



1 /

Teoreticko-  
-metodologická  
východiska

## Metodologická východiska práce s historickým uměleckým artefaktem

Specifické postavení této práce v řadě studi celého projektu, jehož je součástí, mě vedou k tomu, uvést tento příspěvek širší metodologickou rozpravou. Jakožto badatel zaměřený fenomenologicko-hermeneuticky nekladu na svoji práci nároky konvenční divadelní historiografie, a to nejen pro to, že nejsem v tomto oboru školen, ale i pro to, že některá její východiska považuji za problematičtější. Problematictější nereflektovaného historiografického realismu,<sup>8)</sup> stále ještě běžného v české teatrologii, se budu věnovat právě v této kapitole s tím, že moje řešení situace nemá být univerzálně platné, ale v rámci žádoucí multiparadigmatičnosti oboru cílí na řešení specifických, často i mimodivadelních otázek.

Výchozím paradigmatem, z kterého tato práce vychází a jež by měl mít čtenář na paměti, je Husserlův imperativ „Zu den Sachen selbst!“ — „K věcem samým!“<sup>9)</sup> Jde tedy o filosofické východisko, které se chce obrátit k jevům, fenoménům našeho přirozeného světa samotným a umožnit jim dávat se nám přímo. To, co je dáno, tedy předmět našeho zkoumání, musí být přístupné originálně, tedy „tak, jak se nám dává“, nikoliv v zastoupení.<sup>10)</sup> Jan Patočka charakterizuje tento pohyb takto: „Nikoliv abstraktní principy, úvahy o podmínkách a o možnosti poznání, nýbrž věci samy jako pramen, z něhož konfrontací s nimi čerpáme.“<sup>11)</sup> Protože je naše úsilí zde hermeneutické, rozšiřujeme toto výchozí paradigma o *rozumění*, jak bude dále vyloženo. Tedy nikoliv eidetické poznání v husserlovském smyslu,<sup>12)</sup> ale dějinné rozumění konkrétnímu uměleckému dílu umožňující rozumět nám samým.

Fenomenologické založení umělecké kritiky znamená podstatně přehodnocení některých skrytých pozitivistických východisek. Tím nejdůležitějším z nich je nárok na *poznání*, jež nahrazujeme *rozuměním*. K tomu více dále — v tuto chvíli jen vyzdvihneme onen základní reduktivní čin

8) Nadále budu používat pojem naivní realismus pro nereflektovanou představu toho, že je možné poznat či že existují na vědomí nezávislá a poznatelná fakta (tímto není řečeno, že neexistuje nic na vědomí nezávislé, ale že toto nelze poznat jinak než vědomím). Tato kritika nepochybně existenci světa mimo intencionalitu, ale odmítá jeho poznatelnost či vůbec možnost o něm jakkoliv hovořit (neboť už i tato reference je intencionální).

9) „Fenomény“ mají být uvedeny v nazírání a mají být nepředpojatě popsány bez metafyzických domněnek. Danosti nemají být vysvětleny, např. logické fenomény nemají být „psychologickým“ výkladem prohlášeny za jevy fyzické. Fenomenologie je nepředpojatý popis fenoménu, je „deskriptivní.“ PÖGGLER, Otto. *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen: Neske, 1963, s. 67–68.

10) HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004, s. 55–57.

11) PATOČKA, Jan. *Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 5.

12) Toto překonání husserlovské fenomenologie se zachováním jejího užitečného jádra popisuje Paul Ricoeur takto: „Je tedy třeba záměrně vykročit ze začarovaného kruhu problematiky subjektu a objektu a tázat se po bytí. Avšak tážeme-li se po bytí obecně, je třeba se tázat nejprve po bytí, které je oním 'tu' všeho bytí, po *Dasein* (pobytu), to jest po tom bytí, které existuje v modu porozumění bytí. Porozumění potom již nebude modem poznání, nýbrž modem toho bytí, které existuje v porozumění.“ RICOEUR, Paul. *Existence a hermeneutika*. In REJCHRT, Miloš (ed.). *Život, pravda, symbol*. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 172. Nejde tedy na rozdíl od Husserla o snahu určit novou, pravou vědu, ale vzdát se objektivistických nároků vědy vůbec.

fenomenologické hermeneutiky tak, jak ji zde budeme chápat. Je jím redukce na dílo samo, a to bez případných autorových intencí, které dílo nevyčerpávají. Kde je pro fenomenologického kritika autor? V díle samém, tak jak se mu v něm dává.<sup>13)</sup>

## Kritika historického realismu

Dějepisectví je od 19. století determinováno svými dvěma kořeny: jednak určením funkce historika jako toho, kdo poskytuje důvěryhodnou rekonstrukci minulého (*wie es eigentlich gewesen*), jednak ideou dějin jako jednotného procesu pokroku. Zatímco ten první kořen zpřítomňuje metodologie Leopolda von Ranke, druhý determinant je postaven především na filozofii dějin G. W. F. Hegela.<sup>14)</sup> Otřesy 20. století i vývoj filozofie po druhé světové válce ale postupně erodují tyto základy a zpochybňují modernistická východiska ruku v ruce s tím, jak se problematizuje utopie pozitivismu. Objevuje se redefinice vztahů mezi evidencí a historiografií a díky pracím Michela Foucaulta nebo Michela de Certeau se ozřejmuje nesamozřejmost konstrukce dějepisného obrazu minulosti. Samozřejmá představa akumulace archivní evidence přesně zapadající do struktury „velké teorie“ historie (ať už jde o pozitivismus nebo marxismus) ztrácí svoji důvěryhodnost díky zjištění, že se události zachovávají či marginalizují díky strategiím archivace, které samy určují viditelnost těchto událostí. A tak spíše než o umístění události na časovém kontinuu vedoucím k určitému smyslu dějin zůstává událost či evidence v otevřeném poli, které je charakterizováno spíše možnostmi, jež ukrývá, než metanarativem, jenž by je byl schopen vyčerpát.<sup>15)</sup> V tomto smyslu není důvěryhodné apelovat na dějepisnou „objektivitu“, neboť tato je odhalena jako ideologický rámeček klasické historiografie usilující o legitimizaci současného stavu „dějinami“ toho, jak bylo stavu na základě pokroku v minulosti dosaženo. Ontologicky tak dějiny a místo událostí a evidence v nich ve skutečnosti nejsou čímsi, co by mělo povahu objektivně určitého přírodního zákona či akumulace na dějinném vědomí nezávislých faktů, ale je to právě toto dějinné vědomí, co dějiny utváří. To se nezbytně a možná ještě více týká i umění a kultury, jež jsou z principu používány jako legitimizační nástroj a jejich samozřejmost zahaluje to, že skutečnosti lze rozumět vždy jen skrze kulturní kategorie.

13) DUFRENNE, Mikel. Critique littéraire et Phénoménologie. *Revue Internationale de Philosophie*, 1964, roč. 18, č. 2–3, s. 199.

14) KOBIALKA, Michal. Theater/Performance Historiography: Politics, Ethics, and the Now. *Modern Language Quarterly*, 2009, roč. 70, č. 1, s. 29–31.

15) *Ibid.*, s. 34.

Práce s historickými jevy je ztížena tím, že — jak upozorňuje Certeau — moderní západní kultura pro to, aby mohla vůbec *chápat*, konstruuje *jiné*, jež se stává předmětem vědy. Pojmenovat studovaný jev znamená vytyčit ostrou hranici, čímž se — foucaultovsky řečeno — z živého těla stává „mrtvola“, text ke čtení.<sup>16)</sup>

I studium konkrétní inscenace minulosti je heterologické, je promluvou o jiném, o divadle, o společnosti jistého typu, jejíž vymezení je právě takovým ohledáváním hranic oné mrtvoly, jíž se zmocňujeme, abychom mohli rozumět a „číst“. Historiografie navíc obdařuje tento vymezený prostor ještě dalšími diskontinuitami, dělicími čarami, určujícími, co je přítomnost a minulost, co je dané období či epocha: *rozhodnutím*, že již určité *ono* je tím *jiným*. Dochází tak k třídění na to, co má být pochopeno a co zapomenuto.<sup>17)</sup> Ve výsledku je tak skutečnost v historickém diskurzu dána souřadnicemi jednoho místa:

„Toto místo, odkud se píše, je vymezeno následujícími vztahy: *závislostí* vzhledem k moci, *znalostí* vzhledem k technikám společenských strategií a *hrou* se symboly a referenčními body, které mají u veřejnosti určitou váhu [...] Tato faktická situace je písemně zachycena v textu. Více nebo méně skrytým věnováním (je třeba zachovat zdání minulosti, aby se mohla konat učená hra na historii) se diskurz autorů prohláší za *dlužníka* vzhledem k moci, kterou měl včera v ruce vladař a dnes delegované státní vědecké instituce [...] Ale i *lčení* samo, zhmotnělá fikce, použitými metodami a zpracovávaným obsahem vymezuje na jedné straně *odstup* vůči tomuto dluhu a na druhé straně i dva jeho opěrné body — technickou *práci* a *zájem* veřejnosti, přičemž dějepisci současnost poskytují pracovní prostředky i zadání oblasti zájmu.“<sup>18)</sup>

Představa, že dějepis je vztahem subjektu (badatel) k objektivní skutečnosti či k předmětnému zájmu (inscenace, studiové divadlo, konkrétní osoba), je iluzorní ve světle historiografie jako diskurzivní, sociokulturní praxe, která je vlastně konstrukcí dějin na základě přítomných (ale dějinně určených) vztahů, v nichž se badatel nachází. Tak např. spory státu a církve vedly ke zdůraznění „kacířství“ v dějinách, humanismus je pak chápán jako rozchod s křesťanstvím. Dějepis tak dává přednost předchůdcům reformace před dobově srovnatelně významnou pozdní scholastikou.<sup>19)</sup>

Důvody jsou ale hlubší, než můžeme takto nahlédnout. Souvisí se samotnou výchozí hermeneutickou situací člověka. Jak ukázal Martin Heidegger, jakékoliv rozumění je determinováno fakticitou, do níž je pobyt (Dasein, lidská existence) vržen. Lidské rozumění je určeno strukturami před-rozumění, které nám ukazují, že každému jsoucnu rozumíme vždy z něčeho jiného, z cílevědomosti naší práce. Heidegger určil strukturu tohoto porozumění jako před-sevzetí, před-vídaní a před-pojetí

16) CERTEAU, Michel de. *Psaní dějin*. Brno: CDK, 2011, s. 13.

17) *Ibid.*

18) *Ibid.*, s. 18.

19) *Ibid.*, s. 41.

(Vorhabe, Vorsicht, Vorgriff), v nichž se postupně vynořuje náš výklad, přesněji se „rozhoduje“ na základě předsevzetí (odhalujícímu se celku dostatečnosti jsoucna).<sup>20)</sup> Tedy výklad nikdy není „předpokladuprostý“, ale rozumějící vždy podléhá ontologické struktuře hermeneutického kruhu.<sup>21)</sup>

Co hůře, nejde jen o naše rozumění objektu, ale o objekt samý — i on je nestálý. Tedy např. není žádná „bolševická revoluce“ v Rusku jako věčný, objektivní fakt. Je chápána jako „bolševická“ a jako „revoluce“ v souvislosti s dalšími událostmi, nacházející se v určitých vztazích. Dokonce ani vražda není vraždou, dokud nespojíme výstřel a smrt a neobdaříme je hodnocením. Jak ukazuje David Weberman v novém zhodnocení filozofické hermeneutiky Hanse-Georga Gadamera, nejde o to, že by předměty historických věd byly „fantomy“, spíše je nutné si uvědomit, že neexistují mimo badatele.<sup>22)</sup>

Gadamer ukazuje, že v humanitních vědách nelze hovořit o pevných cílech zkoumání. Na rozdíl od přírodních věd (jímž je předmětem příroda) operují humanitní vědy spíše se *zájmem zkoumání* (Forschungsziele vs. Forschungsinteresse), jenž se „obrací k podání“ (Überlieferung); tento zájem motivuje určitá přítomnost s jejími zájmy: „Dějinné zkoumání je tedy neseno dějinným pohybem, v němž stojí sám život [...]“<sup>23)</sup> Toto zkoumání není teleologické, nemá „předmět“, který zkoumá: takový předmět neexistuje.

Postpozitivistická divadelní historiografie, která usiluje o překonání mytologie pozitivismu, navazuje i na tuto fenomenologickou kritiku.<sup>24)</sup> Fenomenologie, k níž se hlásí i tato práce, ukazuje, že nelze nikdy vnímat „čistá fakta“, neboť jsou všechna vždy *intencionální*. Naše smysly, ale i dějinně určený rozum, jsou mediátory těchto fakt a tuto skutečnost, jež je mimo nás, upravují. To není ostatně ve filozofii nic nového a lze připomenout již Kantovu kritiku čistého rozumu, v níž ukazuje, že i od pocitů a vjemů osvobozený rozum (Vernunft) je vždy *a priori* omezen formami prostoru a času.<sup>25)</sup>

Fenomenologie ale objevem dějinnosti, Kantovi cizí, ještě toto zjištění rozšiřuje, a to mj. i o porozumění tomu, že nejen co vnímáme, ale i jak myslíme, je určeno *dějinně*. Fakta jsou vnímána dějinně, sama jsou produkty dějinných aktérů.<sup>26)</sup> Bruce A. McConachie předkládá v tomto smyslu důležitou kritiku skrytého, v divadelní vědě stále rozšířeného přesvědčení, že předmětem historiografie divadla má být „faktuální evidence“ (nezávislá na diskurzivitě) a to, co se „objektivně dělo na

20) HEIDEGGER, Martin. *Gesamtausgabe: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970: Band 2: Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, s. 199–201 (§32).

21) Hermeneutický kruh tedy není metoda, ale „popisuje ontologický strukturální moment rozumění“. Viz GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke Band 1: Hermeneutik I)*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990, s. 299.

22) WEBERMAN, David. A New Defense of Gadamer's Hermeneutics. *Philosophy and Phenomenological Research*, 2000, roč. 60, č. 1, s. 51. Od tohoto autora pocházejí i uvedené příklady.

23) GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode ... Op. cit.*, s. 289.

24) MCCONACHIE, Bruce A. Towards a Postpositivist Theatre History. *Theatre Journal*, 1985, roč. 37, č. 4, s. 465–486.

25) KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Inselverlag, 1920, s. 59 (I, 1, §1).

26) MCCONACHIE, B. A. Towards a Postpositivist Theatre History ... *Op. cit.*, s. 468.

jevišti“ (nezávisle na divákovi); řečeno s Oscarem Brockettem. McConachie ukazuje neudržitelnost této perspektivy, když určuje umělecké dílo jako závislé na prožitku a situaci jeho konzumace.<sup>27)</sup> Jeho vlastní badatelské zájmy jej vedou k tomu, že se pokouší rehabilitovat výzkum divadla jako sociální události (social event), já zde docházím z podobného východiska k jiným metodologickým závěrům. Podstatné pro mne ale je, že jako badatel zabývající se *dějinnou událostí* inscenace nemohu pominout výše popsaný fakt, že umělecké dílo existuje pouze tehdy, je-li zažíváno.

V konkrétním případě této práce lze říci, že diskurz historie studiových divadel je již poměrně stabilizovaný. Později nastíníme toto základní paradigma umělecké opozice. Je ale nutné rozumět tomu, že jde o perspektivu realizovanou z určitého místa (*locus*) historiografie. Tato perspektiva (samozřejmě v mnohém v souladu s emocemi, vzpomínkami a pocity účastníků) chápe dominantní kulturní režim před rokem 1989 jako nežádoucí. Konflikt moci a umění determinuje historiografické chápání divadla studiového typu natolik, že jakákoliv inscenace, jež je v tomto diskurzu vykládána, se automaticky stává politickou či zpřítomňuje tento konflikt např. hledáním autenticity v neautentickém prostředí. Nad rámec této práce je hlubší analýza této diskurzivní strategie, její genealogie a průzkum mechanismů produkce těchto dějin. Je však nezbytné opustit samozřejmost ekvivalence faktu a pravdy a rozumět historiografické pravdě jako *produktu* usilujícímu o zahlazení mezer mezi fakty.<sup>28)</sup>

Certeau v souvislosti s praxí *psaní dějin* ukazuje na to, jak fakt přestává být *znamením* pravdy, která se *jeví*, ale pravda se začíná *tvorit* a nepřipouští diskontinuitu mezi fakty nebo nejasnost ohledně jejich statusu skutečnosti.

Mý se zde tedy v souladu s rozchodem s metafyzickými východisky pozitivismu odvoláváme na principiálně fragmentární charakter dějin<sup>29)</sup> a budeme vnímat studovanou inscenaci nikoliv jako součást „velkého vyprávění“ o studiových divadlech, ale spíše se na ni zaměříme jako na smysl poskytující jev,<sup>30)</sup> umožňující mj. i prostředky archiválií vstoupit do hry uměleckého díla, jež je rekonstruováno nikoliv jako objektivní monument minulosti, ale jako živé svědectví o našem *nyní*. Chceme být *ve skutečnosti*, nikoliv *být skuteční* (Michal Kobiálka), a to ve smyslu etického rozměru události (zde inscenace). Ten nevykládáme se zaměřením na „ontologii přítomného“, na rozdíl od Kobiálkova projektu divadelní historiografie<sup>31)</sup> usilující o destrukci institucí. Vrátime se zpět ke kořenům uměleckého díla jako události pravdy a pokusíme se znovu zhodnotit fakt (otisk inscenace, její záznam a rekonstruovanou podobu) jako *znamení pravdy, jež se jeví*. Navážeme tak na heideggerovsko-gadamerovskou tradici filozofické hermeneutiky, v níž analýza uměleckého díla je vždy dialogem

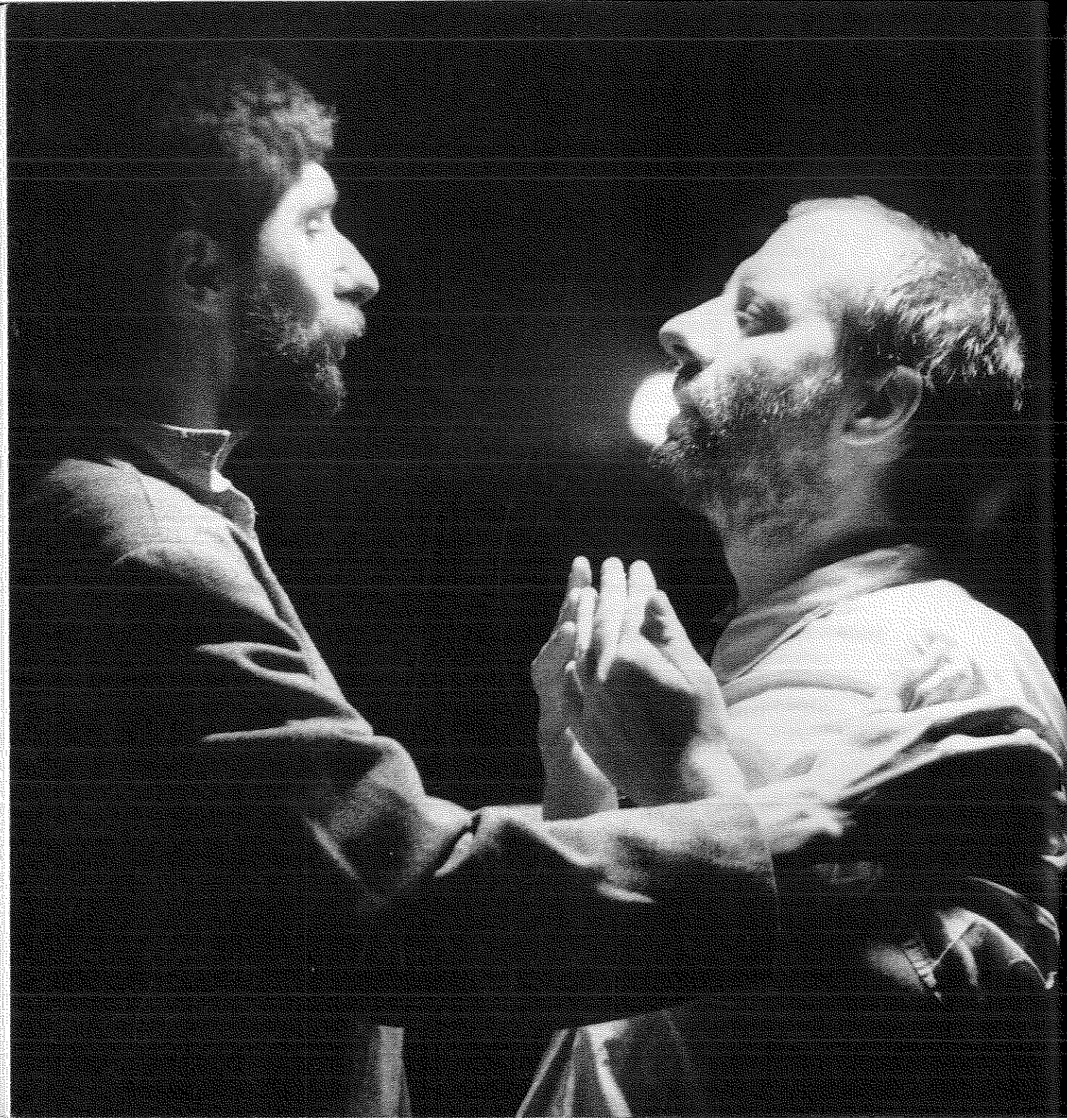
27) *Ibid.*, s. 469–470.

28) CERTEAU, M. *Psaní dějin ... Op. cit.*, s. 21.

29) KOBIALKA, M. Theater/Performance Historiography ... *Op. cit.*, s. 35.

30) „[...] pravda díla je vždy ve vypovídání smyslu. A zdá se, že základní úkol kritiky je vysvětlení tohoto smyslu.“ DUFRENNE, M. *Critique littéraire et Phénoménologie ... Op. cit.*, s. 201–202.

31) KOBIALKA, M. Theater/Performance Historiography ... *Op. cit.*, s. 38.



Nájeď o fixaci smyslu, ale o opakovatelnosti jeho hledání

s lidským bytím. Principiální dějinnost této aktivity znamená, že nekonstruueme dějepis inscenace, ale pokoušíme se jí rozumět jako dějinné vědomí ve vztahu k naší konkrétní dějinné situaci. Nepůjde nám tedy o fixaci smyslu, ale o opakovatelnost jeho hledání.

Tím však nemá být řečeno, že narativní historiografie snaží se uchopit nejen lokální, ale třeba i globální divadelní jevy je nemožná. Několik významných argumentů ukazujících na neudržitelnost radikální dekonstrukce ukázal např. Steve Tillis.<sup>32)</sup> I on však stále ještě zůstává v blízkosti epistemologické perspektivy subjektu poznávajícího na něm nezávislý objekt, když hovoří o „divadle“ jako o něčem od badatele do jisté míry odděleného, co on sám skrze svoji historiografii buď provincializuje (etnocentrismus), nebo má moc naopak integrovat (světová historie). Jakkoliv explicitně se k této ontologii nehlásí, implicitně je v jeho příspěvku přítomna.

## Problém archivu a dokumentu v historické metodě

Naším úkolem je porozumět uměleckému dílu, jímž je inscenace. Tato inscenace se již neuvádí a jsme nuceni provést její rekonstrukci. Rekonstrukce je však vždy pouze určitou aproximací konkrétních podob inscenace (představení), jde vlastně o tvorbu vlastní produkce badatele, jež je do velké míry odkázána na jeho představivost a určitou dokumentovou bázi, s níž může operovat. Výběr dokumentů určuje, co má šanci být nástrojem tvůrčí imaginace badatele a základem oné (re)konstrukce díla. Právě u této dokumentové báze je proto nezbytné se zastavit.

K naší práci je k dispozici velmi omezené množství primárních, ještě méně sekundárních zdrojů. Pamětníci, s nimiž lze vést rozhovory, události interpretují optikou současnosti a my máme k dispozici spíše jejich současnost, vyprávěnou v kulísách minulosti.<sup>33)</sup> Divadlo již nepůsobí v budově, kde tehdy, není možné do něj vstoupit a alespoň popsat, ne-li přímo zažít prostor, v němž se inscenace odehrála. Dostupné recenze prokazují na první pohled svoje zaměření na dobovou diskuzi o estetických normách či pozici studiových divadel a promlouvají k současníkovi diskurzem, který již není aktuální, apod.

Jestliže jsme hovořili o tom, že historik nezbytně *produkuje* historii, pokud mu nahlédneme na pracovní desku, pod jeho prsty, zjistíme, že to, s čím pracuje, nejsou opět události *o sobě*, ale výsledky *produkce* dobových aktérů:

32) TILLIS, Steve. The Case against World Theatre History. *New Theatre Quarterly*, 2012, roč. 28, č. 4, s. 379–391.

33) SKOWRONSKI, John J. — WALKER, W. Richard. How Describing Autobiographical Events Can Affect Autobiographical Memories. *Social Cognition*, 2004, roč. 22, č. 5, s. 555–590. Viz též NEWMAN, Eryn J. — LINDSAY, D. Stepien. False Memories: What the Hell are They For? *Applied Cognitive Psychology*, 2009, č. 23, s. 1105–1121.

„Naše popisy historických událostí a podmínek závisí na — a jsou limitovány — dostupných diskurzích, jež formulují naše rozumnění historickému tématu, vedou naše popisující a analytické terminologické volby [...] Podobně jsou naše historické zdroje, jako psané dokumenty, jsou již mediované reprezentace historického jednání, události a myšlenek [...] Původní dokumenty nejsou ony události samy, jsou reprezentacemi historických aktérů a očitých svědků [...] A všichni tito historičtí aktéři a svědci, stejně jako my, mají svoje kulturní koncepty archivu, času, místa, identity a narativu, jimiž myslí [...]“<sup>34)</sup>

Zpřítomněním dokumentace události či inscenace je archiv. K dispozici může být archiv soukromý, ale i institucionální, v přeneseném slova smyslu je archívem výsledek rešeršní práce badatele, výsledek jeho přípravy na práci. Archívem je ale přirozeně v našem případě nejen fyzické místo, kde jsou uloženy fotografie, program či scénář, ale archívem je i obrazový a zvukový záznam inscenace, který z množství elementů divadelního tvaru určité konzervuje, ale jiné pomíjí.<sup>35)</sup> Z celku divadelních znaků, které se divákovi v konkrétním představení dávaly, je shromážděn jen určitý výběr. Archiv je, jak dokládá Jacques Derrida, vždy topo-nomický, je spojením řádu a místa, které má charakter konsignace — tedy *shromáždění znaků* („sign“):

„Konsignace se zaměřuje na koordinaci jednoho korpusu, v systému nebo synchronii v níž všechny elementy artikulují jednotu ideální konfigurace. V archivu by v absolutním smyslu neměla být žádná absolutní disociace, žádná heterogenita nebo *tajemství*, jež by mohlo separovat (*secernerere*), nebo rozdělení.“<sup>36)</sup>

Archiv věci dává do *řádu*, je nomologický, určuje pravidla prostoru, „domova“ (οικος), je eko-nomický: touto normotvornou strategií zároveň ale umožňuje uchování, konzervování. Archiv je tedy revoluční (normotvorný) i konzervativní (uchovávací)<sup>37)</sup> a metafora domova Derridovi slouží k podtržení toho, že archiv není prostě a jen určitý soubor dokumentů, stejně jako domov není prostě jen souborem lidí. Domov určuje, kým jsme, stejně jako archiv určuje, čím jsou jeho elementy. Archivace není pouze záznam, ale je i produkcí samotných historických událostí.<sup>38)</sup>

34) POSTLEWAIT, Thomas — CANNING, Charlotte M. Representing the Past: An Introduction on Five Themes. In POSTLEWAIT, Thomas (ed.). *Representing the Past: Studies in Theatre History and Culture*. Iowa: University of Iowa Press, 2010, s. 14.

35) Videozáznam nabízí svoje vlastní „kukátko“, jímž je hra viděna. Srov. ROUBAL, Jan. Hledání jména. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autoršém, alternativním a studiiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015, s. 229.

36) DERRIDA, Jacques. *Archív Fever: A Freudian Impression*. Chicago — London: The University of Chicago Press, 1998, s. 3.

37) *Ibid.*, s. 7. Derrida v souladu se svými filozofickými východisky rozumí této eko-nomii archivu jako násilí, s čímž se zde neztotožňujeme — podvrhuje představu, že existuje jakási „věc o sobě“, která je archívem znásilněna. Je lépe ale rozumět této situaci fenomenologicky, tedy že archívem se věc jeví, archiv věci umožňuje, aby se jevila.

38) BENNETT, Susan. The Making of Theatre History. In POSTLEWAIT, Thomas (ed.). *Representing the Past: Studies in Theatre History and Culture*. Iowa: University of Iowa Press, 2010, s. 65—66. Autorka v této kapitole velmi přesvědčivě ukazuje, jak historický

Digitální disk s audiovizuálním záznamem je tedy „domovem“ představení, stejně jako soubor fotografií, jež ve výběru určitých kompozic a záběrů archivují určité představení na filmovém pásu.<sup>39)</sup> Jestliže je text historika líčením, sám je postaven na líčení jiných. Tedy pokud jsme konstatovali, že naše vlastní úsilí o porozumění dějinám je strukturováno jako diskurz vztažený k moci, k symbolické komunikaci s veřejností a k technickým prostředkům, jež užívá, tedy že jde o diskurz obývací specifický *locus*. O materiálu, o tzv. faktech, s nimiž nakládá, platí do jisté míry to stejné. Naivně realistická představa objektu, jenž lze nezúčastněně popsat, je tedy neadekvátní stejně jako revizionistická snaha postavit se na nějakou „pravdivější“ pozici. Žádný ontologicky pravdivější *locus* neexistuje. Každá moderní historiografie je takovouto tvorbou dějin z eko-nomických archivů. Jde o definiční znak historiografie, ne o její chybu.

Mohli bychom v souladu s poststrukturalismem vyhlásit nadvládu textu a každá práce dějepisce by byla literárním dílem, jež by vlastně spíše podléhalo literární kritice než vědecké metodologii. To by znamenalo přistoupit na vlivný proud francouzské a americké literární teorie od šedesátých let dvacátého století, formulovaný především Rolandem Barthesem.<sup>40)</sup> Jakkoliv anti-realistický genom této perspektivy odpovídá našim dosavadním argumentům, nelze takto radikální stanovisko přijmout.<sup>41)</sup> Ukrývá v sobě navíc pozoruhodný paradox, který doložil Georg G. Iggers: zatímco postmoderní kritika realismu 19. století zpochybňuje vědeckou racionalitu a pozici učence, dochází tím k čím dál větší profesionalizaci oboru — historie je téměř výlučně v rukou univerzit, a to navzdory snaze vyburcovat zainteresované laiky k participaci.<sup>42)</sup> Tento paradox historiografické postmoderny ukazuje na stabilitu historiografického profesního pole a na zachování vědeckého étosu akademické práce.

Je tedy prokazatelné, že sociokulturní praxe odolává radikálním výpadům kritiků historiografie a ukazuje na to, že je odhodlaná svůj status vědecké činnosti obhájit. Znamená to, že je diskurzivní „násilí“, řečeno derridovsky, tak silné, že mu není schopen vzdorovat ani zjevný fakt neudržitelnosti realistické ontologie? Je potřeba vyhlásit otevřenou symbolickou válku realismu a pokusit se toto násilí překonat ještě větším násilím? Domnívám se, že nikoliv.

Zdá se totiž, že zde postmoderna činí to stejné, co zhusta vyčítá pozitivismu: oddává se destruktivnímu redukcionismu. Jestliže není udržitelný žádný metanarativ, neznamená to, že tyto

revizionismus, snažící se překonat diskurzivní strategie dominantní historiografie, podléhá jejím vlastním technikám v tom, jak se s nimi snaží bojovat. Autorka zdůrazňuje potřebu hlubší reflexe historiografických předpokladů a agendy, aby nedošlo k prosté výměně jednoho autoritativního postoje za druhý.

39) Audiovizuální záznam představení „[...] ze všech možných druhů pramenů představuje ten nejobsažnější, nejnazornější a povaze zkoumaného předmětu „druhově“ neadekvátnější.“ ROUBAL, Jan. Co s ním? Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie — trochu teorie i utopie. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autoršém, alternativním a studiiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015, s. 224.

40) IGGERS, Georg G. *Dějepisectví ve 20. století: Od vědecké objektivnosti k postmoderní výzvě*. Praha: NLN, 2002, s. 19.

41) Některé argumenty, jakož i doložení toho, že Gadamer nezastává pozici „anything goes“ lze nalézt ve WEBERMAN, D. A New Defense of Gadamer's Hermeneutics ... Op. cit.

42) IGGERS, Georg G. *Dějepisectví ve 20. století ... Op. cit.*, s. 23.

metanarativy nejsou pro určitá období či určité skupiny lidí přijatelné. Jestliže lze zpochybnit jakýkoliv dokument či fakt jakožto produkt sociokulturní praxe, neznamená to, že určití jeho uživatelé jej neberou jako důvěryhodný a že jím tedy není. V pozadí postmoderní proklamace smrti objektivitě se implicitně projevuje jakási představa, že je žádoucí žít mimo tuto archivující a interpretující sociokulturní praxi, že lze jaksí „vystoupit z diskurzu“ tím, že se v něm rozpustíme a nezůstane nic než nekonečná *différance*. Tím se ale opět replikuje dualismus skutečného a neskutečného, autentickeho a neautentickeho, pravdivého a nepravdivého.

Za prvé tato situace ukazuje, že nelze uniknout diskurzivitě, že jakékoliv — tedy i postmodernistovo — řečové jednání je oním „násilím“. I Derridova studie archivu je součástí této kulturní a ideologické interpretace. Není žádná pozice „mimo“, nelze stát na pozici relativismu, neboť i on sám je ve svém požadavku absolutní.<sup>43)</sup> Za druhé tím postmodernista usvědčuje sebe sama ze stejného metanarativního jednání, jemuž chce opónovat: vyhláší-li smrt velkým vyprávěním, je toto vyhlášení oním monstrózním narativem, jenž je navíc genealogicky spojen s kritizovaným pozitivistickým nárokem myšlenkového pokroku. Postmoderní antinomie je neudržitelná, proto se v sociokulturní praxi neuplatňuje. Je potřeba ji opustit stejně jako naivní realismus.

Co tedy zbývá tomu, kdo chce psát práci o historické divadelní inscenaci? Je potřeba uvědomit si, že podmínky historikovy jsou specifické jen do jisté míry: popsání problému je obecně problémem vědy. Gaston Bachelard ukázal, že každý vědec čelí zásadním překážkám, znemožňujícím mu poznání předmět jeho zájmu (*obstacle épistémologique*). Tyto překážky jsou ale spíše subjektivní než objektivní, jsou problémem vědcovy psyché, jež se nemůže vzdát svojí subjektivitě — ale usiluje o to. Takovou překážku lze překonat pouze určitým očistným procesem, který umožní vědci porozumět, pochopit jeho výchozí situaci a konfrontován s ní, s ní se také vyrovná. Takováto *psychoanalýza*<sup>44)</sup> může být základem adekvátního vědcova postoje nejen ke světu kolem sebe či ke své disciplíně, ale především sama k sobě.

Jestliže je tedy jakákoliv věda — nikoliv pouze historiografie — *fenomenotechnická*, tedy je realizací racionálních celků, nikoliv bezprostřední evidencí „faktu“,<sup>45)</sup> nemusí to znamenat *konec vědy*. Znamená to prostě přijetí faktu, že se naše úsilí nezakládá na objektu, ale na projektu. Věda je tak neustálou sebe-transformací a namísto pravdy nastupuje pravděpodobnost — auto-polemický vědecký rozum se permanentně očisťuje (*rectification*) a dosvědčuje tak svojí povahu neustále se

43) Tento zajímavý soud odkazuje jistě i hlouběji do problému požadavku vědecké teorie jako bezrozporného systému kontinuit, tedy že vyhlášení relativitě znemožňuje zároveň udělit pravdivý status absolutnímu postojí, čímž se toto vyhlášení stává samo absolutním — znemožňuje zaujmout jinou pozici (neboť byt by i jiné pozice relativista toleroval, jestliže netoleruje jedinou, již není relativistou, protože *absolutně* cokoliv vylučuje). Jde vlastně o jakousi antinomii.

