

Zdeněk Hořínek

Metaforické divadlo faktu



Poznámky o jedné z cest Studia Ypsilon

1.

Na počátku bylo dvacáté století. Secese, swing, avantgarda, Apollinairovo Pásmo, Ejzenštejnova horizontální a vertikální montáž...

Na počátku Studia Ypsilon byla dvoudílná inscenace **Encyklopedické heslo XX. století**, 1. díl: 1900-1930, 2. díl: 1930-1960 (premiéry 1964 a 1965). Vnější zákonitostí uspořádání byla chronologie: rok po roce, tak jak čas se vlekl, šel, utíkal. Ale důležitější než automatismus kalendáře byla zákonitost vnitřní.

Guillaume Apollinaire klade volně vedle sebe představy a obrazy v simultánním pásmu:

*U Středozemního moře jsi nyní na pobřeží
Pod citroníky jež celý rok kvetou svěží
S přáteli svými se projíždíš ve člunu
Jeden je z Nizzy dva z Turbia jeden z Mentonu
Sépií hlubinných se děsí oči naše
A v chaluhách plují ryby obrazy Mesiáše*

*Jsi v zahradě hospůdky v okolí Prahy
Cítíš se zcela šťasten na stůl růží ti dali
A místo abys psal svou povídku lenošíš pohříchu
Hledě na mandelinku spící v růžovém kalichu
V achátech Svatovítských zříš zděšen své vlastní rysy¹*

Jan Schmid klade volně vedle sebe a za sebe fakty, artefakty, události, tj. informace, zprávy o nich nebo pokusy o jejich demonstraci, rekonstrukci, abychom v nich posléze překvapení, zmatení i zděšení spatřili „své vlastní rysy“.

Výběr faktů je jen rámcově, v nejzávažnějších záchytných bodech (jimiž jsou rozhodující události politické, hospodářské, kulturní, počátky a konce, zrození a úmrtí) determinován objektivně, jinak je ponechán na libovůli sestavovatele, který postupuje podle svého založení, podle svých vědomostí, podle svých nálad, zálib a averzí.

Např. rok 1939 vypadá v tomto provedení:

A: Böhmen und Mähren: protektorát Velkoněmecké říše:
patnáctého března vítá Praha Adolfa Hitlera s jeho průvodem na pražském hradě.

D: Německý režisér Lubitsch natočil film Ninočka, ve kterém se Greta Garbová prvně smála.

Dia: Hitler na pražském hradě,
Greta Garbo.

Zpívá se pochodová píseň Slávy Macha „Markýza a bubeniček”.
Všichni (zpěv):

Když v zámku na chodníček vstoupil bubeniček, markýza bílým šátkem mávala mu vstříc (...)

B: Patentovací úřad USA obdržel několik vynálezů: Elektrický hubič štěnic: Štěnice hubí tím, že do postele zavede elektrický proud, který je zabije. Zahříváč nohou: Jsou to dva, dva gumové váčky, které se vloží do bot. Od nich vedou dvě, dvě gumové hadičky až k ústům. Máte-li nohy studené, stačí do trubic zafoukat a za chvíli je jim teplo. Brýle pro kuřata: Aby jedno druhému nevyklovalo očička.

A: Prvního září přepadení Polska. Začátek druhé světové války.

Ten, kdo neumí hrát housle, hraje „Když Zdeněk můj ve svatém nadšení”.

C: Eva, časopis vzdělané ženy: „O podivínském milionáři. Byla jedna krásná a chudá dívka, které bylo na dušičky tak smutno, že se šla vyplakat na hřbitov. Když tak plakala, ozval se za jejími zády hlas milionáře: „Víte, že pláчете před hrobem živého člověka?” Dívka se ulekla, ale milionář se usmál a adoptoval dívku, která neměla pro koho plakat, aby měla po kom plakat.”

D: Student Jan Opletal zastřelen.²

Schmidova neoficiální kronika doby je založena na principu konfrontace a kontrastu: důležité historické události prokládá bagatelami všeho druhu (novinové zprávy, senzace a kachny, inzeráty, recepty, slogany, dobové písně, šlágry, odrhovačky) s vědomím, že právě těmito maličkostmi obyčejný člověk taky (a někdy i především) žije. Proti veřejnému klade privátní, proti vysokému nízké, proti vážnému směšné, aby doplnila to, co v oficiálních dějinách obvykle (k jejich vlastní škodě) chybí. Vnímána má být tato mozaika stejně, jak byla vytvářena – podle **asociativního principu**: mezi sousedícími prvky vznikají nové, někdy anekdotické, jindy ironické a paradoxní, často satirické a demaskující významy – lhostejno, zda jde o asociace záměrné nebo náhodné.

