

Vladimír Just: Glosy k jazyku Posledních chvil lidstva

<http://www.divadelni-noviny.cz/glosy-kjazyku-poslednich-chvil-lidstva>

Člověk, jehož činem je žvást, hanobí slovo i čin a je dvojnásob hoden opovržení. Ti, kdo nemají co vykládat, hovoří dále. Kdo má co říct, nechť předstoupí a mlčí. (Karl Kraus)

Gabriela Míčová a Marek Daniel v inscenaci Poslední chvíle lidstva FOTO KAMILA POLÍVKOVÁ

Když během jednoho týdne v červnu 1936 odešli Karl Kraus (12. 6.) a jeho o měsíc mladší duchovní anglosaské dvojče Gilbert Keith Chesterton (14. 6.), napsal v nekrologu Ferdinand Peroutka, že tu zemřeli dva nejlepší stylisté a nejdrtivější polemikové evropští. Peroutka (stejně jako F. X. Šalda, Karel Poláček, Karel Čapek, Josef Kodíček, Pavel Eisner) se hlásil ke Krausovi, muži, jehož celý život uplynul v sloužení řeči, právě pro jeho bytostný vztah ke slovu, básnický i kritický zároveň: Je to muž, který dovede sedět nad jednou větou několik hodin, ve věcech básnické řeči nemá ve své vlasti soupeře a, pokud se stylu týká, je aspoň takovou autoritou jako filologický kongres (1930). Podobně mluví i Šalda: Bylo pro mne zjevením, jak zacházel se slovem: bral je takřka do ruky jako nějakou drahou věc, potěžkal je nebo je nechal vzletět ze své dlaně jako nějakého svého motýla ... Vášnivý milovník jazyka, nic nezalhávacího líčidlem odvozené papírové fráze, jazyka proudného a neustydělého v hotovém klišé je Kraus. (1933). Ale už zmíněný Peroutka se v souvislosti s Posledními dny lidstva obává, že obtížnost překladu by vyžadovala jazykového mistra na úrovni Karla Krause, jaký se však v zemi rodí jednou za sto let. To napsal devět let předtím, než vyšel první český překlad Jana Münzera (1933) a dvaosmdesát let předtím, než vyšel překlad Hanuše Karlacha (2006). Právě z něj vychází nyní i inscenace v Divadle Komedie (2011). Podívejme se tedy, jak v těchto třech případech dopadl opus z hlediska pro autora tak kruciólního, jakým je práce se slovem. Lidstvo kao pasivum

Chápu Karlachovu chuť změnit Münzerův archaický (snad i ironický?) titul Poslední dny lidstva. Méně už chápu, že „dnové“ nahradily „chvíle“, a že je převzali i v Komedii. (Kdyby autor, sedící nad každým slovem hodiny, chtěl říct „chvíle“, použil by „Weile“ či „Augenblick“; on asi dobře věděl, proč volil v souhlasu se svým syžetem „poslední dny“). Je naopak dobře, že inscenátoři nazvali Krausova mluvčího ve hře **Skeptikem** (Jiří Černý). Jde o klíčovou figuru, jež vede u Krause průběžný dialog s Optimistou. Inscenátoři nepřevzali pro Krausova **rejpala či št'ourala** („Nörgler“) ani Münzerova „Škarohlída“, ani Karlachova „Brblala“. Brblal je neškodný Vodník z Lucerny, ale Krausův Nörgler si věru jen tak něco „nebrblá“ pod fousy: je naopak hlasitým kritikem a žalobcem lidstva, uhranutého médií a zdegenerovaného ve frázi: Ivalidní jsme byli zásluhou rotaček, ještě než přišly oběti zásluhou děl...Dávám krvavou vinu frázi. Ve válce jde o život a smrt jazyka...Papír hoří a zapálil svět. K založení světového požáru posloužily noviny...