44) DENIS, Anne-Marie. *Psychoanalyse de la raison chez Gaston Bachelard*. *Revue Philosophique de Louvain*, 1963, roč. 61, č. 72, s. 645–646.

45) BACHELARD, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses universitaires de France, 1968, s. 11–13.

obnovující vynalézavé představivosti. Cílem vědy tedy není univerzálnost, ale objektivnost,<sup>46)</sup> a to nikoliv v představě evidence objektu, ale v adekvátním přístupu k dané realizaci racionálního celku (*fenoménu*).

Být objektivní tedy neznamená opět upadnout do naivního realismu nebo pozitivismu, ale uvědomit si svoji konstruktivní pozici, omezit výsledky práce na tento svůj program a rozumět svému úsilí jako poznávání fenoménů, nikoliv noumenonů. „Věci o sobě“ jsou gnostickým mýtem moderní doby, která adaptující řecký koncept λογος (logu) chce číst přírodu jako text a v tomto čtení nalézt věčné zákony v ní uložené. Snaží se tak racionalitou překročit stín omezení lidské bytosti a vystoupit ze svých dějinných determinací. Časový člověk se snaží pomocí vědy vlastně stát se věčným prostřednictvím poznání, jež produkuje — jakoby v metodě, která mu umožňuje dotknout se „věci o sobě“, byla uložena božskost, jež na něj má přeskočit.

Naše metoda nechce nalézt cestu ven z jeskyně plné odrazů věčných idejí, ale spíše přiznává, že tato jeskyně je naším domovem a že tento *přirozený svět* je předmětem i nástrojem poznání. Platí tedy, že:

„Věci, objekty [...] jsou ‚dány‘ jako objekty právě pro nás platné (v některém modu jistoty bytí), avšak principiálně jen tak, že o nich máme vědomost jako o věcech, jako o objektech v *horizontu světa*. Každá věc, každý objekt je ‚něčím ze‘ světa, z tohoto světa, o němž máme stále horizontové vědomí. Horizont světa je z druhé strany uvědomen jen jako horizont jsooucích objektů a nemůže být aktuální bez objektů daných ve zvláštním vědomí.“<sup>47)</sup>

Není svět bez našeho vědomí a naše vědomí bez světa, tato *vrženost* je vyjádřena pojmem intencionalita, a to jako pojem vystihující vztah subjektu a objektu nikoliv jako dvě oddělené věci (jedna mající význam a druhá jej poznávající), ale jako spojité nádoby, mezi nimiž se přelévá *mysl*. Tento fenomenologický poznatek vymezuje otázku po objektivitě našeho poznání: objektivita je zde přiznáním partikulárnosti bez výhrady popření tzv. reality. Konceptu skutečnosti se vzdáváme ve prospěch adekvátnějšího pojmu jeveného světa.

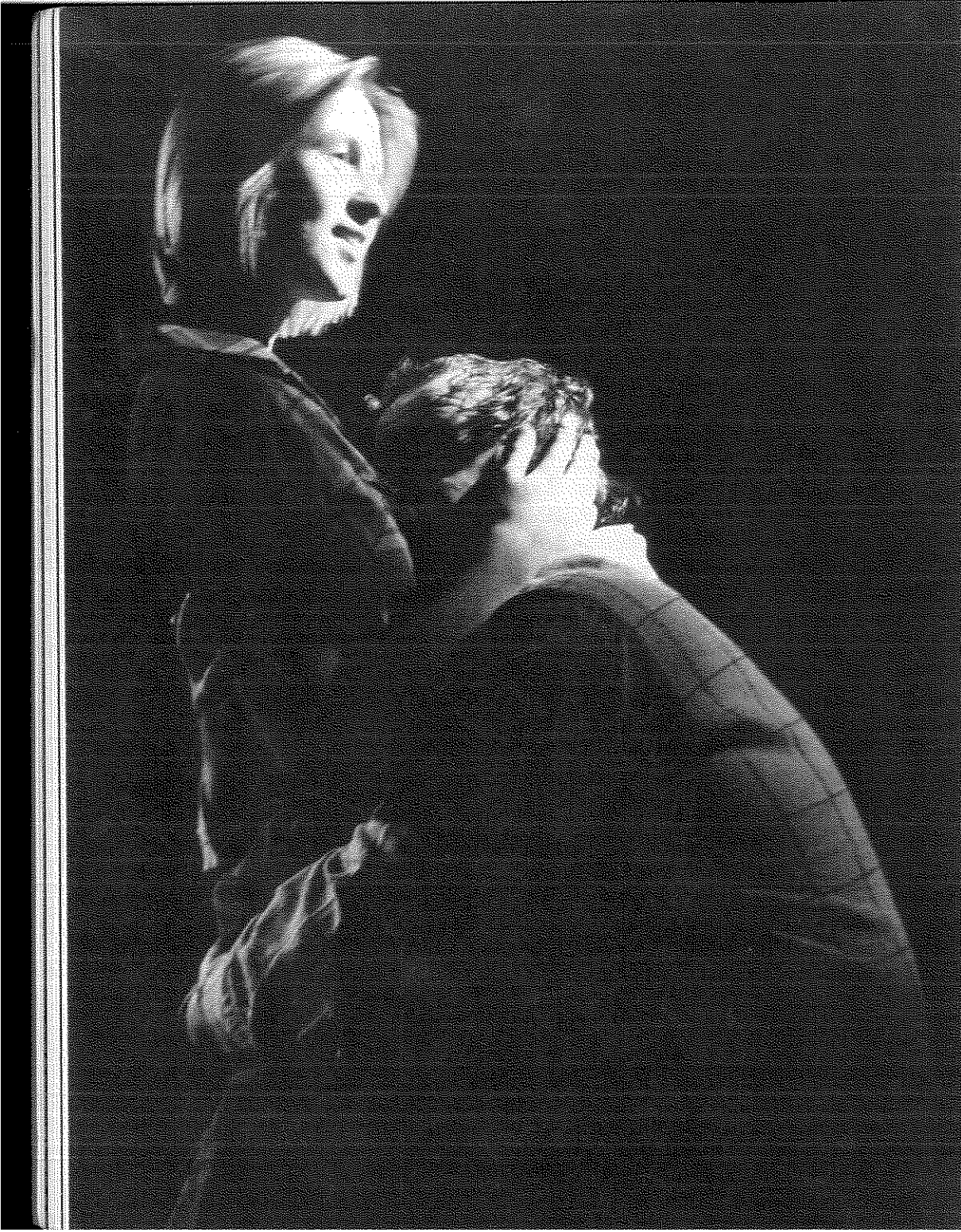
To, že neexistuje žádná pozice „božího oka“ neznamená, že věda nemá žádný význam. Má, ovšem pragmatický — není „garantem řádu“, ale je součástí naší kulturní diskuze.

Richard Rorty<sup>48)</sup> rozumí takto člověku ve svobodné rozpravě s druhými, v jejímž rámci vlastně *pravda vzniká*. Je to evoluční intersubjektivní proces, který je garantem pravdy, nikoliv její mimo kulturní ontologický status. Pravda je tedy nezbytně kulturní a etnocentrická — ale ne ve smyslu etnického fundamentalismu. Rorty připomíná, že západní etnocentrismus je nezbytně *otevřený*, neboť

46) DENIS, A.-M. *Psychoanalyse de la raison chez Gaston Bachelard ...* Op. cit., s. 656.

47) HUSSERL, Edmund. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie: Úvod do fenomenologické filozofie*. Praha: Academia, 1996, s. 165.

48) RORTY, Richard. *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers, vol. 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.



Umělecké dílo vzniká teprve tehdy, je-li tu někdo, kdo je může prožívat.

etnocentrismus západního liberalismu se staví k jinému *otevřeně*, je vstřícností k jinakosti a rozumí jí jako něčemu, co může prohloubit naši vlastní identitu.<sup>49)</sup> Přiznat tedy vlastní kulturní východisko, přihlásit se k němu a zaujmout je neznamená nezbytně návrat k pozitivismu, ale naopak může jít o výsledek oné bachelardovské *psychoanalytiky*, umožňující vědci přijmout sebe sama jako dějinnou, kulturní bytost. Mezi relativismem (jenž označuje Rorty za postoj „liberálních měkkýšů“ — „wet intellectual“<sup>50)</sup>) a univerzalismem existuje právě ona středová pozice, již zde adaptujeme a která vyžaduje uvědomit si základy, na nichž svoji práci stavíme, a brát je nikoliv jako omezení, ale jako vymežující princip.

Zde tedy i já adaptuji partikulární teoretickou a metodologickou cestu odpovídající jednak tomu, že můj zájem není primárně historický, jednak dlouhodobému hermeneutickému zaměření mojí vlastní práce. Chci-li zvolenému uměleckému dílu porozumět, musím je nejprve rekonstruovat, jelikož samo je mi již nepřístupné. Tato rekonstrukce však bude myšlenková, nikoliv jevištní — nebudu se pokoušet vytvořit představení znovu a zažít je, ale z dostupných archiválií (dramatický text, digitální záznam, fotografie, program apod.) zpřítomnit dílo tak, aby se mi mohl dát smysl v něm uložený.<sup>51)</sup> Tento hermeneutický cíl vyžaduje porozumění jakýmsi „pravidlům hry“ inscenace, strukturálním a formálním aspektům, které vymezují to, jak dílo funguje. Tato část je objektivní v tom smyslu, že bude vycházet z popisu elementů záznamu, dramatického textu nebo fotografie. Tento popis určí nástroje, jimiž dílo vytváří specifickou situaci mnou zažívané události, v níž se interpretovaný smysl dává.

## Ontologie uměleckého díla

Pro samotnou otázku toho, *co je ono umělecké dílo*, jež chceme zkoumat, je kritika naivního realismu závažná. Staví totiž otázku, nakolik je udržitelná představa, že vůbec v objektivním slova smyslu existuje nějaká inscenace *Písek*, již je možné rekonstruovat. Hans-Georg Gadamer přesvědčivě doložil, že takovýto ideál je iluzorní. Umělecké dílo vzniká teprve tehdy, je-li tu někdo, kdo je může prožívat. Tento prožitek je podobný hře, a to nikoliv ve smyslu *pouhé hry*, ale *hry se vši vážností*.<sup>52)</sup>

49) *Ibid.*, s. 206. Západní kultura v sobě zahrnuje univerzalismus i relativismus, jenž Rorty určuje jako spolupráci strážců spravedlnosti (univerzalismus) a lásky (diverzita) v demokracii.

50) *Ibid.*, s. 208.

51) Badatel sledující audiovizuální záznam inscenace musí být na základě vlastní zkušenosti schopen obraz domýšlet a rozvíjet — inscenace je „rekonstruována“ v jeho imaginaci. Nutno podotknout, že Roubal zde zcela pomíjí skutečnost intencionality, tedy že inscenace neexistuje nikdy mimo vědomí interpretujícího. ROUBAL, J. Co s ním?... Op. cit., s. 248.

52) GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode* ... Op. cit., s. 108.



Člověk, který se vážně věnuje hře, se v ní do jisté míry rozpouští. Jestliže porozumím pravidlům hry, svět, v němž se hra nachází, se stává transparentním ve vztahu k tomu, co je smyslem této hry — klacek dokáže chlapecká hra proměnit v samopal, šišku v granát. Je potřeba podlehnout hře a nechat se hrát, tedy, abychom byli přesnější, umělecké dílo se stává dílem teprve tehdy, zmizí-li estetická distancé, kterou uchopujeme umělecké dílo od vzniku estetiky jako vědy v 18. století. V souladu s Heideggerovou kritikou estetiky<sup>53)</sup> Gadamer upozorňuje na to, že umělecké dílo je funkční teprve tehdy, když mizí jako autonomní objekt a divák je jeho součástí.

Divák v této situaci estetického nerozlišení (ästhetische Nichtunterschiedung) *ze sebe vydává svoje bytí, aby se mu opět v díle vrátilo a on je tak mohl rozeznat*: „To, co [diváka] ze všeho vytrhuje, navrácí mu současně celek jeho bytí.“<sup>54)</sup> Divák je bytostným momentem hry samé, extatické sebezapomnění diváka odpovídá jeho kontinuitě se sebou samým. V tom, v čem se poznává, se ukazuje smysl světa: „absolutní okamžik“ (der absolute Augenblick).

Moderna je charakterizovaná ztrátou přesvědčivosti děl. To vede k nutnosti k nim z principu přistupovat jako k autonomním objektům, které je třeba podrobit zkoumání. S poklesem přesvědčivosti umění klesá i možnost vstupovat do smyslu, který se nám v nich vypovídá, a proto nastupuje idea autonomního díla.

„Vzestup historických věd v devatenáctém století odpojuje minulost od současných, každodenních zájmů a znakem této změny je zvyšování tlaku na metodu na úkor obsahu v historickém bádání. Podobný proces nastává díky estetickému vědomí, které abstrahuje od obsahu uměleckého díla. V tomto pohledu je historické umělecké dílo nejprve a především reprezentantem stylu, je to historický zdroj, ale může sloužit i jako předmět čistě estetického potěšení. Ale to není jeho zamýšlený způsob užití. Samotný pojem umění a umělec vytvářející speciální funkce se objevují v druhé polovině osmnáctého století.“<sup>55)</sup>

V pozadí za snahou přistupovat k dílu jako k objektu je perspektiva čistého „vnímání“, pouhého vidění a slyšení. Tedy, že lze sledovat divadelní představení nebo divadelní záznam pouhým viděním a slyšením a podat o tom zprávu. Toto „pouhé vidění a slyšení“ jsou však, jak ukazuje Gadamer, „[...] dogmatické abstrakce, které fenomény uměle redukuje. Vnímání vždy uchopuje význam“<sup>56)</sup>

Idea pozorovatele zrodila i ideu génia, tedy představu Tvůrce, jenž dílo produkuje, a posílila zájem o něj. Moderní sebezbožštění tvůrců je neudržitelný romantický ideál, který zahaluje bytnost uměleckého díla — v jistém slova smyslu lze říci, že autor pro samotný prožitek díla není důležitý. Je důležitý

53) YOUNG, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 8–14.

54) GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode ...* Op. cit., s. 133.

55) ODENSTEDT, Anders. *Art and History in Gadamer's Hermeneutics. Phänomenologische Forschungen*, 2007, s. 86.

56) GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode ...* Op. cit., s. 97.

v tom smyslu, že konstruuje ona *pravidla hry* a podílí se na tvorbě prostoru, v němž se smysl vypovídá, ale sám tento smysl není *jeho*. Ideál génia odpovídá, řečeno s Gadamerem, duchu soudícímu, posuzovateli (Co je lepší? Co je horší? Co je novější? Co je progresivnější?), nikoliv duchu tvůrčímu.<sup>57)</sup>

Ústředním zájmem této práce je umělecké dílo. Nikoliv autor či nějaká instituce. Vše, co zahaluje naše tázání jednak po smyslu díla a jednak po jeho přesvědčivosti, představuje překážku. Překážkou naopak nejsou předsudky, tedy fakticita našeho bytí, jež nám umožňují dílu vůbec rozumět<sup>58)</sup> — a rozumět ve vztahu k tomu, kdo jsme (kdo jsem jakožto badatel, jako člověk) *hic et nunc*. Pokud si můžeme vypůjčit příklad z výtvarného umění, nechceme rozumět obrazu jako *tableau-objet*, jako plátnu s barvami, ale v původním smyslu malby jakožto oknu, jež lze otevřít a vidět jím.<sup>59)</sup>

Že se v 19. století rozvíjí historiografická *metoda* podle Gadamera, jen ukazuje na ztrátu přesvědčivosti našeho rozumění světu. To, co dříve byla tradice, se oslabuje do pouhé koleckce dat, která nemá co říci současnému životu. Symptodem takového vývoje je muzeace, jež vytrhuje věci z jejich kontextů, aby je položila na piedestal a učinila z nich *objekty*. Muzea jsou monumentalizací archivu, zbožšťují selekci a shromažďování, jímž proměňujeme umělecká díla otevírající bytí na pouhé výskyty.

Jestliže stoupá význam historiografie jakožto „genetiky“ (zájem o historická fakta), tematizuje se tak nedůvěryhodná interpretace.<sup>60)</sup> Domnívám se, že není potřeba ptát se, *kde nalézt fakt*, ale je třeba pokusit se vrátit interpretaci její důvěryhodnost tím, že budeme vyhledávat umělecká díla umožňující vstoupit do smyslu a budeme o tomto smyslu vypovídat (interpretovat jej).

## Teoretická východiska „imanentní“ filologie

Naše metoda je *imanentní*, tedy vychází ze zaměření na dílo jako takové. Emil Staiger postuloval toto východisko takto:

„[...] věci zájmu literárního historika je básníkovo slovo, slovo kvůli němu samému, a ne něco kdesi za slovem, nad slovem nebo pod slovem. Na původ uměleckého díla z kmene či z podvědomí

57) „Nicht dem schaffenden, sondern dem beurteilenden Geiste [...]“ *Ibid.*, s. 98–99.

58) Smysl díla je imanentní našemu prožitku tohoto díla a je zažíván singulárním vědomím. DUFRENNE, M. *Critique littéraire et Phénoménologie ...* Op. cit., s. 202.

59) ODENSTEDT, A. *Art and History in Gadamer's Hermeneutics ...* Op. cit., s. 88.

60) *Ibid.*, s. 80–81.

— nebo z čeho všeho ještě — se přece budeme dotazovat až tehdy, když v nás odezněl bezprostřední umělecký dojem. Ale předmětem literárního bádání je právě to, co nám odkrývá bezprostřední dojem; vlastním cílem veškeré literární vědy je pochopit to, co nás uchvacuje.<sup>61)</sup>

Umělecké dílo je soběstačné a zaměřujeme se na ně pro to, že je to ono samo, kdo určuje vlastní „pravidla hry“ a ono samo vytváří svoji formální strukturu, tedy poetiku. Tento asketismus vychází z poválečného posunu od dějin literatury k filologii. Celá generace nejen německých autorů se po II. světové válce vrací k individuálnímu dílu v reakci jednak na pozitivismus, jemuž jsme se věnovali už výše, ale i na nebezpečí oněch „velkých vyprávění“, jež německá literární věda zažila v období nacismu. „Deutsche Wissenschaft“ se kompromitovala jako jeden ze stavebních kamenů própaganďy nacistické Třetí říše.<sup>62)</sup> V českém prostředí podobně česká literární věda za totality upřednostnila dějepisné hledání souvislostí mezi uměleckými díly, třídním uvědoměním autorů a revolučním hnutím.

Návrat k dílu samému, steigerovské hledání díla „als solches und in sich“, spojovalo různé přístupy, od německé „werkimmanente Methode“ přes ruský formalismus až po anglosaský New Criticism. Staiger, Viëtor, May, Oppel, Müller nebo Trunz začali opět pojímat dílo jako autonomně zakoušený artefakt a zaměřili se na poznání básnického tvaru, tedy toho, „co činí báseň básní“.<sup>63)</sup>

Tato snaha obnovit hlas uměleckého díla souvisela s tím, jak vědotechnické zajetí dějin v metanarativech dominantní mocí potlačilo básnictví jako takové a jeho pravdivost utopilo ve velkých teoretických modelech, zhusta používaných k mocenským nárokům totalitních režimů. Tomuto procesu není možné rozumět pouze jako výkonu násilí extrémních politických ideologií, neboť souvisí s vědotechnickým charakterem moderny, jak lze ukázat v Heideggerově analýze vědeckého myšlení:

„Novověká věda vzniká a osamostatňuje se tím, že rozvrhuje určité předmětné okrsky. Toto rozvrhování se rozvíjí v rámci příslušných přísně determinovaných vědeckých postupů. Vědecký postup se tříbí v provozu. Rozvrh a přísnost, vědecký postup a provoz se vzájemně vyžadují a tvoří bytost novověké vědy — dělají z ní výzkum [...] Poznání jakožto výzkum nutí jsoucno, aby vydalo počet o tom, jakým způsobem a jak dalece je lze dát k dispozici představě.“<sup>64)</sup>

Výzkum disponuje jsoucnem, tedy nedává mu možnost být, jeho cílem je tvarovat je jako zdroj, jakožto to, co lze dopředu vypočítat. Dějiny musí „vydat počet“, jsou vypočítávány, jen to, co se stane

61) STAIGER, Emil. O úkolu a předmětech literární vědy. In TÝŽ. *Poetika, interpretace, styl. Výbor*. Praha: TRIÁDA, 2008, p. 10.

62) BERGHAHN, Klaus L. Wortkunst ohne Geschichte: Zur werkimmanente Methode der Germanistik nach 1945. *Monatshefte*, 1979, roč. 71, č. 4, s. 389.

63) *Ibid.*, p. 387.

64) HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013, s. 22.

předmětem, jest. Jde o před-stavování, před-volávání jsoucna, kdy se pravda stává jistotou před-stavování.<sup>65)</sup> Svět se tedy stává obrazem a člověk subjektem, jenž tento obraz konstruuje. Svět již není *ens creatum*, obraz je „výtvor představujícího zjednávání“, dokládá Heidegger. To ale znamená, že mizí vše nevypočitatelné, že se ztrácí hloubka, kterou není možné zachytit do vědotechnického rámce a umělecké dílo takto pojaté ztrácí svůj charakter události pravdy.<sup>66)</sup> Nevypočitatelné lze uchovávat pouze v tvůrčím tázání a zamyšlení (Besinnung), umožňující člověku být „mezi“ — přináležet bytí a přitom zůstat do jisté míry cizincem.<sup>67)</sup>

Tak upozorňuje i Steiger, že „[s]lovo, které je živoucí a které nás oslovuje, vyjevuje některou z možností lidské existence“.<sup>68)</sup> Tedy není cílem filologa zajmout slovo, přetvořit je v element svého velkého příběhu o literatuře. Filologie ve vlastním slova smyslu znamená, jak poznamenává Hans-Georg Gadamer, „filolog[i] coby radost ze smyslu, který se vypovídá.“<sup>69)</sup> Tím se řídí i historik, který za pramennou kritikou hledá onen vypovídající „mysl“. Rozdíl mezi přístupem vědeckého výzkumu v heideggerovském smyslu a rozumějícím přístupem filologa je ten, že první vystavuje věci vymáhajícímu nároku vědy, kdežto druhý hledá partnerský dialog<sup>70)</sup> s fenoménem, jenž zkoumá. Hermeneutický kruh, jako kladení otázek jevu, má charakter jednak neukončenosti, jednak uznání určité autonomie toho, co se nám dává a co se vypovídá. Tedy přijmout svět básníkův nikoliv jako svět objektivizovaných okolností (biografismus, historiografické spekulace), ale jako svět jeho slova: „Stále znovu se navracíme ke světu básníka, ježž můžeme rozpoznat ve slovu, to znamená, vracíme se zpátky k dílu, které je nám jediné bezprostředně dáno jakožto předmět.“<sup>71)</sup> Jak dokládá Staiger, právě já autora není v dokumentech doby, v tom, co o něm tvrdí jeho současníci nebo v okolnostech vývoje díla. *Je v díle samém*. Je třeba se spolehnout na autora, nikoliv na jeho současníky — a to s vědomím, že neexistuje žádné „pravé já“ autorovo, stejně jako neexistuje žádný „pravý svět“.<sup>72)</sup>

Autor je čtenáři dostupný pouze v díle. Jak jsme viděli, jestliže se divák stává součástí díla svojí účastí na něm — dílo by bez diváka nebylo, podobně se autor dává čtenáři pouze v díle. „Pro

65) *Ibid.*, s. 23.

66) HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes. In TÝŽ. *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970: Band 5: Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977, s. 65.

67) HEIDEGGER, M. *Věk obrazu světa ... Op. cit.*, s. 35–36.

68) STAIGER, E. O úkolu a předmětech literární vědy ... *Op. cit.*, s. 9.

69) GADAMER, Hans-Georg. Mezi fenomenologií a dialektikou: Pokus o sebekritiku. In TÝŽ. *Pravda a metoda II: Dodatky, rejstříky*. Praha: TRIÁDA, 2011, s. 26.

70) Tomuto dialogu je třeba rozumět jako skutečnému rozhovoru mimo lingvistický řád jazyka, jako realizaci duchovní bytosti řeči, která se uskutečňuje pouze v osobním setkání (mě a díla). Srov. EBNER, Ferdinand. *Gesammelte Werke: Band I: Das Wort und die geistigen Realitäten: Pneumatologische Fragmente*. Wien: Verlag Herder, 1952, s. 27.

71) STAIGER, E. O úkolu a předmětech literární vědy ... *Op. cit.*, s. 13.

72) *Ibid.*, s. 12. Srov. rovněž distinkci mezi znakem a známením ve SPITZBARDT, Wolfgang. *Das schöpferische Wort: gesprochen – geschrieben – übersetzt: Tvůrčí slovo: mluveno – psáno – přeloženo*. Brno: JAMU, 2007, s. 120.

fenomenologii je spisovatel rovněž fenoménem: ukazuje se čtenáři. Ale v díle a nikde jinde.<sup>73)</sup> Autor se zjevuje ve skrytosti a nedává se divákovi (či čtenáři) jako bibliografická skica nebo dějepisné slovníkové heslo, ale jako živá bytost vztahující se ke světu a vystavující svůj svět a jeho elementy jako materiál pro hru, jíž se oba — autor i divák — účastní. V prostoru divadla jsou součástí této události i herci a herečky, takže jako celek je to opět dílo, jež je objektem našeho zájmu, nikoliv intence lidí, kteří na díle participují.

Filologie jako hermeneutika tedy hájí svrchovanost díla a odvrací se od používání díla jako zdroje pro konstrukci vědotechnických modelů, normativních poetik nebo k legitimizaci společenského či institucionálního řádu (vč. historické institucionalizace určitých divadelních hnutí). Jeho cílem je vstoupit do smyslu, o němž se vypovídá v díle:

„Pozitivista, který se ptá po tom, co je podděné a co přisvojené, aplikuje nemístně přírodovědecký zákon kauzality a zapomíná zřejmě, že tvorba, právě proto, že je tvořivá, se nikdy nedá z ničeho odvodit [...] Pouze ten, kdo interpretuje, nehledě napravo ani nalevo a zvláště ne za báseň, je básnickému dílu plně práv, a hájí tak svrchovanost literární vědy.“<sup>74)</sup>

Že nejde o diskuzi o již dávno ukončených bojích, dokazuje i nedávná konference o životě a díle Josefa Šafaříka, kterou uspořádala Divadelní fakulta JAMU v roce 2012. Wolfgang Spitzbardt ve svém příspěvku upozornil, že Šafaříkova teze o tom, že „pojmem je nekrolog nad slovem“, je stále živá:

„To, co Šafařík v šedesátých letech minulého století kritizoval jako špatný, chybný směr lidské aktivity potenciálně ohrožující život, se stalo v našich dnech naprosto převažujícím jevem ... Falešný jazyk terminů je tak všudypřítomný, že se mu sotva dokážeme zcela vyhnout. Kromě toho si řada terminologických výrazů našla cestu do našeho pořad ještě trochu živého jazyka.“<sup>75)</sup>

Nedostatečné pochopení fenomenologických východisek pak například vede k pomnutí anti-metafyzického nastavení hermeneutické filozofie a podvrhování jejích pojmů (jako je bytnost člověka apod.) za ona „velká vyprávění“. Zcela se potom ztrácí skutečný smysl práce autorů, jako byl Emil Staiger — a např. jeho ústřední zájem o časovost pobytu (*Dasein*).<sup>76)</sup> Můžeme rovněž nalézt zaměňování herme-

73) DUFRENNE, M. Critique littéraire et Phénoménologie ... Op. cit., s. 199.

74) STAIGER, Emil. Umění interpretace. In TÝŽ. Poetika, interpretace, styl: Výbor. Praha: TRIÁDA, 2008, s. 187.

75) SPITZBARDT, Wolfgang. Faust versus Wagner: Úvaha o vědeckosti, svobodě a Šafaříkovi. In ŠOTKOVSKÁ, Jitka (ed.). Sethání v mezidveřích kulís a smrti II. Brno: JAMU, 2015, s. 107.

76) Tak se stalo např. v nepřesné dezinterpretaci v BREITHAUP, Fritz. Emil Staiger und das Antropologische. Monatshefte, 2003, roč. 95, č. 1, s. 6–13.

neutiky za „duchovědné spekulace“, jako u Bořivoje Srby.<sup>77)</sup> Fakt, že se fenomenologie a hermeneutika často používají pro zahalení metodologické chudoby, nesmí zakrýt výše uvedené zdravé jádro metody, která usiluje o znovuoobnovení vztahu člověka k bytí. Není tedy pravda, že by fenomenologická ontologie zpochybňovala předpoklady existence každého jevu<sup>78)</sup> — spíše se od kritizovaného konceptu skutečnosti odvrací právě k jevům a přirozenému světu a překonává v jádru naivně-realistické hledisko.

Závažnější kritiku přináší ti, kteří upozorňují na nebezpečí ahistoričnosti imanentního přístupu.<sup>79)</sup> Ikonolatrii jediného díla skutečně hrozí nebezpečí neadekvátní interpretace, ale to jen potud, pokud si neuvědomíme zaprvé platnost hermeneutického kruhu a zadruhé dějinnost smyslu, jenž se vypovídá.

K prvnímu lze především připomenout, že hermeneutický kruh je dynamickým osvědčováním předpoklady v dialogu, v našem případě v dialogu s uměleckým dílem. Východiskem tázání je předpoklad vyrůstající z našeho dosavadního porozumění — tento předpoklad je v odpovědi konfrontován a na jeho základě se vytváří předpoklad nový. Sbližování horizontů díla a čtenáře znamená nikoliv to, že čtenář ignoruje významy v něm uložené, ale že se podílí skrze hru díla na vypovídání smyslu, do něhož jednak vnáší svoje předsudky a jednak je opravuje v procesu rozumění.<sup>80)</sup>

Jak čteme u Hanse-Georga Gadamera, čtenář je vždy *dějinné vědomí*, tedy proto jsou i jeho předsudky „[...] mnohem spíše než jeho vlastními úsudky *dějinnou skutečností jeho bytí*.“<sup>81)</sup> Čtenář či divák tedy nikdy nestojí mimo dějiny, jak ostatně ukázal ve své fenomenologii již Martin Heidegger — naopak, nejvlastnějším charakterem pobytu je jeho časovost. V tomto smyslu je interpretace vždy *dějinná* a nikdy se neodehrává mimo historický kontext. Vypovídání smyslu znamená vždy aktivizaci *dějinnosti* tak, že *dějinné vědomí* rozumí smyslu ve vztahu ke svojí *dějinnosti* a jen potud, pokud je ochotno respektovat umělecké dílo v jeho bytnosti a jeho „pravidlech hry“, je otevřené skutečnému dialogu a sbližování horizontů. I dílo v sobě totiž obsahuje *dějinnost* doby, v níž vzniklo.

V tomto smyslu je možné se gadamerovsky přihlásit k ceně tradice, ale nikoliv ve smyslu nároku dominantní diskurzivity („velkého vyprávění“), ale chápat ji jako živou kontinuitu historického vědomí. Živost se osvědčuje právě oním dialogem, hermeneutickým tázáním, které nám umožňuje tázat se autority na to, zda je skutečně ještě produktivní, nebo již zhasla a je podobna šafaříkovskému mrtvému slovu uvězněnému v pojmu. Gadamer vysvětluje: „[...] v historickém chování je třeba rozpoznat moment tradice a dotázat se na jeho hermeneutickou produktivitu.“<sup>82)</sup>

77) SRBA, Bořivoj. Tzv. „historická poetika“ a možnosti její aplikace na výzkum dramatické a divadelní tvorby. Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis Q, 2008, č. 11, s. 40.

78) Srov. dále kritiku B. Srby, *ibid.*, s. 39.

79) Viz SEIDLER, Ingo. The Iconolatric Fallacy: On the Limitations of the Internal Method of Criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1967, roč. 26, č. 1, s. 9–16.

80) I Staiger zdůrazňuje nezbytnost systematického podrobování čtenářských pocitů zkoušce. Viz STAIGER, E. Umění interpretace ... Op. cit., s. 200.

81) GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I*. Praha: TRIÁDA, 2010, s. 245.

82) *Ibid.*, s. 250.

Tak se dostáváme i k druhé odpovědi na výtku ahistoričnosti imanentní metody. Dějinnost vypovídáního smyslu je inherentní fenomenologické hermeneutice, protože přirozený svět sám je dějinný. Hermeneutik není pouhý *Liebhaber*,<sup>83)</sup> milovník díla, ale zapojuje svoji vzdělanost a praktickou moudrost a její součástí je jak znalost cyklických konstruktů autora (biografický kontext díla), tak i dějinná souvislost, jejíž rozumění je, ovšem, opět dějinné. Tak se vypovídá i smysl dějin, protože ten, kdo je dějinný, smyslu rozumí ve vztahu ke svojí dějinnosti. Člověk interpretuje umělecké dílo ze svojí doby a zájmů své existence, v jejichž hloubce se ale ozývá bytí samo.<sup>84)</sup> Emil Staiger v souladu s tímto chápe interpretaci jakožto rozumění (*Verstehen*), jako snahu nalézt onu vypočítatelností ztracenou hloubku lidské existence:

„Dává nám jistotu, že lidství samo je přes propasti prostoru a času otevřeno lidství; uznání této skutečnosti chrání interpretaci před nebezpečím; do něhož může upadnout až příliš snadno. Když totiž veškerou pozornost soustředíme na předmět, kterým se zabýváme, jsme náchylní k domněnce, že právě jeho poznání a popis je konečným cílem literární vědy.“<sup>85)</sup>

Seidler si všímá, že zastánci imanentní metody většinou zůstávají pouze u explicitních básní a vynechávají ty, které vyžadují hlubší kulturní znalosti pro jejich interpretaci.<sup>86)</sup> To by však nemělo být vycítáno metodě, ale spíše jde o její nedostatečné pochopení.

Problematice vztahu zkušeností interpreta a interpretace samé jsem se již věnoval dříve.<sup>87)</sup>

83) SEIDLER, I. *The Iconolatric Fallacy ...* Op. cit., s. 12. Zde i poznámka o cyklických konstruktech.

84) Zde se liší fenomenologický přístup k historiografii od realistického: „Je [...] třeba, aby byl smysl ve vývoji přítomen, a to ne proto, že lidé tento smysl myslí, či vypracovávají systémy smyslu dějin, ale proto, že lidé za svého života a za svého společného života, smysl vyměšují [...] Možnosti nejsou nespolečné, a proto mají dějiny smysl, ale jsou mnohé, a proto není tento smysl jasně čitelný. Tato otevřená budoucnost je konečně jako otevřená součástí samotné přítomné situace, není k ní přidávána navíc.“ LYOTARD, Jean François. *Fenomenologie*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s. 83.

85) STAIGER, E. *Umění interpretace ...* Op. cit., s. 200.

86) SEIDLER, I. *The Iconolatric Fallacy ...* Op. cit., s. 11.

87) MOTAL, Jan. *Krásá ve filmovém dokumentu*. Brno: Masarykova univerzita, 2014, s. 19–37.

## Vymezení metody práce

Adaptuji zde tedy teoreticko-metodologické východisko fenomenologické hermeneutiky, které se liší od předchozích studií v této řadě publikací.<sup>88)</sup> Toto je onen můj *locus* — není mým cílem tedy porozumět divadelnímu tvaru jakožto artefaktu dějin studiových divadel, ale pokusit se porozumět artefaktu z dějin studiových divadel, nechat díky specifické myšlenkové (nikoliv jevištní) rekonstrukci inscenace otevřít prostor, v němž může dílo opět nechat vypovídat smysl. Mým cílem je tedy vlastně znovu zhodnotit umělecké dílo v jeho bytnosti jakožto umělecké dílo, nikoliv jako mrtvý doklad epochy, poetiky či určité divadelní tradice. Tím není řečeno, že jiný pohled není možný — spíše naopak.<sup>89)</sup> Tento příspěvek má být chápán nikoliv jako vyčerpávající poslední slovo, ale spíše jako hermeneutický akt *ex definitione* volající po opakování.

