČ: VLADIMÍR DOSKOČIL**  
**BARON: JIŘÍ JURINA**  
**BARONKA: MONIKA HORKÁ**  
**SPRÁVCE: JURA PEPŘENÝ**

**ANALÝZA VYCHÁZÍ:**  
**ZE ZÁZNAMU ČESKÉ TELEVIZE, POŘÍZENÉHO R. 2001 (REŽIE**  
**TELEVIZNÍHO ZÁZNAMU RUDOLF TESÁČEK), ULOŽENÉHO V DIVADELNÍM**  
**ÚSTAVU POD SIGNATUROU DV-1567**

### **9. 1. GAZDINA ROBA (2000) - EVOKACE**

Na potemnělém jevišti, představujícím náves slovácké obce pouze pomocí několika paravánů, se v pomalém rytmu pohupuje osm mladých lidí. Čtyři muži a čtyři ženy. Netančí spolu, i když jejich těla jsou od sebe vzdálená jen několik centimetrů. Pohledy tanečníků strnule směřují do prázdna. Jako bychom se ocitli na současné diskotéce okolo půlnocní hodiny, kdy alkoholem a rozbouřenými hormony zmožená duše člověka upadá do letargické malátnosti. Touha po kontaktu a komunikaci, nejkuli po lásce, jak té fyzické, tak duchovní, se smrskává do podoby v intimní bublině zapouzdrěných křečovitých pohybů. Stojíme v davu, ale přitom jsme sami. Z reproduktorů do melancholické muziky recituje guru punk-rockové muziky Iggy Pop svou litanii **No shit**, která pak

plynule přechází do další písně, sentimentálního, ale přitom ironického cajdáku **Nazi girl**. Výběr těchto písní není nahodilý, neřkuli samoučelný. V textech se zpívá o lidské osamělosti, touze uniknout pokrytecké a kruté společnosti. Přes propast jednoho století tak do realistického dramatu Preissové vplouvá extravagantní lyrika rachitického pankáče:

**„I want to fuck her on the floor  
Among my books of ancient lore  
So I will make a full report  
I got a Nazi girlfriend  
It's not the four inch heels she wears  
It's not her baby-fine blond hair  
It's more the desert in her stare  
I got a Nazi girlfriend“<sup>360</sup>**

Rocková hudba se posléze prolne s říznou cimbálovkou a tanečnicí ožijí. Jsme na posvícenské slavnosti, kdesi na moravském Slovácku a místní mládež volí svého „stárka“. Tradice, jejíž podstatu o pár chvil později vysvětluje tamější kulturou odkojená postava Notáriusky svému zvědavému manželovi Doktorovi z Hrozenkova takto: **„(...) Ach, to jsou starodávne zvyky našeho dobrého slováckého lidu. K hodům, jež vy u vás v Čechách nazýváte posvícením, zvolí se vždy čtyři stárci, kteří ručí za pořádek celé chasy. K nim se přidělí čtyři svižné družice, zvané stárky, obyčejně milenky těch hochů. Již odpoledne chodívá takový vyšňořený průvod s hudbou po vsi, po domech zavádět – to znamená, že stárci provádějí ženské, uvádějíce je k tanci na počtu mužům. Mezi jejich tancem obskakují chlapi s opentlenými lahvicemi vína, dávajíce poctěným zavdávat.“<sup>361</sup>**

Rituál volby stárka je zpodobněn pomocí silně stylizovaných pohybů, vnitřní strukturou upomínajících až na pohanské slavnosti zasvěcení mladého člověka, při nichž se mužské a ženské pohlaví skrze tanec vzájemně provokuje, láká i odpuzuje. Vždy však v jedolité a vzorně seřazené přímce či kruhu, tedy naprostém opozitu vůči úvodnímu obrazu. Když je nový stárek – místní fešák Mánek Mešjaný, slavnostně dekorován, pukne krusta rituální direktivy, cimbálová muzika se změní na divošské techno a mládež se v rozdrobených skupinkách, tak typických pro současného ducha „nеспoutané zábavy“ dá do veselého křepčení. V něm nechybí ani lascivní dotyky mezi muži a ženami, ani opilecká rvačka dvou nadržených „chalanů“, Danyše a Jožky, vzájemně se trumfujících ve svých milostných úspěších. Tak začíná inscenace **Gazdiny roby** ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, postmoderní náhled na klasický realistický text, umně balancující na hraně metaznakové a metakreativní interpretace.

---

<sup>360</sup> „Chci ji ošukat na podlaze/, mezi knihami starobylých zvyklostí/takže podávám podrobnou zprávu/ mám nacistickou holku. Není to v těch čtyřpalcových podpatcích, co nosí/ není to v těch jejích dětsky blondatých vláscích/ je to spíš tou pustinou v jejím upřeném pohledu/ mám nacistickou holku. In: *Gazdina roba*. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slováckého divadla v Uherském Hradišti, pořizovaný Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

<sup>361</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd., v Orbis 1. vyd. Praha: Orbis, 1956. s. 10–11.

## **9. 2. GAZDINA ROBA (2000) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ**

### **KOMPONENT**

Režisér J. A. Pitínský se po oceňované inscenaci hry Gabriely Preissové **Její pastorkyňa** ve zlínském divadle z roku 1996 k této autorce vrátil a v divadle v Uherském Hradišti v roce 2000 vytvořil další ze svých výrazných opusů, nahlížejících na proslulé drama konce devatenáctého století optikou tvůrce reflektujícího estetické i morální zmatky přelomu století dvacátého a jedenadvacátého.

Ke spolupráci přizval takřka stejný tým umělců jako v případě zlínské **Její pastorkyně** – scénografa Jana Štěpánka, kostýmní výtvarnici Janu Prekovou a autora scénické hudby Vladimíra Franze. Na rozdíl od radikální adaptace **Její pastorkyně** ve Zlíně, kdy řadou vložených motivů ze stejnojmenného románu Preissové vytvořil Pitínský v podstatě nové libreto, **Gazdinu robu** spolu s dramaturgyní Andreou Helmichovou předkládá publiku až na pár škrťů v takřka nezměněné podobě.

Text Preissové, s psychologickou umností před divákem rozvíjející tragický osud krejčířky Evy, potácející se mezi dvěma muži, mezi citem a rozumem, se utkává s výraznou imaginací režiséra. Pitínský navíc se svou poetikou vstoupil (metaforicky řečeno) do „jámy lvové“. Uherské Hradiště je epicentrem tradiční kultury, jíž jsou hry Preissové výrazně prosyceny. Přestože samotná autorka konzervativní prostředí slováckého venkova zobrazovala kriticky, prizmatem liberální městské ženy, očekávání místních diváků jsou u titulů jako je **Gazdina roba** nebo **Její pastorkyňa** založena na oslavě folklóru, bohatě zdobených krojů a lidové písně s prostou životní moudrostí. Pitínský se v inscenaci těmito principům nevyhýbá, dokonce je i značně adoruje. Avšak místo žánrového obrázku, uměleckými prostředky rámuujícího obecnou představu o tradici, nechává folklór a nepsaný řád venkova vstoupit do střetu se současností, v níž niterný konzervatismus tvůrce masochisticky provokuje sám sebe. Pitínského vztah ke klasice není založen na přehlíživém a parodickém výsměchu, ale chápavém ztotožnění, které se však nechává dobrovolně vystavovat dekompozičním pokušením.

Pitínský ostatně sám sebe již od časů svého působení v Ochotnickém kroužku v osmdesátých letech minulého století považuje za odpůrce revolučně velkohubých, avantgardisticky pokrokových a modernisticky elitářských uměleckých experimentů: **„Řekl-li jsem, že jsme v Ochotnickém kroužku ´konzervativním divadlem měšťanského typu´, je v tom jistě i ironie, ačkoliv to myslím vážně, neboť je to pro mne jednoduché vyslovení stavu věcí, protože mohu-li toto slovo pojmout tak, jak ho chápu, je ´konzervativní´ pro mne znělou a jasnou, trochu snad nešťastnou, o to však úporněji a nezbytněji se vyjádřenou vlastností mého přirozeného sklonu ke zklidnělým, zavedeným a povzbudivým formám lidského soužití, mezi něž patří řádný rodinný život, společenské chování, slušnost a vlídná, křehká stabilita života, od něhož jsem byl celé své mládí odpoutáván tradicí let šedesátých, tradicí vzdoru, útoku, agrese, vyšinutí. Je mi to dnes natolik protivné a natolik se mi to hnuší, celá ta léta šedesátá, s jejich levičáctvím, volným sexem i veršem, hippies, studentskými bouřemi (jak jsem se styděl, když jsem si přečetl, že členové Living Theatreu demolovali šatnu v Comédii Française!), všechno to bláznivé idiotství, ta politická posedlost, hnusná perlivost absolutních**

svobod atd., že беру tento svůj smír s životem konzervativním, životem znovu objevené tradice, této láskyplné a tiché síly vnucující nám přirozený běh života, neboť jsem byl jednou provždy zrcen tím, že já sám jsem horší rodič, než byli moji rodiče, proti nimž jsem celé to zkurvené mládí vedl pitomý, infantilní boj, jenž byl výsledkem těch mokvavých, vydřených tradic let šedesátých, které zaplatpánbůh, jsou už za námi."<sup>362</sup> Tato citace je pomyslným sumářem hodnot Pitínského jakožto člověka, které však přitom stojí v opozici vůči jeho pověsti režiséra: buřič, neuctivý k dramatickému textu, provokující anarchista, „malující“ sytými barvami své jevištní obrazy, mnohdy narušující strukturu i vyznění původního díla.

Jestliže se tato práce snaží postihnout poetiku jen s obtížemi definovatelného postmodernismu, ocitli jsme se nyní přímo v jeho epicentru. Postmoderní tvůrce totiž provokuje především tím, že umělecké dílo chápe jako produkt čistě estetické povahy, bez snahy o jeho uchopení jakožto artefaktu, proměňujícího svět. Jistě, vkládá do svých opusů myšlenky a postoje, v mnoha případech se snaží o výraznou interpretaci. Ale jelikož doba, v níž žije, pro něj představuje neprostupnou síť vzájemně se zrcadlících a kontrastujících pravd, z nichž žádná nemůže být morální ani estetickou střílkou na kompasu existence, nedokáže (a především ani nechce) své dílo chápat prizmatem avantgardní či modernistické proměnitelnosti světa skrze působení nadosobních uměleckých sil.

Pitínský je ve své podstatě tvůrčí konzervativce, který pouze s radikální obrazností ukazuje, jak moderní doba dokázala pokřivit naši představu o tom, co je to řád přírody, života a mezilidských vztahů.

Jestliže konzervativní divák, natěšený na nadouvané, plodnost symbolizující sukně kyprých děvčat a falické symboly v podobě dlouhých per za kloboukem svalnatých šohajů, odmítá Pitínského jevištní imaginaci, bojuje tak trochu i sám proti sobě, proti svému vnitřnímu přesvědčení o řádu. Nejzajímavější dopis nespokojeného diváka, který ředitelství Slováckého divadla dostalo, poslala Ludmila Špirudová z Hroznové Lhoty: „(...) **Těžko nacházím slova, abych vyjádřila své pobouření. Jak jste mohl připustit, aby tato krásná stará hra z našeho kraje byla takto znehodnocena. Jak chceme v naší mládeži vypěstovat lásku ke kroji a lidové písni, když naše místní divadlo předvede lidovou hodovou zábavu jako diskotéku v klasickém moderním oblečení. Scéna bytu, vždy čistěoučké, přitažlivé Evy krajčírky, vypadala jako vetešnický krám z německé doby. O Evině oblečení se nebudu vyjadřovat. Nechci kritizovat umění režiséra, které mu přiřkli moderní kritici. Ať ho ukáže na moderní hře a přitáhne si své diváky na premiéře ve volném prodeji vstupenek a ne v předplatném. Ať se neschovává za název hry, který přitahuje. My diváci jsme se cítili Vámi podvedeni. V našem plně obsazeném autobuse se nenašel jediný člověk, který by řekl: 'bylo to nové, ale pěkné.' Ted' přesně cituji slova přítelkyně sedící vedle mě: 'su tak zlá, že nemůžu ani tleskat'. Rekla jsem jí: 'tleskej, herci si to zaslouží.' Odvedli skvělý výkon, jako vždy. Proto byla hra přijata nadšeným potleskem. Herci dokázali (v té maškarádě), že jsem se nezvedla a demonstrativně neodešla. Tuto chuť měla větší polovina mých známých. Nepřála bych Vám slyšet vtipy, které při zpáteční cestě**

<sup>362</sup> PITÍNSKÝ, Jan Antonín. Odpověď první. In: Reslová, Marie a kol: *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 70. ISBN: 80-86102-01-7.

**padaly na adresu režie. Píšu Vám to všechno proto, abyste věděl, komu patřil potlesk a nenechal se uspat dojmem, že to bylo skvělé.(...)**<sup>363</sup>

Četba rozhořčeného dopisu paní Špirudové dokazuje, že mnoho diváků při návštěvě inscenace klasického textu baží po jakési iluzi, bájném idealismu ztracené minulosti, nikoli po tom, co tuto minulost spájí s přítomností. Takový divák ve skutečnosti nebojuje proti režisérovi svévoli a radikálnímu výkladu klasického dramatu, ale především proti bolestnému faktu, že pragmatická současnost, se vši svou kulturní unifikací a pomíjivým konzumem, nám tento ideál do velké míry zahubila. Člověk je odkázán jen na sílu svého ducha a naplno pociťuje krutost postmoderní bezobsažnosti: zůstává navždy odsouzen k nekonečnému zápasu mezi protikladnými dualitami existence.

Zhruba desetiminutový úvod inscenace hry Gabriely Preissové **Gazdina roba** v režii J. A. Pitínského tak v duchu postmoderní schizofrenie projde hned několika změnami atmosféry. Od melancholické diskotékové nálady, přes stylizovaný rituál volby stárka, po vulgárně lascivní a pubertálně rozevlátou techno-party. I kostýmy osmi mladých roz dováděných posvícenských oslavenců jsou demonstrací zhroucení stylové jednoty. Vedle letmých náznaků tradičních slováckých krojů tu mají dívky na sobě i zcela moderní přiléhavá tílka, dráždivě odhalující pupíky, na zip zapínací mikinu nebo modré večerní šaty. Pánové se zase ve většině oblékli do bílých košil a kravat, asociujících nesnesitelnou škrobenost soudobých venkovských zábav.

Nejvíce provokující je však stárek Mánek Mešjaný, který ono již výše zmíněné, mnoho lascivních asociací probouzející pero nemá za kloboukem, ale připevněné k uchu jako náušnici. Připomíná tak namyšleného a na nic nedbajícího venkovského frajířka, jehož chování odpovídá vysokému sociálnímu statusu, který jeho rodina v rámci vesnické pospolitosti požívá. Anebo je to kontextový znak, upomínající na indiánské náčelníky (stárky) a spojující slovácký rituál zasvěcení se zkouškou mužnosti u severoamerických domorodců. K tomuto výkladu nás ostatně navádí i uchopení postav Notáriusky a jejího manžela Doktora z Hrozenkova, kteří jsou zpodobněni jako turisté v pohorkách a tlustých ponožkách, vzrušeně si fotografující starobylou venkovskou slavnost a její aktéry. Připomínají tak fádni civilizací znužené cestovatele v afrických pustinách nebo amazonských pralesích, kteří radostně objevují pohanskou radostnost domorodých „primitivů“. Zdejší venkované však nejsou k turistům obdivně vzhlížejícími indiány, s božskou úctou ohmatávajícími zrcátka a skleněné korálky. Ale moderní cynici, kteří si moc dobře uvědomují, že tradice se v současnosti staly především záležitostí komerčního kalkulu. Ochtově tedy Notáriusce pózuji do objektivu, ale přitom se ironicky usmívají, ba přímo vysmívají nadšení dvou turistů z náhlého objevení starodávného folklóru uprostřed unifikované civilizační džungle. Zvyk a řád se pro ně staly prázdou slupkou a povrchní hrou.

Takovou náladu má i mrazivě odosobnělá scéna svatby Mánka a jemu „vnucené“ Maryši Kotlibové, která se z radostného spojení duše a těla muže a ženy stává souborem stereotypně rytmických pohybů a gest, naplňujících klauzule posvátného obřadu, ale emočně naprosto dutých. Účastníci svatby mají neutrální výraz, nelze z něj vyčíst ani radost, ani zoufalství. Jsou zrnky drcenými v kolech řádu. Jen Mánkův svědek, Druhý stárek z úvodu inscenace, se v závěru této

---

<sup>363</sup> ŠPIRUDOVÁ, Ludmila. Dopis ředitelství Slováckého divadla v Uherském Hradišti. Archiv Slováckého divadla v Uherském Hradišti.

scény začne smát. Ale není to smích výskající a povzbuzující, ale smích pohrdavý, cynický, snad až dokonce smích ďáblův.

Na konci inscenace, ve scéně dožínkových slavností, kdy bolestná a šťastím nenaplněná životní cesta Evy končí, se rituál stává prostředkem k vybití zlosti, zášti a vášně. Vše však začíná jako „obyčejně“ přípitkem gazdy Mánka svým dělníkům. Mánek s panákem pálenky provede stylizovaný pohyb, který připomíná přežehnutí křížem, což v kontextu toho, že tak činí se sklenkou alkoholu, může na někoho působit nepatřičně. Strojená rituálnost ze zahájení dožínkové pijatiky je tak v ostrém kontrastu s divoškou a bestiální zuřivostí, explodující v dělnické společnosti poté, když Mánek odvrhne Evu, běžící vstříc své smrti.

Alkoholovým opojením chce Mánek ze sebe smýt pocit studu a ponížení z toho, že podlehl nátlaku své matky a ve strachu z přítomnosti barona a baronky od sebe odeštvál milovanou Evu. Jeho vnitřní a individuálně pociťovaná zloba a smutek však ovládnou všechny přítomné. Dožínková slavnost se tak z původně ritualizované zábavy zvrhne v bezhlavé demolování slavnostně prostřeného stolu, kdy se z racionálních a prakticky uvažujících mužů stávají zvířata se sekyrkami v rukou. Toto animální běsnění výmluvně dokresluje polonazi šohajové, divoce tančící jako pohanští zasvěcenci boha Dionýsa. Výmluvná metafora dokládající, jak tenká je hranice mezi rituálem oslavujícím řád, lidskost a empatii, a rituálem chaosu zvířeckosti egomaniackého vybíjení pudů. V závěru této působivé scény na jevišti zůstanou pouze dvě postavy: jeden z mladých dělníků, somnambulně a rytmicky máchající sekyrkou, a starý opilec Rubač. Ten je v úvodu tohoto dějství ukázán jako líný posměváček, dráždící Evu tím, že zná její a Mánkovo provinění. V tento okamžik, kdy jeho ironický nihilismus zcela ovládne svět okolo něj, Rubač na chvíli vystřízliví, a jako archetypální Senex pronese smutné kázání: **„Každý je jednou sám uprostřed lidí. Vymyslí si města, domy, zdi, aby se neztratil. A mohl se dotknout ruky přítele, boků žen, poháru, který má tak blízko k řeči. Mluvím sám k sobě, těším se, že se uslyším ve své jeskyni a zahalím se do slov, jako do kožešin.“**<sup>364</sup> Pitínský zde použil slova prozaické básně Oldřicha Mikuláška (1910 – 1985), aby tak zdůraznil, že veškeré lidské konání vychází z vnitřního strachu z ne-bytí, ze ztráty smyslu naší existence, který je nám technologickou kulturou pomíjivé fádni každodennosti vnucován pomalu jako něco pozitivního.

Na první pohled jde o režijní schválnosti, násilné roubování různých hudebních stylů, epoch a kultur. Nahlíženo optikou současného člověka však vidíme, že Pitínský se mnohem více přibližuje kýženému realismu než pietní a muzeálně folklórní inscenace venkovských her. Stejně jako se Preissová snažila do svých dramát obtisknout podobu slováckého kraje tehdejší doby, se vším jejím pokrytectvím a dogmatickým tmářstvím, ukazuje nám Pitínský atmosféru dnešních zábav, třeba i v Uherském Hradišti, na přelomu milénia, v nichž tmářství dogmatu nahradilo tmářství absolutní svobody: **„Přemýšlel jsem, jak do Gazdiny roby vstoupit. První scéna má být přímo hodová zábava, se všemi rituály. Když jsem jezdil do Hradiště dívat se na herce, zjistil jsem, že tam tradice hodů trvá. Když jsou hody, je v hlavním sále cimbál a housle, ale dole, v tzv. pekle hraje bigbít. Neuvěřitelně se mísí tradiční**

<sup>364</sup> *Gazdina roba*. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slováckého divadla v Uherském Hradišti, pořizený Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

**prvky se současnými a nikdo s tím nemá problém. Kluci tančí dole rokenrol a nahoře s cimbálkou čardáš.“<sup>365</sup>**

Úvodní obraz inscenace svou drsnou syrovostí šokující nepřipraveného diváka je tak mnohem blíže Preissové a její snaze o realismus, než zdánlivě předloze věrné, ale přitom již mrtvou iluzi reality demonstrující metaznaková interpretace. Pitínský jakožto konzervatívec ukazuje rozpad vnitřního smyslu, který v sobě venkovské slavnosti kdysi nesly (byť třeba pro mnohé účastníky šlo o smysl vynucený, s nímž se nebyli ochotni vnitřně ztotožnit). Na tento fakt ostatně již v polovině šedesátých let minulého století podobně nekompromisně upozornil Milan Kundera ve svém románu **Žert (1967)**, když popisuje tradiční jízdu králů ve střetu s moderní společností, totalitní mašinérií zneužitou lidovost a posvátnost: **„Vznikl pro sluch i pro oko zmatený obraz, kde se všechno vzájemně překřížovalo: folklor z amplionu s folklorem na koních: barevnost krojů a koní s nehezkou hnědí a šedí špatně ušitých šatů publika: usilovná spontánnost krojovaných jezdců s usilovnou starostlivostí pořadatelů, kteří s červenými páskami na rukávě pobíhali mezi koňmi i mezi publikem a snažili se udržet vzniklý chaos v mezích jakéhosi pořádku, což nebylo zdaleka jednoduché nejenom pro neukázněnost diváků (naštěstí nepříliš početných), ale zejména proto, že provoz na silnici nebyl uzavřen: pořadatelé stáli na obou koncích jízdniho houfu a dávali autům znamení, aby zpomalila jízdu: a tak se mezi koňmi prodírala osobní i nákladní auta i řvoucí motocykly, z čehož se koně stávali neklidní a jezdci nejistí.“<sup>366</sup>**

Polská filosofka Jadwiga Mizińska (1945) ve své eseji **Postmodernismus, kultura videoklipu** ukazuje rozdíl mezi modernismem a postmodernismem na základě různého vnímání času: **„Hodiny s ručičkami byly patronem a tvůrcem mentality Poutníka, osobního Vzoru, ideálního typu občana společnosti výrobců. Občana, zaměřeného na budoucnost, pro nějž je přítomnost pouhou přípravou, příležitostí k hromadění majetku. Takové chápání a hodnocení času vylučovalo spotřebu. Naopak, bylo nakloněno askezi ve jménu odloženého zisku. (...)Pobývání na zemi je tedy obdobím vytváření a hromadění materiálního bohatství – s myšlenkou na ‘zajištění budoucnosti’ (!) dětí a vnoučat. Pro sebe čerpá asketa-kapitalista prospěch vlastně jen z jistoty, že za existenci zasvěcenou namáhavé práci bude odměněn ‘věčným pokojem’ v posmrtném životě.“<sup>367</sup>** Antipodem moderního lineárního plynutí času je čas nepočítající s kauzalitou a především s finalitou: **„Proud času se proměnil v časovou pláň. V současném vědomí se cáry minulosti mísí s (obvykle zlověstnými) vizemi budoucnosti. Jednou se zdá, že přítomnost pohlcuje dějiny i budoucnost, jindy zase, že nevědomky opakuje minulost. Rytmus času se stal přerývaným, křečovitým, hysterickým.“<sup>368</sup>**

Umění se po většinu své existence snažilo vytvářet určitý ideál, který by zmatenou individualitu dokázal povznést nad všední a pomíjivou každodennost. Radikálně se umění jakožto určitého elitního způsobu formování životních

<sup>365</sup> RESLOVÁ, Marie. Rozhovor s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie a kol.: *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 65-66. ISBN: 80-86102-01-7.

<sup>366</sup> KUNDERA, Milan: *Žert*. 7. vyd. Brno: Atlantis, 2007. s. 288. ISBN: 978-80-7108-287-3.

<sup>367</sup> MIZIŇSKA, Jadwiga. *Postmodernismus, kultura videoklipu*. Překlad Marek Skovajsa. In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2004, č. 1, s. 108. ISSN: 0038-0288.

<sup>368</sup> Tamtéž, s. 106.



hodnot, chopila moderna a avantgarda: „**Stanislavskij a Němirovič-Dančenko založili v roce 1898 MČHT s cílem obnovit divadlo jako umělecký ústav. (...) Byl to utopický ideál mnoha osobností moderny a ozývala se v něm nostalgie po sakrální stránce divadla, která se pak vracela stále znovu v průběhu celého 20. století.**“<sup>369</sup> Divadelní budovy měly v předstávách modernistických umělců nahradit křesťanské kostely, herecké soubory chtěly žít po vzoru asketických mnišských řádů. Tvorba byla spojována s božským vnuknutím, představení byla analogií svaté liturgie.

Přes všechny kontakty s „pokleslou“ zábavou, jako je cirkus, kabaret nebo muzikál, avantgardní umělci stále věřili, že svým dílem napomáhají měnit svět. Pokleslost pro ně byla pouze jakousi podpěrou, šidítkem, které mohou v ideální tvořivé konstelaci s opovržlivou přehlíživostí zahodit jako dekadentní, pokroku bránící buržoazní šunt. Jeden z největších avantgardních proroků Antonin Artaud napsal poměrně výmluvně: „**Veškeré psaní je svinstvo. Ti, kteří opouštějí nejasnou temnotu, aby se pokusili upřesnit cokoli z toho, co se děje v jejich mysli, jsou prasata. Celý ten literární spolek je svinský, a zvláště v dnešní době. Všichni ti, kteří mají v mysli orientační body, chci říci v určité části hlavy, v přesně určených oblastech svých mozků, všichni, kteří jsou mistry svého jazyka, všichni, pro které mají slova nějaký smysl, všichni, pro které existují nějaké výšiny duše a myšlenkové proudy, kteří tvoří ducha doby, kteří ty myšlenkové proudy pojmenovali, tím mám na mysli ty jejich přesně rozpracované úkoly a automatický skřípot, s nímž se jejich duch točí všemi směry, jsou prasata.**“<sup>370</sup>

Jenomže moderna historicky selhala – ukázalo se, že umění nemá sílu měnit svět. Přesněji řečeno, žádná ideologie, k níž se moderní umělecké směry tu více, tu méně přimykaly, nedokáže člověka vytrhnout z přirozeného koloběhu zrození a umírání, lásky a nenávisti, touhy po výšinách slasti, kterou vystřídá bolestný pád. Reflexí tohoto epochálního krachu umění, jehož hlavními příznaky jsou holocaust a obnažení krutosti komunistického projektu, je postmoderní rozklad estetického řádu a shovívavé ztotožnění se s kýčem, bulvárností, ale i komerčností a uměleckou prodejností. Což jsou symptomy, za které jsou postmoderní umělci, jako např. Damian Hirst<sup>371</sup>, Robert Wilson<sup>372</sup> nebo Luc Besson<sup>373</sup> často kritizováni. Umění ztratilo v postmoderně svoje elitní postavení.

<sup>369</sup> HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. V nakl. KANT 1. vyd. Praha: KANT, 2011, s. 9. ISBN 978-80-7437-060-1.

<sup>370</sup> ARTAUD, Antonín. Surrealistické texty. In: *Texty II*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 1996, s. 23.

<sup>371</sup> Britský výtvarník Damien Hirst se proslavil šokujícími exhibicemi, zobrazujícími témata smrti a společenského rozkladu. V roce 1996 v New Yorku vystavil několik uhynulých zvířat naložených do formaldehydu a vzbudil tak patřičnou mediální pozornost. Postupem času se stal nejlépe vydělávajícím výtvarníkem na světě, jeho díla se prodávají za miliony liber a „vlastnit Hirsta“ se pro vyšší společenskou vrstvu stalo příznakem „kulturní vyspělosti“. 30. srpna 2008 se Hirstovo dílo *For the Love of God* prodalo za padesát milionů liber, nejvyšší částku, která byla do té doby zaplacená za dílo žijícího umělce.

<sup>372</sup> Guru postmoderního divadla Robert Wilson, který se proslavil inscenacemi založenými na minimalistickém pohybu a akcentaci jevištního svícení a hudby v současnosti putuje po prestižních evropských divadelních domech, přičemž jeho režijní styl se při bližším srovnání stal určitou manýrou, opakující se šablonou, v níž Wilson již rezignoval na nějakou originalitu a novost a sériově vyrábí zaměnitelné produkty opatřené svým režijním podpisem.

<sup>373</sup> Luc Besson nejpozoruhodnější zjev francouzského filmu osmdesátých let minulého století. Ve svých nejoceňovanějších snímcích *Podzemka* (1985), *Brutální Nikita* (1990) a *Leon* (1994) oslovil publikum i kritiku rafinovanou kombinací popkulturní líbivosti a poselství o schizofrenické duši liberálního člověka konce století, který se bez opor víry nebo společenského řádu musí sám za sebe rozhodovat mezi dobrem a zlem, a proto velice často končí tragicky. Pověst, kterou si vydobyl, mu zajistila silnou tvůrčí nezávislost, vyčerpanost

Avšak přiznání si, že umělci jsou lidé z masa a kostí a že jejich díla jsou vždy jenom konstruktem, byť leckdy krásným a vizuálně fascinujícím, to všechno může mít pro případnou budoucí etickou obrodu lidstva jenom pozitivní efekt.

Diváci inscenací J. A. Pitínského, nespokojeně se vrtící ve svých sedadlech, stále žijí v zajetí modernistického konceptu kultury, jakožto jakési estetické a morální školy, která má člověka povznášet a být mu vodítkem na jeho mnohdy škaredé cestě nevyzpytatelným osudem. Proto je tu ono volání po krásách moravského kroje, po „věrně“ zobrazeném tragickém příběhu krejčířky Evy. Jenomže Pitínský reaguje tak, že divákům proti jejich vůli předkládá je samotné. Nepřináší na jeviště uměleckou iluzi, ale naopak skutečnou realitu, která je oproti modernistickým programům poklesle sentimentální a leckdy až nepříjemně myšlenkově laciná. Jak říká Pitínský: **„Divadlo je vždycky vizuální, nemá žádnou jinou mocninu než tu, že vidí obraz v čase.“**<sup>374</sup>

Tato oslava postmoderních principů stavících na uvědoměném přitakání krachu umění, jakožto morálního ústavu lidstva, však při praktickém ohmatání jeho výsledků (či v komerčním slova smyslu produktů) naráží na řadu potíží a problémů a právě Pitínského inscenace **Gazdiny roby** je v tomto ohledu výborným příkladem.

Jan Císař ve své analýze jiné Pitínského inscenace **Našich furiantů**<sup>375</sup> v **Národním divadle** z roku 2004, mimo jiné píše: **„Pitínský si byl vědom, že princip, jenž drží Naše furianty pohromadě a zaručuje jejich divadelnost, spočívá v ději a událostech, které se jedna za druhou, lineárně rozvinou kolem boje o ponocensství. Takže tuto syntagmatickou osu dodržuje, fabuli i děj v jejich elementárních souřadnicích – zejména kauzálních – svým scénováním v tomto duchu buduje. Navléká však na tu nit linearitu jako jakési ‘korálky’ ‘tři tečky’ svého postmoderního cítění, vidění a scénování.“**<sup>376</sup>

Ve své metafoře tří teček se Císař odkazuje k již zmíněné Jadwize Mizińskiej a její eseji **Postmodernismus, kultura videoklipu**, pro kterou je postmodernismus výrazně spojený s rozpadem kauzality a struktury: **„Bodovost je právě rysem postmoderní kultury, bránícím jakékoliv linearitě. ‘Pointilizace’ však postrádá význačné body. Žádný z nich nemá nárok na roli tečky. Ani ‘tečky’ nad ‘i, zdůrazňující smysl, ani interpunkčního znaménka ukončujícího sdělení. Rozdrobená, útržkovitá vyprávění začínají a ...**

---

náročnou tvorbou ho však postupně dovedla až do tenat komerční produkce, bez zjevnějších uměleckých ambicí, jako je např. nekonečná série akčních komedií **„Taxi“** (první díl uveden roku 1998).

<sup>374</sup> RESLOVÁ, Marie. Rozhovor s J. A. P. In: Reslová, Marie a kol.: J. A. Pitínský: *od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 44. ISBN: 80-86102-01-7.

<sup>375</sup> Ladislav Stroupežnický: *Naši furianti*. Národní divadlo Praha. Premiéra 17. 6. 2004. Režie: Jan Antonín Pitínský. Dramaturgie: Lenka Koliňová-Havlíková. Scénický výtvarník: Jan Hubínek. Kostýmní výtvarnice: Kateřina Štefková. Hudba: Petr Hromádka. Hrají: Jiří Štěpnička (Filip Dubský), Johanna Tesařova (Marie Dubská), Jan Dolanský (Václav, jejich syn), Josef Vinklář (Petr Dubský), Miroslav Donutil (Jakub Bušek), Jitka Smutná (Františka Bušková), Kateřina Winterová/Magdalena Borová (Verunka, jejich dcera), Alois Švehlík (Matěj Šumbal), Taťjana Medvecká (Marie, jeho žena), Petr Pelzer (Pavel Kožený), Bronislav Poloczek (Kašpar Šmejkal), Ondřej Pavelka (Valentin Bláha), David Prachař (Josef Habršperk), Jan Hartl (František Fiala), Hana Ševčíková (Terezka, jeho žena), Kristýna Lukešová/Gabriela Pyšná (Kristýna, jejich dcera), Saša Rašilov (Karel Kudrlička), Václav Postránecký (Marek Ehrmann), Sabina Králová (Rozárka, jeho žena), Tomáš Stibor (Tobiáš Nedochočil), Jaromíra Mílová (Markýtko, jeho sestra), Petr Motloch (Závodčí četníků), Vlastimil Přáda (Vojta).

<sup>376</sup> CÍSAŘ, Jan. Setkání epoch. In: Císař, Jan: *Česká divadelní tradice: mýtus nebo živá skutečnost?*, 1. vyd. Praha: KANT, 2011. s. 107. ISBN 978-80-7437-051-9.

**nekončí. Tři tečky jsou znakem věčného čekání na pokračování, na nekončící a nespojitě vyprávění o blábolícím životě, který se jeví jako ztělesnění shakespearovského 'snu idiota sněného nevědomky.'**<sup>377</sup>

V souvislosti s tímto hrozí postmodernímu uměleckému dílu ještě další (a zřejmě mnohem děsivější) nebezpečí. Totiž, že ve své hře s tzv. pokleslostí, bulvárností a líbivostí splyne s nivelizovanou a „užitkovou“ strukturou díla a zůstane „pouhým“ produktem, plnícím čistě spotřební funkci. Tento osud ostatně potkal právě Pitínského **Naše furianty** v Národním divadle. Inscenace se rozpadá do celé řady skečů, tu více, tu méně vystavujících na odiv herecký (a především komický) um jednotlivých představitelů. Myšlenková výpověď Stroupežnického je zatlačena do pozadí a **Naši furianti** se proměňují v jevištní show Miroslava Donutíla, Jiřího Štěpničky a dalších. U některých postmoderních děl vzrušivá tenze mezi povrchní televizní estrádou a výsostným uměleckým dílem je zde oslabena, a v některých okamžicích je téměř nepostřehnutelná. A opět paradox: možná právě pro tuto svou nekomplikovanost a přímočaré uspokojování konzumentských potřeb diváka jsou **Naši furianti** v Národním divadle nedostižitelně nejúspěšnější inscenací J. A. Pitínského a na naší první scéně se od své premiéry v roce 2004 drží s úspěchem až dodnes.

### **9. 3. GAZDINA ROBA (2000) – HERECKÝ KOMPONENT**

V uherskohradištské **Gazdině robě** Pitínský stojí rozkročen mezi divadlem, interpretujícím složitý psychologický příběh ženy v mezní životní situaci, a divadlem vršícím na sebe symbolické obrazy, manifestující vedlejší témata a otázky, jako je folklór a tradice. Nelze v žádném případě tvrdit, že tento dvojitý způsob režijní explikace se nemůže zdárně prolnout a vytvořit dílo, které vyhocenou stylizací umně zkombinuje s jemnou psychologizací. Veškerý úspěch či neúspěch takového pokusu však stojí a padá s kvalitou jevištního komponentu, jehož přítomnost v divadelním díle je přímo kruciólní – totiž herce.

Jak již bylo řečeno výše, Pitínského **Gazdina roba** ve Slovákém divadle je poměrně vzácným příkladem inscenace tohoto provokativního režiséra, v němž nedochází k výrazné úpravě textu, k jeho kolážovité dekompozici nebo dokonce autorskému přepsání originálu. Divák má tak možnost setkat se s dílem Gabriely Preissové v jeho průzračné narativní čistotě, a dokonce ocenit i jeho silné lyrické kvality. Zůstává tu tedy zachována kauzálně se rozvíjející fabule, vyprávějící příběh chudé švadleny Evy, nešťastně zamilované do bohatého sedláckého synka Mánka Mešjaného, která se dílem z trucu a dílem z touhy dosáhnout životního klidu provdá za chromého kožešníka Samka. S tímto nemilovaným mužem ji spojuje i luteránská víra, na konci devatenáctého století poměrně výrazný handicap uprostřed většinově katolické slovácké pospolitosti. Když však Samko zaviní smrt jejich prvního dítěte (k nemocnému robátku nepřivolá lékaře z Hrozenkova, který se podle něj ostudně provinil svým rozvodem a druhým sňatkem), v Evě definitivně vzklíčí touha po revoltě. Utíká za Mánkem do Rakous, kde sice oficiálně vystupuje jako jeho žena, ale dělníci z moravské domoviny přesto vědí co je zač a pojmenují ji hanlivým přízviskem: „gazdina roba“. Když se Mánek pod vlivem své dominantní matky a nepsaných morálních dogmat rozhodne odvrhnout původně plánovaný rozvod a následný sňatek s Evou,

<sup>377</sup> MIZIŇSKA, Jadwiga. Postmodernismus, kultura videoklipu. Překlad Marek Skovajsa. In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2004, č. 1, s. 114. ISSN: 0038-0288.

zdrčená žena volí tragické východisko ze své tíživé situace v podobě skoku do Dunaje.

Jak vidno z letmého náčrtu děje, je **Gazdina roba** dramatem se silnými a psychologicky propracovanými postavami, které ani po sto letech neztrácejí svou existenciální naléhavost, byť mnohé problémy v této hře exponované (jako například síla víry), jsou dnes pro nás takřka anachronismem. Poctivá inscenace této hry tedy vyžaduje citlivě naladěný herecký soubor, a především výbornou představitelku titulní role, která dostojí nárokům překotného emocionálního vývoje postavy Evy.

Pitínského režie akcentuje pro něj typické výrazné obrazivé vidění, zároveň se však snaží tuto vizuální přebujelost propojit s intimní psychologickou drobnokresbou u trojice hlavních postav – Evy, Samka a Mánka. Představitelka Evy Irena Vacková je už svou fysis, totiž mohutnou a kyprou postavou, na první pohled ideálním vzorem pro hrdou ženu, která se chce nekompromisně rvát se svým osudem. V úvodním dějství je Eva oblečená do černé kožené bundy. Může nám připomínat navenek tvrdou, ale uvnitř nejistou a citlivou posluchačku rockové muziky, milovnici hlučných motorek a výrazného tetování. Taková by mohla být Eva dnešních dní. Ostentativně se vydělující z tradic a řádu uzavřené komunity slováckého venkova, ale přesto po nějaké jistotě a společenském zařazení zoufale toužící.

Mánek Mešjaný Martina Vrtáčka je fešácký chlapík, oblečený vždy do elegantního (i když nijak přehnaně oslnivého) obleku. Je to člověk praktický, dobrácký, ale v případě potřeby i tvrdý a nekompromisní. Ve schematickém diváckém vnímání by však měl být postavou negativní, protože přes všechnu lásku, kterou k Evě cítí, ji nakonec odvrhne.

Evina manželka Samka jeho představitel Kamil Pulec tvaruje do podoby nevýrazného eruptivního úředníka, věčně zachumlaného do šedivého baloňáku, jehož vnitřní nespokojenost s fyzickým postižením mu má kompenzovat sňatek s půvabnou Evou. Když vycítí, že se jeho zdánlivě ideální manželství hroučí, ukáže tento navenek milující a oddaný manžel svou krutou tvář – psychicky i fyzicky svou ženu trýzní. Eva je tak pomyslným mlýnským kamenem, drceným mužskou slabostí, krutostí, majetnictvím a pýchou.

Skvostná nabídka psychologicky drásavé inscenace. O tu se Pitínský ostatně pokouší, ovšem naráží na mantinely hereckého umu, který zvláště v případě představitel Samka nedokáže překonat hranice vnější expresivní typizace.