Kritika jazyka a korupce slova (jíž podlehli a ve hře to schytají i význační Krausovi kolegové, např. Richard Dehmel, Hugo von Hofmannstahl, Gerhard Hauptmann, Alfred Kerr, Roda Roda) byly ústředním tématem i smyslem existence tohoto Krausova alter ega. **Degradovat jeho repliky i celou hru jen na protiválečný plakát je častý omyl Krausových vykladačů** (bohužel se mu nevyhnuli ani v Komedii: bylo až uměním vybrat z nepřeberného arzenálu **bystrých Skeptikových postřehů ty nejmiň záživné a nejvíc prvoplánové**). Je to výklad stejně placatý, jako dělat bojovníka proti válce ze Švejka: Jednou se třeba přijde na to, píše naopak Kraus, jak nepatrnou záležitostí byla taková světová válka vedle duchovního sebezrazení tiskem, a že v podstatě byla jen jedním z jeho

důsledků. Permanentní předscéna, jíž vede na toto téma Optimista se svým oponentem, vytváří pro čtenáře (žel už ne pro diváka v Komedii) záchranou spojovací nit' jinak monstrózní, nepřehledné tříště obrazů: **Vy opravdu chcete vést válku s gramatikou?, ptá se příznačně Optimista, zatímco tihle rukují? – Nerukují, jsou rukováni, opravuje ho oponent. U Karlacha: Jsou rukováni, brzy už budou definitivně narukováni... Všeobecná branná povinnost udělala z lidstva jedince rodu trpného. Staříčkový Münzer je opět výstižnější: Jsou to tedy narukováni. Brzy budou narukovavší... Všeobecná branná povinnost udělala z lidstva pasivum.**¹

MONSTRUM ZVANÉ SCHALEKOVÁ

Typickou Krausovou postavou, již si naformátovala fráze k obrazu svému, je Schaleková (Reportérka Ivany Uhlířové). Je jen dobře, že inscenátoři zařadili do úvodu scény, kdy Reportérka nutí Herečku (Gabriela Míčová) „upravit“ nezajímavou, protože pravdivou realitu jejího zážitku do mediálně prodejného, tedy prolhaného článku. Méně šťastně bohužel vyznívá ve druhé části Schalekové nadšené líčení frontových zážitků ze zákopů, kde chválí u „našich“ zejména jejich vzorné čištění („putzen“, „Putzerei“ – **Karlach překládá „uklízet“, „úklid“, Münzer přesněji po původním smyslu „čistit“, „čištění“**). U Krause je to opět téma ambivalence jazyka, **falešného pojmenování: Kolega: Jsem nadšený. Kdyby nebylo to s tím uklízením (Münzer: ...to s tím čištěním), nikdo by nepoznal, že to napsala žena! – Schaleková: Jak to myslíte? – No to vyčist'ování, jak si to všechno pochvalujete – Schaleková: Vy trapnej laiku! Uklízet znamená masakrovat! (Münzer: Čistit znamená masakrovat!). V originále zní pointa úderněji: Putzen heisst massakrieren! V Komedii však dochází hned k dvojímu lapsu: první je nevhodný překlad (ztráta ambivalence slova „čistit“) a druhý je nepochopitelné osekání dialogu o poslední větu, tedy o jazykovou pointu (čistit = masakrovat). Takový dialog je možno buď nehrát (jako stovky dalších ve hře), nebo ho hrát s pointou. Jinak je to dialog mrzák. A znovu se mne při představě Krause, sedícího hodiny nad každou větou, zmocňují rozpaky. Rozpaky nad zbytečnými dramaturgickými lapsy jinak (režijně i herecky) pozoruhodné inscenace.**

Glosa se volně vztahuje k recenzi Zuzany Augustové.

Autor: Vladimír Just

Publikováno: 15. Květen, 2011

Zuzana Augustová: Dekadentní show i estetika trapnosti

Poslední chvíle lidstva Karla Krause jsou pátou premiérou Divadla Komédie v rámci Rakouské sezony. Soubor se odvážil sáhnout po jednom z „megalomanských“ projektů dalšího představitele vídeňského fin de siècle, novináře, spisovatele a osobitého anti-divadelníka. Kraus vydával třicet šest let časopis Pochodeň, jehož obsah psal dvacet pět let sám. Když neuspěl jako herec, založil své vlastní **Divadlo básnictví** a za život realizoval přes sedm set čtení. Už v roce 1915 začal psát

1 Optimist: Sehn Sie, die rücken ein.

Nörgler: Und dennoch sind sie nicht Einrückende.