Jednotlivé kroky práce jsou vymezeny tímto rámcem a předchozí rozvahou: nejprve považuji za důležité představit dějinný kontext inscenace nikoliv jako součást stabilizovaného „velkého vyprávění“ o studiových divadlech, ale tak, aby mi umožnilo lépe porozumět dílu v jeho individualitě. Půjde tedy o vystižení specifických podmínek určujících okolnosti oněch „pravidel hry“, nikoliv analýzu produkce, dramaturgie či institucionálních a historických souvislostí inscenace — to přenechávám divadelním historikům. Považuji za důležité ovšem uvést krátkou poznámku analyzující některé diskurzivní strategie tohoto metanarativu v souladu s předchozí modelací *psaní dějin* Michela de Certeau, abych mohl podrobit tuto tradici tázání se po její hermeneutické produktivitě.

Na základě tohoto výchozího předporozumění poskytnu čtenáři materiál samotné rekonstrukce, a to formou komentovaného scénáře. Dílo poté interpretuji s využitím již představených teoreticko-metodologických východisek. I když tedy záměr této práce je zcela určen jedním specifickým dílem, poznatky z jeho analýzy a interpretace bude možné využít k tomu, abych zpětně nabídl pro historickou práci některé nové podněty a hypotézy, s nimiž je možné pracovat.

Jde nám o pravdu díla, ale i o pravdu jeho autora či autorů. Tuto pravdu hledáme v souladu s fenomenologickými východisky v díle, neboť „[p]ravda spisovatele je v díle, ale pravda díla není ve spisovateli. Kde jest? Pouze ve smyslu díla samého“.<sup>90)</sup> Hledání smyslu díla je tedy zároveň portrétní prací svého druhu.

88) Srv. např. ROUBAL, Jan. *Divadlo jako pocitový deník: Analýza a rekonstrukce inscenace HaDivadla Bylo jich pět a půl (1982–1986)*. Brno: JAMU, 2011.

89) „Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *odavatel reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno.“ LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993, s. 28. Nehlásím se zde k Lyotardově radikálnímu vyhlášení „války“ jednotě, protože vycházím z hermeneutického požadavku rozumění a porozumění. Nicméně jeho upozornění na nebezpečí znovu se ohlašujícího teroru „fantázie“ o realitě „spolehlivě uchopené“ je pro nás určující: fixace velkého vyprávění v mýtu objektivitě je neadekvátní ontologií hermeneutického kruhu, který charakterizuje lidskou existenci.

90) DUFRENNE, M. *Critique littéraire et Phénoménologie ...* Op. cit., s. 201.

## Východiska rozumění

Jestliže jsme hovořili v metodologické kapitole o tom, že hermeneut usiluje o rozumění uměleckému dílu, součástí tohoto pochopení je i setkání s bytím v časovosti.<sup>91)</sup> Smysl, který se vypovídá, je smysl dějinný, tedy určen dějinami, proměnlivý v dějinnosti pobytu, ale i smysl *dějin*. Usilujeme-li o to, rozumět člověku v dějinách, není tato otázka oddělená od dialogu s dějinami. Hermeneutika nepopírá, že by dějiny měly smysl, jen tomuto smyslu, jak jsme viděli, nerozumí jako fixované skutečnosti, která by měla charakter faktualní evidence. Stále vydávání se smyslu v dějinách odpovídá stále nové potřebě tázat se po oné nejdůležitější lidské otázce po bytí (tedy vlastně *po smyslu bytí*), kterou je možné určit pouze *hic et nunc* jako hermeneutický výkon člověka v jeho fakticitě — v jeho konkrétním životě. Otázka, kterou se tážeme před tím, než přistoupíme k uměleckému dílu historickému (tedy takovému, které je pro nás zprvu antikvitou a jeho oživení je naším úkolem); zní: je daný smysl ještě funkční? Jak dále uvidíme, odpovědět na tuto otázku není možné dopředu, protože v kontextu rozumění uměleckému dílu je potřeba konfrontovat teprve vypovězený smysl uměleckého díla s tím, jaký výklad nám nabízí aktuální historický diskurz.

Je potřeba rozlišit dva koncepty, které spolu sice nezbytně souvisejí, ale nejsou totožné: podání smyslu v dějinách a aktuální rozpravu nad tím, co dějiny jsou. Pro první budu používat v souladu s Gadamerem pojem *tradice*, pro druhý pojem *diskurz*.

## Pojem tradice

V Gadamerově analýze rozumění jsme viděli, že v tomto aktu se aktivizuje soubor předsudků (*Vorurteil*), jakási anticipační struktura, která nám vůbec umožňuje rozumět. Toto *praecjudicium*, „před-soud“ neboli to, co předchází soudu a určuje jeho podmínky, není nic negativního, resp. nikoliv nezbytně. Předšudek anticipuje možnost uceleného porozumění a v tomto smyslu bychom bez něj nemohli vůbec proces rozumění započít.<sup>92)</sup> Všechna interpretace je tedy předšudečná a v této svojí orientaci na aktuální zájmy umožňuje vůbec vstoupit do dialogu s předmětem.

91) Bytí je nám přístupno pouze skrze pobyt, jenž je vlastně vymezen tím, že se ke svému bytí vztahuje. Viz HEIDEGGER, M. *Gesamtausgabe ... Sein und Zeit ...* Op. cit., s. 56–57 (§9).

92) Heidegger v tomto smyslu upozorňuje, že jestliže např. exaktní interpretace textu hovoří o tom, „co je psáno“, není tímto nic jiného, než předběžná mínění interpreta. Viz *Ibid.*, s. 200 (§32). Odpovídá to tedy i výchozímu „dojmu“ Staigerově, viz STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. In TÝŽ. *Poetika, interpretace, styl*. Praha: TRIÁDA, 2008, s. 163.

Jestliže tedy chceme rozumět uměleckému dílu nebo nějakému dějinnému jevu, předpokládáme, že mu rozumět můžeme. Ne-li, zanecháme badatelské činnosti a vydejme se činit něco prospěšného, protože jinak je to, co činíme, méně než literatura — spíše pouhé lelkování. Tato anticipace smyslu je jakýmsi podílem, který naše předsudky mají na čemsi obecném, co bychom mohli nazvat pospolitostí<sup>93)</sup> (*Gemeinsamkeit*).<sup>94)</sup> Podrobujeme-li nějaký jev výkladu, usilujeme-li o rozumění, činíme tak tvůrčím aktem ve vztahu k podání tradice, která se v této pospolitosti projevuje. Rozumění je tedy spíše než jako výkon subjektivity hermeneuta potřeba chápat ve smyslu „začleňování do určitého dění podání“<sup>95)</sup> zprostředkovávajícího neustále minulost a přítomnost.

Každá interpretace uměleckého díla znamená vycházení z určitých tradičních předpokladů, které se v rozumění dílu osvědčují, které nám umožňují toto dílo vnímat a oceňovat a zároveň nás tak začleňují do určité společenské komunity, nikoliv pouze časově omezené. Tradice prochází dějinami, je uložena pod různými dějinnými projevy, a i když není nic jako „objektivní“, „mimo-dějinná“ tradice (jako byl např. věčný klasický ideál tak, jak jej pojímal klasicismus), neznamená to, že není tradice vůbec. Tato tradice je interpretační kontinuitou, s níž jsme spojeni některými předsudky v oné pospolitosti, je naším domovem i cílem. Rozumět je možné a je to možné právě na úrovni tradice — ale tato tradice sama sebe osvědčuje teprve v dialogu s předmětem rozumění, není tedy výkonem autority moci.

Toto je důležitý moment, díky němuž lze odlišit následně definovaný diskurz jakožto „obklíčení“ předmětu konkrétním výkladem od živé tradice, která umožňuje dílo chápat, zhodnocovat a projevovali naši identitu a dává setkat se s vlastním bytím v uměleckém díle. Autorita neznamena kapitulaci rozumu, ale naopak, jak ukazuje Gadamer, akt uznání a rozeznání autority. Autorita převyšuje náš vlastní rozhled a my její úsudek adaptujeme jako svůj předsudek pro to, že uznáváme omezenost našeho vlastního rozumu a volíme zkušenější místo pro vstup do dialogu. Autoritu není možné udělit nebo si vynutit, je *rozeznána*.<sup>96)</sup>

Jestliže tedy adaptujeme pojem tradice, máme tím na mysli kulturní kontinuitu a integritu dějin, která je jednak naším východiskem, ale vlastně i do jisté míry cílem v rozumění uměleckému dílu — smysl, jenž vypovídá, je vždy ve společenství této tradice. To je zpřítomněno i v dříve rozšířené představě, že umělecké dílo znovu a znovu pro každou generaci opět vydobývá smysl věčných zkušeností lidské existence, jako je láska, smrt, naděje či víra. Jestliže struktura přirozeného světa je univerzální<sup>97)</sup> a rozpouští v sobě kulturní determinaci tradice, potom rozumění smyslu díla je nejen

93) Dávám zde přednost překladu „pospolitost“ před zažitou „vzájemností“ proto, že chci podpořit komunitní charakter tradice, tedy to, že interpret je součástí určitého procesu sociální konstrukce významů určujícího jeho identitu. Tj. (do určité míry) uzavřeného kulturního okruhu, jehož je součástí. Posílují-li etnocentrismus, činím tak nejen v návaznosti na Gadamera, ale na Rortyho úvažu, uvedenou v metodologické kapitole.

94) WEBERMAN, D. A New Defense of Gadamer's Hermeneutics ... Op. cit., s. 50.

95) GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode* ... Op. cit., s. 295.

96) *Ibid.*, s. 284.

97) HUSSERL, E. *Krise evropských věd a transcendentální fenomenologie* ... Op. cit., s. 161.

znovu zhodnocováním, novým objevováním a osvědčováním tradice, ale i participací na lidství. To, co je člověk, není definováno jenom jeho schopností vztahovat se k vlastnímu bytí, jak tomu lze rozumět v definici *pobytu* (*Dasein*), ale i fyzickým a environmentálním určením lidské bytosti, které je všem sdílejícím lidství společné. Tak se každá tradice nezbytně vyjadřuje k univerzálnímu smyslu lidské existence. Mimo všechnu dějinnost se tedy vždy každá tradice a každé umělecké dílo v určité tradici chápané, určitou tradicí vyjadřující a otevírající, dotýká univerzální (nikoliv však „objektivní“) bytnosti člověka. Zde vzniká plocha pro obecné mezikulturní porozumění.

Mezi autoritou a rozumem není spor.<sup>98)</sup> Autorita tradice se osvědčuje, nikoliv slepě přijímá. Autorita tradice není vyloučením všeho ostatního, ale je s ním bytostně určená, jde-li o tradici funkční, živou. Je nutné chápat pojem tradice na širší časové ploše a uvědomit si, že hovoříme-li o tradici, přitakáváme společenství širšímu, než je moderní estetické milieu. Jisté mnohem více než dva a půl tisíce let, které lze určit v západní kultuře jako kontinuum, znamená neustále kroužení kolem této tradice. Umění ani žádný dějinný jev tedy není „autonomní“, nestojí mimo tradici. I ten, který se vymezuje vůči tradici, na ni tímto vymezením odkazuje. Ono *ästhetische Nichtunterscheidung*, estetické nerozlišování, kdy je čtenář či divák pohlcen „hrou“ uměleckého díla ve vsí jeho vážnosti, ukazuje na to, že tradice, z níž je dílo vykládáno, je funkční a osvědčuje se pro danou dobu, zachovávajíc dějinnou kontinuitu. Jestliže jsme tedy již dříve konstatovali, že v moderní době dochází ke ztrátě přesvědčivosti uměleckých děl, je opětovně příznání hodnoty tradice za současného přehodnocování aktuálního dějinného rozumění tradicí cestou k tomu, abychom byli k uměleckým dílům vůbec schopni jako k takovým přistupovat. Opět zde zdůrazňujeme naši metodickou i teoretickou opozici vůči představě, že divadelní inscenace, obraz nebo báseň mohou být *artefakty* — spíše jsou oněmi událostmi pravdy,<sup>99)</sup> které nám umožňují v hermeneutickém výkonu určeném pospolitostí rozumět sobě samému. Není třeba z nich události dělat, jak se o to často bláhově snaží tzv. postmoderna — stanou se samy takovými událostmi, jsou-li schopny vypovídat svůj smysl.

## Pojem diskurz

Diskurz chápou ve specifickém významu, nikoliv tak, jak je běžné jej používat. Míním jím soudobou sociální praxi, rozhovor o dějinách jakožto výkon *psaní dějin*, tedy specifický výkon historiografie divadla ve vztahu k předmětu našeho zájmu. Tento diskurz má tedy svůj *locus*, jenž chceme určit, abychom dokázali lépe rozumět tomu, jaké strategie v sobě ukrývá. Činíme tak vlastně výkon *destrukce*,

98) GADAMER, H.-G. *Wahrheit und Methode* ... Op. cit., s. 286.

99) „Umění je kladení pravdy do díla.“ (*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*) HEIDEGGER, M. *Der Ursprung des Kunstwerkes* ... Op. cit., s. 65.

ale nikoliv ve smyslu negativním. Vycházíme při tom z Heideggerova určení tohoto pojmu. Heidegger určuje „tradici“ (uvozovky zde používám pro odlišení mého a Heideggerova použití termínu) jako ono „samozřejmé“, co nám brání v přístupu ke zdrojům. „Tradice“ zde jako metafyzický závoj, jakožto onen husserlovský „šat idejí“, zatlačuje původ toho, o čem se vypovídá, v zapomnění.<sup>100)</sup> Zajímáme se tedy poté už pouze o „mnohotvárnost různých typů, směru a stanovisek“ a snažíme se tím zahalit, že jsme ztratili vlastní půdu pod nohama. Metafyzika („velké vyprávění“ dějin) tak vede k zapomenutí otázky po bytí — je tedy potřeba uvolnit tuto „tradici“. Destrukce „tradice“ má za cíl *původní zkušenost* a nemá tedy negativní smysl nějakého odvržení, ale vytyčení jejích pozitivních možností. Destrukce nechce rušit minulost, nechce ji revolučně odvrhnout; její kritika se týká dneška.<sup>101)</sup>

Abychom plně porozuměli výkonu destrukce, spojíme ji s Gadamerovým pojmem tradice. Tedy určíme destrukci jakožto snahu o zhodnocení „tradice“ ve vztahu k tradici. Tato tradice, jak jsme viděli, se nám dává ve smyslu, který se vypovídá, nezbytně. Nalezneme ji v uměleckém díle v našem výkonu rozumění. Nalezli bychom ji ale i tehdy, pokud bychom psali historickou práci o studiových divadlech a snažili bychom se porozumět dané historické skutečnosti. Na takovou činnost tu však v její plnosti není prostor a není ani mým záměrem: nejsem historik divadla a nedovolím si provádět takovouto interpretaci. Musím ale porozumět předsudkům, se kterými k dílu přistupuji, abych je byl schopen nahlédnout a v dialogickém vztahu k uměleckému dílu testovat. Nakonec, když je nechám ověřit zkušeností uměleckého díla, mohu se vrátit opět na začátek a zhodnotit, které z elementů této „tradice“ jsou funkční a osvědčily se v rozumění uměleckému dílu a které nikoliv. Tato závěrečná část po výkonu samotné rekonstrukce a po interpretaci díla nebude mít povahu historiografického slova, ale spíše námětu k historiografické práci. Domnívám se, že díky generačním výměnám v oboru, s nimiž nyní jsme a budeme v nejbližší době konfrontováni, je destrukce tradovaného korpusu divadelní historiografie (v mém případě zaměřené na specifickou oblast tzv. studiových divadel) nezbytně nutná a životadárná. Vždy nám ale jde o to, abychom pod povrchem „tradice“ objevili tradici, nikoliv abychom za sebou nechali v arogantním modernistickém duchu spálenou zemi a vyhlásili zcela nový smysl. Jak jsme již viděli, z hermeneutického pohledu by nebylo možné podlehnout většímu filosofickému omylu.<sup>102)</sup>

K popisu „tradice“ a odhalení jejích strategií — tedy k vytyčení našich předsudků — použijeme certeaouvský model psaní dějin, tedy pokusíme se určit *locus* této tradice ve vztahu k a) moci, b) technickým nástrojům a c) symbolickým prostředkům užívaným ve vztahu k veřejnosti. Abychom

100) HEIDEGGER, M. *Gesamtausgabe ... Sein und Zeit ...* Op. cit., s. 29 (§6).

101) *Ibid.*, s. 30.

102) V tomto smyslu by stálo za úvahy vypracovat na základě konkrétního materiálu ze současného nejen českého divadla genealogii revolučního diskurzu, s nímž operuje. Snaha přinést něco radikálně nového je hluboce modernistická a představy současných umělců o jejich dějinné výjimečnosti v tomto světle budí více než úsměv.

odlišili tuto specifickou práci, v níž nebudeme operovat v prostoru heideggerovské ani gadamerovské terminologie (mimo specifické, úzce vymezené případy, na které bude upozorněno), budeme hovořit o diskurzu. Tento pojem lépe vyhovuje představě *psaných dějin*, odkazující k *discursus*, rozptýlení, jako v „*subito discursu terga cinxerat equites*“.<sup>103)</sup> stejně, jako se vojsko rozptýlí, aby ze zad obklíčilo nepřítele, diskurz je rozptýlen a svírá předmět.

Diskurz je pro nás ale zároveň pojmem odkazujícím na dějinnost tohoto aktu, jeho strukturovanost a sociální konstruovanost, jako to nalzáme u Michela Foucaulta (diskurz jako *discours*, řeč či rozprava).<sup>104)</sup> Chceme tedy zdůraznit, jak možné negativní konsekvence tohoto diskurzu (sevřenost, obklíčení), tak i jeho principiální spojení s jakýmkoliv výkonem rozumění jakožto řečového aktu. Zároveň jako *discours* je diskurz i součástí rozhovoru určitého společenství, tedy je aktem sociální konstrukce.<sup>105)</sup>

## Architektura psaní dějin o studiových divadlech

Je-li charakterem avantgardy, s níž je diskurz studiových divadel (jak dále uvidíme) spjat, novost, potom je potřeba vyjít v našem výkonu destrukce nejprve z opětovného přiznání významu časového odstupu. Obsah věci se zjevuje teprve z odstupu, protože nám umožňuje nahlížet daný jev v určité uzavřenosti, celistvosti.<sup>106)</sup> Nejde nám ale o to, co moderní historické vědy považují za objektivitu. Gadamer upozorňuje, že to je vlastně umrtvení, vědeckoteoretický protějšek představy blaženosti po smrti.

Usilujeme naopak o čerpání pravého smyslu, protože již můžeme k předmětu přistoupit z jiného dějinného milieu a zhodnocovat je ve vlastní dějinné situaci. Tento odstup tedy není odstupem umrtvujícím, ale oživujícím. Tak lze říci, že nejlepším vykladačem děje může být jen sotva ten, kdo je jeho původcem. Zahaluje nám totiž tak svoje dějinné nároky, které v ději uplatnil a z nichž jemu rozumí. Byla by chyba přijímat je prostě jako danost, jako to, co daný jev je. Pokud divadelníci rozumí svému dílu *nějak*, není toto rozumění oním pravým rozuměním. Je potřeba znovu a znovu vydobývat

103) Tacitovy Dějiny II, 75, 25, cit. dle GODLEY, A. D. *The Histories of Tacitus*. New York: The Macmillan Company, 1903.

104) Liším se zde ale svým záměrem — zatímco Foucaultovi jde o to „potlačit věci“, aby nahlédnul diskurz jako soubor pravidel, nám skutečně jde o to „proniknout za něj“ a nalézt, k čemu odkazuje. V tom se naše projekty liší. Viz FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Hermann & synové, 2002, s. 75–78.

105) BERGER, Peter L. — LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London — New York: Penguin Books, 1991, s. 55.

106) GADAMER, H.—G. *Wahrheit und Methode ...* Op. cit., s. 303.



Při našem rozumění vycházíme z tradice, jež nás může s autory díla spojovat.

rozumění dílu a toto *nějak* nemá charakter závaznosti. To, z čeho vycházíme při našem rozumění, je tradice, jež nás může (hovoříme-li o díle ze stejného kulturního okruhu) s autory díla spojovat, tím ale naše závaznost jejich výkladu končí.

Můžeme konstatovat, že současný výklad tématu studiových divadel je stále v rukou generace těch, kteří tato divadla vytvářeli či byli jejich bezprostředními diváky. Již z pouhého časového srovnání je tento fakt jasný. Hovoříme-li o studiových divadlech v období sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století, uplynulo dnes, v roce 2015, přibližně čtvrt století od epochy, již se snažíme rozumět. Pětadvacet let je zároveň období, které v sociologickém smyslu představuje generaci. Můžeme tedy konstatovat, že ti, kteří dnes působí jako zakladatelé studiových divadel a jsou určujícími pro diskurz této epochy, jsou konfrontováni s novou generací či dokonce s novými generacemi. Diskurz, jež budeme částečně (spíše pracovně) podrobovat destrukci, je tak odkazem k dějům, které teprve nyní můžou začít vypovídat smysl.

Je přímo morálním imperativem divadelních historiků, aby překročili stín těch, kteří tento divadelní fenomén dodnes zastupují, a pokusili se začít znovu hledat smysl v tom, co předrevoluční divadelní kultura zažívala. Nikoliv pro nějaké obhroublé a prostoduché boření model, ale naopak proto, abychom mohli této epoše vdechnout nový život. Není možné tak učinit jinak než a) nahlédnutím strategií tohoto psaní dějin a jejich kritice, b) vztážením studované epochy k aktuálním otázkám nikoliv pouze uměleckým, ale dějinným vůbec.

## Moc

Michel de Certeau ve svém *Psaní dějin* ukazuje, jak v moderní době, kdy historiografie opouští výklad dějin jako projevu Prozřetelnosti, historik zaujímá dvojakou pozici. Na jedné straně je bytostně spjat s politickou mocí — vždy se ve svojí práci dotýká politických problémů, ale přesto „[...] není tam, kde se vykonává politická moc [...]“<sup>107)</sup> Historik píše dějiny, v nichž hraje to, co *dělá vladař* a co *se líbí veřejnosti* — „minulost se stává výmyslem přítomnosti“.<sup>108)</sup> Jak přesně se projevuje tento aspekt produkce dějin je nejlépe proto začít právě u otázky vztahu k moci.

Hned na začátek je potřeba upozornit, že historiografický materiál k dějinám studiových divadel má dvojitou povahu určenou zlomem v podobě revolučního roku 1989. Texty, které svým původem sahají do doby předrevoluční, mají na první pohled poněkud odlišný charakter než ty pozdějšího data. Chybí v nich explicitní pojmenování režimu a vztahu k němu tak, jako tomu je například u Vladimíra Justy v jeho *Divadle v totalitním systému*. V této publikaci se Just explicitně hlásí k Jindřichu Černému. Černý:

107) CERTEAU, M. *Psaní dějin* ... Op. cit., s. 16.

108) *Ibid.*, s. 18.



„[...] popisuje věcně jak fanatickou zaslepenost či konjunkturální zbabělost některých divadelníků a umělců, tak neokázalý zápas jiných o lidskou a uměleckou důstojnost, ony nenápadné, dnes už těžko-rekonstruovatelné každodenní bitvy a šarvátky o každý milimetr tvůrčí svobody [...]“<sup>109)</sup>

Vystupuje zde otevřená binární opozice, v níž proti sobě stojí duch svobody a umělecké důstojnosti a konjunkturalismus či zaslepenost. V dějinách divadla se tak otevírá příběh o střetu člověka a systému, přičemž tento systém je zde pojmenován otevřeně jako totalitní. Poněkud jinak — a přece velmi podobně — je tomu v knize, která vychází ještě v době, o níž Just píše jako o normalizačním období. Dvořák ve svém *Divadle v akci* rovněž rámuje vznik studiových divadel příběhem o „divadelním systému“, ale bez explicitních politických konotací. Binární opozice je však do jisté míry zachována, resp. realizuje se v dichotomii scén „strnulých“ (tradičních, kamenných, většinových) a nového „hnutí studiového divadla“, které je manifestací „dialektického aktu na jistou strnulost, neměnnost.“<sup>110)</sup> A to nikoliv pouze v kontextu československého divadla, ale v okcidentální perspektivě — s připomenutím hnutí *off-off theatre*.<sup>111)</sup>

Podobně i u Hyvnara čteme o hlubokém příkopu mezi „kamennými“ a „netradičními“ divadly:

„Vykopala jej ideologie a kulturní politika normalizátorů tak hluboko, že proti sobě stála nezáživná a mrdná divadla kamenná s netvořivým provozem pod bičem cenzury i autocenzury, katastrofickým zvláště, pokud jde o dramaturgii, a živé, vitální a hravé soubory studiových divadel, které nedělaly rozdíly mezi divadlem profesionálním a amatérským, stejně jako rušily hranice mezi různými uměními, mezi dramatickým textem a poezií, hercem i nehercem nebo mezi jevištěm i hledištěm.“<sup>112)</sup>

Významným elementem je tzv. Divadelní zákon. Svoje psaní dějin studiových divadel jím začíná Jan Dvořák i Bohumil Nekolný, jenž jej chápe přímo jako zlom: jako „shora“ určený, *implicitně* nepřírozený a neautentický zásah státní moci, díky němuž je „[...] od roku 1978 [...] oblast studiového divadla omezena pouze na činnost nesamostatných souborů.“<sup>113)</sup> Studiové divadlo je potom definováno jako „překročení normy řízení“ nebo „tradice“ či „konvence“,<sup>114)</sup> je — opět *implicitně* — určitým druhem vzpoury.

109) JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 13.

110) DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. Praha: Paňorama, 1988, s. 14–15.

111) ROUBAL, Jan. Znaky alternativního divadla. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015, s. 96.

112) HYVNAR, Jan. *Ö českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008, s. 264.

113) NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty: polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Scéna, 1991, s. 12.

114) *Ibid.*, s. 11.

Tato vzpoura ovšem je ale většinou chápána jako cosi přirozeného, logického — často doslova „dialektického“. Tak Dvořák o ní hovoří jako o „vývojově zákonité etapě objektivizace postupů generačních kolektivů“<sup>115)</sup> či o nutném překonání stavu, v němž se strnulé scény stávají „brzdou“ vývoje.<sup>116)</sup> Stejně tak i Nekolný hovoří o nástupu studiových divadel jako o generační záležitosti, kdy nová generace podle logiky vývoje musí jít proti „tatínkovu divadlu“, v němž se „[...] spěje k normě, k průměru, jenž odstraňuje extrémny a ostré hranice. Ale také, že vše nabývá regulí, pravidel, kontrolovanosti a řízenosti.“<sup>117)</sup> Nejiné formulace lze nalézt i v dobových *Proměnách malých scén* Vladimíra Justa, který o umělcích v studiových divadlech hovoří jako o „netradiční“, „aktuální“ a „hravé“ generaci „atomového věku“.<sup>118)</sup> Podobně i Zdeněk Hořínek exponuje problém místa studiových divadel v kontextu vývoje, který je

„[...] vždy spjat se společenským vědomím a svědomím, s dobovou mentalitou a emocionalitou, [...] že divadlo bylo vždy uměním naléhavě společenským: jak způsobem produkce, tak i způsobem konzumu.“<sup>119)</sup>

Přitažlivost studiových scén pro teatrologa spočívá potom ve „[...] vládnoucí konvenci přesáhnout, překonat a proměnit, které hledají v divadelním umění nové cesty.“<sup>120)</sup>

Objevujeme i explicitní výklad dějin studiových scén jako „politického disentu“, který přesahuje výše uvedené a zasazuje divadlo (nad rámec i Justovy historiografie) přímo do politického konfliktu. Tak Jirí Voráč hovoří o divadelní opozici inherentně související s disidentskou subkulturou.<sup>121)</sup> I když jde především o „publicistické“ aktivity, jako byl *Rozrazil 1/88 a 2/89*, souvislost je hlubší — Voráč vztahuje toto opoziční zaměření již na kolektivní projekt studiových divadel *Cesty* (1984). Kovalčuk a Oslzlý tento projekt označují doslova jako generační „chartu“, jejímž cílem bylo říci „jasné ne ‚normalizačnímu‘ režimu“.<sup>122)</sup>

Společným rysem celé plochy psaní dějin o studiových divadlech je následující postoj:

115) DVOŘÁK, J. *Divadlo v akci* ... Op. cit., s. 19.

116) *Ibid.*, s. 21.

117) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 18–19.

118) JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984, s. 234; 237.

119) HOŘINEK, Zdeněk. *Nové cesty divadla: K teorii studiových scén*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1986, s. 3.

120) *Ibid.*, s. 4.

121) VORÁČ, Jirí. *Divadlo a disent: příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970–1989)*. *Studia Minara Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis* 2, 1998, č. 1, s. 23–46.

122) KOVALČUK, Josef — OSZLÝ, Petr. *Společný projekt Divadla na okraji: Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Ypsilon Cesty (břížovaty, jízdni řády, setkáni): Dokumentace a rekonstrukce projektů*. Brno: JAMU, 2011, s. 10; 30.

„Chceme pracovat za sebe a za sebe chceme zodpovídat, mít možnost volby a rozhodnutí. To jsou základní pocity. Přirozeně, že ani tato generace nechce být řízena, manipulována, kontrolována, trpěna a také nechce být oficiální. Vždyť jde o generaci obklopenou často se střídajícími hesly: revoluce, Stalin, kult osobnosti, reforma, kontrarevoluce, normalizace, přestavba.“<sup>123)</sup>

Pro další je podstatné, že základním mechanismem této diskurzivní strategie není tak úplně odpor k režimu, jak by se na první pohled mohlo zdát, ale odpor *generační*, postavený na ideji pokroku, nutnosti v tomto pokroku hrát svoji podstatnou roli, a je-li to znemožněno (režimem, systémem, policií apod.), potom nastává nutnost vydobýt si toto místo. Pokusíme-li se tedy prohlédnout onu binární opozici a vyslovit podstatnější soud o vztahu tohoto diskurzu k moci, jde o *dobývání moci* panující moci *navzdory*. Toto dobývání nevyplývá ale z nějakého specifického nároku dané skupiny lidí či z jejich výjimečných vlastností, nejde o dobývání *geniů* či lidí obdařených nějakou speciální dějinnou misí — jde o projev *zákona dějin*.

Jak jsme viděli, historiografie studiových dějin — nezávisle na tom, zda hovoří o kontextu ryze československém nebo se rozprahuje do anglosaského či polského divadelního prostoru — je historickým materialismem, v jehož pojetí světa a dějin jako „[...] zákonitého, rozpory se uskutečňujícího procesu pohybu, změny a vývoje [...]“ se zdánlivě stabilní struktura světa ukazuje jako neustálá změna pojmů (vznikání a zanikání), v nichž nahodilost není určujícím principem — tím je naopak „vývoj postupující dopředu“.<sup>124)</sup> Nyní je v zásadě lhotejno, že autoři explicitně na tento kořen svého historiografického postoje neodkazují, je rovněž nepodstatné, že nejde o přímou aplikaci této konkrétní ideologie.

Pod rukami dějepisců studiových divadel se dialektika dějin zbavuje svého charakteru boje o vlastnictví výrobních prostředků, ale zachovává si charakter emancipace člověka — tak ostatně vykládá celek dějin divadla Vladimír Just: „České divadlo se už od dob vlastenecké Boudy a prvních obrozeneckých aktivit stalo v průběhu 19. a 20. století významným instrumentem národně emancipačního (později i sociálního) politického zápasu.“<sup>125)</sup> Jan Hynar dokonce usiluje o navázání hnutí na „novou levič“ konce šedesátých let, v níž „[v]zpoua i opozice [...] vyrostly z krize euroamerické civilizace i kultury [...]“<sup>126)</sup>

Na jaké moci je zde dějepisec závislý? Není to konkrétní režim, jakkoliv by se to mohlo zdát vzhledem k porevolučnímu angažmá některých aktérů studiových divadel v politice.<sup>127)</sup> Nejde tedy

123) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadla a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 18–19.

124) S. v. materialismus dialektický a historický in [KOLEKTIV AUTORŮ], *Filozofický slovník (A–N)*. Praha: Svoboda, 1985, s. 365; 366.

125) JUST, V. *Divadlo v totalitním systému* ... Op. cit., s. 28.

126) HYNAR, J. *O českém dramatickém herectví 20. století* ... Op. cit., s. 265.

127) Např. Petr Oslzlý působil v letech 1990–1992 jako poradce a asistent prezidenta Václava Havla, Josef Kovalčuk byl v roce 1990 krátce poslancem ČNR.

o závislost na *demokratici*, jakkoliv aktivní politická činnost souborů mohla vystupovat v její prospěch (a jednotlivci se k ní v jejich soukromém i veřejném životě mohou hlásit). V divadelním dějepiscectví toto není určující narativ — klíčem totiž je zákonitost dějin, jakýsi Zeitgeist, jehož jsou tito představitelé výrazem.

Pohledme na tuto logiku: v dějinách moderního divadla se ukazuje nadvláda jakéhosi mechanického, neosobního, vnitřně vyčerpaného a uměleckou realizaci neposkytujícího systému („kamenná“ divadla, „normalizace“ apod.), která klade odpor čemusi, *co má být*. Toto „má být“ však není ono *dei* metafyzické přirozenosti, nejde o *deontologické* „má být“, nýbrž o dějinnou nutnost. Nová generace, mladá generace, autentický divadelník apod. se *nutně* musí stát oponentem tohoto vyhořelého systému — a jako takový je vlastně i inherentně předurčen nad ním zvítězit. Jako by se v něm tedy projevoval onen Zeitgeist, nebo lépe, že — řečeno s Hegelem — dějiny jsou ovládány jakýmsi rozumovým principem,<sup>128)</sup> *duchem*, jenž určuje *nutný vývoj*, v němž se ve svojí činnosti a práci uspokojuje *subjekt*. „Světové dějiny nejsou půdou pro štěstěnu,<sup>129)</sup> tedy akt člověka v dějinách je akt toho, kdo porozuměl svému místu v nich. Toto porozumění nevyklučuje, chtělo by se v návaznosti na diskurzivní strategie divadelní historiografie říci, hledání, experimentování či nejistotu — důležitý je výchozí dějinný pocit, jenž je v něm hluboko uložen.

Dějepisec se zde staví nad obvyklou pozici toho, kdo je *dlužníkem* vůči moci,<sup>130)</sup> svoji pozici fortifikuje ještě silněji. Odkazuje se k ničemu menšímu než k neosobní moci *za dějinami*, k formálnímu a abstraktnímu principu *autenticity a svobody*, která se v nich realizuje nezbytnými a nekončícími *revolucemi*. Jestliže se v historiografii objevuje politická aktivita příslušníků tohoto divadelního hnutí, je aktivitou anticipující revoluci *jakoukoliv*, nikoliv onu konkrétní: studiová divadla v sobě v tomto výkladu nenesou nějakou konkrétní politickou ideologii, ale jsou připravena přijmout ty zásady a principy moci, které přinese nejbližší politický zlom.

Tedy: prostor působení divadla není prostorem *uměleckým*, ale prostorem realizace dějinného záměru či plánu. Vlastně se zde dějepisci nehlásí k estetickým hodnotám nebo k nějakému konkrétnímu řádu, ale až k sociobiologicky pojaté *revolující moci*, k odvěké změně, již je — ve zřítomnění generačního souboje — součástí. Tato změna je emancipační, má se jí projevovat poslední účel ducha lidského i ducha dějin: lidská svoboda.