Pitínský svoje první režijní úspěchy prožil v amatérském divadle. Brněnský **Ochotnický kroužek** v druhé polovině osmdesátých let minulého století patřil k nejvýraznějším a nejoriginálnějším souborům neprofesionálního divadla v tehdejší Československu. Vůdčí osobnost režiséra a autora dramatických textů J. A. Pitínského již tehdy oslovila diváky i odbornou veřejnost inscenacemi plnými expresionistických obrazů, jevištních metafor a výraznou výtvarnou stránkou. Pitínský těmto svým tvůrčím devizám zůstal věrný i po přechodu do sféry profesionálního divadla. Režii, stavící především na obrazovosti a silném režijním gestu, bychom mohli obecně označit za jeden ze základních rysů, jímž zásadní postavy amatérského divadla minulého století určitým způsobem zakrývaly hereckou nedokonalost. Herec byl pro ně stejným „materiálem“ jako složka scénografická nebo hudební a v soustrojí inscenace tu více, tu méně zdařile „naplňoval“ jejich vize. Jistě, v době představení je herec na režisérovi

vůli a předem nazkoušené struktuře inscenace plně nezávislý a žádný sebevíc dominantní jevištní komponent jeho svobodu autonomního jednání nemůže narušit. O to víc však platí, že nezávislost hereckého komponentu s sebou přináší větší požadavky a zodpovědnost.

Lébl a Pitínský - tito tvůrci silného výtvarného gesta, zůstali svému způsobu tvorby věrní i ve chvíli, kdy přestoupili od amatérského divadla k divadlu profesionálnímu. Pitínský vstupem na nejprestižnější divadelní scény musel stále častěji řešit problémy se vzpurnými hereckými osobnostmi, které se odmítaly podříditi direktivní režijní vizi a svou demonstrativní distancí rozrušovaly stylizovanou poetiku Pitínského inscenací. To se stalo osudným například **Maryše**<sup>378</sup> v **Národním divadle** z roku 1999, kde herci typu Jiřího Štěpničky zůstávali pevně zakotveni ve svých tvůrčích zvycích. Režisérova imaginací vybudovaný scénický tvar, v němž měl herec naplňovat konkrétní a často specifický úkol, přesahující sféru jeho tvořivé osobnosti, se tím pádem samovolně rozpadal.

Proto se Pitínský opakovaně a rád vrací na oblastní scény, kde pro své divadelní vize nachází mnohem otevřenější herecký ansámbl. Avšak umění je plně paradoxů. Pitínského inscenace jsou založené na stylizovanosti a na určité opatrné distanci vůči psychologickému herectví. Ale aby mohl tvar dokonale fungovat a zapůsobit, aby prolnutí jevištních komponentů, jichž je herec tmelem, působilo jednoduše, potřebuje režisér ke své práci skutečně herecké osobnosti. Herce empatické a schopné s pružností tvarovat dramatickou postavu. Avšak u hereckých mistrů často schází ochota experimentovat, a na druhé straně u těch, kteří nadšeně experimentují, zase mnohdy chybí herecké mistrovství.<sup>379</sup> Sám Pitínský si je těchto limitů vědom. „**Hodně záleží na tom, kde člověk pracuje. Někdy musí hodně ustoupit svým představám, aby postavy byly hercům nějakým způsobem aspoň přirozené a blízké. (...) Člověk musí přijít na něco, co je jim nejbližší, aby to pochopili a mohli se v tom cítit radostně. Možná to pak odpoutává pozornost, raději ale udělám blbost, než abych tu svou představu nějak křečovitě lámal a šel za ní. Má to mít určitou svobodu. Ať je to radši průměrné, ale ať oni z toho mají svůj zážitek.**“<sup>380</sup>

Námítka, že nelze přece direktivně určit, jaký herecký styl je ten správný, má samozřejmě své opodstatnění. Herectví prošlo ve dvacátém století velkými proměnami, od psychologického realismu Stanislavského, ke stylizovaným bio-

<sup>378</sup> Alois Mrštík, Vilém Mrštík: *Maryša*. Národní divadlo Praha. Premiéra 11. 11. 1999. Režie: Jan Antonín Pitínský. Asistentka režie: Marika Skopalová. Dramaturgie: Miloslav Klíma. Scénický výtvarník: Jan Štěpánek j. h. Kostýmní výtvarnice: Jana Preková j. h. Hudba: Vladimír Franz. Pohybová spolupráce: Ludmila Kovářová j. h. Hrají: Josef Somr (Lízal), Vlasta Chramostová (Lízalka), Jaromíra Mílová/Zuzana Stivínová (Maryša), Jiří Štěpnička (Vávra), Zuzana Hanáková j. h. (Rozára), Petr Motloch (Francek), Blanka Bohdanová (Horačka), Věra Galatíková (Strouhalka), Luba Skořepová (Stařenka), Alexej Pyško (Hospodský), Johanna Tesařová (Hospodská), Štěpán Chaloupka j. h. (Pavel), Petr Pelzer (Hrdlička), Oldřich Vlček (Franěk), Milan Stehlík (Buček), Zuzana Šavrdová (Selka).

<sup>379</sup> Nelze tu nezpomenout proslulého německého režiséra Christopa Marthaler (1951), který vytváří komplikované inscenace založené na pomalém plynutí jevištního času a minimalistickém jednání, vycházejícím z drobných rituálů životního stereotypu. Přes veškerou svou diváckou náročnost a jen náznakový děj jsou Marthalerovy inscenace strhujícím zážitkem. A zásadní podíl na tom mají právě herci, kteří oddaně svěřují svůj nezpochybnitelný talent režisérovi svérázné imaginaci. Z této soustředěné kooperace pak vznikají existenciálně hutné opusy, v nichž umění herecké dokáže tvárně (a přitom zábavně) vyjádřit složitě strukturovanou poetiku režiséra.

<sup>380</sup> RESLOVÁ, Marie. Dialog s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie a kol: *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 68. ISBN: 80-86102-01-7.

objektům a manekýnům Tadeusze Kantora. Jak píše Jan Hyvnar, zejména avantgarda herecký komponent zásadně proměnila: „(...) **hercem není hráč rolí (není to profese nebo sociální role), ale hercem je všechno (lidé, předměty, místo, později manekýn), co účinkuje v jevištní akci.** <sup>381</sup>

Nejedná se mi zde o nějaké preferování určitého hereckého stylu nebo způsobu herecké práce. Jde mi především o varování před nebezpečím sklouznutí hereckého komponentu k tvůrčí jednorozměrnosti a k stereotypu, což se může stát jak umělci vyznávajícímu Stanislavského, tak experimentátorovi toužícímu stát se Grotowského „svatým hercem“. Herectví může mít mnoho různých podob, kde však chybí „ozvláštnění“, každá různorodost se stává jednolitou masou tvůrčí nivelizace. A umění potřebuje pohoří, výmoly, dravé proudy.

Marná sláva, herecké jednorozměrnosti se dokáže vyvarovat pouze talentem obdařený herec, který i ve výrazné stylizaci umí svou postavu prodchnout tvůrčím napětím. Byť byly herecké výkony představitelů v **Gazdině robě** diváky i kritikou oceňovány kladně, nelze si nevšimnout, že především u Kamila Pulce a Ireny Vackové byly Pitínského požadavky nad jejich možností. Tyto meze jsou patrné zvláště ve chvílích, kdy Pitínský opouští svou režijní obrazivost a stylizovanost a nechává herce působit skrze jejich psýché.

Vacková nám svou Evu představuje jako zpočátku hrdou a vůči svému okolí drsně vystupující dívku, skrze truchlivé životní dospívající až k zhroucené, osudem uvláčené ženě, pro kterou je sebevražda posledním možným projevem svobodné vůle. Tyto rysy jsou herečkou demonstrovány poměrně srozumitelně, nicméně bohužel pouze vnějškově, totiž výraznou hlasovou a mimickou expresí, která v souvztažnosti s textem vyjadřuje tu vztek, tu zase smutek.

Eva je zvnějšku dobře čitelná, ale chybí jí vnitřek, tolik kýžené jemně odstíněné rozpory, které z postavy-typu činí postavu-člověka. A tak se po určité chvíli dostaví ona jednorozměrná šed', která nás při interpretaci Evy, jakožto lidské bytosti bez výmolů a slepých uliček dovede z bodu A do bodu B. Od dívky s osudem bojující k dívce s osudem smířené. To je ovšem, ve srovnání s Pitínského bohatou jevištní imaginací, až žalostně málo.

K podobně jednorozměrné vnější expresivitě směřuje Kamil Pulec při tvarování postavy kožešníka Samka. Samko je outsider. Provozuje sice poměrně úspěšné řemeslo, žije spořádaným životem drobného podnikatele, ale přesto ho vesnice nepřijímá, není oblíbeným členem tradicí a dogmaty podepřené komunity. Dílem za to může jeho luteránská víra, mnohem pádnějším důvodem společenské vydědění je ale jeho fyzické postižení – kulhavost. V úvodní scéně rituálního tance a následném divokém stárkovském běsnění stojí Samko stranou, mimo hlavní dění. Nejenom proto, že zpovytanou radostí mladých pohrdá, ale zřejmě i proto, že se za svůj handicap stydí. Pitínský Samka od ostatních postav navíc odlišil věkově. Jedná se o pána středního věku, nikoli tedy o Evina vrstevníka, ale člověka s hlubší životní zkušeností. Samko je osamělým mužem, dlouhodobě trpícím absencí partnerky - ať už sexuální, tak družky pro praktickou stránku vedení domácnosti.

Zahořklý Samko si na základě svého vyčlenění z běžného života vesnické spopolitosti vytvořil pevný systém morálních hodnot. Je to příklad člověka, který

---

<sup>381</sup> HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. V nakl. KANT 1. vyd. Praha: KANT, 2011. s.184. ISBN 978-80-7437-060-1.

své postižení vyvažuje osobní přísností a snahou působit za každou cenu vzorně a nekonfliktně. Když je mu na jarmarku řečeno, že ve slováckém kroji vypadá směšně a hloupě, ihned si opatří městské šaty. Vypadat hloupě – to on nesnese. Pod touto maskou Samkovy spořádanosti však bublá krutý vztek, touha mstít se světu za jeho nespravedlnost a především se revanšovat těm, kdo měli v životě více štěstí. Postižený Samko žije v hermeticky uzavřené bublině světa plného ukřivdění, přičemž občasně kožešníkovy záchvaty vzteku nejvíce dopadají na jeho nejbližší. To je stručný nástin charakteru Samka Jagoše, jak jej lze vyčíst z textu a jak nám ho v několika črtách představuje Pitínského režie.

Bohužel Kamil Pulec, podobně jako Vacková, svou hereckou interpretaci nepřekročí hranice vnější gestické a mimické demonstrace postavy neurotického muže. Morální direktivy - falešnou útěchu Samkova pošramoceného sebevědomí, Pulec pronáší s až groteskně hloupou patetickou dikcí. Například, když Samko pohoršeně koriguje Evino nadšení z Notáriusky a Doktora z Hrozenkova, kteří nic nedali na mínění lidí, ukončili svá nešťastná manželství a spojili svá srdce v novém sňatku: **„SAMKO: Ale počestnost, Evo, a svědomí! Co je mi to za řádné lidi, když sa už kvůli těm dětem nedokázali překonat.“**<sup>382</sup> Mohl by to být záměr. Jenomže divák by měl vědomou nadsázku interpreta alespoň trochu pociťovat, chápat ji jako součást určitého tvůrčího plánu, nadsazené hry. Zde však Pulcův výkon spíše asociuje umělcovu neschopnost poradit si s náročnou figurou protichůdnými emocemi zmítaného muže, ze které nachází jediné východisko – přepjatou vnější dikci a gestikulaci.

A možná i proto Pitínský tuto zploštělou charakterizaci Samka posiluje radikálními režijními nápady, které svou surovostí dokážou zastínit hereckou rozpačitost. Ve scéně, kdy Samko, doposud si Evu pečlivě chrání ve svém vyfabulovaném světě konečně dosaženého životního štěstí, zjistí, že jeho žena nezapomněla na svou někdejší lásku Mánka, propadne jednomu ze svých zuřivých záchvatů. Scéna mezi Evou a Samkem, v níž se dokonale obnažuje rozklad mezilidských vztahů, vzájemných animozit a záští (Samko zjevně může za smrt jejich prvorozeného dítěte, zároveň však evidentně poskytuje své manželce více lásky a péče, než ona jemu), je dokonalou možností použít celý rejstřík hereckých prostředků. Avšak Vacková a Pulec zde začínají a končí u oné vnějškovosti, kdy se již na začátku této scény lze dobrat jejího výsledku – nepřekročitelného odporu, který Eva cítí ke svému muži a neschopnost Samka zbavit se svých vnitřních démonů, pocitu poníženosti a vydědění. Tu ovšem cítí i Eva, zajatá ve světě manželství, které se přes všechny naděje ukázalo být nešťastným. Před tím, než Samko odejde z domu za prací, rozhodne se s Evou usmířit. V Preissové čteme toto: **SAMKO: (...) Tož sa tu mívajte s Pánembohem, zítra po půlnoci jsu zase doma. S Pánembohem, Evuška, vzpomínaj ň věrně. (Podává jí ruku) Ty mi ani ruky jaksepatri nechceš podat? Eva – (Stane zamýšleně, pak s náhlým chvatem) Tak mívajte sa tu dobre. (Odchází)**<sup>383</sup> Pitínský zachovává autorčin text, ale ve chvíli, kdy Eva vzdorovitě Samkovi odmítne podat ruku, posiluje emoční napětí drastickým výjevem, v němž Samko surově povalí manželku na zem a svou zdravou nohou jí „neposlušnou“ ruku přišlápne. Je to výmluvný obraz domácího násilí a krutá explikace Samkovy z normálu vyšinuté duše. Přes všechnu sílu, kterou tato

<sup>382</sup> *Gazdina roba*. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slováckého divadla v Uherském Hradišti, pořizený Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

<sup>383</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956, s. 38.

scéna má, se však musíme ptát, zdali nejde o zbytečné zjednodušení vnitřně komplikované struktury vztahu Samka a Evy. Samozřejmě pak zcela rozumíme Evě, že utíká za Mánkem, že nechce zůstat v domácnosti, kde její muž v záchvatech zuřivosti dospívá až k takovým mezním atakům. Avšak na druhou stranu je evidentní, že takovéto řešení dramatické situace je divadelně – tedy pokud se týče divadla, jakožto místa, které klade otázky, než aby nám rovnou dávalo odpovědi – značně nevzrušivé.

Se stejnou absencí vnitřní diferencovanosti, ba až karikovanosti, se setkáme u postavy Mešjanovky v podání Ireny Poledníkové. Role dominantní matky, která s bohorovnou jistotou určuje osud svého syna Mánka, však svůj díl figurkářské nadsazenosti snese. Navíc, na rozdíl od Pulcova Samka, Poledníková s touto stylizací vědomě pracuje a je patrné, že podoba pyšné, urvané a všem protivné ženské, je jistým vyjádřením groteskního charakteru hloupé, ale na vesnici kromobyčejně vlivné selky. Ať už ve scéně ze Samkova krámku, kde Mešjanovka jakožto důležitá zákaznice se zjevnou rozkoší dusí milou svého syna, ale především ve 3. dějství, odehrávajícím se v Rakousích, kdy tato fúrie napravuje Mánkův morální pokles se sveřepou a urputnou krutostí matky, která ví nejlépe, co je pro jejího syna dobré.

Podobě groteskní a v intencích své postavy osvěžující naplnění nabízí Lubomír Vraspír v roli advokáta Huspeky z Prešpurku. S mefistofelskou úlisností a očividným výsměchem deptá Huspeka svého klienta Mánka při vyjmenovávání všech rizik, které jeho případný rozvod přinese. Není to onen moudrý muž, s otcovskou dobrosrdečností dávající rady tápajícímu mladíkovi. Ale ďábelský cynik, pro kterého se bolest jeho zákazníků stala svého druhu zábavou.

Ve světle zjednodušující interpretace postav Evy a Samka se tak pozoruhodnou a do jisté míry kladnou postavou stává sedlák Mánek. Tam, kde by divák principiálně očekával figuru slabocha, který se za všech okolností snaží vymanit z životní odpovědnosti, objevuje Martin Vrtáček osobnost plnou rozporů, jež si plně uvědomuje svou morální nízkost, životní pragmatismus a neochotu riskovat. Mánek je vášnivě a bolestně milující ve chvílích, kdy se musí rozhodovat mezi milenkou a ženou, sociálním statutem mu předurčenou. Je upřímně překvapený a dojatý, když při prvním dialogu s Evou, která mu vyčítá jeho neochotu se k ní přihlásit, spatří tuto vždy hrdou dívku plakat. Fascinovaně pozoruje Evinu slzu na svém prstě, pln pohnutí, ale zároveň pýchy u opačného pohlaví úspěšného samečka. Ve scéně s Evou před dožínkovou slavností si s klaunskou bezprostředností jako malé dítě nadšeně maluje šťastnou budoucnost, ve které rozvod, přestup k luteránské víře a nový sňatek nejsou žádným problémem. A s pocitem studu a zhnusení nad sebou samým, ale i nad okolním světem, Evu odvrhuje.

Vrtáček tak v divákově vědomí vytváří postmoderně zmnoženou interpretaci Mánka, odporující zaběhnutým schématům a šablonám, které jsme zvyklí vnímat v příbězích střetu nešťastných žen a jejich nezodpovědných milenců. Na rozdíl od Evy, kterou Vacková neobdaří nějakým hlubším konfliktem duše a těla, rozumu a citu, je Mánek díky Vrtáčkovi pro nás mnohem bližší a pochopitelnější figurou. Právě proto, že skrze sebe vede neúspěšnou bitvu se svým osudem. Chápeme jeho váhání mezi vášnivou milenkou a „nudnou“ manželkou a dětmi, kteří na něj čekají doma. Dokážeme se vcítit do Mánkova zděšení nad tím, že by ho rozvodové stání prakticky finančně zruinovalo. A neodsuzujeme jej v okamžiku, kdy před Baronem a Baronkou, a především před dušezpytným pohledem své matky, utne všechny naděje a sny, které si ještě chvíli před tím s Evou malovali.



Mánek není ani kladná, ani záporná postava. Je to člověk jednající v mezních situacích mezními způsoby. Stojí mimo dobro a zlo, resp. je to bytost jako my, která se nedokáže přizpůsobit kategorickým imperativům morálky, ale zároveň neumí plně naslouchat hlasu svého svědomí.

I představitelka menší postavy podruhně Zuzky Ludmila Forétková dokáže na malé ploše vykreslit charakter ženy, jejíž osud se dost podobá tomu Evinu, možná byl k ní ještě krutější. Přítelem opuštěná svobodná matka se však na rozdíl od eruptivní Evy životem protlouká se smířeností a pokorou. Chápe Evinu vášnivost, zároveň však jako její věrná průvodkyně na cestě manželstvím se Samkem i přebýváním „na hromádce“ s Mánkem ve Vídni, cítí bolest nad tím, jak se Eva samovolně řítí do katastrofy. Zuzka je postava věčně v pozadí, je to „pouhá“ důvěrnice tragické hrdinky Evy, přesto se ale díky Forétkové a použitím drobných a nenápadných gest stává charakterem s mnohem sytější a plastičtější vyzněním než „gazdina roba“ Vackové.

Nevyrovnanost hereckých výkonů hlavních představitelů a problematické uchopení postav vedlejších inscenačně pozdvihuje ona již tolikrát zmíněná obrazivost a nápaditost Pitínského režie, která si více než psychologické drobnokresby všímá vizuálních hříček a jevištní metafor. Nedá se však říct, že by Pitínský svou imaginací zcela utíkal od tématu hry. Mnoho jeho nápadů určité dílčí motivy zajímavě ilustruje. Kupříkladu ve scéně ze Samkovy dílny, kdy Eva u prázdné kolébky oplakává svou zemřelou dcerku: **EVA: Všecka útěcha a posila mého smutného života mi s tebou odešla...**<sup>384</sup> Repliku nechává Pitínský Evu několikrát monotónně a drmolivě opakovat, až si uvědomíme, že žena pronáší svéráznou modlitbu, vyčítavou promluvu k Bohu, která se místo prosby o pomoc stává rozzlobeným vzdorováním Nejvyššímu.

Podobnou travestií náboženského rituálu je scéna, kdy trojice žen – Evina tetka, Zuzka a Eva usedají k jídlu a čtou z Písma svatého. Místo biblického textu však Eva se strojenou dikcí doprovázející cyklicky se opakující modlitbu před jídlem pronáší svůj ironický komentář Samkovy snahy připodobnit se trendům moderní doby: **EVA: Svů česť, ale tu vedlejší, nadnáší Samko až do krutosti, ale na té pravé cti si nezakládá. Vráti se mi najednú z jarmarku přestrojený – poměštěný. Napovídal mu tam kdosi, že člověk ve slovenském kroji nemá žádného považování – a on nemeškaja skúpi hned městské háby, třeba na něm visely ku směšnosti.**<sup>385</sup> Pitínský tak ukazuje, jak se každodenní rituály stávají ventilací hluboké vnitřní frustrace člověka z vlastního života, podvědomým vyjádřením nedůvěry vůči řádu, který by měl jednotlivci zajišťovat duševní klid a harmonii.

Nejsugestivnější obrazy však Pitínský na jevišti nakreslí až v poslední třetině inscenace. Když se provalí Mánkova zbabělost a Eva je hluboce zasažena jeho snahou dovést celou nepříjemnou situaci k pro ni ponižujícímu kompromisu, na scénu přichází malý orchestr, zjevně objednaný k posvícenské zábavě. Jenomže tito hudebníci nepřicházejí jako symbol radostné uvolněnosti nad dokončenou prací. Jsou celí v černém, výrazy jejich tváří jsou strnulé, jakoby již věstili tragický konec tohoto podivného milostného příběhu. Upřeně pozorují Evu broukající si smutnou píseň o těžkém srdíčku a představují tak přicházející smrt,

<sup>384</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>385</sup> *Gazdina roba*. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slovákckého divadla v Uherském Hradišti, pořizený Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

volající ztrápenou duši do své náruče. Pohřební průvod, který však předběhl nebožtíka. Teprve když na jeviště vtrhnou ženci, mění se tento temný chór, Cháron o několika hlavách, v onu kýženou posvícenskou muziku.

Ve chvíli, kdy Eva dospěje k definitivnímu rozhodnutí ukončit svůj život, předá svou pozůstalost poslední věrné bytosti – Zuzce a v přívalu citu pronese emocemi naplněný monolog: **EVA: (sama) Točí sa to všechno, točí – ten hlupý svět! A pro mne není nikde místečka, (...) které by jako oheň nepálilo. (...) Bude moje svatba s Mánkem – bude veselí – a moje vítězství! Bože, smiluj se nad bídnú dušú!**<sup>386</sup> V dramatu Preissové se Eva následně vrhne do rozbouřeného Dunaje. Takový výjev je jedním z výhonků velkého romantického gesta, kdy deklasovaný tragický hrdina opouští svou nesnesitelnou existenciální situaci se vším patosem. Pitínský však nechává Evu odejít pomalu a klidně, její monolog zazní až posléze z reproduktoru, jakoby z nebeských výšin, kam se zahledí Eviným hlasem z pijatiky vyrušená dožínková společnost. V dramatickém strnutí tak Mánek a další posvícenští oslavenci s očima upřenýma k nebesům poslouchají nyní již klidnou a vyrovnanou Evu, která snad už teď vidí šťastné naplnění našich snů v životě posmrtném.

Přeživší plní pozemských nejistot však na hrůzu nadosobní spravedlnosti reagují divokým křepčením a demolováním slavnostní tabule, aby pak na konci na jevišti zůstal jenom tancem, pitím a citem vysátý Mánek, který se od zdrceného přítele Danyše dozvídá o Evině sebevraždě. Tento poslední dramatický akt Pitínský doprovází symbolickým obrazem, kdy v zadní části jeviště vidíme Evu v nádherném svatebním kroji, obtékanou očištnou vodou Dunaje (či očištnou vodou Boží milosti) a za Mánkem stojícího jednoho z dělníků, polonahého, taktéž zmoženého alkoholem, který pomalým rytmickým pohybem naznačuje sekání stromu, podsekávání života, Boží soud. A posvícenská kapela do toho vyhrává pohřební (ale zároveň svatební!) píseň:

**„V širém poli strom zelený,  
pod tím stromem Dunaj tichý.“**<sup>387</sup>

Zde, ve stylizovaných pozicích, kdy herec je matérií, hmotou určenou ke ztvárnění režijních nápadů, je Pitínský fascinující. Jak jsem se však pokusil popsat výše, ve scénách, kde jenom obtížně zkrotitelná režisérova imaginace musí pracovat i s hereckou psychologií, dosahuje úspěchu jenom částečně.

#### **9. 4. GAZDINA ROBA (2000): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT**

V již výše citované studii *Postmodernismus, kultura videoklipu*, používá Jadwiga Mizińska celou řadu metafor, kterými se snaží charakterizovat obrat modernismu od kauzálně se rozvíjející situace, od vnímání času jakožto cesty vpřed, k postmodernímu rozpadu kauzality na nespojité dílky, které se konstituují a pomíjivě existují bez ohledu na prostor a čas. **„Ztráta směřování času, spojená s pocitem nahodilosti života jako bezmocného unášení po oceáne všech možností, vychovala občana postmoderní doby jako věčného diskotékového tanečníka. Točí se v ohlušujícím rytmu, sám v davu konzumentů omámených touhou po zábavě. Nedívá se přitom pod**

<sup>386</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956, s. 72.

<sup>387</sup> *Gazdina roba*. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slováckého divadla v Uherském Hradišti, pořizený Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu: Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

**nohy, na podlahu, kam padají vyčerpáním ti slabší, a bez zábran po nich šlape.**<sup>388</sup> Přirovnání k diskotéce zcela koresponduje s úvodním obrazem inscenace **Gazdiny roby**, v níž mladí účastníci posvícenské zábavy tančí v osamělých dutinách své rozkacené existence.

Jak již bylo řečeno výše, postmoderní epochu lze charakterizovat jako éru schizofrenního rozpadu lidského těla a duše. Mediokratická společnost, zahlcující naše smysly prudce se střídajícími obrazy, měnící se módou a individuálními nároky, dezorientovala člověka na mapě jsoucna a přivedla civilizaci do stádia určité neurotické psychózy, kterou jsme si však již zvykli vnímat jako něco všedního.

Pop-art, mohutně ovlivňující světovou kulturu od šedesátých let minulého století, přinesl do umění nejenom sytou barevnost, přebujelou imaginativnost a pro téma této práce především radikální smísení vysokého a nízkého, kýče a výsostné estetiky. Ale také se svým snadným přimykáním k módě, k reklamnímu a zábavnímu průmyslu velkou měrou podílí na prohlubování schizofrenního záchvatu západní civilizace: **„Tady je stručný výčet věcí, které byly v posledních padesáti letech považovány za krajně podvrtné: kouření, dlouhé vlasy u mužů, krátké vlasy u žen, vousy, minisukně, bikiny, heroin, jazzová hudba, rocková hudba, punková hudba, reggae hudba, rap, tetování, ochlupené podpaží, graffiti, surfování, skútry, piercing, úzké kravaty, nenošení podprsenky, homosexualita, marihuana, roztrhané oblečení, gel na vlasy, číro, afro, antikoncepce, postmoderna, kostkované kalhoty, biozelenina, armádní boty, sex mezi rasami. Dnes lze většinu položek na tomto seznamu zhlédnout v průměrném videoklipu Britney Spears (snad s výjimkou ochlupeného podpaží a biozeleniny). Kontrakulturní rebelové jsou jako ti proroci soudného dne, kteří neustále odsouvají datum, kdy má konec světa nastat, protože všechny ohlášené termíny vždy míjejí, aniž se stane cokoli zvláštního. Systém pokaždé kooptuje nový symbol revolty a kontrakulturní rebelové jsou nuceni zacházet stále dál a dál, aby dokázali svůj alternativní kredit a odlišili se od povrhovaných mas.**<sup>389</sup>

Kostýmní výtvarnice Pitínského **Gazdiny roby** Jana Preková tyto kvazi pop-artové tendence poměrně přesně postihla v kombinování prvků tradičního moravského folklóru a moderního oděvu. Eva je v 1. dějství oblečená do kožené „rockerské“ bundy, Samko zase nosí šedivý úřední baloňák, pod ním však má švihácké šaty moderního měšťáka. Ve 2. dějství, v Samkově kožešnické dílně, je Eva oblečená do obyčejných dělnických šatů s typickým nedbale uvázaným šátkem. Aby pak v oné magické závěrečné scéně své posmrtné svatby s Mánkem měla na sobě nádherné a načechrané světlé šaty s bílým homolovitým kloboukem. Podobně vznešený úbor jako její sokyně v lásce Maryša. Na rozdíl od ní tu však Eva spíš připomíná nešťastného Pierota.

Naopak venkovské tetky Mešjanovka a Kotlibovka se snaží udržovat řád krom svých morálních zásad i skrze vnější ustrojení – vedle šatů s květovanými vzory upoutají u těchto dvou ženštin pozornost vysoké homolovité klobouky připomínající sice svatební klobouky Maryši a Evy, ale spletené z vrbového proutí

<sup>388</sup> MIZIŇSKA, Jadwiga. Postmodernismus, kultura videoklipu. Překlad Marek Skovajsa. In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2004, č. 1, s. 114. ISSN: 0038-0288.

<sup>389</sup> HEATH Joseph. POTTER, Andrew. *Kup si svou revoltu!*. Překlad Jana Žůrková. 1. vyd. Praha: Rybka, 2012. s. 156. ISBN 978-80-87067-12-3.

a symbolizují snad postupné ženské okorání životem, ke kterému od „světlych“ nadějí svatebních dříve nebo později dospěje.

Vedle provokativních „aktualizujících“ kostýmů Prekové je scéna Jana Štěpánka úsporná. 1. a 3. jednání, odehrávající se na moravské návsi, resp. na periferii Vídně, Štěpánek scénograficky charakterizuje použitím několika tmavých paravánů a dílčích dekorací, jako je stůl a židle – v 1. jednání ještě doplněných o pivní basy, neodmyslitelné součásti dnešních „lidových zábav“. Výrazně odlišné je 2. jednání, odehrávající se v Samkově kožešnickém krámku. Jeviště je zaplněné látkami, věšáky a všelijakým jiným haraburdím. Je zde patrný pracovní chvat, typický pro rodinu, která je existenčně závislá na přízni zákazníků a zároveň si skrze nepořádek uvědomujeme, že Eva tento svůj domov zjevně nikdy nepřijala, cítí se zde odcizeně a nemá tak potřebu udržovat v krámku čistotu a řád. Scénografie 2. jednání, která tak hrubě pohoršila divačku Ludmilu Špirudovou, je vedle nesporné Štěpánkovy invence opět dílem Pitínského asociací, projektováním jeho impresí a osobních vzpomínek, nikoli tedy primárně koncepčním tematizováním určitých motivů, vycházejících z dramatu Preissové: **„Druhé dějství jsme přizpůsobili. Představil jsem si dílnu, v jaké moje maminka dělala ve Valašce. Zde ovšem ´kožušnickou´, Samkovu ... To nebyla žádná idyla. Všude to páchlo, roztahané kůže, dřina od rána do večera. Ale udělali jsme ji spíš jako obraz: smutek prostředí, kde se Eva ocitla. Je tam starý baťovský šicí stroj, z kterého je cítit tvrdost a neblomnost.“**<sup>390</sup>

Pozornost diváků a kritiky však nejvíce upoutal pozoruhodný objekt, visící nehybně od začátku inscenace v pološeru nad jevištěm. Tvarem připomíná kámen a tak se nám jednoduchým metaforickým výkladem vybaví mytický balvan náhlého neštěstí, který nad námi s mlčenlivou a potměšilou krutostí visí a my nevíme, zdali a kdy na nás spadne.

Jakožto „jednající subjekt“ kámen vstoupí do děje na konci 2. jednání, v okamžiku, kdy Eva prchá s Mánkem do Vídně a Samko se zdrceně dozvídá, že ho jeho žena opustila. Tehdy se kámen rozbliká a spustí se mezi strnulou trojici postav na jevišti – Samka, Evinu tetku a podruhyni Zuzku. Proč právě v tuto chvíli a ne až na konci 3. jednání, kdy Evin příběh dospěje k tragickému vyústění? Kritika se mohla právem cítit zmatena a vyčítat Pitínskému, že předmět je v inscenaci použit na základě nahodilosti a vlastně, krom onoho metaforického vyjadřování „balvanu neštěstí“, nemá pro inscenaci žádné jiné opodstatnění.

Já jsem však důvod, proč se kámen „zřítí“ na zem zrovna v tuto chvíli, pro sebe objevil. Jde vlastně o další zjevné vyjádření Pitínského konzervatismu. Až do chvíle, kdy Eva opustí svého manžela a utíká za svým milencem, existuje pro ni určitá naděje. Zemřelo jí dítě. Nemiluje svého muže. Touží po změně. Ale stále má šanci, že se její život zlomí k lepšímu. Bude mít další dítě. Pochopí, že starostlivý Samko je pro ni snesitelným životním kompromisem. Avšak útek je radikální řez. Odtud už není cesta zpátky. Eva se vydává na pouť, jejímž cílem bude tragédie. Nikoli tedy sňatek se Samkem, ba ani dokonce skok do Dunaje. Okamžikem, kdy se Eva stává svým vlastním balvanem neštěstí je definitivní se zřeknutí „bytí pro druhého“ a přihlášení se k vypjatému, ale jen málokdy štěstí přinášejícímu individualismu. Skrže scénografické gesto se tu tak symbolicky

<sup>390</sup> RESLOVÁ, Marie: Dialog s J. A. P. In: RESLOVÁ, Marie a kol: *J. A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001, s. 66. ISBN: 80-86102-01-7.

vyjadřuje téma celé inscenace – nadčasový neproměnný řád lidského života, zápasící s moderní „schizofrenní“ tekutou ambivalencí mezilidských vztahů.

Dichotomie tradice a modernosti je podobně jako v případě kostýmů vyjadřovaná i hudbou Vladimíra Franze. Krom onoho nejprovokativnějšího použití songů Iggyho Popa v ilustraci posvícenské zábavy, Franz, stejně jako ve zlínské **Její pastorkyni**, především instrumentálně upravuje tradiční folklórní písně. Hudba se zde stává rytmickou ilustrací duševních pochodů postav: živá **Lúčka zelená** vyjadřuje snahu Druhého stárka uklidnit situaci po konfliktu Mešjanovky s Evou a Samkem. Sentimentální houslový motiv v 2. jednání je zase kontrapunktem k drsnému konfliktu mezi Evou a Samkem, ústícím nakonec k ženinu útěku. Bez umělé instrumentace se obejde píseň: **Těžko je mi, těžko na mojem srdečku, ak by mi ho svázal hedvábnú šňůrečku.**, kterou si jako modlitbu k mlčenlivému bohu lásky zpívá Eva v emočně vypjatých chvílích svého života. Píseň **V širém poli strom zelený** doprovázející výše popsany závěrečný obraz, stejně jako v případě **Její pastorkyně** ve Zlíně, Franz transformuje do podoby mohutného chorálu, pomyslné hudební tečky.

Tečky za příběhem, v němž naděje, zloba, vášeň a nostalgie, věčná a archetypální témata dramatu od jeho řeckých kořenů, dostávají v postmoderním pohledu provokujícího konzervativce podobu posmutnělého pokrčení ramen. Záchvatu šílenství současného člověka, který cítí, že řád a pokora jsou základem dobrého života, ale každodenní zkušenost jakoby ho neustále přesvědčovala o naprostém opaku. Je to šílenství, v němž nevíme, zdali se tvůrci Evině tragédii s distancovanou šklebivostí vysmívají. Anebo skrze ironická gesta o to víc silně vykřikují do světa svoje zhnusení nad všeobecným zlehčováním nesnesitelné existenciální situace individua. Jak poznamenal proslulý český teatrolog Ivo Osolsobě, který si skrze své četné úvahy o parodii a smíchu dělal z divadelní vědy tak trochu legraci: **„Existují-li vážné výpovědi kamuflované jako žerty (ridendo dicere verum – poskytují svému partnerovi žertovný model, ale v okamžiku příjmu jej obrátím ve zcela vážný originál), existují i výpovědi nebo texty vážné jen zdánlivě, jež jsou ve skutečnosti žert.“**<sup>391</sup> Pitinského **Gazdina roba** není ani tragédie, ani komedie. Je postmoderní. Je mnohoznačná. Je dnešní.

---

<sup>391</sup> OSOLSOBĚ, Ivo: Cours de théâtre(sti)que générale čili Kurz obecné teatri(sti)ky. In: *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2007, s. 31. ISBN 978-80-7331-082-0.

## **10. GAZDINA ROBA (2004)**

**GABRIELA PREISSOVÁ, IVANA SLÁMOVÁ: GAZDINA ROBA**

**DIVADLO NA ZÁBRADLÍ PRAHA**

**PREMIÉRA 16. 5. 2004. DERNIÉRA 16. 9. 2009**

**REŽIE: JIŘÍ POKORNÝ**

**ÚPRAVA A DRAMATURGIE: IVANA SLÁMOVÁ**

**DRAMATURGIE: RADKA DENEMARKOVÁ**

**SCÉNICKÝ VÝTVARNÍK: JAN ŠTĚPÁNEK**

**KOSTÝMNÍ VÝTVARNICE: KATEŘINA ŠTEFKOVÁ**

**CHOREOGRAFIE: PETR TYC**

**HUDBA A HUDEBNÍ VÝBĚR: PETR NIČÍK**

**HRAJÍ:**

**EVA, KREJČÍŘKA: KRISTINA MADĚŘIČOVÁ**

**TETKA EVINA: JAROSLAVA TVRZŇÍKOVÁ**

**MEŠJANOVKA, SELKA: ZDENA HADRBOLOVÁ**

**MÁNEK MEŠJANÝ: DAVID ŠVEHLÍK**

**PAN ČERNÝ: IGOR CHMELA**

**PAN BÍLÝ: LADISLAV HAMPL**

**MARYŠA KOTLIBOVÁ: NATALIA DRABIŠČÁKOVÁ**

**SAMKO JAGOŠ, KOŽEŠNÍK: PAVEL LIŠKA**

**ZUZKA, KAMARÁDKA: MAGDALÉNA SIDONOVÁ**

**DOKTOR: JAROSLAV FIŠER**

**NOTÁRIUSKA, JEHO ŽENA: DOUBRAVKA SVOBODOVÁ**

**DANYŠ: JOSEF POLÁŠEK**

**KONFERENCIÉR – HUSPEKA, ADVOKÁT: LEOŠ NOHA**

**ANALÝZA VÝCHÁZÍ:**

**1/ ZE ZÁZNAMU POŘÍZENÉHO DIVADELNÍM ÚSTAVEM NA REPRÍZE 21. 4.**

**2008 A ULOŽENÉHO V DIVADELNÍM ÚSTAVU POD SIGNATUROU DV-1940**

**2/ Z OSOBNÍHO DIVÁCKÉHO ZAKOUŠENÍ NA JEDNÉ Z REPRÍZ ROKU 2006**

### **10. 1. GAZDINA ROBA (2004) - EVOKACE**

Na malém jevištiátku pražského Divadla Na zábradlí spatříme stylizované pódium, jaké je k vidění v mnoha českých kulturních domech. Tam se o víkendových večerech konají sousedské zábavy, k poslechu a tanci hraje nějaká ta místní kapela provařené populární šlágry a opilá pospolitost ve vydýchaném sále vyhání ze sebe démona zoufalého pocitu, že život nemá žádný hlubší smysl, vyprazdňováním pivních půllitrů a křepčením na poškrábaných parketách. Na pódium vedou dřevěné schůdky, pod ním se krčí malý stoleček. Zábradlí v zadní části pódia odděluje prostor veřejné produkce od prostoru pomyslných lóží, představovaných pultíkem, překrytým látkou. Odtud zvědavé oči místních tetek pozorují, kdo je jak oblečený, kdo se ke komu až příliš tiskne, či oči žhnou zakázanou milostnou touhou. Široký prostor kulturáku je tak naznačen dílčími prvky – jedním stolkem, jednou lóží a čtyřmi zářivými lustry visícími nad pódium.

Na scénu přikvačí Konferenciér ve večerním pomačkaném obleku, přistoupí k mikrofonu a vyštěkne do něj cosi maďarsky. Ach ano, jsme přece diváky

inscenace **Gazdina roba**, která se má odehrávat kdesi na Slovácku. Na pomezí, kde se stéká moravský, německý (rakouský), slovenský a maďarský živel. Zpoza scény se vyloupne mladík se sklenicí vody, Konferenciér si v ní před svým zásadním společenským úkolem svlaží rty a poté s těžkým moravským přízvukem pronese: **„No a pokračujem po krátké prestávke!“**<sup>392</sup> V lóži za zábradlím se objevuje dvojice postarších tetek, ostřížím zrakem sledujících, co se kde šustne. Jedna z nich je Mešjanovka, Mánkova matka. Druhá panímáma je podle všeho Kotlibovka, matka Mánkovi zaslíbené Maryši. Usuzuji tak pouze z toho, jak nadšeně na ni reaguje Maryša Kotlibová, žádný pádnější důkaz mi inscenátoři neposkytnou.

