

a nečekaně přerušuje, upozorňuje diváky na vznikající „prázdnotu“ a tím i na jednání postav<sup>19</sup>, aby aktivizoval pozornost diváka a obrátil ji zároveň ke scénicky znázorněným obsahům. Jak ukazují tituly několika citovaných recenzí (Janáček triumfuje nad Chopinem, ale také Pelichající racek či Chromý racek, atd.) byly ohlasy inscenace podobně jako v případě mnichovské Žebrácké opery velmi různorodé. Berme to jako důkaz toho, že nečekané zásahy Grossmanovy režie (vyžadující na straně recipientů otevřenost a pochopení pro nové postupy) opět nezůstávají bez působnosti – hodnocení Györgyho Sebestyéna o tom podává zprávu:

„[Grossman] prezentuje Čechovův dialog zcela nerusky, ne-realisticky, jako umělý výtvar přelomu století.“<sup>20</sup> „Za nejcitlivějšími textovými místy nestojí trpící člověk, nýbrž blazeovaná chuť trpět. [...] Grossman [nabízí] Čechova, který naší době možná odpovídá: rozpad jako krásné umění.“<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Srv. Fritz Koselka, Tschechows Melodik klingt nur durch, Wiener Zeitung, 8. 9. 1973: „Velice často, když přebohatý hudební doprovod právě dozníval nebo [...] byl jednoduše přerušen, se Čechovova vlastní melodika přece jen prosazovala [...]“ – Aby zdůraznil prázdnotu existence a izolaci postav i scénicky, nechá Grossman herce mluvit navíc do mrtvých úhlů nebo ve směru hlediště, takže vzniká dojem, že spíše [...] monologizují, než, aby mezi sebou udržovali kontakt nebo jej alespoň předstírali.“ (Walden, Janacek triumphiert über Chopin, 8. 9. 1973)

<sup>20</sup> G. S. [György Sebestyén], Tschechows ‚Möwe‘ in der Josefstadt, Neue Kronen-Zeitung, Vídeň, 7. 9. 1973.

<sup>21</sup> Sebestyén, Schöner Verfall, 8. 9. 1973.

Jaroslav Vostrý

## Škola pro ženy a jevištní metonymie

Inspirován řešením jedné scény Grossmanovy chebské inscenace Molièrových *Školy pro ženy*, chtěl bych vaši pozornost obrátit k teoretickému problému, který by se dal nazvat problémem *obrazné hodnoty jevištního jednání*, přesněji řečeno k tomu, co by bylo možné nazvat **jevištní metonymií**.

Tento teoretický problém souvisí se skutečně plodným chápáním praktického úkolu, který si klade evropské divadlo vždycky, když chce čelit naturalistickému, úzce realistickému či dnes zejména aktuálnímu civilistickému pojetí jevištního jednání; tedy když chce čelit tomu, co jako by zcela logicky vyplývalo ze samotné podstaty evropského divadla, jehož vyjadřovací způsob není na rozdíl od orientálního divadla založen na zcela svébytném systému znaků, ale na blízkosti jevištního dění „reálnému“ lidskému chování.

Tento způsob založený nikoli na zcela svébytném systému znaků, ale na blízkosti jevištního dění „reálnému“ lidskému chování je důsledkem vývoje, který dal vznik specificky evropskému, případně západnímu divadelnímu fenoménu, jímž je fenomén *činohry*.

V souvislosti s metodami, kterými zejména tzv. avantgardní divadlo čelilo tomuto osudovému omezení, věnuje se obvykle největší pozornost *jevištní metafoře*. Věnovat stejně intenzivní pozornost *jevištní metonymii* je tím důležitější, že specifický způsob vyjadřování evropské činohry je jaksí už z její podstaty metonymický, a to právě vzhledem k úloze, které v ní hrají nikoli svébytné *znaky*, ale *příznaky* jistým záměrným způsobem užitého potenciálně „reálného“ lidského projevu.

Uvědomělý způsob, kterým Grossman ve svých inscenacích na jevištní metonymii pracoval, souvisí současně s tím, co můžeme nazvat podle Ejzenštejna jevištní, přesněji řečeno

režijně—hereckou *amplifikací* textu nebo — snad ještě lépe — divadelním *rozehráváním* dramatického textu spojeným s jeho dramaturgicko—režijní a přitom opravdu divadelní *interpretací*.