Neotevírá se zde nakonec i otázka po *postmoderním* charakteru studiových divadel? Není zde implicitně uloženo *překonání jednou a provždy*? A to v tom smyslu, v jakém o něm hovoří Jean-François Lyotard:

128) „[...] daß die Vernunft die Welt beherrschte [...]“ HEGEL, Georg W. Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Leipzig: Phillip Reclam, 1907, s. 42.

129) *Ibid.*, s. 57–58; 62.

130) CERTEAU, M. *Psní dějin* ... Op. cit., s. 18.

„Postmoderní umělec, postmoderní spisovatel je v situaci filosofa: text, který píše, dílo, které vytváří, se neřídí v zásadě pravidly už stanovenými, a nemohou být posuzovány tím, čemu Kant říká soud určující, tak, že na tento text, na toto dílo budou aplikovány známé kategorie. Tato pravidla a tyto kategorie jsou tím, co dílo nebo text hledá. Umělec a spisovatel pracují tedy bez pravidel, a proto, aby ex post byla stanovena pravidla toho, co *bude vytvořeno*. Tím je dáno, že dílo a text budou mít rysy události [...]“<sup>131)</sup>

Tato teze by představovala odvážné překotování dějepisectví českého divadla 70. a 80. let, protože umožňuje zbavit se regionalizující diskuze o vztahu divadla a totalitního režimu a rozumět divadlu ve vztahu *k moderně*.

Zde se poctivě genealogické myšlení opět musí vrátit k tématu autenticity umělce. Vztah studiových divadel k moci a veřejnosti je vztah *avantgard*, které navazují konfrontaci uměleckého světa s rozvojem levného umění a *biedermeieru*<sup>132)</sup> a se ztrátou umělcova statusu génia v 19. století. Vznik kritiky, která umožňuje zachovat patinu „pravého“ umění a stává se jejím strážcem (tedy vznik vysoké kultury), jde ruku v ruce s poválečným vymezováním se vůči konzumu.

Studiová divadla podle tohoto diskurzu odpovídají pozdně moderní extenzi základní snahy o *překonání* či uchopení a transformaci podmínek světa, v němž se člověk nachází („pokrok“), a to ve zvláštním, do sebe orientovaném modu. Tzv. kamenná divadla v této souvislosti jsou oním úpadkovým, levným, *biedermeierovským* či kolaborujícím průmyslem, jehož odmítá být tento pozdně moderní umělecký svět součástí.

Pokud bychom chtěli použít pojem postmoderna pro označení těchto hnutí, neoznačovali bychom ve skutečnosti nějaké nové období nebo novou epochu, ale v souladu s Giddensovou analýzou<sup>133)</sup> onu již zmíněnou extenzi moderny, její dovedení do určité krajnosti, v níž se stává nedůvěryhodný jakýkoliv předem určený tvar a jeho hledání je zároveň hledáním vlastního místa, v němž lze stát na autentické půdě, kde lze uchopit umělcova ducha, porozumět mu a nenechat jej spoutat konzumně vyprázdněnými nebo mocensky kolaborujícími žánry, formami a principy. „Tekutost“ formy i obsahu je utopie pozdně moderního člověka, který se cítí být nucen hledat odpověď na pravdu svého bytí ve svém nitru *odtrhujícím se* od tradice (přitom ale v tradici vlastně hluboko prolévajícím).

131) LYOTARD, J.-F. *O postmodernismu* ... Op. cit., s. 28.

132) „Prvním účelem modernismu bylo učinit vysokou kulturu obtížnou, obehnat krásu hradbami erudovanosti. Tento čin měl dva skryté důvody: ochránit umění před populární zábavou a vytvořit novou zábranu, novou překážku v získávání členství a nový obřad přechodu do dospělé a osvětlené sféry ... Modernisté byli toho názoru, že zrady na minulosti se nedopustil modernismus, nýbrž populární kultura ... Všechno tam venku, ve světě náivních a nepřemýšlejících lidí, bylo kyčovitě.“ SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: ACADEMIA, 2002, s. 115.

133) GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998.

Jde tedy pořád o extenzi osvícenské *perfektability*, odrážející proměnu chápání dějinnosti jako vztahu člověka k času skrze jeho činy a jeho projekt budoucnosti<sup>134)</sup> — jakkoliv selhávající a tudíž přinášející zklamání. Moderna vzniká v souvislosti s proměnou nutnosti sebe-záchovy v rozličnost sebe-prosazování se a rozšiřování lidského poznání „za piliře Herkulovy“ označující nejzazší mez našeho světa.<sup>135)</sup> Tyto *columnae Herculis* neoznačují pouze hranice poznání, ale všeho toho, co vždy bylo tradičně v dosahu možností člověka. Snaha „jít za“, „mimo“, překonat omezení jemu daná je typickým momentem modernity, určené jako *homo non nascitur sed fit* — člověk se nerodí, ale stává se.<sup>136)</sup> Od 18. století se tak naplno rozvíjí „[...] emancipační proces ve svobodného a rozumného ‚vyvádění‘ smyslu světa a člověka z jeho vlastní imanence [...] Člověk se stal sebevědomým a svrchovaným producentem smyslu.“<sup>137)</sup>

Studiová divadla tak inherentně reflektují krizi této modernity, ale nikoliv pouze pro to, že jsou konfrontována s její totalitní podobou, ale krizi principiální — sama jsou totiž v tomto smyslu vztahováním se k moci člověka po určení svého vlastního smyslu ze svojí svobody, potlačované podmínkami, jež je třeba překročit. Specifická metoda, kterou pro to studiová divadla používají — a v níž se liší HaDivadlo od Husy na provázku, například — by potom byla podstatným výzkumným problémem tohoto *psaní dějin*, orientovaného na divadelní avantgardu 70. a 80. let jakožto tzv. postmodernu.

Domnívám se však, že tento pohled je inherentně přítomný v *locusu*, který zkoumáme — a v tomto smyslu jakýkoliv potenciální pokus traktovat studiová divadla jako projev postmoderny je opět realizací onoho stejného modernistického postoje, byť dovedeného do extrému (ono „jednou provždy“).

## Technické prostředky

Z předchozího je zřejmé, že jsou-li dějiny (revolučního) pokroku dějinami *zákonitými*, lze tuto zákonitost popsat a realizovat *dějinně* v psaní dějepisce. Tedy platí-li pro moderní dějepisectví, že se diskurz váže na vědeckou instituci, již deleguje svoji moc panovník,<sup>138)</sup> je v kontextu výše poznaného boj o moc v dějinách i bojem o vědeckou instituci: technické prostředky děl, o nichž jsme výše

134) Věnoval jsem se této problematice dějinnosti již ve svojí Hermeneutice dějinnosti, viz MOTAL, Jan. *Hermeneutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera*. Brno: JAMU, 2013, p. 17.

135) BLUMENBERG, Hans. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, MA — London: The MIT Press, 1985, s. 234.

136) UMLAU, Václav. *Synopse dějinnosti a koncept historie: Hermeneutické eseje o filosofii dějin*. Brno: CDK, 2010, s. 262.

137) *Ibid.*, s. 265.

138) *Ibid.* V tomto materiálu je moc delegována zákonem dějin.

hovořili, si udržují standardní aparát známý z vědecké práce, jakkoliv nejsou vydávány přímo vědeckými institucemi. Nalézáme poznámkový aparát, odkazy k další literatuře, strukturovaný výklad postavený na definicích, souborné charakteristice empirického materiálu apod.

Nejryzejším projevem této „vědeckosti“ je práce Bohumila Nekolného, která začíná klasifikačním úsilím ne nepodobným třídění biologa. Nekolný hovoří o tom, že usiluje o „enumeraci menších jednotek“, zachycení vlastností klasifikačního celku — buduje „matematický“ rámec<sup>139)</sup> ne nepodobný oné klasifikační „četbě knihy přírody“, o níž ve svých *Slovec a věcech* mluví Foucault:

„V období renesance představovala podivná zvířata divadlo. Účastnila se slavností, turnajů a fiktivních nebo skutečných zápasů, v rekonstrukcích legend, v nichž bestiář rozvíjel své odvčké bajky. Přírodněhistorický kabinet a zahrada klasického věku nahrazují kruhovou přehlídku rozložením věcí do „tabulky“. Mezi tímto divadlem a takovýmto katalogem nenastal posun v touze vědět, nýbrž ve způsobu svázanosti věcí s pohledem a zároveň s diskurzem [...] Na konci klasického věku stále ucelenější uchovávání spisů, zřizování archivů, jejich klasifikace, reorganizace knihoven, vytváření katalogů, registrů a inventářů představuje více než jen novou senzibilitu pro čas, minulost, sílu historie, způsob jak vnést do již odložené řeči a do stop, které zanechala, řád stejného typu jako řád mezi živými bytostmi.“<sup>140)</sup>

Čtenář Nekolného snahy o „zmapování utváření, ustalování, vrstvení i alternace termínů“ stanovující bázi „divadel“, „soubor“ a „týmů“<sup>141)</sup> nemůže nezpomenout na Foucaultem analyzované Linného klasifikační úsilí. Ten ve svojí *Botanické filozofii* došel ke katalogizačnímu systému, který se spíše snaží přírodu zkrátit, aby byla povolná diskurzu, než ji číst. U Nekolného snad jen chybí Linného výzva čtenářů, aby sám, ví-li o nějakých neklasifikovaných vzorcích, pomohl pisateli s jeho úsilím.<sup>142)</sup>

Podobně Vladimír Just velkou část svojí knihy *Divadlo v totalitním režimu* věnuje jakémusi archivně-katalogizačnímu úsilí, vedenému snahou ozřejmit právě totalitu jako určující dějinný vliv. Katalogizace, archivace a dokumentace je ostatně také jakousi značkou řady, v níž vychází tato publikace, je vetknuta do cílů grantu, jenž její vydání umožnil, je jasně rozeznatelná v technologii knihy *Bylo jich pět a půl*, reflektující předrevolučních 30 let HaDivadla. V této Josefem Kovalčukem

139) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 11.

140) FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007, s. 106.

141) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 11–12.

142) LINNÉ, Carl von. *Philosophie botanique dans laquelle sont expliqués les fondements de la botanique, avec les définitions de ses parties, les exemples des termes, des observations sur les plus rares*. Paris — Rouen: Cailleau — Leboucher, 1788, s. iv.

redigované publikaci o čtyři sta padesáti šesti stranách jsou sebrány fotografie, útržky scénářů, výpovědi pamětníků, malé studie, dopisy, úvodní stati oplývající tradičním poznámkovým aparátem či snahou o přesnou definici fenoménu studiových divadel.

Tato strategie vytváří zajímavý odstup od materiálu: na jedné straně se staví do pozice onoho pozorovatele zákonitostí, je θεωρος, ale ne jako divák, ale spíše jako ten, kdo posuzuje — jako by byl spíše platonským „pozorovatelem“, jenž cestuje do cizích zemí, aby zhlédl tamější poměry a přivezl do svojí obce zprávu o „lidech dobrých a zlých“.<sup>143)</sup> Aspiruje na to být vědcem: používá metodu klasifikace, definicemi eliminuje zvláštnosti a různosti, citacemi se zařazuje do diskuze autorit vědeckého pole. Na straně druhé je ale tento pozorovatel i účastníkem, přinášejícím svůj „deník“: fotografie, vzpomínky, poznámky. Jakási muzeace této pozorovatelovy paměti jako by měla povýšit jeho osobní život do oné dějinné nutnosti, zavěsit jeho podíl do zodiaku uměleckého a společenského pokroku a v hloubce ospravedlnit jeho boj s mocí o moc.

Tyto technické prostředky ukazují jednak na to, že si dějepisec činí nárok účastnit se dominantního vědeckého diskurzu (jeho techniky se nijak zásadně neliší od dobových technik „pro“-systémových historiografů), zároveň si ale chce uchovat svoji dějinnou legitimitu a formou soustavného uchovávání vzpomínek na přímé účastenství posilují jakýsi dojem autenticity, „pravosti“ celého jeho podniku.

Pisatel dějin studiových divadel nemá problém přejít z jednoho politického režimu do druhého, neboť je připraven legitimovat se jako *konformní badatel*,<sup>144)</sup> není undergroundovým vyznavačem „druhé kultury“, je tím, kdo uznává technologii vědeckého pole, ale neuznává jejího vlastníka. Techniky psaní dějin navazují na dlouhou tradici moderní pozitivní vědy a neodhalují snahu vykročit mimo ni — to je v souladu s předchozím zjištěním, že režim moci, v němž operuje tento pisatel dějin, je režimem, který nezpochybňuje základy moderního projektu *pokrokového vývoje* — naopak, přistupuje na něj a podporuje jej.

## Symbolické prostředky ve vztahu k veřejnosti

Jako symbolické prostředky používá tento θεωρος dějin, o němž hovoříme? Jaké jsou referenční body, které používá v komunikaci s veřejností? Shrňme z výše uvedeného: jde především o „autenticitu“, „svobodu“, „generační“ pocit či úkol, „mládí“, „revoluci“, „emancipaci“, nalezení vlastního prostoru v nepříznivém režimu. Symbolický prostor „tradičního“ a „netradičního“, „kamenného“ a „studiového“, to vše jsou nástroje odkazující k ústřednímu momentu dynamiky *překonání*, jež je sdělována čtenáři. Je potřeba *překonat podmínky*, v nichž jsme (nikoliv s nimi např. harmonizovat),

143) PLATÓN. *Zákony*. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 334 [951a].

144) V tomto smyslu je zajímavý pokus o diverzi v Justových *Proměnách malých scén*, kdy autor využívá prostředku fiktivního rozhovoru jako rámce pro svoji práci. Nicméně i zde žádá druhý hlas „fakta“ — tento dialog však vytváří pozoruhodný prostor pro reflexi.

je potřeba divadelně řešit nastalou lidskou situaci, je potřeba přijmout *ducha doby*, jenž — navzdory oficiálnímu podvrženému Zeitgeistu budování socialismu — je duchem „*druhé divadelní reformy*“, *off- a off-off divadel* apod.

Zajímavý příspěvek k této komunikaci s veřejností přináší Radka Kunderová ve své analýze diskurzu dobových ohlasů a recenzí na již zmíněnou inscenaci *Cesty*.<sup>145)</sup> Svůj úkol stanovuje ale ve srovnání s námi odlišně — nejde jí o dějiny, ale o to, jak působila v dané době moc a jak svoji subverzi vůči ní uskutečňovali ti, co vstupovali svými texty do veřejné rozpravy o studiových divadlech. My zde hledáme locus psaní dějin uložený v tom, co má k dispozici a s čím *pracuje* teatrolog dnes — a nezajímáme se o to, jak se tyto konkrétní nástroje užívaly v komunikaci s režimem a veřejností v „normalizaci“.

Z našeho pohledu je klíčové uvědomit si, že výše uvedené referenční body a symboly *mají mít u veřejnosti váhu*<sup>146)</sup> a jejich cíl je bytostně spojen — v trojúhelníku obklopujícím popisovaný locus — se závislostí na moci a znalostí techniky. Tedy hra, kterou dějepisec se svým čtenářem rozehrává, je hrou, která pomocí popsáných technických nástrojů umožňuje skutečnost umístit ve vztahu k moci jako *důvěryhodnou*. Klíčová otázka zní: proč právě přes zvolené pojmy? Proč přes „autenticitu“, „svobodu“ a „netradičnost“? Historiograf zde především posiluje souvislost aktivit divadelníků se životem: tvořit *jinak* znamená jinak *žít*.<sup>147)</sup> Slibuje divákovi participaci, je pozváním do společného hledání smyslu:

„Smysl není nikdy dán předem, ke smyslu se spěje — s vědomím toho, že nikdy nic není vyřešeno beze zbytku a s konečnou platností; vždy zůstává něco nedopovězeného, vždy zůstává něco jako úkol pro aktivního partnera na druhé straně divadelní rampy — pro diváka. Inscenace není uzavřenou subjektivní výpovědí jediného autora inscenace, ale otevřenou kolektivní výpovědí hereckého souboru nebo ještě spíše kolektivním hledáním této výpovědi.“<sup>148)</sup>

Nejde zde o nic menšího než o to, vtáhnout čtenáře do vyprávění dějin jako účastníka, zvýznamnit jeho pozici a dodat mu důležitost. Jsi to ty, diváku, kdo se máš aktivně účastnit celého podniku, jsi to ty, kdo je rovněž součástí dějin a nyní jsi svědkem něčeho neobyčejného. Hesla autenticity a svobody rezonují s vnitřním přesvědčením moderního člověka, že je součástí *projektu*, do něhož se má zapojit.

145) KUNDEROVÁ, Radka. Měcenské strategie v kritickém ohlasu na Společný projekt *Cesty* (křížovky — jízdní řády — setkání). In KOVALČUK, Josef — OSZLÝ, Petr. *Společný projekt Divadla na okraji. Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Ypsilon Cesty (křížovky, jízdní řády, setkání): Dokumentace a rekonstrukce projektu*. Brno: JAMU, 2011, s. 299–308.

146) CERTEAU, M. *Psaní dějin* ... Op. cit., s. 18–19.

147) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 24.

148) HOŘÍNEK, Z. *Nové cesty divadla* ... Op. cit., s. 21.

Historiografie zde zdůrazňuje svoje „generální téma“ (sic!) — „*rozdělení člověka a světa*: člověka a dějin, člověka a přírody, člověka a kultury, člověka a politiky, člověka a budoucnosti.“<sup>149)</sup> Cílem je tohoto člověka opět integrovat do celku, a to nikoliv tím, že mu bude otevřena cesta k souladu a harmonizaci s *jiným* (ono jiné je zde totalitní režim), ale naopak je v něm posilována touha být tím, kdo pomůže toto jiné alespoň reformovat. Proč? Protože jestliže je studiové divadlo autentické, je potom kamenné divadlo neautentické, aniž by byla třeba jen otevřená možnost, že ze stejně autentických pocitů, z nichž mohou lidé navštěvovat v druhé polovině 80. let HaDivadlo, mohou rovněž docházet i do Národního divadla.

Jsou to instituce, jež jsou zdrojem zaostalosti, jež jsou onou „brzdou“ — a je v zásadě jedno, zda jde o instituce komunistické či nikoliv — v daném časovém bodu se nacházíme shodou okolností v období *totality*, nicméně tento odpor má kořeny moderní avantgardy. Účast na divadelním podniku je tedy účastí na změně společnosti, ba co víc, sama změna společnosti je, jak vysvětluje Vladimír Just, divadlem. Navrhuje dokonce, aby se revoluce vedle pojmenování „sametová“ označovala i jako „happeningová“, „karnevalová“ nebo „divadelní“. Součástí této diskurzivní strategie je i zpochybnění uvěřitelnosti některých aktivit (např. účast Vladimíra Brabce, převlékání „kostýmů“),<sup>150)</sup> objevuje se jakési vábení skrytého *elitářství*: lid podlehl, ale ti, kteří mají srdce a rozeznají v sobě hlas svobody, přicházejí, aby se účastnili tajemného rituálu *otřesených*.

Ona svoboda je nikoliv svoboda existenciální (navzdory častému používání tohoto slova), nejde o to, osvobodit se *jako člověk*, ale osvobodit se *od něčeho*. V dějinných souvislostech tedy od neautentického divadelního provozu. Historiografie je zde poznamenána opět oním hegelovským určením svobody jako *rozumu v dějinách*, neboť je to onen „zákon“, jenž v této generaci naplňuje vyčerpání samopohybu režimu, který je úpadkem kdysi snad dobrých snah otců. Symbolicky se tak divák či čtenář stává součástí onoho „nového“, stejně jako při poslechu rockové hudby nebo nošení džín.

Tyto symbolické prostředky prozrazují, že ve svojí podstatě je historiografie studiových divadel orientována k veřejnosti, která *nechce subverzi*, nehodlá slevovat ze svých modernistických východisek, věří v pokrok a smysl dějin, realizaci abstraktní svobody v konkrétním člověku a pojímá *moc* jako cosi, co síce drží v rukou, ale co zároveň podléhá určitým dějinným zákonitostem. Takový pocit umožňuje nastavit institucím postoj soukromého odporu, který však, jsou-li tyto instituce překonány, umožňuje opět uznat legitimitu těchto institucí, aniž by došlo k jejich skutečné proměně.

Z logiky věci mělo HaDivadlo i Husa na provázku zaniknout, pokud měly být skutečné „revoluční“ — namísto toho se transformovaly do dnes již „tradičních“ institucí a jejich činitelé jsou součástí významných rolí ve společnosti (pedagogové, publicisté, kdysi třeba i členové politických orgánů apod.).

149) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 21.

150) JUST, V. *Divadlo v totalitním systému* ... Op. cit., s. 26–27.

Klíčový moment naší úvahy: čtenář přijímá toto „velké vyprávění“, protože *nezpochybňuje pozici, v níž je*. Je zcela konformní s tím, v čem se nachází, vyjadřuje soulad s aktuálním stavem věcí a umisťuje ono neautentické do minulosti. Tato historiografická narace „jde po srsti“ modernistickému étosu pokroku. Symbolické nástroje umožňují vzbudit zájem veřejnosti proto, že vycházejí vstříc jejímu očekávání.

## Locus psaní dějin o studiových divadlech a možnosti jeho transformace

V jakém místě stojí *skutečnost*, o níž hovoří historiografie studiových divadel? V místě určeném vztahem k moci ideou dějinného pokroku a legitimacy moci, jež dává člověku svobodu a umožňuje mu žít autenticky (ať už to znamená cokoliv), přičemž opozitem k tomu je překonaný stav normalizačního režimu a „kamenného“ divadla tradičních forem. Umění je tak v tomto pojetí jakousi realizací dějinné nutnosti. Jak podivně by tento vztah k moci zněl například středověkému nebo antickému člověku, pro něhož novost neměla cenu! Telos dějin je zde *svoboda*, jsou to dějiny hegelovského charakteru a prozrazují bytostnou spjatost s východiskem historického a dialektického materialismu — jedna epocha je reakcí na druhou, studiová divadla jsou *reakcí* na ta, která již zastarávají. Není zde otevřen prostor jakémukoliv paralelismu: je to *bud'* — *anebo*.

V tomto smyslu není náhodou, že technologie psaní zcela odpovídá pozitivistickým vědeckým východiskům. Autoři nepřekračují metody, které bychom v dějepise našli již v 19. století, jejich psaní není psaním legend, bájí, postmoderních povídek, ale ani esejů. Distance, kterou si udržují, se projevuje i v kontinuálním úsilí o archivaci a muzeaci vzpomínek, fotografií, dokladů. Tato technika zároveň posiluje onu komunikovanou autenticitu, dokládá veřejnosti, že se věci skutečně udály a udály se tak, jak se tvrdí. Že je třeba je zachovat — to značí jejich dějinný význam. Jsou doklady *dějin*, ne osobní historii. Lidská vzpomínka se transformuje na *dokument*.

Veřejnosti je pak nabídnuto velké vyprávění o hledání autenticity a svobody, jež bylo *nutné* tvář v tvář pokračujícímu tlaku dějinně ztroskotanému režimu. Ať už přistupují autoři k dějinám více z pozice *generačního sporu* nebo konfliktu s *mocí*, vždy je třeba cosi *překonat*. Na diváka se tedy neklade nárok estetický, stačí se ponořit, pohroužit do tohoto pocitu — a tím lze vysvětlit i nedsdělnost, nepochopitelnost toho, co se na scéně děje. Nekolný si všímá u HaDivadla:

„Problém spatřuji v tom, že takto uvolněná asociace [ jako metoda inscenace ... ] neutvoří rozumnou pospolitost individualit, zúčastněných na divadelním díle (tj. i v hledišti), ale že je vytvářena pospolitost pouze na základě zdání či víry, že společně vnímáme.“<sup>151)</sup>

Jestliže sám považuje tuto *nesdělnost* za problém, je ochoten ji obhájit tím, že se zde vytváří jakési komunitní citění: tedy opět divadlo jako *rituál*, jako jakési naplňování autentického života, který tam, za zdmi studia, není zřejmě tak zcela možný.

Výše uvedené úvahy nejsou jen kritickou zálibou katedrového charakteru. Mají velký význam pro hodnocení uměleckých děl studiových divadel. Pokusím se několik takových momentů zde načrtnout s vědomím toho, že jde spíše o vytyčení cest než vykročení na ně.

Za prvé je zde otázka, zda skutečně lze přistoupit na onen narativ *hnutí studiových divadel*. O velké prostupnosti s amatérskou scénou referují i mnohé zmíněné práce. Není právě ona profesionalita, tedy to, že jde o „divadlo“ (jakožto instituci), spíše důsledkem právě dobového kontextu (Divadelní zákon)? Neotevívá se zde prostor pro rozumění těmto uměleckým aktivitám jakožto určitých *lidových projevu* třeba i onoho terapeutického charakteru, z nichž se emancipují umělecké osobnosti (jako je třeba Arnošt Goldflam), ale *nikoliv nezbytně*? Není „studiové divadlo“ jakožto avantgarda či modernistická reforma divadla snahou v modernisticky pozitivistickém diskurzu výrazem obecně lidské touhy po harmonizaci svojí existence se světem, v němž žije, a nelze číst tyto dějiny jako svého druhu parareligiozní jev modernity, která se navenek náboženství vzdává, ale vnitřně strádá?

Vezměme na chvíli doslovně ony metafory „rituálu“ a pokusme se nahlédnout na studiová divadla *nikoliv* jako na jev *estetický*, ale jako na objekt *religionistova zájmu*. Nehovoří zde svými aktivitami moderní člověk zbavený tradičního náboženství o svojí frustraci ze ztráty rozměru, z něhož se „osvobodil“? Není nakonec narativ „osvobození“ člověka a jeho autenticity hledáním *transcendence*, přesahu mimo sekulární dějiny a jejich neúprosnou zákonitost — a není spíše než výrazem pokroku ukázkou jakéhosi *ars perennis*, a to jak ve významu *řemesla* (věčně nové, a přitom pořád stejně hledání vztahu k formě), *uměleckého díla* (žádné umělecké dílo nevyčerpává uměleckou tvorbu, nelze překonat Shakespeara či Danteho, protože není žádné překonání v umění) i *mravního jednání* (věčné hledání vztahu člověka ke světu, k ostatním lidem a k Bohu)?

Z toho vyplývá naše za druhé. Není v tomto smyslu účelnější než psaní dějin studiových divadel hledání těch uměleckých děl z této „epochy“, která mají možnost promlouvat stále (*perennis*) a osvědčují v sobě určitý vztah k věčné se v dějinách umění manifestující tradici? Neměla by nastat určitá revize tohoto období, která transformuje *locus* ve vztahu k širšímu kontextu člověka ve světě, který se *nemění*?<sup>152)</sup>

151) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 37.

152) Absence změny zde není myšlena jaké stálost světa — určující pro pobyt je jeho časovost a svět, v němž se pobyt nachází, je proto určen jako *nezbytně dějinný*. Spíše zde odkazují ke vztahu člověka k věčnosti — na rozdíl od časnosti moderny, která usiluje o transcendenci „na tomto světě“ jeho transformaci.

Emil Staiger rozumí *dramatičnu* jako antropologickému jevu, vztahování se člověka ke světu. Ten, kdo je určován tímto *dramatičnem*, se nachází v hierarchizovaném čase — tím, vůči čemu je čas tříděn a rozčleněn na důležité a nedůležité, je jakýsi projekt. Tento „zřetel k“, o němž Staiger heideggerovsky hovoří, je projevem úsilí, *anticipací budoucího*:<sup>153)</sup>

„Zcela jinak [než v lyrice a epice se ke světu vztahuje] duch dramatický! Nic mu nezáleží na tom, aby viděl stále jen nové věci. Více než věcí samých se týká jeho zájem toho, kvůli čemu na ně pohlíží. Pojímá je jako znaky, jako doklad či ozřejmění svého problému. Pojmeme ‚problém‘ jsme rozuměli námět v doslovném smyslu ‚roz-vrhu‘, tedy toho, co bylo předem navrženo, co má vrhající dohnat [...] Dramatický básník pořádá jednotlivé složky dramatu s ohledem na vědomě pojatý svět a neustává, dokud vše nespojí v této jediné ideji, dokud vše na ni neukazuje a nestane se v jejím světle jasným a průzračným.“<sup>154)</sup>

Dramatický člověk se takto tedy podobá *soudci* — soudí svět z perspektivy rozvrženého. Tím, co je rozvrženo v historiografii studiových divadel, je pokrok — politický, společenský i umělecký. Odpovídá to studovanému fenoménu? Nehovoří s námi *Návrat ztraceného syna* nebo *Písek* jinak? Neoprobojovává se tu na světlo světa jiný, než dramatický moment lidského bytí? Neoslovuje řeč lyrická nebo epična v inscenacích HaDivadla to, co člověk v moderně poztrácel, tedy schopnost *být v čase a přehlédnout čas* (namísto pouze jeho vydobývání ve vztahu k projektu)?

Martin Heidegger ve svojí *radikální fenomenologické antropologii* ukázal, jak je tato — člověku vlastní a nezrušitelná — situace určena jako *obstarávající* zacházení.<sup>155)</sup> Člověk, který se nachází ve světě, v němž věci a lidé jsou určeni především jako nástroje k něčemu, v němž se svět mění na zdroj, z něž je vydobývána tu energie, tu poznání, tu něco úplně jiného, má tendenci nechat se jím unášet. Toto *upadání* vede člověka k odklonu od nejpodstatnější otázky, které musí řešit: co je to být? A co je to být tu — a teď (Dasein)? Tedy jaký smysl má moje existence?

Zdá se, že historiografie studiových divadel zapomíná na tento fakt a zpracovává jevy, která s touto epochou souvisejí, prizmatem *ideje* svobody a pokroku. Nesnaží se k nim přistoupit v rozumějícím dialogu a hledat mimo „velký“ modernistický narativ avantgardy a emancipace. Domnívám se (a v interpretaci Goldflamova *Písku* to budu demonstrovat), že hloubka děl, jež se nám v rámci tohoto „hnutí“ (bylo-li kdy hnutím) dávají, je mnohem bohatší. Umožňuje nám navíc opustit časnost sekulární moderny a opět objevit člověka ve vztahu k *věčnosti*. A nejde o nic menšího než o to, zda zachráníme pro svět zkušenost tvůrčího člověka dvou desetiletí: a pokusíme se ji vymanit ze zajetí, do něhož ji uvrhla nereflektovaná modernita.

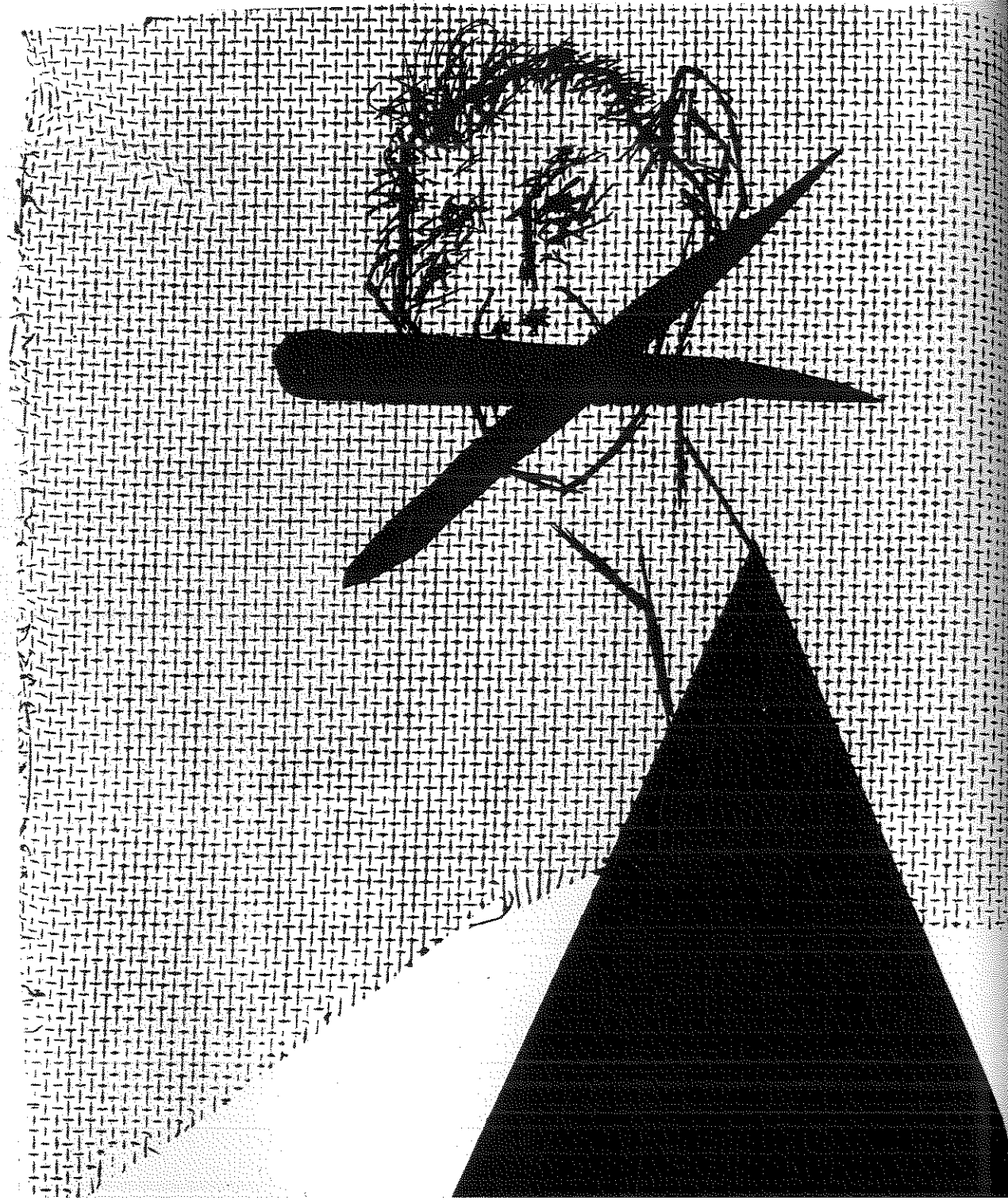
153) STAIGER, E. Základní pojmy poetiky ... Op. cit., s. 126.

154) *Ibid.*, s. 128.

155) HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 18.



Soubor HaDivadla v Janar  
klubu Na Chmelci, 1985



2/

Rekonstrukce,  
analýza a interpretace  
inscenace



## Kontext inscenace, její vznik a východiska analýzy

### Dobová situace souboru

V roce 1987 se soubor HaDivadla nachází v ohnisku velkého zájmu veřejnosti. Divadlo uvádí pokračování cyklu autorských hereckých výpovědí inscenací *Dcery národa*, které se zhostily herečky Iva Klestilová a Hana Müllerová. Ty ztvárnily svoje vlastní osudy od dětství, ovlivněné dobovou ideologií. Inscenace, na níž se spolupodílel i Arnošt Goldflam, vzbudila velkou pozornost a kritickou roztržku.<sup>156)</sup> Jaromír Blažejovský ve svojí recenzi v *Rovnosti* mj. napsal:

„Inscenace roste z palčivé touhy mladého člověka [...] zveřejnit své pocity, své obavy a tápání. Žel, upřímnost výpovědi je tu zároveň jejím jediným ospravedlněním.

... Jak můžeme pozorovat, hrdinky se necítí šťastné. Kdo za to může? Z představení vyplývá, že zřejmě „doba“ [...] Kdyby tu autorky reprezentovaly více než jen určitou, velmi tízkou a názorově omezenou (řekněme — bohémsky intelektuálskou) vrstvu, neviděly by zřejmě jenom „temný den“ [...] DCERY NÁRODA [...] zůstaly jen nápadně hysterickým, ufnukaným představením, jehož charakteristickým znakem je vedle prvoplánové manifestačnosti nafíková pasivita a z ní plynoucí povrchnost.“<sup>157)</sup>

Na obranu inscenace vystoupili mj. Aleš Bergman a Igor Fic, kteří v odpovědi na recenzi napsali do rubriky Polemika:

„Jak lze tedy také vidět *Dcery národa*? Nejen jako „ufnukané představení [...] vypuštěná citace recenze J.B.],“ ale třeba také jako hlubokou sondu do vědomí mladého člověka v kontextu konkrétní doby, sondu, která jako taková přináší cenný materiál, při jehož zhodnocení můžeme dojít k zajímavým výsledkům. Jen stačí se dívat a vidět.“<sup>158)</sup>

156) KOVALČUK, Josef (ed.). *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / I (1974–1989)*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 327.

157) BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Co trápi „dcery národa“. *Rovnost*, 4. 3. 1987, s. 5.

158) FIC, Igor — BERGMAN, Aleš. Jak lze také vidět *Dcery národa*. *Rovnost*, 19. 3. 1987, s. 5.

Dobové kritické přijetí vyznívá celkově ale spíše pozitivně — v anketě v samizdatu vydávaných Lidových novin se inscenace zastal Václav Havel, Milan Cikánek ocenil představení jako kritickou generační výpověď.<sup>159)</sup> Irena Gerová označila inscenaci jako „[...] formálně pevně sevřenou scénickou výpověď, [...] jež je výrazným oslovením diváka nejen generačně sprizněného a [...] je] i vzácným uměleckým dokumentem doby.“<sup>160)</sup>

HaDivadlo živě spolupracuje s Husou na provázku na projektu vydávání divadelního časopisu a podtrhuje tak orientaci na reflexi doby, politického režimu a aktivní účast v občanských diskuzích. Do této práce zasahuje zpráva, že Klub školství a vědy neprodlouží HaDivadlu nájemní smlouvu. Pro soubor nebezpečnou situaci řeší Goldflam, Kovalčuk, Scherhauser a Oslzlý diskuzí o možnostech osamostatnění se od Státního divadla. Formuje se tak představa Centra experimentálního divadla přesahujícího povahu pouhé divadelní instituce, projektované jako kulturní centrum.<sup>161)</sup> Myšlenky publicistického divadla hýbou dramaturgickými úvahami a konkretizují se ve společných debatách.

Část souboru má za sebou nečekanou půlroční návštěvu Kanady, kde se účastníci podíleli na základě nabídky Art centra na projektu The Roundhouse na světové výstavě Expo 86 ve Vancouveru. Tato událost, jak dále uvidíme, podstatně ovlivnila i divadelní hru *Písek*, protože se promítla do její druhé poloviny, kde výstavu Arnošt Goldflam ztvárnil v groteskní obraz bizarního provozu divadla na objednávku.

V listopadu roku 1987 *Útržky z nedokončeného románu, Dcery národa a Hry pro děti a s dětmi* sklízely na polském turné HaDivadla úspěch a obecně lze říci, že se soubor nachází na vrcholu svojí slávy, jak zpětně reflektuje i Josef Kovalčuk: „V té době HaDivadlo bylo svým způsobem jaksi na vrcholu svých sil [...] už mělo za sebou několik inscenací, které byly obecně přijímány, a [...] inscenace *Písku* si myslím jakýsi ten trend toho souboru utvrdila.“<sup>162)</sup>

rozjít se  
na  
Havelské!

víc vnímat  
osobně je  
dobře?  
(kvalit. medií?)

159) CIKÁNEK, Milan. *Dcery národa. Práce*, 29. 5. 1987, s. 6.

160) GEROVÁ, Irena. Kým jsou dcery národa. *Svobodné slovo*, 7. 4. 1987, s. 5.

161) KOVALČUK, J. *Bylo jich pět a půl* ... Op. cit., s. 328.

162) Rozhovor JK2015.

## Vznik textu *Písku*

V tomto aktivním období přichází za Josefem Kovalčukem Arnošt Goldflam se svým textem,<sup>163)</sup> jenž se stává základem pro inscenaci *Písek*. Text se liší od výše popsáných v zásadě programově k režimu a době orientovaných aktivit divadla svojí niterností a až solipsistním zaměřením na Goldflamův vnitřní svět.<sup>164)</sup> Jakkoliv *Dcery národa* rovněž vycházejí z osobní, biografické zkušenosti a prožitku hereček-autorek, Goldflam v nich jednak je pouze spoluautorem a jednak tato inscenace má zřetelně politický, tedy proti dominantní ideologii nastražený hrot. Čtenář scénáře *Písku* byl ale autorem pozván do ryze osobního prostoru, do něhož dobový kontext doléhá pouze jako ozvěna z dále. Sám Goldflam to i v době psaní této publikace reflektoval jako svoji vlastní nechuť k explicitní politické tvorbě: ...

„Mě to nikdy nebavilo. Já bych to ani neuměl a ta případná nebo pomyslná jakoby politika, ta tam byla [v *Písku*] jenom zprostředkovaně. Tak tam je [...] třeba ten estébák nebo jak ten svět na něho tlačí — Ale taková prvoplánová politika, já bych to neuměl — a ani to neumím do dneška [...]“<sup>165)</sup>

Považuji za nutné poznamenat, že tato existenciálně dostředivá orientace divadelní hry je jejím bytostným určením a je v určitém kontrastu vůči jiným aktivitám HaDivadla, které — jakkoliv rovněž vycházejí z osobní roviny a zhodnocovaly individuální poetiky členů souborů — jsou ostře dobově kritické. Za příklad může sloužit i rovněž v roce 1987 uvedený společný projekt českých studiových divadel, cyklus na téma Karel Sabina, do něhož HaDivadlo přispělo inscenací *Záhadné povahy*.<sup>166)</sup> Igor Košut svoji recenzi této inscenace pro brněnskou Rovnost dokonce nazval „Provokace na sabinovské téma“ a mj. v ní poznamenal:

„[Soubor] předvádí tiše odbojně nesouhlasící, leč velmi adaptabilní ‚národní‘ povahu, přizpůsobivou hrdost na pečlivě vybrané velikány našich dějin [...] Jedná se o sdělení, tvrzení, inspiraci a především provokaci, jejímž výsledkem má být naše zamyšlení.“

163) Tedy s dramatickým textem v klasickém slova smyslu, jakožto svébytným, celistvým literárním útvarům určeným jako „[...] východisko kolektivní aktivity tvůrčích složek divadla, směřující k vytvoření divadelního díla, které představuje nejvlastnější, plnohodnotnou a umocněnou realizaci dramatického textu“. PALKOVIČ, Pavol. *Drama — Divadelná hra*. In MRLIAN, Rudolf (ed.). *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran, 1979, s. 105.

164) Ve shodě s tímto Jarka Burian považuje *Písek* za „apolitický“ a dokonce (ve vztahu k židovství) etnicky necentrováný (rozumět tomu lze asi takto: nejde o osud židů, ale o židovskou zkušenost lidského života vůbec). BURIAN, Jarka M. *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000, s. 172.

165) Rozhovor AG2015.

166) KOVALČUK, J. *Bylo jich pět a půl* ... Op. cit., s. 328.

↑  
může to být  
Burian  
provokát?

HaDivadlo se distancuje od prapodivně pochopitelného takzvaně normálního přežívání. Konstruktivnost jeho pohledu tkví právě v negaci pohodlných-sebeukájejších zkamenělých představ. Krutá hrubost je jeho poselství je pro nás a nikoliv proti nám. V tom je inscenace výborná a potřebná. A v tom je také strašná.<sup>167)</sup>

Recenzent přímo ze hry vypichuje citaci o „skanzenu blbů v srdci Evropy“, která se dostává i do Tigrídova *Svědectví* nebo *Pelikanových Listů*.<sup>168)</sup> Explicitně politický komentář inscenace, podobně jako u *Dcer národa*, je více než zřejmý. A byl vědomý, jak dokládá i Kovalčuk ve svojí „malé rekapitulaci“ dějin HaDivadla:

„Jestliže potřeba kritické reflexe nezdravého a nenormálního společenského klimatu provázela tvorbu HaDivadla od samých počátků, v průběhu let osmdesátých narůstala potřeba se vyjádřit co nejotevřeněji.“<sup>169)</sup>

V *Písku* se ale Goldflam vydává opačnou cestou: nikoliv ven, do světa kolem sebe, ke komentování národní povahy, politického a společenského režimu, poetické publicistice. Navazuje na osobní výpověď *Návratu ztraceného syna*, koncentrovanou kolem sporu o autoritu, konfliktu otce a syna, jenž však není černobílým generačním konfliktem, v němž by byl Syn automatickým zpřítomněním nového, překonávajícího staré. Goldflam v *Návratu* nezobrazuje chronologický omyl, ale nastoluje spíše situaci nejistoty v určitém odporu vůči starému a situaci snahy o vzájemné porozumění.<sup>170)</sup> Oproti „anatomii manipulace“ v *Biletářce* je *Písek* spíše vědomým pokračování lidské sebereflexe: brání se v určitém sebeironickém gestu monochromaticnosti existence, usilující o zpřítomnění groteskní, ale nikoliv cynické rodinné situace.

Postava Syna je v *Návratu* postavou rezonující, nejistou, neukotvenou, reflektující, neklidnou, ale toužící po smíření, vyrovnání, domově. Navrátilší se syn odhaluje pulzující nitro:

OTEC: Ale je to lepší, co?  
 SYN: Ale já nevím, teď jsem teprve tady, možná, že se já ve všem pletu. Ale musím to poznat sám; zatím se mně zdá, že to není jenom moje vina... že se mi to zatím nezdá lepší... že mě to zase do všeho vtahuje...

167) KOŠUT, Igor. Provokace na sabinovské téma. *Rovnost*, 17. 11. 1987, s. 5.

168) Viz rovněž KOVALČUK, J. *Bylo jich pět a půl...* Op. cit., s. 328.

169) KOVALČUK, Josef. *HaDivadlo 74 — 96: malá rekapitulace*. In KOVALČUK, Josef — ČERNOUŠEK, Miloš (eds.). *HaDivadlo: hry, scénáře, studie, dokumenty*. Praha: ALE, 1996, s. 285.

170) KÖNIGSMARK, Václav. *Návrat ztraceného syna: záznam představení*. In KOVALČUK, Josef (ed.). *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / I [1974—1989]*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 201.

OTEC: A koho? Koho je to vina?  
 SYN: Tvoje, ale já to nemyslím jak výtčku nebo obvinění, já jenom... Oba máme vinu, třeba já dokonce větší...  
 OTEC: Jenom ty, jenom ty...  
 SYN: Ale to nemůžu přiznat, to bych zase lhal, to bych musel lhát!<sup>171)</sup>

Syn zde — podobně jako v *Písku* — nezastává vyhocené negativní, otcovražednou pozici. Generační konflikt zde není eliminační, je v něm uložena jakási něha, zpřítomněná i významnou postavou matky (která je opět podstatná i pro *Písek*). Jako by, řečeno s Freudem, Goldflamovy postavy synů zůstávaly v ambivalentním postoji k otci dosud ještě nezpracovaného oidipovského konfliktu — ještě nedochází ani k identifikaci s matkou, ani s otcem.<sup>172)</sup>

Poněkud brutální psychoanalytická interpretace by ale příliš zjednodušila hlubší lidskou podstatu konfliktů, které Goldflam odhaluje. Jakkoliv cennou indicií pro výklad těchto „rodinných“ dramát může být i připomínka, že ona ambivalence Goldflamových synů ve vztahu k otci ukazuje na jakousi dětskou situaci, regresivní stav, který odpovídá spíše než prostoru erotické žádosti jako u Freuda bachelardovskému stejně ambivalentnímu snění. Tedy spíše než nezpracovaný konflikt se zde ukazuje návrat do domova se vši dynamičností dětství, které se snaží utéci z rodičovského vlivu, ale přitom ještě nemá dostatek kinetické energie pro opuštění oběžné dráhy.

171) GOLDFLAM, Arnošt. *Návrat ztraceného syna*. In TÝŽ. *Písek a jiné kousky*. Brno: Větrné mlýny, 2010, s. 54—55.

172) „Ambivalentní postoj k otci a výlučně něžná tendence zaměřující se na matku jako na objekt charakterizují u chlapce obsah jednoduchého, pozitivního oidipovského komplexu. Při likvidaci oidipovského komplexu se chlapec musí objektivního obsazení matky vzdát. Na jeho místo může nastoupit dvoji, buďto identifikace s matkou, nebo zesílení identifikace s otcem. Poslední vyústění pokládáme za normálnější, dovoluje, aby něžný vztah k matce byl do jisté míry uchován.“ FREUD, Sigmund. Já a Ono. In STROMŠÍK, Jiří (ed.). *Sigmund Freud: O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990, s. 115.

## Dramaturgická příprava

Rodinná povaha *Písku* byla součástí výchozí autorské i dramaturgické rozvahy, jak dokládá Goldflam:

„Já jsem chtěl vlastně známovat takovou historii, abych tak řekl, postavenou na takových momentech autobiografických nebo rodinných trošičku, a tak jsem to začal v tomto duchu psát a vlastně jsem si i říkal, že by to měla být taková reflexe toho mého pocitu [...] generačního, osobního [...] soukromého, že, jsem chtěl takovou fresku vlastně udělat.“<sup>173)</sup>

Původní text, který Goldflam Kovalčukovi donesl, však odpovídal pouze části výsledné inscenace — nezahrnoval historii tzv. brněnské bohémy a grotesku účasti na Expu 86 ve Vancouveru. Končil tedy přibližně tam, kde je ve finálním textu vyznačen konec druhé části. Kovalčuk k tomu poznamenává:

„To bylo po tom, co jsme se vrátili z Kanady, z Vancouveru, kde jsme byli půl roku v roce osmdesát šest, a on donesl toto [Písek] jako téma. Byl to vlastně ještě ne úplná hra nebo on to přinesl jako hotovou s tím, že já jsem mu tehdy řekl, že bych to bral, ale že bych rád pokračoval v psaní toho [...] druhá polovina] byla rozhodně dopsaná na můj dramaturgický popud, protože já jsem chtěl, aby to byla určitá sága, sága rodu, sága rodinná a s přesahem osudů toho hlavního hrdiny až směrem vlastně do současnosti, čili — na to Arnošt slyšel a po čase mi přinesl tu pasáž s Janem Novákem, s demiurgem Janem Novákem, potom pasáž z Vancouveru [...]“<sup>174)</sup>

Popudem k dopsání tedy byla potřeba jakési dramaturgické ucelenosti, posílení epického charakteru celého kusu, a šlo o dramaturgický zásah, který sice zprvu nebyl pro Goldflama něčím automaticky přijatelným, ale nakonec byl autorem akceptován jako velmi vítané rozšíření původního záměru. Jistá neorganičnost textu, který skutečně přibližně na konci druhé části uzavírá jednu epochu Říšova života a atmosférou i tematickým plánem se na závěrečnou část, reflektující dobovou současnost, odlišuje, tedy není záležitostí původní kompozice, ale odpovídá autorem i dramaturgem souhlasně přijatému záměru představit divákovi jakousi rodinnou „ságu“ s přiznaně epickým, tedy epizodickým kompozičním schématem:

„A vlastně tehdy [...] jsem napsal tu první půlku jako, jsem si myslěl, ucelenou věc. Jenomže jsem mu to [Josefu Kovalčukovi] dal přečíst a on s tím jaksi souhlasil, nebo ho to zaujalo, ale pak mi řekl: ale měl bys to ještě — je to krátký [...] to by nevadilo, jo, dělali jsme i hodinovky nebo hodinku

173) Rozhovor AG2015.

174) Rozhovor JK2015.

a půl — Ale říkal, že se mu to zdá jako neucelené, nehotové a že bych teda měl v tom pokračovat a já jsem si napřed — v duchu jsem ho zařátil [smích], Kovalčuka, ale pak jsem si říkal: ale tak proč ne, koneckonců, vždyť by to mohlo mít širší záběr. A pustil jsem se do té druhé půlky a v tom se mně taky zalíbilo, takže jsem vlastně napsal ten Písek celý [...]“<sup>175)</sup>

Zde se však paměť dramaturga a autora rozchází se vzpomínkami hereckými. Břetislav Rychlík pojímá dopsání druhé části hry za projev i herecké invence:

„V tomto případě se po přečtení *Písku* Arnoštem rozpoutala mohutná diskuze, jejímž výsledkem bylo dopsání či domyšlení některých scén v druhé půli hry. Hlavně dramaturg Josef Kovalčuk a tzv. opoziční neoficiální dramaturg Miloš Čermoušek mnohé iniciovali. Pamatuju ještě na Jána Sedala, ale ten polemizoval vždy a tradičně. Já jsem si svoje taky uměl říct. S tím souvisel i náš vstup při zkouškách.“<sup>176)</sup>

*ale byt kabotnější?*

## Autorská povaha díla

Důležité je povšimnout si, že výše uvedeným se vstup dalších aktérů do textu vyčerpává. Do psaní nebyl zapojen širší herecký soubor, nejde o kolektivní dílo, nejde o snahu poskytnout hercům prostor pro seberealizaci, jak potvrzuje Goldflam:

TAZATEL: Takže to vzniklo celé jako váš text, vaše hra?  
 AG: Ano, ano.  
 TAZATEL: Nebylo to kolektivní dílo?  
 AG: Vůbec ne. Vůbec ne.<sup>177)</sup>

175) Rozhovor AG2015.

176) Osobní korespondence s Břetislavem Rychlíkem, 18. 1. 2016. Dále jen BR2016.

177) *Ibid.*

Tím je potvrzena digresivnost tohoto inscenačního díla z obecné dobové tendence HaDivadla.<sup>178)</sup> Jako by mimo podstatnou, na národní mytologii, ideologický tlak či dusnost režimu orientovanou divadelní práci v roce 1987 vzniklo soukromé Goldflamovo dílo deníkového charakteru, jaksi mimochodem, mimo velké dějiny, malé dějiny konkrétního člověka, který se ke společnosti okolo něj vztahuje jen tehdy, je-li to nezbytně nutné.

Tak i v *Písce* proniká „doba“ pouze náznaky a nejde o žádný analyticko-kritický komentář k holokaustu nebo antisemitismu padesátých let, jakkoliv se oboje v inscenaci s mrazivou naléhavostí objevuje. Považuji tento moment za důležitý jednak vzhledem k naší předešlé analýze „psaní dějin“ studiových divadel a zvláště ve vztahu těchto dějin k moci, tedy aby nedošlo k automatickému ztotožnění *Písku* s touto dominantní linií „velkého vyprávění“ o díle studiových divadel, jednak je tento poznatek významný pro rekonstrukci i interpretaci díla, protože jasně ukazuje na naprostou dostředivost a určitý solipsismus, který nechce komunikovat s divákem, nechce předávat myšlenky, ale má spíše sebereflexivní povahu. To ostatně i potvrzuje Goldflam, když na otázku, zda myslel při tvorbě inscenace na diváky, odpověděl:

„Moc ne [...] Myslél jsem třeba na rytmus toho představení, aby ti diváci neumdleli a přišel najednou nějaký moment takového jakoby oživení nebo rytmická změna. Na to jsem hodně myslel, na ten rytmus. Myslél jsem taky na atmosféru, myslel jsem na obraz, myslel jsem na herectví [...] jak to hrát [...]“<sup>179)</sup>

Zapojení hereckého ansámblu do přípravy hry, průběh zkoušek či konkrétní postupy využívané při tvorbě inscenace jsou v tomto smyslu vlastně *tradiční*. Nikde se zde nezračí ona často vyzdvihovaná kolektivní experimentálnost HaDivadla. Naopak, zdá se, že klasické schéma text — režisér — inscenace zůstává podstatně zachováno.<sup>180)</sup>

Prostor pro hereckou improvizaci byl především ve dvou scénách druhé půle inscenace, tedy ve výstupu holdování Demiurgovi a v dialogu manažerů na výstavě ve Vancouveru. Břetislav Rychlík k tomu uvádí:

„Hlavně v situacích s příběhem demiurga a jeho družiny jsme měli „školení“ od členů brněnské bohémy (básník Zeňo Kaprál, Franta Kocourek, J.H. Kocman, Truda Vidlařová, pouštěli jsme si

178) Toho si všimá i Zdeněk Hořínek, když označuje *Písek, Návrat ... i Útržky ...* za „původní hru“ na rozdíl od specifické formy scénáře běžné v kolektivněji orientované práci HaDivadla. HOŘÍNEK, Zdeněk. HaDivadlo jako autorská dílna. In KOVALČUK, Josef — ČERNOUŠEK, Miloš (eds.). *HaDivadlo (hry, scénáře, studie, dokumenty)*. Praha: ALE, 1996, s. 7.

179) AG2015.

180) „Dokud se nezačalo zkoušet tak myslím že ne, [herecký ansámbl zapojený do tvorby textu nebyl], nebylo to ani pravidlem, [...] se to přečetlo, často Arnošt sám to přečetl na první zkoušce, a začali jsme si o tom povídat teprve v té chvíli, kdy odstartovalo to zkoušení. Možná se mohlo stát, že to někomu z herců dal přečíst, ale nebylo to zpravidla [...]“ JK2015.

školní film z FAMU od Karla Fuksy) a to se projevovalo osobními vklady (ne všech!) kolegů do textu v rámci rozvíjení otevřených situací s demiurgem geniálně zahráným (a prožitým) Milošem Černouškem. Podobně jsme si s Jánem Sedalém domysleli situace manipulátorů s Rišou na výstavě EXPO, což vycházelo i z naší osobní zkušenosti s pobytem na EXPU 86 v kanadském Vancouveru [...] Improvizovalo se ve scénách s demiurgem a my s Jánem Sedalem jsme vždycky řádili ve scénách kulturních byznysmenů ve scénách z Expa.<sup>181)</sup>

Miloš Černoušek vzpomíná, že v pasáži o Demiurgovi doplňoval promluvy postavy podle autentických nahrávek zapůjčených od Evy Vidlařové. Potvrzuje však, že tvar byl později poměrně stabilní (alespoň dle jeho paměti) a že výsledek herci brali jednoznačně jako Goldflamův tvar.<sup>182)</sup> Zajímavým postřehem je vzpomínka Hany Müllerové, kterou lze nalézt v pozůstalosti Jana Roubala, tedy že závěrečnou část hry vnímala herečka jako interpretačně náročnou: „[ ... N]astala ta namáhavost, bylo to těžké hrát.“<sup>183)</sup>

Autorská metoda práce počítala s aranžováním situací i režijním vedením herců — prostor pro jejich uplatnění zde není takový, jako např. v dobové současných (a svým dramaturgickým zaměřením zcela odlišných) *Dcerách národa*:

„To zkoušení bylo v podstatě — já jsem to aranžoval — ale tak já vždycky dělám v komunikaci s herci [...] Že když někdo nabídl něco, nebo přinesl něco, no tak buď to jsem to akceptoval nebo ne. [...] Tím, že to bylo hodně osobní, tak jsem [...] tušil nebo cítil, co [tam] jako patří nebo nepatří [...] anebo co nemůžu přijmout [...]“<sup>184)</sup>

Nešlo ale o nějakou pro členy HaDivadla nestandardní metodu. Jak Goldflam dále uvádí, pracoval podobně i při jiných představeních a dokládá tak existenci silné, vedle kolektivního autorství stejně dobře etablované metody práce:

„Ale tak oni na to byli zvyklí [herci ...] Já jsem předtím dělal ještě Návrat ztraceného syna a takové věci, které měli už ty autobiografické nějaké prvky, čili oni na to byli herci zvyklí a [...] nenamítali nic myslím [...] cítili, že je v tom takový nějaký náboj v té osobní výpovědi, a celkem byli hodni, abych tak řekl.“<sup>185)</sup>

181) BR2016.

182) MČ2016.

183) HM2014.

184) AG2015.

185) *Ibid.* Srovnej rovněž i vzpomínku Miloše Černouška: „Goldflam si myslím uměl velmi diplomaticky a nenápadně vybírat, co chtěl.“ MČ2016.

Na druhou stranu vztah souboru ke hře byl užší než při tradiční práci s textem dramatu, protože to byl živý a na zkouškách v osobě režiséra přítomný autor, s kým herci komunikovali — a tento autor byl zároveň jejich přítelem. Souboru byly mnohé historky, události a vzpomínky důvěrně známé a přijímání textu nebylo mechanickou adaptací na „rolí“, ale spíše postupným rozpouštěním se v Goldflamově světě:

„[...] po tom prvním čtení obvykle následovalo takové období, které bývalo v HaDivadle delší než běžně v jiných divadlech, kdy se o tom hodně povídalo [...] Arnošt to vlastně doprovázel nejrůznějšími historkami především o svém tatínkovi, které už jsme ale v HaDivadle často znali, že tedy pro nás některé ty věci nebyly úplně nové, protože jsme to znali z předchozích Arnoštových vyprávění, stejně tak já jsem dobře znal — a myslím si, že i lidé ze souboru — ten příběh o mamince, která mu zemřela, když byl ještě velmi mladý [...] Stejně tak některé ty povídky, to je ta vlastně jeho babička, která tam funguje v začátku [...] Stejně tak dobře jsme znali celou tu historii [o Goldflamově otci ...]“<sup>186)</sup>

Můžeme říci, že tento tradičněji uchopený způsob přípravy inscenace mohl být v kontextu spíše experimentálně a kolektivisticky naladěného souboru HaDivadla legitimizován právě autentičností celého podniku: tedy tím, že jde o autorskou výpověď. Hrát Goldflamův svět v tomto kontextu znamená *být spolu s autorem* v jeho tvůrčím procesu; i když nikoliv ve smyslu kolektivní metody, ale jistého společenství. Představme si, jak by asi tato metoda byla v souboru uplatnitelná, pokud by Goldflam byl ostatním neznámý a vstoupil by náhle do popsanych, často kolektivně orientovaných inscenačních prací s autobiografickým textem. Pro historika studiových divadel se zde otevírá problém paralelní, tradičnější divadelní práce, která je ovšem legitimizována příslušností ke kolektivu a *důvěryhodností* autora, s nímž dlouhodobě žijí ostatní členové ve společenství, v němž měli možnost jeho život a rodinnou historii již natolik poznat, že ji do jisté míry internalizovali — práce s hercem tedy není *ztvářňováním* rolí, ale hledáním adekvátního vyjádření toho, co herec jaksi podvědomě v sobě již cítí. Tyto poznámky k herecké metodě však přesahují zaměření této práce a vyžadovaly by speciálně zaměřenou studii badatele zabývajícího se výhradně metodami práce s hercem na ploše historické analýzy.

186) JK2015.

## Idiosynkratičnost autorského stylu

Zmínili jsme již, že dramaturgicko-režijní koncepcie nevznikala se zaměřením na publikum, na publicistickou sdělnost nebo z filozofické či politicko-společenské teze. Určitý autismus inscenace je podpořen ještě i tím, že rovněž formálně a poeticky je hra determinována především Goldflamovým životním a tvůrčím pocitem než např. návazností na jiná díla. Nejde o inscenace, která by byla vědomě tvořena s návazností na nějakou konkrétní poetiku, reagovala na nějaký divadelní trend nebo se snažila odpovídat určitému manifestujícímu se programu:

„Musíte vzít v úvahu, že tehdy se nic takového nedělalo. Ven jsme se kromě toho Vancouveru nedostali, nikdo takové osobní věci moc nepsal, v divadlech se nedělaly a já jsem si řekl, že si udělám něco podle svého a nebudu se nikoho na nic ptát [...] Koneckonců to byl i případ [...] pozdější inscenace Klímy Lidské tragikomedie, kde mě všichni od toho zrazovali, že lidi nechodí do divadla a [že je to] filozofická hra [...] a že to nemá v tu chvíli vůbec naději na přežití [...] a přitom to byla naše snad nejúspěšnější hra [...] protože lidi zajímalo tedy, jak se vypořádat se životem v té změněné už době. To bylo po převratu [...] vždycky [...] jsem byl trochu takový solitér, vždycky jsem šel jakousi svou cestou, i když byla blbá, ale to už tak holt je, no [...]“<sup>187)</sup>

Jakkoliv obecné principy dramaturgické práce v HaDivadle byly systematicky formovány v teoretické činnosti Josefa Kovalčuka,<sup>188)</sup> *Písek* ale není jejími záměrnými manifestacemi, jakkoliv logicky inherentně s tímto programovým nastavením HaDivadla souvisí. Nejde o realizaci programového manifestu, ale spíše o autorskou sebereflexivní činnost idiosynkratického charakteru, která díky faktu, že Goldflam je aktivním tvůrcem HaDivadla, odpovídá dramaturgickému programu souboru.

Nepovažuji však za opodstatněné domnívat se, že *Písek* je výsledkem cílevědomého *programování*. Je spíše samostatnou činností jednoho z autorů, který se dlouhodobě podílí na realizaci dramaturgických cílů HaDivadla, ale formálně a obsahově je s těmito cíli spojen prostě jen pro to, že autor je součástí tohoto kolektivu a duchovně s ním do určité míry souzní. Důkazem toho je i fakt, že Goldflam ve svojí poetice je schopen pokračovat i mimo HaDivadlo a pokračuje v ní — s jistým vývojem, samozřejmě — dodnes, nezávisle na konkrétním souboru.

Pokud jsme tedy v metodologické části této práce zdůrazňovali nezbytnost zaujmout fenomenologickou pozici orientace na umělecké dílo *samé*, je nyní zcela jasné, proč: *Písku* zde rozumím spíše jako dílu Goldflamovu než HaDivadla, jako výrazu jeho dlouhodobé autobiografické sebekritiky, která je v daném uměleckém díle spojena s tvorbou HaDivadla, protože v něm vznikla a do jisté míry jím byla formována. Nicméně vědomě soliterní povaha Goldflamovy tvorby, dokazatelná jeho dalším

187) AG2015.

188) Viz KOVALČUK, Josef. *Téma: autorshé divadlo*. Brno: JAMU, 2009.



Inscenace operuje spíše s pacitem a obrazem než s konstrukcí jedné vidojícímu k nějakému cíli.

tvůrčím vývojem a schopností samostatné činnosti i mimo tento soubor (kontinuálně navazující na činnost v předrevolučním HaDivadle) více než ospravedlňují rozhodnutí pro analýzu a interpretaci izolovat inscenace a analyzovat ji jako dílo do jisté míry sui generis. Tedy nikoliv mimo kontext Goldflamovy tvorby, v jejímž rámci je spíše zástupcem, ale spíše jaksi paralelně s dobovou divadelní prací HaDivadla.

Tak či onak nejde o dílo odtržené od běžného provozu HaDivadla, naopak — jde o integrální součást jeho tvorby, do níž všichni členové souboru vkládají svoji plnou energii a příprava inscenace má v duchu goldflamovské komunikace s hercem atmosféru otevřenosti.<sup>189)</sup>

## Stylové souvislosti inscenace a poetiky souboru

Inscenace má premiéru 5. března 1988<sup>190)</sup> a přichází do doby o nic méně neklidnější, než je rok, v němž práce na *Písku* započala. HaDivadlo hledá místo pro svoje působení, jež nakonec nachází v Obvodním kulturním středisku na Šelepově ulici, což je „[...] nehostinná dlouhá nízká budova, která za okupace sloužila jako sběrný lágr.“<sup>191)</sup> Vedlejším produktem této situace je větší sblížení s Ochotnickým kroužkem J. A. Pitinského a Petra Osolsobě. Ve stejné době se rovněž blíží k realizaci připravovaný projekt publicistického divadla, který dostává název *Rozrazil* a je poprvé uveden 21. října 1988 v Brně v Domě umění.

Pokud jsem doposud zdůrazňoval jistou idiosynkratičnost *Písku*, navazujícího na *Návrat ztraceného syna* a realizujícího tak v rámci dramaturgie HaDivadla jakousi „soukromou“ Goldflamovu autobiografickou poetiku, je nutné zároveň poznamenat, že stylistická východiska Goldflamova vycházejí ze základního nastavení a odpovídají tomu, jak HaDivadlo rozumělo dramaturgické výstavbě divadla. Používám-li někdy v této publikaci pojem „drama“ pro označení textu či struktury situací a vztahů postav v nich, nelze tomu rozumět tak, že bych chtěl *Písek* či jinou zmíněnou Goldflamovu hru prohlášovat za v klasickém slova smyslu *dramatickou*. Jde spíše v mém případě o jakési technické označení vztahující se spíše k etymologickému základu pojmu drama jakožto *divadelní hra* (το δράμα)<sup>192)</sup> a rovněž, jak později v analytické a interpretační části ukážu, o „o δράμος“, běh, ale i dráhu života.

189) KOVALČUK, I. *Bylo jich pět a půl ...* Op. cit, s. 353.

190) V Klubu školství a vědy Bedřicha Václavka.

191) *Ibid.* Premiéru zde má jako první inscenace HaDivadla poprvé uvedená v tomto prostoru Vojcek 17. listopadu 1988.

192) V tomto smyslu tedy je dramatické to, co vzniká „jednáním osob vespolek“, přičemž dramatickou osobou je ta, jež „jedná vůči osobám jiným“. Viz ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panoráma, 1987, s. 38.

Lze to?

tohle  
ale

tohle je  
asi  
obvyklé  
řešit!

Východím materiálem, s nímž HaDivadlo standardně pracovalo, nebyla dramatická situace,<sup>193</sup> ale spíše pocit, emoce, prožitek:

„[...] šlo rovněž o hledání nových možností komunikace divadelního tvaru s divákem tak, aby se divadelní komunikace stala více záležitostí emocionální proti převažujícímu racionálnímu a intelektuálnímu způsobu vnímání. Důležitým se proto jevílo vytvoření emotivně účinné atmosféry umožňující příbuzné naladění a souznění. Šlo o to, vrátet divadlu možnost jeho magického působení, aby rozvíjelo fantazii a pronikalo i do vnitřního světa pocitů, snů, vizí, vzpomínek a představ. Svěbytná scénická skutečnost této inscenace [Bylo nás pět a půl] vyžadovala potom i od diváků uvolněnou představivost nezatíženou předsudky o nutnosti příčinného zřetězení jednotlivých situací a akcí.“<sup>194</sup>

Na rozdíl od inscenace *Bylo nás pět a půl*,<sup>195</sup> o níž zde hovoří Josef Kovalčuk, nebyla tvorba textu procesem otevřeným souboru, jeho zásahům či herecké invenci. Nešlo o kolektivní tvorbu. I v procesu zkoušení šlo spíše o realizaci poměrně fixované podoby dramatu, a pokud docházelo k posunům (jež jsou naznačeny v přílohách v kapitole dokumentace, kde lze vidět některé posuny analyzovaného představení vůči textu scénáře), lze odtušit nejen na základě Goldflamova vyjádření výše, ale i z povahy těchto změn, že jde spíše o otázky rytmu a přizpůsobení textové předlohy jevištní situaci. Jakkoliv tedy vznikala jevištní akce v goldflamovsky otevřeném dialogu s hercem, nebyla jeho improvizací: míra fixace je zde až tradicionalistická.

## Základní nástroje dramaturgicko-režijní metody

Pokud se nenecháme zlákat tím, že bychom chtěli obě inscenace srovnávat po stránce autorské práce, ale pokusíme se zamyslet nad *strukturou dramatického díla*, vyvstanou jisté podobnosti: a to především ono zaměření na fragment, na psychické východisko, jež chce především představit určité řez reality jakožto komponenty celého díla spíše než hierarchizované momenty klasické, na dramatické situaci založené kompozice dramatu.

193) Alespoň ne v tom smyslu, jak o ní hovoří ČISAŘ, Jan. *Základy dramaturgie: I Situace*. Praha: AMU, 1999, s. 18.

194) KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo ...* Op. cit., s. 92.

195) K tomu, jak vypadal proces inscenace *Bylo nás pět a půl*, viz ROUBAL, J. *Divadlo jako pocitový deník ...* Op. cit., s. 84–90.