Na jeviště vpluje pětice mladičkových děvčat v pestrobarevných šatech, které nás časově přenesou zhruba někam do „zlatých šedesátých“ minulého století. Děvčata v rukou drží drobná kvítka, která jsou, jak se později ukáže, pomyslnými hlasovacími lístky při volbě stárka. Spustí svižná jazzová muzika. Dívky se svůdně vlní do rytmu, čímž patrně na jeviště přilákají pětici mládenců, oblečených do bílých košil a černých kalhot. Hoši mají oči zakryté škraboškami. Divák, který přišel na hru, odehrávající se na konci devatenáctého století, se může v tuto chvíli cítit naprosto zmatený. A takový divák z údivu rozhodně nevyjde po celé dvě následující hodiny. Deset mladých lidí tančí na jazzovou melodii podivný rituální tanec, připomínající vábení roztoužených samiček ke vší špatnosti svolnými samečky. Některé taneční kreace mladých mužů nepokrytě vyvolávají dojem kopulačních pohybů. A do toho všeho Konferenciér znuděným a monotónním hlasem mele: **„Nikdo nesmí začat bečat, enom když dostane po chrápě.“**<sup>393</sup> A další a další bláboly, upozorňující na neblahé konce, které čekají toho, kdo se bude opilstvím nebo neurvalým chováním snažit narušit poklidnou vesnickou zábavu. Jeho plkání však evidentně nikoho nezajímá.

Zpočátku přísně rytmizovaný tanec ukrývající v sobě přizemní pudovost a chtivost slasti, se postupně mění v primitivní ochmatávání nahých dívčích paží a přidržené zdvihání sukni. Padají první facky od „naoko“ pohoršených slečen, chlapci se začínají strkat mezi sebou. V nastalém zmatku mladí tanečníci opustí jeviště, na kterém zůstává nešťastný Konferenciér, sledovaný z lóží nespokojenými tetkami. Konferenciér tuto nenadálou situaci vyřeší lakonickým: **„Vyhláším krátkou prestávku!“**<sup>394</sup> a rovněž zmizí z dohledu Mešjanovky a její družky.

Na pódiu se vzápětí objevuje nová dvojice. Vysoký hubený pán ve světlém obleku a nekonečně dlouhými vlasy, doprovázený drobnou ženuškou ve vzorovém slováckém kroji. John Lennon a zpěvačka z Vlachovky. Ve skutečnosti Notáriuska a její manžel, Doktor z Hrozenkova. Pán se s opatrnou výsměšností ptá: **„Snad zde nebudou nějaké víly?“**<sup>395</sup> A nato si dá jeho průvodkyně ruce v bok a pustí se s radostně mentorským tónem do přednášky, kterou světácký Doktor doprovází ironickými posušky: **„Ach ty starodávné zvyky našeho dobrého slováckého lidu! K hodům, jimž u vás říkáte posvícení, zvolí se vždycky čtyři stárci, kteří ručí za pořádek celé chasy. K nim se přidělí**

<sup>392</sup> *Gazdina roba* [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Divadelním ústavem v Praze na repríze 21. 4. 2008. Praha: Divadelní ústav, 2008.

<sup>393</sup> Tamtéž.

<sup>394</sup> Tamtéž.

<sup>395</sup> Tamtéž.

**čtyři svižné družice, zvané stárky.** <sup>396</sup>. A tak dále, a tak dále. Však to známe z předchozí kapitoly.

Na pódium přichází Samko, kulhavý krejčí, celý v černém a s šálkem espressa v ruce. Na místě, kde se odehrává slavnostní rituál volby stárka, se necítí dobře a rychle po schůdkách sestupuje dolů. Notáriuska se ho optá: **„Prosím vás, slaví se zde, v této hospodě, hlavní hodová muzika?“**<sup>397</sup> Samko pohrdlivě odvětí: **„Ted’ už nevidíte, velkomožná paní, mnoho pěkného, to jste měla přijít hned zvečera. Ted’ už jsou stárce opilí a stárky od tance pocuchané. Ale zůstaňte, však oni vás ještě zavedú.“**<sup>398</sup> Doktor se nechápavě optá: **„Co to, dušinko, znamená, zavedú?“**<sup>399</sup> Notáriuska s podezřívavým pohledem, směřovaným na netypického „chalana“ Samka, mu odpovídá: **„Ach, ty starodávné zvyky našeho dobrého slováckého lidu!“**<sup>400</sup> A znovu odříká celý svůj etnografický exkurz, jakoby tím chtěla důrazně znegovat cynickou Samkovou promluvu, která by v Doktorově folklórem nepolíbené duši mohla nadělat pěknou paseku. Spolu se svým mužem přitom sestoupí z pódia a uvelebí se u stolku pod ním. Samko si kávu odnese na proscénium, stranou hlavního dění.

Zábava pokračuje. Vrací se Konferenciér a s laškovnou dikcí zvolá: **„No, a pome na to! Zvolíme stárka!“**<sup>401</sup> Na jeviště se neochotně trousí mládenci. Mešjanovka přes zábradlí volá na Mánka, aby si upravil neposedný účes. Je to dobrá a hrdá matka, která ví, že její klouček je to nejkrásnější, nejtalentovanější a nejchytřejší dítě na světě. Děvčata s chichotem přiběhnou na jeviště. Chlapci (až na jednoho, poněkud duševně retardovaného, inscenátory nazývaného Panem Bílým) si strhávají škrabošky. Holky nadšeně vyjeknou. Domlouvají se a nakonec, podle očekávání, s jásotem svými kvítky zvolí za stárka Mánka. Mešjanovka je dojatá. Ostatní chlapci se nevrle rozcházejí, někteří se dokonce frustrovaně pouštějí do menších rozmíšek.

Následuje další bod programu - volba stárky. Dívky, které na chvíli opustily pódium, se na pokyn Konferenciéra a za zvuků rozverně jazzové hudby vracejí, očekávajíc, že jedna z nich se stane Mánkovou družkou. Největší naděje si dělá obtloustlá Maryša Kotlibová. Vždyť se přece budou s Mánkem brát! Jenomže všechno se zvrtno, když na jeviště vtrhne Eva – celá v černém, s vysokými koženými botami, černé vlasy spletené do copů. Chce utéct, ale mládenci ji rychle dostihnou a jejich ruce obemknou její vzpouzející se tělo. Zdvihají Evu nad své hlavy a vítězoslavně ji přinášejí zpět na pódium. Stárka je zvolená. Když se Eva osvobodí ze svého zajetí, předvede jako akt vzdoru zvláštní pohyb, který připomíná ženu, chystající se ke skoku do vody. Věštba věcí příštích. Hned poté, drcená závistivými pohledy soupeřících dívek, utíká Eva z pódia rychle pryč a ukryje se na proscéniu, podobně jako Samko.

Situace je napjatá. Žárlivá Maryša Kotlibová nasupeně pádí z jeviště. Všichni okolo (včetně Mánka) se dobře baví. Konferenciér, snaže se zachránit situaci, pronese: **„No a vyhláším krátkú prestávku!“**<sup>402</sup> Ticho. Nikdo se nepohne ze

---

<sup>396</sup> Tamtéž.

<sup>397</sup> Tamtéž.

<sup>398</sup> Tamtéž.

<sup>399</sup> Tamtéž.

<sup>400</sup> Tamtéž.

<sup>401</sup> Tamtéž.

<sup>402</sup> Tamtéž.



svého místa. Konferenciér to tedy zkusí jinak: **„Vyhláším pánskou volenku!“**<sup>403</sup> Ticho. Nikdo se nepohne ze svého místa. Tedy až na Doktora z Hrozenkova, který se zdvihá od stolu, aby vzal svou ženu konečně do kola, ale drsné gesto jednoho z mládenců ho velice rychle usadí zpátky. Tak tedy ještě jinak: **„Vyhláším dámskou volenku!“**<sup>404</sup> Ticho. Nikdo se nepohne ze svého místa, teď už ani Doktor a Notáriuska, vylekaně sledující zřejmě další podivný starodávný zvyk dobrého slováckého lidu. Konferenciérovi tedy nezbývá nic jiného, než vzdechnout svoje obvyklé: **„Vyhláším krátkou přestávku!“**<sup>405</sup> Mládenci, děvčata, ba i Doktor a Notáriuska odcházejí. Na jevišti zůstane pouze osudová trojice – Samko, Eva a Mánek. Samko nakročí směrem k Evě, ale v tu chvíli spatří Mánka, který si ho změří výsměšným pohledem. Samko ucouvne zpátky. Mánek se zvolna blíží k Evě. Osudové drama začíná.

## **10. 2. GAZDINA ROBA (2004) – REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ KOMPONENT**

Jiří Pokorný (1967), jedna z nonkonformních postav české divadelní postmoderní režie, absolvoval v roce 1992 na DAMU ve školním divadle DISK, inscenací hry Gabriely Preissové **Její pastorkyňa**<sup>406</sup>. S respektem pro něj nezvyklým (a za nějž „mohou“ jeho tehdejší pedagogové), zde důsledně interpretoval autorčin text, soustředil se na realistický detail a věnoval pozornost jemné psychologii jednotlivých postav.<sup>407</sup>

Po absolutoriu na DAMU odešel Pokorný se spolužáky z ročníku do Činoherního studia v Ústí nad Labem, kde v letech 1993 - 1999 společně vytvořili mnoho pozoruhodných inscenací. Jakožto umělecký šéf Činoherního studia prosazoval uvádění současného evropského dramatu a stal se jedním z prvních, kdo do české kotliny přinesl ve své době nejprogresivnější styl dramatické tvorby, nazývaný coolness nebo také in-ye-face theatre, neojakubovské drama atd.

Coolness se řadí do proudu postmoderního dramatu, radikálního epitafu krutého dvacátého století. Krom označení coolness se používají termíny jako černý realismus (tzv. černucha – specifický termín pro nové ruské drama), Blut und Sperma Dramatik (používaný v německé jazykové oblasti) a další.

Dramatika zhruba od osmdesátých let minulého století do sebe vpíjí vlivy, které přináší exploze moderních technologií, zejména internetu, rozvíjející se možnosti

---

<sup>403</sup> Tamtéž.

<sup>404</sup> Tamtéž.

<sup>405</sup> Tamtéž.

<sup>406</sup> Gabriela Preissová: *Její pastorkyňa*. AMU DAMU DISK – Divadelní studio Praha. Premiéra 10. 4. 1992. Režie: Jiří Pokorný. Dramaturgie: Lenka Havlíková. Výprava: Kateřina Štefková. Hudba: Vladimír Franz. Pohybová spolupráce: Eva Kröschlová, Jan Klár. Hrají: Sabina Králová (Kostelnička Buryjovka), Klára Pollertová (Jenůfa), Martin Stránský (Laca Klemeň), Martin Sitta (Stárek), Tomáš Krejčíř (Števa Buryja), Kristina Maděričová (Stařenka Buryjovka), Radek Holub (Rychtář), Michaela Kuklová (Rychtářka), Dana Morávková (Karolka), Kristýna Frejová (Selka Kolušina), Květa Hřebíková (Barena), Jaroslav Šmíd (Jano), Robert Jaškóv (Duch lesa, Rekrut), Veronika Pospíšilová (Aneša), Tomáš Pavelka (Rekrut).

<sup>407</sup> V rozhovoru pro časopis Svět a divadlo Jiří Pokorný s mírně sebekritickým odstupem demonstroval, jaký vztah má jeho – postmoderní – generace divadelníků k dramatické klasice: **„Našel jsem na chodbě text Ze života hmyzu. Otevřu ho uprostřed a hned to vidím jasně: žánří mravenci, ale krokodýli, tulák bude nahatý, podlaha se bude vlnit a budou nad tím lítat světlušky velké jako krysy.“** In: Pořád jsme inscenovali pohřby. Jiří Pokorný odpovídá na otázky Jana Kerbra. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 128. ISSN: 0862-7258,

virtuální reality, ale zejména reflektuje důsledky sexuální revoluce šedesátých let, jejímž nejkřiklavějším negativním antipodem se stala smrtící choroba AIDS. Všímá si stále silnějšího vlivu médií na vkus a názory širokých mas. V souvislosti s direktivou konzumní společnosti také poukazuje na postupný rozpad do té doby nedotknutelných atomů společenského uspořádání, na jehož pomyslném vrcholu stojí rodina. V nepřímé návaznosti na postmodernistickou a centristickou teorii v této práci již zmiňovaného Jacquese Derridy a dalších spřízněných myslitelů, stávají se ústředními hrdiny nového dramatu lidé z tzv. okraje společnosti – homosexuálové, narkomani, bezdomovci, alkoholici, pedofilové, nekrofilové, gerontofilové atd.

Sociální otázky se mísí i s otázkami politickými. V roce 1989, s pádem Berlínské zdi a vítězstvím USA ve studené válce, všichni očekávali šťastnou budoucnost. Francis Fukuyama v roce 1992 věštil konec dějin<sup>408</sup>, tedy nikoli konec společenského vývoje, ale neodvratný triumf liberálního kapitalismu, který nemá žádnou pozitivní alternativu. Někdejší říše zla, Sovětský svaz (resp. nástupnický stát Rusko), byla v troskách, opilý ruský prezident Boris Jelcin šaškoval ve společnosti amerického prezidenta Billa Clintona, členové druhy obávané Rudé armády představovali idioty v x-tém díle bláznivých amerických komedií z **Policejní akademie**. Československo a následně Česká republika byla zemí, kde se znovu rodící tržní hospodářství dmulo pyšnou nadějí, že když se budeme snažit, zanedlouho dosáhneme tolik kýženého blahobytu.<sup>409</sup>

Americký dramatik Tony Kushner na počátku této zvláštní dekády vytváří emblematické dvojdílné drama **Andělé v Americe: Gay fantazie na národní témata (1993)**<sup>410</sup>, které je jakousi esencí postmoderní dramatické estetiky. Míšení stylů, přebujelá obraznost, časoprostorová simultaneita a především ona již v titulu explikovaná „národní témata“. Šířící se nevyhlášená nemoc AIDS, hrůza jednotlivce z vlastní „jinakosti“ (v případě Kushnerovy hry především homosexuality), osamělost člověka uprostřed technicistní společnosti, náboženská skepse, kdy se člověk po všech strastech, které světu přineslo

---

<sup>408</sup> Viz. FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Překlad Michal Prokop. 1. vyd. Praha: Rybka, 2002. 379 s. ISBN 80-86182-27-4.

<sup>409</sup> Byly to zvláštní časy, ta sladká devadesátá léta, na která i autor z pozice tehdejšího dítěte vzpomíná s nostalgii. Na jednu stranu doba nových nadějí, na druhou epocha, která s kromobyčejnou krutostí odhalila, že ač se režim totalitní změnil v demokratický, lidé zůstávají pořád stejní. Můj otec, zakladatel Občanského fóra v malém polabském městečku, se v polovině finální dekády druhého milénia, stal oním dítětem, kterého výdobytky revoluce cynicky pozřely. Romantický naiva začal být záhy osočován a dehonestován těmi, kdo se v nových poměrech velice dobře zorientovali. Někdejší kariérní bolševici a agenti tajných policí – nyní skálopevní pravičáci a kapitalisté, členové ODS a KDU-ČSL - nepotřebovali, aby jejich neviditelnou ruku trhu, jejich pokryteckou politickou orientaci, měnící se podle momentálního držitele kapitálu, reflektoval někdo, komu ještě není lhostejné to archaické a zparchantělé slovo „svědomí“. Otec nebyl samozřejmě sám, patřil do skupiny podobně smýšlejících lidí, které dav demokratických občanů na veřejných schůzích obviňoval z různých zločinů, bylo jim vyhrožováno smrtí – včetně jejich příbuzných. Uprostřed krásných devadesátých let se vrátila léta padesátá, jenom ten finální špagát nebo lágr chyběl, naštěstí. Ale ovšem, jistotu, že anonymové nesplní své hrozby a skutečně nezabijí vaše dítě při cestě ze školy, jste v časech divokého budování svobodné společnosti také neměli. I na základě těchto zkušeností se tvořil postmoderní světonázorový diskurz. V něm pojmy jako „svoboda“, „demokracie“, „totalita“, „diktatura“ ztrácí svůj pevný významotvorný základ a stávají se hříčkou kontextu. Nejde tu samozřejmě o snahu omlouvat zločiny komunismu nebo negovat polistopadový vývoj. Spíše se nám při vědomí toho, že i v demokracii může člověk trpět stejně jako v totalitě, kříšťalově čistá dialektika dobra a zla povážlivě relativizuje.

<sup>410</sup> Viz. KUSHNER, Tony. *Andělé v Americe – I. část: Milénium se blíží*. Překlad Jitka Sloupová. In: *Svět a divadlo*. 1993, č. 1. s 137-204. ISSN 0862-7258. Kushner, Tony. *Andělé v Americe – Perestrojka*. Překlad Jitka Sloupová. In: *Svět a divadlo*, 1994, č. 4, s. 137- 200. ISSN 0862-7258.

dvacáté století, zoufale ptá, kde byl Bůh, když se v Osvětimi kouřilo z komínů? Kushner však svou hru psal zrovna v onom přelomovém období, kdy se drolila Berlínská zeď, a tak jeho dílo končí z dnešního pohledu až směšným happy endem, optimistickou vírou, že všechno zlo (AIDS, totalita) má nějaké pozitivní východisko.

Do určité míry inspirováno fenomenálním úspěchem Kushnerovy hry nastupuje ve Velké Británii v polovině devadesátých let in-her-face drama, a to již není tak shovívavě optimistické. Velká Británie zažívá v tomto období nebývalý kulturní rozkvět – film Dannyho Boyla ***Trainspotting***<sup>411</sup> (1996), adaptace stejnojmenného románu vyléčeného fetišáka Irvina Welshe z roku 1993<sup>412</sup>, je manifestem ztracené generace, která hledá alternativu proti mainstreamovému konzumu, ale její revolta se utopí v drogách, chlastu a bezcitnosti. Na filmu ***Trainspotting*** však lze demonstrovat i jeden z paradoxů postmoderní popkultury. Fetišáckí hrdinové příběhu ze skotského Edingburghu se díky řadě vtipných replik, klipovitě zběsilému střídání scén a celkově „ujeté“ atmosféře, stali pro řadu diváků kultovními ikonami. Na film, který měl ambice před narkotiky varovat, chodili ve velkém právě narkomani, jako na oslavu svého způsobu života.

Hudbu té doby reprezentuje hudební styl nazývaný triphop, jehož kořeny se nacházejí v britském Bristolu. Emblematickými triphopovými skupinami se staly Portishead, Massive Attack, mimo Velkou Británii si status divy depresivně znechucených devadesátých let vydobyla islandská zpěvačka Björk. Triphop je těžká, pomalá, depresivní muzika. Kombinuje v sobě rock, jazz, hip hop a reggae, přičemž se nezříká ani vlivu vážné hudby. Zatímco hudební složka triphopu je povětšinou rapově agresivní, triphopové texty nezřídka meditativně kontemplují, jako kupříkladu v úryvku textu slavné písně skupiny Portishead, nazvané ***Roads***:

**„Storm in the morning light  
I feel  
No more can I say  
Frozen to myself  
I got nobody on my side  
And surely that ain't right  
And surely that ain't right  
Ohh, can't anybody see  
We've got a war to fight  
Never found our way  
Regardless of what they say“**<sup>413</sup>

---

<sup>411</sup> *Trainspotting* [film] Režie Danny Boyle. Velká Británie, 1996.

<sup>412</sup> Viz. WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Překlad John Comer a Ondřej Formánek. 1. vyd. Praha: Maťa, 1997. 362 s. ISBN 80-86013-28-6.

<sup>413</sup> Bouře v ranní záři,  
Cítím, že už nemůžu říct víc,  
zamrzlý sám do sebe.  
Nemám nikoho na své straně,  
A to určitě není správně,  
určitě to není správně.  
Ó, copak nikdo nevidí,  
musíme vybojovat tuhle válku  
nikdy jsme nenalezli svou cestu,  
bez ohledu na to, co jiní říkají.

Britská „nová vlna“ v polovině devadesátých let minulého století začala umělecky reflektovat následky dlouhé liberální vlády Margaret Thatcherové (premiérkou Spojeného království byla v letech 1979-1990). Nastal opětovný příklon k sociálním otázkám, k důsledkům konzumního způsobu života. Britští umělci pojmenovávali problémy, které dříve či později začala plně pociťovat celá euroamerická civilizace. Na poli dramatu zazáří v té době několik dramatiků, kteří s tematickou i jazykovou syrovostí demonstrují přesvědčení, že konec dějin je iluzí, že nic není v pořádku, že svět s koncem studené války naplno obnažil hnisavé vředy, které se v konfrontaci supervelmocí doposud decentně zakrývaly.

Devadesátá léta jsou totiž (krom falešných nadějí) také časem brutálního rozpadu Jugoslávie, s masakry a genocidami. A jsou také časem, kdy tolik vzývané tržní hospodářství ukáže v postkomunistických státech svou odvrácenou tvář v podobě mafiánského klientelismu, bezskrupulóznosti a vraždění idealismu. Jako nepřímou odpověď na Fukuyamův **„konec dějin“** píše Samuel P. Huntington esej o **„střetu civilizací“**, která se silícím náboženským fundamentalismem a neoimperialistickou rétorikou Ruska v posledních letech, nabývá čím dál větší aktuálnosti.<sup>414</sup>

Jako resentment pak taková demokratická kocovina v posledních letech přináší opětovný vzestup extrémistických hnutí, ať již pravých nebo levých. Tento návrat starých ideologií nacionalismu, rasových či třídních bojů, se však spojuje s postmodernou tím, že falešnost a mnohokrát prokázanou vykonstruovanost myšlenek těchto rodících se extremistických hnutí v podstatě nikdo nezastírá. Bojovně naladěné organizace za očistu státu, Evropy, světa a vesmíru vůbec, vznikají jako marketingové produkty nabízené ke koupi skrze moderní technologie a populární tváře. Lidé se k nim přimykají jako ke svým spasitelům, aby po čase, když se „produkt“ obsahově vyčerpá, „zakoupili“ jiné zboží. Přihlášení se k radikální ideologii je jistou formou existenciální substituce, obdobou „závislosti“ na nekonečných televizních „soap operách“. Z extremismu se stala svého druhu „volnočasová aktivita“, nebezpečná ale v tom, že se při hře „na politiku“ nezříká násilí. Ovšem je třeba podotknout, že to samé se týká i různých tzv. multikulturních organizací, které se proti xenofobní rétorice ostře vymezují.

Britští dramatici, jako Sarah Kane nebo Mark Ravenhill, ukazují depresivní svět, v němž s radikální autorskou dikcí útočí na smysly a povrchní morálku svého publika. Jak píše Aleks Sierz, teoretická záštita tohoto hnutí, cool drama je: **‘any drama that takes the audience by the scruff of the neck and shakes it until it gets the message’**<sup>415</sup>

In-yer-face dramatika je mimo jiné nazývána neonaturalismem, protože stejně jako „starý“ naturalismus konce devatenáctého století s leckdy necudnou přímočarostí odkrývá svět v pološeru, který nechceme vidět, ale jenž nás do

---

GIBBONS, Beth, BARROW, Geoff, UTLEY, Adrian. Roads [online] In:karaoketexty.cz. [cit. 30. 3. 2016 ] Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/portishead/roads-8302> Pracovní překlad: Halogenka.

414 Viz. HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Překlad Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2001. 441 s. ISBN 80-86182-49-5.

415 „...každé drama, které publikum chytí pod krkem a třese jím tak dlouho, dokud nezaznamená reakci“ In: SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. 1st edition. London: Faber and Faber, 2001, s. 4. ISBN 0-571-20049-4. Pracovní překlad autora práce.

určité míry ovlivňuje. Svět špíny, sociálně deklasovaných vrstev – narkomanů, děvek, jejich pasáků, zlodějů, gangsterů atd. Ale co je podle mého zajímavé a čím se onen neonaturalismus odlišuje od naturalismu řekněme zolovského, je právě ona postmoderně frenetická skepse nad možností vyběhnout z tohoto pudu a dědičností syceného močálu. Naturalismus devatenáctého století provázela pozitivistická naděje, že pokud se nastolí spravedlivější podmínky, je v lidských silách tuto krutost existence zvrátit. Když si dáme tu práci a skutečně přečteme celý Zolův dvacetidílňý cyklus *Rougon-Macquartové*, zjistíme, že autor byl ve skutečnosti hluboký romantik. Některé části cyklu jsou nepokryté impresionisticky snivé a otec naturalismu Zola se v nich projevuje jako umělec, prodchnutý idealismem. Coolness postmoderní neonaturalismus konstatuje, ale příliš nevěří, že se dá cokoliv pozitivně ovlivnit nebo dokonce změnit: **„Nový naturalismus osemdesiatych a deväťdesiatych rokov 20. storočia ponúka situácie, v ktorých sa prejavuje groteskný úpadok a absurdita.“**<sup>416</sup> Šokující výjevy v hrách Sarah Kane, kde se brutálně znásilňuje, vraždí, pojídají se mrtvá novorozeňata, a kde láska je něčím „abnormálním“, jsou až po okraj naplněny emocemi (pokud ovšem jsme diváky, zapojujícími emoce do svého vnímání) probouzejícími v nás umělecké obrazy beznaděje a všeobecného zmaru. Coolness autoři pomocí postmoderního pastiše pracují se všemi atributy, které ve svých hrách tak vehementně kritizují: **„Cool je názov pre emocionalitu, z ktoré sa vytratil ‘vlastný’ výraz, takže všetky citové poryvy treba sprostredkovať akoby v úvodzovkách, a nijaký cit, ktorý sa mohol prejavíť v dráme, už nemožno ukázať bez ironizujúceho filtra filmovej a mediálnej estetiky.“**<sup>417</sup>

Postmoderna je totiž zapeklitá v tom, že co je v záměru předkládáno jakožto akt kritiky, může se velice snadno stát objektem adorační radosti. A komerčním artiklem. V posledních letech se kupříkladu tzv. estetika ošklivosti stala součástí bizarních televizních reality show, v nichž více či méně vyšinutí jedinci skrze svou abnormalitu poutají diváckou pozornost. Tlustí, vychrtlí, potetovaní, duševně choří, vulgární, promiskuitní – ti všichni v hlavních vysílacích časech, prokládání reklamou na prací prášky a dětské pleny, bojují o milionové výhry.

Starý naturalismus konce devatenáctého století ukazoval sice ošklivost nuzoty, bídu alkoholiků a děvek, protože měšťácká společnost ji s pokryteckou úzkostlivostí zakrývala, ale věřil ve změnu. Romantický titánský duch v modernistickém podroušení pohrdl měšťákem, jeho vkusem a životními hodnotami, chtěl stvořit nadčlověka, novou civilizaci. Dva velké totalitní systémy dvacátého století se ve své pomatené víře snažily „napravit“ chorobou prolezlý svět. S touto zkušeností v srdci už se dnes můžeme jenom skepticky usmívat.

Každodenní styk s ošklivostí, se zmrzačenými žebráky, škemrajícími vypitým hlasem o pár drobných, s narkomany, kteří si bez ostychu před kolemjdoucími úředníky, rodinami s dětmi nebo turisty vpichují jehly do žil – všechna tato velkoměstská „cingrlátka“ dnes otupí člověka v jeho „všedním“ bytí natolik, že

---

416 **Nový naturalismus 80. a 90. let dvacátého století nabízí situace, v nichž se projevuje groteskní úpadek a absurdita.** LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. s. 123. ISBN 978-80-88987-81-9. Pracovní překlad autora práce.

417 **„Cool je název pro emocionalitu, ze které se vytratil „vlastní“ výraz, takže všechny citové poryvy je třeba zprostředkovat jakoby v úvodzovkách a cit, který se mohl projevit v tradičním dramatu už není možné ukázat bez ironizujícího filtru filmovej a mediální estetiky.“** LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007, s. 125. ISBN 978-80-88987-81-9. Pracovní překlad autora práce.

umělecké dílo, předkládající mu pouze hnus, který až příliš dobře zná z vlastního života, jej pak nechává chladným: „cool“. Což je však paradoxně pravý opak toho, co by si „coolness“ drama přálo.

Nelze tvrdit, že v novém dramatu, které Hans Lehmann nazývá postdramatickým, jsme svědky konce příběhů a dramatických konfliktů, že v nich absentuje postava, ocitající se v nesnesitelné dramatické situaci. Lze si ale povšimnout toho, že drama, jež budu sverpě nazývat postmoderním, bezpochyby přítomnou dramatickou situaci atomizuje. Postavy – postmoderní hrdinové, se trápí svými otázkami v jakési autistické bublině, dialogy jsou v podstatě sebezpytujícími monology. Pravda, monologičnost v dialogičnosti byla již specialitou velkého Antona Pavloviče Čechova. Zatímco ale u legendárního Rusa postavy z nějaké výchozí situace směřovaly k určitému finálnímu poznání, možná by se dalo říct až ke katarzi, v postmoderně se situace jednotlivce podobá strnulému stavu, který se konstatuje, publicisticky se demonstruje, ale nemá řešení. Postavy se pouze v tzv. „řečových plochách“ dramatu vymluví, podobně jako klient na pravidelných sezeních u psychoanalytika. Jak říká Marek Horoščák, další z představitelů české coolness dramatiky: **„Člověk píše, protože potřebuje vyřešit nějaký problém, protože se potřebuje s něčím v sobě nebo ve svém okolí utkat, a je to něco, na co mu nestačí rozhovor s přáteli nebo dopis milované osobě nebo tanec nebo prostě jiný způsob vyjádření, používá konkrétní situace s konkrétními postavami, k popsání něčeho, co není jednou větou sdělitelné. Kdyby to bylo sdělitelné, nebylo by nutné psát hru, stačila by jedna věta. Třeba: Naše doba je odporná...“**<sup>418</sup>

Autoři jako jsou Marius von Mayenburg a Dea Loher, a před nimi obzvláště bizarní Werner Schwab v Německu a Rakousku, nebo Vasilij Sigarev, Nikolaj Koljada či Olga Muchina v Rusku, burcovali a burcují svými texty plnými vulgárnosti a explicitní krutosti (v ruském případě s ještě typickou příměsí apokalyptické mystičnosti). Německé divadlo se svým expresionistickým dědictvím v inscenacích výrazných postav současné divadelní režie, jako je kupříkladu Thomas Ostermeier, klade vedle radikálního textu i radikální obrazy, plné nahoty, sebepoškozování, ošklivosti a deprese.

Jiří Pokorný se svou režijní, ale i autorskou tvorbou připojil k této coolness vlně, která se v českém kontextu stala odrazem postupně se rozpouštějících iluzí z nově nabyté svobody, z představ, že vše špatné bylo již překonáno. Jeho dramata ***Tatka střílí góly (1997)*** a ***Odpočivej v pokoji (1998)*** jsou považována za nejzajímavější příklady české coolness dramatiky. Hra ***Tatka střílí góly*** odehrávající se na městské periférii u špinavého kiosku, v sobě kombinuje groteskní jízlivost raných filmů Miloše Formana, řešících tradiční „česká“ témata, jako jsou komplikované rodinné vztahy, avšak zjitřené onou „coolness“ neurvalou brutalitou, vrcholící v závěrečném masakru, kdy se ukusují varlata a bezhlavě střílí.

Karel Král v souvislosti s dramatem ***Tatka střílí góly*** o (nejen) české „coolness“ uvažuje takto: **„Zločin má přitažlivost téměř pornografickou. A nejen proto, že i emočně vzrušenou necitelnost asociálů lze chápat jako sexuální úchytku. Vzrušení a děs, velká emoce a necitelnost ... to jsou**

---

418 HOROŠČÁK, Marek. Můj malinkatý, stydlivý coolness. In: *Svět a divadlo*. 2001, roč. 12, č. 4, s. 85–87. ISSN 0862-7258.

**samé paradoxy. (...) Láska a vášně, sentiment a sex, láska k fotbalu, k lidem, zvláště pak láska otcovská ... všechny ty city sblíží. Nenaplněny vzbuzují agresivní 'naštvanost'. Snad by tedy bylo příhodnější mluvit o motivacích méně emotivních, o pudech sexuálních či třeba rodičovských. Bezcitnost agresivních citlivků by pak byla pochopitelnější. Takové 'vidění' se podobá diagnóze klasického naturalismu: lidský cit je maska pudu."<sup>419</sup>**

V onom frenetickém ataku na divácký vkus a dobré vychování je však také ukryta největší hrozba „coolness dramatiky“ – totiž, že se stane „pouhou“ šokující konzumní jednohubkou, sociálním hororem pro maloměšťáky, jízdou strašidelným zámekem, svéráznou atrakcí. V ní si ošklivý homosexuální černošský prostitut šlehá smrtelnou dávku heroinu, protože chvíli před tím uřízl hlavu své matce, kterou vášnivě miloval, ale nedokázal se smířit s tím, že začala intimně žít s jeho transsexuální kamarádkou.

**Gazdina roba** Gabriely Preissové dozajista není coolness. Ale je to drama, reprezentující naturalismus, směr, který v coolness dramatiky nachází svou určitou renesanci. Dokážeme si představit, že chladnokrevná („cool“) vražda novorozence v **Její pastorkyni** nebo bezcitné otrávení Vávry jeho nešťastnou ženou Maryšou, nese v sobě jisté rysy drsného stylu konce dvacátého století. „Coolness“ není ani Pokorného inscenace **Gazdiny roby** v Divadle Na zábradlí. Do určité míry je však s touto sociálně angažovanou „novou dramatikou“ spojena citlivým vnímáním pocitů člověka na okraji a formální syrovostí některých (v této analýze zkoumaných) inscenačních postupů.

Zásadní proměnou při interpretaci hry Preissové prošel jazyk postav. Celá inscenace je zasazena do období, asociujícího nám šedesátá léta minulého století. Éru minisukní, rockové muziky a sexuální revoluce. Dramaturgyně Ivana Slámová slovácký dialekt v drtivé většině transformovala do současné spisovné češtiny, zřejmě proto, aby příběh krejčířky Evy a jejích osudových mužů více přiblížila dnešnímu publiku:

Verze Preissová:

**MÁNEK: Nesužuj mě, Eva!**

**EVA: Jaké sužování! Řekla jsem ti, že dnes nebudu s tebou tancovat, protože jsi se nechal zvolit od chasy za stárka. A víš přeca dobře, že mne chudobné dievča k tobě za stárku nedajú. Kde bych já vzala čtyřecet rýnských na ústroj a propijnú? A já musela tvojí stárce Maryši Kotlibové šit šaty! Jsú 'krajčířka'!**

**MÁNEK: Proboha tě prosím, Evuško, já za to nemožu! To bylo z vůle představenstva, vysmáli by sa mi, kdybych stárkovství nepřijal, že juž za předního šohaja nestojím.**

**EVA: (pohrdlivě) Vysmáli! – A když jsem Maryšiny šaty slzami kropila – na tom věru ničeho nebylo! Jdi mi – ty jaktěživ nic samostatného nedokážeš ... Nakázali ti to mamička a švagrové, vid'?**

**MÁNEK: A já si přece jiné nevezmu než tebe!<sup>420</sup>**

Verze Slámová:

**MÁNEK: Netrap mě, Evo.**

**EVA: Jaké trápení? Řekla jsem ti, že dnes s tebou tancovat nepůjdu, protože ses nechal zvolit od chasy za stárka a víš přece moc dobře, že**

---

419 KRÁL, Karel. Zločin čili drama. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 140. ISSN: 0862-7258.

420 PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956. s. 12.

**mě, chudé děvče, ti za stárku nedají. Kde bych vzala čtyřicet rýnských na ústroj a propijnů. A já jsem musela tvou stárce Maryše Kotlibové šít šaty. Jsem přece krejčířka.**

**MÁNEK: Proboha tě prosím, Evuško, já za to nemůžu. To bylo z vůle představenstva. Vysmáli by se mi, kdybych stárkovství nepřijal. Že již za předního šohaje nestojím.**

**EVA: Vysmáli. A když já jsem pro tebe Maryšiny šaty slzami kropila, to nebylo nic? Jdi mi – ty jaktěživ nic samostatného nedokážeš! To ti nakázala maminka a ti ostatní, vid’?**

**MÁNEK: A já si přece jinou nevezmu, než tebe!<sup>421</sup>**

Dialekt z jazyka postav nemizí úplně, ale projevuje se pouze v určitých chvílích, nejčastěji v okamžicích silného citového rozrušení. Postavy hovoří současnou češtinou, ale čas od času se v jejich promluvách objeví sousloví jako např. „dělat si jaše“ (dělat si legraci) atd. Postavy tak jsou součástí tradicemi ovlivněného mikrosvětla (zřejmě slováckého), ale tyto tradice pro ně již mnoho neznamenaají, projevují se mimoděk, jsou spíše jakýmsi dědictvím po předcích, které moderní doba se svými svody zahloubila kamsi do neproniknutelného nitra.

Ono přenesení děje **Gazdiny roby** blíže k současnosti však samozřejmě v rýpavém divákovi může vyvolávat podezřívavé námitky, zdali se tím nerozbíjí určitá logika v uzlové dramatické situaci Evy, stojící bezvýchodně mezi dvěma muži. Problém dvojí víry (katolické a luteránské) je i v Pokorného a Slámové jevištní interpretaci verbalizován a stojí také za konflikty Evy a Samka s okolním společenstvím. Z hlediska ateismem nasáklých šedesátých let minulého století však takovéto konflikty působí poněkud archaicky. Naopak problém útěku od nemilovaného manžela a morální odsouzení takovéhoho činu zbytkem společnosti, je záležitostí nadčasovou, a Evin marný zápas o pochopení svého konání okolím je i v rámci zasazení děje do druhé poloviny dvacátého století akceptovatelný.

Vedle této nejzásadnější dramaturgické úpravy došlo v textu k řadě změn a škrtnů, týkajících se zkrácení některých dlouhých promluv postav či zrušení celých výstupů. Dramaturgyně Ivana Slámová a s ní spolupracující Radka Denemarková také sáhly ke smíšení některých výstupů a určité repliky převzaly z povídkové předlohy **Gazdiny roby**.

V 1. jednání je škrtnut úvodní výstup vedlejších postav hry: dialog Danyše a živelné Poluše, do které je Danyš nešťastně zamilovaný. Tento dialog, který nás uvádí do atmosféry posvícenské zábavy, zcela nahrazuje již výše popsaná ritualizovaná, „diskotékově“ pojatá scéna volby stárka a stárky, která i přes minimum slov poměrně pregnantně nastiňuje hlavní vztahy mezi postavami.

6. výstup, dialog dvou životem protřelých drben - Mešjanovky s Kotlibovkou, je transformován do podoby, v němž Mešjanovka hovoří s děvčaty z posvícenské zábavy, která žárlivě žalují na Evu. Kotlibovka se v úpravě Slámové objevuje pouze jako postava z úvodní scény, mlčky sedící vedle Mešjanovky.

---

<sup>421</sup> *Gazdina roba* [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Divadelním ústavem v Praze na repríze 21. 4. 2008. Praha: Divadelní ústav, 2008.



Část 12. výstupu, rozhovoru Evy a Tetky, je přesunuta na začátek druhé poloviny inscenace (3. jednání), odehrávající se v Rakousích. Tento prolog má podobu halucinogenního výjevu. Mánek odpočívá po těžké práci na zemi, Eva s úsměvem na rtech zametá. Náhle se před jejíma očima zjeví Tetka s nešťastným Samkem po boku. Eva je v tuto chvíli spokojená a věří, že s Mánkem zůstane až do konce života. Proto s klidem reaguje na Tetčiny výtky vůči gazdovi Mánkovi – a právě ty jsou převážně převzaty z onoho 12. výstupu. Slámová je však rozšiřuje o text z povídky, kde jsou Tetčiny pochybnosti o Mánkově morálním kreditu nabobtnalejší: **„Pamatuji se, jak jednou, jako chlapeček, si udělal v záhumní procesí z drůbeže. Navázal to do páru na šňůrky, vždycky jednu husu se slepicí, kačeny s kuřaty, i ty chudery babulky dal dozadu – a tak z toho měl s rozlícenými kamarády radost, když to za ním za nohy uvázané kulhalo. Šla jsem tam zrovna a povídám si v duchu: ‘Dobrý člověk z takového srdce jakživ nevyroste!’“**<sup>422</sup>

V úvodu 2. jednání, v dramatickém agónu s osudem smířlivé Tetky a vzdorovité Evy, spojuje Slámová Tetčiny repliky z 1. a 8. výstupu. Navíc Tetce připsala několik vět, v nichž její konformismus nabývá až groteskních rysů: **„Evušo, vždyť jsi ještě mladá! Bože můj, když já jsem byla mladá! Když já jsem byla v tvém věku! Nemysli si, Evuško, život nikomu nepřidá! Já jsem se taky neměla bůhvíjak, ale snažila jsem se, snažila jsem se najít v životě to dobré! Bože můj, co já jsem zkusila! Té práce toho utrpení. Ale těšila jsem se z každé maličkosti. Třeba (těžce přemítá) ... třeba ... třeba když mi něco vykvetlo! Anebo něco jiného. Já se pamatuju, Evuško, že když jsem byla mladá, tak jedné mojí kamarádce, no ba, já jsem taky měla kamarádku, a tej taky umřelo dítě. No a co? Zapomněla, překonala to a byla ještě dost šťastná, protože pracovala! A jakživ si už na nic nepostěžovala! A hospodářství jim jenom kvetlo! No, už taky nežije. Dej jí pánbůh věčné nebe, tak to na tom světě chodí!“**<sup>423</sup>

Tím, že je 8. výstup spojen s prvním, získává 2. jednání mnohem větší švih a spád. Po Samkově odchodu na trh už nenásledují další Tetčiny litanie, ale vášní spalovaná Eva se hned setkává s Mánkem. Jakmile za jejím manželem zaklapnou dveře, už otevírá svou náruč jinému.