„Encyklopedickou” metodu si Jan Schmid zopakoval ještě ve hře **Depeše a jiné na kolečkách** (premiéra 1972). Záběr je zde zúžen na období „začátků české umělecké avantgardy”, a to umožňuje rozvinutější podání uměleckých čísel v čele s Nezvalovou **Depeší na kolečkách**, která celou produkci předznamenává i pojmenovává.

„Encyklopedický” princip montážnosti, asociativnosti a konfrontace obsahuje v sobě zárodek toho, co nazývám „metaforickým divadlem faktu”.

2.

Analogicky k literatuře faktu pracuje metaforické divadlo faktu³ s dokumentárními materiály,⁴ jejichž uspořádání nepodřizuje zákonitostem konvenční dramatické fabulace a výstavby, ale zákonitostem faktů a dokumentů.

Společně s literaturou faktu se snaží metaforické divadlo faktu využít potenciální vnitřní dramatickosti a poutavosti faktů (dokumentárních materiálů), ale k jejich oživení a rozhýbání míří cestou osobitě divadelní – všestrannou a rozvinutou **kolektivní hravostí**.

Hru předchází ovšem studium, zvidává snaha osvojit si dokumentární materiál do té míry, aby se mohl stát námětem a předmětem hry. V procesu studia, hry a tvorby nutně dochází nejen ke konfrontaci faktů, ale též ke konfrontaci stanovisek: stanovisek historických (obsažených v materiálu) se stanovisky současnými, jejichž nositelem je herecká parta v čele s režisérem a v souhře s publikem.

3.

Metafora bývá tradičně definována jako přenesení pojmenování. Od Aristotela se na tom mnoho nezměnilo. „Metafora jest přenesení jména jedné věci na druhou, buď z rodu na druh nebo z druhu na rod nebo z jednoho druhu na jiný nebo podle obdoby.” (Aristotelés ve 4. století př. n. l.)⁵ „... přenesení pojmenování jedné věci na druhou na základě shodnosti některých znaků.” (Slovník spisovného jazyka českého roku 1960).⁶

Definice jsou to půvabné, protože metaforické (metafora se definuje metaforou!), a tedy nutně nepřesné. Proto dává Josef Hrabák ve své **Poetice** slovo přenesení do uvozovek a další, složitější námitky proti takovému pojetí metafory vyslovují Šáva Šabouk a Jiří Pavelka (autor nejrozsáhlejší práce věnované tomuto tématu), svorně zdůrazňující gnozeologickou hodnotu a funkci metafory jako nové sémantické kvality, nového pojmenování, „interferenčního průniku dvou nebo i více významů”.⁷

Divadelní „poetiky” se jemné terminologické distinkce tolik nedotýkají, protože divadelní jazyk je větší měrou „mechanický” (v prvotním smyslu slova: „týkající se hmotné, tělesné, fyzické stránky”) a metaforu „přenesení” lze v něm (jak ještě uvidíme) doslova realizovat.⁹

Metaforické pojmenování znamená v divadelním jazyku nové, jiné, nepřímé předvedení, ztělesnění, zpředmětnění. Cílem tohoto přenosu je objevování nových významů a významových souvislostí, které se skrývají za významy přímými a doslovnými.

Na tuto schopnost metafory upozornil Jan Mukařovský v příslušném hesle **Masarykova slovníku naučného**: „Do smyslového kontextu vstupuje místo slova očekávaného a v daném spojení obvyklého slovo jiné, které má s oním slovem významovou shodu jen nepřímou. Obě slova, o něž jde, se neshodují ve svém významu osnovném, nýbrž mají společnou jen jistou skupinu významů akcesorních, tj. oněch neurčitých, rychle se střídajících představ, jejichž shlukem bývá osnovný význam každého slova doprovázen; tyto akcesorní významy slov se metaforou oživují a zesilují. (...) Nezbytnou podmínkou účinnosti metafory je vědomí významové dvojitosti, jakési napětí mezi slovem očekávaným a slovem na jeho místo vstupujícím.”¹⁰

Podle Viktora Šklovského „věc umělecká je věc vytvořená schválně proto, aby vyváděla z automatismu vnímání”.¹¹ Rané, „formalistické” pojetí chápe metodu **ozvláštňování** samoučelně: „Cílem umění je dát pocit věci jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštňování” věcí a metoda znesnadnění formy, zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.”¹²

V pozdější revizi zdůraznil Šklovskij poznávací funkci metaforického vyjadřování:

“Existují rychlé vozy metra a pohyblivá schodiště, která pomalu vynášejí cestující od vlaků na ulici.