Inszenace ale nejde tak daleko, aby destruovala samotné dramatické jednání v rámci tohoto fragmentu (scény). Nepochází zde k onomu „uvolnění prožitku“ jakožto výrazu „tvůrčí aktivity originálu hereckého komponentu“, ten neztrácí předmětnost a nepřestává označovat dramatickou osobu jako určitého člověka.<sup>196</sup>

Tak například ve scéně narození Říši v *Písku* hovoří jeho otec (označený jako „muž“ a matka „žena“) takto:

MUŽ: Není to špatné, ale přece jen ...  
 ŽENA: Vždyť je to náš Říša.  
 MUŽ: Náš Říša? Tak dobře, já jsem spokojen, to nic, ale myslel jsem, že po tom všem by mělo přijít něco zvláštního, že se stane zázrak ...  
 ŽENA: Zázraky nejsou, asi, bohužel, ale já stejně myslím, že to zázrak je.  
 MUŽ: Prosím tě. Pojďte, půjdeme spát. No tak, Říšo?  
 ŘÍŠA: Dobrou noc, tatínku. Mami, dobrou noc.<sup>197</sup>

Postavy muže, ženy a Říši jsou zde jasně rozeznatelní členové rodiny, oslovující se buď jménem (Říša) nebo označením role v rodině (tatínek, máma). Otec odkazuje k dějům před touto konkrétní událostí („po tom všem ...“), čímž odhaluje kontinuitu jeho vědomí ergo i děje samotného (jakkoliv fragmentovaný je). Zároveň mají postavy v textu určitá očekávání, která jsou realizována jako překvapení (otec čekal „zázrak“) či obrana („náš Říša“). Psychologicky tedy tyto osoby mají plnokrevnost dramatických osob a herci je na jevišti ztvárňují bez jakéhokoliv zcizení, tedy iluzivně. Tak například Miloslav Maršálek jakožto Říša nikterak nepředvádí svoji hereckost, nedává průchod nějakému specifickému osobnímu prožitku, ale skutečně se objevuje jako narodivší se Říša a tím, že stojí proti svým rodičům a vytváří zpředmětnění toho, o čem hovoří, je Říšou. Když je potom osloví s přáním, aby měli dobrou noc, ulehají a skutečně jdou spát.

V inscenaci sice popsaná situace neprobíhá *realisticky* tak, že veškerá jednotlivá akce přesně navazuje na akci předešlou z povahy její přirozené fyzické souvislosti, ale obsahuje i určitou vnitřní montáž obrazů — například na konci citované situace se rodina sejde v určitém vytržení z „přirozeného“ běhu dialogu v tichém postoji v levé části scény za reprodukováného tikotu hodiny (jednoho z určujících zvukových elementů inscenace), aby poté pokračovali ve scénářem předepsaném ději. Toto „vytržení“ ale nedemonstruje nějakou specifickou hereckou akci vystupující z výše určeného rámce, postavy zůstávají jasně rozeznatelnými postavami a jde tedy spíše o emocionální obraz

196) ČISAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Melantrich: Praha, 1986, s. 160.

197) Není-li vyznačeno jinak, jsou zde v kapitole pro úsporu místa uvedeny části textu ze scénáře. V interpretační kapitole potom vycházím z rekonstrukce pro větší přesnost vzhledem k hermeneutickému zaměření. Zájemce nechť nahlédne do části publikace, v níž je rekonstruovaný text s kompletními scénickými poznámkami.



posilující atmosféru situace a rozmnožující sémiotický náboj scény. Nejde ale o žádný přenos označovaného z postavy na herce — herci jsou v celé hře důsledně „rozpuštěni“ ve svých rolích tak, jak je to v dramatickém umění i mimo experimentální kontext běžné.

Goldflam v *Písku*, podobně jako v *Návratu ztraceného syna* nebo v *Útrčích z nedokončeného románu* operuje v prostoru uzavřeného společenství lidí (přátelé či rodina) odkazujícího k mimodivadelní realitě (autorův život), jež slouží jako generátor motivů, detailů, situací a obrazů:

„[...] jednotlivé situace jsou vlastně obyčejné, všední, dobře známé z každodenního života. Tím je blíže určován Goldflamův autorský typ, projevující neobyčejný smysl a cit pro konkrétnost, detail, situace a řeč, jako by odpovízané a odposlouchané. Tyto situace navíc na sebe navazují více méně asociativně, spojeny důvody povítky vnitřními. Nic není Goldflamovi vzdálenější než záměrná racionální konstrukce, soustředěná výstavba dramatických linií vypočítání dle dramatických kánonů.“<sup>198)</sup>

Shrneme-li tedy základní dramaturgické a režijní nástroje inscenace, tedy pokusíme-li se zakotovit výchozí „pravidla hry“ pro hermeneutickou analýzu, máme před sebou umělecké dílo, jehož základním stavebním prvkem je fragment. Tento fragment, typicky scéna či obraz, je epicky nehierarchicky řazen vedle sobě rovně na spíše asociativním principu, než že by vycházel z dramatické situace určující východisko celého dramatu.<sup>199)</sup> Fragменты jsou často centrovány kolem pro Goldflama typických pocitů a motivů, jako je jídlo či pití, tanec života, cvičení a manipulace, výslech, oheň, odchod a smrt apod.<sup>200)</sup>

Zůstáváme však v zichovském slova smyslu jednoznačně na ploše *dramatického děje*, kde *dramatické osoby* jednají v psychologické uvěřitelnosti. Mimo výjimečné situace kolektivních obrazů (jako v expozici) mají tyto osoby jasně označené role, zachovávající si určitou kontinuitu vědomí, přičemž kompozičním spojovacím článkem (jak dále přesněji doložíme) je syn či později Ríša.

Inscenace operuje spíše s pocitem a obrazem než s konstrukcí jednání vedoucím k nějakému cíli a je tak spíše řez „soukromými dějinami“ než událostmi řazenými s péčí o dosažení určitého

198) Josef Kovalčuk v programu k inscenaci. Viz i dokumentace v příloze této publikace: KOVALČUK, Josef. *Písek*. Program k divadelní inscenaci. Brno: HaDivadlo, 1988. Nepaginováno (strana 8 včetně obálky).

199) „Arnošt Goldflam je básník a mag jeviště. Dává přednost jemnému předivu motivů a asociací před souvislým tokem dramatické fabule, náznaků před úplností, nápovědi před doslovností. Je duch bytostně unikavý. V tom je jeho tajemství a půvab i určité nebezpečí. Nebezpečí výlučnosti — ne-li ezoteričnosti.“ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1998, s. 90

200) HOŘÍNEK, Zdeněk. *Písek*. In KOVALČUK, Josef (ed.). *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / 1 [1974—1989]*. Brno: Větrné mlýny, 2005, s. 366.

cíle. Iluzivnost herecké akce, v níž herec ztvárňuje dramatickou osobu, je zachována: v dvojitěm aktu „přeosobnění“ tedy herec adaptuje tělesnost, ale i duši dramatické osoby<sup>201)</sup> a skutečně zde jde o hereckou postavu vycházející a odpovídající osobě dramatické — právě tomu zde říkám iluzivnost.

Jestliže by tedy jedním z definičních znaků studiového divadla měla být proměna vztahů a funkcí složek (text — inscenace, autor — režisér — herec apod.),<sup>202)</sup> v *Písku* k tomu nedochází. Onomu posunu k autorství, kdy je dramatik zároveň režisérem, nelze než nevidět jako posílení onoho „režiséřského apriorismu“, proti němuž by se jaksí z vnitřní dějinné logiky mělo studiové divadlo stavět, jak bychom mohli myslet z Hořínkových úvah.<sup>203)</sup> Onen „dvoupólový systém“, na jehož jedné straně je text a na straně druhé herci a jež by měl být, jak se snaží Hořínek doložit, principiálně rozhlašován studiovým divadlem, zde zůstává zcela zachován.

## Scénografie a hudba

Významným prvkem hry je, odhlédneme-li od samotné realizace textu v herecké akci, o níž jsme doposud hovořili, scénografie. I zde je zřejmý silný autorský vliv, neboť kostýmy odpovídají textovým východiskům a replikují detaily, na něž upozorňuje Arnošt Goldflam v dobovém komentáři.<sup>204)</sup> Výrazný podíl výtvarníka Davida Cajthamla (na kostýmech spolupracovala Kateřina Špirková) je především v posílení celkové snovosti scény, a to nápadem využít gázovinu jako projekční plochu. Vedle klasické světelné práce<sup>205)</sup> (především stropní a boční světla) operující především s určitou transparentností scény (civilní viditelnost všeho, co se na scéně odehrává) a portrétním vypichováním určitých dějů a postav směrovými světly se tak otevírá ještě příznačný prostor jeviště osvětleného pouze jakýmsi slunečním svitem, nepřímým světlem projekce. To na jedné straně halí zvláště scény v expozici do ještě silnější snové atmosféry, na straně druhé vytváří jasný kontrast k těm scénám, v nichž jsou využita konvenční světla. Jde tak i do jisté míry o rytmický prvek.

Scéna je orientována tak, že ruší kukátkové schéma — je podlouhlým obdélníkem, po jehož stranách sedí diváci tak, že vidí na jeviště a na mírné elevaci i sami na sebe. Z pozice diváka představení,

201) ZICH, O. *Estetika dramatického umění* ... Op. cit., s. 114.

202) NEKOLNÝ, B. *Studiové divadlo a jeho české cesty* ... Op. cit., s. 14—15.

203) HOŘÍNEK, Z. *Nové cesty divadla* ... Op. cit., s. 3.

204) Např. úbory cvičenců, detail žluté kostky ve scéně spartakiády apod. AG2015.

205) Technicky na inscenaci spolupracovali Karel Hanák (světla), Vladimír Volánek (zvuk), Zbyněk Zikuška (rekvizity a stavba). Viz program inscenace.

z něhož se zde vychází a jež je předmětem rekonstrukce, je nástupním místem levá část jeviště, kde jsou symbolické „dveře“. Odtud zároveň často i proudí paprsky světla, sem se odchází, na tuto stranu jsou orientováni herci často tehdy, když hovoří. Určitou chudobu divadelního prostoru podporuje asketismus rekvizit: využívají se plachty a deky, přenosné umyvadlo a především praktikáby, z nichž se tvoří stoly, postel i morový sloup. Dále se objevují drobnější rekvizity typu pistole, kord, náradí cvičenců nebo kniha, které mají ale spíše povahu doplňku kostýmu — nesou si je herecké postavy v určitých chvílích jako demonstraci svého jednání (např. když se jí), ale rekvizity se až na výjimky (deky, plachty či scéna odchodu do koncentračního tábora) neosamostatňují jako objekty, jež by měly být ostentivně něčeho jiného než sebe sama a jsou téměř výhradně spojeny s postavami, jež s nimi z logiky svojí role operují.

Výrazným prvkem je hudba Jiřího Bulise,<sup>206)</sup> která rovněž odpovídá autorskému záměru.<sup>207)</sup> Ta vychází jednak z jakýchsi pochodových aluzí na dobovou atmosféru, především ale z klezmerové tradice. Výrazný židovský motiv, který hudební složka inscenace nese, jen podporuje dějinnou souvislost „soukromého vesmíru“ rodiny, který se před diváky otevírá. Hudba je jednak reprodukována, jednak je tvůrčím příspěvkem Jiřího Bulise — inscenace tak kombinuje jak prvky divákům známých melodií a skladeb, tak původní tvorbu.

## Herecké obsazení

Vrátíme-li se ještě k hereckému obsazení, je nutné poznamenat, že až na Miloslava Maršálka ztvárňují všichni herci více postav a procházejí tak různými rolemi v souvislosti s tím, jak postupuje chronologie rodinné historie. Lze však pro naše potřeby určit okruh ústředních postav, jimiž jsou protagonista Riša (Miloslav Maršálek), jeho prarodiče (Iva Klestilová a Břetislav Rychlík), matka a otec (Hana Müllerová a Ján Sedal), Demiurg (Miloš Černoušek), Mušketyr a Kovboj (Michal Sýkora a Tomáš Turek). Dále v inscenaci vystupují Eva Hrbotická (Míla a další postavy), Kateřina

206) Na výběru hudby a zvuků spolupracoval Vladimír Volánek.

207) To potvrdil v rozhovoru Josef Kovalčuk, když zmíní určité tvůrčí souznění Goldflama a Bulise, podpořené i úspěšností v jejich komunikaci: Bulis zkrátka věděl, co Goldflam pro inscenaci potřebuje, a režisérovi stačilo „zadat“ melancholickou či radostnou píseň. JK2015. Goldflam sám systém tvorby popsal tak, že stačilo dodat Bulisovi text, na který on intuitivně složil hudbu odpovídající díky jeho hlubokému rozumění autorským záměrům Goldflamovým představám (viz KAPRÁLOVÁ, Dora. Jiří Bulis: věčný skladatel radosti i žalu. MF DNES, 20. 12. 2000, s. 4 reg. přílohy). Tato kongenialita Goldflama a Bulise je dobře demonstratelná i silou jejich vzájemného vztahu, již Goldflam reflektoval i dlouho po Bulisově smrti: „já vzpomínám na Jiřího neustále a postrádám ho každodenně. Jeho ztráta se rovná pro mne odchodu někoho z rodičů, stejně silně mě to zasáhlo.“ RYCHLÍKOVÁ, Monika. Jirka Bulis se nebál divadlu sloužit. Mosty, 10. 6. 1997, s. 13.

Špirková (Lída a další postavy), Milan Sedláček (Doktor a další postavy) a Karel Hanák, Vladimír Volánek a Zbyněk Zikuška. Velmi záhy po premiéře inscenace ale dochází k nutnosti přeobsazení, protože Iva Klestilová i Hana Müllerová odcházejí na mateřskou dovolenou. Přicházejí tedy Monika Načevová (babička Riši) a Mariana Haličková, později Chmelařová (jeho maminka). Rovněž po Michalu Sýkorovi přebírá roli mušketyra Hynek Chmelař. Do souboru v roce 1988 přichází i Monika Maláčová.<sup>208)</sup>

## Přijetí publikem

Jak jsme už zmínili dříve, inscenace představuje jeden z vrcholů tvorby souboru. Divácky i kritikou byla přijata velmi příznivě. Jaroslava Suchomelová oceňovala zvláště mnohorozměrnost inscenace, danou stylizací reality, která ani neuniká ze spjitosti se skutečností, ale ani není příliš realistická:

„Jevištní provedení pracuje s přesnou stylizací konkrétní reality, a přitom je na hony vzdáleno realistické doslovnosti. Vytrvale balancuje mezi zjevným a nevyřčeným, mezi reálnou střizivostí a vyšinitím ve všech reálných vzeb, mezi tím, co se říká a co se doopravdy děje, odehrává se v historické době i v neurčité. Je to umění kontrastu.“<sup>209)</sup>

Zvlášť významnou pro mnohé diváky, jak vyplývá nejen z recenzí (např. právě Suchomelová), ale i vzpomínek Josefa Kovalčuka a Arnošta Goldflama, byla scéna odchodu do koncentračního tábora, v níž se herci svléknou a na jevišti po nich zůstanou jejich svršky, boty. Kovalčuk v této souvislosti upozornil, že téma židovského holokaustu mělo v dobové atmosféře i étos čehosi na veřejnosti neřešeného, neprobíraného, potlačovaného.<sup>210)</sup> Inscenace tak byla vůbec vnímaná jako cosi hořkého, bolestivého, jak dokládá i recenze z Brněnského večerníku, která přímo nese název „Hra o tom, co bolí“ a v níž nacházíme tato slova:

„Až půjdete do HaDIVADLA na představení Písek [...], nesedejte si příliš pohodlně. Raději se nakloňte a soustřed'te. Každé slovo tu totiž má svůj význam, každé gesto svůj důvod, a čas, ten utíká

208) K výměnám v souboru a alternacím v inscenaci viz KOVALČUK, J. *Bylo jich pět a půl ...* Op. cit., s. 354.

209) SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Z dílny HaDivadla. *Zemědělské noviny*, 4. 10. 1988.

210) JK2015. Adjektiva JM.

Také Bulian  
herci provádějí  
prosto!

rychle. Divák se většinou rád nechává pouze bavit, nechce hledat, chce být přesvědčován, jako by do divadelní tvorby nikdy nezasáhl například Bertold Brecht. Tentokrát však nečekejte senzaci, pobavení, poučení. Připravte se na ránu, kterou když nepocítíte, nemuseli jste tam chodit.<sup>211)</sup>

Porozumět celkovému tvaru mohlo být náročnější, pokud se divák snažil uplatnit standardní žánrové kategorie — proč, je na základě předchozí charakteristiky strukturálních principů inscenace nyní již jasné. Poznamenejme jen, že k určitému hledání žánrových souvislostí mohlo docházet, i když bylo třeba motivováno recenzentským úsilím. Například Irena Gerová označila *Písek* za „fejeton“ s cílem podpořit především zamyšlenost celého výsledného tvaru.<sup>212)</sup> I spíše skeptičtější Jaromír Blažejovský, který inscenaci nepovažoval za něco, co by poetiku HaDivadla nějak „obohatilo“ nebo „rozvinulo“, považoval kus za „[...] poctivé, upřímné představení, jehož přemýšlivá skepse posiluje divákovu duši jako silný hořký čaj“.<sup>213)</sup>

Pokud bychom se pokusili charakterizovat *historicky* alespoň náznakově inscenaci v souladu s projektem postpozitivistické historiografie divadla zaměřené na McConachieho pojetí historické inscenace v situaci jejího přijetí, tedy jako sociální události,<sup>214)</sup> můžeme z dostupných materiálů říci, že se zde skutečně projevuje jakési „spikleneckví“ diváka s autory, přistoupení na situaci společného rozhovoru o době a lidské existenci a na přijetí hry v souladu s rozuměním tvorby HaDivadla jako „lyrické alternativy světa“,<sup>215)</sup> která umožňuje terapeuticky promítat divákům do svého zážitku pocity sevření mechanismem doby. Nedomnívám se ale, že jde o nezbytný a určující smysl díla. V této publikaci bude nabídnuta interpretace, který vychází z diváckého zážitku badatele, jenž se nyní sám orientuje ve vztahu k docela jiné dějinné situaci: a jak bude doloženo, interpretace této inscenace a zážitek z ní se může posouvat do odlišných významů. Na druhou stranu ale můžeme pochopit, proč měla inscenace takový úspěch.

Formulujme to jako hypotézu pro historiky umění. Otevírá se ale, McConachieho optikou nahlédnuto, zajímavá vědecká otázka: nemohl dobový úspěch divadelní tvorby HaDivadla 80. let a potažmo tedy i význam, který v divadelních dějinách dnes má, souviset právě s touto specifickou situací, tedy že umožňoval těm, kteří se cítili nějak „otřesení“ ve svých životech nacházet prostor pro společné setkávání, pro *situaci rozumění*, v níž se mohli jako diváci cítit být „se svými“ a ve svých interpretacích posilovat význam inscenace v těch jejích momentech, které dráždily senzory frustrací citlivých lidí žijících v totalitním režimu? Odpověď na tuto otázku — již musíme nyní odložit — by nám umožnila i re-konstruovat *psaní dějin* o studiových divadlech, protože by pomohla očistit

211) (ej). Hra o tom, co bolí. *Brněnský večerník*, 7. 11. 1988.

212) GEROVÁ, Irena. Fejeton A. Goldflama v Praze. *Svobodné slovo*, 20. 4. 1988.

213) BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Nová hra Arnošta Goldflama. *Rovnost*, 10. 3. 1988.

214) MCCONACHIE, B. A. Towards a Postpositivist Theatre History ... s. 469–470.

215) JUST, V. *Divadlo v totalitním systému* ... Op. cit., s. 119.

estetické kvality inscenací od jejich dějinného významu. Tím by mohla divadelní badání i soudobé divadelníky lépe nasměrovat na to, co poskytuje zajímavý a inspirativní studijní materiál — a identifikovat momenty, jež spíše než s divadelním uměním souvisí s existenciální situací člověka v totalitě, který hledá útočiště v oázách hraničních komunit, jímž tyto studiové soubory mohly být.

## Nadčasovost Písku

*Písek* nicméně není, jak jsme viděli, dramatem, které by se již z povahy svojí struktury sémioticky vyčerpávalo jako „kritika doby“. Viděli jsme, že i tento element v inscenaci není určující a nebyl součástí výchozí dramaturgické rozvahy. Jde tedy o umělecké dílo, které bychom se měli pokusit vnímat právě do jisté míry v režimu „sui generis“, tedy mimo jeho společenský a politický kontext. To dokládá i nový zájem o text *Písku*, který se projevil v inscenaci *Písek: veselá hra od Arnošta Goldflama* Václava Morávka v Klicperově divadle Hradec Králové v roce 2002.<sup>216)</sup> Tato nová podoba nebyla pouze převzetím scénáře, ale rozšířila původní plochu dramatu i o texty z dalších Goldflamových her. V čem jsou aktuální interpretační možnosti *Písku* (a v čem přesahuje „velké vyprávění“ o studiových divadlech) ukazují recenze na Morávkův kus:

„Zatímco Goldflamova hra pluje na pocitu smířenosti nad pomíjivostí všeho, Morávkovo vnímání působí vzdorovitěji [...] Goldflam i Morávek jsou v líčení životních peripetií hlavní postavy Říši plni jemné nostalgie, se smyslem pro groteskní detail. Jenže zatímco Goldflamova inscenace měla blíže k blikotavé projekci skromně černobílé domácí „super osmičky“, jsou Morávkovy obrazy širokým plátnem budební podívané.“<sup>217)</sup>

„[...] jedovatě žluto-černé kostýmy Sylvie Zimuly Hanákové vnašejí do produkce potřebnou zlověstnost životního příběhu umělce, jehož generická výhava obsahuje také rodovou paměť pogromů a holocaustu. Tato struna, tak nezapomenutelně přítomná v vyšší inscenaci HaDivadla, se v hradecké novince pod nánosem úctyhodně pestrého víření chvílemi ztrácí.“<sup>218)</sup>

216) Premiéra 27. 4. 2002, dramaturgii měla Lucie Němečková, hudba Jan Budař, scéna Miloš Zimula. V hlavní roli Filip Rajmont jako Říša.

217) ERML, Richard. Goldflamovy a Morávkovy tekuté písky vzpomínek. *MF DNES*, 14. 5. 2002, C/8.

218) KEBR, Jan. Na písku se dvěma. *Reflex*, 20. 6. 2002, s. 72.

nic to slibuje  
ale jak to má  
smysl?  
díky k pořadí  
který text je

12. 6. ?

Ostatně i v programu Morávkovy inscenace se projevuje zásadní koncentrace na hru jakožto *drama Goldflamovo*, nikoliv HaDivadla, a na souvislost s jeho životními osudy. Útržky z rozhovorů s Goldflamem či z jeho článků jsou doplněny obrazovou ilustrací Morávkovy inovace, dedikace celé jedné části inscenace E. F. Burianovi.<sup>219)</sup> Vzhledem k tomu, že Morávek do svojí inscenace integroval i jiné Goldflamovy hry, které měly v původní dramaturgii HaDivadla kolektivní povahu (*Guma — Několik epizod ze života Josefa G.*), a že byla inscenace uvedena v rámci programu *Goldflamův seznam*, je jednoznačně posílena solitérnost dramatu a jeho nezbytné vnitřní sebeurčení jako samostatného díla s fixovaným textem, určeným poetikou Goldflamovou spíše než HaDivadla (jakkoliv, jak jsme výše zdůraznili, nelze v konkrétním období obě tyto entity od sebe odtrhnout). Rovněž je zde jasně vysledovatelné, že jsou to právě osudy *židovské rodiny* a biografie *umělce*, co činí významotvornou páteř dramatu (a tedy logicky i inscenace HaDivadla, která toto drama poprvé jevištně realizuje) — ty pro nás skutečně budou určující i v naší interpretaci a potvrzují určitou mimoběžnost díla v kontextu dobových (1987/1988) aktivit HaDivadla.

Považují tedy za oprávněnou naši předešlou kritiku „velkého vyprávění“ o studiových divadlech, která měla podpořit onen „návrát k dílu samému“, pokus o to proniknout za muzeaci divadelní epochy a obnovit smysl ukrytý v uměleckém díle pro jeho nové a i nadále přetrvávající vypovídání.

219) NĚMEČKOVÁ, Lucie — MORÁVEK, Vladimír. *Arnošt Goldflam: Píseň*. Program k divadelní inscenaci. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2002.

Ostatně i v programu Morávkovy inscenace se projevuje zásadní koncentrace na hru jakožto drama *Goldflamovo*, nikoliv HaDivadla, a na souvislost s jeho životními osudy. Útržky z rozhovorů s Goldflamem či z jeho článků jsou doplněny obrazovou ilustrací Morávkovy inovace, dedikace celé jedné části inscenace E. F. Burianovi.<sup>219)</sup> Vzhledem k tomu, že Morávek do svojí inscenace integroval i jiné Goldflamovy hry, které měly v původní dramaturgii HaDivadla kolektivní povahu (*Guma — Několik epizod ze života Josefa G.*), a že byla inscenace uvedena v rámci programu *Goldflamův seznam*, je jednoznačně posílena solitérnost dramatu a jeho nezbytné vnitřní sebeurčení jako samostatného díla s fixovaným textem, určeným poetikou Goldflamovou spíše než HaDivadla (jakkoliv, jak jsme výše zdůraznili, nelze v konkrétním období obě tyto entity od sebe odtrhnout). Rovněž je zde jasně vysledovatelné, že jsou to právě osudy *židovské rodiny* a biografie *umělce*, co činí významotvornou páteř dramatu (a tedy logicky i inscenace HaDivadla, která toto drama poprvé jevištně realizuje) — ty pro nás skutečně budou určující i v naší interpretaci a potvrzují určitou mimoběžnost díla v kontextu dobových (1987/1988) aktivit HaDivadla.

Považuji tedy za oprávněnou naši předešlou kritiku „velkého vyprávění“ o studiových divadlech, která měla podpořit onen „návrat k dílu samému“, pokus o to proniknout za muzeaci divadelní epochy a obnovit smysl ukrytý v uměleckém díle pro jeho nové a i nadále přetrvávající vypovídání.

219) NĚMEČKOVÁ, Lucie — MORÁVEK, Vladimír. *Arnošt Goldflam: Písek*. Program k divadelní inscenaci. Hradec Králové: Klicperovo divadlo Hradec Králové, 2002.

## Rekonstrukce inscenace

### První část

#### 1/

*Jeviště je uspořádáno tak, že volný, ničím dále nerozlišený prostor scény je po dvou podlouhlých protilehlých stranách krátkou elevací obklopen hledištěm. Nad scénou jsou pověšené závěsy z gázoviny, nad nimi na záznamu černé průmyslové lampy, jinak je prostor zcela prázdný. Při představení je výchozím bodem pro nástup herců na scénu levá strana z pohledu diváka záznamu.*

*Zhasne se, ozývá se reprodukováný zvuk tikání.*

*Rozsvítí se projekce abstraktních šedo-běžových tvarů na závěsy z gázoviny, na scéně lze tušit postavy.*

*Hraje hudební motiv klavíru, začíná píseň vycházející melodičky z klezmerové hudby. Postavy se pohybují v mátoživém tanci, někteří ve dvojici, někteří sami.*

*Zpívají:*

Veselme se, jezte, pijte, možná je to naposled  
Vem si taky, vem si miláčku můj, konec bude třeba hned  
Zpívej, tanči, pij a užívej si, dneska je den sváteční  
Zítřka budeš ležet na oltáři jak beránek obětní

Dupni nožkou, lásko moje, otáčeš se dokola  
Dneska tančíš, dneska tančíš, zítra smrt na tebe zavolá  
Nikdy nevíš, nikdy nevíš, kdy to přijde, dneska na to nemyslí  
Tentokrát snad štěstí budeš mít a smrt si to rozmyslí



*Zpěv i hudba se zpomaluje, postavy stojí a hledí kolem sebe:*

Jednou přece taky já  
Se můžu radovat a smát  
Jednou v týdnu se to má  
Si na šťastného hrát

*Hudba i tanec se opět zrychlují, objevuje se postava s pochodní, která protančí a mizí vlevo, odkud svítí mdlé, žluté světlo na scénu. Při opětovném zpomalení vyniká melancholický motiv houslí. Akteři hledí vlevo, jako by je světlo zajímalo či lákalo, blíží se k němu, někteří se zastavují či zdržují ty druhé, jako by jim chtěli zabránit před tím, než upadnou do nějaké nástrahy. Přesto se všichni pomalu blíží vlevo, hudba ustává.*

*Ozve se opět tikot hodin, postavy jako by procitaly z nějakého snu, stále zůstávají uvězněné ve svém omezeném tanečním prostoru.*



## 21

*Beze změny ve svícení se postavy rozprostřou po jevišti mezi oblaky nasvícenou gázovinou a po chvíli se z nerozlišeného davu vyloupne postava Žena 1. Deklamativně, jako by vyprávěla pohádku, s výraznými, topornými gesty rozpráví:*

ŽENA 1: Večer, když jsme seděli u svátečního stolu, jedlo se, hrálo, zpívalo a tancovalo. Všichni jsme byli veselí a šťastní. Najednou se úplně setmělo a přišlo takové divné světlo. A ozvala se taková divná hudba, ta samá písnička, kterou oni hráli, ta —

*Žena zpívá a tančí (sama, bez doprovodu nástrojů), jako prve celý rej:*

Zpívej, tanči, užívej si, možná je to naposled ...

*Zpěv ustane a ona rozpráví opět — k ostatním postavám, které jsou strnulé:*

ŽENA 1: Ale nikdo nehrál, všichni zůstali na místě. Ani hnout se nemohli. Jenom se dívali. A najednou s tím světlem vrzly dveře ...

*Napodobuje zvuk dveří a obrací se doleva, v tu chvíli se tímto směrem otočí i všichni ostatní aktéři, jako orloj.*

ŽENA 1: Všichni se tam dívali a v tom — ha!

*Vypískne, všichni se otočí opět směrem, kterým ukazuje — tentokrát ale na druhou stranu.*

ŽENA 1: ... z druhé strany, asi oknem — ale bylo zavřené — se objevila taková podivná osoba. Měla plno ruk a jednou hrozila. A pak přímo na mě ukázala a řekla —

*Stojí vprostřed scény, zastaví se, zkrříží ruce na hrudi a chytne se pod krkem, jako by se jí svíralo hrdlo nebo se škrtila.*

ŽENA 1: Ty, ty půjdeš první (*hrobovým hlasem*) — takovým divným hrobovým hlasem.

*Předvádí postavu, o níž mluví, velmi expresivně — točí se, hlasitě výská apod.*

ŽENA 1: A pořád se pohupovala do hudby tím tanečním krokem. Ale ne jako normálně! Točila se dokola pořád rychleji, jako nějaká kometa a to světlo kolem ní lítalo — a najednou: blesk!

*Postavy se opět pohnou ve strnutí, změní polohu.*

ŽENA 1: — nebo co — a byla pryč. A celou tu dobu, co tam byla, se nikdo nemohl ani pohnout. Protože ta osoba, když se objevila, tak se každého dotkla. A ten na celou tu dobu zkameněl. Já to vím, protože na mě zapomněla. A chtěla jsem posunout někoho přede mnou, abych viděla líp. Ale ten byl jako kámen! Tak, ta to myslím byla!

*Ukazuje na jednu z postav, ta odchází.*

ŽENA 1: Úplně jako kámen! Studená a tuhá, až mi přeběhl po zádech mráz. A pak — zmizela. A viděla jsem něco, co nikdo neviděl. Ta osoba měla celou tu dobu otevřený punt a byl to chlap, měl venku camprlíka! Hahaha! — Řekla: ty, ty půjdeš první ...

*Muž 1 podobně expresivně skáče mezi ostatními aktéry, kteří na jeho pohyb reagují, jako by se skrývali, a s výraznými gesty a důraznou deklamací:*

MUŽ 1: Večer jsme potom zpívali, jedli a trochu pili. Já jsem asi na chvíli usnul. Jen tak, u stolu. A v tom spánku se mně najednou zjevil d'ábel! A ohnivým písmem napsal něco na stěnu (výrazným, ladným pohybem kolem sebe do vzduchu maluje nápis). Sám ani nevím, co to bylo — jenom, že to bylo něco strašného. To jsem cítil. A tím leknutím, v tom snu, jsem se probudil a bylo to pryč.

*ŽENA 2 hovoří civilně, ostatní kolem jsou uvolněnější, tu se k ní přitocí jiná aktérka a jen tak mimochodem jí líbá na líce. Pod následujícími ji ostatní líbají.*

ŽENA 2: Zpívali jsme, protože byl sváteční večer. Samé veselé písničky. A radovali se z toho, že jsme zase všichni spolu. Živí a zdraví. A pak se asi někdo ztratil. Oblékl si takovou masku — mělo to plno ruk — a točilo se to pořád dokola. A pak to najednou zmizelo. Jestli to měla být legrace, nebo jestli nás chtěl někdo vystrašit, to já nevím. Já tomu zas tak moc nerozumím. Chvilí mi bylo do pláče, a pak jsem se taky trochu smála.

*Ozývá se tikot budíku.*

*Mužský hlas, jako by se někdo probouzel.*

### 3/

MATKA 1: Pojd' me pryč — pryč. Já všechno nachystám.

*V průběhu dialogu, který se odehrává na světelně i jinak nezměněné scéně, si všímáme Ríši, který vlevo provádí nějaké přibližné pohyby.*

MATKA 1: Zabalím. A ty to všechno prodej. Domek, zařízení, všechno. A pojd' me pryč!

OTEC 1: Prosím tě, kam pryč!

MATKA 1: Do Ameriky!

OTEC 1: Co bude s ním? — Co bude s tebou, slyšíš? Co bude s tebou! — Ty myslíš, že nás s ním pustí? Ty myslíš, že kdybychom se dostali až tam, kdyby pánbůh dal, že nás s ním pustí? Do Ameriky?

MATKA 1: Nepustí. — Jsme odsouzeni zůstat tady. Na těch židlích. V téhle díře. A on ...

*Syn přiběhne za rodiči jako hlupáček.*

MATKA 1: Jestli tomu vůbec porozuměl — se tomu směje. Nebožáček!

*Hladí ho, Ríša se usmívá, ale není slyšet hlasitý smích. Vše se odehrává v tichu až mrazivém.*

MATKA 1: Pojd', pojd', já tě umeju.

*Matka vede Syna doleva jako bezvládnou postavu bez vlastní vůle. Opět se ozývá zvuk budíku.*

*Matka v jinak tiché chvíli pouze gesticky naznačuje umývání: Ríša zvedne paže nad hlavu, ona jede pohybem na půl cesty mezi pohlazením a otíráním rukama po jeho pažích, hrudníku a níže. Ríša stojí, bez slova či gesta jakéhokoliv odporu či vlastní vůle, hledí nahoru, do vzduchu. Zvuk budíku je velmi výrazný. Matka pohyby opakuje, Ríša se otáčí. Do těchto pohybů začne hovořit otec:*

OTEC 1: Budeme se učit jíst ... Aspoň jíst se naučíš. Milý Ríšo.

*Otec se přiblíží k matce a Synovi, „omývání“ končí.*

OTEC 1: Tak, toto je pravá ruka a toto je levá ruka.

*Ríša stojí s rukama nataženýma před sebe, je ale pořád jak ve snách, jen dělá to, co po něm chce otec.*



OTEC 1: V levé ruce držíš vidličku a v pravé nůž. To je příbor, příbor ... Před sebou máš talíř a na talíři jídlo. Potravu! Potravu! Zapíchneš vidličku do masa, nůž zapíchneš za vidličku, nebo před vidličku ...

MATKA 1: A to je jedno ...

OTEC 1: A to je jedno! A řežeme! Řízy, řízy!

*Řežou imaginární maso ve vzduchu.*

OTEC 1: Potom dáme maso do pusy a jíme. — A pamatuj! *(Syn opakuje i káravě zdvižený prst)* Vždycky se zavřenými ústy, při jídle se nemlaská a nemluví! Tak ještě jednou — vidličku do masa, nůž za vidličku — nebo před vidličku?

MATKA 1: A to je jedno!