Optimist: Sondern?

Nörgler: **Einrückend gemachte.** Würden sie einrücken, würde es eine Willenstätigkeit bekunden.

Sie würden es wollen. Aber da sie es nicht wollen, sind sie einrückend gemachte.

Optimist: Nun ja, sie müssen in den Krieg ziehen.

Nörgler: Ganz recht, sie müssen. **Die allgemeine Wehrpflicht hat aus der Menschheit ein Passivum gemacht.**

Einst zog man in den Krieg. Jetzt wird man in den Krieg gezogen.

olbřímí pětisetstránkové protiválečné drama *Poslední dny lidstva* (vyšlo v letech 1920/21), jež však údajně nebylo určeno k hraní v divadle, ale jedině na Marsu, jak určil v předmluvě.

Martin Pechlát, Marek Daniel, Jiří Štrébl, Gabriela Míčová a Stanislav Majer ve finále inscenace podle Karla Krause
FOTO KAMILA POLÍVKOVÁ

Nesnášel literární impresionismus

Délka textu byla ovšem pouze jedním z důvodů domnělé nehratelnosti. **Kraus své drama psal z pozice horatiovského svědka doby, který přináší zprávu budoucím generacím**, budou-li ovšem po válečné apokalypse ještě nějaké existovat. Velice zazlíval ostatním rakouským spisovatelům, např. Franzi Werfelovi či Hugo von Hofmannsthalovi, že „narukovali“ do Válečného tiskového stanu ve Vídni, odkud podporovali válku propagandistickými texty. Kraus **jako jediný rakouský satirik své doby** (pokračoval v tradici J. N. Nestroye, jehož dílo vyzvedl ze zapomenutí) neuznával seskupení mladých literátů Jung Wien (Mladá Vídeň) kolem Hermanna Bahra. Nesnášel literární impresionismus (jeho nejvýznačnějším představitelem byl Arthur Schnitzler), přestože se v pětadvaceti letech sám mohl stát pravidelným pisatelem periodika, jež bylo pro vídeňský impresionismus a literární narcisismus typické: dostal totiž nabídku vést redakci fejetonu nejprestižnějších vídeňských novin *Neue Freie Presse*. Namísto toho však založil *Pochodeň* (*Die Fackel*). Když v roce 1922 zhlédl v Salcburku Hofmannsthalovo barokizující drama *Salcburské velké divadlo světa*, inspirované Calderónem, nazval jej největším výsměchem válkou zbídačelému lidstvu.

Kraus měl také jiný vztah k jazyku, než jaký vyjádřil Hofmannsthal v proslulém *Dopisu lorda Chandose*. Nesdílel dobový pocit krize jazyka. Nešlo mu o zachycení prchavého okamžiku (jako Schnitzlerovi či Altenbergovi), **ani se nesnažil jako další slavný současník Ludwig Wittgenstein dostat na hranici řeči, ba ani za ni, a ukázat nevyslovitelné**. Krausův vztah k jazyku byl takřka klasicistní: věřil, že to, co se říká, vystihuje význam přesně, pokud se to říká správně. Proto kritizoval znetvořování jazyka, fráze, klišé a tisk, který taková klišé produkuje (viz jeho esej *O černé magii*, kterou myslil tisk, tiskařskou čern; vymyslel pro novináře ostatně pojmenování novinářský šmok). **Jazykové hodnoty nadřadil dokonce hodnotám etickým a politickým**. Zlořády ve všech životních a společenských oblastech se odstraní správným používáním jazyka!