3. jednání, zahájené již výše nastíněnou snovou scénou, je značně seškrtané, což však rozhodně není ke škodě inscenace, která staví spíše na obraznosti než na slově. Mizí postava potměšilého opilce Rubače, který Evě jako první s posměchem vmete do tváře, že je „gazdina roba“. V inscenaci to Evě do ucha soucitně pošeptá její věrná průvodkyně Zuzka. Když pak Eva líčí čím dál tím víc pochybujícimu Mánkovi svůj těžký sen, v němž jí její rodiče, mrtvá dcerka i podvedený manžel vyčítavě pronásledují, červ strachu ukrytého v jejím podvědomí se na jevišti zhmotní do podoby čtyř žen (dívek z úvodní posvícenské zábavy), oblečených do bělostných svatebních šatů a jako děsivé přízraky tančících okolo ženy, která se touží stát jednou z nich – nevěstou. Tyto ženské přízraky se pak stávají děvčaty, oslavujícími s šohaji (chlapci z úvodní sekvence) konec letních prací utahaným tancem, zpěvem a především alkoholem.

Přes všechen strach Eva s romantickou vírou stále očekává, že dosáhne svého kýženého cíle – sňatku s Mánkem, a vyšívá si svatební šaty. Pokorný a Slámová

---

422 Tamtéž.

423 Tamtéž.

do své koncepce přidávají další zásadní téma, u Preissové nepřítomné, a totiž fakt, že Eva s Mánkem čeká dítě. Opakovaně něžně pokládá své ruce na břicho, snaží se tak upoutat Mánkův zájem. Ten si však ve své sebestřednosti ničeho nevšimne. Ve finále inscenace pak zhroucená Eva hystericky mlátí břichem o zem, a jelikož víme, že je v očekávání, tento „coolness“ explicitní akt násilí, páchaného (nejen) na sobě, může divákem skutečně otrást.

Zásadně se mění závěr celé inscenace. Poté, co Mešjanovka úderně sdělí Baronovi a Baronce, že Eva není Mánkovou ženou a tento fakt zdůrazní přestřížením vzácného náhrdelníku, který Baronka chvíli před tím Evě darovala, chce zmatené panstvo po gazdovi, aby prozradil, jak to doopravdy je. Eva v tu chvíli leží na proscénium, ztrápená předchozí zoufalou snahou přesvědčit váhavého Mánka, aby se rozvedl a stal se jejím mužem. Ten tvrdě rozdrtil poslední zbytky Eviných nadějí. Mánek Evu zapře a jeho matka Mešjanovka pak na znamení vítězství Evu kopne do břicha (opět ozvuk coolness praktik). Posledními replikami inscenace se stává strohý dialog Barona a Mánka:

**BARON: Gazda ... to není fáš manželka?**

**MÁNEK: Není, pane barone, není!**<sup>424</sup>

A zatímco Preissová tuto Mánkovu repliku opatřuje poznámkou, že ji má gazda říkat zmateně, jaksi mimoděk, v návalu protikladných emocí, u Pokorného Mánek svůj ortel sděluje sebejistě a rozhodně. Chladně. Cool. V dusném tichu se pak pomalu zatáhne opona. Na okraji jeviště leží pouze Eva, vyděděná, osamělá, metaforicky „utopená“ světem, který už s ní nechce mít nic společného, protože je „gazdina roba“. Škrtnuto je také loučení Evy se Zuzkou, Evin poslední monolog, žalující „...**ten hlupý svět!**“<sup>425</sup> A mizí i zpráva o její sebevraždě skokem do Dunaje. Představitelka Evy se po chvíli zvedne, upustí z ruky darovaný a lidskou zlobou znehodnocený křížek, a odchází za oponu. V Pokorného inscenaci je tak závěr interpretačně otevřený a pro diváka, neznalého předlohy, možná i poněkud nejasný.

Hra Gabriely Preissové je o milostných vztazích, o lásce, o vášni. Zatímco však ve hře z konce devatenáctého století jsou témata nevěry a fyzické nenávisti vyjadřována skrze promluvy postav, Pokorného inscenace sexuální podtext v některých scénách explicitně vyjevuje. Ve scéně, kdy Samko odchází na jarmark a loučí se se svou ženou, Preissová nastiňuje vyhrocenou situaci:

**SAMKO: (...)** *Evuška, vzpomínaj ně věrně. (Podává ji ruku, Eva ji přijímá s očividnou nechutí). Ty mi ani ruky jaksepatří nechceš podat? Eva – (stane zamyšleně, pak s náhlým chvatem) Tak mívajte sa tu dobře. (Odchází).*<sup>426</sup>

Pitínský ve výše analyzované inscenaci tento výjev zpracoval pomocí vyhřeznuvšího Samkova sadismu. U Pokorného si nesmělý Samko v první chvíli se vzdorující ženou, která se k němu při loučení otočí zády, neví rady. S prosebným pohledem se otáčí na Zuzku a Tetku, snad aby mu poradily, co si počít. A pak, zřejmě s pocitem, že se musí zachovat „jako chlap“ (a zachová se při své povaze tudíž nepatřičně groteskně) plácne Evu po zadku. Ta se, nečekajíc tenhle machistický projev od svého slabošského, manžela, s fascinovaným hněvem otáčí. A tehdy Samkovi povolí nervy, popustí uzdu všem svým frustracím, chtíči, nenaplněvané lásce, pocitu méněcennosti – a vrhá se na Evu, osahává její ňadra, líbá je. Nevšímaje si přítomnosti dvou cizích žen, povalí svou manželku na postel. Ta je ale silnější a svého muže prudce odstrčí. A jako gesto

424 Tamtéž.

425 PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956. s. 72.

426 Tamtéž, s. 38.

nejhlubšího Samkova ponížení si Eva vyhrne sukni, roztáhne nohy a připravená k „povinnému“ tělesnému cvičení zdvihá vysoko hlavu, aby se přitom na zákonného manžela nemusela dívat. V tu chvíli si Samko uvědomí svou trapnost a slova rozloučení, chvatně odchází.

Symbolickou a ve své syrovosti opravdu působivou se pak stává scéna milostného splynutí Máneka a Evy ve 3. výstupu 2. jednání. Mánek vnikne oknem do Samkovy kožešnické dílny. Oba milenci chvíli stojí v rozpacích, ale pak se na sebe vrhají s živočišnou vášnivostí. Milují se. Není to romantická milostná scéna, ale surový pohlavní akt, agresivně a vášnivě se domáhající sobeckého ukojení chtěče. V návalu touhy, v běsnícím zápase propletených těl pak Eva s Mánekem rozbijí na kusy kolébku zemřelé Eviny dcerky, kterou si Eva vzdorovitě uchovávala jako vzpomínku na dítě, jež podle ní zemřelo vinou Samkova morálního tmářství a navždy mezi manžely postavilo hradbu odcizení. Kolébka byla pro Evu zhmotněným důkazem Samkovy viny, jímž mu jeho provinění bolestně připomínala. Zničením tohoto palčivého symbolu ve chvíli tělesné touhy Eva tuto vinu ze svého nenáviděného manžela paradoxně snímá. Následný postkoitální dialog, v němž se Mánek a Eva svěřují tomu druhému se svou životní nespokojeností, nám připomíná scénu z Formanovy tragikomedie **„Lásky jedné plavovlásky“ (1965)**. Mánek v sepraných trenýrkách a vytahaných ponožkách osnuje plány na šťastnou budoucnost. Není tu žádná tragédie kořenící stylizovaná velkolepost gest, ale nám blízký člověk, po prchavém okamžiku slasti pozitivně naladěný a konejšíci objekt svého zájmu přísliby, které pak ale stejně nepromění v činy.

### **10. 3. GAZDINA ROBA (2004): HERECKÝ KOMPONENT**

Inscenace Jiřího Pokorného pracuje s groteskně drsnou atmosférou, v níž se divák směje, i když by se podle zásad „zdravé morálky“ měl cítit zhnuseně. Je příkladem dekadentního pocitu generace mladých mužů a žen, kteří v devadesátých letech minulého století byli na vrcholu svých tvůrčích sil, vnímali svobodné možnosti své doby, ale přesto urputně cítili, že pod sladkou dužinou tržního hospodářství, demokratických voleb a volnomyšlenkářské kultury se ukrývá cosi shnilého. Sám Pokorný k tomu říká: **„A i když jde o tragédii, nesmíme se bát humoru.“**<sup>427</sup>

V ohledu na Pokorného radikalismus při inscenování kanonického díla českého naturalismu, je dobré se zastavit u ve své době slavné inscenace **Gazdiny roby**, uvedené roku 1992 v pražském **Divadle na Vinohradech** v režii Zdeňka Kaloče<sup>428</sup>.

---

427 Pořád jsme inscenovali pohřby. Jiří Pokorný odpovídá na otázky Jana Kerbra. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 130. ISSN: 0862-7258.

428 Gabriela Preissová, Zdeněk Kaloč: *Gazdina roba*. Divadlo na Vinohradech Praha. Premiéra 24. 9. 1992. Režie a úprava: Zdeněk Kaloč j. h. Dramaturgie: Václav Königsmark, Zuzana Sílová. Výprava: Albert Pražák j. h. Hudba: Zdeněk Pololáník. Choreografie: Ivan Krob j. h. Hrají: Dagmar Veškrnová (Eva, krejčířka), Věra Budilova (Tetka Evina), Jiří Plachý (Samko, kožušník), Jana Hlaváčová j. h. (Mešjanovka, selka), Svatopluk Skopal (Mánek Mešjaný, její syn), Gabriela Vránová (Kotlibovka, selka), Lucie Juříčková (Maryša, její dcera), Marta Vančurová (Zuzka, podruhně), Miroslav Vladyka (Danyš, sklínkař), Rudolf Jelínek (Advokát), Zoja Oubramová j. h. (Baronka), Václav Sloup (Správce), Martin Zahálka (Jožka, dělník), Kateřina Brožová (Poluša, dělnice), Jiří Čapka (Hrobník, Žiga, Smrták), Břetislav Slováček (Družba, souseď, Rubač), Antonie Hegerlíková (Bába Drkotnica, souseďka, dělnice), Vendulka Křížová (Stárka, souseďka, dělnice), Ivan Trojan (Stárek, mládenec, souseď, dělník), Stanislava Bartošová (Souseďka, dělnice, sestra), Alena Procházková (Sestra, souseďka, dělnice).

Kaloč vytvořil ryzí tragédii na antický způsob, která je však výsostným modernistickým divadlem, tvořícím atmosféru na základě důsledného budování dramatických situací skrze herecký komponent. Nezcizuje, neironizuje, byť humoru se úplně nezříká<sup>429</sup>. Realistický potenciál hry Gabriely Preissové prokládá lyrickými pasážemi, které jsou určitým iracionálním kontrapunktem syrového psychologismu.

K archetypálním dramatům starověkého Řecka se Kaločova inscenace nepřímou odkazuje už scénografickým řešením. Autor jevištní výpravy Albert Pražák děj **Gazdiny roby** umístil do jednotného prostoru jakýchsi vysokých skal, tvořených šedivou pytlou omotanou provazy. V jejich chřtánech, jako nenápadné atomy vesmíru, žijí lidé se svými nesplnitelnými sny a touhami. Tímto jednoduchým scénografickým gestem se tak Pražákovi daří vytvořit obraz nejen kamenité řecké krajiny, kde se odehrávala osudová dramata Elektry nebo Oidipa, ale především prazáklad bídy lidského osudu. Skrze jednotnou scénu Kaloč pracuje výrazně se simultaneitou, kdy se na různých místech jeviště odehrává několik situací. K jevištním proměnám dochází pomocí efektního filmového střihu. Změna prostředí, například z vesnické návsi do Samkova krámků, se obejde bez celkové transformace jevištního obrazu, ale vystačí si prostým přinesením několika určujících rekvizit, jako je šicí stroj a postel.

Kaloč text Preissové zásadně upravil. Nikoli, že by v něm nějak radikálně škrtal, ale zejména v 1. jednání zpřeházel jednotlivé výstupy tak, aby došlo k zostřenějšímu střetu jednotlivých antagonistických postav dramatu. K tomu mu ostatně velkou měrou pomáhá ona simultaneitě otevřená scénografická jednota prostoru. Dialog Mešjanovky a Kotlibovky ze 7. výstupu je tak kupříkladu prokládán s dialogem Evy a Mánka z 3. výstupu. Naivní zamilovanost dvou mladých lidí je tím důrazněji dána do protikladu s cynickým pragmatismem stáří. Další důležitou změnou je příchod Eviny kamarádky Zuzky ještě v průběhu posvícenské slavnosti. Zatímco u Preissové Zuzku poznáváme až ve 2. jednání v plném pracovním nasazení v Samkově krámu, zde Kaloč napřímo ukazuje jádro jejího smutného osudu – je těhotná a proto vyvržená. Její dialog s Evou, do něhož Kaloč zakomponoval repliky z 2. jednání, je demonstrací Zuzčina křesťansky smířlivého vnímání vlastní životní bolesti, protikladného k tomu Evinu.

Právě toto ostentativní demonstrování situací, o kterých se v dramatu Preissové pouze mluví, je jedním ze zásadních režijních gest, jimiž Kaloč posiluje dusivou syrovost tragédie. Asi nejvýrazněji je to patrné ve scéně, která nám vyjeví smrt Eviny a Samkovy dcerky Katušky. Vidíme marné Evinu přemlouvání Samka, aby k děvčátku zavolal Doktora z Hrozenkova<sup>430</sup>, a jeho sveřepé lpění na pokrytecké

---

429 Postavou, plnící určitou groteskní funkci, byť s příměsí krutosti, je Advokát v podání Rudolfa Jelínka. Je to velkoměstský, pragmatický člověk, který v lidském neštěstí vidí pouze prostředek, jak si vydělat nějaké peníze. Když se Mánek se svou matkou před jeho zraky zuřivě hádají, on si z termosky nalevá do kalíšku čaj nebo kávu a hlučná výměna názorů jej spíše obtěžuje. Když do něj v návalu afektu Mánek mimoděk strčí a vyleje na něj obsah šálku, je hluboce uražen. Bezostyšně bere od Mešjanovky do kapsy úplatek, aby to se synem vyřídil v její prospěch - což se mu v podstatě podaří a ještě si za tuto pro Mánka a Evu špatnou radu nechá znovu a tentokrát oficiálně zaplatit. Další více groteskní než tragickou postavu vytvořila Věra Budilová v roli Eviny Tetky. Žena, sveřepě přesvědčená, že sňatek se Samkem je to nejlepší, co Evu mohlo potkat, se upřímně diví, když na vlastní oči spatří Evin odpor vůči vlastnímu manželovi. A s o to větší urputností se snaží věci urovnat, běhá za Evou, běhá za Samkem, je příkladem milující babičky, která je směšná ve své ochotě pomoci příbuzným a tím pádem vlastně hluboce tragická tím, že o její pomoc vlastně nikdo nestojí.

430 Postavu Notářišky a Doktora z Hrozenkova Kaloč ve své úpravě úplně vyškrtl.

morálce, jež mu nedovoluje vpustit do svého domu člověka, co se rozvedl. Vidíme hrůzně groteskní výstup s babkou kořenářkou Kačou Drkotnicí, která pomocí různých kejklů a zaříkávání vyhání z oslabeného tělíčka chorobu, aby pak s hrůzou zjistila, že dítě je mrtvé. Zhroucená Eva následně pozoruje cynického hrobníka, jenž s rutinní lehkovážností zatlouká hřebíky do dětské rakvičky a přitom se ptá: **„Sluníčko, sluníčko, kam poletíš? Do nebíčka nebo do peklíčka?“**<sup>431</sup> V této vypjaté chvíli pak Kaloč použije onoho zmíněného prudkého stříhu, kdy dusnou přítomnost smrti vystřídá radostné výskání na Maryšině svatbě. Tam se Eva znovu setkává s Mánekem (pronášené repliky Kaloč převzal z povídky Preissové, v dramatu tato scéna není) a propukne mezi nimi ona zničující vášeň, vedoucí k finální tragédii.

Někdo by se mohl pochybovačně ptát, proč tyto zlomové okamžiky režisér na scéně explicitně předvádí, když by po vzoru původního dramatu stačilo o nich pouze mluvit. Ale chápu to jako součást koncepce, která chce tragičnost příběhu obnažit až na dřevě. Kaloč se ostatně nevyhýbá ani výjevům děsivě krutým. Ty vyplouvají na povrch přes hladinu banální veselosti a životního řádu. Už na samotném začátku, kdy se chudý, ale dobrácký sklínkař Danyš chce zapojit do posvícenské zábavy a vzkřikne: **„Čí jsou hody?“**<sup>432</sup>, Mánek jej pro jeho troufalost srazí jednou ranou k zemi. Ale považuje to za neškodný šprým, hodící se k posvícenské zábavě, protože svůj atak doprovází smíchem a zvoláním odpovědi: **„Naše!“**<sup>433</sup>

Dalším surovým a krutým výjevem je scéna, kdy rozdovádění a opilí mládenci napadnou kulhavého Samka. Seberou mu hůl a jako prašivého luterána ho topí v sudu s vodou. Fyzickou krutost předvede i Mešjanovka, když v 8. výstupu útočí na Evu, že mu svádí synka a svoje hulvátské plivance doprovází bolestivým táháním Evy za cop. Tyto vskutku „naturalistické“ obrazy však nikdy nepřekročí míru vkusu, nepromění se v „coolness“ samoúčelné a sadistické „škrábání v otevřené ráně“, ale svou srozumitelnou chvilkovou bolestností jsou možná o to víc působivé.

Výrazným prvkem je v inscenaci hudba Zdeňka Pololáníka, která svým náladotvorným vplynutím do jednotlivých situací připomíná zásadní avantgardní opusy E. F. Buriana. Především je zde použito velké množství lidových písní, ilustrujících pocity a nálady. Kupříkladu, když Danyš zoufale hájí svou chudou, ale poctivou Aničku před vysmívajícími se sedláckými synky, chasa mu posměšně zazpívá:

**„Anička, dušička, někašli,  
aby má při těbe něnašli!“**<sup>434</sup>

A stejně tak, když se Mánek, který kvůli Evě utekl od posvícenské zábavy, a především od jemu vnucované Maryši Kotlibové, nechá zvíkat svou dominantní matkou a na slavnost se vrací. Bere do kola Maryšu a chasa mu ironicky zpívá:

**„U muziky su já chlap,  
doma koně žerú žlab!“**<sup>435</sup>

---

431 *Gazdina roba*. [DVD]. Režie Zdeněk Kaloč. Záznam inscenace Divadla na Vinohradech v Praze pořízený Českou televizí r. 1993. Režie televizního záznamu Pavel Háša. Praha: Thespis, 2009.

432 Tamtéž.

433 Tamtéž.

434 Tamtéž.

435 Tamtéž.

Již byla řeč o lyrických scénách, které tvoří kontrast psychologickému realismu. Symbolický je už úvod a závěr inscenace. Na začátku přichází za zvuků sentimentálních houslí na jeviště Eva, usměvavá a zamilovaná. Náhle však romantickou atmosféru rozčísnu posměšné a žalující hlasy klevetic, pomyslného antického chóru. Zdrčená Eva chce ze scény utéct, když v tom se v zákulisí ozve veselý hlas přicházejícího Mánka, její naděje. V závěru hry, když Eva, odvržená Mánkovou nerozhodností, skáče pomocí symbolického gesta rozpažených rukou do Dunaje, opět se ozývají hlasy chóru, tentokrát však zoufale volající její jméno: „**Evo! Evo! Evo!**“<sup>436</sup> A zatímco v úvodu Eva našla svou spásu v Mánkovi, nyní - v okamžiku smrti, ji spatřuje v přicházejícím Smrtákovi, který jí do rukou vkládá její mrtvou Katušku. Konečně je spasená.

Emotivní je scéna Eviny vzpomínky na počátky její lásky k Mánkovi, která je pojatá takřka jako operní duet. Mánek, svlečený do půli těla a obklopen kouřovou clonou, seká kosou travu. Setkává se s Evou. Zpívají o lásce:

**EVA: Radši bych já nesla dvě noše kamení,  
než s tebou šohajku jedno rozlučení.**

**MÁNEK: Zdálo se mi zdálo, že v poli hořelo,  
a to se mej milej líčko červenalo.**<sup>437</sup>

Následný stylizovaný tanec je metaforickým zobrazením tělesné lásky, plné vášně a upřímného citu, který je zakončen opět zpěvem:

**EVA: Jak je ten měsíček na nebi bled'účký,  
tak je můj šohajek něžňúčký, pěkn'účký.**

**MÁNEK: Už jen malá chvíle do dňa, vstaň má milá,  
vyprovod' ňa, až k tomu rybníčku na tu hráz.**

**Vstaň má milá vyprovod' ňa, už je čas.**

**EVA: Kdybych měla klíče ode dňa bílého,  
nechala bych svítat, nechala bych svítat, do roka celého.**<sup>438</sup>

Naopak výjev Evina a Samkova sňatku je přepjatě temný. Začíná zvoněním umíráčku, kdy Hrobník (stejný herec hraje i Smrtáka) na trakaři přiváží Evu zabalenou do bílého prostěradla, jakoby připravenou k pohřbení. Ve skutečnosti ji však jako nevěstu přiváží k natěšenému Samkovi. Scéna má pochmurnou atmosféru, po rozpustilém svatebním veselí ani stopy. Poté, co je Evě ustřižen cop, symbol dívčí nevinnosti a svobody, zůstává dívka stranou dění a ve svatebním rituálu ji zastupuje do slavnostního kroje navlečená krejčovská panna. Přichází svatební noc. Eva se ustrašeně až pod bradu přikrývá peřinou. Samko v rozpacích uléhá vedle své manželky, ta se však z lože utíká k oné krejčovské panně, odkud se smutkem pozoruje svatbu Mánka a Maryši.

A poslední zásadní „impresionistickou“ scénou je ta z 3. jednání, kdy se Evě, již žijící ve Vídni s Mánkem, zhmotní její niterný strach z budoucnosti. Ve svém snu vidí vytouženou svatbu s Mánkem. Ženy k ní přicházejí s bílou látkou – zřejmě ji chtějí obléknout do svatebních šatů. Jenomže fúrie se smíchem látku přehodí Evě přes hlavu, krk obmotají provazem a nebohou ženu oběsí. Štěstí na sobě věčně nosí šaty, šité ďáblem. Tyto lyrické obrazy nám zcela přirozeně připomínají režijní imaginaci J. A. Pitínského. Avšak zatímco Pitínský buduje tyto své obrazy na základě volných asociací s textem a tématem, Kaloč zůstává věrný modernistickému analytickému čtení, kdy vše, co se na jevišti odehrává, vyplývá

---

436 Tamtéž.

437 Tamtéž.

438 Tamtéž.

z charakteru situace, je uzavřeno v jednotícím schématu, jímž je v tomto případě tragédie antických rozměrů.

Takto Kaloč pracuje i s herci, kteří vytvářejí charaktery jednotlivých postav. Jejich jednání nevychází ani z typovosti, ani z montážního principu, který postavu atomizuje na součástku uzavřeného dílčího scénického obrazu. Postava reaguje bezprostředně na situaci, do níž je vržena a především – což souvisí s už tolikrát zmíněným antikizujícím charakterem režijně-dramaturgické interpretace – tuto situaci absolutně prožívá, snaží se s ní herecky nějak naložit. Zároveň to však není herectví fatalisticky patetické, ale přizpůsobené modernímu temperamentu.

V tomto ohledu je nejzajímavěji pojat Mánek Svatopluka Skopala. Skopal vytváří gazdu jako veselého, rtuťovitého muže, který vše, co dělá, myslí opravdově. Vesele laškuje se svou tvrdou matkou, propukne v upřímný smích, když mu Eva oznamuje, že se zaslíbila Samkovi a je furiantsky rozhodný a sympaticky přímý, když Evě říká: **„Co je nám do lidí?“**<sup>439</sup> A přestože se zásadně podílí na Evině tragickém skonu, je pro nás postavou natolik lidsky uvěřitelnou, že mu možná (třeba i proti své vůli) tak trochu fandíme, protože mu rozumíme. A to i v samotném závěru, kdy sice podlehně citově vyděračským nástrahám své matky a nepřizná se k Evě, ale přesto jsme ochotni ho vnímat jako idealistického člověka, jenž se ocitl v situaci, na kterou zkrátka nestačí. To ho samozřejmě neomlouvá, ale zároveň v očích diváků ani fatálně nediskvalifikuje.

Eva Dagmar Veškrnové je podobně ztraceným zoufalcem v nepochopitelných zákonitostech civilizace. Není to podmračená a vzteklá dívčina s vysokými koženými botami, jako v jiných inscenacích tohoto dramatického kusu. Na jeviště přichází Eva poprvé ve světlých venkovských šatech, bosá a s frivolně odhaleným ramenem. Evidentně má ráda život, je eruptivní jak v lásce, tak ovšem bohužel i v nenávisti. Po sňatku se Samkem a smrti Katušky je sešňěrovaná do černých smutečních šatů. V tu chvíli se však herecky i trochu uzavře samotná Veškrnová, která Evinou zoufalství nad zmarněným životem dává najevo až příliš přepjatým patosem, kontrastujícím s budovanou hereckou civilností ostatních herců. Avšak ve Vídni s Mánkem – stává se opět tou šťastnou Evou, ve světlé blůzce s odhaleným ramenem, která s naivní bezprostředností očekává, že teď už bude vše dobré. Obavy, že v okamžiku zlomu, kdy se její romantické sny zhroutnou, se Veškrnová vrátí k onomu nepřirozenému patosu z 2. jednání, ale rozptýlila scéna loučení se Zuzkou, v níž se v podstatě loučí i se životem - je plná něhy a jakési očištné smířlivosti. Když Zuzka říká: **„A Samkovi vyříd', aby mi to všechno odpustil.“**<sup>440</sup>, není to hlas ženy, která s temnou osudovostí heroiny předává lidstvu svůj kšaft, ale naprosto civilní, smutné a výčitkami svědomí obtěžkané povzdechnutí ženy, která už nemá kam dál jít.

Protipólem mladých je Mešjanovka v mrazivě cynickém podání Jany Hlaváčové. Žena, která zřejmě v životě nepoznala štěstí, a proto se sveřepě snaží, aby ho nezažil ani nikdo jiný. Stvrzujíc své konání pokryteckou nábožností, vychutnává si okamžiky, v nichž může ponižovat druhé, zejména Evu. Nejkrutější je samozřejmě ve scéně, kdy přinese Samkovi velkou zakázku a vychvaluje Mánkovo štěstí s Maryšou. Už se chystá k odchodu, ale v tu chvíli si všimne Eviná nenávistného pohledu - a to je pro ni signál, aby začala další tirádu, tentokrát o nuzotě a bídě Samkova a Eviná příbytku. Hlaváčové Mešjanovka je esenciální padouch, hodný zavržení. Ale právě skrze onu modernistickou analýzu postavy

---

439 Tamtéž.

440 Tamtéž.

z ní Hlaváčová nedělá prvoplánový typ, ale pomocí jemných gest a mimiky dodává do její krusty závisti a frustrace i drobty lidskosti.

Samko v podání Jiřího Plachého je člověkem zpočátku plně ovládaným svým komplexem méněcennosti, který však dokáže, když je to třeba, zasáhnout ve prospěch cti druhých. Sňatek s Evou mu pak dodá ono chybějící sebevědomí a možnost uplatnit ve vztahu k ženě to, co si nemůže dovolit ve vztahu ke světu, který Samkovi sice dává živobytí, ale zároveň se mu posmívá a dokonce ho fyzicky trýzní. Samko chce být důrazným a přísným manželem, křičí, je agresivní, avšak jeho výlevy zlosti narážejí na zeď Evina pohrdání. Stejného, jaké on sám musí strpět od zbytku světa. Samko je tak postavou obtížně dešifrovatelnou, není ani zbabělcem, ale ani hrdinou. Ani despotickým manželem, ale ani naivním dobrákem. Samko v této inscenaci je nám přes svou nejednoznačnost paradoxně nejbližší, protože se v něm sváří onen boj s nepřízní osudu a společností, který má někdy podobu agrese a jindy zas „kostým“ zoufalého konformismu.

Jak se mi snad v této obsáhlejší vsuvce podařilo demonstrovat, Kaločova inscenace byla na počátku devadesátých let minulého století dokonalým příkladem ryzího modernistického divadla – divadla podrobné režijní a dramaturgické analýzy a herectví, vycházejícího z psychologismu a kauzálního rozvíjení situací skrze odůvodněné jednání. A nyní zpět k postmoderní poetice.

Jiří Pokorný pracuje s poměrně depresivní látkou, a jak jsem ukázal výše, evidentně si její tragičnost užívá. S frenetickou „coolness“ radostí posiluje některé její prvky. Zároveň se však nezříká ironie a grotesknosti. Tento střet, zejména v hereckém uchopení jednotlivých postav, může působit ozvláštňujícím dojmem, leckdy ale budí pochybnosti.

Postavy Doktora z Hrozenkova a Notáriusky, idealistické předobrazy Eviných smělých plánů, jsou problematické už v textu Preissové. Slouží jako demonstrativní exemplum, vyvolávající opovržení zásadového Samka a naději romantické Evy. Pro lásku se zřekli víry, rozvedli se, nebáli se mínění okolí. Jejich příchod na posvícenské slavnosti tak má především funkci jakéhosi podnícení dalšího Evina rozhodování. Notáriuska zde navíc přednese onen výše citovaný etnografický vhled do života moravského lidu, který z dnešního dramaturgického pohledu lze s čistým svědomím škrtnout. Avšak neherečka Doubravka Svobodová, v době nastudování a uvádění inscenace ředitelka Divadla Na zábradlí, s tónem naturščika odříkává své repliky, oblečená do vznešeného moravského kroje. Je to tedy plně groteskní figura, o to směšnější v kontrastu s jejím mužem, hrozenkovským Doktorem, představovaným Jaroslavem Fišerem, který zase pro změnu vypadá jako velkoměstský hippie. V rámci obtížně uchopitelných postav se tedy jedná o nejsnadnější možné řešení – výsměšnou stylizaci. Tyto dvě postavy sem spadly jakoby z jiného světa a budí smích diváků.

Přesto ale nesmíme zapomínat na to, že při vši své „zbytnosti“ se jedná o postavy zásadní pro další vývoj Evina života. Vždyť právě na základě jejich příkladu se Eva nakonec rozhoduje k radikálnímu činu a opouští svého muže. A právě Doktorova nesvázanost řádem stojí za Samkovým odmítnutím povolání ho k jeho a Evině nemocné dcerušce. Smrt Katušky, velkou měrou zaviněná Samkovou předpojatostí, je fatálním přelome, který odtrhne Evu od manžela. Ač se tedy Notáriuska a Doktor z Hrozenkova objeví pouze ve dvou krátkých výstupech a jejich repliky jsou více méně nezajímavé, jsou to postavy pro hlavní děj kruciální (a ani si to, nebožáci, neuvědomují).



Podobně groteskně je pojata Evina rádkyně Tetka. Její představitelka Jaroslava Tvrzníková ji stylizuje do podoby poněkud jednodušší staré ženy, s vysoko posazeným hlasem, jehož ječivý tón je nepříjemný už sám o sobě. Tetka svými moudry, kterými se snaží nespokojenou Evu smířit s osudem, obtěžuje své okolí a je typickým příkladem komické stařeny. Avšak ve vzácných chvílích mlčení, kdy Tetka „nedělá legraci“ svým slovním projevem, Tvrzníková vyjadřuje určitý tragický smutek, a my se tak můžeme domnívat, že Tetka senilním žvaněním vlastně pouze zakrývá vědomí hrůzné falešnosti, kterou je její utěšování Evy opřeno.

Mnohem složitější postavou je Mánkova matka Mešjanovka. Pyšná a cynická, milující syna, ale zároveň sveřepě odmítající přijmout za své to (respektive tu), po čem její drahoušek opravdu touží. Zdena Hadrboľcová Mešjanovku obdařila krutou pichlavostí, která s úsměvem vystřeluje otrávené šípy. Podobně jako mnohokrát předtím, Hadrboľcová vytvořila typ tetky menší postavy, se sladkým dobráckým hlasem, který dokáže stejně tak konejšit jako rozežít. Rázně, s agresivitou frustrované báby, zaútočí na Evu ve chvíli, kdy se dozví, že nadbíhá Mánkovi. A naopak vítězoslavně v Samkově krámku a ostentativně před Evou objednává pro svou snachu nové šaty. Hovoří s předstíranou laskavostí, a přitom do slov vkládá pohrdlivý výsměch. Je dokonalou mistryní přetvářky, která dokáže s úsměvem na rtech a ve vši počestnosti deptat své okolí. Jejím triumfálním vrcholem je chvíle, kdy si všimne Zuzky a pomalu, vychutnávajíc si každé slovo, k ní pronáší: **„A podívejme se! Zuzka je tu taky na besedě. No bývaly odjakživa s Evou kamarádky. Hodily se tak dobře k sobě. A co dělá, děvečko, ten tvůj frajer? Nevezme si tě, že? Aby dal tomu tvému děcku pořádné jméno. No, tak už to bývá, když člověk na spořádanost nepamatuje. Ted' už ale spánembohem!“**<sup>441</sup> V tu chvíli připomíná esesáka v Osvětím, který předtím, než děcko poslal na smrt do plynové komory, pohladil je po jeho důvěřivé tvářičce. Mešjanovka dokáže manipulovat svým okolím, ale úplně nejvíc Mánkem. Když se přizene do Vídně zjednat pořádek, v první chvíli ji Mánek z pozice nadřazeného pána tvorstva vzdoruje. Mešjanovka pláče, láteří, vyčítá, bodá do citového přilnutí syna k matce. A když dokončí svou litanii, v mžiku se její „uplakaný“ obličej vyžehlí a soustředěně čeká, zda se její tiráda neminula účinkem. A samozřejmě vítězí. Gazda před ní pokleká a slibuje, že se vrátí domů k rodině. Falešnost Mešjanovky, její hra „na morálku“, která naopak mravnost dusí, je u Hadrboľcové zajímavou kombinací groteskní nadsázky a detailní kresby pokřiveného charakteru.

Nejproblematictější z všech hereckých představitelů jeví se v Pokorného koncepci Pavel Liška, ztvárňující postavu Samka. Herec, který se prosadil rolemi dobráckých prostáčků, i zde tvaruje kožešníka jako mladého muže s nízkým sebevědomím. Liška má obecně problém s jevištní mluvou, i když hraje charakterově odlišné postavy. I Samko tedy zadržává, drmolí, polyká slova, šumluje a koktá ve chvílích, kdy se zoufale snaží urovnat jejich manželskou krizi. Liška tímto svým hereckým defektem postavu Samka zcivilňuje a jeho exemplárně vystavované „idiotství“ je zdrojem účastného diváckého smíchu. Avšak za touto civilností, za prvosignální dojemnou směšností Samka se neukrývá nic víc, než groteskní klaunství, což je však na tak zásadní postavu, až

---

441 *Gazdina roba* [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Divadelním ústavem v Praze na repríze 21. 4. 2008. Praha: Divadelní ústav, 2008.

příliš málo. Liška hraje typ, který od něj divák už dobře zná, a který víceméně také očekává.

Nejlépe pak Liška na jevišti působí ve chvílích, kdy nemluví a je pouze jakýmsi režií využitým manekýnem v dané situaci. Takovou je kupříkladu tichá, ale emocemi nabitá chvíle v posvícenské scéně, kdy Samko naplno vyjeví Evě svoje city a touhu stát se jejím oddaným manželem. Ochromen pocitem studu z náhle otevřeného nitra, sedí u stolku pod pódiem a prstem nervózně dloube do jeho hrany. Eva stojí na pódiu, rozmýšlí se, váhá, neví, jak se rozhodnout. Rozum nebo cit? V tomto ztichlém zklidnělém výjevu spatřujeme veškerou marnost lidského rozhodování. Pudově a pod vlivem síly okamžiku Eva nakonec mlčení prolomí: **„Samko, já za tebe půjdu!”**<sup>442</sup>

Ve scéně z kožešnického krámků, kdy Eva se svou kamarádkou Zuzkou sedí na posteli a vyšívají, se Samko marně snaží přiblížit ke své manželce a vyjádřit jí lásku. Sedá si mezi ni a Zuzku, chce prolomit hradbu ženského spiklenectví, ale Eva před ním ostentativně uhýbá. Samko neví co si počít, a tak svůj pokus alespoň svou ženu pohladit po chvíli vzdá. Když se pak o něco později dozvídá, že se jeho manželka sešla s Mánkem, v zuřivosti Evu uhodí a pak se rozeběhne k oknu, rozhodnut vyskočit ven a vyřídít si to s milostným konkurentem ručně. Avšak fyzicky indisponovaný nebožák v okně uvízne a místo hrdinského boje se dočká pouze smíchu publika. V těchto klaunských výstupech tedy lze rozpoznat groteskní matérii Liškova uchopení Samka, ale je to matrice pohříchu jednorozměrná. A tak, když v závěru první půle inscenace Samko s dikcí idiota pronáší: **„Tetuško, ona mě opustila!”**<sup>443</sup>, diváci se smějí pouze typické „liškovině“. A to je škoda.

Osou Pokorného inscenace jsou však samozřejmě herečtí představitelé Evy a Mánka – Kristýna Maděričová a David Švehlík. Co je spojuje, kromě vášnivé lásky? Hrdost. U Evy vycházející z jejího vnitřního přesvědčení o právu na štěstí. U Mánka naopak z vnějšku – z obdivu děvčat k jeho půvabům a majetku. Jako leitmotiv provázejí Evu i Mánka charakteristická gesta, která opakovaně předvádějí v určitých zlomových okamžicích. U Evy je to vzpurné zkřížení rukou na prsou, jímž dává najevo distanc od kritické vesnice nebo od dobráckého manžela, který se jí tak hnusí. Mánkovým „tikem“ je zase typické moravské šohajské zavýsknutí, spojené s plácnutím do vyleštěné botky. Je to známý folklórní prvek, vyjadřující většinou radostné pohnutí mysli. Groteskním se však stává v kontextu některých situací. Například v okamžiku, kdy mu Eva po milování oznámí, že by „za něj šla“, anebo když mu v závěru zhroucená Eva po nátlaku slíbí, že už se nebude snažit přemlouvat ho k rozvodu. I tehdy je toto gesto groteskní – směšné ve své nelogičnosti, ale přitom chápeme jeho tragický podtext, v němž se Samkova samčí nadřazenost jeví nechutně přizemní.

To však neznamená, že bychom sledovali polarizovanou dvojici hodná žena – zlý muž. Maděričová „osekává“ Eviny sympatické rysy již od začátku, kdy se podmrčená staví do opozice vůči všemu a všem. Je to drsná dívka, ale rozhodně žádná prvoplánová tragická oběť. Černým šatem se odlišuje od zbytku společnosti. Je to ostatně scénografické gesto, které použil už J. A. Pitínský (a jistě nejen on) v uherskohradištské inscenaci. Pod Evinou hrubou vnější slupkou se ukrývá citlivá a nenapravitelná idealistka. Věří v osobní štěstí, v romantickou

---

442 Tamtéž.

443 Tamtéž.

lásku, a proto reaguje podrážděně a s nevolí, když jí osud metá do tváře jednu ránu za druhou. Přestože se v tíživých okamžicích podvoluje životní nutnosti, nedokáže se s ní smířit. Jedinou a bezvýhradnou oporu nachází ve své kamarádce Zuzce v podání Magdaleny Sidonové. Svobodná matka, která však ke svému osobnímu neštěstí přistupuje s mnohem větší pokorou. Ve scénách s Evou, která se jí svěřuje se svými pocity, působí tyto ženy jako dvě nevinné školačky, pod peřinou si šeptající o svých tajných láskách. Eva se s potměšilou hrdostí svěřuje Zuzce, jak po ní Mánek stále šílí. A společně, bok po boku, obě stranou prskají smíchy, když užvaněná Mešjanovka barvitě líčí Samkovi a Tetce, jak je Mánek s Maryšou spokojený.

Opovržení vůči Samkovi dává Eva najevo drsně a nekompromisně. Má na to z pozice matky, která přišla jeho vinou o dítě, samozřejmě právo, ale v kontrastu se snaživým Samkem nebudí v nás tato exaltovaná romantička velkou chuť stát na její straně, přestože Maděričová svou Evu dokáže nasvítit z různých úhlů: je vzpurná, bezstarostná, milující, jízlivá i něžná, laskavá i zraňující. Žena, která se hrdě postaví vlastnímu osudu, přestože ví, že v tomto duelu nemůže obstát.

