

---

Ladislav

---

Vychodil

---

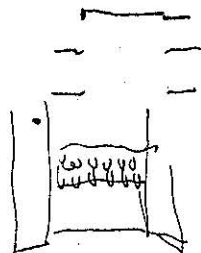
a jeviště

---

restaurace  
zmnovici



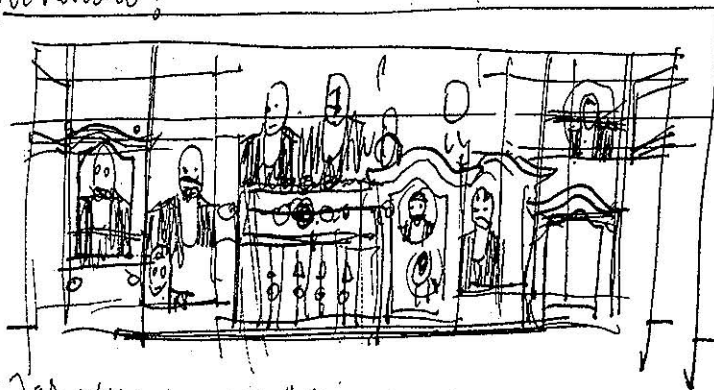
20 sájev omi



Motto:

*Můj návrh na scénu se  
musí zdát být vždy nehotový.  
Scéna není dokončena,  
pokud na ní nestojí herec.*

trouchní!



jak nese do stíně?



Píše se rok 1963. Často slychávám otázky, na které je těžko odpovědět: „Co je to vlastně náznaková scéna?“, „Čemu říkáte moderní výprava?“, „Může se na náznakové scéně objevit naturalistický detail?“, „Pracujete rád se scénou, na které se vše pohybuje?“, „Znárodnujete přírodu raději projekcí nebo skutečnými stromy?“, „To je stylizovaná výprava, vidíte?“

Obávám se, že takové a podobné otázky charakterizují nedorozumění. Mluví o něčem, co vlastně neexistuje. A přece — chceme-li uvést aspoň jeden příklad — pojem „náznaková scéna“ je dnes něco existujícího, stejně tak jako to, čemu se říká „naturalistický detail“ na scéně. Řekneme-li „náznaková scéna“, vidíme třeba interiér představovaný jen několika kusy nábytku v černém horizontu. Naturalistický detail vybaví tento obrázek: na holé dřevěné šikmě stojí skutečná železná kaminka. Tyto běžné příklady nám vybavují představy výprav, které vidáváme na dnešních jevištích.

Příčina nedorozumění je jinde. Každý z nás by se mohl pokusit vymenovat nejméně deset různých příkladů, aby charakterizoval „náznakovou scénu“ a „naturalistický detail“. Poznali bychom, jak se rozcházíme v představách, i když se nám zdá, že víme, o čem mluvíme. Zjistili bychom, že chybí jednotné názvosloví a definice pojmů. V našich poznámkách se nebudeme zabývat jedním ani druhým. Na takovou práci nestačí poznámky. Když jsem hovořil se svými přáteli o scénografii, zdálo se nám, že nejlepším dorozumovacím prostředkem je praktický příklad. Zvolili jsme Vychodilovu scénu ke hře Georgese Neveuxe Zlodějka z města Londýna, abychom na ni demonstrovali své názory. Domnívám se, že jen tak lze postihnout některé otázky scénografie, které se nevztahují pouze k jedné inscenaci a k určité spolupráci jednoho výtvarníka s režisérem.

Nás všechny, kteří mluvíme o divadle, zastupují „Já“ a „Ona“. Ona vlastně již kdysi rozmlouvala s režisérem Richardem Boleslavským. Mám své dobré důvody, abych ji vzkřísil. Ona totiž opravdu žije. Vysmívá se mi, když se zdám sám sobě příliš důležitým. Píši-li teoretické poznámky o své práci, je mým druhým já. Je tím, čím bych chtěl být a čím být nemohu. Faustovský motiv, chcete-li. Je mladá. Jsem rád, mohu-li jí svěřit některé své zkušenosti. Mohu aspoň takto věřit, že něco z toho, co jsem poznal — a to poznání dalo hodně práce — bude někomu prospěšné. Vidíte, a teď, právě teď už by měla mluvit Ona. Jistě by řekla: „Nejste příliš domýšlivý? Jste si opravdu tak skálopevně jist, že něco víte? Víte, co řekl ten nejmoudřejší z nejmoudřejších?“ A já bych řekl: „Myslíte Diogenes?“ A ona by odpověděla: „To je škoda, vidíte, že už nežijeme v sudu, ale na divadle.“ A já bych řekl: „Poslyšte, vážená přítelkyně, nezdá se vám, že žijeme na světě?“ A Ona by si povzdychla „Hm“.

## (Rozhovor o funkci scénografie)

ALFRED RADOK

Při jedné diskusi o scénografii jsme hledali pomoc v historii i v současné praxi. Vzali jsme na pomoc řadu inscenací několika našich předních výtvarníků. Zaujaly nás odborné články arch. Kouřila v časopise Acta Scaenographica. Pak přišla Zlodějka z města Londýna a moji mladí přátelé mě opět navštívili. Inscenace se jim líbila a téměř všechny okouzila výprava Ladislava Vychodila. Budu citovat některé jejich názory či dotazy, které jsou zajímavé. Ochoťně se mnou souhlasili, že jsme některé otázky mylně formulovali. Zjistili jsme, že pojem „náznaková scéna“ patří minulosti. Nelze mluvit vážně o tom, co je a co není na scéně moderní. Stejně tak nelze používat pojmu „naturalistický detail“ (pokud nemluvíme o naturalismu jako o stylu).

Definitivně jsme vyřadili zcela zbytečnou otázku, zda se má nebo nemá používat takzvaného náznaku. Vyškrtli jsme z našeho slovníku jakýkoliv „receptář“.

Nelze říci, co se smí, co se nesmí a jak se má co s čím zamíchat. Přišli jsme na to, že požadavky, které mělo jeviště na výpravu ještě před dvaceti lety, jsou dnes už staré. Ale současně jsme došli k názoru, že pro nás dnes není vůbec nic staré, že můžeme na jevišti pracovat s jakýmkoliv prostředky, počínaje malovanou kulisou na způsob operety Vesničko má pod Sumavou. A konec konců jsme došli i k názoru, že požadavky na scénografii nemá jeviště, ale hlediště.

Milan Lukeš přeložil podle mého názoru znamenitou knihu. Jmenuje se Jak nepsat hru. Ono „jak nepsat...“ není originální reklamní trik. Má své opodstatnění v obsahu díla. Autor této velmi srozumitelné a konkrétní knihy, Walter Kerr, říká asi toto: Poslyšte, páni autoři, divadelní hra se má pravděpodobně psát pro lidi, jinak lidi nebudou chodit do divadla. A lidi, to je něco konkrétního, to je akce, to jsme my, kteří něco děláme a něco chceme. Seznámil jsem se s bratislavským Vychodilem (Vychodil je šéfem umělecko-technického provozu Národního divadla v Bratislavě) v Brně, na scénografické výstavě. Z jeho exponátů bylo docela zřejmé, že divadelní výprava je také část akce.

Já (sotva jsem řekl, že divadelní výprava je také část akce, jsem přerušen) —

Ona (která bude jednou velkou herečkou, říká vzrušeně a se zaničením) Ano, akce, nebo podporovat akci; ale ještě lépe stát se, být přímo akci, to je nás dnešní pocit a názor na jevištní výpravu, a ne, aby nám na jevišti pořad něco překáželo!

Já Máme napsat „jak nedělat výpravu?“  
Ona (se směje) Byla by to dobrá kniha.

(Nemám právě po ruce Vychodilův článek, v němž psal o své práci. Cituji však přesně jeho hlavní myšlenku: „Můj návrh na scénu se musí zdát být vždy nehotový. Scéna není dokončena, pokud na ní nestojí herec.“ Ladislav Vychodil citil něco víc než postavu, která v daném okamžiku s příslušně barevným kostýmem vytvoří v prostoru scény ideální poučku o tom, co je to zlatý řez. Vulgárně řečeno: Kde má stát panáček, aby to bylo hezké, aby to lahodilo oku. „Já“ a „Ona“ jsme mluvili o tom, proč scénografie musí počítat s hercem. Protože „Ona“ viděla představení Zlodějka z města Londýna, v němž se prý „všechno hýbe“, začíná náš rozhovor komickým nedorozuměním.)

Ona Tam v Brně jste viděl všechny Vychodilovy modely v chodu?  
Já ??

Ona V akci, víte, v pohybu...?

Já Nemyslím, že akce musí být vždycky pohyb. Akce je například myšlenka, vůle. Jakmile si něco myslíte, znamená to, že něco chcete.

Ona Pravděpodobně vám nerozumím, nebo vám rozumím.

Já Obávám se, že nerozumím sám sobě. Spíše něco tuším. Podívejte se: Když někdo něco chce, pak má k tomu, co chce, vztah. Abychom byli co nejstručnější: Jdete ke kamnům, protože se chcete ohřát. Naše kamna nesmí být dekorací. Nesmí značit, že jsou částí pokoje. Mají vám pomáhat vytvořit akci.

Ona Mohu přece tisíce jinými způsoby ukázat, že je mi zima.