Předloha jevištně stěží realizovatelná

Karl Kraus měl fenomenální paměť. Třetinu textu *Posledních dnů lidstva* tvoří citáty z novin, které si zapamatoval, značnou část útržky dialogů odposlouchané na ulici. Spojoval je technikou montáže, s níž přišel ještě před Brechtem a Piscatorem. **Krausův přístup k tvorbě je velice moderní, lze ho považovat za jakéhosi předchůdce Elfriede Jelinek, která o své tvůrčí metodě říká: Hovořím cizími jazyky**. Nejenže Kraus vytváří dílo jako koláž citátů, ale jeho kritika a postoj vůči médiím předběhly dobu. Už před sto lety kritizoval tisk za to, že vytváří „virtuální realitu“. **Podle Krause média prvotně ustanovují realitu války, zmnožují ji a dále reprodukuje**. Skutečnost se jím pouze přizpůsobuje. Krausův text však nemá pouze tuto dokumentární, realistickou vrstvu. Scény s figurami z prostředí dvora, armády, od tisku, fragmentární výstupy z Ringstrasse a z bojiště jsou protkány výstupy Optimisty a Pesimisty (**Karlachův překlad volí příliš dehonestující výraz Brblal**), do něhož se promítá sám Kraus. Do Pesimistova partu přitom autor vtěluje až starozákonní pojem hříchu, jako by na sebe bral vinu za osud celého lidstva už proto, že to vše spoluprožil, a přitom nezešílel. Postava Básníka je navíc spojnicí s další, apokalyptickou a surreálně fantazijní vrstvou textu, která postupně sílí. Vystupují zde přízraky, hyeny, krkavci a nakonec zaznívají shůry hlasy Mart'anů. Jako poslední zazní replika bezmocného Boha: Já jsem tohleto nechtěl.

Inscenace Pražského komorního divadla tuto apokalyptickou fantaskní vrstvu předlohy z

pochopitelných důvodů pomíjí. Úprava (text je zkrácen asi na desetinu) se věnuje takřka výhradně kritice médií: tedy mediálnímu obrazu války a tomu, jak realitu války přes média a propagandistické fráze vnímá zázemí, ale i sami vojáci na frontě. Inscenace je rozdělena do tří částí, každou z nich režíroval někdo jiný. Scéna je řešena velice jednoduše a efektně. Umožňuje zásadní proměny v postavení jeviště a hlediště a sama se přitom nemění: tvoří ji (bez jakéhokoli dalšího vybavení) dlouhý prkenný pás, dvakrát zalomený, zdvihající se u zadního jevištního prospektu kolmo vzhůru a na druhé straně vybíhající šikmo přes hlediště až k okraji balkonu.

Tři díly apokalypsy

První část nastudovala s herci německá režisérka a dramatička, absolventka pražské DAMU, Katharina Schmitt. Počet postav omezila a zaměřila se na propagandu, žurnalistiku a charitativní činnost zázemí. Hereckému projevu dominuje jakýsi jednotný gestický jazyk, připomínající vojenské cvičení, společnou šifrovanou pohybovou řeč a Mejercholdovu biomechaniku, kombinovanou s náznaky nacistického hajlování. Žádný hlubší význam jednotné pohybové stylizace ale není patrný. Jen postava jakéhosi oficiálního státního úředníka, který na úplném začátku zálibně pozoruje svůj stín na dřevěné stěně, když nacvičuje absurdní válečný projev o potřebnosti turistického ruchu, přidává další narcistní a totalitní motivy: v zázemí, kde mu nehrozí nebezpečí, je každý malým potenciálním diktátorem. Současně chce každý na válce vydělat: ať už prostřednictvím turistů, charity anebo mediální image. Zástupy novinářů zredukovali inscenátoři na jedinou postavu reportérky Schalekové (Ivana Uhlířová), která věrně dle předlohy donutí herečku (Gabriela Míčová), právě se navrátilší z ruského zajetí, aby přizpůsobila „pravdu“ bulvární lačnosti čtenářů. Celkově však působí první část příliš přitlumeně, nevýrazně a ani choreografické vložky jí na expresivitu nepřidaly.