Metafora jako schodiště vede ke konkrétní myšlence a zpomaluje pohyb, aby umocnila emoci.

Přímé slovo je signál. Metafora porušuje automaticnost slova; automaticnost se mění proto, aby se uchovala konkrétní souvislost mezi jevem a slovem. Básnické slovo nutí znovu zkoumat jev, znovu ho poznávat. A proto se zdůrazňuje jeho kvalita.”¹³

Schmidova hra a inscenace **Michelangelo Buonarroti** (premiéra 1974) není přímočarou biografií renesančního umělce, ale pokusem o zkratkovitou, leč vrstevnatou evokaci renesance jako historické epochy a uměleckého slohu na jedné straně a skicovitým předvedením umělecké osobnosti (která tuto epochu a tento sloh spoluvytváří i přesahuje) na straně druhé.

Jevištními prostředky demonstruje nejen osobní osudy a umělecká díla malíře, sochaře, architekta a básníka, ale též dobové vědecké a umělecké teorie.

V širokém rejstříku výrazových prostředků je (v plném souladu s tématem) položen důraz na vizuální názornost herecké akce v její dynamice i staticnosti („živé obrazy“). Mluvené, recitované a zpívané slovo je používáno především formou citací, které jednak přímo informují (historické a biografické údaje), jednak evokují vnitřní stavy dramatického hrdiny a emocionální atmosféru dramatického dění (hudební a básnická čísla). Protiváhou citací jsou aktualizující komentáře, vyjadřující přímo postoje inscenátorů.

Hra má podtitul „Od sněhuláka k Poslednímu soudu“. Tím je přiléhavě vyjádřeno filozofické rozpětí tématu (zahrnujícího stejně pomíjivost lidského života jako nadčasovost umělecké tvorby) i hravý přístup k němu. Život a smrt v doslovném i přeneseném významu. Mrtvý Michelangelo je dnes stále živý. Čas minulý vstupuje simultánně do času přítomného.

Michelangelo tesá Davida. Iluzivní zpodobení by mohlo tvůrčí akt pouze markýrovat: herec stojí před kaširovanou sochou a předstírá, že na ní pracuje. V Schmidově inscenaci si představitel Michelangela Václav Helšus hraje s živým materiálem – s mladým Petrem Kratochvílem. Na začátku sekvence je blok mramoru – sřížený herec se zakrytou hlavou. Helšus jej obchází ve stále se zmenšujících kruzích s palicí a majzlíkem v ruce. „Rozbaluje“ postavu a upravuje ji do žádané podoby. Nakonec ještě zkusí tep a konstatuje: „No, jseš hotov.“ Socha je jako živá a může vstoupit do dějin.

V přímém významu tvoří sochař z neživé hmoty umělecké dílo, které působí „jako živé“. V přeneseném významu živé tělo hraje neživou hmotu, proměňující se souhrou činitele a materiálu v „živé“ umělecké dílo. Metaforické přirovnání se uskutečňuje, uchovávajíc ono mnohoznačné napětí mezi živým a neživým a zároveň parafrázujíc onen legendární výrok o hotovém díle skrytém v kusu kamene (opět metaforické postížení vztahu mezi uměleckou ideou a artefaktem).

Podobná demonstrace je inspirována známou historkou o tom, jak ve Florencii napadl sníh a Michelangelo dostal z rozmaru vrchnosti za úkol vymodelovat z něho velkou sochu. Iluzivní předvedení by bylo značně náročné a udivovalo by spíše technicky, protože všichni víme, jak se dělá sněhulák. V Schmidově inscenaci Michelangelo za asistence Pietra Medicejského obalí jednoho z herců velkým množstvím papíru, z něhož (po zásahu Savonaroly) trhá dvojice žen cáry a otrhanou postavu pak hodí na hromadu mrtvol: „Už to má za sebou.“ Papír nesimuluje, že je sníh, je mu podoben jenom vzdáleně, ale má s ním společnou příznačnou pomíjivost (použitý papír značkámé nebo roztrháme a zahodíme), která asociuje i s pomíjivostí lidského života.