Já Chyba. „Že je vám zima“ můžete sice vyjádřit tisíce způsoby, ale my musíme zůstat u toho, „že se chcete ohřát“, protože člověk nikdy neukazuje, že je mu zima. Ve skutečnosti se člověk vždycky chce nebo nechce ohřát. Jestliže někdo ukazuje, „že je mu zima“, pak pravděpodobně chce i tím „ukazováním“ něčeho dosáhnout. Jsme tedy zase u našeho „chce“ a to „chce“ je základ moderního, rezonujícího divadla. Ve skutečnosti života není nic statické. Proto jen herec, který dnes už nepatří na jeviště, „ukazuje“, že je mu zima, že pláče, že se směje a tak dále. A jen výtvarník minulosti ukazuje na jevišti židli proto, aby ilustroval pokoj. Obrátíme to: pokoj je pro nás součástí akce, nic víc.

Ona Opravdu nic víc? A co charakteristika prostředí? Pokoj ze skla, pokoj s tapetou, dřevěný pokoj...?

Já Nevím. Snad. Ano, máte pravdu, také charakteristika, ale rozhodně napřed akce.

Ona Židle má tedy také pomáhat akci?

Já Všechno, co je na scéně.

Ona A jak víte, zda mají či nemají být na scéně železná či nějak zvětšená nebo kaširovaná kamínka, malovaná nebo nemalovaná židle, strom nebo jen projekce stromů?

Já Čtete autora. Ale abych vás nepletl: Nesnažíme se vyčíst z jednotlivých

vých scén pouze jejich logiku. To by bylo málo a někdy dokonce nic. Snažíme se vyčíst styl. Mohl bych vám říci překrásnou definici o tom, co je to styl, ale protože přece jen není tak nádherná jako Pythagorova věta...

Ona Brr! Není to něco z fyziky, něco jako váha vytlačené kapaliny rovná se něčemu?

Já Řeknu vám, co je to styl, aniž vás polekám: Když se nám všem dohromady podaří udělat všechno tak, aby se celá hra zdála od začátku do konce pravdivá, pak jsme pravděpodobně našli styl.

Ona To je všechno?

Já Chybí ještě maličkost. Jmenuje se rytmus. Ale prozatím se zabývejme jen tím, z čeho uděláme život, aniž ještě oživujeme.

Ona Mluvte jako Golem!

Já Chcete říci, jak rabi Lewi. To byl výborný režisér. Znal tajemství oživování. Prozatím se omezíme na hledání hlíny pro našeho Golema. Najdeme-li určité prvky, jejich vzájemné vztahy, seřadíme-li je určitým způsobem — máme styl!

Ona Ve vaši zaklínací formuli je příliš všelijakých „jestliže“. To je podezřelé. A pak: čemu říkáte prvky?

Já Skutečná železná kamna či kamínka kaširovaná, nebo jak jste řekla — nějak zvětšená, deformovaná kamínka, kamínka namalovaná, to všechno jsou různorodé prvky.

Ona Věřím vám na slovo, ale bohužel nevím, co mají všechny ty druhy kamínek společného s mou otázkou o prvcích. Zdálo se mi, že mluvíte spíš o železářství než o prvcích.

Já Teď budu mluvit dokonce o orchestru, ale nakonec se k vaší otázce přece jen dostaneme. — V orchestru je několik druhů nástrojů. Všechny mohou zahrát notu „c“. Uslýšíte vždycky stejný, a přece velmi rozdílný tón. Souhlasíte?

Ona Ovšem. Jinak zní „c“, které hraje basa, jinak trombón, jinak klavír, housle a tak dále.

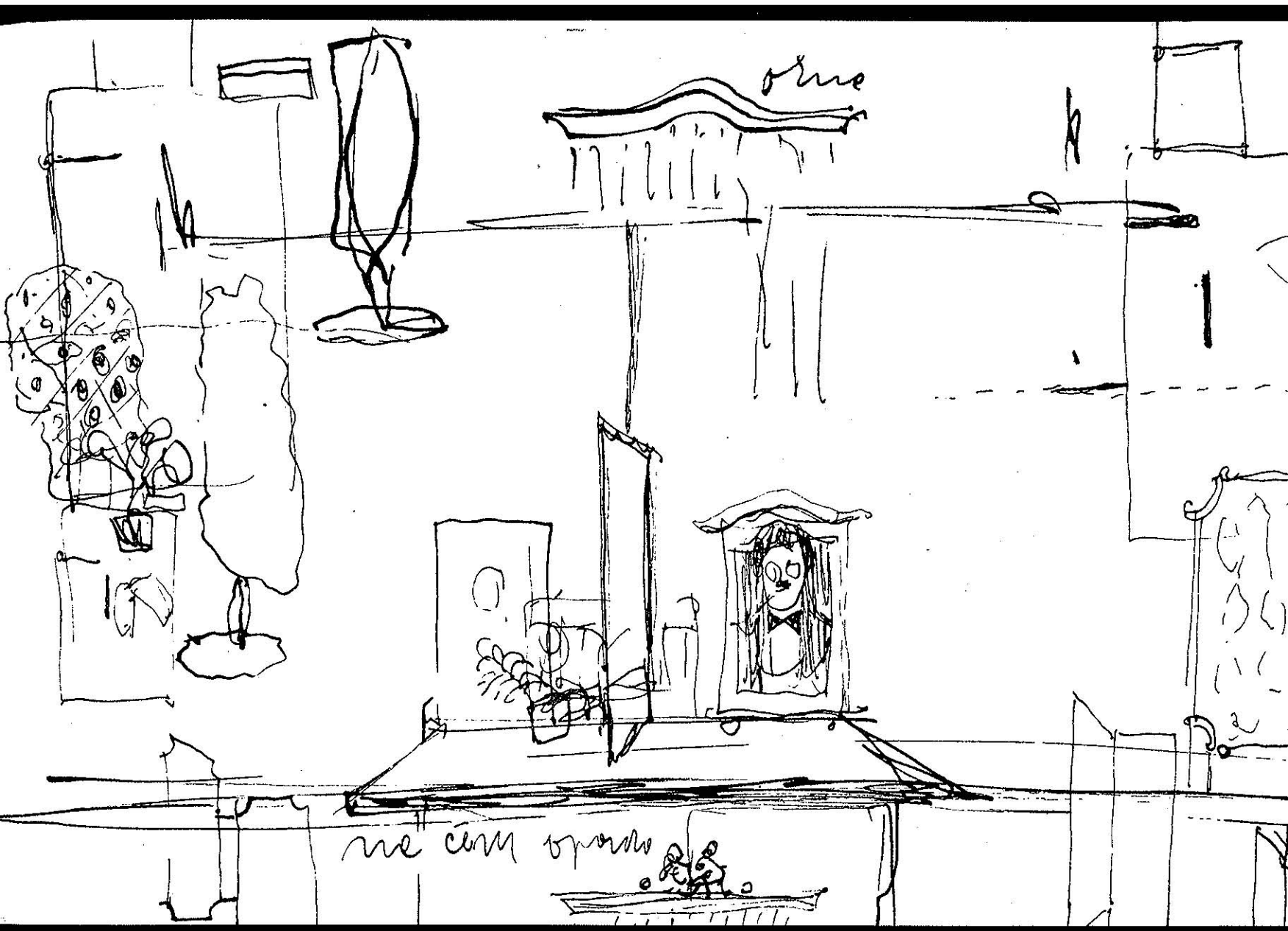
Já Je taková hezká teorie o chvění. Každý ten nástroj vysílá jiný druh vlnění, cosi je kolem nás v pohybu...

Ona První část vašeho přirovnání se mi líbí. Ale že by se kamínka na scéně chvěla, že by bylo něco v pohybu...?

Já Všechno kolem nás i v nás je v pohybu. Říkáme tomu — ovšem za určitých předpokladů — rytmus.

Ona Ach, rytmus, to je vaše oblíbená teorie, vidíte?

Já To je praxe. Poznání, rozlišování, třídění. Každý prvek má svůj rytmus. Vztahy a poměry jednotlivých prvků na scéně určují pak celkový rytmus scény. Nesmíte ovšem zapomenout, že vy jako herečka jste z tohoto hlediska také jen jedním z prvků. Kdyby se vám to lépe líbilo, můžeme říci, že jste dílčím rytmem, jak chcete. Ale ujišťuji vás, že všechny pojmy, kterých jsem právě teď užil, jsou velmi lichotivé.



one

не сям брано

Ona Tak?

Já Snaží se ve svém celku, to je ve vzájemných vztazích a poměrech, postihnout pravdu skutečnosti života.

Ona Děkuji za poklonu. Já jsem tedy totéž co kamínka, kamínka jsou totéž co strom a strom je totéž...

Já Je tu rozdíl. A podstatný rozdíl.

Ona Neříkejte! Aspoň něco! Víte že jsem si hned myslela, že se při dobré vůli nějaký ten rozdíl najde?

Já (přešla mě trpělivost. Myslím, že je zbytečné mluvit o těchto věcech s budoucí velkou herečkou. Možná že je jí zcela lhostejné, bude-li hrát na scéně, kterou splácá podle osvědčených „náznakových scén“ nějaký obratný pan X. Y. s dobrým vkusem, nebo skutečný umělec-výtvarník. Václav Havel, který se mnou pracoval na inscenaci Zlodějky jako asistent režie, mi jednou řekl: „Nám nestačí výtvarník s dobrým vkusem. Někdy dokonce tak zvaný dobrý vkus překáží. Scénograf nedělá přece výkladní skříně!“ Vzpomínka na stále klidného Václava Havla i pravda, kterou vyslovil, mě uklidňují. Pokračuji tedy opět klidně) Je tu rozdíl. Některé prvky vytvořila příroda. Jiné člověk. V tom je ten podstatný rozdíl. Podívejte se: Například vy a strom... vy a strom jste něco jiného než kamna a židle.