Druhou díl režíroval česko-německý režisér Thomas Zielinski. Pojal ho jako dekadentní šantánovou show. Rozjařená opilecká společnost v efektních večerních šatech posedává v prvních řadách na balkóně, aby se protagonisté vydali jednotlivé výstupy, songy či duety předvést na prkenné šikmě, směřující do publika – to sedí na jevišti. Tedy převrácení rolí v divadelním prostoru, jež má vyvolat dojem, že my, diváci, jsme aktéry a původci války? Celá tato část je i jinak několikanásobně průběžně zcizovaná, například hudba Vladimíra Franze jistě záměrně připomíná songy Brechtova spolupracovníka Kurta Weilla, takže srdce teatroložky při těchto hudebních citátech pookřeje (ostatně citátovost patří k podstatě Krausovy poetiky). Dění jako by bylo posunuto spíše do doby druhé světové války, a – soudě dle dobově muzikálového provedení některých písní – do prostředí hollywoodské smetánky. Také hudební stylizace závěrečného songu v angličtině navozuje dojem Ameriky, jak si ji v emigraci ve svém díle přetvořil právě Brecht. Takže opět válka jako mediální obraz a tentokrát i jako umělecká stylizace. Novinářka ve večerních průsvitných šatečkách se letce, který shazoval bomby, opakovaně ptá: Jaké jste měl při tom pocity?, a smyslně se k němu vine. Válka může být tedy i sexy, takové ovšem skutečné posttraumatické (letcovy) pocity nejsou.

Třetí část mi z divadelního hlediska připadala nejvydařenější díky estetice trapnosti, na které ji německý režisér Alexander Riemenschneider postavil. Diváci sedí tentokrát na balkóně a herci dole na „prknech“ předvádějí školní besídku, při níž se průběžně neuměle zatahuje a roztahuje opona, takže občas recitují své sentimentální i radostné „básničky“ zpoza ní, což je ovšem o to zábavnější. Většinu času ovšem skupinka herců stojí vzorně seřazená, klaní se, nebo vytrvale čeká na potlesk, který se dostaví v nepravou chvíli, diváci totiž až se zpožděním pochopí, co se od nich čeká. Recitační výstupy jsou proloženy „dospěláckými“ cynickými řečmi o popravách čtrnáctiletých, předvedením „parádního“ zákopu, reklamou na polštář pro hrdiny či hnětením knedlíku. Přitom se chvílemi – pro aktéry málem nebezpečně – zpod balkonového okraje vynořují tváří v tvář divákům „válečná reportérka“ a Brblal (Jiří Černý), aby se sugestivně a nesmyslně ptali: Jak se cítíte? Tato část má být patrně i obrazem zdánlivě „nevinné“ a o to absurdnější „mírotvorné“ propagandy z doby komunismu, která začínala snad už v mateřské škole.

Jaké je resumé z celého večera? Představil mediální, rétorický, umělecký i záměrně neumělý, v každém případě však propagandistický „odvar“ z války, což je plně v Krausových intencích. Zpřístupnil různá prostředí, v nichž se válka vytváří. Na bojišti se pak pouze vede. Přesto pro někoho zbylo z autora málo, i když to samo o sobě není pro vyznění inscenace a její působivost důležité. Já jsem postrádala větší míru agresivity a sugestivnosti i toho, co bylo odposlouchané, citované, z druhé ruky. Kritika války v médiích se mi jevila málo kritická, protože ne dost útočná, abych použila „válečný“ slovník.

Pražské komorní divadlo – Karl Kraus: Poslední chvíle lidstva. Překlad Hanuš Karlach. Režie Katharina Schmitt, Thomas Zielinski, Alexander Riemenschneider, úprava Viktorie Knotková, dramaturgie Viktorie Knotková a Vojtěch Bárta, scéna Andrej Ďurik, kostýmy Zuzana Přidalová, hudba Vladimír Franz. Premiéra 22. dubna 2011.

K tématu viz také glosa Vladimíra Justa.

Autor: Zuzana Augustová
Publikováno: 15. Květen, 2011