Obrazné demonstrace vyjadřují jednotu živého a neživého, člověka a světa kolem něho: zvěčněného člověka i polidštěného světa. Herci pomocí provazu znázorňují (podle známé kresby Leonarda da Vinci) perspektivu: „Čtyři vpředu drží (...) provazový čtverec, z jeho rohů šňůry ubíhají k pátému herci na středu v hloubce scény. Když je takto obraz ukončen, do čtverce vstupují další dvě postavy. Staví se do jeho středu za sebe, jeden ale ruce rozpřážený, druhý jen kousek od těla.“ Postavy se dají

do pohybu ve směru hodinových ručiček a znázorňují obíhající hvězdnou oblohu. Demonstrace perspektivy plynule přechází v demonstraci heliocentrismu. Obíhání pokračuje, až je herec ve středu provazy spoután. Muž s důtkami uhodí několikrát před spoutaného herce: „Já vám dám Koperníka!“ Nový světový názor to nemá lehké. Znak světa se proměňuje ve znak lidského údělu ve světě.

Proti jednorázovému přenesenému pojmenování literární metafory, kterou lze nastavovat jedině řetězením, je příznačným rysem divadelní metafory její dynamika – je to metafora v pohybu. Její pohyb se uskutečňuje většinou procesem proměn, metamorfóz.

V další hře Jana Schmidy **Život a smrt Karla Hynka Máchy** s podtitulem „náčrt o mučivých otázkách lidské existence“ (premiéra 1978) je hlavním scénickým prvkem „velký mobilní katafalk, umožňující všechny proměny místa a času. Bude komůrkou Máchovou na Dobytčím trhu, litoměřickým pokojíkem, školou – školní lavicí, zvonící věže svatopetrské, Sněžkou, postelí, divadlem, hřbitovem, hrobem atd.“¹⁴

Významové proměny se tu realizují doslova **přenášením** a další manipulací scénických prvků. Přes značné „sémantické zatížení“ předmětů je významový rozptýl vyvažován jejich koncentrující funkcí, která mří přímo k tématu – ke zmíněným „mučivým otázkám lidské existence“. Hra začíná druhým, velkým a slavnostním pohřbem Karla Hynka Máchy (převezení ostatků 6. května 1939 na Vyšehrad), aby se z oficiální atmosféry národních legend a mýtů vrátila zpátky do společenské reality první poloviny 19. století a skončila skutečným pohřbem v jeho faktické malosti a ubohosti. Zmíněný katafalk je tedy nejen přirozeným východiskem račího postupu, ale ve všech svých proměnách naléhavou připomínkou skutečného i mystifikovaného konce velkého básníka.

Podobná divadelní metafora funguje i v životopisné hře **Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška** (premiéra 1983). Vnější spojícím článkem je tu Haškova postel. Je východiskem dramatického děje, jehož ohnisko tvoří klíčové období životní: Hašek v Lipnici diktuje **Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války**. Nedodiktuje: tvůrčí postel je i ložem smrtelným. Odtud, z kritického okamžiku, kdy tragicky kulminuje Haškov život (vzniká, ale nedovrhuje se jeho životní dílo, končí se jeho rozporuplný osobní život), se v reminiscencích a retrospektivách, v typických fragmentech odvíjí Haškova životní dráha; zde se naskytá příležitost k životnímu bilancování i přirozený psychologický můstek k vybavování ztraceného času.

Paralelně s proměnami situací a prostředí mění postel (zvýrazněná ještě matracovým pozadím) svou funkci a svůj význam: stává se normálním i kulečnickým stolem, předsednickou tribunou při schůzi Strany mírného pokroku, za války zákopem i – pokryt bílým plátnem – širokou ruskou krajinou Haškova putování.

Akční realizace (významy jsou přímo před očima diváků vytvářeny a přetvářeny, „přenášeny“ hereckým jednáním) orientuje takové metafory přímo k jádru tématu a jejich dílčí proměny podřizuje základnímu metaforickému rámci. Taková rámcová metafora má obdobné vlastnosti, jaké přisuzuje básník Jaroslav Čejka základnímu kompozičnímu prvku svých sbírek – totální metafoře: „nejenže tvoří titul básně, básnického cyklu či celé knihy, nejenže je klíčem k celému textu, nejenže se v něm opakuje či asociativním způsobem rozvíjí, ale (...) jako určující kompoziční prvek celým textem postupuje a organizuje ho. Je spouštěcím mechanismem básně, jejím stavebním prvkem a současně katalyzátorem poetické reakce.“¹⁵

Neméně důležitou stránkou akčních divadelních metafor je jejich praktičnost. Při značené „schématické zatíženosti“ nejsou to pouhé rebusy, ozdoby a hříčky, ale

umožňují řešení praktických scénických úkolů – rychlých dějových přechodů a proměn dějiště.