Ona Byl byste tak laskav a řekl mi, čím se podobám stromu?

Já Akcí; tím, co chcete.

Ona Strom něco chce?

Já Chce neustále růst a pokud je stromem, roste. Řeknete-li, že strom chce růst, přiblížíte se jako umělec nebo filosof nebo botanik či fyzik blíže k pravdě než kdokoliv jiný, který je jen povrchním pozorovatelem věci. Povrchní pozorovatel nevidí, že se strom neustále proměňuje. Strom je pro umělce daleko více „růst“ než dřevo. Cítíte, že „dřevo“ je něco statického, kdežto to, co roste, co se neustále proměňuje, to je dynamické. Cítíte ten rozdíl?

Ona Myslím, že rozumím tomu, proč jste na začátku našeho rozhovoru spojil psychologickou akci herce se scénografií.

Já Vy jste mluvila o pohybu. Byl to výborný start pro naše úvahy.

Ona Pro nás není strom, pro nás je růst!!! (Zvolala manifestačně)

Já (když jsem se přestal smát) Dostanete jedničku. Vaše „chci se zahrát“, to jsou ty neustálé proměny, které jsou součástí celkového rytmu představení. Protože však prozatím je řeč pouze o vás, mluvíme pouze o rytmu jednoho prvku. O dílčím rytmu.

Ona Poslouchám.

Já Chcete se zahrát. Přicházíte blíže ke kamnům. Teď jste udělala první krok, teď druhý, teď třetí. Postupně cítíte víc a více tepla. Vztahujete ruce ke kamnům. Vaše pocity se mění. V několika okamžicích, v nichž jste postupně otáčela hlavu, se vám objevují nová „ted“. Je to údiv, proč jste dobře neviděla hráškovou zeleně stěny.

V dalším „ted“ se údiv mění v poznání a zjištění, ale současně přichází zvědavost. Ještě nedozněl údiv a již se prolíná s tím, co bude. Přenášíte se do budoucnosti, neboť si představujete, co bude za dveřmi, kterými chcete vstoupit do vedlejší místnosti.

Ona Ach ano, to je herecká akce. To je...

Já To jsou uspořádané a měřitelné změny jednoho prvku, chcete-li — herce. Chcete-li, člověka. Je to rytmus.

Ona Ale strom?

Já Svým způsobem můžeme tyto změny člověka velmi dobře porovnat s proměnami všeho, co vytvořila příroda.

Ona (trochu pokývla hlavou, trochu ještě pochybuje. Ta dvojakost výrazu pootevřela budoucí velké herečce ústa v neskonale přesném hereckém výrazu. Romanopisec by napsal: vydechla v nehraném úžasu) A to že je svět?

Já Jak ho vidí umělec nebo vědec. Oba potřebují přesnost. Zdůrazňují možnost měření. Mohu stejně dobře měřit ony proměny, které se odehrávají uvnitř stromu, jako ony proměny, které se odehrávají v lídech. A taková nepetržitá řada proměn vrství čas k času. Věk je složen z různých navrstvených vzhledů jedné a téže věci. Je jakýmsi vnitřním a trvalým pohybem věci a bytostí.

Ona A náš příklad? Strom a člověk?

Já Na člověka jsme se právě dívali. Zůstává touž osobností, během všech organických a duševních pochodů. Strom se pohybuje ve větru, roste — botanik vám řekne, jak rozsáhlé jsou tyto proměny — a přesto neztrácí svou identitu. I skály a hory mění svou podobu vlivem sněhu, erozi, deště a zůstávají horami. Celá naše zeměkoule se otáčí kolem své osy, aniž ztrácí své primární vlastnosti, a pak celý vesmír a pak...

Ona Dost. Je to krásné, ale prosím vás, vraťme se na jeviště. Trochu se mi zatočila hlava.

Já Když jsme došli až sem, můžeme se postavit pevnými nohama na jeviště a mluvit o scénografii. Protože teď víme, o čem mluvíme.

Ona (horlivě přitakává. Je vážná jako dítě. Řekne) Ano.

Já Každá neživá věc i každá živá bytost, kterou vytvořila příroda, má svůj vnitřní pohyb, po sobě následující stavy. Má svůj rytmus. Tento pohyb je vázán na čas, který může být měřen vzhledem k pohybu jiných věcí.

Ona (opět řekne) Ano.

Já Člověk jako jediná bytost v přírodě dokázal dva zázraky: porušit a současně napodobit rytmus. Udělal ze stromu židli a napsal Devátou symfonii. Muzikanti zvítězili v tomto zápase o napodobení rytmu. Jsou napřed o několik století. Mají partituru. I když jen graficky — přesto je partitura nejdokonalejším znázorněním rytmu. Každý režisér, výtvarník nebo herec by měl rozumět hudbě. Poznal by určité zákony a uznával by určitou zákonitost. Ale



vraťme se k našim úvahám: Je patrné, že existují rozdíly mezi dynamickými proměnami různých prvků skutečnosti života a mezi statickým viděním této skutečnosti. My jsme zdůrazňovali „dynamické“ proti tomu, co lze nazvat „statické“. Postaví-li výtvarník na jeviště dřevo a domnívá-li se, že postavil na jeviště přírodu, pak to není výtvarník.

Ona Poslyšte, já mám nápad! Co kdyby výtvarník, rozumíte — musel by to být moc chytrý výtvarník — co kdyby takový chytrý výtvarník postavil na jeviště strom ve velkém kořenáči?!

Já To je opravdu ohromný nápad! Poslyšte, to by ale musel být moc chytrý výtvarník!

Ona Že? Strom poroste...

Já Osvítíme jej umělým sluncem, vindmašinou uděláme vítr, projekci mraky...

Ona Vy se mi posmíváte.

Já Vám ne. Tomu architektovi, který nepochopil, že strom ve skleníku není příroda. Pro nás je strom přírodou jen tehdy, cítíme-li všechny přirozené vztahy různých proměn. My na jevišti můžeme říci: ani scénografie nesmí předstírat a lhát!

Ona Chcete říci, že na scéně nemůžeme vytvořit přírodu?

Já Můžeme. A teď uvidíte, jaký je rozdíl mezi herečkou a stromem.

Ona To je vtip?

Já (protože je stále ještě rozzlobená, snažím se jí vrátit sebevědomí) Vy sama v sobě máte rytmus přírody. Jste bezprostřední součástí vesmírného rytmu, který je kolem vás a ve vás. Jako umělec jste schopna část tohoto rytmu napodobit. Vy nepředstíráte. Rozumem si každý divák uvědomuje, že jste v daný okamžik herečkou, která stojí na jevišti. Pocitem však sleduje proměny. Vaše proměny. Jestliže je tento proces, který se právě ve vás odehrává, pravdivý, pak se zdá i divákům, že vidí a cítí skutečnost. Funkce scénografa spočívá v tom, aby vám umožnil prožívat tento proces nebo aby znásobil viditelnost tohoto procesu neustálých proměn. A to nemůže udělat bez režiséra...

Ona A beže mne!

Já Ovšemže ne bez vás. Ale podstata režie je přece pravdivost hereckého výkonu, a proto, řeknu-li režie, myslím tím vždy a především na...

Ona (opět mi skáče do řeči) ... na mne!

Já Nikoliv. Na pravdivost všech hereckých výkonů.

Ona A víte, co vám můžeme my herci udělat? Rozboříme všechny tyhle vaše teorie jako domeček z karet. A víte čím? Hádejte!

Já Dám se poddat.

Ona (vítězoslavně) Stanislavským! Tak.

Já Stanislavským?

Ona Ovšem! To je přece docela jednoduché. Můžete si s vaším

výtvarníkem postavit na scénu čó chcete: skutečný strom nebo kaširovaný, namalovaná kamínka nebo skutečná kamna, to je úplně jedno.

Já Opravdu?

Ona Protože jste zapomněli na Stanislavského „věřím“. Jestliže já jako herečka budu věřit, že kaširovaný strom je strom, pak uvěří i divák.

Já Proč bychom stavěli herci do cesty překážky? Proč bychom jeho pravdivému dynamickému prožitku, který vytváří v sobě, a tím i divákům, postavili do cesty něco, co je statické a mrtvé? Představte si, že máte zahrát nějakou scénu v lese a my bychom vám pověsili do provaziště na tah...

Ona Brr. Snad ne oběšence?

Já Něco daleko horšího. Výtvarník by vám pověsil na scénu dřevo, které sice má vnější podobu stromu, dokonce i pohyb...