Mánek Davida Švehlíka je uhněten především na principu sebevědomého krasavce, který nemá nouzi o ctitelky a jemuž chybí schopnost kritické sebereflexe. Lepý zjev Švehlíka pro postavu Mánka už sám o sobě udělá hodně, přičemž herec ho navíc ještě obdařuje pyšnými úšklebky s rukama v kapsách a hrdě vztyčenou chůzí, výmluvně kontrastující s přihrbeným kulhavcem Samkem. Neznamená to samozřejmě, že by Mánek nebyl citlivý, neuměl být něžný – ve chvílích citového rozpoložení pláče, objímá, miluje, ale je patrné, že všechny tyto projevy vstřícnosti vůči druhým jsou především ukojením jeho sebelásky, jeho potřeby vlastnit.

Švehlíkova Mánka bychom mohli vlastně označit za ryzí příklad postmoderního člověka. Ten není bezduchým a chladným automatem – dokáže velice dobře vnímat svět okolo sebe, jeho problémy, výzvy a potřeby. Ale prostoupen filosofií individualismu už není schopen obětovat sebe sama pro něco, co by jej mohlo připravit o vědomí vlastní výsostné hodnoty. Skutečně se angažovat dokáže teprve ve chvíli, kdy se jej situace bolestně dotýká. Když Mánek dosáhne svého – života s Evou, nechává se unášet krásami slastných okamžiků a nedokáže, lépe řečeno nechce domýšlet důsledky, které jeho čin přinesl. Ani dopis od jeho manželky Maryši, zoufale plačící u skokanského můstku, jej příliš nevyvede z míry. Ale sotva se objeví jeho matka, jakmile se s haptickou přímostí střetává s nepříjemnou realitou, velice snadno podlehne a svoje někdejší přesvědčení odvolá. Mánek ve Švehlíkově interpretaci je tekutý mladý člověk dneška. A v takovém úhlu pohledu jej můžeme nazvat i post-moderním hrdem.

#### **10. 4. GAZDINA ROBA (2004): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT**

Scénografie Jana Štěpánka evokuje prostředí neosobní šedi kulturních domů s ošuntělou atmosférou šedesátých let minulého století. Jednoduše načrtnutá scéna, pracující spíše s náznaky, než s detailním realismem, umožňuje poměrně snadnou jevištní proměnu mezi 1. a 2. jednáním, kdy se prostorný „kulturák“ stává intimní Samkovou kožešnickou dílnou. Vyvýšené pódium zůstává, pouze zmizelo zábradlí a lóže, a naopak přibyla dlouhá pohovka, na které sedí a pracují

Eva, Zuzka a Tetka. Vedle pohovky pak stojí velká kolébka po mrtvé Katušce, která při milování Evy s Mánkem sehraje onu výsostnou symbolickou úlohu. Stěnu Samkova domku tvoří papundeklový obdélník s vystřiženým okenním otvorem.

Právě ve 2. jednání Štěpánek s Pokorným využijí scénografii k několika postmoderně ironickým nápadům. Když se Eva skálopevně rozhodne opustit svého muže a utéct s Mánkem do Rakous, bere z pohovky jednotlivé matrace, které se rázem stávají kufry, do nichž Eva narychlo balí svoje oblečení. Kufry pak chvatně vyhadzuje vystřiženým okenním otvorem, aby pak nakonec roztáhla ruce a jako skokanka do vody nebo osvobozený pták vylétla oknem za lepším životem. Tento vpravdě efektní a ve své „nerealističnosti“ směšný odchod Evy od manžela samozřejmě vyvolal v řadách diváků fascinovaný a pobavený smích.

3. jednání je zasazeno do vypuštěného betonového bazénu. Na skokanském můstku v úvodní snové scéně sedí Tetka s Mánkem jakožto poslové ztraceného života. Na dně bazénu pak vrcholí Evino a Mánkovo drama. Bazén by mohl evokovat Dunaj, do jehož vln se nakonec nešťastná Eva vrhne, ale také vykořeněnost sezónních dělníků v neosobním industriálním prostředí. Ale třeba také něco úplně jiného – proč se 3. jednání odehrává zrovna ve vypuštěném bazénu, je otevřená interpretační otázka.

Kostýmy v sobě prolínají aktualizační snahu přiblížit příběh „gazdiny roby“ dnešku, v němž tradice a folklór působí nepatřičně a směšně. Jediný, kdo na sobě má honosný slovácký kroj, je z gruntu groteskní figurka Notáriusky. Její muž naopak vypadá jako undergroundový básník právě vylezlý z rockového doupěte. Oblečení většiny postav je zařazeno do onoho neurčitého období druhé poloviny minulého století. Slavnostní večerní oblek u mužů je představován bílou košilí a kravatou, u starších venkovských žen je základní společenskou proprietou šátek, uvázaný kolem hlavy, ve všedních chvílích to pak jsou květované zástěry. Když Mánek proniká k Evě do Samkova domu, má na sobě civilní bílé tričko a kalhoty veskrze současného střihu.

Hudba, až na jedinou výjimku, zcela rezignuje na slovácký folklór a plně se soustředí na aktualizační „přesazení“ inscenace z konce devatenáctého století do šedesátých let století minulého. Tomu odpovídá i použití jazzové taneční hudby v úvodní sekvenci volby stárka a stárky.

Rocková muzika pak také s ironickým podtextem ilustruje dvojaký vztah Evy a Mánka – její vášnivou romantickou zamilovanost a jeho pozérské sebevzhlížení. Když Mánek po prvním dialogu s Evou vzdorovitě vzkřikne: **„A já si stejně jinou nevezmu, než tebe!“**<sup>444</sup>, rázným gestem dá svým kumpánům na pódiu najevo, co se teď musí odehrát, aby Eva plně pochopila „hloubku“ Mánkovy lásky. Na úvod svého efektního výstupu Mánek ostentativně Evu políbí, což obavami rozrušenou Maryšu Kotlibovou definitivně dorazí, takže ji sklátí mdloby. Jeden z chlapců odkudsi vytahuje elektrickou kytaru, druhý Mánkovi podává mikrofon, a sám pak následující píseň doprovází ležérním luskáním prsty. Mánek si ve stylu emočně rozkotané hvězdy přiloží mikrofon k ústům, kumpánovy prsty

---

444 Tamtéž.

rozezvučí struny kytary a za nadšeného jásotu dívek tento vesnický idol spustí tklivou rockovou baladu<sup>445</sup>:

**„To tvoje divné srdce,  
Ach, tohle divné nebe,  
Ty jsi tu jenom pro mě,  
A já zas pro tebe.**

**Evo, proč si jen taková,  
Plakal jsem pro tebe,  
Pro naši lásku.  
Evo, proč si jen taková,  
Plakal jsem do nebe jen pro otázku,  
Proč jsi jen taková.**

**Když jsem si dal pro tebe vynadat,  
Schvátil mě žal,  
Ty zůstala jsi tiše stát.  
Evo, já plakal a ty ne,  
Evo, to tvoje srdce podivné,  
Evo, já plakal a ty ne, ne, ne!!!<sup>446</sup>**

K Mánkovi se postupně, jako v kotli koncertní arény, přidává tlupa fanynek a zatímco prokletý slovácký básník, vzrušeně olizující mikrofon, chce písni obnažit svoje zjizvené srdce, děvčata sborovým zpěvem žárlivě lají konkurentce Evě. Touto scénou se Pokornému daří skvělou zkratkou odhalit Mánkovu povrchnost a sebestřednost. A v širším kontextu zparodovat lacinou popkulturní nápodobu velkých citů při produkcích různých celebrit, které jejich fanouškové odměňují frenetickým nadšením.

Jak na kvílivé Mánkovo vyznání reaguje Eva? Svižně vyskočí na pódium, ve svém typickém gestu zkříží ruce na prsou a jasným, zvučným hlasem spustí jedinou folklórní píseň, která v inscenaci zazní:

**Ej, létala laštověnka, létala,  
Ej, létala laštověnka, létala,  
Až sa ona suchej zemi týkala.**

**Přiletěl k ní krahulíček pěkný pták,  
Přiletěl k ní krahulíček pěkný pták,  
Budeš-li sa laštověnko vydávat.**

**Já sa budu krahulíčku vydávat,  
Já sa budu krahulíčku vydávat,  
Až sa bude suchá hora zeleňat.<sup>447</sup>**

---

445 Jak při četbě dramatu Preissově zjistíme, jedná se o svéráznou úpravu Mánkova monologu, který dokonale vyjadřuje mládencovu sebestřednost a majetnickou povahu: „**MÁNEK: Nevíš, co jsem pro tebe zkusil, nepamatuješ sa, jak jsem si ti o pomlázce stýskal a přitom mi pláčem srdce usedalo – z hanby, že mi švagr před rychtářem a radním pro tebe nadal pochabých janků a nezdárných synů? A když jsem si to tobě postěžoval, tys tak pokojně u mne stála, jako panáček o funuse, tys se mnú jakživa nezaplakala. Och, to tvoje divné srdce! Evuša moja! Co si jen taková?**“ PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd. Praha: Orbis, 1956. s. 12.

446 *Gazdina roba* [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Divadelním ústavem v Praze na repríze 21. 4. 2008. Praha: Divadelní ústav, 2008.

Na rozdíl od Mánkova výstupu ale Evin zpěv žádné emoce nebudí. Jediný, kdo začne nadšeně tleskat je Samko. K němu se se zjevnou nevolí přidává i jeho rival Mánek.

Vedle jazzové hudby je v inscenaci při přestavbách nebo v průběhu 3. jednání použita i ona již výše charakterizovaná triphopová hudba, svým temným mollovým laděním podtrhávající atmosféru, která se čím dál tím víc sune od komediální nadsázky k tragické bezútěšnosti.

Důležitou úlohu hrají v hudební dramaturgii různé zvukové efekty, které některým kritikům při jejich snaze začlenit vše, co se na jevišti odehrává, do nějakého logického řádu věcí, připravily perné chvílky. Poměrně jednoduché je to v případě rytmického Tetčina bušení do hmoždíře v úvodu 2. jednání. Senilní Tetka v něm cosi roztlouká, zatímco Eva se Zuzkou šíjí imaginární šaty imaginární jehlou a imaginárními nitěmi, které zavěšují na imaginární šňůry. Napětí, které v rodině vládne a jež vzápětí exploduje, několik minut znějící tlukot hmoždíře dokonale symbolizuje.

Interpretačně poněkud lacinější je okamžik, v němž Mánkův kamarád Danyš informuje konsternovaného gazdu, že do Vídně právě dorazila jeho matka. V tu chvíli se ozve zvuk prolétající stíhačky, a vzápětí se na jevišti objeví rozkurážená Mešjanovka.

Nejobtížněji dešifrovatelný je podivný zvuk, připomínající hluk rušné dálnice, ale také (při hodně velké fantazii) šumění vzedmuté řeky. Tento zvuk monotónně podkresluje zhruba posledních dvacet minut inscenace. Může se jednat o ilustraci vykořeněnosti jedince v anonymní a zrychlené civilizaci, symbolizované dálnicemi, nádory na těle Země. Pokud přistoupíme na to, že nasloucháme zvukům divoce šumícího Dunaje, jde nejspíš o hrozivou a symbolickou předzvěst Eviny sebevraždy.

To všechno jsou pouze domněnky, asociativní hry, které nám nabízejí jisté interpretační možnosti, ale inscenátoři je rozhodně odmítají jakkoli potvrdit. Ze srovnání Kaločovy modernistické a Pokorného postmodernistické inscenace **Gazdiny roby** vysvítá jedno zjištění – postmoderna se bojí tragédie se vši její osudovostí a patosem. Staví se ironicky vůči bolestně rozervanému rozhodování individuality, sevřené v tenatech nesnesitelné situace. Jistě, můžeme tvrdit, že láska, kariéra, společnost nebo politika jsou umělé konstrukty, pojmy, pod jejichž slupkou se neukrývá nic jiného, než minutu od minuty čím dál tím víc vysychající dužina našich nadějí. Ale přesto je postmoderní člověk se vši svou cynicky odtažitou distancí vůči velkým gestům, velkým citům a velkým činům stížen melancholickou touhou po tom, aby jeho falešné a těžkopádně udržované lásky byly srdcervoucně osudové, aby jeho plesnivá víra ve spravedlnost byla čistým cyranovským štítem.

## **11. NAŠI FURIANTI (2011)**

**LADISLAV STROUPEŽNICKÝ, MIROSLAV MACHÁČEK, JAN BORNA: NAŠI FURIANTI**

**DIVADLO V DLOUHÉ PRAHA.**

**PREMIÉRA 15. 1. 2011. DERNIÉRA 25. 6. 2015**

**REŽIE: JAN BORNA**

**REŽIJNÍ SPOLURÁCE: MIROSLAV HANUŠ, JAN VONDRÁČEK**

**DRAMATURGICKÁ SPOLUPRÁCE: BARBORA FUTEROVÁ**

**SCÉNICKÝ VÝTVARNÍK: JAROSLAV MILFAJT**

**KOSTÝMNÍ VÝTVARNICE: PETRA GOLDFLAMOVÁ-ŠTĚTINOVÁ HUDBA A HUDEBNÍ NASTUDOVÁNÍ: MILAN POTOČEK**

**HRAJÍ:**

**FILIP DUBSKÝ: MIROSLAV TÁBORSKÝ**

**MARIE DUBSKÁ: ILONA SVOBODOVÁ**

**VÁCLAV DUBSKÝ: JAN MEDUNA**

**PETR DUBSKÝ: JIŘÍ WOHANKA**

**JAKUB BUŠEK: MIROSLAV HANUŠ**

**FRANTIŠKA BUŠKOVÁ: LENKA VELIKÁ**

**VERUNKA BUŠKOVÁ: HELENA DVOŘÁKOVÁ**

**MARTIN BUŠEK: PAVEL LIPTÁK**

**VALENTIN BLÁHA: JAN VONDRÁČEK**

**JOSEF HABRŠPERK: PAVEL TESAŘ**

**FRANTIŠEK FIALA: MARTIN MATEJKA**

**TEREZKA FIALOVÁ: MICHAELA DOLEŽALOVÁ**

**KRISTÝNA FIALOVÁ: KLÁRA SEDLÁČKOVÁ-OLTOVÁ**

**MARKÝTKA: MARIE TURKOVÁ**

**MAREK: VLASTIMIL ZAVŘEL**

**MATĚJ ŠUMBAL: TOMÁŠ TUREK**

**MARIE ŠUMBALOVÁ: IVANA LOKAJOVÁ**

**ŠMEJKAL: ČENĚK KOLIÁŠ**

**KOŽENÝ: MARTIN VELIKÝ**

**ČETNÍK: PETER VARGA**

**KAPELNÍK A UČITEL: MILAN POTOČEK**

**VESNIČTÍ MUZIKANTI: PAVEL LIPTÁK, KATEŘINA JIRČÍKOVÁ**

**ANALÝZA VYCHÁZÍ:**

**1/ ZE ZÁZNAMU ČESKÉ TELEVIZE POŘÍZENÉHO ROKU 2011 (REŽIE TELEVIZNÍHO ZÁZNAMU IVAN POKORNÝ), ULOŽENÉHO V DIVADELNÍM ÚSTAVU V PRAZE POD SIGNATUROU DV-3097**

**2/ Z OSOBNÍHO DIVÁCKÉHO ZAKOUŠENÍ NA JEDNÉ Z REPRÍZ ROKU 2012**

### **11. 1. NAŠI FURIANTI (2011): EVOKACE**

Na forbíně před zataženou oponou se za zvuků posmutnělé a nic dobrého nevěstící hudební přede hry chvatně shromáždí osazenstvo kruté komedie neméně krutého dramaturga Národního divadla Ladislava Stroupežnického. Zdá se, že z obyvatel podivné jihočeské obce Honice nikdo nechybí. Je tu starosta

Dubský, první radní Bušek, jejich manželky a děti, rodina chudého krejčího Fialy, hostinský Marek a další.

Dubská s otravnou starostlivostí pečlivé matky utírá synáčkovi Václavovi zašpiněnou tvář. Pan starosta si s prvním radním vyměňují nenávislné a nafvrtnuté pohledy dvou nejbohatších sedláků ve vsi. Krejčík Fiala, Václav Dubský, ale i jiní, si na scénu přinesli hudební nástroje všeho druhu. Pod jevištěm totiž stojí pan učitel, který je zároveň i kapelníkem vesnické kutálky. Za pomoci svého vlastního nástroje - heligonky, udá tón a sbor mužů a žen spustí svižnou píseň:

**„Táhne mračno proti mračnu,**

**v stromech vítr bouří,**

**vyvalil se luňák z mraku,**

**nad rybníkem krouží.**

**Otec volá Ančičku:**

**Kde máš, dcero, husičku?**

**Chraň ji před luňákem,**

**tím zlodějským ptákem.“<sup>448</sup>**

Úvodní obraz hry dává publiku poměrně zřetelně najevo, o čem (a především jak) se bude v následujících dvou hodinách hrát. Nejen text písně, v níž se to hemží temnými mraky, bouřkou a strachem ze ztráty něčeho cenného (majetku, cti), ale i výrazy jednotlivých osob na jevišti s důraznou expresivní charakterizací vyjadřují, jak se ta která postava bude v ději projevovat. Dubský a Bušek s kamennými tvářemi a s pyšnou bohorovností úspěšných mužů vyštěkávají ostré rýmy písně. Kristýnka Fialová s tupou prostoduchostí přerostlého děcka při zpěvu nadšeně koulí svými velkýma očima a vrtí od bláta (snad je to bláto!) umazanýma nohama. Panímáma Fialová má vráskami zbrzděný obličej stažený do hněvivého vzteku, kterýžto výraz je nejspíš důsledkem výchovy sedmi zjevně nevycválaných dětí a neutuchajícího pérování přiblblého manžela. Kyprý hostinský Marek s pyknickou spokojeností zpívá o prudkém větru ve větvích, ale jeho vyžehlená tvář září, protkána vědomím, že do hospody budou lidi chodit za každého počasí, ať je bída nebo blahobyť, ať je válka nebo mír.

Mnozí si otírají tváře a krk šátky. Vesnici totiž už dlouhou dobu trápí nesnesitelné vedro a sucho. I tento meteorologický fakt je důležitou součástí děje. Při zpěvu třetí sloky, na verš: **„vyvalil se luňák z mraku...“<sup>449</sup>** starosta Dubský rázně vzkřikne: **„Tady snad něco kouří!“<sup>450</sup>** a jeho žena s typickou oponentskou pochybovačností manželky vyhrkne: **„Já nic necejtim!“<sup>451</sup>**. Radní Bušek, honický macho s pytláckými choutkami, pronese poprvé (a rozhodně ne naposled) směrem k Dubské pohrdlivě: **„Vy tomu tak rozumíte!“<sup>452</sup>** A všichni pokračují ve zpěvu. Dubský se však i nadále podezřívavě rozhlíží a zdá se, že se jako správný starosta s čichem na problémy nemýlil, protože postupně všichni zpěváci začnou chrchlat, pokašlávat a utírat si uslzené oči. Dubský s rázností představeného obce rozčileně volá: **„Já jsem snad jasně řekl, že pokud nezaprší, je na celém území obce zakázáno používat otevřeného ohně. Vodkad' to de?“<sup>453</sup>** Všichni zmlknou, úvodní pěvecké číslo se nezdařilo. Opona se zvedá a my už máme jasno. Štiplavý kouř se vznáší od špičky doutníku, který

<sup>448</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011

<sup>449</sup> Tamtéž.

<sup>450</sup> Tamtéž.

<sup>451</sup> Tamtéž.

<sup>452</sup> Tamtéž.

<sup>453</sup> Tamtéž.



si se slastným klidem mezi sebou vyměňují vojenský vysloužilec Bláha a jeho nejlepší kumpán, švec Habršperk. Oba druhové se ležérně povalují na šikmě, která symbolicky představuje náves, plnou pokřivených duší. Příběh, v němž chybí hrdina a naděje neumírá poslední, protože se nikdy nenarodila, začíná...

## **11. 2. NAŠI FURIANTI (2011): REŽIJNĚ-DRAMATURGICKÝ**

### **KOMPONENT**

Režisér inscenace ***Naši furianti***, uvedené roku 2011 v Divadle v Dlouhé, Jan Borna (1960)<sup>454</sup> na sebe poprvé upoutal pozornost kritické obce jako amatérský divadelník. Se spolužákem z vysoké školy Jaroslavem Duškem založil na počátku osmdesátých let minulého století úspěšné experimentální divadlo Vizita. To se ve své poetice inspirovalo osobností Ivana Vyskočila, především produkcemi jeho (Ne) divadla. Dušek a Borna navštěvovali Vyskočilovy literární semináře a postupně tak do sebe nasávali jeho svébytný tvůrčí systém.

Ivan Vyskočil se nezřídka příběhu, ani jednání postav, ale dramatickou situaci nevnímá jako fiktivní svět, hermeticky uzavřený v nějakém interpretačním centru, kauzálně a nevyhnutelně směřující od expozice ke katastrofě (a když se zadaří, tak i ke katarzi). Jeho dílo je otevřenou plochou, na níž se děj různorodě vrství, herec zkouší různé možnosti jak danou situaci uchopit a zahrát, přičemž vede sám se sebou, jakožto s tvůrcem, zpochybňující dialog: **„A já bych si někdy přál vedle takových her vidět nebo číst hru docela jinou. Jinou v přístupu k realitě. Která si za základ svého příběhu bere závažný, reálný vztah. A tenhle ústřední vztah zpracovává a zpřítomňuje v nových situacích. V nečekaných zvratech a protikladech. Třeba přivádí určitá jednání ad absurdum, aby v onom znesmyslnění tím jasněji ukázala a vyzdvihla smysl určitého postoje. Divák i čtenář si při tom jasně uvědomuje, že čte divadelní hru, že vidí divadelní hru, něco, co je možné právě jen na divadle, v umění. Že tím hra k němu mluví. Že se hra dotýká a chce dotýkat některých problémů nebo pocitů, že k nim zaujímá stanovisko. Dalo by se říci, že mezi hrami postrádám hyperbolické hry.“**<sup>455</sup>

V duchu Vyskočilovy umělecké filosofie byly inscenace Vizity velkou měrou postaveny na improvizaci, na schopnostech účinkujících pružně reagovat na atmosféru v publiku. Největšího úspěchu dosáhla Vizita v roce 1981 se svou groteskou ***Srslení aneb Jeden den Vilemína Čmelíka***, formálně ještě rámovanou příběhem „prostého českého člověka“, neschopného vzdorovat absurdním životním situacím. Myšlenkově tak Vizita v osmdesátých letech minulého století, podobně jako Léblov Jelo nebo Pitínského Ochotnický kroužek, s cynickou krutostí (a přitom s postmoderní hravostí) obnažovala falešnost společnosti, která se navenek tváří jakožto civilizovaná a dokonale uspořádaná na principu rozumu a práva, uvnitř je však prohnílá a zásadně omezující možnosti jednotlivce.

<sup>454</sup> Je však také třeba zmínit, že z důvodu vážné Bornovy nemoci se jako asistenti režie na tvorbě inscenace významně podíleli herci Miroslav Hanuš a Jan Vondráček, spolu s dramaturgyní Barborou Futerovou.

<sup>455</sup> VYSKOČIL, Ivan: Diskutujeme o divadle. In: *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996. s. 8. ISBN 80-202-0604-3.

Vizita pracovala nejen s absurdností situací, její velkou devizou (ostatně podobně jako u Vyskočila) byla hra se slovy, s tím, jak lze řeč, tedy základ komunikace, manipulovat a zkreslovat. Čili v podstatě opět postmoderní téma: **„'Výhra čili výhra' je hra, kde je dovoleno vše. Domovnice jezdí po zábradlí směrem nahoru, protože je domovnice, pár koní je tažen tramvají po tramvajových trolejích, pod kotlem se topí topič, protože je topenář, zní zpěv Dr. Meluzína, fíkus rodí fíky. Vizita si bere na mušku heslománii (Včela dnes a zítra), titulománii (do kotle přikládá RSDr. Vávra), falešnou romantiku (trampeři, parodie na Ascalonu), všudypřítomné a všeuchvacující ouředničení (hormonář rovná se lejštro, potřebné k výkonu interrupce), dokonce i samo divadlo (Scherhauser).“<sup>456</sup>**

Jaroslav Dušek se pokoušel zcela opustit dějovou kostru a vytvářet představení na základě absolutní improvizace, na tektonickém vyjadřování se umělce skrze bezprostřední impulzy v daném okamžiku. Borna však chtěl i v rámci nespoutané hry s významy zachovávat určitý příběhový základ. Zkoušet různé možnosti uchopení určitých témat ještě dřív, než se s nějakým výsledkem předstoupí před publikum. Jeho dalším tvůrčím guru se vedle Vyskočila stal filmový a později vynuceně pouze divadelní režisér Evald Schorm. Ten ve svých vrcholných inscenacích, jako jsou např. **Bratři Karamazovi** uvedení r. 1979 v Divadle Na Zábradlí, vycházel ze schopnosti herce nacházet různé interpretační klíče ke své postavě během zkoušek. Zároveň se ale Schorm nezříkal zásadních režijních impulsů, které z jeho inscenací činily významné metaforické výpovědi o člověku, svazovaném svými vnitřními démony (politickými, citovými i morálními).

Borna se s Vizitou rozešel a postupně, už jako divadelní profesionál, opatřený diplomem z pražské DAMU, prošel několika alternativními scénami – brněnským HaDivadlem, slavným loutkovým divadlem DRÁK v Hradci Králové, pražským divadlem Labyrint, aby pak na nejdelší čas zapustil kořeny v Divadle v Dlouhé, z něhož se postupem času stalo jedno z nejoriginálnějších pražských divadel. Jádro souboru tvoří Bornovy žáci z Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU. S nimi po jejich absolutoriu Borna nejprve založil r. 1992 Dejvické divadlo, aby pak r. 1996 odešli do Dlouhé, kde se spojili se skupinou sdruženou okolo jiné výrazné osobnosti českého divadla Hany Burešové.

Základy Bornovy estetiky zůstaly od časů Vizity a spolupráce s Vyskočilem a Schormem do velké míry nezměněny, což je nejvíc patrné právě v inscenacích v Divadle v Dlouhé. Epicentrem jeho režijních explikací je herec-originál, herec-talent, s velkým pohybovým a hudebním nadáním a schopností imaginativně rozvíjet režijní nápady a připomínky. Borna se v Dlouhé obklopil skupinou umělců, jimž důvěřuje a kteří pro něj představují jakousi pomyslnou divadelní „rodinu“: **„Borna neumí pracovat s lidmi, které nezná, neví co od nich očekávat, ani co jim nabídnout. Proto se v jeho tvorbě postupně ustálil okruh spolupracovníků, které až na výjimky nemění a s nimiž funguje určitá umělecká rezonance a napojení, které iniciuje kolektivní tvůrčí proces.“<sup>457</sup>**

Divadlo v Dlouhé je scénou, tvořící jednak na principu klasické činohry, interpretující dramatický text, přičemž se nebrání ani žánrům, kterým nejde primárně o rozvíjení dramatické situace (kabaret, revue), ale o estetický zážitek,

<sup>456</sup> ŽANTOVSKÝ, Petr. Výhra čili hra, kterou nelze prohrát. In: *Amatérské scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 14.

<sup>457</sup> NACHLINGEROVÁ, Markéta. *Jan Borna a poetika jeho divadla pro děti*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy. s. 81.

vyjadřovaný skrze atmosféru a spolubytí s publikem: „**Bornovým určujícím dramaturgickým kritériem pro texty k inscenování (záměrně hovořím o textech, ne o dramatech) je však míra potenciálu pro setkání tvůrců, lidí, kteří se budou na inscenaci podílet, a pro společný zážitek herců a diváků. Není režisérem příběhů, vypravěčem, více než silný příběh potřebuje materiál, na základě kterého může zrealizovat zážitek vzájemnosti jako hlavní téma své práce i divadelního umění vůbec.**“<sup>458</sup>

Bornovi ***Naši furianti*** jsou tak v duchu poetiky Divadla v Dlouhé svéráznou interpretací Stroupežnického textu. Tvůrci zachovávají a i poměrně věrně ilustrují příběh skandální volby ponocného, konflikty mezi rodinami Dubských a Buškových, vášnivou lásku Verunky Buškové a Václava Dubského. Režisér Borna dává inscenaci víceméně striktní formální rámec, co se týče interpretace postav, výtvarné a hudební složky. Současně však poskytuje dostatek prostoru pro improvizaci, projevy syntetického herectví, kombinujícího činohru, hudební a pohybové divadlo.

Borna pro inscenování Stroupežnického ***Našich furiantů*** v Divadle v Dlouhé použil úpravu Miroslava Macháčka, kterou tento herec a režisér uvedl na scéně Národního divadla v roce 1979<sup>459</sup>. Macháčková inscenace je dodnes ceněna jako jeden z největších uměleckých úspěchů českého poválečného divadla.

Macháček ve své úpravě zbavil Stroupežnického drama četných nářečních prvků a jazyk postav více přiblížil současnosti. Pouze postava světoběžnické obchodnice Markýtky, ztvárněná Janou Hlaváčovou, si zachovává určité exotické rysy, jak v pestrobarevném kostýmu, tak v mluvě. Macháček škrtl lyrický výstup mezi Václavem a Verunkou z 1. jednání, resp. ponechal v textu pouze samotné loučení milenecké dvojice. Ve 3. jednání pak odstranil melancholický dialog Václava s dědečkem Dubským, v němž mladý muž, zpuštěně odcházející na vojnu, posílá přes dědečka Verunce na památku klec s drozdem, kterého naučil cvrlikat milostnou písničku.

O Stroupežnickém se leckdy hovoří jako o české obdobě mistra ruské realistické grotesky N. V. Gogola. Macháček toto tvrzení vzal za své a mnohdy upovídánému textu Stroupežnického vtiskl větší spád a oproti autorovi posílil grotesknost a absurditu furiantských výstupů. Kupříkladu hned v prvním výstupu Dubského a Buška čteme u Stroupežnického toto:

**DUBSKÝ: (...) – Nu a tak, moc-li bys dal Verunce?...**

**BUŠEK: Napřed řekni ty, co dáš Václavovi?<sup>460</sup>**

<sup>458</sup> Tamtéž, s. 79.

<sup>459</sup> Ladislav Stroupežnický, Miroslav Macháček: *Naši furianti*. Národní divadlo Praha. Premiéra 13. 3. 1979. Režie a úprava: Miroslav Macháček. Asistent režie: Eduard Pavlíček. Dramaturgie: Jaroslav Nezval. Scénický výtvarník: Josef Svoboda. Kostýmní výtvarnice: Šárka Hejnová j. h. Hudba: Pavel Vondruška. Hrají: Jiří Vala (Filip Dubský, starosta), Blažena Holíšová (Marie Dubská, jeho žena), Ivan Luťanský (Václav, jejich syn), Bedřich Prokoš/František Filipovský (Petr Dubský, Filipův otec), Josef Somr (Jakub Bušek, první radní), Naděžda Gajerová (Františka Bušková, jeho žena), Zuzana Šavrdová (Verunka, jejich dcera), Milan Stehlík (Martin, jejich syn), Petr Kostka (Matěj Šumbal, radní), Jaroslava Tvrzníková (Marie, jeho žena), Emil Konečný (Pavel Kožený, radní), Jaroslav Mareš (Kašpar Šmejkal, radní), Miroslav Doležal (Karel Kudrlička, učitel), Luděk Munzar (Valentin Bláha, vysloužilý voják), Josef Kemr (Josef Habršperk, švec), Jana Hlaváčová (Markýtky), Soběslav Sejk (Marek, majitel hospody), Josef Velda (Závodčí četníků z města), Eduard Pavlíček (Vojta, čeledín u Dubského), Pavel Vondruška (První muzikant), Václav Postránecký (František Fiala, krejčí), Eva Klenová (Tereška, jeho žena), Taťjana Medvecká (Kristina, jejich dcera).

<sup>460</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In: Vrchlický, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. Praha: Albatros, 1983. s. 66.

Macháček tento počínající konflikt zintenzivnil a furiantství převedl až do „beckettovské“ roviny:

**DUBSKÝ: (...) No a tak, moc-li bys dal Verunce?...**

**BUŠEK: Napřed řekni ty, co dáš Václavovi.**

**DUBSKÝ: Napřed řekni ty!**

**BUŠEK: Ne, napřed ty!**

**DUBSKÝ: Ne, napřed ty!**<sup>461</sup>

Podobné je to v případě slavné „punčové scény“. Při trumfování Buška s Bláhou, kdo zaplatí více lahví tohoto lahodného nápoje, nechá Stroupežnický poměrně umírněně oba kohouty skončit u čísla deset. Macháček však z celé scény udělá dramatické utkání, kdy Bušek s Bláhou, za intenzivní podpory svých manželek zvyšují počet na dvanáct, čtrnáct, patnáct, devatenáct, dvaadvacet, aby pak rozkurážený Bušek v návalu afektu, když už neví, čím by svého soka překonal, vykřikl: **„Třistatřiatřicet stříbrných ...“**<sup>462</sup> Tím absurdní scénka graduje a zároveň se za smíchu celého hospodského sálu demaskuje trapnost a směšnost snahy trumfnout svého protivníka za každou cenu.

Posílena je u Macháčka také úloha manželek Dubského a Buška. Ty mnohem více než je tomu v Stroupežnického dramatu, zasahují do střetů svých „silnějších“ poloviček, leckdy je do konfliktů i samy nutí, jako je to např. v případě punčové překřikované. Macháček tak dokázal do hry z konce devatenáctého století zakomponovat prvky ženské emancipace a směšnosti mužského „machismu“ ve světě, kde mužství už věru moc neznamená:

**BUŠEK: (...) Já měl pravdu, že je Bláha darebák. A to tě mrzí. Vid’.**

**DUBSKÝ: Ale Jakube ...**

**BUŠKOVÁ: Nepij.**

**BUŠEK: No, mrzí tě to, protože se ukázalo, že já jsem chytřejší. (pije)**

**BUŠKOVÁ: Seš chytřejší, ale nepij tolik!**<sup>463</sup>

Macháček také oproti Stroupežnického realistickému dramatu ruší pomyslnou čtvrtou stěnu mezi jevištěm a hledištěm. Herci se často obracejí do publika, komunikují s ním, reagují na něj. Dalším podstatným rysem Macháčkovy dramaturgicko-režijní úpravy je téměř permanentní přítomnost většiny účinkujících na jevišti. Intimita jednání figur v nepříjemných či dokonce trapných situacích je tatam. Bušek je tak vystaven na pomyslný veřejný pranýř v okamžiku, když zjistí, že mu za upytlačení zajíce hrozí kriminál. A veřejnému „mínění“ neunikne ani karbaník Šumbal, když ho zvalčuje rázná manželka. Tím Macháček v podstatě postuluje témata moderní (a ještě více postmoderní doby), v níž člověk postupně ztrácí svůj soukromý prostor. Je sledován, vyhodnocován, souzen a odsuzován „tribunálem“ svého okolí. Jeho možnost svobodného jednání se paradoxně v časech „osvícenského humanismu“ čím dál víc zmenšuje.

Leckdy se tvrdí, že úprava Miroslava Macháčka poškodila folklórního ducha dramatu, tedy jádro toho, co prý činí Stroupežnického drama klasickým. Jak však můžeme vidět z výsledné inscenace, opak je pravdou. Spolu s autorem scénické hudby Pavlem Vondruškou přidal Macháček do hry množství písní, které jsou organickou součástí inscenace. Krom Stroupežnickým předepsaných písní, jako **Na hranici města německého...** nebo **Znám já jeden krásný zámek**

<sup>461</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Úprava Miroslav Macháček. s.l.: s.n., [po r. 1975]. s. 8.

<sup>462</sup> *Naši furianti* [DVD]. Režie Miroslav Macháček. Záznam inscenace Národního divadla v Praze pořízený Československou televizí roku 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2007.

<sup>463</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Úprava Miroslav Macháček. s.l.: s.n., [po r. 1975]. s. 8.

**nedaleko Jičína...**, Vondruška sesbíral od jihočeských pamětníků řadu popěvků, které jako uvozující rámce zazní na začátku a konci představení, a v jeho průběhu ilustrují atmosféru na jevišti nebo momentální rozpoložení postav.

Tím se dostávám k tomu hlavnímu, co zjevně z Macháčkovy inscenace **Našich furiantů** učinilo zásadní dílo moderního českého divadla. Sám režisér považoval Stroupežnického text za mimořádně kvalitní a svou úpravou a inscenováním jej chtěl zbavit oděru provinčního, na česká témata striktně zaměřeného dramatu: **„Viděl jsem během svého divadelního života mnoho inscenací Furiantů a stále víc mě zajímá otázka, proč právě tato hra nepřekročila dosud úzký rámec naší české lokality, i když se podle mého soudu jedná o hru evropské úrovně. Je zajímavé, že ze všech inscenací, které jsem doposud viděl, si nedovedu představit ani jedinou, která by se mi zapsala do paměti nějakým výrazným, osobitým, zvláštním a neopakovatelným tvarem. Naopak, všechny inscenace mi až nápadně splývají v jednu jedinou a neměnnou. Domnívám se, že je to proto, že se tato hra stala obětí nesprávného výkladu a vztahu k našemu kulturnímu dědictví, protože jinak by nemohla být nekriticky přenášena z generace na generaci v selankovitém obalu popisného realismu z konce minulého století. Myslím si, že výklad a realizace této hry byl ukončen jednou provždy inscenováním jejího titulu ‚Naši furianti‘. Jako by se ve hře nejednalo o nic víc, než o jakousi ryze českou povahovou vlastnost. A není jistě náhodné, že se tento titul nedá přeložit do žádného světového jazyka ani do nám nejbližší slovanské řeči. Když začneme zkoumat skutečný obsah pojmu furiantství, když na něj pohlédneme prismatem vědeckého zkoumání člověka a jeho společenských vztahů, zjistíme, že se vůbec nejedná o nějakou specificky českou vlastnost, ale o obyčejné sobectví, neústupnost, primitivnost, závist, nadřazenost a egocentrismus, tedy vlastnosti, které bohužel dědíme po svých předcích a které jsou nežádoucím majetkem celého lidstva. Když se začneme na ‚Naše furianty‘ dívat z tohoto zorného úhlu, velmi rychle počne blednout selankovitý a rádoby humorný obraz všech našich dosavadních inscenací a jednotlivé scény hry se začnou okysličovat současností ne proto, že si to přejeme my jako inscenátoři, ale proto, že je to skutečným obsahem a tématem této nesmrtelné hry.“**<sup>464</sup>

Macháček interpretoval jednotlivé motivy a situace Stroupežnického dramatu do nejmenšího detailu. S pečlivou psychologickou drobnokresbou vyložil charaktery hlavních postav a skrze jejich jednání uchoпил vzájemné vztahy. **Naši furianti** tak díky objevné režijní optice přestali být pouze komedií typů, komedií o české národní povaze. Pod humornou a divácky vděčnou slupkou odhalil Macháček složitě strukturovanou duši moderního člověka. Především v postavě vojenského vysloužilce Bláhy, ztvárněného Ludkem Munzarem, našel hrdinu, který se vzpouzí společenskému nátlaku a tuposti různorodých řídicích a ideologických orgánů. Jeho konečné vítězství v závěru inscenace pak mohlo být metaforickou útěchou divákovi-občanovi, žijícímu v období vrcholící normalizace, krédem, že naděje na triumf spravedlnosti pořád ještě existuje.

Borna byl, podobně jako mnoho jeho současníků, Macháčkovou inscenací uhranut a jak sám sebekriticky přiznává, nebylo ani v jeho silách ji významotvorně

<sup>464</sup> MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického ‚Naši furianti‘*. Složka Naši furianti (1979). Archiv Národního divadla, s. 1-2.

překonat. A přesto tak učinil. Tedy přesněji řečeno, naději, kterou můžeme číst u Macháčka, finální katarzi, zjevující se skrze závěrečnou sborově zpívanou píseň ***Byl jsem na pouti dnes***, nechal rozpustit v groteskním a krutém šklebu, v němž jsou veškeré sny jednotlivých postav rozcupovány na kusy. Osobní vítězství se nestává klíčením dobra, ale prostým sobeckým uzurpováním moci, lechtáním sebeuspokojivého ega. Macháčkově poselství mohlo být poselstvím listopadu roku 1989, Borna jako by připomínal starozákonního proroka desátých let dvacátého prvního století: „**V době kdy to dělal Miroslav Macháček, tak samozřejmě bylo velkým hrdinstvím mluvit s lidma o tom, že čestnej člověk má naději, má možnost porazit tu mašinérii. (...)My jsme v době, kdy ta společnost je velmi k sobě krutá. Žijeme dobu, kdy jeden nad druhým vítězí a tím jakoby si získává svou vlastní hodnotu. A vo týchle době jsme chtěli hrát my. O tý době, kdy já jsem o to vyšší, o co víc ponížím ty druhý.**“<sup>465</sup>

Borna nejenom že používá Macháčkovu úpravu, ale přímo jej i režijně cituje: „**Já jsem chtěl udělat něco, co třeba malíři nebo muzikanti dělají úplně normálně. Že citujou díla svejch miláčků, svejch vzorů, svejch oblíbených autorů a v divadle se to často nedělá. Tak já jsem se chtěl aspoň vnitřně přihlásit k tý inscenaci, k tý Macháčkově a říkal jsem si, ty co to pamatujou, tak z toho poznaj, že to známe a že to máme rádi.**“<sup>466</sup> Úvodní scéna Bornových ***Našich furiantů***, kdy herci na jevišti před dirigujícím panem učitelem, představovaným autorem scénické hudby Milanem Potočkem, zpívají lidovou píseň ***Luňák***, je tak zrcadlením začátku Macháčkových ***Furiantů***, kdy herecký sbor Národního divadla pěje před diváky píseň ***U tej našej studánky*** a diriguje jej autor scénické hudby Pavel Vondruška.