Předměty v pohybu zároveň slouží i značí.

6.

Těžiště metaforičnosti **Michelangela Buonarrotiho** spočívalo ve vizuálních rozhábaných obrazech, postihujících výtvarnost v pohybu. Ve hrách o Máchovi a Haškovi se těžiště v souladu s námětem přesunuje na materiál literární konfrontovaný s biografickými zážitky a historickými událostmi, aniž se tím snižuje smyslová názornost výmluvně podívané, pouze se obě roviny, vizuální a auditivní, vyrovnávají ve své působnosti.

Rámcová metafora vytváří jakési energetické pole, z něhož vyzařují jednotlivé dílčí metaforické i přímé významy. Zvláště zřetelné je to v **Máchovi**, jehož celé dramatické dění je vlastně řadou metaforicky rámcovaných konfrontací a kontrastů – konfrontací dobových názorů a postojů, kontrastů mezi různě chápanými životními hodnotami. Rozpornost tohoto dění není založena na technicky chápaném dramatickém konfliktu, tkví přímo v bytostné rozpornosti lidského údělu, historicky podmíněného i existenciálního.

Máchovým příznačným výrazem je **oxymoron**, tropus slučující neslučitelné:

*zašlého věku děj, umřelé hvězdy svit,
zašlé bludice pout, mrtvé milenky cit,
zapomenutý hrob, věčnosti skleslý byt...*¹⁶

Inscenátoři spojují příznačný básnický výraz s příznačným charakterem Máchova rebelantského postoje, jenž se musel vrstevníkům jevit jako scestný a dodnes neztratil svou dráždivost. Jan Schmid si jej pojmenoval „nepřirozená přirozenost“. „Nad průměrem, který netvoří vždycky jen pitomci, netrčí Karel Hynek Mácha jen svým talentem, ale svou přirozeností, která jistě mnohemu tenkrát připadala obtížná a nepřirozená. Nepřirozená přirozenost. Máchovský protimluv. Celá inscenace by měla takhle vypadat.“¹⁷

7.

Do dramatické struktury založené původně na montážním principu pronikají postupně prvky fabulace. V **Michelangelovi** a v **Máchovi** ovšem ve formě značně fragmentární, v **Haškovi** už souvisleji, ale uvolněně, s četnými časovými návraty, zvraty, skoky. Fabulace se stává ve hře nositelem kauzálních spojů a historické návaznosti. Montáž naproti tomu zůstává nositelem metaforických významů – pracuje se spoji asociativními, které se vymykají běžné logice děje a jsou schopny navozovat hlubší, emocionální a iracionální, skryté i tajemné souvislosti – v **Máchovi** s akcentem na tajemství života a smrti, v **Haškovi** na utkvěléou představu viny.

Částečný příklon k fabulaci ovšem nikterak neznamená příklon k tradiční dramatické technice. Schmidova fabulace nevyužívá osvědčených vzorků a postupů dobře udělaného dramatu (taktiky, intriky, záměny, nedorozumění apod.); je nerozlučně spjata s charakterem pojednávaného materiálu, s jeho souvislostmi a zákonitostmi; její základ je věcný, dokumentární.

Tendence ke kombinování montážní metody s fabulací je příznakem jistého vývoje metaforického divadla faktu: od „encyklopedičnosti“ k „životopisné hře“, od divadla-světa k divadlu člověka, od vnější šíře k vnitřní intenzitě záběru, od „mechanické“ montáže, kde se metaforické asociace realizovaly v rámci chronologie, k organické

ké montáži, umožňující podat zkoumaný předmět jako složitý, rozporný proces, v němž se poji dokumentárnost s obrazivostí, tendence analytické se syntetickými, objektivita se subjektivitou, v němž historický výzkum předmětu míří skrze akční psychologii k problematice existenciální.

8.