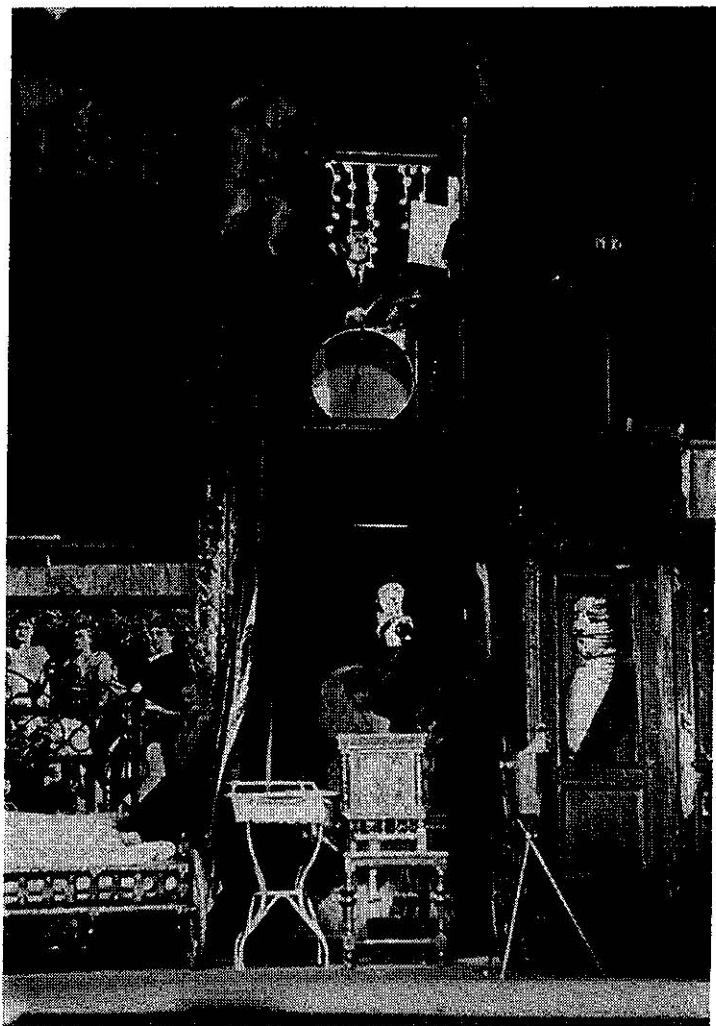
Ona Jak to pohyb?

Já V provazišti se skryl Jan Voděrka, tahá za provázek, dřevo se pohybuje a divák si říká: „Chtějí, abych uvěřil něčemu, čemu nemohu věřit. Dělalí všechno možné, aby zakryli podvod. Chtějí mě obalamutit!“

Ona A vy nebalamutíte ve vaší Zlodějce z města Londýna? Jen se podívejte na vaše skříně! Sotva vystoupí na jeviště první herec, již se proměňují v domy. Ty domy — skříně — se však vzápětí opět mění. Představují tajný průchod, kterým prchá okradený policejní prefekt. Pak jsou, myslím, skříně opět skříněmi, ale již při svatbě se jedna skřín' otvírá, stojí v ní družičky a mávají svatebnímu průvodu. Počkejte — docela jsem zapomněla, že tytéž skříně se poprvé

otvírají proto, aby ukázaly, jak pohodlně a vesele se mohou stát orchestřištěm. Tatáž hudba, která z nich vyhrává, sedí — jak se dovidáme z textu — „v našem starém parku“. Malé doplňky, jakési pentle na provázcích, udělaly ze skříní podvod parku.

Já Počkejte. Teď mluvíte o scéně, jejímž obsahem je podvod. Beltram, kterého hraje Josef Bek, předstírá, že si vzal za ženu Pamela. Všechno je podvod. Kněz, svatba i starý anglický park; Beltram ovšem neví, že tentýž podvod připravuje Pamela-Irena Kačirková.



Proč tedy vyčítáte Vychodilovi podvod, když se ve hře jedná o skutečný podvod?

Ona Dobře. Vynecháme „starý anglický park“. Ale hned na počátku druhého dílu představení se proměňují skříně v hotelový pokoj, dokonce snad v řadu hotelových dveří a pokojů. Pamela, která se chystá právě v tomto hotelu okrást novou Beltramovu nevěstu, prochází jednou skříní a my cítíme, že vešla do druhého pokoje — i když je na scéně prakticky stále v jednom prostoru. Dali jste před každé dveře boty — a to se domníváte, že nebalamutíte diváka?

Já Rád bych se vás na něco zeptal. Vás jako diváka.

Ona Snad byste mi měl napřed za sebe a za Vychodila odpovědět. Proměny skříní zdaleka ještě nekončí. Stávají se sejfem, sejfem s tajemnými přihrádkami, z nichž vystoupí vrah.

Já Musím prosadit svou otázku, protože je současně také odpovědí. Cítila jste onen „podvod“, když ze skříně-sejfu vystoupil vrah, když se skříně proměnily v hotelový pokoj, v ulici, v tajný průchod? Říkala jste si v hloubi duše „dělají všechno možné, aby zakryli podvod“?

Ona Na to jsem neměla čas. Vše se tak rychle měnilo a pak... já jsem se dobře bavila... ale ať tak nebo onak: Je to podvod!

Já Řekla jste: „Skříně se proměňují, sotva vystoupí na jeviště herec.“

Ona Ano. Ale já nemluvíím o hercích. Mluvíím o skříních!

Já Ladislav Vychodil nepředstírá, že skříně jsou něčím jiným než tím, čím jsou: starými skříněmi. Jestliže ovšem naši herci dobře pracují, pak se opravdu skříně stanou tím, co mají představovat.

Ona Proč pořád mluvííte o hercích, když mluvííme o skříních, o scénografii?

Já Protože naše skříně v Londýnské zlodějce jsou nejlepším příkladem toho, že scénografii nemůžeme odloučit od herecké akce a hereckou akci od scénografie. Herecká akce dala totiž skříním ony funkce, které jim divák přisuzuje. Chcete-li, můžeme zdůraznit: byla to viditelná, neskrývaná herecká akce, která přisoudila skříním řadu nových funkcí.

Ona Myslíte, že se budu muset vzdát?

Já Ne tak docela. To, co jste řekla o Stanislavského „věřím“, je zcela oprávněné. Pochopte však, že právě Stanislavského „věřím“ je pojem dynamický. A protože na dnešním jevišti chceme podpořovat jen to, co je dynamické, a zdůrazňovat jen to nejpodstatnější, vybíráme pro naši scénu takové prvky, které umožňují nebo zdůrazňují hereckou akci.

Ona Ladislav Vychodil je tedy můj přítel?

Já Zcela určitě. Počítá s hercem z roku 1963. V divadelní historii neovládali vždycky herci techniku věčného a konkretizujícího pro-

žitku. V dobách před Stanislavským bylo nutné, aby výtvarníci stá-  
věli to, co neuměl herec zahrát.

Ona A proto jsou obrázky starých divadelních výprav takové po-  
pisné?

Já Nejenom proto. Na jevištní výpravu má vliv také všeobecné  
estetické a kulturní povědomí místa a času. Jinak postaví scénu  
Eskymák a jinak Vychodil.

Ona Eskymák postaví scénu z ledu, vídte?

Já A z čeho Vychodil?

Ona Já Vychodila neznám.

Já Představím vám ho za malý okamžik. Ale jestliže už jsme si po-  
ložili otázku, „z čeho stávi Vychodil scénu“, můžeme obrátit vtip  
ve zcela věcnou úvahu: výtvarník, který počítá s hercem, postaví  
scénu ze vztahů a funkcí.

Ona Počkejte, počkejte: Když někdo něco chce, pak má k tomu, co  
chce, vztah. Dobrá, tomu rozumím. Ale funkce??

Já Pro věci, které vyrobil člověk, je podstatná jejich funkce. Neboť  
člověk porušil rytmus přírody právě proto, aby dal věcem funkci.  
Abychom byli přesní: funkci ve vztahu k člověku. Cítíte, jak se zde  
opět spojují dva dynamické vztahy?

Ona Chci se ohřát a kamna vydávají teplo. To je jejich funkce. Čili  
moje „chci se zahrát“ se spojuje s „vydáváním tepla“.

Já Stejně tak na židli si sedáte proto, že si chcete odpočinout, dveř-  
mi chcete projít — a tak dále. Ale všimněte si jedné maličkosti:  
v kamnech se topí a na židli se sedá.

Ona Pokládáte své zjištění za objev?

Já Chci zdůraznit, že kamna a židle mají tuto funkci ve skutečnosti  
života.

Ona Ale na jevišti mají přece tytéž věci touž funkci, ne?

Já Ale mohou mít ještě jiné. Například psychologickou funkci.

Ona Já věděla, že něco přijde.

Já Nemusíme se zmiňovat o scénických prvcích, které se staly sym-  
bolem. Například: hra odehrávající se v Protektorátu Böhmen  
und Mähren má jako půdorys hákový kříž. Nebudeme také mluvit  
o stylizovaných scénických prvcích — to znamená o různých de-  
formacích v tvaru. Obojí patří, myslím, scénografické minulosti.  
Mám na mysli onu divadelní funkci různých prvků, které se stanou  
znaky.

Ona Znaký? Ale hákový kříž je přece také znak?

Já Za okamžik oceníte jemnou odlišovací schopnost našeho jazyka.  
Jsou znaký, a jsou odznaky. My teď budeme mluvit o znacích a  
setkáme se s jakýmsi záhadným úkazem, který současně existuje  
a neexistuje.

Ona Ach! Záhada! Mám zhasnout? Slyšíte...? Venku sviští vítr.  
Meluzína. Prší. Štěká pes. Rozsvítím svíce. Stíny se prodlužují,

tančí po stěnách. Plechový štít naráží na vikýř. A náhle v jediném  
okamžiku nenadálého ticha otáčím se s hrůzou ke dveřím. Zvolna  
se otvírají...

Já Výborně! To je ta záhada, o které chci mluvit!

Ona O detektivce?

Já O pocitové konvenci.

Ona Co je to?

Já To, co jste právě vyvolala. Všichni máme určitou schopnost  
citové paměti. Jestliže jsme několikrát viděli určité prvky, které  
nebyly samy o sobě symboly, ale které určitým záměrným sesku-  
pením nesly v sobě obsah...

Ona Počkejte, počkejte! To vypadá jako nějaká strašně složitá de-  
finice...