Podobným způsobem v obou inscenacích herecký sbor zahajuje i druhou polovinu inscenace. U Macháčka pak na závěr všichni účinkující zazpívají zamilovanou Bláhovu píseň ***Byl jsem na pouti dnes***, aby tak stvrdili vysloužilcovo morální vítězství a zároveň ukázali, že přes všechny antagonismy a rozepře, může „naše“ společnost dospět k harmonii.<sup>467</sup> Naproti tomu Borna ukončuje svou inscenaci nihilisticky ironickým úšklebkem. Poté, co se lží a podvodem podařilo prvního radního Buška zachránit od kriminálu, se postavy rozcházejí, každá za „svým“. Nový obecní ponocný Bláha zatroubí na roh a ostatní ho nevrle okřiknou: „**Ticho!**“<sup>468</sup> Bláha s pocitem trapnosti v hlase zamumlá: „**No, já jen, že už je půl desátý!**“<sup>469</sup>, načež se pomalu spouští opona.

Do Macháčkovy úpravy Borna výrazně zasahuje na začátku 3. jednání, kdy škrtná celý 1. výstup s Markýtkou, přinášející Dubské důkaz o původu paličského listu a následnou sentimentální vzpomínku starostovy ženy na padlého syna Josefa. Tento důležitý motiv, který kupříkladu Jan Antonín Pitínský v již zmíněné

<sup>465</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011.

<sup>466</sup> Tamtéž.

<sup>467</sup> K Macháčkově zdůraznění hudebnosti se ostatně ironicky vztahuje i Petr Lébl ve své inscenaci „***Naši naši furianti***“ v ***Divadle Na Zábradlí***. Závěrečná „*furiantská*“ píseň složená bratry Tesaříkovými speciálně pro inscenaci, v rytmu reggae a zpívaná roztančenými účinkujícími je tak postmoderní, notně parodickou aluzí na Macháčkovu ikonickou inscenaci. Borna Macháčka cituje mnohem uctivěji, i když je také skeptický k jeho optimistické vizi, že „dobrý člověk ještě žije“.

<sup>468</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011.

<sup>469</sup> Tamtéž.

postmoderní inscenaci ***Našich furiantů*** v Národním divadle z roku 2004 učinil motivem kruciólním, je u Borny pouze letmo zmíněn. Druhá polovina inscenace začíná hned slovy těžkou kocovinou stíženého Dubského, zahajujícími u Stroupežnického druhý výstup dějství: „**DUBSKÝ: Tak jen dál, sousedi, jen dál!**“<sup>470</sup> Odhalení autora paličského listu se tak dočkáme až od rozkuráženého Bláhy a jemu sekundujícího Habršperka, kteří vítězoslavně vtrhnou na zasedání obecního výboru.

V Bornově inscenaci pak najdeme celou řadu přidaných replik, které jsou zřejmě dílem herecké improvizace během zkoušek. Například v hospodské scéně, kdy se Bušek pere s Bláhou a dědeček Dubský se je snaží roztrhnout, první radní vztekle křičí na členy rodiny Dubských: „**Chytněte si dědečka!**“<sup>471</sup>.

Chytrý dramaturgický oblouk se Bornovi podařilo sklenout i v případě onoho slavného ruského punče, který se stane zdrojem jednoho z konfliktů mezi Dubským a Buškem. Punč se u Borny objevuje na jevišti už na samotném začátku inscenace, kdy hostinský Marek mrzutě nosí po jevišti basy s tímto nápojem a bručí si pod vousy: „**MAREK: Co já s tím budu dělat?**“<sup>472</sup> Když se pak ve scéně domluvení svatby Václava s Verunkou naskytne příležitost, šibalský krčmář hbitě radostného rozpoložení využije, přičemž ani netuší, že punč poteče díky trumfování Dubského a Buška proudem. Hostinský Marek je nakonec nečekaným a jediným vítězem této lité bitvy, takže může s úlevnou radostí zvolat: „**MAREK: Já se toho zbavil!**“<sup>473</sup>

Furiantského kousku se Borna dopustil, když zcela vyškrtl slavnou mikro-situaci při výslechu ševce Habršperka četníkem z Radotic. Ten je přesvědčen o Buškově vině a k tomu, aby prvnímu radnímu mohl nasadit želízka, potřebuje už jedině – Habršperkovo svědectví: „**HABRŠPERK: (...) Já ovšem viděl, že nákej mužskej vystřelil, ale kdo to byl – ať se na tomhle místě propadnu – (ukáže prstem před sebe a uskočí) já ho nepoznal.**“<sup>474</sup> Onen ševcův lišácký „úrok“ je jednak příležitostí k projevení jemných komických nuancí představitele Habršperka a zároveň je vyjádřením prosté lidské rafinovanosti. Borna však tuto sekvenci ruší a Habršperk na četníkovu zoufalé naléhání pouze rezolutně konstatuje: „**Kdybyste mě zabil, já ho nepoznal.**“ Celá vesnice se následně hrozivě shromáždí okolo muže zákona a dává mu svými pohledy jasně najevo, že tady „u nás“ v Honicích nemá s „tvou svou spravedlností“ žádnou šanci. Radotický četník dokonce v jednu chvíli instinktivně sahá po zbrani, ale nakonec sklesle a s vědomím, že ani funkce úřední osoby s furianty nic nezmůže, rezignovaně odchází.

Bornova režijně-dramaturgická interpretace je jakýmsi uctivým přihlášením se k Macháčkově vrcholné vizi moderního českého divadla. Zároveň však na základě svých osobních zkušeností ze současného světa, Borna upouští oda Macháčkova optimismu a nechává plně promlouvat kousavou postmoderní ironii.

---

<sup>470</sup> Tamtéž.

<sup>471</sup> Tamtéž.

<sup>472</sup> Tamtéž.

<sup>473</sup> Tamtéž.

<sup>474</sup> STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. Naši furianti. In: Vrchlický, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. Praha: Albatros, 1983. s 93.

### **11. 3. NAŠI FURIANTI (2011): HERECKÝ KOMPONENT**

Borna vykládá ***Naše furianty*** značně cynicky, malého českého člověka vykresluje jakožto tvora podlého a pudově ubližujícího. Možná i proto je jeho inscenace založena na v podstatě monotematické a leckdy diváckou koncentrací ubíjející herecké expresivitě. Avšak, jak už bylo napsáno výše, Stroupežnického ***Naši furianti*** se přece dají chápat jako jakýsi nepřímý předobraz expresionismu, stejně jako je naturalismus v podstatě počátkem modernistické formální přepjatosti.

K Macháčkovi se Borna (krom jiného) odkazuje téměř nepřetržitou přítomností všech postav na jevišti, sledujících se zaujetím dramatické konflikty, střety a hádky. Smějí se vtipným výstupům spolu s diváky, ale do jednání, pokud to nemají předepsáno Stroupežnickým, nijak nezasahují. Jednající postavy si naopak přítomnost svých sousedů uvědomují velice dobře a je jim značně nepřijemná.<sup>475</sup>

Herectví ***Našich furiantů*** je u Borny založeno na expresi. Ale před všechny hodnotící závorky je třeba vytknout, že tato exprese není výrazem nějaké herecké nemohoucnosti. Expresse herců Divadla v Dlouhé je cílená.

V Bornových ***Našich furiantech*** se hodně křičí. Už od začátku, v podstatě hned od prvních replik, kdy Bláha a Habršperk laškují s pohlednou obchodní cestující Markýtkou a trumfují se v tom, kdo z nich by byl pro Markýtku vhodnějším milencem. Ještě silněji je však jejich hlasová exprese patrná, když pomlouvají zbytek vesnice a holedbají se svou moudrostí a životní zkušeností. Tatam je Macháčkem pocíťovaná sympatie k Bláhovi a Habršperkovi, hraných v Národním divadle Josefem Kemrem a Ludkem Munzarem tak, že si své furiantství s poťouchlou ironií uvědomují a v podstatě si z něj dělají legraci. Habršperk Pavla Tesaře a Bláha Jana Vondráčka posílají do publika s fanfarónským hulákáním své naduté plivance, v nichž není ani stopy po sebeironii: **BLÁHA: Učenej člověk to má všechno z knih. Jenomže my tam všude byli a všechno jsme to viděli!**<sup>476</sup> Ti dva nejsou ani náhodou světaznalým a zmoudřelým protipólem obyvatel Honic, ale jejich organickou „furiantskou“ součástí. Boj Bláhy s radním Buškem stává se posléze čistě bitvou jednoho ega s druhým. Princip spravedlnosti klečí na hanbě ve foyeru divadla.

A v podobném duchu defilují na jevišti i všechny ostatní postavy. Dubský Miroslava Táborského a Bušek Miroslava Hanuše v sobě mají expresivní rtuťovitost, uloženou již samotným Stroupežnickým. Jejich vzájemné konflikty a náročná smířování jsou ilustrovány pomocí velkých gest a velkohubých řečí. Zatímco Táborského Dubský jakožto starosta obce náročností své funkce spíše trpí, takže je jeho rozčilený křik vnějším vyjádřením zřejmě nedosažitelné touhy po klidu, Hanušův Bušek naopak své provokující tirády vyráží z hrudi s urputnou snahou dokázat ostatním, že on by se na starostenskou funkci hodil líp. Dubský a

<sup>475</sup> A znovu: podobný princip, který je zřejmě odkazem na Macháčka najdeme taktéž u Petra Lébla, který zaplněním malého jevištěátka Divadla Na zábradlí lidmi a rekvizitami činí klaustrofobickou atmosféru, ve které si všichni vidí takřka do talíře, až nesnesitelnou. Nenašel jsem však přímý důkaz, že by se Lébl, oproti Bornovi, jednoznačně a postmoderně ironicky tímto přihlašoval k Macháčkově ikonické inscenaci.

<sup>476</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011.



Bušek jsou jako jin a jang. Bušek slizce doráží na starostovo unavené ego a zoufalý Dubský se pak velice snadno nechá vytočit.

Nejkontroverzněji je Bornou interpretována rodina krejčího Fialy. Režisér problém se sedmi krky, které Fiala musí živit, vyřešil poměrně vtipně. Repliky, které má pronášet unisono dav krejčího dětí, zde (s pomocí napovídající matky) pronáší pouze Kristýnka. Další dítě je ukryté v kočárku a to třetí si panímáma Fialová teprve nosí pod srdcem. Fialová v podání Michaely Doležalové odrovnává své protivníky především třeskutým láteřením. Dalším rafinovaným nástrojem citového vydírání je její novým životem obtěžkané břicho, které podle potřeby a vždy v pravou chvíli s vulgární demonstrativností vyšpulí. A diváci se smějí.

Fiala Martina Matejky je ošuntělý a zbabělý pantáta, který napůl šeptem cedí svoje invektivy vůči konkurentovi Bláhovi. Podle momentální situace se v něm mísí ustrašenost s pohrdáním, poníženost s opatrnou jízlivostí. Po dvou krocích vpřed udělá pro jistotu vždy jeden krok zpátky. Napůl výsměšně a napůl omluvně syčí k Bláhovi:

**„FIALA: A proč tys ´tuhle nadával mým dětem do cikánů, proč? (...) Moje děti sou pořádné děti a pánubohu milé děti, rozumíš?“**

Rozpornost, s jakou přijímáme Fialovu chameleonskou povahu, vyvrcholí, když je odhaleno jeho autorství paličského listu. Je pokořen a ponížen, všichni se na něj dívají jako na ohyzdného tvora, špinavou chudobnou trosku. Starosta Dubský direktivně zahlásí: **„DUBSKÝ: Fialo. Smotat hadice. Konec poplachu.“**<sup>477</sup> Fiala padá na kolena a jako brouk, bojící se zašlápnutí, plazí se po šikmě a poslušně smotává hasičské hadice, do té doby připravené „k akci“, kdyby se paličská hrozba náhodou vyplnila. Nelze si nevzpomenout na holocaust, na postupné ponižování Židů, kteří museli svým jazykem olizovat špínu z bot árijského nadčlověka. Fialova tvář nevyjadřuje vzdor, odpor nebo smutek. Spíše trpné smíření, vyvolávající palčivou otázku, zdali je skutečně on tím hlavním pachatelem, padouchem s cejchem paličského hříchu.

S nejpronikavější jednoduchostí pak inscenátoři interpretovali Kristýnu Fialovou v podání Kláry Sedláčkové-Oltové. Již Stroupežnický ji ukazuje jako nepřiliš bystré děvče, což velice dráždilo Miroslava Macháčka a ve svém výkladu této postavy se sveřepě snažil jít proti jednorozměrnému hodnocení Kristýny: **„Proč Kristýna zpívá falešně? Proč je to málem obecní blbeček? Sedmnáct let je jí, dovedete si představit, co to je, takovýmhle způsobem poznamenat sedmnáctiletou bytost? Vždyť je to hnus! Jaktože se tohle v té hře mohlo přejít? Vždyť to přesahuje do naší doby, copak nemáme v naší době příklady takového počínání?“**<sup>478</sup> Macháček z Kristýnky v podání Tatjány Medvecké udělal pubertáčku nechápající plně zákonitosti „dospělého“ života, která se stává obětí ambicí svého otce. Ještě věří, že lidé jsou od přirozenosti dobří. A to není znakem hlouposti, ale spíše sympatické naivity. Z té je pak Kristýna krutě vyléčena.

Avšak Borna naopak hloupost a tupost Kristýny dotáhl až ad absurdum a postavil ji takřka na samu mez mentální retardace. Nebohá dívčina se štourá v nose, v rozpacích bezděky vulgárně zdvihá svou krátkou sukni a odhaluje spodky,

<sup>477</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011.

<sup>478</sup> *Rozprava o režii. Miroslav Macháček* [videozáznam na DVD]. Realizace záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

kočárek se svým sourozencem několikrát nechá nezodpovědně sjet s vrcholu šikmého jeviště. Kristýna je zřídlem prvoplánových gagů, ale možná právě tato přehnaná prostoduchost činí z ní ve vztahu k obci ještě tragičtější postavu, než tomu bylo u Macháčka. Je to naivka, bitá svou násilnickou a alkoholickou matkou, zneužívaná (v kdovíjak širokém slova smyslu) slabošským otcem a vysmívaná celou vesnicí, včetně Habršperka a Bláhy. Oba nutí Kristýnu, která si ráda opisuje písničky, aby jednu zazpívala. Vědí totiž, že zpívá falešně a při zpěvu dělá legrační, jakoby svůdné pohyby. A když navnaděná dívka opravdu začne úděsně pět, Habršperk s Bláhou se nemohou pomalu smíchy udržet na nohou.

Podobné je to i v případě mladého krasavce Václava Dubského v podání fešného Jana Meduny. Václav se Kristýně, ošklivce s rozbouřenými hormony, líbí, ale jako správná outsiderka ví, že u něj nemá šanci. Když s ní zčistajasna Václav začne koketovat (z pragmatického důvodu – potřebuje z holky vymámit opsanou písničku, důkaz, že paličský list nepsal Bláha), je Kristýna v sedmém nebi. Na Václavovi je však vidět, že s ní mluví jenom s největším odporem. Skvělým gestem je okamžik, kdy Kristýna upije trochu piva z Václavova püllitru a chlapec inkriminované místo, kterého se dotkly dívčiny rty, zhnuseně utírá kapesníkem. Když si Kristýna chce vybrat odměnu za to, že Václavovi donesla písničku – tedy společný tanec, starostův syn zbaběle prchá a schovává se v davu hodujících vesničanů. Na jednu stranu je hloupost Kristýny Fialové možná až nepatřičně přeháněná do krajnosti. Avšak vzhledem k tomu, že žádná z postav nenese sympatické rysy, a to dokonce ani tradičně idealizovaní mladí Václav a Verunka, stává se tato prvoplánová hlupačka skrze groteskní hyperbolu jedinou tragickou personou, s níž se můžeme v návalu sebedojímavého afektu nějak ztotožnit.

Diváci se ale Fialovým zhusta smějí, a je to dáno zjevně tím, že Fialová, Fiala i ta blbá Kristýnka jsou svou hereckou interpretací uzavřeni v sociální karikatuře. Chudá a životem vláčená žena je zde tvarována v groteskní a divácky vděčné hyperbole, upomínající na rasově nekorektní kameňákové „fórky“ o Romech na úřadech práce atd. Fialová je „v očekávání“, ale přesto se neváhá opíjet punčem, protože se rozlévá zadarmo. Fialová i Fiala bijí svou prostoduchou dceru, jejich rodičovská láska se ani na chvíli nijak neprojeví. A i v okamžicích neskrývaného trýznění se z obecenstva ozývá radostných smích.

Sociální karikatury jakožto oblíbeného prostředku k pobavení publika si ve své recenzi dobře povšiml výrazně levicový kritik a dramatik Roman Sikora: **„I v této inscenaci je pak k zahlédnutí obvyklý jev, že se čeští divadelníci mnohem raději ztotožňují s těmi, co mají moc a majetek, než s těmi bez něj. Asi nejzákeřnější postava dramatu i inscenace, krejčí Fiala, usilující o post ponocného tím, že zostudí svého konkurenta Bláhu, je zde předveden jako zbabělec, který není schopen obstát v přímém střetu, a proto se uchyluje k intrikám. (...)A nakonec k dovršení všeho to podlé plémě nechali odsoudit manželkou starosty v podání Ilony Svobodové slovy „jste špatný člověk“. Skoro by si jeden měl chuť v této souvislosti představit Zdeňka Bakalu, bez skrupulí nedodržujícího smlouvy a spekulujícího s byty a osudy jejich obyvatel a zároveň financujícího Havlův slet mravně nezávadných intelektuálů pod názvem Fórum 2000. Nebo třeba bývalou milenku pražského radního přes kulturu Milana Richtera, Miss World Taťánu Kuchařovou, jak stojí v zářivé večerní róbě**

**nad bezdomovcem a plísni ho za to, že je líný a že vůbec je jeho charakter takový nějaký smradlavě nedobrý.**<sup>479</sup>

V Bornově inscenaci však najdeme dva zásadní výjevy, které Sikorovo příkré hodnocení přece jenom poněkud relativizují. Tím prvním je scénka, jak vystřižená z němé americké grotesky. Když Dubský před vesničany nahlas přečte paličský list, hrozící vypálením obce, dají se všichni do zběsilého běhu. Václav na trubku zatroubí poplašnou melodii, muži rychle nasazují helmy a oblékají uniformy, rozvinou hadice a strnou připraveni k boji s lýtým živlem. Jako poslední přibíhá Dubský s kýblem vody a Verunka Bušková oblečená jako zdravotnice. Scénka je groteskní svým zběsilým tempem a přepjatou snaživostí všech postav dostát povinnostem. V druhém plánu si však uvědomujeme, že v okamžiku krize (byť falešné a vlastně ve své podstatě strašlivě směšné, vycházející pouze z anonymního dopisu) všechny antagonismy se náhle smažou a celá obec dokáže dokonale spolupracovat. Borna je Čech a v této bravurní alegorii dokázal vyhmátnout onen paradoxní grunt českého národního charakteru, který na jednu stranu závidí a pomlouvá, ale na druhou stranu se umí vzepnout k neuvěřitelné solidaritě.

Druhým výrazným kontrapunktem k celkové groteskně hyperbolizované interpretaci Stroupežnického klasického kusu je slavný nostalgický monolog dědečka Dubského. Ten je v podání Jiřího Wohanky mužem, který se nehodlá smířit s úlohou trpěného starce „na vejminku“, od něhož se už nic neočekává, ani v práci, ale ani v lásce. S lascivní dotěrností toká s vyzývavou Markýtkou, která však jeho komplimenty a doteky bere s rezervovanou shovívavostí. Děda se halasně směje, holedbá se svými milostnými úspěchy, ba dokonce udělá stojku na židli a chce se jako správný chlap rvát, když jde o čest. Zpívá košilaté písničky. Ale čím víc huláká a marně si přes hlavu přetahuje košili, aby se pustil do pěstního souboje – tím víc ho dohání jeho věk. Svou historku, jak kdysi dávno vezl dva slavné monarchy, už vyprávěl snad stokrát. Když se dá do sto prvního vyprávění, všichni okolo dávají oči v sloup a útrpně vzdychají. To však dědu Dubského nevyvede z míry a s „menšíkovským“ nadšením vykládá onu zásadní historku svého života. Mele páté přes deváté, o sobě mluví jako o svém synovi, Markýtku si plete s Verunkou. Stejně jako v Macháčkově úpravě mu ostatní s blahosklonnou ironií napovídají nebo ho jízlivě upozorňují, že vynechal nějaký detail. Dědeček Dubský je dlouho onou groteskní figurkou, skvěle zapadající do Bornova inscenačního panoptika, v němž jsou všichni děsivě směšní. Avšak když pantáta Dubský vzkřikne: **„Prásk jsem bičem ...“**<sup>480</sup>, cosi se stane. Do té doby ukřičený, svou senilitu radostně přiznávající kmet, se najednou ztiší, v očích se mu zalesknou slzy a on tichým hlasem, tak očišťujícím uši diváka, šeptá: **„Moji čtyři vraníci letěli jako vítr. Lidičky, to byla podívaná. Z široka daleka se seběhlo lidí na tisíce. A tak to šlo až do Písku, přes Čížovku, přes Perutice. A moji vraníci letěli, až mi srdce v těle samou radostí hrálo.“**<sup>481</sup> Je to vzpomínka na ztracený čas, skrze kterou se starému Dubskému s nesnesitelnou upřímností před očima zjeví jeho blížící se konec. Jakoby v náznaku ničím nespoutané svobody mladého vozky, ženoucího s ryčným jásosem kupředu svůj vůz, starý Dubský pocítil, že koně, tepající v zákoutích jeho zjizveného srdce, se zběsile ženou k neodvolatelnému odchodu z tohoto světa.

<sup>479</sup> SIKORA, Roman. Naši roztomilí neškodní furianti. In: *Deník referendum* [online] 3. 2. 2011 [cit. 2. 3. 2016]. Dostupné z: <http://denikreferendum.cz/clanek/8793-nasi-roztomili-neskodni-furianti>

<sup>480</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořizený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011.

<sup>481</sup> Tamtéž.

Od lásky, od vzpomínek...od furiantství. Děda Dubský se náhle chytne za srdce a zachroptí. Alkoholem rozkurážená vesnická společnost zkoprní. Vnuk Václav vyskočí a vezme svého dědečka do náručí. Chvilé mrazivého ticha. Je mrtvý? A v tu chvíli se stařečkovy oči otevrou, plné starých plamínků a potměšilý smích dá všem úlevně vydechnout.

Furianti se milují a hádají s fortelným křikem. Ovšem na druhou stranu: nebývá křik v podstatě tím nejjednodušším způsobem, jak zakrýt svou vnitřní nejistotu a strach? Nejsou ve výsledku všechny ty furiantsky velkohubé a pyšné figury hluboce zranitelné a citlivé? Interpretace postav však není jediným zřídlem expresionistického frenetismu. Borna jej do inscenace dodává i skrze celou řadu drobných situačních gagů a vtípků, které jsou tu více, tu méně podařené. K těm s interpretačním klíčem souznějícím patří opakované zuřivé svlékání halen a košil ve chvílích, kdy se spolu dva muži chtějí pustit do pěstního souboje. Je to ve scéně konfliktu Buška a Bláhy z 2. jednání a později Dubského a Buška ve 3. jednání. Právě v druhém případě je tato situace vtipně dovedena až do absurdna. Dubský a Bušek zde stojí do půl těla nazí a jejich pupky věští rvačku. Když Václav slyší, že jeho sňatek s Verunkou Buškovou je ohrožen, také furiantsky shodí košili, a nyní už tu stojí tři napůl nazí muži. Rázně se do tohoto tria rozhodne vstoupit i děda Dubský, který už má celého nesmyslného konfliktu dost a v zuřivém afektu se rozhodne také „shodit košili“, vstoupit do ringu. Jenomže jeho stáří mu nedovolí tento akt, tento znak animální mužské pudovosti, dokončit. Děda Dubský nepřetáhne košili přes hlavu a útrpně zůstává ve směšné pozici staříka, jehož mužnost už poněkud vyprchala. Symbol „svlékání košil“ tak má v inscenaci svůj význam a hraje určitou metaforickou úlohu.

Spíše chtěně groteskní než významotvorný je otevřeně erotický vztah Václava a Verunky. Ti hned po úvodní písničce „hupsnou“ za šikmu, přičemž ve chvíli, kdy na scénu přicházejí jejich otcové, vynoří se z hlubin rozčuchaná hlava Verunky, aby s orgastickým výkřikem zvolala: **„Václave, já už nemůžu!“**<sup>482</sup>, načež její otec, přesně podle Stroupežnického textu spokojeně vzdychne: **„Ale sluší jim to, co?“**<sup>483</sup> Diváci se smějí. Když se pak milenci loučí před zraky svých rodičů, Václav si zapíná kalhoty a Verunka upravuje účes. Tento jejich únik před vesnicí za sexuálními radovánkami se v inscenaci zopakuje ještě několikrát, vždy k radostné spokojenosti publika.

Grotesknost, škleb, afekt, přehánění ... s tím vším Borna v inscenaci **Našich furiantů** pracuje takřka až do vyčerpání všech snesitelných možností. Humor uvolňuje diváckou touhu po pobavení, na druhé straně však jakoby se skrze tuto zábavnost demonstrovala ona děsivá krutost všech postav, která paradoxně činí z této komedie nihilistickou tragédií.

Expresivně pojaté herectví, které je zdrojem a ohniskem humoru, tak lze číst v duchu Bergsonových úvah o smíchu, jakožto reflexi moderního zautomatizovaného člověka. Ten se ve své snaze být plnohodnotnou a užitečnou součástí společnosti stává manipulovanou loutkou. Personou, která věří, že se skrze pokrok osvobozuje, je čím dál tím víc spoutávána civilizačními řetězy: **„Komika je stránka osobnosti, pomocí níž se jistý aspekt lidských událostí – který zvláštní ztuhlostí napodobuje čistý a jednoduchý mechanismus, automatismus a nakonec i pohyb bez života – podobá věci. Vyjadřuje tedy nedokonalost jednotlivce či kolektivu, vyžadující**

<sup>482</sup> Tamtéž.

<sup>483</sup> Tamtéž.

**bezprostřední nápravu. Touto nápravou je právě smích. Smích je určité sociální gesto, jež zdůrazňuje i potlačuje zvláštní druh roztržitosti lidí a události.**<sup>484</sup> K loutkovitosti upomíná takřka všemi postavami mnohokrát opakované gesto bezděčného rozhození rukou ve stylu: **„Co naděláte, jsme už takoví a nedá se to změnit!“** Jsme ze dřeva vyřezaní Kašpárci, rytíři se zdviženým hledím, princezny, princové, králové, selky ... Na svých drátkách nás vodí jakýsi neviditelný demiurg a my se zříkáme odpovědnosti.

Postmoderna pracuje s různými, často ostře protikladnými rovinami vnímání. Kombinuje žánrová schémata, aby tak ukázala složitost a nejednoznačnost estetických i morálních soudů. Přímým exemplárním důkazem je snímek ***Pulp Fiction: Historky z podsvětí (1994)***<sup>485</sup> a v podstatě celé dílo jeho režiséra Quentina Tarantina. Kultovnost si Tarantinovy snímky vydobily netlumenou a až do krajnosti demonstrovanou krutostí, vulgaritou a sadismem. Kovaní fanoušci umí z paměti citovat dialogy mezi mafiánskými zabijáky Julesem Winnfieldem a Vincentem Vegou. Užívají si krvavé orgie ve snímku ***Kill Bill (2003)***<sup>486</sup>, kdy v hektolitrech krve a pokryta stovkami usekaných údů, žene se hrdinka, které se říká Nevěsta, pomstít svůj zkažený život. Frenetismus, přepjatost a až fyzicky nesnesitelná bestiálnost některých výjevů se dá číst jako sofistickovaná hra s žánry, ale také jako podprahové děsivé konstatování, že svět došel už tak daleko, že primitivní násilí a vulgárnost dokáže zakrýt falešnou civilizovaností a estétstvím.

Nejvýznamnější představitelé britské filmové postmoderny Peter Greenaway a Ken Russell ve svých dílech naprosto rezignovali na hierarchii vkusu a klasický způsob vyprávění. V jejich filmech se dokonale vystavěný a do posledního detailu estetizovaný obraz střídá s kýčovitou laciností, vážné drama s groteskou, romantika s explicitní pornografií. Milovník barokního šerosvitu a původně malíř Greenaway ve svém opusu magnum ***Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec (1989)***<sup>487</sup> vytváří fascinující a náročné obrazy. Film je přitom žánrově pouhou banální gangsterkou, plnou krutých výjevů, nešťtících se dokonce ani explicitního kanibalismu. Russell ve svébytném biografickém snímku ***Mahler (1974)***<sup>488</sup> ilustruje vysoce artistní hudbu pozdního romantismu nepokrytě kýčovitými obrázky, kdy se kupříkladu malý Mahler, prodchnutý tepem přírody, projíždí lesem na divokém běloušovi. To je však ještě ta snesitelnější bizarnost, vylovená z mošničky tohoto extravagantního tvůrce. Ken Russell ve svých dílech na sebe vrší pornografii, krutý a úchylný humor, spolu se selankovitou líbivostí. Filmy Greenawaye a Russella jsou lunaparkem emocí, kde si divák nemůže být jist vůbec ničím. Tito dva britští filmoví anarchisté nově definovali vnímání uměleckého díla jakožto souboru nespojitých, hodnotově a myšlenkově nestrukturovatelných počitků.

V českém teatrologickém diskurzu vytvořil nejvlivnější studii, zabývající se současnou divadelní estetikou, teoretik a dramaturg Jaroslav Etlík. Ten ve své práci ***Divadlo jako zakoušení*** poskytl fundovaný pohled na změnu divadelního paradigmatu, kterou postmoderna reaguje nejen na divadlo klasického typu, ale i

<sup>484</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. Překlad Eva Majorová a Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. s. 93. ISBN 978-80-206-1249-6.

<sup>485</sup> *Pulp Fiction: Historky z podsvětí*. Režie Quentin Tarantino. USA, 1994.

<sup>486</sup> *Kill Bill*. Režie Quentin Tarantino. USA, 2003

<sup>487</sup> *Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* [film]. Režie Peter Greenaway. Velká Británie/Francie/Nizozemsko, 1989.

<sup>488</sup> *Mahler* [film]. Režie Ken Russell. Velká Británie, 1974.

na divadlo modernistické (avantgardní). Divadlo je vždy umělou skutečností, superznakem (tedy množinou dílčích znaků), vytrženým z proudu všednodenní skutečnosti. **„Každý předmět, který vstoupí na jeviště, jakmile se stane součástí pro obě strany domluvené fikce, je automaticky znakem. A znak vždy označuje.“**<sup>489</sup>

Na tomto principu ostatně raně modernističtí teoretici a praktici stavěli svou snahu emancipovat divadlo od literatury. Jak si ale na příkladu Otakara Zicha všímá Etlík, zapomněli při vši své fundovanosti na jednu složku, která je pro specifičnost divadelního umění zcela zásadní – totiž na diváka. **„Existuje-li v divadle lidský originál na obou stranách umělecké komunikace, logicky z toho vyplývá, že také proces vnímání tu neprobíhá jednostranně, nýbrž v obou směrech. Herec a jeho akce jsou na jedné straně vnímány publikem, aby na straně druhé herec sám vnímal veškeré reakce diváků. Z tohoto faktu tedy plyne jednoduchý, až banální závěr: v divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to dvojici natolik významnou, že teprve díky ní – díky vzájemné ‘spolupráci’ - se realizuje divadelní představení.“**<sup>490</sup>

Etlík tak dospěje k úvaze nad divadlem, v němž se prolíná jak stránka noetická, tedy poznávací, jdoucí po linii dramatické situace a jednání hereckého komponentu, tak ontologická, v níž se do umělé znakové struktury divadelního představení, více méně předem nazkoušeného, jakožto příznak prolamují i skutečnosti původně mimoestetické, které však ve spojení se znakovou strukturou díla tvoří jeden celek. **„Důraz je kladen především na vzájemné prodlévání, na společné pobývání herců a diváků v divadelním prostoru, na soubytí. Noetická stránka je v takových divadlech buď oslabena, nebo ji kód divadelního představení nabízí až jako druhou, méně důležitou možnost. Divák tu pak zakouší nejen tvar a sdělení, nebo ještě lépe: často tento tvar a toto sdělení není rozhodující, ale především je tu divák přímým svědkem hry, buď jako partner a přímý účastník společného hledání tohoto tvaru, anebo tu prostě pobývá s druhými lidmi a je mu s nimi dobře a tvar a jeho výpověď je jenom záminkou, méně důležitou složkou divadelního zážitku.“**<sup>491</sup>

Etlík noetický a ontologický princip pro lepší pochopení nejprve staví do protikladu, a to jak ve smyslu estetickém, tak ve smyslu dichotomie tzv. tradičního činoherního divadla a divadla alternativního. A to je možná jeden z důvodů, proč byla Etlíkova práce jeho kritiky následně zkreslována a autor napadán z utilitárních pohnutek a protěžování „alternativních“, nečinoherních způsobů divadelní tvorby. Etlík však nikde nic takového netvrdí, ba naopak, noetický a ontologický princip pro něj znamenají spojené nádoby, které se doplňují: **„Samozřejmě teď tu popisujeme ty typy divadla, v nichž ontologický základ divadla je výrazný, rovnocenný, případně vůbec nejdůležitější, ale on platí a je přítomen vždy, za všech okolností, v jakémkoliv divadle. I v tom, které je svým akcentem zaměřeno na noetiku, na znakovost, na sdělování, kde jsou rozhodující informace, ať už v jakékoli a jakkoliv estetizované formě. Neboť ani tady divák není nikdy absolutně beze zbytku zaměřen jen k záměrně vytvořenému**

<sup>489</sup> ETLÍK, Jaroslav: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In: *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 1, s. 19. ISSN: 0862-5409.

<sup>490</sup> Tamtéž, s. 5.

<sup>491</sup> Tamtéž, s. 22.

estetickému tvaru, i tady mimo tento tvar (a to přesto, že tento typ divadla se takovému přístupu tu ve větší, tu v menší míře brání) divák podprahově vnímá i všechno to, co vůbec nepatří k záměrnému tvůrčímu úsilí herců (a režiséra), vnímá i samu úpornost hráčů v onom hledání tvaru, i jejich chyby a 'šumy', jejich fluidum i jejich náladu, trému, a dokonce vnímá i tak banální věci jako jejich pot a pach, zkrátka zakouší celou jejich lidskou dimenzi."<sup>492</sup>

Dovolím si tvrdit, že Etlík vytvořil pregnantní příklad postmoderní teorie, v níž není umělecké (v tomto případě divadelní) dílo chápáno prizmatem nějaké zapouzdřené estetické nebo společenské teorie, ale jako zcela samostatný, nezávislý artefakt, do jehož struktury samozřejmě estetické teorie, společenské dění nebo ideologie pronikají, nejsou však pro interpretaci, pro zážitek z díla, určující, což byl fundament divadla modernistického: **„V divadle sdílíme skutečnost nejen jako technickou představu, jako vjem fyzického substrátu a jeho psychickou a fyziognomickou interpretaci v podobě technické představy, ale podprahově vnímáme celou lidskou bytost a materiálnost předmětu. Tomuto totálnímu vnímání (nejen noetickému, ale i ontologickému) bychom nejraději říkali zakoušení (totální zakoušení divadla). Divadlo je vždy cosi mezi 'hospodou' a estetickým tvarem. Zázrak a magii tu zakoušíme nejen z toho, že se nám předvádí něco zázračného, něco nám dosud neznámého, formou, dejme tomu, příběhu, ale magično se tu rodí i vedle toho – ve smyslu pospolitosti, magie z 'posvátnosti' setkání. Nejde tedy jen o magii imaginace, ale i o magii a energii samotného bytí, vyplývající už z faktu osobní účasti a koncentrace všech přítomných v divadelním prostoru.“**<sup>493</sup>

Etlík se tak zařadil po bok v této práci již citovaného Rolanda Barthesa a jeho **Smrti autora** nebo **Otevřeného díla** Umberta Eca. Etlíkova studie primárně nepromlouvá k tvůrcům divadelního superznaku, ale ke „konzumentům“, v mém případě kritikům a analyzátorům, kteří se stávají svébytnými spolutvárci výsledného díla, nesou za něj do určité míry i odpovědnost - a to vše pak ve výsledku mění i způsob, jak k takovému dílu při svém hodnocení přistupují.

Divadlo v Dlouhé, jak již bylo řečeno, je založeno na silných hereckých individualitách, které svůj talent dokáží uplatnit v rozličných rolích, s výraznou pomocí hudby, pohybu a loutek. Jsou souborem, který ve velké míře komunikuje se svým publikem a bere ho jako rovnocenného partnera. Inscenace jsou v Dlouhé na jednu stranu pečlivě nazkoušené, zároveň však neustále otevřené různorodým transformacím při jednotlivých představeních. Míra otevřenosti je samozřejmě ovlivněna žánrem daného titulu, nejde však o omezení striktní.

Komunikační tok mezi jevištěm a hledištěm se u herců Divadla v Dlouhé nejvíce uplatňuje u představení určených dětem a mládeži, protože toto publikum není ještě zatíženo konvencemi a i bez přímého vyzvání živě reaguje na události, které se před ním odehrávají: **„Z formálního hlediska je pro Bornu od počátku práce s dětmi zajímavým a lákavým momentem nastolování a boření estetické distance v rámci otevřené hry, která je předem domluvená. Pro budování inscenačního tvaru to znamená střídání hry na**

---

<sup>492</sup> Tamtéž, 23.

<sup>493</sup> Tamtéž, s. 29.

## **hru s hrou samotnou, odhalování iluzivních složek inscenace, ukazování na ně, aby bylo patrné, že jde o divadlo, o domluvenou hru.**<sup>494</sup>

U Bornových *Našich furiantů* můžeme ono Etlíkovo „zakoušení“, neviditelnou energií elektrizující prostor divadla, nejlépe postihnout právě v diváckých reakcích na krutost a výsměšnost, tryskající z Bornovy interpretace Stroupežnického textu. Noetika a ontologie tu skutečně tvoří spojené nádoby a přítomný kritik (v tomto případě tedy já) musí při svém hodnocení brát toto spojení v potaz.

Herci expresivní škleb svých postav dohánějí v některých chvílích až do bizarních poloh. Je zde patrné naplňování režijně-dramaturgické představy, vyvěrající z posíleného výsměchu Stroupežnického. Herec však tuto svou expresionistickou masku, předem nazkoušený znak své postavy, dokáže transformovat na základě reakcí v publiku. Ke škodě věci v případě *Našich furiantů* je vděčný smích publika především podnětem k přehánění výrazu, k lacinému pitvoření, kterým se chce herec zavděčit divákovi a umocnit jeho pobavení.

Zajímavě a „taktilně“ působí okamžiky, v nichž se smích ozývá za situace, kdy grotesknost postavy ve své hloubce vyjadřuje něco odpudivého, nepříjemného, až tragického. Kupříkladu ve scéně, kdy Václav s úlisně předstíranou koketérií mámí na prostinké Kristýně opsanou písničku. Nebo když ponížený krejčí Fiala na kolenou, s pocitem studu, pomalu smotává hasičské hadice. Reakce diváků tak zde mají zásadní podíl na celkovém, bezprostředním „zakoušení“ dané scény, které pak v nás reflexivně vytváří určitou představu chápání světa, jakožto celku. Smějí se diváci se skutečně krutou upřímností nad zneužíváním mladého, nepřiliš inteligentního děvčete, nebo je smích obranným prostředkem proti vnitřnímu studu, že i já – divák, zrcadlo jeviště – jedním s podobnou ošklivostí ve svém vlastním životě?

Etlíkovo „zakoušení“ tak nelze vnímat ve zjednodušeném úzu vnímání dechu, potu a pachu účinkujících. Zakoušení je komplikovaný způsob uchopování uměleckého díla. V postmoderním diskurzu se jedná o odhalování jeho vnitřních rozporů, protikladů a různorodých interpretačních vrstev. Význam superznaku představení se nám nevyjevuje sám o sobě, ale utváří se za pomoci celkové atmosféry, reakcí publika atd. Řečeno s Deleuzem a Guattarim, zakoušení je analogické k oné nekonečně rhizomatické struktuře.

Samozřejmě, taktilní zážitek lze nalézt i u četby knihy, sledování filmu nebo poslechu hudby – specifikem divadla je však to, že na rozdíl od výše jmenovaných uměleckých druhů, znak (herecký komponent) může na rozpoložení publika, na jeho smích reagovat a zakomponovat jej do své struktury. Uvedu to na příkladu jedné situace, která stojí v kontrastu s oním expresivním a groteskně hyperbolizovaným pojetím postav *Našich furiantů*. Jedná se o scénu, kdy Šumbalka plísňuje svého manžela, notorického gamblera, že na jarmarku prohrál větší obnos peněz a tím přivedl rodinu do bídy. Rázná fúrie, která svého bázlivého muže k pobavení celé vesnice bije a okřikuje, se najednou zlomena tíživostí situace rozpláče. **ŠUMBALKA: Vždyť já nemám ani těch pět**

---

<sup>494</sup> NACHLINGEROVÁ, Markéta. *Jan Borna a poetika jeho divadla pro děti*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Katedra divadelní vědy. s. 81.