OTEC 1: A to je jedno! Řízy, řízy a — do pusy!

*Opakují se opět všechny příslušné pohyby ve vzduchu, včetně káravého prstu otce opakovaného Synem.*

OTEC 1: A pamatuj, po jídle můžeš utřít ústa ubrouskem.

*Syn si otírá celou tvář od čela.*

OTEC 1: Ale ne, ne celou tvář —

*Otec přistoupí — poprvé v této situaci — k Synovi, chytne jej za paže a umístí mu dlaně na správnou část tváře.*

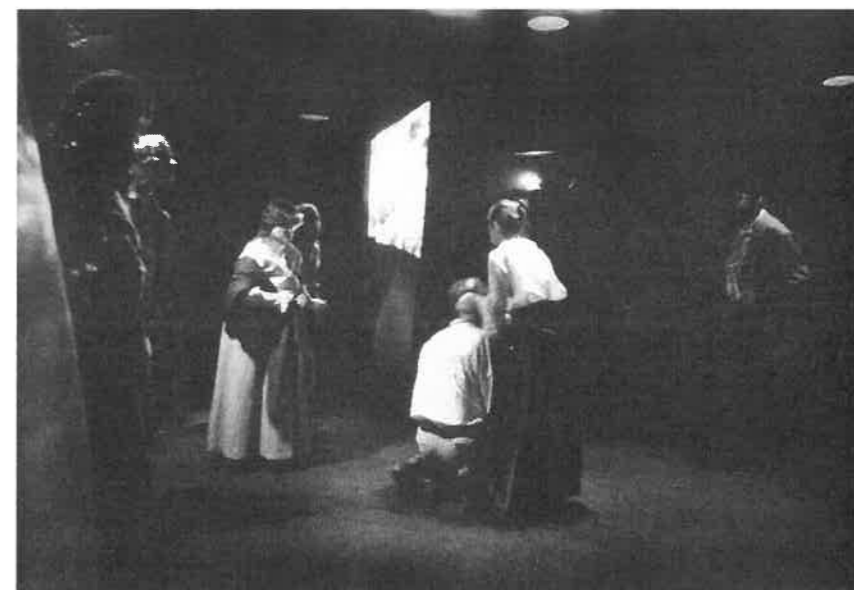
OTEC 1: Ne, jen tady — takhle — *(pomáhá mu)* — Půjdeme do školy. Zkusíme, jestli by se nenačil psát...

*Opět zvuk budíku. Přemisťují se. Učitel si Syna bere stranou.*

UČITEL: Piš — A —

*Syn stojí naproti učiteli a snaží se do vzduchu psát A. Namísto toho, ale spíše jako by ve hře, opisuje podivné tvary ve vzduchu, je vidět, že ho to baví, jako by dirigoval.*

UČITEL: To je malé a! Tak napiš velké... velké...



*Syn se předkloní a ruce vyhodí do vzduchu. Šermuje jimi.*

UČITEL: No! A kdo napsal A, napíše i B —

*Učitel se prochází po scéně a hovoří jako by k divákům — učitelské procházení třídou.  
Syn se zmateně otočí. Učitel se postupně blíží k rodičům a nakonec hovoří k nim.*

UČITEL: A... B, C... dál... Jsou písmena! Jen piš... piš... On bude umět... psát...

*Syn různě máchá rukama, nezdá se, že by věděl, co dělá.*

OTEC 1: Nevěřím na zázraky. Kdyby se tak naučil mluvit!

*Otec rychle přichází k Synovi, hladí jej, jako by jej zařikával.*

OTEC 1: Ať se naučí mluvit! Mluvit — Slyšíš? Ted'! Promluv!

*Syn stojí a o cosi se pokouší, nakonec se napřímí a píše rukama do vzduchu.*

MATKA 1: NE — MUŽU — NEJ — DE — TO.

*Otec po ní opakuje.*

MATKA 2: Nemůže, nejde to. Ale proč! Proč to nejde!

*Otec chlácholí Syna, opět jej hladí.*

OTEC 1: Víš co, netrap ho. On za to nemůže. Kdyby mohl mluvit, tak promluví.

MATKA 1: *(hovoří k OTCI 1, jsou spolu)* Víš, já ted' v noci strašně špatně spím. Zdají se mi sny o ohni, jako bychom byli ztraceni, jako bychom museli pryč. Chce se mi vždycky něco říct, ale nemůžu promluvit.

OTEC 1: Prosím tě, jak to, že nemůžeš mluvit. Vždyť přece mluvíš, ne?

MATKA 1: Ale v tom snu nemůžu, nemám už čas. Blížíme se k ohni a pro ten žár nemůžu otevřít ústa.

OTEC 1: *(bagatelizuje)* Ale to jsou ženské fantazie! Co se může stát! Co horšího nás může potkat než to, co už nás potkalo! Jakou radost jsme měli v životě, jaký tohle byl vůbec život ...

*MATKA 1 stojí a uklidňuje Ríšu, který dělá blbosti, skáče si v předklonu.*

OTEC 1: Co ještě chceš, aby nás potkalo?

MATKA 1: Já si nestěžuju. Já jsem vděčná i za to, že žijeme a že se hoch naučil psát.

*Opět tikání budku. Pořád se vůbec nemění ani nasvícení scény, ani projekce na gázovinu.*

*Objímají se.*

*Po chvíli se protahují, jako by se probudili.*

4/

*Setmí se, zmizí projekce a za bočního světla zleva se scéna opět zalidní. Nyní jsou všichni vidět jasně, neztrácejí se za gázovinou, na níž byla projekce. Scéna je zcela transparentní. Všichni se seskupují vpravo, začíná znít reprodukováná hudba na housle, vlevo si stoupne Zázračné dítě a symbolicky strne v gestu hry na housle. Působí výrazně, až monumentálně.*

*Hledí na něj, pozorují ho jako přírodní úkaz. Nejblíže je Syn, fascinovaně hledí zespodu. Nakonec se Zázračné dítě ukloní a odejde vlevo. Aktéři velmi pomalými pohyby naznačují tleskání. Dítě se opět otočí a ukloní, pak odejde do světla, čímž všechny zastíní svojí postavou.*

*Tma.*

*Vrací se hudební motiv klezmeru, opět projekce na gázovinu. Aktéři tančují a zpívají. Syn vstává uprostřed scény a pomalu se zapojuje do tance a zpěvu.*

Když je k jídlu čas  
Když je k jídlu čas  
Jedí všichni z nás  
Jedí všichni z nás  
Jedí všichni z nás

Když je k pití čas  
Když je k pití čas  
Napijem se zas  
Napijem se zas  
Napijem se zas

Když je svátek zas  
Když je svátek zas  
Tu slavíme ho včas  
Tu slavíme ho včas  
Tu slavíme ho včas

*Syn je uprostřed poněkud mimo.*



Ale když naříkat máš  
Plakat a naříkat máš  
Pláčeš, i když není čas  
Pláčeš, i když není čas  
Pláčeš, i když není čas  
Pláčeš, i když není čas ...

*Syn uprostřed zvedá pěsti pod bradu, jako by se dusil, pomalu se točí, hudba hraje pomalu. Namísto dušení ze sebe vyrazí slabiky:*

SYN: MA — MA — MAMINKÁ — TATÍNEK — DOBRÝ DEN — (opakuje) —

*Někteří opakují, jako by měli radost, hudba je silně melancholická.*



5/

SYN: — dávno — dávno je to!

*Ostatní strnou. Syn se prochází mezi zkamenělými postavami jako v panoptiku.*

SYN: Tak dávno, dávno je to  
Starý obrázek  
V barvách zašlých  
Dávno je to  
Chce se mi plakat  
Oni budou zašlé postavy  
Navždycky pevně namalované na svých místech

Navždycky svoji  
 Mezi sebou  
 Budou tančit starodávné tance  
 A zázrační chlapci pořádat koncerty  
 A bláto na náměstí bude tam vždycky  
 Až do výše kolen  
 Maminka vždycky půjde pro stejnou věc  
 Stejným směrem  
 A to, že umím mluvit, bude takový zázrak  
 Že se na to nikdy nezapomene  
 Tam u nich  
 Tak jako ani já nikdy nezapomenu  
 A vlastně jsem to všechno ani neviděl  
 A ani nevím, jestli si to dobře pamatuju  
 Zvlášť, když se od té doby tolik stalo  
 Že to ani nestačím sledovat  
 A hlavně, když jsem od té doby  
 Už nikdy nikoho neviděl  
 A vlastně  
 ani o nikom neslyšel

*Tikot hodin. Stmívá se. Postavy se mlčky svlékají. Po chvíli se ozývá motiv houslí, stále tikot. Do naprosté tmy zleva při zemi proniká jen velmi slabé světlo, které zvýrazňuje nahá lýtka a chodišla aktérů, kteří pomalu odcházejí vlevo za světlem.*

*Housle hrají židovský motiv.*

*Těla se zastavují a kupí se vlevo, nerozlišené do postav, jako by vytvořily špunt. Tlačí se na sebe, v hudbě se přidávají i další nástroje, ostře nasvícená lýtka zepředu, zezadu jsou ve stínu. Náhle všichni mizí, hudba ustává a ve světle zůstávají pouze boty aktérů.*

*Tikot hodin.*

*Na krátkou chvíli se setmí.*

## Druhá část

### 1/

*Zcela se promění nasvícení scény a její atmosféra, dochází takto k výraznému předělu, který ale není jinak (hudebně či přestavbou) akcentován. Jako by se přímo navazovalo na předchozí. Scéna je nasvícena lampami od stropu civilním, téměř přirozeným světlem rozprostřeným po celé její ploše.*

*Přicházejí MUŽ a ŽENA, která v ruce nese složenou plachtu s věcmi, po cestě uklízejí boty, které zůstaly po těch, co zmizeli vlevo. Rozhlíží se.*

MUŽ: Asi se to dá do pořádku, co myslíš?  
 ŽENA: Ani to není tak hrozné. Napřed něco sníme, co?

*ŽENA v pravé části scény rozprostře plachtu, kterou nese, v ní je jídlo. Sedají si na zem.*

ŽENA: Dobrou chuť.

*Podává muži natřený chléb, jedí jako cestující, kteří mají konečně chvíli na to, spočinout. Když si i žena namaže chléb a chce se do něj zakousnout, ozve se klepání na dveře.*

ŽENA: Jé, někdo klepe. Ano, už to bude!

*Opět klepání.*

ŽENA: Už to bude!  
 MUŽ: (uklidňuje ji) Maminko ...

*Muž jde otevřít, žena zabaluje jídlo. Když přijde k levé části scény, do místnosti vcházejí TECHNICI.*

MUŽ: Dobrý den, pojd'te dál, já už myslel, že neprijdete. Pojd'te dál — tak —

*Muži, kteří vešli, nesou složený praktikábl a s pomocí muže jej uprostřed rozkládají. Je to jediné „zařízení“ scény.*



MUŽ: Když nám pomůžete s tím nejnútnejším ... Tak — a tady se nám podařilo sehnat — pivo!

*Žena podala muži lahev piva, kterou on dává Technikům.  
Ti si je ale neberou, pokládá je na zem.  
Muži odcházejí pro umyvadlo v jednoduchém toaletním stolku.*

MUŽ: Jsem ještě hrozně slabý —

ŽENA: (instruuje muže) To umyvadlo prosím tady — tady!

*Muži přenášejí umyvadlo dopředu.*

MUŽ: Stačilo, že jsem došel až sem a už jsem hrozně unavený.

ŽENA: To nevadí, když budeš trochu líp jíst, budeš zase silný.

*Technici uklízejí, co zbylo po těch, kteří odešli. Žena zatím prostírá na praktikáblu, muž jí.*

MUŽ: Maminko. A víš, že jsem do třinácti let nemluvil?

ŽENA: Jak to, nemluvil?

MUŽ: Tak!

*Technici stojí, svršky těch, kteří odešli, sbalené do pytlé. Hledí na pár.*

TECHNICI: My už jsme hotoví.

*Žena jim donese pokorně pivo se slovy „Prosím“.*

*Technici pijí.*

ŽENA: Dobrý —

*Žena má radost, že mužům pivo chutná, muž na ně hledí od praktikáblu. Scéna je symetrická, střed tvoří žena.*

ŽENA: Tak děkujeme — A na shledanou!

*Technici odcházejí.*

ŽENA: Tatínku, dopij to —

*Žena nese muži pivo.*

MUŽ: Ne, maminko — Jen se napij. Jen se napij.

*Vrací lahev ženě.*

ŽENA: Ale jenom trošičku —

*Žena pije zády k muži, který na ni hledí s namazaným chlebem v ruce.*

*Jejich těla kopírují stejnou polohu, jak on pozoruje ji, jak pije v předklonu, jako by někde za rožkem se skrývala a pila potajmu.*

*Muž kýve uznale hlavou.*

ŽENA: Ááááh — Dobrý! Tak už to můžeš dopít —

*Muž pije, žena přikvápí k praktikáblu a poklízí.*

ŽENA: Jak to, nemluvil?

MUŽ: No tak — Nemohl jsem ze sebe dostat ani slovo. A pak jsem najednou promluvil. Tak bych si přál, abych už mohl žít normálně.

ŽENA: Jak, normálně?

*Muž dojedl a odchází od praktikáblu k umyvadlu a umývá se. Žena rozprostírá plachtu po praktikáblu, pak přichází úslužně s ručníkem k muži. Průběžně mu přizvukuje polohlasným „Ano“.*

MUŽ: No tak asi — asi bez problémů nebo bez nějakých zvláštních, jenom s takovými obyčejnými starostmi. Za války — Za války jsem myslel, vlastně spíš představoval, snil o tom, že budu mít jednu svůj kout, nad který natluču hřebík, abych si tam mohl pověsit šaty. A pod tím, pod tím budu spávat.

*Muž se utírá do ručníku, stojí přitom proti ženě, která jej donesla. Hledí na sebe.*

MUŽ: Ale, sám.

ŽENA: Jak sám?

MUŽ: *(chlácholivě)* Maminko —

*Chytne ji na ramenu.*

MUŽ: Zatím se mi zdá, že i tady ten obrovský byt se musí dávat do pořádku.

ŽENA: Když jsou normální poměry, tak se chce taky normálně žít. Nemůžeš vyjít s měřítky, kteréš měl za války.

*Oba se smějí a jdou jako by si lehnout na povlečený praktikábl — jenom si ale sednou zády k sobě. Žena se ve smíchu zadýchá.*

## 2/

ŽENA: Tatínku — Už to přišlo.

*Zvonek u dveří, muž rychle sklízí plachtu.*

MUŽ: Už je to tady!

*Opět zvonek, několikrát. Žena se chytá za břicho. Muž cosi dělá s praktikáblem. Žena hledí pryč od něj.*

ŽENA: Nedělej nic, prosím tě — Mně je špatně —

*Stále zvonek, muž ji podpírá, jdou doleva.*

ŽENA: Už to přišlo! Už je to tady!

*Vlevo se objeví ve dveřích Ríša v noční košili, nasvícení zezadu (zleva) světlem jako přízrak. Žena zakřičí, jako by se lekla. Muž a žena si Ríšu prohlížejí, předklánějí se, tikot budíku.*

MUŽ: Nó ... Nó ... No není to špatný, ale přece jen ...

ŽENA: Vždyť je to náš Ríša!

*Žena jde k Ríšovi, chytne jej radostně za paži a obejmě jej. Muž gestikuluje, jako by uznal, že to je jiná situace.*

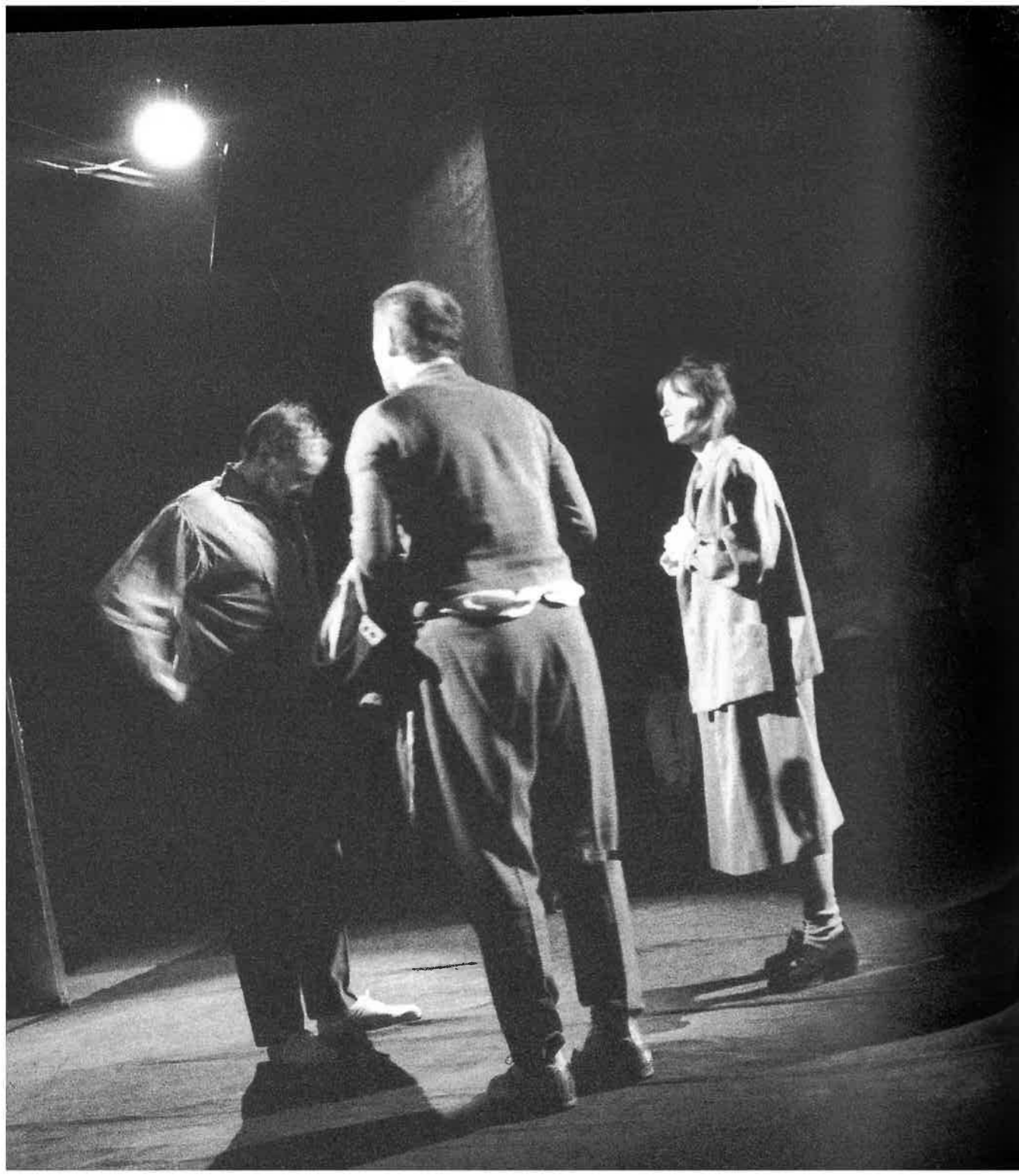
MUŽ: Tak to je v pořádku. Tak to je v pořádku, náš Ríša.

*Muž se jde umýt. Žena Ríšu vede k praktikáblu a posadí jej čelem ke světlu vlevo, hladí jej a objímá.*

MUŽ: Ale myslel jsem, že by se mělo stát něco zvláštního, že by se mohl stát třeba zázrak!  
ŽENA: Zázraky nejsou. Asi.

*Žena hovoří k muži a tělem jako by bránila Ríšu, který tupě sedí a hledí před sebe.*

ŽENA: Bohužel.



*Žena jde do levé části scény a opět si Ríšu prohlíží.*

ŽENA: Ale já si stejně myslím, že to zázrak je.  
 MUŽ: Ale prosím tě.  
 ŽENA: Ale jo.

*Tikot hodin, Ríša houpe nohama a vstává.  
 Všichni tři se sejdou v levé části scény.  
 Chvilí mlčky stojí proti sobě, jen hodiny tikají.*

MUŽ: Pojd'te, půjdeme spát.

*Ríša rychle jde k praktikáblu a jde připravit plachtu jako příkrývku. Zatmívá se.*

MUŽ: No tak, Ríšo! No tak!

*Ríša ulehá, muž k němu otcovsky přistupuje. Muž mu vlepí pohlevek. Ríša vstane a tváří v tvář otci:*

RÍŠA: Dobrou noc tatínku.  
 MUŽ: Dobrou noc.  
 RÍŠA: Maminko, dobrou noc.  
 ŽENA: Dobrou!

*Žena ho ukládá.*

ŽENA: Tak, hezky spinkej, maminka se zuje — tak! Udělá si polštářek — no — Jdeme spinkat —  
 Tak hezky — spinkej —

*Ulehají na praktikábl, Ríša uprostřed.  
 Je tma, světlo jen velmi nedbale osvětluje pokrčené nohy Ríši pod příkrývkou.*

ŽENA: Dobrou noc, tatínku.  
 MUŽ: Oh, dobrou noc, maminko.

*Úpině se zatmí, tikot budíku.*



## 3/

*Ozývá se kakofonická hudba navozující tajemnou atmosféru, pomalu se rozsvěcuje projekce na gázovinu, která opět osvětluje scénu.  
Zleva vchází Postava s pochodní.*

POSTAVA: Ríšo ... Ríšo!

*Postava přichází k praktikáblu, Ríša se vztyčí na posteli a hledí na ni. Hudba stále zní.*

RÍŠA: Kdo jsi? Nejsi ty náhodou čert?

*Postava obchází praktikábl. Mávne pochodní.*

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Co chceš? Přišel sis pro mě?

*Ríša vstává, jeho oblečení je díky osvětlení zabarveno rudě. Obouvá se.  
Když postava promluví, zamává pochodní. Není jí vidět do tváře, ve světle je Ríša.*

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Chceš mě asi odnést do pekla?

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Nebo ses přišel jen tak ukázat? Nebo něco ukrást!

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Tak. Čert. Já jsem ještě nikdy čerta neviděl. Až teď! A co umíš? Umíš čarovat? Mohl bys něco vyčarovat? Mohl bys vyčarovat, co se mnou bude?

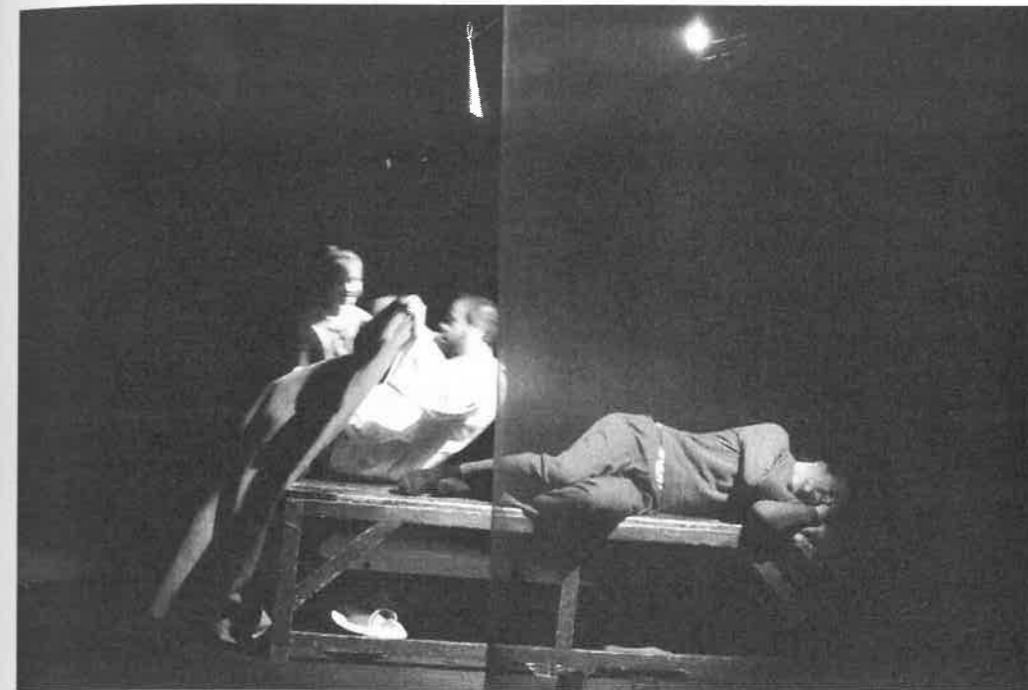
*Stále zní hudba, Ríša se stále obouvá a postava obchází před ním s pochodní, opakuje šermování pochodní, když poví „Ano“.*

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Tak mi řekni. Co. Nebo neřekneš?

*Postava odchází pomalu pozadu otočen na Ríšu ze scény.*

POSTAVA: Ano!



RÍŠA: Ale co ano?

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Ale z toho nic nevím, z toho ničemu nerozumím!

*Postava mizí ve tmě.*

*Proměna světla, mizí projekce a červené světlo, civilní, velmi mírné osvětlení praktikáblu, hudba náhle končí.*

RÍŠA: Mami! Maminko. Mami, vstávej!

*Žena se vzbudí a vstane, jde uklidňovat Ríšu.*

ŽENA: Co je, co se stalo!

RÍŠA: Ted' tady byl čert.

*Žena odstoupí a spráskne ruce.*

ŽENA: Čert? A co, udělal ti něco?

RÍŠA: Ne, nic, ale mluvil jsem s ním.

ŽENA: A řekl ti něco?

RÍŠA: Nic, ale —

*Vstane, v rukou drží příkrývkou.*

RÍŠA: Tady stál.

*Stojí proti sobě s matkou. Ta ho uklidňuje jako malé dítě, kterému nevěří.*

ŽENA: Ale to víš, že jo —

*Žena tlačí Ríšu zpět do postele.*

ŽENA: Ale ted' si lehneme, protože je noc a Ríša musí spinkat —

*Ukládá jej s úsměvem milující matky.*

ŽENA: Tak spinkej — no — Dobrou noc —

*Ulehá. Je tma.*

RÍŠA: Ale, tady stál!

*Ozve se rozespalý hlas otce, kterému jako by vstoupili do snu.*

*Tíkot budíku.*

## 4/

*Zvonek u dveří. Opakovaně zvonek, stále bez světla, jen velmi sporé osvětlení zprava.*

*Zvonek zvoní bez přestání. Otec vstává a krađe se ke dveřím vlevo. Jeho tvář osvítlí jasné světlo ze dveří.*

*Aniž by byl viděn, ozve se Muž 1.*

MUŽ 1: Jsem tady správně podle jmenovky? Nemůžu to vyslovit, to vaše jméno. Ani to není česky!

*Muž (Ríšův otec) si prohlíží papír, jež mu zřejmě Muž 1 dal, v rozespalém předklonu, osvětlen jasným světlem zpoza dveří.*

MUŽ: Jo, jste tady správně, ale vždyť je teprve, já ani nevím, kolik je hodin.

MUŽ 1: No vidíte a válíte se v posteli a já už jsem v práci, kvůli takovým jako jste vy.

*Muž si mne unavený obličej, stále neprobuzený.*

MUŽ: Jak to, kvůli takovým, jak já?

MUŽ 1: Dám vám otázku.

MUŽ: No prosím, ptejte se.

MUŽ 1: Chcete být zavřený hned, nebo až potom?

MUŽ: Zavřený za co?

MUŽ 1: Za nic a budeš se divit.

MUŽ: Jak to, za nic?

*Muž 1 se poprvé objevuje ve světle, vstupuje do místnosti. Je v obleku, na hlavě má klobouk.*

*Muž stále v předklonu nechápe, co se děje.*

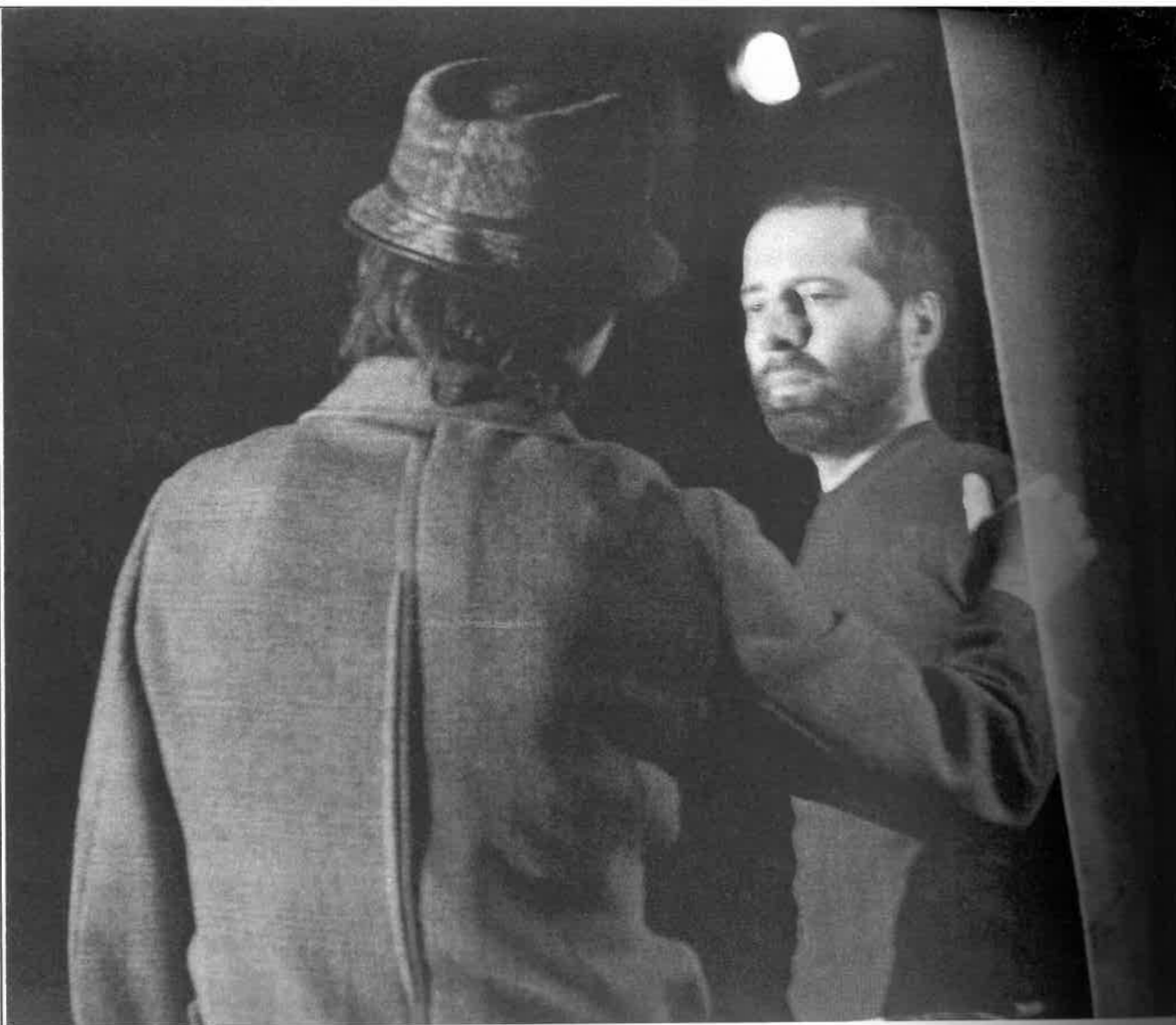
MUŽ 1: Už jenom za to tvoje divný jméno bys mohl sedět. No — Tak ty se tváříš, že nic nevíš. Tak vzpomínej! Tak co. Nebo chceš jít se mnou?

*Muž 1 prudce odstrčí Muže, ten odskočí až k praktikáblu. Muž 1 pak k němu opět rázně přichází.*

MUŽ 1: Tak co, podívej se na svou rodinu, nestydíš se, co? Tobě není hanba?

*Muž 1 mu otcovsky dává ruku na ramena, jako by mu celou dobu domlouval.*

MUŽ 1: Já ti říkám: příznej se, dokud je čas.



MUŽ: Ale já nic nevím, já jsem spal. Já ani nevím, kolik je hodin.

*Stále jsou osvětleni světlem ode dveří, které na ně hází slabé paprsky.  
Na praktikáblu se pohybuje přikrývka, pod kterou je Ríša a žena.*

MUŽ 1: Máš lhůtu do příště. Ovšem — nemysli si, že jenom tak vyvázneš. My vás moc dobře známe! Ty vaše ... S těma jménama.

*Muž 1 bere muži kartičku, kterou žmoulá v rukou.*

MUŽ 1: Ted' spi — Lehni si, spi, spi —

*Ukládá ho.*

*Muž 1 schovává kartičku do vnitřní kapsy saka, zpívá a muž poslouchá v sedě již pod přikrývkou:  
Židáááci, židáááci, nemají co na práci ... Rozvracejí republiku, my jim dáme přes tu fíku ...  
Muž 1 odchází a u toho se stále ještě otáčí na muže v posteli. Stále si zpívá, jak odchází.*

*Tíkot hodin. Zatmívá se.*

## 5/

*Za zvuku akordeonu se rozsvítí scéna s projekcí na gázovině.*

*Vstávají ve spěchu.*

MUŽ a ŽENA: Ríšo! Vstávat, Ríšo!

*Ríša si svléká spěšně košili a zůstává v bílém nátělníku a červených trenýrkách, běží doleva.*

ŽENA: A vyhrať to!

*Uklízejí praktikábl a žena se obléká, zleva přichází spartakiádní sestava: zástup dvojic nesoucích žluté krabice, všichni ve cvičebních úborech ve srovnaném kroku za veselé hudby akordeonu. Muž a žena si sedají na praktikábl a pozorují je.*

*Dvouřad se rozdělí tak, že vytvoří uličku, kterou do rytmu přichází ostatním cvičencům podobný Ríša, rodiče na něj volají „Ríšo“ a „Tady jsme!“*

*Cvičenci do hudby cvičí, rodiče jsou potěšeni. Po chvíli do hudby a cvičení volá otec a Ríša mu odpovídá.*

OTEC: Čím budeš!

RÍŠA: Armádním generálem!

*Matka se směje, těší se ze slávy. Krabice nahrazují šátky, cvičenci pokračují v sestavě.*

*Ríša si stoupne na svoji krychli, rukama se vytahuje nahoru a vystrkuje pupek. Je jakousi bizarní sochou neatletického těla v atletickém postoji.*

OTEC: Čím budeš!

RÍŠA: Chtěl bych být úderníkem!

*Ríša sleze z krychle a cvičí zase s ostatními.*

OTEC: Ale čím budeš!

RÍŠA: Doktorem!

*Cvičenci s Ríšou: Hurááá! Hurááá!*

*Společně zpívají všichni: jamparampa, jamparampa, jamparampáá —*

*Pořááá v rytmu pochodového cvičení odnášejí kostky.*





*Riša se slavně vrátí, matka je nadšena, vítá jej.*

*Riša je s falešnou skromností potěšen a užívá si svých pět minut slávy.*

MATKA: Rišo! No to bylo — senzační! Vid', táto!

*Nese mu oblečení.*

MATKA: Obleč se hezky. No —

*Riša se obléká.*

OTEC: Krásně jsi cvičil!

*Otec přichází k Rišovi a klepe mu uznale na rameno.*

MATKA: *(káravě)* No a zase si měl naopak to tričko.

*Riša si kontroluje triko a zjišťuje, že tomu tak skutečně je.*

MATKA: No ale nevádí, tam se to ztratilo — Vid', táto!

OTEC: Rišo!

*Otec přichází těsně před Rišu a hovoří k němu z velké blízkosti v předklonu přímo tvář na tvář.*

OTEC: A to byly tvoje spolužačky?

*Riša přikyvuje, otec si uznale škrabe hlavu.*

MATKA: A jak ses vyjímal! No! Tatínek by tak nezacvčil. Kdepak!

OTEC: Ale čím doopravdy budeš?

*Riša už má navlečeny kalhoty a zapíná si košili.*

RÍŠA: Já nevím.