Já Uvidíte, jak je i tento složitý pocit jednoduchý, když si ho prak-  
ticky ověříme: jakmile jsem vyslovil slovo „záhada“, popisovala jste  
děje a věci, které samy o sobě nejsou nikterak záhadné. Rekla jste:  
vitr, déšť, pes štěká, svícny, stíny a tak dále. Ve zcela určitou chvíli  
jste si vymyslela ticho a akci „otáčím se s hrůzou ke dveřím“. Poté  
se dveře otvíraly, nemýlím-li se, jistě hodně zvolna a s náležitým  
vrzáním.

Ona Samozřejmě! To se tak vždycky dělá!

Já Jsem rád, že jste řekla „to se tak vždycky dělá“. Rekonstruovala  
jste naši „záhadu“ podle opakovaného vzoru. Tak se to opravdu  
často dělá na jevišti, v biografu nebo v literatuře. Pociť „záhad-  
nosti“ vznikl určitým obřadem, který má přesná pravidla. Stačí,  
abychom znovu uviděli takový obřad, tj. seřazení dějů a věcí podle  
určitých známých pravidel, a opět jim přisoudíme stejný obsah.  
Stanou se znakem.

Ona Počkejte, to je na mne moc učené. Já si to zopakují: Zahrála  
jsem vám parádní výstup à la detektivka. Vám naskočila husí kůže,  
protože jste něco podobného už mockrát viděl a vždycky to kon-  
čilo příšernou vraždou. A vaše „husí kůže“ je pocitová konvence.

Já Každý z nás má v sobě jakýsi setrvačnick. Husí kůže mi naskočí  
i tehdy, když váš parádní výstup neskončí příšernou vraždou.  
Jsme schopni přisuzovat znakům obsah i tehdy, když už původní  
obsah těchto znaků vymizel, a to je — podle mého názoru — po-  
citová konvence.

Ona Rozumím, proč jste rozlišoval znak a odznak. Odznak je zúžen  
na symbol, kdežto znak obsahuje postupný sled obřadů, prvků,  
akcí...

Já Nevím. Ale v každém případě můžeme využít pocitové konven-  
ce, která vzniká z obřadů a znaků. V jistých případech se však stává  
člověk výtvarníkem, režisérem a hercem i ve skutečnosti života.  
Bylo by zajímavé mluvit na tomto místě o obřadech při svatbách,  
pohřbech, při narození dítěte. Uviděla byste, jaké bohatství poci-



ových konvencí mohou vyvolat lidové zvyky. Jinými obřady jsou například promoce, politické manifestace nebo i prosté podání ruky.

Ona To je také obřad?

Já Původně se takovým obřadem naznačovalo, že se dva lidé slavnostně zavazují k přátelství. To je původní obsah znaku „podávání rukou“. Představte si, jak můžeme využít rozpor, který vzniká mezi původním obsahem znaku a mezi obsahem, který takovému znaku přisuzujeme.

Ona Mohl byste mi vysvětlit, co to znamená „přisuzovat znaku jiný obsah“?

Já Kdybych chtěl dnes pravdivě inscenovat hru s obsahem Protektorát Böhmen und Mähren, nevyžadoval bych od výtvarníka půdorys hákového kříže. Chtěl bych, aby vystavěl scénu ze znaků, které by přesvědčovaly, o čem neustále přesvědčoval Hitler: že chce jen a jen mír. Ukázali bychom, jak se dával fotografovat s kyticí růží a s dětmi v náručí. Pocitová konvence diváků by odhalila pravdu Protektorátu Böhmen und Mähren silněji, než kdybychom použili symbolu. Jiný příklad, ve kterém využijeme naše „podávání rukou“. Dva přátelé si podávají ruce. Usmívají se na sebe, jak bývá zvykem při tomto obřadu. V textu nemusí být ani slovíčko, a přece poznáte, že jde o pokrytectví.

Ona Pocitová konvence vzniká tedy na základě určité zkušenosti?

Já Předpokládáme, že diváci si mohou pocitovou konvencí vytvořit at už ze skutečnosti života či ze skutečnosti umělé. Z hlediska diváka vzniká psychologicky zajímavá dvojakost. V inscenaci Zlodějky jsme úmyslně vyvolávali dvojakost nebo zdání dvojakosti.

Ona Není už v první postavě, která přichází na scénu? Myslím herce Mirka Musilu. Hraje Poslíček, nebo Inspicienta?

Já Je současně Poslíčkem i Inspicientem. Stejně tak Vychodilova scéna je exteriérem i interiérem. Scénografie i režijní plán vycházejí ze stylu autorova textu. Georges Neveux se dívá na své postavy vážným pohledem romantika, ale současně také ironickým nadhledem dnešního Pařížana.

Ona Proto zahajujete představení Inspicientem, který vychází třikrát za sebou z týchž dveří, třikrát stejně obřadně prochází jevištěm a třikrát stejně zvoní — vždy se stejnou galantně-ironickou úklonou do hlediště?

Já Může být stejně dobře Poslíčkem. Všimněte si, jak pečlivě zavírá za sebou masivní, skutečné dveře, vestavěné v pozadí scény do trámů. Inspicient by přece vycházel z kulis, které jsou jako stvořené pro příchod inspicienta. A nezapomeňte, že nese v podpaží krabici, kterou nepustí po celé představení.

22 Ona Ale jak je možné, aby Poslíček zvonil, aby proměnil světlo

v hledišti i na jevišti a aby při třetím zvonění vyvolal na scénu dalšího herce — Josefa Kemra?

Já V obojím případě něco nesouhlasí. Snad je patrné, jak jsme při obřadu zahájení představení využili pocitové konvence. Společali jsme na to, že si divák bezděčně uvědomí, že jde o „Inspicienta“, jakmile akce postavy bude vybavena obvyklými prvky, kterými se zahajuje divadelní představení. A současně jsme šli proti obsahu znaku. Šli jsme v postavě Inspicienta proti inspicientovi. Spojili jsme „obřadné zvonění“ s „příchodem reálnými dveřmi“. Z tohoto spojení jsme vytěžili zdání dvojakosti. Toto zdání dvojakosti se v průběhu hry vztahuje na všechny postavy hry, na jejich akce a stejně tak na všechny prvky scény a jejich funkce.

Ona Vy jste pak ve druhém díle připsal scénu, v níž se zdání divadla proměňuje do skutečného divadla. Myslím na onu scénu v zákulisi.

Já To je dosti složitá proměna. Scénografické prvky mají funkci skutečnosti divadla. Vytvoří divadlo na divadle. Také některé postavy jsou v této skutečnosti druhého divadla. Postavy vlastního příběhu a jejich akce se rozvíjejí. Předstírají, že „hrají divadlo“, ale jejich hra má skrytě sdělovat skutečnost. Poručík Smolet je pokládán za statistu. Dává znát Reverendovi, Kostlivci a Soudci, že ví o jejich zločinech. Reverend, Kostlivec a Soudce předstírají napovídání, vyluzování všelijakých scénických efektů a práci s divadelními rekvizitami, ale ve skutečnosti se tato práce stala „znakem“, kterým vyhrožují Smoletovi.

Ona Znakem, který má pocitovou konvencí?

Já Znak je přímo v akci a v textu. Podívejte se: Kostlivec (vezme do ruky vycpanou sovu): Pozor, pane poručíku, teď přijde znamení!

Soudce: Je dvanáct znamení, dvanáct jako apoštolů!

Reverend: A třináctá je smrt, pane poručíku.

Herc (přechází přes jeviště s pateticky napraženým mečem)

Poslíček-Inspicient (dá znamení, aby Kostlivec rozhoupal sovu)

Kostlivec: Hůůů, hůůů!

Reverend: Je vycpaná, ale klepne jako Pepka!

Ona Takové rozdvojení, nebo jak vy říkáte „zdání dvojakosti“, kladé velké nároky na herce, vidíte?

Já Umožňuje herci, aby rozvinul všechny své síly.

Ona To zní básnický.

Já To co říkám, je velmi věcné. Vychodilova scéna předpokládá přesnou, záměrnou a pravdivou práci herce. Všimněte si, jak přichází na scénu Josef Kemr. Vede na řemínku vyvenčit psy. Proměnil scénu na exteriér. Lépe řečeno: způsob, jakým Josef Kemr vede psy, dává prostoru scény funkci exteriéru.

Ona Chcete říci, že Kemr udělal současně z Kemra komorníka Horáce a ze scény exteriér.

Já Vzápětí prochází tímto exteriérem Nina Jiránková. Jde tak, jak je možné chodit jen venku.

Ona Je to pravda.

Já Co?

Ona Že Vychodil počítá s hercem. Jako by se ty skříně zavěšené na zdi změnilly náhle v domy. Ale to není přesné, co říkám. Snad divák ani nepotřebuje vidět domy, aby cítil, že je s Horácem a s Viktorií na ulici.

Já Pokud vás výtvarník nenutí, abyste si musela neustále opakovat: „chtějí, abych uvěřila, že se tento děj odehrává venku“.

Ona Jak by mě mohl k tomu přinutit?

Já Vzpomeňte si, proč nemůžeme postavit na scénu strom. Kdyby vám Vychodil v tuto chvíli postavil na scénu dřevo, chtě nechtě by odváděl pozornost diváka od hereckých akcí.

Ona Víte, co udělám, jestli mi ještě někdy postaví výtvarník na scénu strom — chci říci — dřevo? Víte, co udělám?!

Já Co?

Ona Plivnu na něj.

Já Dostanete výpověď.