Ve scéně rozehrávající Arnulfovu dvouveršovou repliku S *výšivkou v ručičkách! Příznivé znamení. / Jsem doma, Anežko! Je konec trápení* vynášel Arnulf — Václav Beránek v Grossmanově chebské inscenaci *Školy pro ženy* na scénu čtyřlůžkové židli. První dvě postavil nalevo, druhé dvě napravo. Několikrát překontroloval jejich umístění, pravou židli posunul poněkud dopředu a trochu do strany, znovu ji zkontroloval, ještě nebyl spokojen, ještě ji o centimetr posunul — až byla konečně přesně tam, kde ji chtěl mít.

Pak se objevila Anežka „s výšivkou v ručičkách“ a se sklopenou hlavou pokračovala za chůze ve vyšívání. V pravidelném rytmu došla doprostřed jeviště a aniž vzhledla, zabočila vpravo a pokračovala obloukem kolem židli. Další jevištní dění bylo postaveno na Arnulfově nakročování směrem k Anežce a jeho váhavých pokusech se jí dotknout.

V zápise Lucie Bělohradské, na základě kterého jsme po zhlédnutí chebské inscenace v dramaturgickém semináři s posluchači režie a dramaturgie tuto scénu jako příklad *konvenčního jevištního jednání* rozebírali, se říká: *Anežka je už skoro u něho (tj. u Arnulfa), Arnulf jí jedním krokem zastoupí cestu a natáhne k ní ruku. Anežka se způsobně ukloní a políbí mu nataženou ruku. Arnulf se k ní nepatrným krůčkem přiblíží, mírně se nahně nad její skloněnou hlavou a volnou rukou ji pohladí po vlasech. Políbenou rukou drží její ruku. Anežka ji zvolna vysune, podstoupí a skloněna nad šitím pokračuje v pravidelné cestě okolo židli. Arnulfovy obě ruce zůstávají na okamžik viset v prostoru jako obtisk zmizelých tvarů. Pouští jednu ruku, druhou natahuje po Anežce. Váhavě, nesměle. Otáčí se za ní celým tělem. Jeden krok za ní, k dalšímu už naklání tělo, ruka se ale vrací, Arnulf se narovná, ustupuje zase o krůček zpět. Hlavu na chvíli odvrátí od Anežky, která na středu jeviště v rytmu své chůze přesně zabočila a vrací se do domu. Arnulf se k ní znova otočí s napřaženou rukou, vyzývající tentokrát k návratu domů, udělá několik kroků za ní, zastaví ho židle, která mu stojí v cestě, ale to už Anežka sama zachází do domu. Dům se zavírá. Ve výšce zapomenutá Arnulfova ruka pomalu klesá. Chvilí stojí se skloněnou hlavou; nepohnutě. Pak přeměří polohu židle a posune ji trochu dozadu a trochu na stranu.*

Scéna vytvořená z materiálu účelové činnosti (rovnání židlí) a náznaků expresivního jednání (nesmělé Arnulfovy pokusy dotknout se Anežky) se tak postupně stávala metonymickým vyjádřením kolize přečtené z Molièrova textu. Arnulfovo rovnání židlí související s tendencí k úzkostlivému a v nejzazších možných důsledcích málem až „nekrofilně“ pedantickému udržování vnějšího pořádku se střetávalo se zadržovanou touhou stárnoucího muže po mladé dívce, na které ho dráždí právě její nevinnost; přitom čím víc se o dívčinu nevinnost bojí, tím úpěnlivěji touží dívku o tuto nevinnost připravit (a obráceně).

Takové scénické rozehrávání souviselo s ostrým cítěním dalších potenciálních významů vybraných prvků předpokladatelného „reálného“ chování v potenciálně reálné situaci. Střetnutí těchto prvků přitom odhalovalo celou komičnost základní archetypické komediální situace „starší (u Grossmana tedy nikoli starý, ale přece jen starší) muž a mladá dívka“. Divadelně — tj. konvenčním jevištním jednáním — byla tato situace interpretována rozvinutím protikladu dívčiny „způsobnosti“ a tím větší bezděčné svůdnosti, protikladu chování řízeného přísnými pravidly a erotiky, schématu a přirozenosti, která se tímto schématem nedá spoutat (tedy — ve svých důsledcích — protikladem nekrofilní tendence k zachování pořádku a svobody) — atd.