**zlatejch, abych zaplatila tohle dřevěný nádobí. Matěji, já bych tě nejradši zabila!**<sup>495</sup>

Šumbalka stočená do klubička vyráží ze sebe upřímné a bolestné vzlyky. A najednou, na mnou navštívené repríze, se z publika ozval smích. Divák, uvyklý nadsazené atmosféře inscenace, považoval pláč Šumbalky za další z groteskních vtípků. V tu chvíli však Šumbalka zdvihla hlavu a plna vyčítavosti a zhnusenosti nad tím, že je ve svém strachu o budoucnost rodiny druhým pro smích, zahleděla se do anonymní tmy hlediště. Jediným pohledem zelektrizované publikum dokonale pochopilo – nedíváme se z bezpečí svého sedadla na stvůry v železné kleci jeviště, stvůrami jsme my sami. Nejde o předem nazkoušený akt inscenačního superznaku, ale také se nejedná o zcela autonomní, z díla vyloučený čin herečky Ivany Lokajové. Cokoli se na jevišti odehraje, byť se jedná o momentální, emocemi podnícený projev umělce-člověka, stává se znakem, vyjadřuje něco estetického, myšlenkově běžnou životní zkušenost přesahujícího. V této drobnosti je ukryta zásadní úloha divadla oproti jiným uměleckým druhům.

#### **11. 4. NAŠI FURIANTI (2011): SCÉNOGRAFICKÝ A HUDEBNÍ KOMPONENT**

Jestliže je Bornova inscenace *Našich furiantů* prodchnuta skepticismem a potměšilou groteskností, nevstřícnou vůči všem postavám defilujícím po jevišti, muselo se to dotknout i hudební stránky díla. Ta, stejně jako v případě Macháčkovy režijní vize, je zásadní součástí dění, dokresluje atmosféru a nepředstavuje „pouze“ folklórní ozdobu. Avšak zatímco u Macháčka byla lidová píseň poslem optimismu, sborový zpěv účinkujících měl vyjadřovat naději, že slušnost má přes všechny negativní zkušenosti vždycky šanci, u Borny písně představují stvrzení oné nevíry v lepší příští, ve vítězství spravedlnosti.

Autor scénické hudby Milan Potoček, stejně jako Pavel Vondruška, vycházel ve svém výběru textů z lidové poezie. Tedy přesněji řečeno, čerpal z ní pouze částečně, protože již úvodní píseň celé inscenace *Luňák* je převzatá ze sbírky Františka Ladislava Čelakovského (1799 – 1852) *Ohlas písní českých (1839)* a jedná se tedy o píseň umělou, lidovou poezii pouze připomínající.

I další zpěvy jsou jednak dílem Čelakovského, jednak dílem skutečně lidovým (píseň *My jsme tady dva, kamarád a já*), některé texty zbásnil představitel radního Buška a asistent režie Miroslav Hanuš. Potočkova hudba neexperimentuje s formou, zároveň se však nejedná o nějaký kvazi-pokus o falešnou napodobeninu ryzího folklóru. Díky nadprůměrným múzickým dovednostem členů souboru Divadla v Dlouhé mohl Potoček vytvářet poměrně složité, ostrým řezem rytmus střídající melodie, ve kterých se ozývá duch lidového sentimentalismu nebo naopak nespoutané divokosti. Tato lidovost však spíše upomíná na modernistické travestie Leoše Janáčka nebo Bohuslava Martinů. Ostatně, stejně svou scénickou hudbu komponoval i Pavel Vondruška a je jisté, že i Potočkova muzika se snaží být jakýmsi uctivým, i když v celkovém vyznění antagonistickým pandánem k Macháčkově opus magnum.

Ostré hrany krutosti se hudebně vyjeví hned v úvodu inscenace, kdy Kristýnka Fialová, ponoukaná Bláhou a Habršperkem ke zpěvu svého nového „písničkového

<sup>495</sup> *Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořizený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011.

objevu“, nezapěje Stroupežnickým předepsaný song **Na hranicích města německého**, ale v divošském třasu, příznaku její slaboduchosti a s příšernou intonací, která je zdrojem cynického smíchu ševce a vysloužilce, křičí do světa strašidelnou odrhovačku:

**„Utopte ju, upalte ju, kantorovic Stázu,  
ať nekouzlí, nečaruje, našu mladú chasu!“<sup>496</sup>**

Je to jakýsi odraz jejího postavení ve vesnické pospolitosti – ona je onou čarodějnící, vysmívanou a bitou, stojící věčně jednou nohou na hranici. Píseň je zde prostředkem ventilace vnitřní frustrace, zloby a hlubokého smutku a pocitu nespravedlnosti.

Přelom mezi 1. a 2. jednáním, kdy se konflikt mezi rody Bušků a Dubských začíná přiosťřovat, obstará kontrastní lyrická zamilovaná píseň Verunky a Václava, zpívaná za večera při východu měsíce:

**„Má zlatá matičko,  
ach, povězte mně,  
co to bez přestání  
pohrává ve mně?  
Hraje to, zpívá to,  
chvilkami skáče;  
oč že mám v srdéčku  
zavřené ptáče.“<sup>497</sup>**

Dojatá vesnice se ve druhé sloce k mladým milencům sborově přidává:

**„Klec máme na půdě  
dojděte pro ni;  
však my to ptáčátko  
chytíme do ní.  
Dáme je za okno,  
musí nám zazpívat,  
když budem večeřet.  
když budem snídat.“<sup>498</sup>**

Následuje ostrý střih a sentimentální melodii střídá rázná vesnická skočná, která otevírá 2. jednání, odehrávající se na posvícenské tancovače.

Jadrně, písni **My jsme tady dva, kamarád a já**, kterou si nechává zahrát Bláha na truc radnímu Buškovi, končí první polovina inscenace. U Macháčka si Bláha nechává zahrát lyrickou melodii **Byl jsem na pouti dnes**. Vojenský vysloužilce hořce polyká slzy, kloboukem si zakrývá tvář a v neumělém kroku tančí se svým nejlepším kamarádem Habršperkem. Ten své místo záhy přenechá Markýtce, věrně stojící při Bláhovi, ba co víc, zcela jistě ho milující. Zklidnělá a něžná atmosféra teskné písně, znějící do hluboké noci, se stává grandiózním finále, kdy se k Bláhovi postupně přidávají ostatní a opona padá v duchu oné již výše tolikrát zmíněné optimistické naděje. I u Borny se tančí, ale je to tanec alkoholem zmožených trosek. Tanec, v němž je cítit potřeba vyrvat ze sebe skrze rytmický pohyb červa zloby. A do toho všeho s agresivním výsměchem Bláha a Habršperk křičí své:

**„My jsme tady dva,  
kamarád a já.  
My svý pivo zaplatíme,**

---

<sup>496</sup> Tamtéž.

<sup>497</sup> Tamtéž.

<sup>498</sup> Tamtéž.

**žádnýho se nebojíme,  
kamarád a já.  
My jsme tady dva,  
kamarád a já.  
Až svý pivo vypijeme,  
z hospody to vyženeme,  
kamarád a já.**<sup>499</sup>

Vesnická pospolitost tentokrát netepe lyrickým srdcem, jako v případě písně Václava a Verunky, ale v ozvěnu k Habršperkově a Bláhově odrhovačce se dvě skupiny překřikují: „**Pívo! Punč! Pívo! Pívo**“<sup>500</sup>, aby se pak vše slilo v roztančené hospodské divočině, kdy se slzy s životem nespokojeného člověka mísí s ostrou chutí laciné kořalky:

**„Pívali naši, pijme my taky,  
zůstali dlužni, zůstaňme taky,  
propí všecko, co můžeš,  
nebude soudu, až umřeš.**

**Pijme, pijme...  
Pobudem, nebudem,  
světa nepřebudem,  
a co po nás zůstane,  
kdo ví, kdo to dostane!**<sup>501</sup>

Opona padá a my v houstnoucí tmě jeviště vidíme stíny křečemi počínající kocoviny zmítaných mužů a žen.

Borna do do inscenace zapojuje i „tu nejkrásnější píseň na světě“, jak s oblibou při ceremoniálech říkají naši sportovní komentátoři - českou státní hymnu. Zazní během slavného monologu dědečka Dubského. Stařec hrdě pronáší: **PETR: Abych pravdu řek', já se toho nejdřív zalek'. Ale hned mě zase napadlo, že to bude velká čest, když budu moci jednou vyprávět, jak jsem dvěma potentátům ukázal, jak u nás v Čechách, dovedeme s koňmi jezdit!**<sup>502</sup>

V tu chvíli všechny alkoholem zmožené postavy vyskočí ze svých židlí a s falešnou alkoholickou intonací zapějí: „...**a to je ta krásná země, země česká domov můj, země česká domov můj!**“<sup>503</sup>

Borna tak s humornou nadsázkou ilustruje naši národní a vůči všem se vymezující hrdost na sebemenší úspěch, byť by se jednalo jenom o to, že panský kočí veze dva vladaře několik set metrů z jedné vesnice do druhé. Už tento prostý a ve své podstatě vlastně nevolnický akt má být pro českého člověka důkazem, že je světový, že „vidí do politiky všehomíra“.

Ale Potočkova hudba není založena pouze na groteskní nadsázce nebo hyperbolizované expresi. Zazní i písně lyrické – jako třeba snivě melancholická – **Ach radost, ach radost** (autorem textu je opět Čelakovský), zahajující druhou polovinu inscenace a zpívaná opět celým ansámblem:

**„Ach radost, ach radost,  
hezká to květina;  
jen škoda, přeškoda,  
že kořínků nemá.**

---

<sup>499</sup> Tamtéž.

<sup>500</sup> Tamtéž.

<sup>501</sup> Tamtéž.

<sup>502</sup> Tamtéž.

<sup>503</sup> Tamtéž.

**Přijde vítr - rozfouká ji,  
přijde voda - odhoupá ji:  
ach škoda, přeškoda,  
že kořínků nemá!  
Ach žalost, ach žalost,  
hořký to kořínek,  
žádný z něho nepučí se  
květ ani lupínek.  
Kolik vzdechů srdce kruší,  
než mu hořkost povysuší;  
kolik slzí uplyne,  
nežli v nich se rozplyne.**<sup>504</sup>

Podle šátku na hlavě Dubského poznáme, že původcem skleslé nálady je především krutá kocovina, důsledek včerejší zábavy. Ale jakoby byla určitou sebereflexí obyvatel Honic, vyjádřením vědomí vlastní nízkosti. Hudba v Bornově inscenaci **Našich furiantů** není jednovrstevnatá, přesto i v těch okamžicích, kdy zpěv je průvodcem zklidnění a nostalgické zadumanosti, cítíme z něj pachutí, hořkost a skleslost.

I scénografie Jaroslava Milfajta vědomě upomíná na Macháčkovu inscenaci. V té Josef Svoboda nechal rozlehlou plochu jeviště téměř prázdnou, pouze ve scénách pouťového hodokvasu nebo ve třetím jednání odehrávajícím se u Dubských doma, umístil na scénu několik ilustrativních stolů a židlí. Jediným výrazným scénografickým prvkem byly na zadním prospektu černé siluety vesnických domů a kostela, nad nimiž se klene modrá obloha.

Milfajt spolu s Bornou nemění prostředí a všechny události umísťují na náves. Ostatně, jak z interpretačního rámce vytušíme, vesnici sužují prudká vedra, takže to, že se všechny veřejné akce konají venku, je poměrně logické. Přechod mezi prvním a druhým jednáním se odehraje prostým stříhem, kdy lyrická píseň přejde do ryčné skočné a na scénu se přinesou stoly a židle. Třetí jednání, v němž se koná zasedání obecního výboru a podle Stroupežnického se odehrává u starosty doma, Borna umístil opět na náves a vytvořil tak plynulé spojení s jednáním čtvrtým.

Dominantou jeviště je šikma, po které se herci tu více, tu méně zdatně pohybují. Jde o scénografické vyjádření pokřivenosti duše jednotlivých obyvatel, jakýsi ozvuk scénografie expresionistické. Avšak především je tu onen modrý horizont, stejně jako u Svobody a Macháčka, na kterém však nejsou jednoduchými tahy načrtnuty vesnické domky. Jediným umělým prvkem, jenž se na povětšinou prázdném horizontu objeví, je kulaťoučkový měsíček, věrný to průvodce zamilovaných.

Do děje jsou zapojeny i loutky, představující jednou zajíce, kterého skolí radní Bušek a podruhé strážníka jedoucího na kole vyšetřit toto zlovolné pytláctví. V dryáčnické atmosféře celé inscenace mají loutky podobu atrakcí z pouťové střílnice, trhaně se pohybující před modrým horizontem za zvuků veselé kolovrátkové muziky. Zajíc má dokonce na svém bříšku namalován typický kulatý terč. Buškovo lovecké umění i strážníkovy upřímná snaha dostat své úlohy světské spravedlnosti tak v tomto kontextu nabývají groteskní povahy, tedy přesně v duchu celkové atmosféry inscenace.

---

<sup>504</sup> Tamtéž.

**„Vlny do sebe narážejí, stavějí se na odpor, hledají svou rovnováhu. Bílá pěna, lehká a veselá, sleduje jejich proměnlivý obrys. Ženoucí se příliv občas vrhne kousek pěny na písčité břeh. Dítě, které si nedaleko hraje, přijde, zdvihne hrst pěny a je překvapeno, že za chvíli má v hrsti jen několik kapek vody, ale vody slanější, skrývající v sobě více hořkosti než voda, kterou přinesla vlna. Smích se rodí asi jako tato pěna. Na vnějšek společnosti signalizuje povrchové revolty. Okamžitě zachytí pohyblivý tvar těchto otřesů. Sám je také pěnou na bázi slané roztoku. Jako pěna kypí. To je veselost. Když si ji filozof nabere a okusí ji, zjistí v ní někdy na tak malé množství značnou dávku hořkosti.“<sup>505</sup> „*Naši furianti*“**

Divadla v Dlouhé jsou inscenací, která svět počátku dvacátého prvního století reflektuje s bezprizorným sarkasmem. Ve své snaze pojmenovat přítomnost jako epochu, která přišla o kladné hrdiny, leckdy překročí hranici karikatury svým občas až příliš chtěným humorem, tlačným přes divákovu bránicu. Přesto však nemizí dobře mířený filosofický osten, vyjadřující znechucení z lidského tvora, ničícího jménem své touhy po vlastní seberealizaci vše pozitivní (a dle něj slabošské), co v něm dříme. A to není zrovna pozitivní závěr analýz postmoderních inscenací českého naturalistického venkovského dramatu. Avšak naše naděje tkví v tom, že umění, stejně tak jako společnost, je v neustálém pohybu. Třeba už teď někde v přítmí svého studentského pokojíku píše nějaký adept uměnovědného titulu práci o anti-post-modernismu, neomodernismu, neopremodernismu. Postmoderní ironie? Nemyslím si.

---

<sup>505</sup> BERGSON, Henri. *Smích*. Z francouzského originálu přeložili Eva Majorová a Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012.

## **12. ZÁVĚR**

Všechny teorie stojí na hliněných nohou. Pokus představit v několika málo kapitolách poetiku českého postmoderního divadla, určitě nemusí mnohé s problematikou obeznámené uměnovědce bezvýhradně uspokojit. Vždyť celou řadu v textu postulovaných tezí, definic a tvrzení nelze vztahovat pouze na postmodernu, ale i na jiné umělecké druhy, směry a žánry, které tvořily a naštěstí stále ještě tvoří kulturní dějiny lidstva. Skeptický vztah k ratiu, k povýšenosti lidstva nad barbarskou přírodu, přece najdeme již ve fantastním románu Jonathana Swifta ***Gulliverovy cesty***<sup>506</sup> z roku 1726. Vytvořil v něm ironický antipod klasickému dílu Daniela Defoa ***Robinson Crusoe (1719)***<sup>507</sup>, který s osvícenským zanícením proklamuje přesvědčení, že člověk, obdařený zdravým rozumem, může vyřešit všechny problémy, jež před něj divočina pustého ostrova staví. A že civilizovanost a humanita jsou zárukou všeobecného dobra a životního štěstí – takže i primitivní kanibal Pátek se nakonec stane díky Robinsonově škole vzorným gentlemanem.

Věhlasný italský režisér Federico Fellini, který si ve své dlouhé tvůrčí dráze prošel vývojem od poetického neorealisty k ironickému postmodernistovi, zase ve starořímském románu Gaia Petronia Arbitra ***Satyrikon (1. stol. po Kr.)***<sup>508</sup>, který adaptoval na filmové plátno r. 1969<sup>509</sup>, nachází paralelu se svou dobou. Úpadek morálky, absence skutečných hodnot, sobecký hédonismus namísto osobní oběti – to všechno, čím klasické literární dílo zobrazuje Řím na konci zlatého věku, Fellini chápe jako podnět k poselství o dnešku, o zklamaných nadějích revolucí šedesátých let. Snaha mladé generace osvobodit se od zkostratělé a pokrytecké morálky svých rodičů se utopila v laciné požívačnosti a konzumu. Byť se Felliniho snímek odehrává v kulisách dávných antických časů, vidíme jasně, že se v něm čím dál víc skeptický a zahořklý režisér obrací na své současníky.

Samozřejmě, že symptomatické znaky postmodernismu lze nalézt i v jiných směrech a epochách, jako je romantismus, barokní skepticismus, středověká karnevalová kultura nebo pozdní římská próza. Pokud bychom totiž chtěli u každého z těchto vyjmenovaných směrů najít principy vlastní pouze a jenom jemu, byli bychom s velkou pravděpodobností zklamáni. Estetická a myšlenková povaha umění prostupuje dějinami s více či méně podobným gruntem, mění se pouze úhel pohledu, konkrétní dobový pocit, z kterého na tuto povahu nahlížíme. Ona niterná touha po jakémsi nadosobním ideálu střetávající se s životní ošklivostí, zlem, smrtí a zkažeností, je vlastní dějinám kultury od jejích počátků. Čím se tedy postmoderní melancholie odlišuje od skepse předchozích dob? Jednoduše tím, že se staví do opozice vůči tomu, co utvářelo sebevědomí euroamerické civilizace v posledních několika staletích: proti pokroku, který překoná staré a nedokonalé a přivede nás k novému a lepšímu. Člověk odvrhl imperialismus Říma. Pak chiliasmus křesťanství. V moderní době se upnul k vizi toho, že rozumem, pílí a rozvojem technologií může dosáhnout vnitřního

<sup>506</sup> Viz. SWIFT, Jonathan. *Gulliverovy cesty*. Překlad Aloys Skoumal. V Albatrosu 10. vyd. Praha: Albatros, 2004. 263 s. ISBN 80-00-01368-1.

<sup>507</sup> Viz. DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Překlad Albert Vyskočil a Timotheus Vodička. V Odeonu 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 508 s.

<sup>508</sup> Viz. PETRONIUS ARBITER. *Satyrikon*. Překlad Karel Hrdina. Vyd. 5., V Odeonu 1. úplné. Praha: Odeon, 1970. 149 s.

<sup>509</sup> *Satyrikon* [film]. Režie Federico Fellini. Itálie/Francie, 1969.

uspokojení, štěstí, spásy. Pokrok se stal ateistickým evangeliem, které ve svých radikálních výhoncích slibovalo „nebe na zemi“. Místo toho však bujel rasismus, nacionalismus, genocidy a ideje, zneužívané k vymyšlení rafinovaných způsobů útlaku. Vynález atomové bomby je jakousi pomyslnou ironickou tečkou za lidskou sebestředností. Skrze eruptivní výron vědeckého ratia člověk může lusknutím prstů zničit sám sebe. To je počátek postmoderny, epochy, která si v posvátné hrůze všímá tohoto děsivého aspektu naší kolektivní existenciální situace, jež je absolutně odlišná od podobně naladěných existenciálních situací epoch minulých.

K tísnivému pocitu neustále přítomné možnosti absolutní zkázy je pak ještě nutné připočítat chaos sebe sama požírajícího tržního, technologického a sociálního vývoje, který pro své přežití dnes musí popřít to, co ještě včera vychvaloval. A z těchto permanentně se popírajících „zásadních historických zvolání“ pak vyvěrá absolutní ztráta důvěry ve smysl života, v možnost najít v labyrintu protikladných počitků nějaký zachytný bod. Starý dobrý Swift si potměšile satiroval, ale věřil, že ještě existuje možnost nápravy, pokud člověk falešné modly a cynickou manipulaci prohlédne. Velký přehodnocovatel západní filosofické tradice Martin Heidegger ve svém velkolepém (a pohříchu jen obtížně čitelném) díle ***Bytí a čas (1927)***<sup>510</sup> žádal, aby člověk zakládal svou existenci na pečlivém osmyslňování každé vteřiny svého „*bytí zde*“. Dramatickou situaci představuje pouhý fakt, že vnímáme, že dýcháme, že směřujeme od narození ke smrti. I v absolutní odevzdanosti osudu nějak jednáme. Přes všechnu myšlenkovou otevřenost Heidegger toužil vytvořit scelující systém, který by člověku vytvářel mantinely, za nimiž není nic než destruktivní tma. Postmoderna si uvědomila, že destruktivní tma stojí uprostřed nás, v našich srdcích a především v naší touze dát světu nějaký systém. Každý náš čin někomu ublíží. A hřích se může stát branou ke spáse. Zůstáváme navždy uvězněni v nemožnosti prohlédnout skutečný smysl naší existence. Zatímco v moderně jsme ještě mohli věřit na dialektiku dobrého a zlého, postmoderní obrat nám sděluje, že ostré protiklady neexistují. Vše je vzájemně prostoupeno. A to je zoufalé.

Umělecká provokace a proti institucionálnímu útlaku církve ostentativně projevovaný satanismus romantiků se zvrhl v samoučelnou a showbyznysem hojně využívanou cetku. Bouřit se dnes vlastně znamená být „in“, být „cool“, být zkrátka „trendy“. Mytologie wagnerovských oper ukázala svou pravou tvář v hromadách hnijících mrtvol v nacistických (ale i komunistických) lágrech. Vznesené, důstojné a omračující operní obrazy, dostaly podobu špíny, bahna, bolesti a červy prolezlých hrud masa. „Tak to je ta brána do Valhally?“, museli se vyděšeně ptát alespoň trochu přičetní nacističtí kápové. Podobný políček, v kontextu české národní mytologie, nám ostatně vyřál Petr Lébl svou inscenací ***Naši naši furianti***.

Významný německý divadelník a představitel postdramatického dramatu Heiner Müller se ve svých textech pokouší pocit ztráty víry v hodnověrnou artikulaci světa umělecky ztvárnit. Velice často se chápe klasických děl minulosti, jako je například vrcholné Shakespearovo drama ***Hamlet (1603)*** a rozpitváním, demontáží a ironickým citováním kanonického odkazu minulosti demonstruje onu fatální ztrátu důvěry ve slovo, v myšlenku. Zatímco postavy u Shakespeara sice prožívaly okamžiky bezvýchodnosti, zneuctění, ztracených iluzí, vždy skrze slovo a úvahu mohly nalézt alespoň nějakou útěchu v pusté krajině nespravedlivého

---

<sup>510</sup> Viz. HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Překlad Ivan Chvatík. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. 487 s. ISBN 80-7298-048-3.

světa. U Müllera také postavy hovoří, mají jméno Hamlet nebo Ofélie, ale z někdejšího přemýšlení, hledání odpovědi se staly neurčité črty pocitů, s ničím (a vlastně se vším) nesouvisející výkřiky, monology určené černému jícnu zapomnění: **PŘEDSTAVITEL HAMLETA: Nejsem Hamlet. Už nebudu hrát žádnou roli. Má slova už mi nic neříkají. Mé myšlenky vysávají krev mých obrazů. Mé drama se už nekoná. Za mnou stavějí kulisy. Lidé, které mé drama nezajímá, pro lidi, kterých se netýká. A mě už také nezajímá. Už s nimi nebudu hrát. (...) Ztratil se text. Herci pověsili tváře v šatně na hřebík. Náповěda hnije v boudě. Vycpané morové mrtvoly v hledišti nehnou ani rukou. Jdu domů a zabívám čas, sám/s vlastním nedílným Já.**

**Televize Každodenní hnus Hnus**

**Z vypreparovaného žvástu Z nařízené radosti**

**Jak se píše ÚTULNÝ**

**Naši Každodenní vraždu dej nám dnes**

**Neboť Tvá je nicota Hnus**

**Ze lží kterým věří jen lháři**

**A jinak nikdo Hnus**

**Ze lží kterým se věří Hnus**

**Vyrytý do ksichtů činitelů**

**Bojem o posty hlasy bankovní konta**

**Hnus Vůz se srpem blýskající pointami**

**Procházím ulicemi obchodními domy tvářemi**

**S jizvami konzumní bitvy Bída**

**Bez důstojnosti Bída bez důstojnosti<sup>511</sup>**

Přirozená lidská potřeba nějak smysluplně žít se ale ptá, zdali přece jenom neexistuje ještě nějaká naděje, záchranný pás „jsoucnosti“. A zde se dostáváme k oné, v této práci hluboce rozebírané, archetypálnosti lidské zkušenosti, která se nám vyjevuje skrze velká umělecká díla. V českém kontextu, který se pro moje disertační konání stal kamenem úhelným, jsou to díla ze zlatého věku naší dramatiky, jenž dosud nebyl překonán – období realistického a naturalistického dramatu. Skepse, nihilismus a chaotická životní zkušenost, se skrze leckdy troufalé pokusy interpretovat tuto klasiku pohledem tzv. postmoderního člověka, dobírá určitých poznání, která se snad v předchozích kapitolách podařilo alespoň elementárně demonstrovat.

Za prvé: České naturalistické venkovské drama je součástí celosvětového proudu realistického a naturalistického umění konce devatenáctého století, které se snaží kriticky reflektovat společnost prudce se rozvíjejícího kapitalismu, se všemi jeho pozitivními i negativními stránkami. Naturalismus, soustředící se na detail, na specifický výraz popisovaného okamžiku, dospívá až na práh umění impresionistického a expresionistického. České naturalistické drama z venkovského prostředí je pak odrazem rozporu mezi venkov stále idealizujících romantiků, jejichž obrozenecké snahy spatřují mocnou zbraň v tradicích a ve spojení českého sedláka s půdou a vlastí, a realistů, kteří si všímají zásadních rozporů mezi emancipačním snem českých vlastenců a syrovou skutečností. Ta je totiž protkána náboženským fanatismem, útlakem žen, pokrytectvím a mezilidskými vztahy založenými na majetkovém principu.

---

<sup>511</sup> MÜLLER, Heiner. Hamlet-stroj. In: *Pověření: (tři hry)*. Překlad K. R. Jilská. 1. vyd. Praha: Prostor, 1998. s. 104 - 107. ISBN 80-85190-88-5.



Za druhé: Nejlepší díla českého naturalistického venkovského dramatu se stala součástí našeho národního uměleckého kánonu. Jsou to díla skutečně kvalitní, ale kánon má tu smůlu, že v nepříznivé společenské konstelaci se stává obětí manipulace, zkreslených výkladů a účelového – nikoliv uměleckého, ale především ideologického – zneužití. Tento osud potkal hry bratří Mrštíků, Preissové nebo Stroupežnického především v dlouhém období komunistické totality. I přes zjednodušený výklad jejich dramát v duchu socialisticko-realistické ideové i estetické deformace, vzniklo několik zásadních moderních inscenací, které se na tuto dramatickou klasiku snažily nahlížet nezkršeně. Byly budovány především na výrazném psychologickém herectví a pečlivé interpretaci jednotlivých dramatických situací, které pak v celku utvářely obraz moderního člověka, zmítajícího se v určité společenské pašti, z níž nenachází uspokojivé východisko, a proto často volí radikální řešení. České venkovské naturalistické drama konce devatenáctého století se tak potkalo se současností, s pocity člověka vrcholícího dvacátého století.

Za třetí: Po roce 1989 se u nás naplno mohla projevit postmodernistická poetika. Výrazné osobnosti české postmoderní režie, jmenovitě Petr Lébl, Vladimír Morávek, J. A. Pitínský, Michal Lang, Jan Nebeský nebo Jiří Pokorný, se kromě inscenování současných dramatických textů, pokoušeli v množství větším než malém o interpretaci kanonických textů naší dramatické klasiky. Zásadní otázkou, která se jako červená nit vine celou mou disertací, je, proč tomu tak bylo? Čím je české naturalistické venkovské drama tak přitahovalo? V zásadě lze říci, že elementárním důvodem byla právě ona postmodernistická skepse vůči proklamativním pravdám, kulturnímu kánonu, který se v očích mnoha postmodernistů proměnil v nástroj myšlenkového útlaku.

Za čtvrté: Česká postmoderna se (dle některých tvůrců i mnohých kritiků) bohužel velice často ztotožňovala s prvoplánovou destrukcí, ironizací a absencí interpretačního jádra. Jestliže chápeme postmodernu jakožto distancovanou opozici vůči modernistickému – univerzalistickému, racionálnímu a pokrok vzývajícímu – těžišti, musíme v ní nacházet určité principy, body, které budou rozptýlené buňky postmoderního díla uzavírat do nějakého vnímatelného rámu. Pro skutečně dobré postmoderní inscenace venkovského dramatu platí, že jejich vstup do vztahu s interpretovaným kanonickým dílem je základem agónu určitých archetypálních skutečností, v člověku hluboce zakořeněných pocitů, které se tvůrci snaží vyrvat z jejich živné půdy. Ty texty jsou v mnohém k venkovu kritické, ale zároveň z nich dýchá přesvědčení, že pojmy jako vášeň, láska, rodina, nenávisť mají svou zcela vážnou a neoddiskutovatelnou sílu. Právě přes tento archetypální základ přistupovaly ke svým interpretacím tvůrci nejvýraznějších modernistických inscenací venkovského dramatu. Oproti tomu postmoderna, věrna své nedůvěře k „velkým příběhům“, potměšile štouhá do těchto kamenných pojmů a zkouší, co vydrží. Avšak příběh, který se před námi ve více nebo méně dekomponované podobě rozvíjí, repliky, nesoucí v sobě tíhu osudovosti, bojují srdnatě se zcizujícím herectvím či s parodickými jevištními nápady. A tento souboj, pokud je na obou stranách fronty veden s poctivou řemeslností, přináší své plodné výsledky. Řemeslnost, talent a další obecné pojmy jsou však pro postmoderní umění kamenem úrazu. Jak už bylo řečeno, postmoderní filosofie se odklání od velkých myšlenkových konceptů, nedůvěřuje textu, jakožto potencionálnímu tvůrci totalitní interpretace univerza. V divadle je pak v souvislosti s tím patrný odklon od dramatu, jakožto odjakživa krucifální složky inscenačního díla, a vůbec od tvůrčí intencionality. Od noetiky se má divadlo přesunout k ontologii, od sdělování k zakoušení. Proto i řada v této práci

analyzovaných inscenací používá dramatikův text primárně jen jako podklad, rám, skrze nějž vytváří svůj vlastní estetický kosmos, uhnětený z niterných pocitů, frustrací, tužeb a potřeb. To všechno může fungovat, a v případě velikých osobností postmoderní režie jako je například Robert Wilson, také funguje. V českém prostředí se však za onen noeticko-ontologický obrat ukrývá i obyčejná řemeslná nedokonalost, tvorba, založená na nahodilosti a prvoplánové efektnosti, alibisticky zakrývaná rouškou „vědomé trapnosti“. To je však cesta, která pro diváka končí po pár krocích. „Zakoušení“, ten složitý metafyzický akt prožitku, kdy jsme skrze kontakt s estetickou silou vytrženi z všednodenního prožívání, se proměňuje v banální komunikaci komunikací bez komunikace. Kvalita vrcholných příkladů postmoderní interpretace naturalistických českých dramát tkví v tom, že si jejich tvůrci s textem sice hrají, zkoušejí jeho možnosti, ale zároveň se nevzdávají vlastní umělecké odpovědnosti a odpovědnosti vůči tomu, kdo je v divadle skutečným pánem – totiž vůči divákovi. Navýsost problematičtější jsou však ta divadelní díla, v nichž snaha po uměleckém vyjádření sice nechybí, ale pro změnu absentuje nadání. To je příklad Pitínského **Gazdiny roby** v Uherském Hradišti, v níž představitelé hlavních rolí nezvládli úkol, který před ně postavil režisér i dílo samotné, třebaže se samozřejmě ze všech sil snažili. V takových chvílích se pak inscenace stává především dílem – obrazem, v němž sledujeme dokonalé finesy spolupráce režiséra a scénického výtvarníka.

Za páté: jedním z nejdůležitějších témat postmoderny je odhalování skrytých a intencionálním centrem potlačovaných významů uměleckého díla a potažmo civilizace jakožto celku. Významní myslitelé této epochy zdůrazňovali, že společenský vývoj je založen na určité dominantní tezi, která si díky svému vlivu osobuje právo negovat a odstraňovat ze zorného úhlu vnímatelů tendence, postoje a teze, jež s vlivem významotvorného centra nekonvenují. Je tu tak krásně umetená cesta k myšlenkové a společenské totalitě, byť nesoucí elementární znaky pluralitní demokracie. Postmoderna tak analýzu centra (textu, společenské epistémé) staví především na hledání oněch marginálních pozic, jež nám „centrum“ postaví do nového světla. Ve vztahu k tradici realistického venkovského dramatu se umělci snaží dekonstruovat idealizaci venkova a především představu o umění jakožto jakémisi morálním zrcadle společnosti. Proto v inscenacích **Gazdiny roby** Jiřího Pokorného nebo **Našich furiantech** Jana Borny najdeme celou řadu nápadů, záměrně zcizujících jevištní iluzi. Herectví se pohybuje na hranici groteskní šarže nebo hyperbolizované exprese. Na této pouti do hájemství šklebícího se nihilismu jsou nám venkovské tradice předkládány v „aktualizované“ interpretaci, kdy se posvícenské hody stávají pokleslou venkovskou zábavou plnou sexuálního pnutí a opileckého klácení po parketu. Postmoderna vnímá „naš svět“ jen jako kulisu, přičemž se s urputnou a nezřídká marnou snahou pokouší proniknout do zákulisí.

Toto shrnutí poznaného je opravdu stručné a mně, jakožto bytostnému odpůrci teoretických digestů, nezbyvá nic jiného, než čtenářům, kteří se chtějí při četbě mého teoretického kšaftu spolehnout pouze na úvod a závěr, důrazně doporučit, aby si přečetli práci celou. Lépe tak pochopí, že při vší snaze dostat tematickému zadání této práce, jde mi primárně o hledání smyslu umění v dnešním světě. Respektive o hledání (a snad i poodhalení) jeho možností, jak zapůsobit na lidská srdce, zkornatělá moderní technologií a životním stereotypem.

Termín, kterým zastřešuji skutečnou podstatu uměleckého zážitku, poslední naděje ve světě zbaveném scelujících jistot, je **„velká vteřina“**. Do určité míry by se dal vztáhnout k Etlíkovu „zakoušení“, ale zatímco Etlík se primárně

soustředí na ontologickou podstatu divadla, „velká vteřina“ je všeprostopující. Můžeme ji aplikovat jak na divadlo, tak na film, na četbu literatury nebo poslech hudby.

„Velká vteřina“ je intenzivní, všechny nervy v těle rozehrávající estetický, ale i fyzický zážitek, který je v nás vyvolán silou působení uměleckého díla. Kupříkladu některé operní árie do sebe na relativně malé ploše zhustí obrovskou sílu emoce, již pěvec během pár okamžiků svým dokonalým zpěvem předá do hlediště takovou míru energie, která diváka (posлуchače) zcela opanuje a dovede ho až na samou hranici tělesné slasti. Nejde jen o nějaké čistě fyzické uspokojování estetických potřeb. Divák, dojatý osudem nešťastné Mimi z Pucciniho **Bohémy (1896)**, si spolu s rozechvělým srdcem po silném uměleckém zážitku odnáší domů i vlastní očistění od nánosů zla, touhu po svém sebezdokonalení, v ideálním případě i silné puzení své duše po všeobecné lidské lásce. Takto intenzivní zasažení však nemůže dosáhnout svého výsledku, pokud bude divákům dávkováno po kapkách. Stejně jako bodnutí včely, jsou i operní árie prudkým a časově krátkým stimulem, snažícím se svým uměleckým atakem ovládnout posluchačovy smysly. A právě ten okamžik, kdy se člověk – pod slastnou tíhou uměleckého prožitku z jeviště, stránek knihy či z filmového plátna, rozhodne změnit svět kolem sebe, přestože někde v hloubi duše cítí, že to není možné – to je ona „velká vteřina“ v uměleckém díle.

Italský režisér Vittorio De Sica (1901 – 1974) svým snímkem **Zloději kol (1948)**<sup>512</sup> vytvořil vrcholné dílo neorealismu, který má své kořeny právě v operním verismu, v melodramatické sociální empatii. Hlavní hrdina Antonio v poválečné Itálii marně shání práci. Nakonec získává místo jako lepič plakátů. K výkonu povolání ale nutně potřebuje kolo, které mu však někdo hned první den ukradne. Antonio se spolu se svým synem zoufale pustí do hledání – ukradené kolo nutně potřebují ke své obživě. Bloudí ulicemi města plného zločinu, ztracené víry a sociálního marasmu. Nakonec se Antonio s pocitem bezvýchodnosti sám uchýlí ke krádeži. Je chycen a před očima svého syna davem zbit. „Spravedliví trestající“ ho pak nechají jít, a my sledujeme poslední záběr filmu, ve kterém pozvolna se do tmy propadající ulicí vedle sebe kráčí otec a syn. Zní jemná lyrická hudba. Otec pláče, chlapec má taky slzy v očích. Dospělý muž se svým pláčem vrátil do dětských let. Cítí se jako malý chlapeček, kterého „ti velcí“ ztrestali za jeho „klukovinu“. A neví jak dál. Naopak syn – malý kluk – viděl odporný vzorek světa dospělých. Žádné slitování, jenom rány, posměšky a nevlídnost. Zatímco otec se stal bezbranným dítětem, dítě se dnes stalo dospělým a poznalo kruté zákonitosti „velkého“ světa. Ti dva v tom divokém dni prošli peklem, aby pak na konci dospěli k uvědomění, že jedinou jistotou, která jim na tomto světě zbyla, jsou jen oni sami. Geniální epilog (snad jeden z nejpůsobivějších v dějinách kinematografie), trvající pouze pár vteřin, nese klasické znaky melodramatičnosti, tragického finále opery. S nesmlouvavou razancí k nám z plátna promlouvá ona magická „velká vteřina“, v níž divák, zasažený bezvýchodností situace Antonia a jeho syna, zároveň vnitřně touží po radikální změně, po harmonii světa, po spravedlnosti.

To ve finální scéně erbovního postmoderního díla, Lynchovy **Zběsilosti v srdci (1990)**<sup>513</sup>, již můžeme spekulovat nad autorovým ironickým distancem vůči domnělé spravedlnosti, vůči víře, že lze v labyrintu existence najít nějaký

<sup>512</sup> *Zloději kol* [film]. Režie Vittorio de Sica. Itálie, 1948.

<sup>513</sup> *Zběsilost v srdci* [film]. Režie David Lynch. USA, 1990.

absolutní smysl. Drsný týpek s přezdívkou Námořník se po různých bizarních a notně brutálních životních eskapádách rozhodne opustit svou femme fatale Lulu i jejích malého synka. Je brutálně zmlácen partou výrostků. V agonickém stavu se mu zjeví dobrá Kouzelnice z naivně dojemného dětského snímku **Čaroděj ze země Oz (1939)**<sup>514</sup> (jistě, typická postmoderní pastišová ironie) a připomene mu, že jediné, co v tomto krutém a bezvýhodném světě člověku zbývá – je láska. Námořník vykřikne Lulino jméno a v dopravní zácpě skáče přes kapoty troubících aut k vozu, kde sedí Lula. Do této úžasně sladkobolné scény zní patetická skladba Richarda Strausse **Im Abendrot**. Lula a Námořník si padnou do náruče. Frustrovaný řidiči dál troubí, a do toho všeho Námořník začne zpívat romantický cajdák Elvise Presleyho **Love me tender**. Lula je dojatá, protože tuhle píseň chtěla od Námořníka slyšet mnohokrát. Celý Lynchův opus je směsicí různých žánrů, každá scéna má svůj vlastní styl. Velkolepé finále je pak esencí toho, co si představujeme pod pojmem „romantický film“. Rozhodně se však nejedná o parodii, o výsměch laciným hollywoodským happyendům, jak se domnívají někteří méně bystrí kritikové. Opakuji zas a znova, že na postmoderně je zajímavé, působivé a krásné právě ono balancování tvůrců na nebezpečně ošidné hranici jízlivé ironie, ba krutého výsměchu a erupcí niterných emocí, ždímaných z upřímného dojetí. Závěr **Zběsilosti v srdci** je tak bez skeptického vědeckého přimhouření očí „velkou vteřinou“, skutečně dojemnou a povznášející. Pro mě osobně se nejedná o parodii. Ale o vyjádření pocitu, že ze světa násilí, kterého je **Zběsilost v srdci** plná, má člověk jedinou únikovou cestu – a tou je dotyk toho druhého, láska, sice třeba pomíjivá, ale i v tom krátkém okamžiku dotyku smyslů, ryzí. A také tzv. kýč, zde představovaný pohádkovou dichotomií Dobra a Zla **Čaroděje ze země Oz**, kanonického díla předválečného Hollywoodu. V pohádkách a romancích ještě to lepší z nás umí zvítězit nad tím horším. V životě tomu tak bohužel není.