Ona Odvolám se na váš článek. Řeknu, že jsme výtvarný prvek „strom“ rozdvojili. Ve skutečnosti života byl strom stromem, kdežto ve skutečnosti umělé se mi tentýž strom proměnil v plivátko.

Já To je drastický a hlavně nemožný příklad. Rozdvojení významu dramatických nebo výtvarných prvků je možné jen na základě asociací. V inscenaci Londýnské zlodějky jsme spojili v jednom prvku různé funkce právě na základě asociací. Určitou akcí, kterou jsme útočili na představitost diváka, jsme ze skříně udělali tajný průchod. Jinými slovy: ve skutečnosti umělé přibrala skříně ještě další funkci, jakou nikdy nemohla mít ve skutečnosti života. Rozšířili jsme obsah scénografických prvků specificky divadelním způsobem. Důležité je, že jsme tohoto specificky divadelního vnímání dosáhli bez stylizace. Naše skříně zůstávají skříněmi, ačkoliv postupně znásobují rytmus představení.

Ona Proč zdůrazňujete okolnost, že Vychodil nepracuje se stylizací?

Já Stylizace je, jak víte z našich rozhovorů o herectví, jakákoliv deformace prvků skutečnosti života. Může existovat jen ve skutečnosti umělé. Kdybychom měli stylizaci ve scénografii, musela by se objevit i v hereckých výkonech. Inscenace by ztratila smysl. Stala by se formální a nepravdivou. Opustí-li herci realismus ve smyslu stylu, máme dnes v hledišti trapný pocit samoučelnosti. Opakuji: piše se rok 1963.

Ona Jsou to ale spojitě nádoby — scéna — herec. (Povzdychla si a pak náhle) Ale když přesnost, tak přesnost!

Já To zní jako výhrůžka.

Ona Popíráte stylizaci, ale skříně jste natřeli na zeleno a ještě ke všemu jste na ně přimalovali obrázky plešatých pánů?! To není stylizace?!

Já Neporušili jsme jejich základní funkci. Vy máte možná doma skříně natřené na hnědo.

Ona Ale rozhodně nemám skříně na kolečkách!

Já Určité změny, které jsme na našem jevišti provedli, jsou sjednány v pradávné tajné úmluvě.

Ona Zase nějaké tajemství?

Já Ještě v dobách, kdy jsme nesměli být pochováváni s ostatními smrtelníky za stejnou hřbitovní zdi...

Ona To máme teď výhody, vidíte?

Já ... uzavřeli jsme s obecnstvem tajnou smlouvu. Paragraf první: komediant smí zvláštním znamením nebo otevřením opony vyzvat obecnstvo k náležité pozornosti. Paragraf druhý: nemusí stavět čtvrtou stěnu, a to i v takovém případě, jde-li o znázornění pokoje...

Ona (přerušuje mě se smíchem) A vy smíte v jménu těchto nepsaných paragrafů dávat pod skříně kolečka?

Já Dovolila jste nám to — jako divák. Nebo se mýlím?

Ona Ach ovšem, smála jsem se. Bylo to přece divadlo!

Já Vidíte! Neporušíme-li určité zákony, o kterých jsme právě hovořili, smíme si na jevišti ledacos dovolit. Řekněte mi, co vy, jako divák, očekáváte od divadla?

Ona Nevím. Je to složité. Chcete, abych vyznávala vaše krédo „představení má postihovat pravdu skutečnosti života“, ale já bych chtěla ještě něco navíc. Zábavu. Překvapení. Sotva však řeknu „překvapení“, cítím, že jsem nevyšlovala všechno. Není to hloupé, když řeknu, že očekávám od divadla divadlo?

Já To zní moudře. Je to jednoduchá formulace složitých proměn.

Ona Pokusím se vám říci, co myslím tím „divadlem“, i když nelze dost dobře popsat věci týkající se pouze zraku a sluchu. Když se otevrou skříně a sedí v nich muzika, to je přece divadlo.

Já Snad. Právě zde jsme s překvapením tak trochu kalkulovali.

Ona Takových překvapení je v představení celá řada. Od muziky ve skříních až po vraha, který ze skříně vystoupí. Stejně ovšem překvapuje ono obřadné nalévání vody do umývadla. Víte, co bych ráda věděla? Proč všechno, co dělají ti komorníci, vypadá tak samozřejmě? Nemyslím jenom taneční přestavby scény, ale způsob, jak podávají hercům rekvizity, nebo jejich příchod se svícny, aby vyvolali atmosféru romantické milostné noci.

Já Jsou v každém okamžiku vnitřně komorníky. Prožívají zcela realisticky své vztahy. Jejich funkce je však zcela divadelní. To, co dělají a jak to dělají, je možné jen ve skutečnosti umělé. Je to ovšem vždy jakýsi obřad.



Na začátku a na konci představení

se opakuje týž obřad.

Výtvarné prvky: umyvadlo a džbán s vodou.

Akce: umývání rukou



Ona Zdá se, že se pojmu „obřad“ hned tak nezbavíme?

Já Bude nás pronásledovat, pokud budeme mluvit o inscenaci londýnské Zlodějky. Celé představení je jakýmsi obřadem. Všimněte si, jakým způsobem usedá v Domě dostaveníček Policejní prefekt Jaroslav Raušer. Jakým obřadným způsobem přechází Kuplířka Zora Polanová k Pamele a od Pamelky k Policejnímu prefektovi. A dál: jak obřadně přijíždí postel, jakým obřadným způsobem se roztahuje a opět uzavírá Opona Jeho Milosti.

Ona To je ona ironicky vážná opona s jakýmsi státním znakem, která připomíná slavnosti krematoria?

Já Opona Jeho Milosti je sama o sobě „odznakem“ moci. Odznak je v jejím výtvarném pojednání. Ale Opona — ve spojení s akcemi herců — vytvoří „znaky“.

Ona Herci divadla na divadle dozpívávají ironickou píseň Oty Ornesta: „Co je za oponou / kdo to lidé ví / kdo se za ni odváží / kdo si troufá do tajemství / v tom se vždycky spletem / líčidlo smaže krém / co svět bude světem / a tyátr tyátr.“ Při této písni se zvolna uzavírá Opona Jeho Milosti. Herci odcházejí po špičkách. Současně před touž oponu nastupují Úředníci policejního komisařství. Soustředěně prohlížejí akta. Přecházejí od skříně ke skříně, aby s nesmírnou důležitostí nahlédli na čísla zásuvek.

Já Manipulace s těmito zásuvkami a akty je také obřadem. Vychodilova skříně by se nemohla proměnit v sejf bez přesné práce Zdeňka Jelínka, který hraje jednoho z úředníků.

Ona V určitou chvíli uslyší úředníci hluk otevíraného zámku. Všichni naráz zpozorní. Přichází Teddy — udavač. Všichni úředníci,

opět jako na povel, listují ve svých aktech. Protože jsou „příliš“ soustředění, cítíme, že nepročítají akta. Skrytě pozorují Udavače.

Já Velmi správně jste zdůraznila ono „příliš“. Další pocitová konvence je vyvolána týmiž prvky, kterých jste použila ve své detektivce. Z obřadu úředníků vzniká paradoxně příprava pro vraždu. Myslíte, že by vrah mohl vystoupit ze skříně tak tajně a tak „vrahounsky“, kdyby celé jeho akci nepředcházela obřad, který právě popisujeme?

Ona Souhlasím s vámi. Jednotlivé prvky nebo akce nepředstavují nic „vrahounského“ a vlastně celá vražda začíná již při veselé, komediantské písničce.

Já Hudba Zdeňka Lišky, texty písní Oty Ornesta a choreografie Zory Šemberové také vzbuzují zdání dvojakosti. Veselá píseň má ve svém hudebním „podtextu“ smutek. Choreografie pracuje s artistními prvky. Jejich protipólem je však napětí a expresivně zjištěná pozornost. Herci mají píseň především zahrát — i když současně tančí a zpívají. Jejich akce má mít ve vztahu k dalšímu ději — dvoji význam.

Ona Motorem toho všeho je tedy opět herecká akce, vidíte?

Já (mlčí). Neboť někdy je lépe mlčet. Je o tom nějaké moudré přísloví!

Ona Co je vám?

Já Říká se o mně, že jsem maximalista.

Ona To je nadávka, vidíte?

Já V Československu.

Ona A definice?

Já Čeho?

Ona Té nadávky samozřejmě. Je to něco jako „ty jsi vůl“ nebo něco horšího?

Já Je to něco jako „ty jsi blázen“! Je to něco jako: „chceš příliš mnoho.“

Ona Mohl byste něco říci na svou obhajobu?

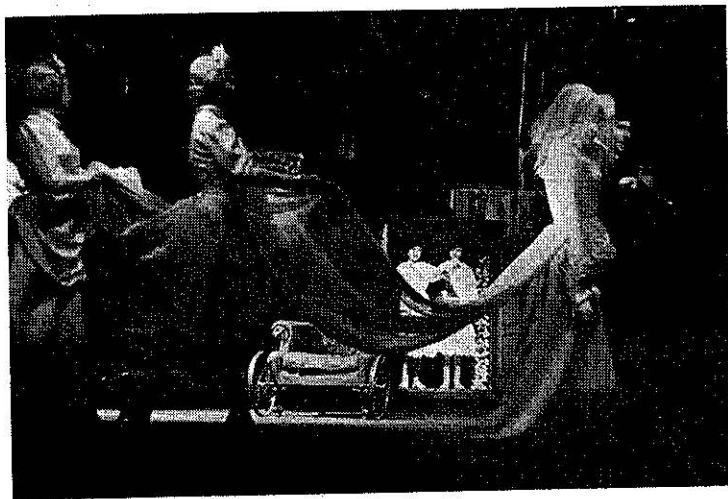
Já Mým obhájcem se stane obecnost. Přestane chodit do divadla, neuvidí-li právě to „příliš mnoho“. Neuvidí-li v divadle přesnou a odpovědnou práci.