Cílem metaforického divadla faktu, jak je provozuje Studio Ypsilon, není rekonstrukce historických událostí, ale konfrontace minulosti s přítomností. Přítomnost při tom reprezentuje divadelní kolektiv, stojící proti objektivnímu materiálu jako subjektivní činitel. Hotová, ukončená minulost se aktivním přístupem otevírá. Minulost se zpřítomňuje a přítomnost historizuje.¹⁸

Z minulosti se vybírá to, co divadelní kolektiv zajímá, vzrušuje, dráždí, inspiruje. Umělecky, světonázorově, občansky, politicky. Inspirace umělecká neznámá napodobování minulých vzorů, ani těch nejavantgardnějších. Zcela zákonitě přitahují náročná témata **mimodivadelní**, jež se divadelnímu uchopení vzpírají, jejichž divadelní uchopení si vynucuje používání nových, nekonvenčních divadelních postupů a prostředků. V tomto smyslu byla jak učednická historiografie v **Encyklopedickém heslu XX. století**, tak zralejší výtvarná lekce v **Michelangelovi Buonarrotim** především cestou k rozvinutí kolektivní jevištní hravosti a hravé kreativity. Zrození divadla z ducha nedivadla.

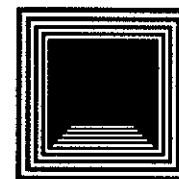
Zároveň se však vynořuje otázka **smyslu** umělecké tvorby (poprvé v **Michelangelovi** a pak už napořád) a vůbec smyslu lidské existence v konkrétních společenských podmínkách. Obecně filozofická problematika se tak dostává (ve hře o Máchovi a opět jinak ve hře o Haškovi) do specificky českého kontextu, který se sice proměňuje, ale některé jeho rysy stále trvají a jsou schopny provokativní aktualizace. Mácha jako rebel, jehož umělecký způsob se dostává do konfliktu s ideologicky osvětářským pojetím umění; Hašek jako outsider, provokující průměrnost a přízemní pragmatismus českého maloměšťáctví – mohou posloužit jako katalyzátory soudobých sporů a takto jsou též chápáni a interpretováni. Historická látka se aktualizuje aktivním přístupem inscenátorů, kteří se s ní konfrontují a skrze tuto konfrontaci s minulostí se konfrontují s přítomností. Nebo jinak řečeno: konfrontací s minulostí se snaží řešit problémy přítomnosti. Jde tedy především o aktualizaci vnitřní; vnější aktualismy (časové narážky, anachronismy) jsou pouze záchytnými body tohoto směřování, skrze něž lze nacytat partnera na druhé straně divadelní rampy.

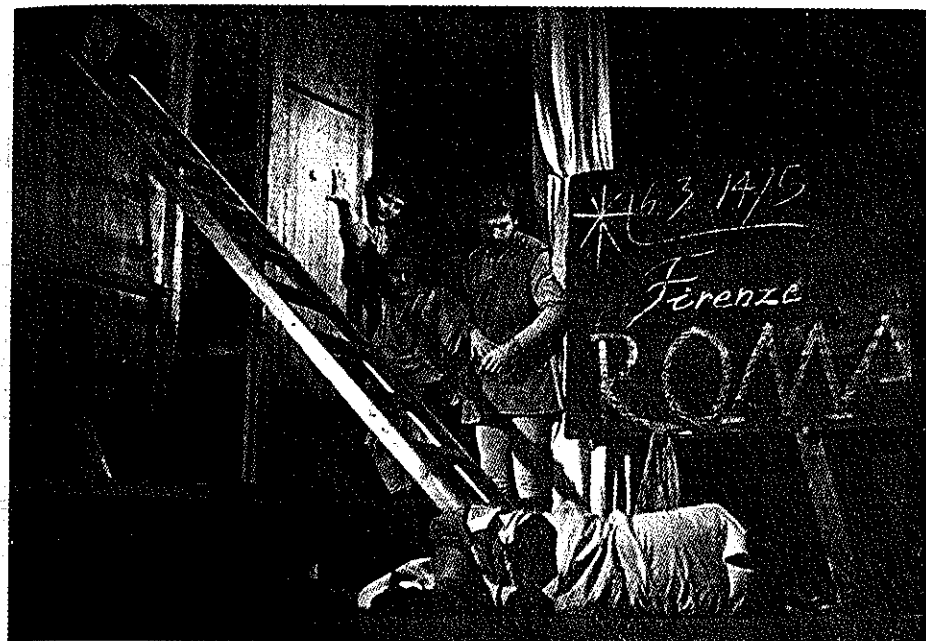
Teprve setkáním s „divadelní veřejností“ se řetěz konfrontací dovršuje. Mezerovitá montážní struktura, asociativní a metaforická řeč si vynucují tvořivé vnímání, schopnost domýšlet, docílovat, dopředstavovat si. Aktivní divadlo si hledá a nalézá aktivního diváka.