Symbolická rovina jevištního projevu se tak realizovala nikoli pomocí *znaků* (*znaků—symbolů* v úzkém smyslu), ale rozehráním dalších možných významů reálných a jakoby „realistických“ elementů jednání. Tato symbolická rovina se tedy budovala nikoli na základě apriorní stylizace, ale v tradici evropské činoherní kultury, kde symbolická rovina nevychází z nějakého předem daného znakového systému rovnajícího se apriorně existujícímu divadelnímu jazyku, ale v každém jednotlivém případě teprve pokaždé znovu vzniká ze vždy znovu vybojovaného *střetnutí divadelní konvence a mimodivadelní „životní“ reality*.

Právě v odvaze ke stále znovu vybojovávanému zápasu divadelnosti a reality tkví, ostatně, podstata i tvořivá potence evropské činohry, mnohonásobně související s podstatou a tvořivou potenci celého evropské kultury. Právě v této stále obnovované odvaze ke střetávání s mimodivadelní realitou spočívá i nenahraditelnost a nezaměnitelnost západního čino-

herního projevu jakýmkoli orientálními inspiracemi, které mohou být v rámci této západní činohry použitelné jen tehdy, pomáhají-li dál rozvíjet její vlastní originální podstatu.

Řešení jedné situace z Grossmanovy chebské inscenace Molièrových *Školy pro ženy* je samozřejmě jen jeden příklad užití *konvencionálního* jevištního jednání, této specifické sloučeniny *reálného* a *divadelního*, které režisér Grossman ve svých inscenacích soustavně rozvíjel.

I tento příklad může snad – při veškeré své omezenosti vyplývající z toho, že jde právě jen o jeden jediný příklad – upozornit i na některé širší souvislosti Grossmanova inscenačního vyjadřování s převážně *metonymickým* vyjadřovacím způsobem evropské činohry jako svérázného fenoménu světového divadla a na vazby tohoto fenoménu s celou evropskou kulturou.

Této vazby by pochopitelně nebylo, kdyby tuto kulturu neměl Grossman v sobě hluboce prožitou. Působí-li jeho dílo dodnes jako významná výzva, je tomu tak nepochybně i proto, že naléhavě upozorňuje, jak bez hlubokého prožití této kultury a jejího uvědomělého pěstování nemůže být ani řeč o důstojném rozvíjení úrovně české činohry.

Miloslav Klíma

## Popel a hvězdy v Chebu

Západočeské divadlo v Chebu neskrývalo řadu let zájem zabývat se v inscenaci postavou Albrechta z Valdštejna, jehož osud se právě v Chebu završil. Po prozkoumání Schillerovy trilogie, románů Durycha a Döblina přistoupilo divadlo k úvaze o původní české hře. Schillerova velkolepá kompozice zdála se být divadlu nad jeho síly. Dramatizace románů vyžadovala respektovat tematická vymezení autorů. Přitom úvahy v divadle se spíše obracely k Valdštejnovi jako k rozporuplné a přece významné postavě našich dějin. Jan Grossman měl o téma velký zájem jako režisér, protože chtěl na této látce zkusit možnosti ambivalentního chování postav v situacích, které jsou – alespoň částečně – historicky popsány či dokonce ověřitelně zachyceny. Šlo mu o hledání pravdy jevištní situace a chování postav v ní ve vazbě na situaci historickou, která ovšem v sobě často nese řadu nánosů a fikcí, nepřesných představ a dokonce i omylů. Přičemž šla takové „nepřesné“ tradice bývat zvláště urputná.

Josef Bouček nabídl divadlu podrobnou synopsi historického plátna, zabývajících se Albrechtem z Valdštejna zhruba od roku 1625, kdy – tehdy už vévoda – postavil císaři na vlastní náklady armádu, až po smrt v Chebu dne 25. února 1634. Po společných konzultacích nakonec autor děj své hry zúžil. Přispěla k tomu kniha Josefa Janáčka *Valdštejnova smrt* a to, že autor i divadlo využili možnosti studovat další materiály z připravované knihy téhož historika Valdštejn a jeho doba. (Kniha vyšla v roce premiéry hry *Popel a hvězdy*.)

Práce na textu trvala víc než rok v těsném pracovním kontaktu autora, dramaturgie a Jana Grossmana. V posledních fázích nastoupili oba výtvarníci, protože rýsující se inscenační řešení vycházelo z toho, že pro předpokládaný počet postav hry je v Chebu k dispozici jen nevelký soubor. A jestliže byla od počátku vyloučena metoda „hry na historii“, bylo nutné vytvo-