Ona Je Vychodil maximalista?

Já Proto s ním pracuji. Pro Zlodějku z města Londýna udělal scénu z několika starých koleček od starých dětských kočárků. Nechtěl a nepotřeboval mísy z pravého zlata. Ztotožňuji pojem maximalismu s pojmy, které by měly být v našem řemesle samozřejmostí.

Ona Proč jste najednou tak strašně vážný? Vždyť mluvíme o komedii?

Já Víte, co mi jednou řekl Jan Grossman? Charakterizoval ono „co by mělo být“ takhle: Divadlo se nemá brát vážně, ale musí se vážně dělat.



Ona To je vtipné. Jsem ráda, že se zase usmíváte.

Já Jsem rád, že mám moudré přátele.

Ona Jsem vaše moudrá přítelkyně?

Já Jste moje budoucí herečka a teď jste divák, který se dívá na Zlodějku z města Londýna. Mluvte.

Ona O čem?

Já O obřadech, pocitových konvencích, o posteli, která není postelí, ale spíše „ložem“.

Ona Kdyby se mě někdo zeptal, zda chci spát na loži nebo na posteli, určitě bych odpověděla, že je mi to jedno.

Já V Domě dostaveníček může být postel postelí, ale hned v následující scéně se proměňuje v manželské lože, potom se promění v podvodné aristokratické lože na starém zámku, pak se proměňuje ve svatební lože, potom — když se ukáže, že svatba je grandiózní podvod Beltrama — promění se naše milá postel na kolečkách v milenecké lože, až se nakonec stává divadelní rekvizitou pokoutního divadla a docela v závěru představení můstkem, po němž přecházejí naše postavičky s mávajícím praporečkem.

Ona Tentokrát jsem porozuměla jemným odstínům jazykovědy. Připouštím, že je rozdíl mezi postelí a ložem. Ale měl byste k tomu ještě něco dodat.

Já K manželskému, svatebnímu nebo mileneckému loži?

Ona Mám na mysli vědu. Divadelní vědu, víte?

Já Ach tak! Už dodávám: konkrétní určení lože vzniká různým vztahem herců k této rekvizitě. Lože přijíždí nebo odjíždí, fotografie, kterou zavěšují komorníci nad postel, udělá manželské lože. Jindy je to jen obřad bez jakéhokoli výtvarného doplňku, který charakterizuje funkci postele a její význam; někdy určuje lože činnost kolem postele; například: družičky a komorníci stelou postel, upravují polštáře, přehazují přes postel nevěstin závoj a přinášejí na scénu koš s ovocem.

Ona Při svatbě je obřadnost nejlépe viditelná.

Já Jste si tak jista, že se jedná o svatbu?

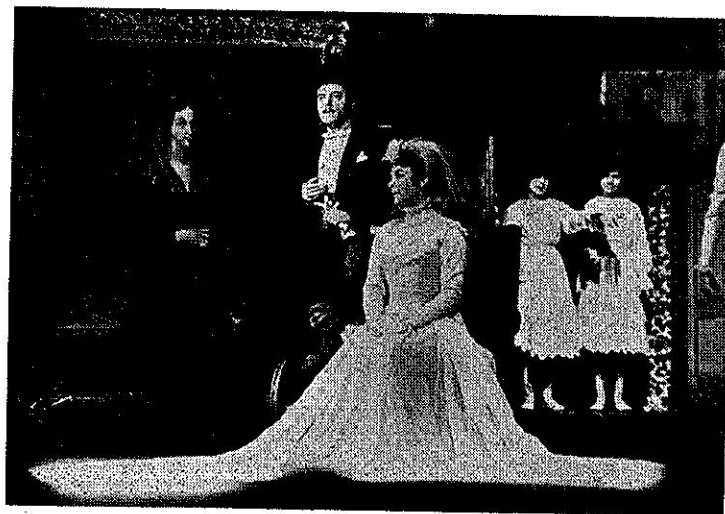
Ona Ale ovšem. Irena Kačírková-Pamela se objeví na jevišti v dlouhém svatebním závoji. Beltram-Bek k ní přistoupí. Nabídne jí

Obřad „svatby“

obřadně rámě. Varhany hrají svatební pochod. Všichni členové Beltramovy party se seřadí do průvodu. Odcházejí do zákulisí jako čelo svatebního průvodu. Je vidět, že vnímají obecenstvo, které přihlíží svatbě. Také Pamela a Beltram se uklánějí, jako by rozpoznali v přihlízejících divácích známé tváře. Druzičky nesou Pamela svatební vlečku. Otevřela se skříně. Je vyzdobena růžově.



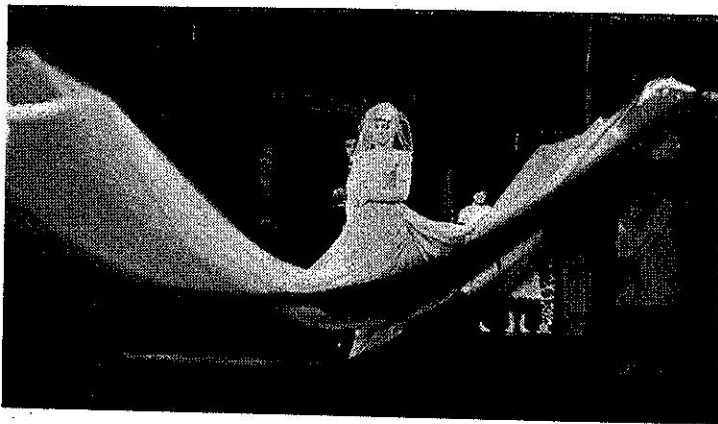
Obřad „svatby“. Vychodil nepředstírá.  
Skříně zůstávají skříněmi.  
Jejich funkce se opět mění  
hereckou akcí



Ze skříně mávají dvě družičky svatebnímu průvodu...  
Já Ujišťuji vás, že v textu, který současně probíhá s akcí tohoto obřadu, není ani zmínka o svatbě. Vnutili jsme divákům pocit svatby právě jen tím, že se všichni herci chovají jako při svatebním obřadu a že se některé prvky scény proměnily v rekvizity tohoto obřadu.

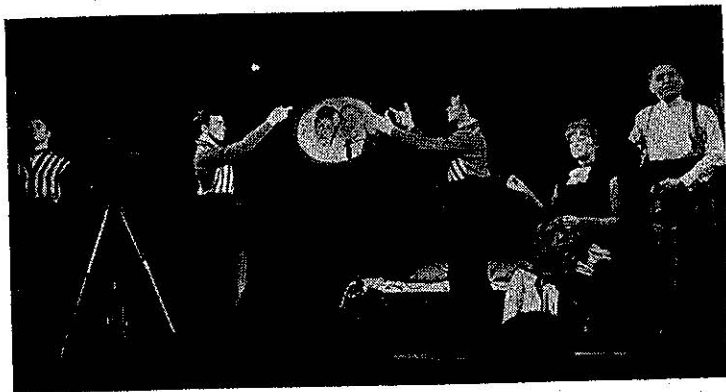


Závoj známe ze skutečnosti života.  
Zdivadelňujeme jeho funkci



Ona Zapomněla jsem, jaký je text této scény.  
Já Když Pamela spatří Beltrama, osloví ho. Text pokračuje takto:  
Pamela (chce se Beltramovi svěřit, že je podvodnice): Ráda bych...





Beltram: Co byste ráda, Pamela. Mluvte přece.

Pamela: Ne, nepochopil byste.

Beltram: Ale ano, chápu dobře. Když jste se dověděla o smrti kapitána, přísahala jste, že se už nikdy neprovdáte. A dnes večer jste trochu v rozpacích, že jste nedodržela svou přísahu. Či se mýlím!?

Ona Logika tohoto textu ukazuje, že ve chvíli, kdy svatbu vidíme, je vlastně již dávno po svatbě.

Já Proč jsme v režijním plánu volili akci svatby, a nikoliv povídání o svatbě, je jasné z našich předchozích úvah. Stojí snad za zdůraznění, že vzniká zdání dvojakosti v čase. Zatímco se v textu mluví o vykonaném obřadu, jsme svědky tohoto obřadu.

Ona Svatba „se zjevila“ na jevišti, jako byste náhle obrátili list. Změna se podobala filmovému střihu.

Já Provedli jsme však „střih“ specificky divadelními prostředky. Využíváme prvků scénografie, režie, choreografie, hudby a herců

Obřad „fotografování“

k tomu, abychom jejich vzájemným a záměrným seřazením vyvolali zdání obřadů nebo znaků. Jejich obsah se může vztahovat k charakteristice prostoru nebo času.

Ona To znamená, že může vyvolat zdání určitého prostředí nebo zdání různých časů. Václav Havel popisuje takové časové rozdvoužení v programu: „Ve třetí scéně Pamela-Irena Kačírková a Teddy-Jaromír Spal existuje na jednom jevišti v téměř okamžiku a v týchž postavách najednou dvoji časoprostor. A sice: skutečný čas usku-

Jedna z fází aranžmá

„manželství“

tečňující se textem a metaforický časoprostor životního příběhu uskutečňující se v aranžmá. Pamela a Teddy, kteří spolu vedou dialog, vedou jej tak, že v průběhu několika minut prožijí koncentrovaně celý příběh svého manželství. Od melancholické idyly svaatební fotografie přes existenční starosti až po konečný rozchod.“

Já Kdybychom použili filmového názvosloví, mohli bychom aranžmá scény Teddy-Pamela přirovnat k různým záběrům časově velmi odlehlym.