Poznámky:

- 1) Čapek, K.: Francouzská poesie a jiné překlady, Praha 1957, s. 147.
- 2) Čitace i další odvolávky na hry vycházejí z interních rozmnožených textů, zachovaných v archivu Studia Ypsilon.
- 3) Užívám záměrně tohoto označení namísto „drama faktu“, protože Schmidovy texty jsou ve své konečné podobě dodatečnými literárními záznamy, odkazujícími k hotové scénické, tj. jediné autentické podobě díla.
- 4) „Dokument (z lat. documentum = doklad, důkaz, svědectví) – písemný nebo obrazový doklad, list, listina, noviny, časopis, kniha nebo výstřižek z nich, zápisek atd.; vše, co svědčí o určité osobě nebo více osobách, události, jevu nebo také o celé době.“ (Slovník literární teorie, Praha 1977, s. 79.)
- 5) Poetika, Praha 1948, s. 56.
- 6) Díl I, Praha 1960, s. 1215.
- 7) Viz Šabouk, S.: Břehy realismu, Praha 1973, s. 84–85 a Pavelka, J.: Anatomie metafory, Brno 1982, s. 35–36.
- 8) Slovník spisovného jazyka českého I, s. 1200.
- 9) Na metaforiku dramatického slova, kterou se tu nezabývám, se ovšem plně vztahují poznatky o literární metafoře.
- 10) Masarykův slovník naučný IV, Praha 1929, s. 896.
- 11) Theorie prózy, Praha 1948, s. 23.
- 12) Tamže, s. 15. – Předobraz Šklovského „ozvláštnění“ i Brechtova „zcizení“ najdeme už u Novalise: „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“ (Novalis' Werke in vier Teilen, Dritter Teil, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, bez vrocení, s. 224.) Doslava přeloženo: „Umění příjemným způsobem udivovat (překvapovat), učinit předmět cizím (zvláštním, podivným) a přece známým a přitažlivým, to je romantická poetika.“
- 13) Šklovskij, V.: Próza (Úvahy a rozbor), Praha 1978, s. 405–406.
- 14) Schmid, J.: Způsob myšlení a přemýšlení, interní materiál pro Dílnu Studia Ypsilon, SČDU, Praha 1984, s. 39. – Schmidova metaforická technologie připomene teorii i praxi některých předválečných režisérů, zejména E. F. Buriana a Jindřicha Honzla. Jinými svými stránkami však jakoby Schmidova inscenační metoda předjímala některé rysy postmodernismu (simultaneita časových rovin, metoda koláže a citací, mísení médií a uměleckých jazyků, ambivalentní vztah k pokleslému umění), a to už v době, kdy to slovo u nás nikdo neznal. V této prolínavosti se odráží česká situace: vývoj modernismu byl u nás zastaven (válkou, padesátými lety) dříve než kulminoval a než mohl vyčerpát své možnosti. V době, kdy se přerušená kontinuita začala obnovovat, byly už úplně odlišné, nové poměry společenské i umělecké. Zřejmě proto, jak případně poznamenal Jiří Ševčík, „postmodernismus u nás zůstane vždycky trochu modernistickým a modernismus se vyvine trochu postmoderně.“ (Milan Knížák 1953–1988, katalog, Brno 1989, nestránkováno.)
- 15) Čejka, J.: Návod, jak (ne)sbírat básně, Praha 1988, s. 39.
- 16) Máchla, K. H.: Básně a dramatické zlomky, Praha 1959, s. 45.
- 17) Schmid, J., cit. dílo, s. 40.
- 18) „Dějiny jsou vždy psány znovu, protože nás vždy určuje přítomnost. Nejde v nich jen o rekonstrukci a zesoučasnění minulého, nýbrž vlastní hádankou a problémem rozumění je, že to, co bylo učiněno současným, již s námi stále současné bylo – jako něco, co chce být pravdivé. Co se jevílo jako pouhá rekonstrukce minulého smyslu, splývá s tím, co nás bezprostředně oslovuje jako pravdivé. Za jednu z nejdůležitějších oprav, jež musíme na sebezochopení historického vědomí provést, pokládám to, že se tak současnost ukazuje jako vrcholně dialektický problém. Dějinné poznání není nikdy pouhým zpřítomňováním. Ale ani rozumění není pouhou následnou konstrukcí nějakého významového útvaru, vědomým výkladem nevědomé produkce. Rozumět si navzájem znamená spíš rozumět si v něčem. Rozumět minulosti znamená obdobně: poslouchat ji v tom, co nám chce říci jako platné.“ (Gadamer, H.-G.: Was ist Wahrheit?, in: Kleine Schriften I, Tübingen 1967; česky: Co je pravda?, Tvář 1969, č. 1, s. 51.)