„Velká vteřina“ do velké míry souvisí se soudobým (postmodernou akcentovaným) náhledem na čas, vycházejícím z Einsteinovy teorie relativity. Čas není linie, ručička na ciferníku hodin, jdoucí kauzálně z bodu A do bodu B. Takový pohled je civilizační návyk, způsob, jakým se společnost snaží uspořádat chaos nekonečného vesmíru. Čas, jakožto fyzikální veličina je plošina, v níž jsou všechny vteřiny dějin prostoupené jedna v druhé. A tak i dramatický chaos, synchronicita jednání a nemožnost nalézt sjednocující interpretační klíč, jsou v podstatě jediným „realistickým“ popisem životní zkušenosti.

V citově okoralém světě dvacátého prvního století, kde projevy emocí jsou znakem osobní slabosti, může jenom důraz na „velkou vteřinu“ rehabilitovat kulturu, uvízlou v bahně informační civilizace. Kvalitní umění bez velkých emocí je sice možné, ale v dnešním světě zcela zbytečné. Platón psal o iluminaci jako o náhlém duchovním rozjasnění filosofa. Stejně tak „velká vteřina“ by se měla stát náhlým citovým osvícením moderního člověka, obklopeného mrtvou hmotou strojů a krutostí civilizace. „Velká vteřina“ uměleckého díla je pomyslný dotek s absolutnem. S metafyzickou, nadčasovou, nadosobní, věčnou, nikde nepočínající a nikde nekončící zkušeností bytí. A je i poslední útěchou, kterou nám umění může nabídnout.

Uzavřeme dramatický oblouk (či spíše kruh)! Ginger a Fred. Tak se jmenuje nejslavnější příklad postmoderního (dekonstruktivistického) stavebnictví v Praze,

---

<sup>514</sup> *Čaroděj ze země Oz* [film]. Režie Victor Fleming. George Cukor. MervynLeRoy. Norman Taurog. King Vidor. USA, 1939.

ale i jeden z posledních filmů Federica Felliniho.<sup>515</sup> Přímo učebnicový příklad postmoderny – film ironický, parodický, využívající znaků popkultury, vydatně odkazující na jiná díla. Ale zároveň melancholický a smutný, v každém svém záběru plný výbušné estetické síly. Dva někdejší zdatní imitátoři slavné americké taneční dvojice, představovaní Giuliettou Masinou a Marcellem Mastroiannim, se nyní jako již šedinami prokvetlí a životem unavení bardí mají objevit v bizarní televizní show. Ta chce krom „Ginger“ a „Freda“ divákům k pobavení ukázat různé podivné figurky a obludy. Ostatně ani „Ginger“ a „Fredovi“ už to moc netančí, takže v show nemají plnit funkci nějakých dech beroucích mistrů, ale spíše rozesmát publikum naivní vzpomínkou na časy, kdy se ještě věřilo v ideály. Fellini patřil k nesmiřitelným odpůrcům televize, která podle něj deklasovala kulturu na pouhou prostoduchou zábavu, navíc vulgárně prostoupenou reklamou, svou nečekanou vlezlostí narušující jakýkoliv zážitek.

Svět, v němž se „Ginger“ a „Fred“ chystají na své zřejmě poslední vystoupení, má tak ve Felliniho cynicky melancholickém pohledu podobu apokalyptické krajiny, v níž bájný jezdec zkázy představuje mládež na motorkách, která ani v nočních hodinách nedovolí lidem spát, protože se chce hédonisticky a bezobsažně bavit. Televizní studio s vysílací věží je pak jakýmsi metaforickým „peklem“, vybaveným reflektory neustále olizujícími zdi a hlídajícími každý krok „uchvácených duší“. A tak dva tanečníci, kteří si postupně uvědomí, že do tohoto světa už nepatří, že jejich víra v řemeslně poctivé a city prosycené umění je dnes k smíchu, uvítají, když při samotné show vypadne elektřina a oni mohou s nostalgií zavzpomínat na časy, v nichž lidská láska (a vlastně i nenávisť) měla svou neoddiskutovatelnou hodnotu.

A když se v závěrečné scéně falešný „Fred“ a falešná „Ginger“ na nádraží loučí, aby se vydali vstříc zapomnění a blízké smrti, můžeme zažít onu „velkou vteřinu“. Je to vědomí konce, loučení, ale i naděje, že zmar, pokleslost, lacinost a absence hodnot se pořád ještě mohou zvrátit ve svůj opak. Díky naší lásce. Díky naší práci. Díky naší básni.

Epilog, který je zároveň prologem.

---

<sup>515</sup> *Ginger a Fred* [film]. Režie Federico Fellini. Itálie/Francie/Západní Německo, 1986.

## **POUŽITÁ LITERATURA A CITOVANÉ ZDROJE**

### **Archivní zdroje:**

ETLÍKOVÁ, Barbora. *Postmoderní česká režie v teorii a praxi*. Praha, 2015. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Divadelní fakulta.

KRCHŇÁČKOVÁ, Gabriela. *Metodický materiál pro výuku lidových tanců nivnická sedlcká*, Brno, 2007. Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně. Fakulta sportovních studií Masarykovy univerzity v Brně.

MACHÁČEK, Miroslav. *Náčrt režijního záměru k inscenaci L. Stroupežnického „Naši furianti“*. Složka Naši furianti (1979). Archiv Národního divadla, s. 1-2.

NACHLINGEROVÁ, Markéta. *Jan Borna a poetika jeho divadla pro děti*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta.

ŠPIRUDOVÁ, Ludmila. *Dopis ředitelství Slovákckého divadla v Uherském Hradišti*. Archiv Slovákckého divadla v Uherském Hradišti.

### **Knižní zdroje:**

ARISTOTELÉS. *Poetika: řecko-česky*. Překlad Milan Mráz. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2008. 289 s. Knihovna antické tradice; sv. 7. ISBN 978-80-7298-131-1.

ARONSON, Arnold. *Americké avantgardní divadlo*. Překlad Daniela Jobertová a Jan Hančil. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. 207 s. ISBN 978-80-7331-219-0.

ARTAUD, Antonin. *Surrealistické texty; Dopisy z Rodez; Přisluhovači a trýzně*. Překlad Ladislav Šerý. Praha: Herrmann, 1996. 332 s. AA: Antonin Artaud. ISBN 80-238-0027-2.

BARBUSSE, Henri. *Zola*. Překlad Bohumil Štěpánek. Praha: Družstevní práce, 1933. 259, [iv] s. Živé knihy. A; sv. 99, roč. 11, sv. 5.

BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Překlad Alena Dvořáčková. Vyd. 1. Olomouc: Periplum, 2001. 180 s. ISBN 80-902836-7-5.

BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernost*. Překlad S. M. Blumfeld. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. 343 s. Myšlenky; sv. 10. ISBN 80-204-0966-1.

BECK, Ulrich. *Riziková společnost: na cestě k jiné moderně*. Překlad Otakar Vochoč. 1. vyd. Praha: Sociologické nakladatelství, 2004. 431 s. ISBN 80-86429-32-6.

BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Překlad Patrik Ouředník. 2. knižní vyd. Brno: Větrné mlýny, 2005. 150 s. Repertoár; 1. ISBN 80-86151-92-1.

BERGSON, Henri. *Smích*. Překlad Eva Majorová a Ladislav Major. Praha: Naše vojsko, 2012. 189 s. ISBN 978-80-206-1249-6.

BERTHENS, Hans. NATOLI, Joseph. *Encyklopedie postmodernismu*. Překlad: Štěpán Kaňa. 1. vyd. Brno: Barrister a Principal, 2005. 324 s. ISBN: 80-86598-26-8.

*Bible: písmo svaté Starého a Nového zákona (včetně deuterokanonických knih): český ekumenický překlad*. Překlad Miloš Bič. 5., přeprac. vyd., 3. vyd. v České biblické společnosti. Praha: Česká biblická společnost, 1994. 1007, 283 s. ISBN 80-85810-04-2.

BISKIND, Peter. *Bezstarostní jezdci, zuřící býci: jak generace sexu, drog a rokenrolu zachránila Hollywood*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2012. 444 s. ISBN 978-80-204-2259-0.

BLOOM, Harold. *Kánon západní literatury: knihy, které prošly zkouškou věků*. Překlad Ladislav Nagy a Martin Pokorný. V českém jazyce vyd. 1. Praha: Prostor, 2000. 637 s. Obzor; sv. 24. ISBN 80-7260-013-3.

BLOOM, Harold. *Úzkost z ovlivnění: teorie poezie*. Překlad Martin Pokorný. Praha: Argo, 2015. 229 s. ISBN 978-80-257-1728-8.

BOKOVÁ, Marie, ed. KLÍMA, Miloslav, ed. *Jan Grossman: odkaz Jana Grossmana divadelníkům. Sborník příspěvků z druhého setkání, Inscenace*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna/Divadelní fakulta AMU/Divadelní a literární agentura Elekta, 1997. 147 s., 26 s. fot. příl. ISBN 80-86102-03-3.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma?: studie*. Překlad Jiří Vondráček. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1993. 171 s. Světové divadlo. ISBN 80-7008-037-X.

BRECHT, Bertolt a GROSSMAN, Jan, ed. *Myšlenky*. Překlad Ludvík Kundera a Marta Staňková. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s., [2] s. fot. příl.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny, 1999. 948 s. ISBN 80-7106-364-9.

CAMUS, Albert. *Caligula; Stav obležení*. Překlad J. Konůpek a A. Šabatková. Praha: Orbis, 1965. 184 s.

CAMUS, Albert. *Cizinec*. Překlad Miloslav Žilina. 5. vyd. Praha: Garamond, 2005. 122 s. ISBN 80-86379-94-9.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Překlad Dagmar Steinová. 2. vyd. Praha: Garamond, 2006. s. 115. ISBN 80-86955-08-7.

CÍSAŘ, Jan et al. *Cesty českého amatérského divadla: vývojové tendence*. 1. vyd. Praha: IPOS - Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998. 444 s. ISBN 80-7068-129-2.

CÍSAŘ, Jan. *Česká divadelní tradice: mýtus, nebo živá skutečnost?*. 1. vyd. Praha: KANT, 2011. 163 s. Disk. Velká řada; sv. 17. ISBN 978-80-7437-051-9.

CÍSAŘ, Jan. *Přehled dějin českého divadla*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2006. 314 s. ISBN 80-7331-072-4.

ČAPEK, Karel. *Hordubal; Povětroň; Obyčejný život*. 23. vyd. Hordubala, 22. vyd. Povětroně, 19. vyd. Obyčejného života. Praha: Československý spisovatel, 1985. 415 s. Spisy / Karel Čapek; 8.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Překlad Albert Vyskočil a Timotheus Vodička. V Odeonu 1. vyd. Praha: Odeon, 1975. 508 s.

DELEUZE, Gilles a GUATTARI, Félix. *Tisíc plošin*. 1. vyd. Praha: Herrmann & synové, 2010. 585 s. ISBN 978-80-87054-25-3.

DENEMARKOVÁ, Radka. *Smrt, nebudeš se báti, aneb, Příběh Petra Lébla*. 1. vyd. Brno: Host, 2008. 646 s. ISBN 978-80-7294-288-6.

DERRIDA, Jacques. *Gramatológia*. Bratislava: Archa, 1999. 314 s. ISBN 80-7115-138-6.

DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967-72*. Bratislava: Archa, 1993. 336 s. ISBN 80-7115-046-0.

DOLEŽEL, Lubomír. *Heterocosmica: fikce a možné světy*. 1. české vyd. Praha: Karolinum, 2003. 311 s. ISBN 80-246-0735-2.

EAGLETON, Terry. *Idea kultury*. Překlad Jan Balabán. 1. vyd. Brno: Host, 2001. 152 s. Studium; sv. 7. ISBN 80-7294-026-0.

EAGLETON, Terry. *Sladké násilí: idea tragična*. Překlad Marek Sečkař. 1. vyd. Brno: Host, 2004. 391 s. Studium; 15. ISBN 80-7294-132-1.

ECO, Umberto. *Foucaultovo kyvadlo*. Překlad Zdeněk Frýbort. V Českém klubu vyd. 2. - 2. dotisk [i.e. 4. vyd.]. Praha: Český klub, 2007. 566 s. ISBN 978-80-85637-97-7.

ECO, Umberto. *Jméno růže*. Překlad Zdeněk Frýbort. 10. vyd., v Argu 1. vyd., aktualiz. a rozš. Praha: Argo, 2014. 543 s. ISBN 978-80-257-1057-9.

ECO, Umberto. *Otevřené dílo: forma a neurčenost v současných poetikách*. Překlad Zora Obstová. 1. vyd. Praha: Argo, 2015. 295 s. ISBN 978-80-257-1158-3.

EJZENŠTEJN, Sergej Michajlovič. *Kamerou, tužkou i perem*. Překlad Jiří Taufer. 2. rozš. vyd. Praha: Orbis, 1961. 477 s.

ERBEN, Karel Jaromír a DVOŘÁK, Karel, ed. *Znění zlatého zvonu: výbor z díla*. 1. vyd. výboru. Praha: Československý spisovatel, 1986. 255 s. Klub přátel poezie. Zlatý fond poezie.

FEYERABEND, Paul K. *Rozprava proti metodě*. Překlad Jiří Fiala. 1. vyd. Praha: Aurora, 2001. 430 s. ISBN 80-7299-047-0.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Herrmann & synové, 2002. 318 s. ISBN 80-239-0124-9.



- FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Dauphin, 2000. 427 s. Studie; sv. 10. ISBN 80-86019-96-9.
- FOWLES, John. *Francouzova milenka*. Překlad Hana Žantovská. 3. vyd. Praha: Volvox Globator, 2003. 414 s. Arkáda; sv. 26. ISBN 80-7207-527-6.
- FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Překlad Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s. Knihovna divadelního prostoru. Řada C; sv. 6.
- FUKS, Ladislav. *Vévodkyně a kuchařka*. 3. vyd. Praha: Odeon, 2006. 749 s. ISBN 80-207-1207-0.
- FUKUYAMA, Francis. *Konec dějin a poslední člověk*. Překlad Michal Prokop. 1. vyd. Praha: Rybka, 2002. 379 s. ISBN 80-86182-27-4.
- GINSBERG, Allen a SNÍŽEK, Luboš, ed. *Neposílejte mi už žádné dopisy*. Překlad Jan Zábrana. V tomto výboru 1. vyd. Praha: Maťa, 2012. 362 s. Nevstoupíš jednou; sv. 6. ISBN 978-80-7287-159-9.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*. Překlad Otokar Fischer. V nakl. Academia 1. vyd. Praha: Academia, 2005. 425 s. Europa. ISBN 80-200-1373-3.
- GROSSMAN, Jan, HOLÝ, Jiří, ed. a POKORNÁ, Terezie, ed. *Analýzy*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1991. 434 s. Orientace. ISBN 80-202-0323-0.
- HALAS, František, ed. a HOLAN, Vladimír, ed. *Láska a smrt: výbor lidové poesie*. 2., rozš. vyd. Praha: Melantrich, 1946. 368 s.
- HANÁKOVÁ, Klára. *Na Pohádku máje: analýza a rekonstrukce inscenace Zdenka Pospíšila v Divadle na provázku*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2010. 135 s. ISBN 978-80-86928-86-9.
- HAŠEK, Jaroslav. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války. Díl I-IV*. 41. vyd., v EMG 1.vyd. Praha: Knižní klub, 2008. 653 s. ISBN 978-80-242-2179-3.
- HEATH, Joseph a POTTER, Andrew. *Kup si svou revoltu!*. 1. vyd. Praha: Rybka, 2012. 392 s. ISBN 978-80-87067-12-3.
- HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Překlad Ivan Chvatík. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2002. 487 s. ISBN 80-7298-048-3.
- HERRMANN, Ignát. *Otec Kondelík a ženich Vejvara: drobné příběhy ze života spořádané pražské rodiny*. 20. vyd., V ČS 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1988. 368 s. Slunovrat. Ilustrovaná řada.
- HOMÉROS. *Ilias*. Překlad Vladimír Šrámek. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 582 s. Europa; sv. 27. ISBN 978-80-200-1839-7.
- HONNEF, Klaus. *Pop-art*. Překlad Jana Novotná. Praha: Slovart, ©2004. 85 s. Art. ISBN 80-7209-662-1.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999. 207 s. ISBN 80-902482-3-3.

HOSTINSKÝ, Otakar. HOLUB, Dalibor, ed. *Studie a kritiky*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1974. 546 s. Kritické rozhledy. Velká řada; sv. 7.

HUNTINGTON, Samuel P. *Střet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Překlad Ladislav Nagy. 1. vyd. Praha: Rybka Publishers, 2001. 441 s. ISBN 80-86182-49-5.

HYVNAR, Jan a DVOŘÁK, Jan, ed. *Francouzská divadelní reforma: od Antoina k Artaudovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1996. 237 s., [48] s. il. ISBN 80-901671-7-9.

HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. V nakl. KANT 1. vyd. Praha: KANT, 2011. 271 s. Disk. Velká řada; sv. 19. ISBN 978-80-7437-060-1.

CHVATÍK, Květoslav a SCHNEIDER, Jan, ed. *Od avantgardy k druhé moderně: (cestami filozofie a literatury)*. 1. vyd. Praha: Torst, 2004. 424 s. Malá řada kritického myšlení. ISBN 80-7215-214-9.

JANÁČKOVÁ, Jaroslava, WERNISCH, Ivan, ed. a PITÍNSKÝ, Jan Antonín, ed. *Gabriela Preissová: realismus v intermediálních transformacích*. 1. vyd. Praha: Academia, 2015. 474 stran. ISBN 978-80-200-2419-0.

JEDLIČKA, Josef. *České typy a jiné eseje*. V tomto uspořádání 1. vyd. Praha: Plus, 2009. 143 s. Speculum; sv. 2. ISBN 978-80-00-02324-3.

JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. London: Academy Editions, 1977. 104 s.

JUST, Vladimír. KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. 679 s., XXXII s. obr. příl. ISBN 978-80-200-1720-8.

JUSTL, Vladimír. *Bratři Mrštíkové*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1963. 85 s., portréty. Drama, divadlo, dokumentace; sv. 3.

KERMODE, Frank. *Smysl konců: studie k teorii fikce*. 1. vyd. Brno: Host, 2007. 188 s. Teoretická knihovna; sv. 20. ISBN 978-80-7294-250-3.

KEROUAC, Jack. *Na cestě: rukopisný svitek*. Překlad Jiří Popel, doprovodné studie přeložili Zdík Dušek a Petr Onufer. 1. vyd. Praha: Argo, 2009. 388 s. ISBN 978-80-257-0170-6.

KUNDERA, Milan. *Nesnesitelná lehkost bytí: román*. 2. vyd. Brno: Atlantis, 2006. 341 s. ISBN 80-7108-281-3.

KUNDERA, Milan. *Žert: román*. 7. vyd. Brno: Atlantis, 2007, ©1967. 366 s. ISBN 978-80-7108-287-3.

LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1998. 1058 s. Česká historie; sv. 4. ISBN 80-7106-308-8.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. 1. vyd. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 365 s. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LYOTARD, Jean-François a PECHAR, Jiří, ed. *O postmodernismu: Postmoderno vysvětlované dětem*. Překlad Jiří Pechar. 1. vyd. Praha: Filozofický ústav AV ČR, 1993. 206 s. Základní filosofické texty; Sv. 3. ISBN 80-7007-047-1.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu: české obrození jako kulturní typ*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1983. 285 s.
- MARCELLI, Miroslav. *Michel Foucault, alebo, Stať sa iným*. 2. vyd., v Kalligrame 1. vyd. Bratislava: Kalligram, 2005. 145 s. Filozofia do vrecka. ISBN 80-7149-723-1.
- MARCUSE, Herbert. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Překlad Miroslav Rýdl. Praha: Naše vojsko, 1991. 190 s. ISBN 80-206-0075-2.
- McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. London: Routledge, 1991. 264 s. ISBN 0-415-04513-4.
- MITCHELL, Stephen A. a BLACK, Margaret J. *Freud a po Freudovi: dějiny moderního psychoanalytického myšlení*. Překlad Štěpán Kovařík. 1. vyd. Praha: Triton, 1999. 312 s. ISBN 80-7254-029-7.
- MONACO, James. *Nová vlna = La nouvelle vague: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette*. Překlad Vít Janeček a Tomáš Liška. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 413 s. ISBN 80-85883-89-9.
- MRŠTÍK, Alois et al. *Rok na vsi: kronika moravské dědiny. I*. V České knižnici 1. vyd. Brno: Host, 2011. 482 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-563-4.
- MRŠTÍK, Alois et al. *Rok na vsi: kronika moravské dědiny. II*. V České knižnici 1. vyd. Brno: Host, 2011. 495 s. Česká knižnice. ISBN 978-80-7294-563-4.
- MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka máje*. 23. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1957. 346 s., [15] s. obr. příl. Klub čtenářů; sv. 65.
- MRŠTÍK, Vilém. *Santa Lucia: román*. 6. vyd. V Praze: Vyšehrad, 1952. 285 s., [5] s. obr. příl. Živý odkaz domova; sv. 14.
- MÜLLER, Heiner. *Pověření: (tři hry)*. Překlad K. R. Jilská. V českém jazyce 1. vyd. Praha: Prostor, 1998. 110 s. Střed; sv. 26. ISBN 80-85190-88-5.
- NATOLI, Joseph P., ed. a HUTCHEON, Linda, ed. *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993. xiv, 584 s. ISBN 0-7914-1638-0.
- NEJEDLÝ, Zdeněk a LANG, Jaromír, ed. *O umění a politice*. Vyd. 1. Praha: Melantrich, 1978. 418 s. České myšlení; sv. 7.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Babička*. S il. Zdeňka Buriana 3. vyd., V KK 2. vyd. Praha: Knižní klub, 2010. 167 s., [18] l. obr. příl. ISBN 978-80-242-2872-3.

NĚMEČKOVÁ, Lucie a kol. *Vladimír Morávek: u nás nudou neumřete*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2004. 319 s. Režie; sv. 5. ISBN 80-86102-20-3.

NIETZSCHE, Friedrich. *O pravdě a lži ve smyslu nikoli morálním*. Překlad Věra Koubová. 2., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2010. 59 s. Oikúmené. Malá řada; sv. 5. ISBN 978-80-7298-428-2.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica, totiž, Posbírané papíry převážně o divadle*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2007. 358 s., [1 dvojlist barev. obr. příl.]. ISBN 978-80-7331-082-0.

PEČINKOVÁ, Pavla. *Josef Čapek*. Překlad Slavoš Kadečka a Jürgen Ostmeier. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. 93 s. Malá galerie; sv. 53. ISBN 80-205-0493-1.

PETRONIUS ARBITER. *Satyrikon*. Překlad Karel Hrdina. Vyd. 5., V Odeonu 1. úplné. Praha: Odeon, 1970. 149 s.

PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. 6. vyd., v Orbisu 1. vyd. Praha: Orbis, 1956. 90 s. Divadelní hry.

PREISSOVÁ, Gabriela a UTĚŠENÝ, Slavomír, ed. *Její pastorkyňa; Gazdina roba*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1966. 197 s. Česká klasická próza.

PREISSOVÁ, Gabriela. *Porosené pavučiny: sedmero povídek*. Praha: Otto, 1902. 210 s.

RESLOVÁ, Marie et al. *J.A. Pitínský: od Ameriky k Daliborovi*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2001. 219 s., [46] obr. příl. Režie; sv. 4. ISBN 80-86102-01-7.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Kurs obecné lingvistiky*. Překlad František Čermák. V nakl. Academia 2. vyd. Praha: Academia, 2007. 487 s. ISBN 978-80-200-1568-6.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Překlad Martin Hilský. V tomto souboru 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2002. 167 s. Souborné dílo Williama Shakespeara v překladu Martina Hilského; sv. 13. ISBN 80-86316-34-3.

SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre: british drama today*. 1st paperback ed. London: Faber and Faber, 2001. xiii, 274 s. ISBN 0-571-20049-4.

SMOLÁKOVÁ, Vlasta a DVOŘÁK, Jan, ed. *Fenomén Lébl, aneb, Nikdy nevíš, kdy zas budeš amatér*. Vyd. 1. V Praze: Pražská scéna, 1996. 311 s., [32] s. il. ISBN 80-901671-6-0.

SMOLÁKOVÁ, Vlasta a DVOŘÁK, Jan, ed. *Fenomén Lébl, aneb, Dobře se spolu bavít - s Pánembohem!*. 2. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2005. 29 il. Režie; sv. 9. ISBN 80-7008-178-3.

SOFOKLÉS. *Tragédie*. Překlad Ferdinand Stiebitz. 1. souborné vyd. Praha: Svoboda, 1975. 623 s. Antická knihovna; sv. 29.

STROUPEŽNICKÝ, Ladislav. *Naši furianti*. Úprava Miroslav Macháček. s.l.: s.n., [po r. 1975]. s. 8.

SUŠIL, František. *Moravské národní písně: s nápěvy do textu vřaděnými*. 4. vyd. Praha: Vyšehrad, 1951. 797 s. Živý odkaz domova. sv. 11.

SWIFT, Jonathan. *Gulliverovy cesty*. Překlad Aloys Skoumal. V Albatrosu 10. vyd. Praha: Albatros, 2004. 263 s. ISBN 80-00-01368-1.

ŠENKOVÁ, Silva. *Latinsko-český, česko-latinský slovník*. 3. opr. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002. 262 s. ISBN 80-7182-144-6.

TETAUER, Frank. *Drama i jeho svět*. Praha: Tomsa, 1942. 332 s. Knihovna Dramatického svazu; sv. 1.

THOMAS, Donald. *Utajené případy Sherlocka Holmese*. Překlad Petr Vejslík. 1. vyd. Brno: Jota, 2001. 244 s. ISBN 80-7217-138-0.

VEDRAL, Jan. *Horizont události: dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu: dramaturgické eseje*. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 2015. 284 s. Teatrologie: divadelní studia 21. století; svazek 23. ISBN 978-80-86102-95-5.

VERGILIUS. *Aeneis*. Překlad Rudolf Mertlík a Otmar Vaňorný. 1. vyd. Praha: Academia, 2011. 479 s. Europa; sv. 31. ISBN 978-80-200-1997-4.

VRCHLICKÝ, Jaroslav et al. *Deset z Národního: slavné premiéry českých her na scénách Národního divadla*. 1. vyd. Praha: Albatros, 1983. 516 s.

VYSKOČIL, Ivan a RUT, Přemysl, ed. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. 1. soubor. vyd. Praha: Český spisovatel, 1996. 374 s. ISBN 80-202-0604-3.

WELSH, Irvine. *Trainspotting*. Překlad John Comer a Ondřej Formánek. 1. vyd. Praha: Maťa, 1997. 362 s.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Překlad Ivan Ozarčuk a Miroslav Petříček. 1. vyd. Praha: Zvon, 1994. 198 s. ISBN 80-7113-104-0.

ZOLA, Émile. *Nana*. Praha: Dobrovský, 2013. 350 s. Omega. ISBN 978-80-7390-033-5.

ŽALMAN, Jan, PŘÁDNÁ, Stanislava, ed. a SVOBODA, Jan, ed. *Umlčený film: kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1993. 278 s. ISBN 80-7004-030-0.

### **Periodické zdroje:**

BARTHES, Roland: Smrt autora. Překlad: Tomáš Jirsa. In: *Aluze: Revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2006, roč. 10, č. 3, 75-77. ISSN: 1212-5547.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zločin, trest a ananas. In: *Amatérská scéna*. 1988, roč. 25, č. 12, s. 13.

BOKOVÁ, Marie: Přízrak lásky. Na okraj tvorby Jana Nebeského. In: *Scéna*. 1989, roč. 14, č. 24, s. 4.

- CÍSAŘ, Jan. Setkání dvou věků. In: *Svět a divadlo*. 1997, roč. 8, č. 2, s. 84 - 91. ISSN: 0862-7258.
- DROZD, David. Tučňák v roli racka – pokus o analýzu inscenace Petra Lébla. In: *Divadelní revue*. 2008, roč. 19, č. 2, s. 44 – 62. ISSN: 0862-5409.
- DVOŘÁK, Jan: Divadelní postmodernismus Křeče. In: *Scéna*. 1986, roč. 11, č. 11, s. 4.
- ETLÍK, Jaroslav: Divadlo jako zakoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). In: *Divadelní revue*, 1999, roč. 10, č. 1, s. 3 – 30. ISSN: 0862-5409.
- FIEDLER, Leslie A. Doba nové literatury. Překlad Jiřina Mlýnková. In: *Orientace*, 1969, č. 3, s. 68-76.
- HLOŽKOVÁ, Hana. Dětské studio a Vladimír Morávek. In: *Divadelní revue*. 2002, roč. 13, č. 4, s. 44 - 54. ISSN: 0862-5409.
- HOROŠČÁK, Marek. Můj malinkatý, stydlivý coolness. In: *Svět a divadlo*. 2001, roč. 12, č. 4, s. 85–87. ISSN 0862-7258.
- HULEC, Vladimír: Léblovo divadlo směřnosti a smrti. In: *Mladá fronta Dnes*. 1994, roč. 5, č. 107, s. 11.
- JUST, Vladimír. Úvahy post-divadelní: Věk infantilismu a podkuřování. In: *Literární noviny*. 1994, roč. 5, č. 19, s. 11.
- JUST, Vladimír. Šrámkův Písek čtvrtstoletý. In: *Amatérská scéna*. 1982, roč. 19, č. 9, s. 2 - 5.
- KÖNIGSMARK, Václav: Rukojmí Brendana Behana na Nové scéně ND aneb požadavky opět nenaplněny. In: *Scéna*. 1987, roč. 12, č. 15, s. 3-4.
- KOVAŘÍK, Miroslav. Requiem – jevištní chrám i tvrz. In: *Amatérská scéna*. 1989, roč. 26, č. 1, s. 10.
- KRÁL, Karel. Rakve se šlehačkou – Kde domov můj: Abeceda Vladimíra Morávka. In: *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 85 - 91. ISSN: 0862-7258.
- KRÁL, Karel. Zločin čili drama. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 140 - 144. ISSN: 0862-7258.
- KRAUS, Karel: Krejčovo divadlo. In: *DISK-časopis pro studium scénické tvorby*. 2012, č. 39, s. 37 - 43. ISSN: 1213-8665.
- KUSHNER, Tony. Andělé v Americe – I. část: Milénium se blíží. Překlad Jitka Sloupová. In: *Svět a divadlo*. 1993, č. 1. s 137-204. ISSN 0862-7258. Kushner, Tony. Andělé v Americe – Perestrojka. Překlad Jitka Sloupová. In: *Svět a divadlo*, 1994, č. 4, s. 137- 200. ISSN 0862-7258.
- LJUBKOVÁ, Marta: Ke genezi „Maryši“ bratří Mrštíků. In: *Divadelní revue*. 2002, roč. 13, č. 1, s. 54 - 70. ISSN: 0862-5409.

- LUKEŠ, Milan. Pane, pojďte si hrát. In: *Divadelní noviny*. 1994, roč. 3, č. 5, s. 5.
- MIZIŇSKÁ, Jadwiga. Postmodernismus, kultura videoklipu. Překlad Marek Skovajsa. In: *Sociologický časopis / Czech Sociological Review*. 2004, č. 1, s. 105 - 116. ISSN: 0038-0288.
- MORÁVEK, Vladimír. RESLOVÁ, Marie. Všechny mé historky jsou trapné. Rozhovor s Vladimírem Morávkem vedla Marie Reslová. In: *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 4, s. 74 - 84. ISSN: 0862-7258.
- MRŠTÍK, Vilém: O realismu v dramatickém umění. In: *Česká Thália*. 1887, roč. 1, č. 8-11, s. 123-125 (8), 135-137 (9), 157-159 (10), 167-170 (11).
- Národní divadlo v Praze (dokončení), In: *Čas, List věnovaný veřejným otázkám*. 1890, roč. 4., č. 48, s. 760 - 763.
- POKORNÝ, Jiří. KERBR, Jan. Pořád jsme inscenovali pohřby. Jiří Pokorný odpovídá na otázky Jana Kerbra. In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 128 - 132. ISSN: 0862-7258,
- REJŽEK, Jan. Z Rejžkova kulturního deníčku. In: *Jonáš*. 1985, č. 5., s. 6.
- SLAVICKÝ, Stanislav. Merlin – mimořádný umělecký čin tvůrčího týmu Realistického divadla v Praze. In: *Scéna*. 1988, roč. 13, č. 12-13, s. 5.
- SLUPECKÁ, Marie. Cesty mladého divadla. In: *Rudé právo*. 1984, roč. 65, č. 272, s. 5.
- STEHLÍKOVÁ, Eva. A proč Élektra? In: *Svět a divadlo*. 1999, roč. 10, č. 2. s. 135 - 140. ISSN: 0862-7258.
- ŠORMOVÁ, Eva: Dorst podle Lébla: Divadelní pravda, nebo divadelní faleš? In: *Divadelní noviny*. 1993, roč. 2, č. 2, s. 3.
- ŠTEFKO, Vladimír. Aj hravo aj dravo alebo Problémy stavu. In: *Javisko*. 1985, roč. 17, č. 11, s. 581 - 586.
- TUČKOVÁ, Dana. LÉBL, Petr. Styl je pudem sebezáchovy (Rozhovor, který se odehrával mezi prosincem 1988 a lednem 1989). In: *Svět a divadlo*. 1990, roč. 1, č. 2, s. 26 - 32. ISSN: 0862-7258.
- URBANOVÁ, Alena. Pražský výběr II. In: *Amatérská scéna*. 1988, roč. 25, č. 4, s. 6 - 7.
- VEDRAL, Jan: Od módy k názoru. In: *Amatérské scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 9.
- VOSTRÝ, Jaroslav. Od modernismu k postmoderně: expresionismus. In: *Disk – časopis pro studium scénické tvorby*. 2002, č. 1, s. 6 - 19. ISSN: 1213-8665.
- ŽANTOVSKÝ, Petr. Výhra čili hra, kterou nelze prohrát. In: *Amatérské scéna*. 1985, roč. 22, č. 6, s. 14.

## **Audiovizuální zdroje:**

*Čaroděj ze země Oz* [film]. Režie Victor Fleming. George Cukor. Mervyn LeRoy. Norman Taurog. King Vidor. USA, 1939.

*E. T. – Mimoszemšťan* [film]. Režie Steven Spielberg, USA, 1982.

*Eyes Wide Shut* [film]. Režie Stanley Kubrick. USA/Velká Británie, 1999.

*Fanny a Alexander* [film]. Režie Ingmar Bergman, Švédsko/Francie/Západní Německo, 1982.

*Gazdina roba*. [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Slováckého divadla v Uherském Hradišti, pořízený Českou televizí r. 2001. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav, 2001.

*Gazdina roba* [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Divadelním ústavem v Praze na repríze 21. 4. 2008. Praha: Divadelní ústav, 2008.

*Gazdina roba*. [DVD]. Režie Zdeněk Kaloč. Záznam inscenace Divadla na Vinohradech v Praze pořízený Českou televizí r. 1993. Režie televizního záznamu Pavel Háša. Praha: Thespis, 2009.

*Ginger a Fred* [film]. Režie Federico Fellini. Itálie/Francie/Západní Německo, 1986.

*Její Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla v Hradci Králové, pořízený na premiéře 27. 4. 1996. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové. 1996.

*Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Antonín Pitínský. Záznam představení Městského divadla ve Zlíně, pořízený na derniéře, uskutečněné ve Stavovském divadle v Praze 16. 1. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

*Její pastorkyňa* [videozáznam na DVD]. Režie Jiří Pokorný. Záznam představení AMU DAMU DISK – Divadelní studio Praha. Praha: Divadelní ústav. 1992.

*Jules a Jim* [film]. Režie Francois Truffaut, Francie, 1962.

*Kill Bill*. Režie Quentin Tarantino. USA, 2003

*Křižník Potěmkin* [film]. Režie Sergej Michajlovič Ejzenštejn, Sovětský svaz, 1925.

*Kuchař, zloděj, jeho žena a její milenec* [film]. Režie Peter Greenaway. Velká Británie/Francie/Nizozemsko, 1989.

*Mahler* [film]. Režie Ken Russell. Velká Británie, 1974.

*Maryša* [DVD]. Režie Jan Grossman. Záznam představení Divadla Vítězného února v Hradci Králové, pořízený Československou televizí r. 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2008.



*Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Husa na provázku, pořízený r. 1995. Praha: Divadelní ústav. 1995.

*Maryša* [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Národního divadla v Praze, pořízený na repríze r. 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

*Maryša, po pravdě však Mařka čili To máš za to, bestio.* [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Divadla Na zábradlí, pořízený na generální zkoušce 8. 2. 1996. Praha: Divadelní ústav. 1996.

„*Maryša – po pravdě však ‘Mařka’ čili ‘To máš za to, bestijó!’*“ [videozáznam na DVD]. Režie Vladimír Morávek. Záznam představení Klicperova divadla, pořízený na jedné z repríz roku 1999. Praha: Divadelní ústav. 1999.

*Mechanický pomeranč* [film]. Režie Stanley Kubrick. Velká Británie/USA, 1971.

*Městečko Twin Peaks* [DVD]. Režie Tim Hunter, Graeme Clifford, Todd Holland, Duwayne Dunham, Stephen Gyllenhaal, Caleb Deschanel, David Lynch, Diane Keaton, Lesli Linka Glatter, James Foley, Uli Edel, Jonathan Sanger, Tina Rathborne. Praha: Magic Box, 2012.

*Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie J. A. Pitínský. Záznam představení Národního divadla v Praze, pořízený Českou televizí r. 2006. Režie televizního záznamu Rudolf Tesáček. Praha: Divadelní ústav. 2006.

*Naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Jan Borna. Záznam inscenace Divadla v Dlouhé v Praze, pořízený Českou televizí roku 2011. Režie televizního záznamu Ivan Pokorný. Praha: Divadelní ústav, 2011

*Naši furianti* [DVD]. Režie Miroslav Macháček. Záznam inscenace Národního divadla v Praze pořízený Československou televizí roku 1983. Režie televizního záznamu František Filip. Praha: Thespis, 2007.

*Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený na repríze 31. 3. 1994. Praha: Divadelní ústav. 1994.

*Naši naši furianti* [videozáznam na DVD]. Režie Petr Lébl. Záznam představení Divadla Na zábradlí v Praze, pořízený Českou televizí r. 1995. Režie televizního záznamu Petr Lébl. Praha: Divadelní ústav. 1995.

*Pulp Fiction: Historky z podsvětí.* Režie Quentin Tarantino. USA, 1994.

*Romeo a Julie* [film]. Režie Baz Luhrmann. USA, 1996.

*Rozprava o režii. Miroslav Macháček* [videozáznam na DVD]. Realizace záznamu Pavel Kačírek a Michal Hýbl. Originální Videojournal, 1989.

*Satyricon* [film]. Režie Federico Fellini. Itálie/Francie, 1969.

*Trainspotting* [film] Režie Danny Boyle. Velká Británie, 1996.

*Zběsilost v srdci* [film]. Režie David Lynch. USA, 1990.

*Zloději kol* [film]. Režie Vittorio de Sica. Itálie, 1948.

### **Webové zdroje:**

Dekonstruktivismus [online]. In: <http://muzeum-umeni-benesov.cz> [cit. 12. 4.2016]. Dostupné z: [http://muzeum-umeni-benesov.cz/useruploads/files/sumne\\_benesovsko/4.dekonstruktivismus.pdf](http://muzeum-umeni-benesov.cz/useruploads/files/sumne_benesovsko/4.dekonstruktivismus.pdf)

HAUSER, Michael. Stručný slovník několika lacanovsko-žičkovských pojmů. In: *SOK – Sdružení pro levicovou teorii*. [online, cit. 7. 3. 2016] Dostupné z: [http://www.sok.bz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=181](http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181)[http://www.sok.bz/index.php?option=com\\_content&task=view&id=181](http://www.sok.bz/index.php?option=com_content&task=view&id=181)

GIBBONS, Beth, BARROW, Geoff, UTLEY, Adrian. Roads [online] In: [karaoketexty.cz](http://www.karaoketexty.cz). [cit. 30. 3. 2016 ] Dostupné z: <http://www.karaoketexty.cz/texty-pisni/portishead/roads-8302> Pracovní překlad: Halogenka.

SIKORA, Roman. Naši roztomilí neškodní furianti. In: *Deník referendum* [online] 3. 2. 2011 [cit. 2. 3. 2016]. Dostupné z: <http://denikreferendum.cz/clanek/8793-nasi-roztomili-neskodni-furianti>

VONDRÁČKOVÁ, Zora. E-mailová komunikace se Zorou Vondráčkovou z 29. 2. 2016.