Za prvé: Pamela zažívá Teddymu kabát. Teddy oprěn o žehličí prkno si představuje svou budoucnost. Oba, Pamela i Teddy, vyvolali v sobě pocit strnulé odevzdanosti. Zírají před sebe soustředěně, s očima upřenýma do nekonečna. Komorník přistaví poblíž manželské postele klasický fotoaparát z anodazumal. Ostré uhlíkové světlo ozáří Teddyho a Pamelu. Dva další komorníci zavěšují fotografii Teddyho a Pamelu nad pelest postele. Fotografuje je v konvenčním oválném rámu. Vyfotografované hlavy



Aranžmá „manželství“



Pamely a Teddyho zírají před sebe soustředěně, s očima zaměřenými do nekonečna. Hudba doprovází scénu sladkobolnou odrhovačkou. Její podmanivá melodie připomíná italské nebe. (Slyšeli jsme tuto píseň v předchozí scéně, která představovala bordel — Dům dostaveníček. Tam jsme se seznámili nejen s „italským nebem“, ale také s Pamelou.)

Za druhé: Pamela a Teddy uléhají do manželské postele. Teddy si sundá bačkory, natáhne hodinky a pak se sám mechanicky natáhne k Pamele. Na tváři Pamely zůstalo něco z fotografického zírání do nekonečna. Sdělil Teddymu, že pomýšlí na rozchod. Teddy se zmůže na vyhrožování.

Za třetí: Komorníci, kteří přinášeli paraván, aby se mohla Pamela odstrojit, se opět objevují. Mezi dvě židle postaví stůl se dvěma šálky, dvěma příbory, se dvěma talířky. Pamela a Teddy usedají ke stolu stejně mechanicky, jako uléhali na lože. V celkovém aranžmá této scény, které jsme zde popisovali jako „za prvé“, „za druhé“ a „za třetí“ jsme viděli „manželství“, kdežto v textu scény jsme slyšeli jen jednu kratičkou „manželskou hádku“.

Ona (s povzdechem) Konkrétní určení lože vzniká různým vztahem herců k této rekvizitě!

Já Kdosi řekl, že divadlo je život.

Ona Čemu se smějete?

Já Protože tak často v životě cítíme druhou rovinu hry, vyvolali jsme ji na jeviště.

Ona Chudák Vychodil! K čemu ke všemu posloužily jeho „prvky“ na kolečkách.

Já Neříká se sice „Dům dostaveníček na kolečkách“, ale je to vlastně první scéna, v níž se uplatňuje jak „znak“ tak „obřad“ a samozřejmě „pocitová konvence“.

Ona Tento, dovolte mi říci, podnik, nebyl ničím viditelným charakterizován a přece jej cítíme. Řekněte mi čím?

Já Opět se vracím na začátek. K vaší detektivce. Dostal jsem „husí kůži“ tak říkajíc z ničeho.

Já Každý obřad záměrně ukrývá. Dům dostaveníček — víme, že se jedná o bordel — byl charakterizován „skryváním“.

Ona Opravdu?

Já Za jednou skříní se objevuje ženská noha v prolamované punčošce. Několikrát se zavlní. V pozadí skříně vykukuje usedlý elegán. Sám skryt, chce co nejvíce uvidět. Klient — Policejní prefekt čekající na faire l'amour seděl za zástěnou ve společnosti oprýskaného emailovaného umývadla s lahví šampusu.

Jaroslav Raušer — klient

v Domě dostaveníček

a později Policejní prefekt.



„Obřadně“ usedá, aby čekal na faire l'amour

Ona Tady něco nesouhlasí.

Já Oprýskaný lavór? Nezapomeňte, že jsme byli očitými svědky důležitého obřadu. Viděli jsme, jak komorníci nalévají do tohoto umývadla vodu. Skutečnou vodu.

Ona Chci mluvit o něčem jiném. Nikdy jsem nebyla v Domě dostaveníček, a přece jsem cítila, že jsem — nu, řekněme — ve vykřičeném domě.

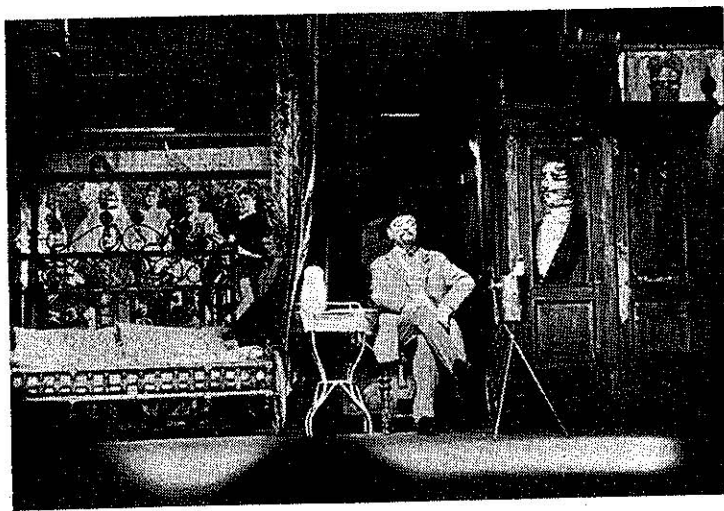
Já Vaše pocitová konvence vznikla tím, že jste si domýšlela různé akce. Nečervenejte se. Jedna postava hry Georgese Neveuxe říká: „takový je život“.

Ona Je podivné, že si teprve teď, když se mnou rozmlouváte, uvědomuji tu pikantní ženskou nohu a nakukujícího elegána v bílé šále s cylindrem na hlavě.

Já Pocity konvenci Sittengeschichte vyvolává prvek akce odkrývaného skrývání. Cítíte, jak je sám v sobě erotický? Elegán s bílou šálou i ženská noha v prolamované punčoše chtějí zůstat neviditelní. My, diváci, vidíme to, co chce zůstat skryto.

Ona Místo abyste ve výpravě použili různých obvyklých kanapíček a v režijním plánu polosvlečených slečen, rozhodli jste se s Vychodilem pro „odkrývané skrývání“. To je jistě hodně nekonvenční prvek.

Já Využíváme pocitové konvence, abychom se vyhnuli konven-



nosti. Také Zdeněk Liška v hudbě i Zora Šemberová v choreografii pracují týmž způsobem. Posloucháte-li Liškovu hudbu, máte vždy pocit, že ji už dávno znáte. A právě tím, čím se vám zdá Liškova hudba „známá“, tím vás vzrušuje. Liškova hudba je zcela nekonvenční. Zora Šemberová používá všech klasických prvků baletu i prvků výrazového tance ve volných kombinacích. Každý prvek se zdá být známý. Jejich vzájemné složení, nebo smysl a obsah oněch prvků, je však zcela nekonvenční.

Ona Pracoval jste s paní Šemberovou i se Zdeňkem Liškou v Laterně magice. Všechno, o čem zde mluvíme, je vlastně princip Laterny magiky. „Znaky“, „pocitové konvence“, „dvojitá časová osa“ i zdání dvojakosti a dvojakost zdání, které bylo principem inscenace vašeho druhého programu Laterny.

Já Ve spolupráci se Zorou Šemberovou jsme tímto způsobem inscenovali zejména Studánky Bohuslava Martinů. V londýnské Zlodějce nepoužíváme filmu. Tato inscenace svým způsobem ukazuje, že podstata Laterny magiky není v jejím technickém principu.

Ona Sliboval jste, že mi představíte Vychodila. Jistě chápete, že se musí každá herečka do Vychodila zamilovat.

Já Myslete na „motto“ k našemu rozhovoru?

Ona Myslím na „strom“ na „podporování akcí“, na to, co je a co není dynamické. Měli jsme náš rozhovor nazvat „Můj přítel výtvarník“.

Já Váš přítel výtvarník má moudrost lidí, kteří chodí rádi po poli. Nebere sám sebe vážně. Není důstojný. Ví, že není neomylný. Rozbílí každou jistotu novými otázkami. Když vynalezl skříně, trápil se otázkou, proč ty skříně vynalezl. Udělal stovky nákrešů. Se všemi byl nespokojen. Má pocit odpovědnosti.

Ona Má smysl pro humor?

Já Vždyt jste viděla londýnskou Zlodějku. Jednou mi na letišti vyprávěl, jak schovával před gestapáky prase. Smál jsem se, protože celou schovávačku, která ho mohla stát život, vyprávěl věcně. A přesně.

Ona Je věcnost a přesnost nejdůležitější — myslím ve scénografii?

Já Abych mohl spolupracovat s výtvarníkem, musím s ním umět snít. Aby mohl výtvarník pracovat se mnou, musí umět naše snění převádět do přesné věcnosti. Fantazie není lež. Lže ten, kdo se domnívá, že fantazie nevychází ze skutečnosti života.

Ona (zvázněla. Ticho naznačuje přemýšlení; nikoliv ještě přitakání. Ale přemýšlení je začátek každé vážné umělecké práce. Pak se posměje) Budete s Vychodilem dále spolupracovat?

Já Domníváme se, že výtvarník a režisér nespolupracují jen proto, aby vytvořili jednu inscenaci, nýbrž proto, aby vytvořili názor.

Ona Jak ukončíme náš rozhovor?

Já Nevím. Musíme náš rozhovor ukončit?