One of the lines of repertoire of the Studio Ypsilon of Liberec, later of Prague, is formed by stagings, the historical material of which (Michelangelo, Máchla, Hašek etc.) is not subordinated to rules of a conventional dramatic fabulation; it connects the rules of facts and documents with metaphoric dramatic method. These stagings make use of potential inner dramatic character of facts; their enlivening and setting in motion follows the individually dramatic way – by multilateral and developed collective playfulness. The aim is not a reconstruction of historical events, but a confrontation of the past with the presence, which is represented by theatre team under the leadership of the author and producer, Jan Schmid. This active access makes possible the opening and actualization of the past, and facilitates the orientation in problems of the presence.





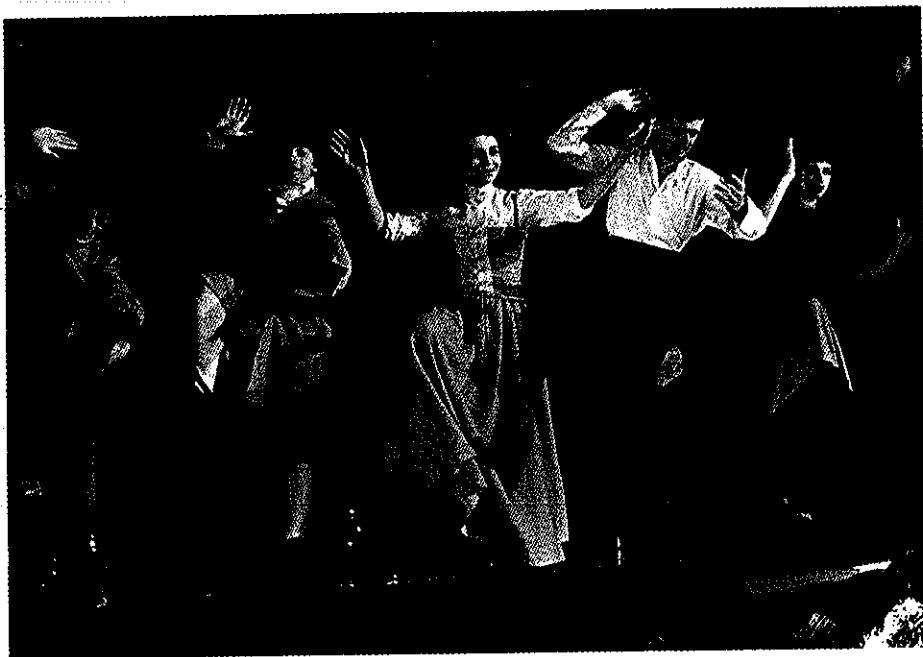
Jan Schmid: Život a smrt Karla Hynka Máchy, 1978. Foto M. Pokorný



Jan Schmid: Michelangelo Buonarotti, 1974. Foto M. Pokorný



Jan Schmid: Michelangelo Buonarotti, 1974. Foto M. Pokorný



Jan Schmid: Život a smrt Karla Hynka Máchy, 1978. Foto M. Pokorný



Jan Schmid: Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška, 1983. Foto J. Kratochvíl



Jan Schmid: Voni sou hodnej chlapec aneb Anabáze Jaroslava Haška, 1970. Foto J. Kratochvíl

Bořivoj Srba

K tvůrčí metodě režiséra Miloše Hynšta

Tendence chápat režii jako pouhou reprodukční činnost se projevuje i v současné době. V pojetí mnoha badatelů představuje drama rozhodující složku divadelního díla, jakousi nadsložku, která je nadřazena ostatním. Podle těchto názorů je drama hlavním nositelem významů inscenačního díla a tedy i ideových kvalit. Režisér je pak činitelem, který tyto významy v dramatu exponované vyvolává v jevištní život. V lepším případě je chápán jako činitel, jehož povinností je spíše dotvářet smysl vložený do textu dramatikem, než vnutit hře smysl podle vlastního rozhodnutí.