MATKA: Tak ho nech! Jak to může vědět? Ještě je brzo, vid'. No.

*Pomáhá mu s oblékáním. Otec si obléká kabát.*



OTEC: Pojd'te!

*Obřadně si nasazuje jarmulku a rukama si přejede přes oči, které si zatlačí, a po tváři.*

OTEC: Půjdeme na hřbitov.

*Zatmívá se, otec šátrá rukou po Ríšově ruce, předklání se, osvětluje je světlo zezadu — zleva — jejich záda. Ozve se opět tikot hodin. Chvilí tak všichni stojí. Pravou část jeviště osvětluje projekce na gázovinu, otec přechází vpravo, matka s Ríšou zůstávají vlevo.*

*Tikot hodin stále.*

*Otec na hrobě rozsvěcuje svíčku, pak se vrací k Ríšovi a matce. Matka přináší na praktikábl kameny. Vrací se. Všichni tři stojí vlevo v uctivé vzdálenosti od praktikáblu.*

OTEC: Tak pozdrav pěkně.  
 RÍŠA: Koho? Vždyť tady nikdo není, nikdo mě neslyší ...  
 OTEC: Jen se neboj, oni tě slyší!  
 RÍŠA: Dobrý den, dědečku a babičko. *(odvrací se)* Vždyť je to blbost.  
 MATKA: Tak to říkej, když to musí být.  
 OTEC: Jak ti to jde ve škole —  
 RÍŠA: Učím se dobře, ale moc mě to nebaví. Víc mě baví hrát si s dětma a čtení kníže, takže mě baví tělocvik a čeština.  
 OTEC: Ale vždyť máš z tělocviku dvojku.  
 RÍŠA: Ale baví mě to.

*Otec natahuje ruku k praktikáblu.*

OTEC: Dostal poznámku!  
 RÍŠA: Za to já, dědečku a babičko, nemůžu. Zula mě poštuchoval a učitelka vždycky myslí, že jsem to byl já.  
 OTEC: Tak řekni dědečkovi a babičce co a jak dál.  
 RÍŠA: Dál — nevím — co

*Rozhlíží se po otci a matce.*

MATKA: Čím budeš?  
 RÍŠA: Já —  
 OTEC: Běž —

*Ponouká ho, aby hovořil k praktikáblu.*

RÍŠA: Dědečku a babičko, nevím. Ale chtěl bych být něčím jako —  
 MATKA: *(napovídá)* Doktorem!  
 RÍŠA: Doktorem!  
 OTEC: No tak!

*Otec stále ponouká Ríšu, aby šel dopředu, ten polevuje a pomalu se odpojuje od rodičů a přistupuje k praktikáblu.*

RÍŠA: Já, babičko a dědečku nevím — ve mně je velká nejistota. Já nevím, čím chci být. Já jenom vím, co mě baví a to ještě vím jenom o tom, co znám, o čem vím, že he to na světě. Ale — *(ohlíží se po rodičích, aby ho neslyšeli)* chtěl bych být třeba nějakým hrdinou, jako d'Artagnan — nebo kovbojem, případně parašutistou *(Riša je najednou nadšený, přibíhá k svíčke a hovoří s ní)*. Ale čím doopravdy budu, to vůbec nevím a nechce se mně na to ani myslet, totiž tak, aby to byl jako závazek, že když se teď rozhodnu, že tím potom taky budu.

*Otec pomalu přistupuje k Ríšovi a hovoří.*

OTEC: Prosím tě, co to meleš!

*Matka běží k Ríšovi.*

MATKA: Tak ho nech. Netrap ho pořád.

*Matka konejší Ríšu.*

OTEC: *(káravě)* Musí ctít dědečka a babičku.

MATKA: Stejně je tím poznamenaný, tak jako tak.

*Matka stojí mezi otcem a Ríšou. Rozhlíží se po krátké pauze.*

MATKA: Mně není dobře.

*Oba k ní přistupují a odvádějí ji.*

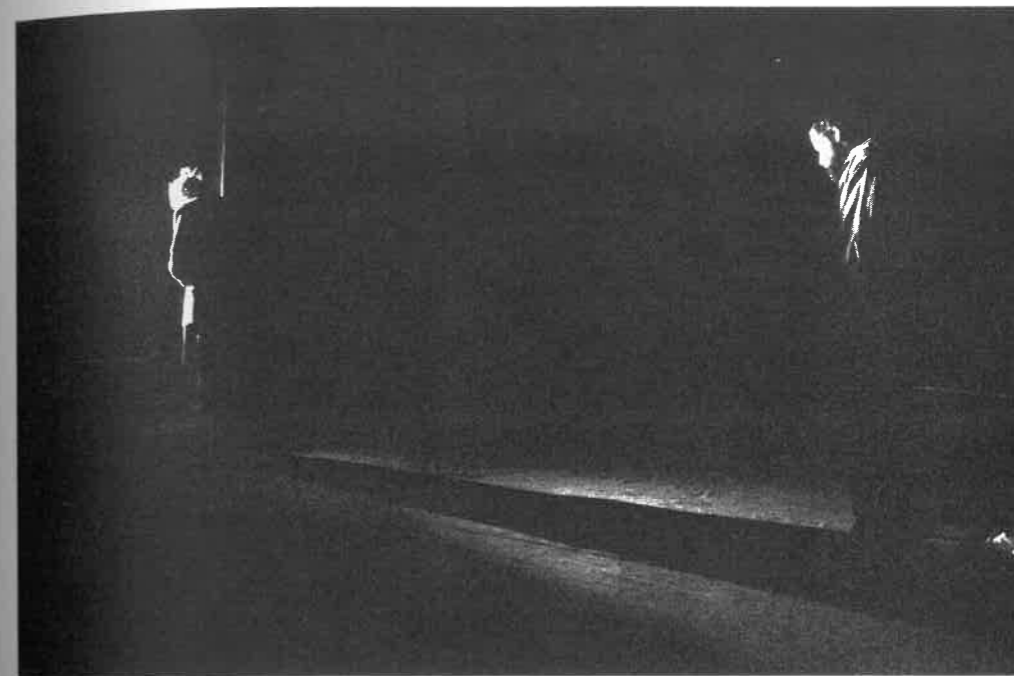
OTEC: Pojd'. Půjdeme domů. Půjdeš k doktorovi. Tak podepři maminku!

*Podpírají ji a odvádějí jakoby k praktikáblu, ona je odstrčí.*

MATKA: Tam ne!

*Ona chvíli stojí a hledí na místo, na něž prve všichni hleděli jako na hrob. Přistoupí k praktikáblu a vezme z něj pomalu kámen, jež tam dříve položila. Otočí se doleva.*

MATKA: Já už musím jít.



*Riša ji chce zastavit.*

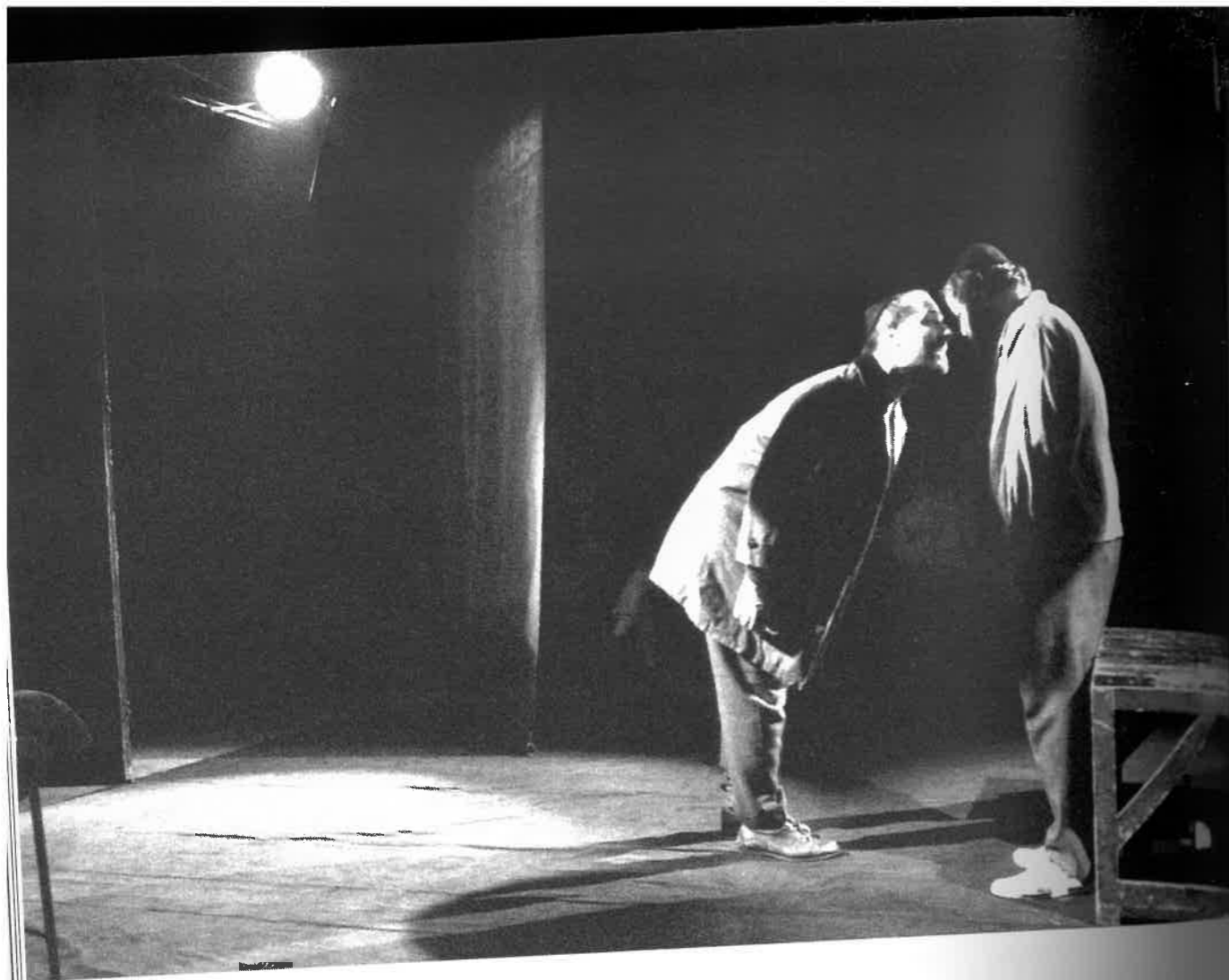
RÍŠA: Kam? Maminko, nechod' nikam!

MATKA: Nech mě teď, nemluv na mě —

*Matka pomalu odchází sama do světla.*

MATKA: Mně je moc zle.

*Riša stojí uprostřed scény, nasvětlen zepředu světlem, v němž zmizela matka. Má svěšenou hlavu. Zatmívá se, otec pomalu kráčí do středu scény. Zatmí se a svítí jen jemná světla u stropu a svíčka. Když se opět rozsvítí pomalu celá plocha scény, otec stojí naproti Ríšovi v předklonu, jako když hovořil ke svým předkům. Je nepřijemně blízko strnulému Ríšovi. Hovoří mu do tváře.*



OTEC: Vidíš! Maminka odešla!

*Dá Ríšovi jemnou facku.*

*Poté mu upraví límec a chytne jej za rameno. Hledí pryč. Ozývá se tikot hodin.*

*Otec odchází tam, kam matka prve.*

*Ríša zůstává sám. V průběhu následujícího monologu sklízí věci z praktikáblu, zháší svíci, nakonec stojí uprostřed scény a hledí zamyšleně do země.*

RÍŠA:

Ted' se v mojí hlavě prohání vítr  
 A mele jen to svoje ted' seš sám  
 A taky věty ze školy  
 Vybraná slova  
 Násobilku  
 Kousky různých jmen  
 Třeba Lída  
 Nebo Míla  
 Ačkoliv u nás ve škole takové nejsou  
 Taky jsem si vzal na pohřeb prášek  
 A přitom jsem se divil  
 Že ten prášek vůbec nemám zapotřebí  
 Až teprve třetí den  
 Sotva jsem vzal do ruky něco po mamince  
 Jsem si to teprve uvědomil  
 Co to bude znamenat  
 Že maminka už tady nebude  
 A pak jsem si to uvědomil  
 Zase za několik let a ted' zase  
 A pak jednou, když otec, už starý, spal  
 A ze spaní volal maminku  
 A to přitom od té doby uplynulo tolik let  
 A všeho  
 Že jsem se divil  
 Nejenom, že si vzpomene  
 Na maminku, totiž na svoji,  
 Ale že se mu vůbec ještě podaří usnout  
 A že má sílu žít  
 Když už je mu tolik let  
 Maminko moje

*Tikot hodin.*



## 6/

*Zatmí se jen na drobnou chvíli, potom růžové světlo na gázovinu, smích děvčat a dvě děvčata přikvapí zleva a sednou si na praktikábl. V rukou žmoulají kabelky.*

RÍŠA: Slečny, já umím být velmi vtipný. Udělám vtipnou slovní hříčku o čemkoliv.

*Přisedne si k nim.  
Děvče 1 si trochu odsedne.*

DĚVČE 1: Tak třeba zavtipkujte o víně.

*Ríša vymýšlí slova, jako by básnil, nakonec si lehne na záda, nohu přes nohu.*

RÍŠA: Když — vypiju víno — tak je mně tělesně i duševně líno!

*Děvčata se chichotají.*

DĚVČE 1: To je velmi vtipné!

DĚVČE 2: A co tím chcete říct?

*Ríša obletuje praktikábl, přisedá si k Děvčeti 1, ale pokukuje i po druhém děvčeti.*

RÍŠA: Jestli byste nešla se mnou — za určitých okolností ovšem — do kina, případně. Nebo jestli chcete, bychom mohli jít na procházku!

*Scéna je velmi živá, Ríša se neustále přesunuje, děvčata na něj reagují, přeseďají si tak, aby s ním nikdy nebyly v kontaktu.  
Celek vytváří dojem hravého flirtu.*

RÍŠA: Jestli chcete, můžete jít obě.

DĚVČE 2: *(hovoří mechanicky)* No — tak — určitě — tak jsme domluveni — tak my s váma někam půjdeme — ale určitě —

*Začíná hrát rock'n'rollová hudba.  
Děvčata se klepou do rytmu.  
Ríša táhne Děvče 1 k tanci. U toho do ní mluví.*



RÍŠA: Slečny, já — nejenom vtípkuji, ale já jsem také — když jsem ovšem sám — což ale zase nebývá tak často, protože kolem je spousta krásných žen, o které nemám nikdy nouzi, tak tedy — když jsem sám, tak se zamýšlím i nad hlubšími problémy, jako je smysl života, a tak podobně ...

*Děvče 1 tancuje, jako by jej neposlouchalo, až se k němu obrací zády a do tance si tleská. Ríša se pohybuje mátožně, rozpráví, nakonec ji chytne zezadu a obejmě, jako by ji chtěl spoutat — jí se podlomí kolena, on ji postaví a posadí opět na praktikábl. Děvče 1 se upravuje. Ríša bere za ruku Děvče 2, změna hudby (plouzáák), tančí spolu v těsném sevření. Ríša jí při tanci neustále osahává zadnici, ona si stahuje sukni.*

RÍŠA: Čtu taky spoustu krásné literatury — přečetl jsem v mládí celou obvodní knihovnu. Všechny autory podle abecedy. Od A až do V, kdy mě, bohužel, vyhodili, protože — jsem jednu knihu ztratil, já ale —

*Děvče 2 se odtahuje a posadí se na praktikábl, Ríša si k nim přisedne a hovoří opět k Děvčeti 1 i Děvčeti 2.*

RÍŠA: — pokračuji v četbě dál, i když si už teď půjčuji jenom od soukromníků. Měl jsem prosím půjčeno najednou až dvacet šest knih od dvaceti pěti různých lidí.

DĚVČE 1: No, to jste nás úplně okouzлил, vid', Lído?

*Děvče 1 strčí do Děvčete 2.*

DĚVČE 2: No jasně, Mílo, tak to my s váma teda někam půjdeme, ale určitě.

*Ríša nadšeně vyskočí a proměnáduje se po levé části scény.*

DĚVČE 1: To je velmi zajímavé, co vyprávíte. Člověk se poučí i pobaví —

*Obě se pubertálně rozesmějí. Ríša poskakuje kolem. Přisedá si opět k nim, ony si odsedají.*

DĚVČE 2: To jsem vždycky toužila, seznámit se s tak nesmírně inteligentním a zároveň zábavným mužem, škoda, že už musíme jít, vid', Mílo —

*Při posledních slovech obě vstávají a čelem k Ríšovi, který si opět rozverně lehá na záda na praktikábl, odcházejí doleva.*

DĚVČE 1: No, to je hrozná škoda, Lído, ale my teda přijdeme na ten výlet, nebo do toho kina —

Obě zároveň: Tak se těšíme, na shledanou —

*Vybuchnou v pubertální smích a odcházejí, Ríša se posadí a hledí za nimi, pak vstává a vykročí za nimi, jako by je chtěl zastihnout —*

RÍŠA: Ale slečny, vy jste odešly a přitom jsme si nesmluvili ani místo ani hodinu.

*Zůstává sám na scéně, hovoří do prostoru kolem sebe.*

RÍŠA: To je zvláštní. Vždycky, když má být můj, jinak naprosto evidentní úspěch korunován konkrétní akci, ztroskotá to na nějaké drobnosti. Jako například teď — na typické roztržitosti žen a na zapomnělosti. A z té roztržitosti bych je určitě svými pedagogickými schopnostmi a dovednostmi vyléčil. No nic. *(upravuje se)* Budu muset začít znovu někde jinde — bohužel.

*Rozhlíží se po divácích.*

RÍŠA: Víte, moje představa ideálu a toho, čím bych sám jednou v budoucnosti chtěl být, je výsledkem školního vzdělání, namátkově, nebo lépe řečeno abecední četby obvodní knihovny, ideálů té doby a toho, k čemu moje srdce vědomě nebo polovědomě tíhne. Zde je výslednice mých představ, jejich zhmotnění. Aby toho nebylo na vás příliš, rozdělil jsem to mezi dvě osoby —

*Tleskne, světelná proměna — světlo zleva vypíchne ánfas Ríši sedícího na praktikáblu a hledícího doleva. Ozývají se práskací kuličky z dětské pistole.*

*Vběhne muž v modrém roláku a padne jako střelený k zemi.*

*Zní harmonika, westernový motiv.*

*Po chvíli nejistoty, kdy se Ríša rozhlíží, vstoupí muž oblečený jako kovboj.*

KOVBOJ: Jsem teď trochu znaven. Celou noc jsem tvořil surreálnou vizi na plátně mimořádných rozměrů —

*Ríša odtahuje mrtvolu doleva a mizí ze scény.*

KOVBOJ: A když jsem vše dokončil, tu mi došlo, že můj život nemá smysl — nikdo kolem mne není schopen moje myšlenky pochopit. Lidstvo, které je tu pro to, aby denně vzdávalo díky za to, že existuji, si toho neváží —



*Rozhlédne se, rychle se otočí a střílí za sebe. Tak se dostane do středu scény. Ze dveří vlevo vypadne další tělo.*

**KOVBOJ:** Ááá, dopadl jsem toho bídneho kojota, který za mnou slídí od dob, kdy se záhadně, asi kolem mých třinácti let —

*Objeví se Ríša, odtahuje další mrtvolu.*

**KOVBOJ:** — nepamatuji se již zcela přesně — ztratil pergamen s mým hraběcím jmenováním.

*Kovboj vytáhne balíček karet, a zatímco se prochází po středu scény, hraje si s kartami. Za zvuků křížených kordů zleva na scénu přiskáče Mušketýr v souboji s mužem oblečeným do modré teplákovky. Oba šermují, při tom se otočí tak, že Mušketýr stojí čelem ke dveřím vlevo. Zapíchne muže, který teatrálně umírá, aby byl poté hned odtažen Ríšou.*

**MUŠKETÝR:** Já jsem zase plný síly a energie. Nemohu si dovolit klesat na mysl, neboť jsem zde, abych svým uměním přinesl lidstvu spásu. — Jakže? Zde opět?

*Za ním se objeví muž v modré teplákovce, pozdraví se kordy. S výskokem se pustí do boje. Mušketýr muže odzbrojí.*

**MUŠKETÝR:** Tentokrát ti pro spásu tvé duše daruji život. Odejdi a neukazuj se víc — hm!

*Muž potupně mizí, Ríša přihlíží. Mušketýr deklamuje k divákům na obou stranách scény.*

**MUŠKETÝR:** Držím se jen s vypětím vši vůle. Můj fyzický stav je katastrofální po prožití tisícerych vášní, miloval jsem mnoho žen, pil spoustu alkoholu, kouřil bez ustání a nevyhýbal jsem se ani kokainu ani jiným pro normálního smrtelníka nepoznaným a nepoznatelným neřestem. Tak jsem poznal vše, co člověk může poznat. Proto jsem nejvyšší smysl našel — ve službě.

*Kovboj si celou dobu hraje s kartami, sedě na praktikáblu.*

**KOVBOJ:** Hlubšího smyslu není. Věci existují jen díky jim samým, člověk je na tom všem bez zásluhy.

**MUŠKETÝR:** *(hodí knihu na praktikábl před Kovboje)* Nikoli, drahý příteli, mohu-li pro tebe něco učinit, tuhle, přečti si verše mé a budeš spasen!

*Kovboj se vrhne na spis, vstává a prohlíží si jej, Mušketýr tasí.*

KOVBOJ: Noo, je to krásné. Ovšem nebude to oceněno —

*Knihu rozevře a položí na Mušketýrův kord.*

MUŠKETÝR: Osvítím všechny.

KOVBOJ: Katastrofa se blíží, všechno je ztraceno, kromě cti. A i těch zbylo po čertech málo. Nemohu být pochopen.

*Mušketýr provede výpad, za ním Ríša se natahuje.*

MUŠKETÝR: Blíží se spása, světlo v mých verších zazáří jako blesk!

*Kovboj se nohou opírá o praktikábl, lhostejně.*

KOVBOJ: Katastrofa.

MUŠKETÝR: Spása!

*Kovboj vyleze na praktikábl.*

KOVBOJ: Katastrofa!

MUŠKETÝR: Spása!

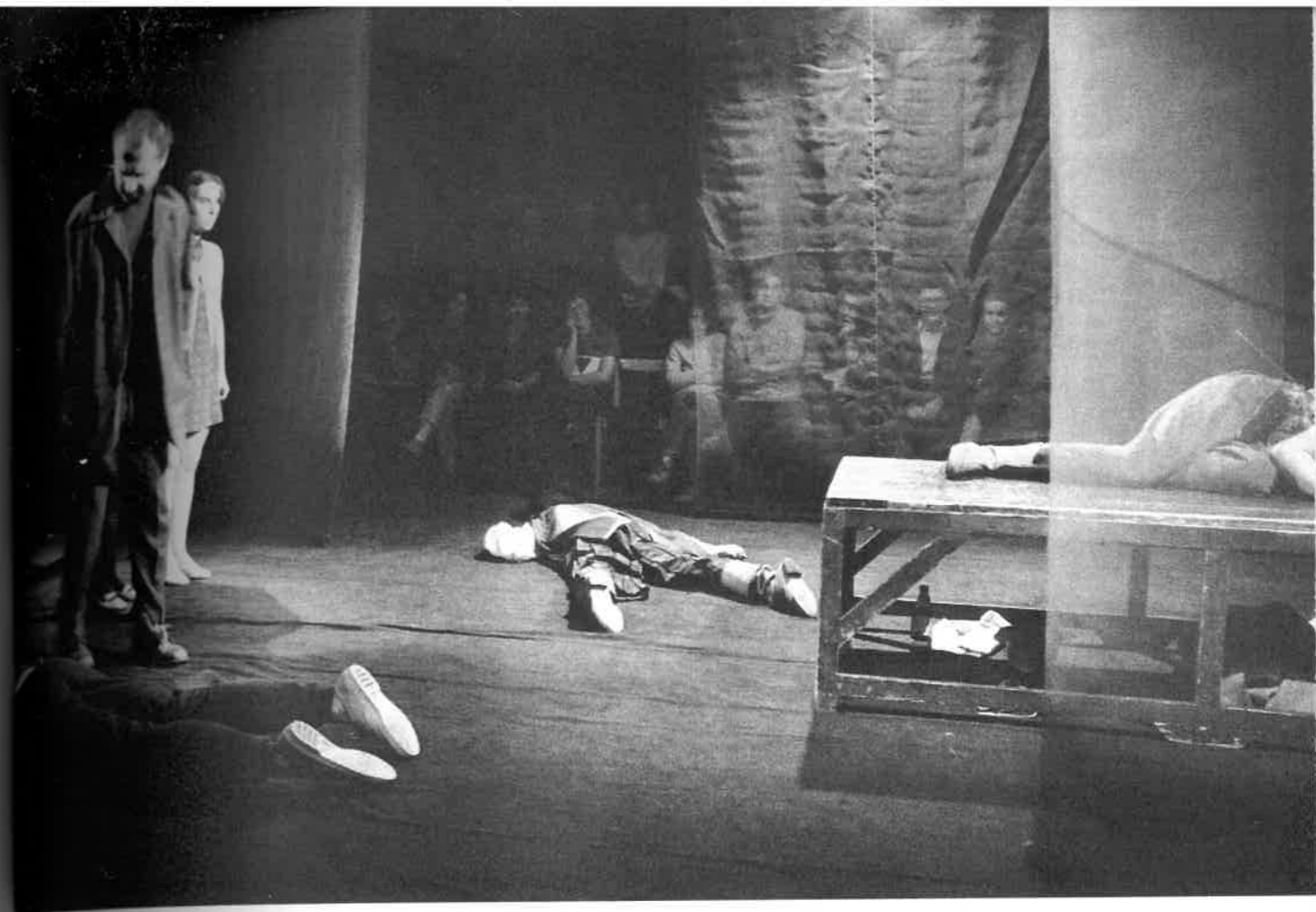
KOVBOJ: KATASTROFA!

*Mušketýr protne kordem Kovboje, ten vystřelí.*

MUŠKETÝR: SPÁSA!

*Oba padají k zemi, umírají pomalu, teatrálně.*

*Ríša bezmocně prohlíží z prostoru přede dveřmi vlevo, dokud scénu osvětluje světlo.*



## 7/

RÍŠA: Slibuji vám, moje ztělesněné, věrné, mrtvé představy, vám, krásné slečny, tobě, tatínku —

*Ríša hovoří do prostoru kolem sebe, postupně se dostává na střed scény, vlevo se objevují děvčata, držíce se za ruce, a tatínek. Ríša vyleze na praktikábl, stojí a hovoří k postavám.*

RÍŠA: — něco zcela určitého.

*Kovboj sebou praští o zem, zvuk.*

RÍŠA: Ale sám ještě dost dobře nevím, co.

*Otec uznale prohlíží mrtvolu.*

OTEC 2: Dovol, Ríšo, abych se s tebou za všechny vlastně rozloučil —

*Otec chytá dívky, potom přistupuje k Ríšovi.*

OTEC 2: Protože i když jsme v tobě zanechali jistou stopu, nebudeme mít už na tvůj další život takový vliv jako doposud. Přejeme ti hodně štěstí a zdraví, prosíme, abys to, co jsme zanechali v tobě dobrého, nezapomněl a také nezradil — i když, jak doufám, půjdeš již svou vlastní cestou, teď už jako hotový člověk.

*Otec prochází kolem těl a prohlíží si je.*

OTEC 2: Jenom — a myslím, že mohu toto přání vyslovit jménem všech —

*Líbá ruce děvčatům.*

OTEC 2: — ti přejeme, aby ses nedostal na šikmou plochu a neskončil někde na šibenici!

*Při posledních slovech hrozí k Ríšovi, zakucká se, kašle a unaveně se posadí na praktikábl k Ríšovým nohám.*

*Potom vstává, stejně jako ostatní (i mrtvolu).*

OTEC 2:

My ti teď na tvou další pouť zazpíváme píseň a během následující přestávky naber hodně nových sil do dalšího života.

*Ostatní postavy se řadí za otce doleva ke dveřím, proti nim stále stojí Ríša na praktikáblu, takto na sebe hledí.*

*Otec stojí proti postavám a diriguje je.*

*Hudba a zpěv:*

Hle luna stoupá výš  
A splav hučí v dáli  
Já ti přišel přáti štěstí  
V mihotavé záři hvězd.  
Půjdeš dál světem sám  
Jak bys tulákem by  
Dobrou noc, Ríšo náš, dobrou noc

*Poslední verš zpívají jako antifonu i s Ríšou.*

*Udělalí „zlatou bránu“ a Ríša, stejně jako postupně i ostatní jí odcházejí z jeviště.*

*Zatmí se.*

**Přestávka.**



## Třetí část

### 1/

*Proměna scény — dva praktikáblly jako stůl do T, na zadním ubrus a židle.  
Přichází členové komise, berou si židle, staví je do řady podél kratší strany T (v čele směrem  
ke dveřím vlevo) a sedají si.  
Scéna je osvětlena shora jako celek.*

*Vstoupí Ríša, stojí proti komisi tak, že mezi nimi je celý dlouhý stůl z praktikáblů.  
Muž 1 hovoří s dikcí připomínající soudruhy.*

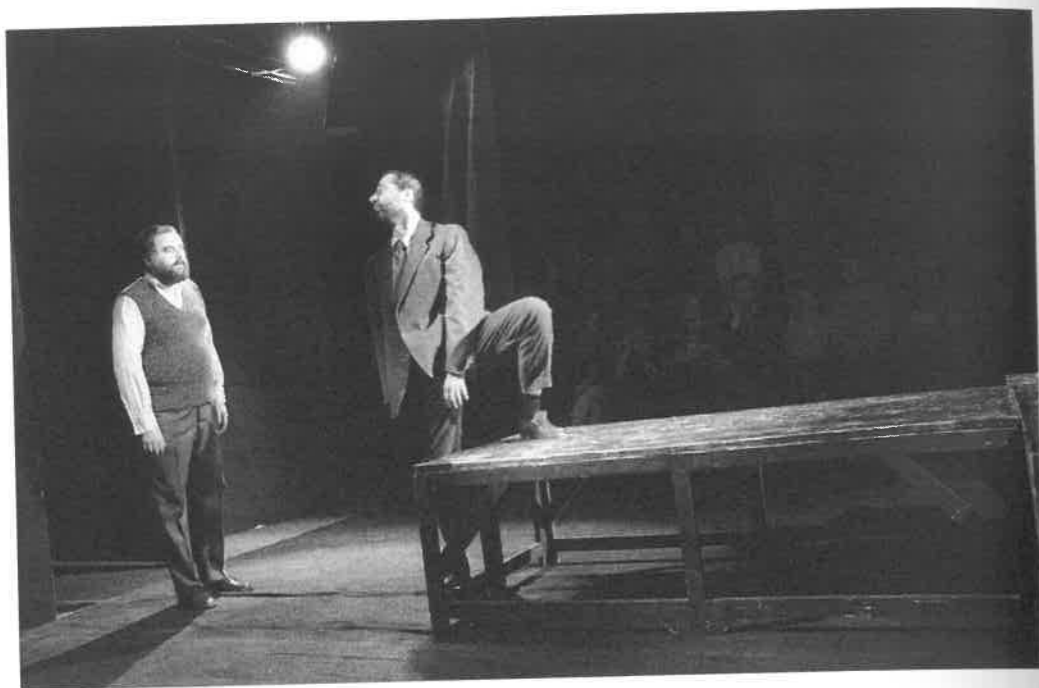
RÍŠA: Dobrý den.  
MUŽ 1: Pane Ríšo, jste to vy, vid' te!  
RÍŠA: Ano, já jsem —  
MUŽ 1: Pane Ríšo, jenom se neomlouvejte, my už jsme o vás tolik slyšeli ...

*Ríša se lehce ukloní.*

ŽENA: Jenom to nejlepší.  
MUŽ 1: Pane Ríšo, já ti budu říkat Ríšo, jestli ti to nebude vadit, když —  
RÍŠA: Jak je vám to milé, mně to nevadí.  
MUŽ 1: Tak teda Ríšo — my jsme velice rádi, že jsi přišel, my jsme na někoho takového, přesně  
takového jako ty, už dlouho čekali — ty seš tady, co —  
RÍŠA: Ano.  
MUŽ 1: Správně!  
ŽENA: Jen se nestyd', Ríšo.  
MUŽ 1: Zkrátka a dobře, mysleli jsme, za předpokladu ovšem, že by tě to zajímalo, že bys byl  
něco takového, jako naše —

*Muž 1 udělá neurčitě gesto.*

RÍŠA: Ano.  
MUŽ 1: Že co my! Že! My sami. My nejsme nic!



*Zjevně opilý muž po levici Muže 1 spadne ze židle.  
Pomohou mu vstát, Muž 1 při tom hovoří.*

MUŽ 1: S tebou — s tebou — s tebou — chachacha! Ale samozřejmě čistě formálně tě musíme, jak se říká, trošičku vyzkoušet.

MUŽ 2: Zaštěkej.

*Ríša dělá vrr a haf haf.*

MUŽ 1: Výborně!

*Muž 2 si poštekává s Ríšou.*

MUŽ 1: Výbornissimo, to je lepší, než jsme čekali! Víš, chlapče, člověk tady musí být tak trošičku pes.

*Ríša dělá haf haf haf.*

ŽENA: A jakou má sílu, to je hned vidět.  
MUŽ 1: Teda Ríšo, ty sis nás ale získal, co!

*Muž 2, opíraje se o stůl, připlazí k Ríšovi a hovoří s ním tvář v tvář. Nesrozumitelně něco zahalásí.*

RÍŠA: Prosím?  
MUŽ 2: Jestli mě uneseš!  
RÍŠA: Já nevím. Možná chvilku snad, určitě — ano.  
MUŽ 1: Výborně! Tak je to správné, neslibovat víc než je člověk opravdu schopen unést! No prosím, šup na Ríšu. On už ukáže, co vydrží.

*Muž dvě vyleze Ríšovi na záda.*

MUŽ 1: Nó Ríšo! Pěkně se při tom procházej! To je kvůli tobě, aby sis to vlastně taky sám ověřil -

*Ríša chodí s Mužem 2 na zádech před komisí sem a tam.*

ŽENA: Já se vsadím, že Ríša dokáže i poslepu.  
MUŽ 1: Teda Ríšo, ty máš ale štěstí u žen — no schválně! Zacpi Ríšovi oči!

*Muž 2 položí dlaně na Ríšovy oči.*

MUŽ 1: A chod'! Jde to, co? Co? Paráda, ne?

*Muž 2 sleze z Ríši, odchází za ostatními.*

MUŽ 2: Zařehtej.  
RÍŠA: Ihahahá  
MUŽ 1: Bravo bravissimo, bravo bravissimo, bravo bravissimo! Pardon (posadí se)  
MUŽ 2: Vyskoč.  
MUŽ 1: Padni!

*Ríša vyskočí a padne zády na praktikábl.*

ŽENA: *(výskne)* Ten Ríša, to je ale kanec.

*V průběhu následujícího Ríša rychle mění různé pozice a gesta a snaží se adekvátně odpovědět na příkazy, jež přicházejí přes sebe jako jeden velký zmatek.*

MUŽ 2: Zachrochtej.  
 MUŽ 1: Udělej zajička!  
 MUŽ 2: Kapra.  
 ŽENA: Muchu!  
 MUŽ 1: Mrtvého!  
 ŽENA: Čápa!  
 MUŽ 2: Zamňoukej!  
 MUŽ 1: Stačí!

*Ríša předvádí čápa a u toho mňouká, zarazí se a otočí se.*

MUŽ 3: Půjdeme.

*Muži odcházejí.  
 Ríša stojí na praktikáblu uprostřed scény, zmateně se rozhlíží.  
 Zůstává pouze žena se složkou papírů v ruce. Otvárá se jimi.  
 Ríša seskočí.*

## 2/

RÍŠA: Já jsem — úplně grogy!

*Ríša obchází praktikáblu a blíží se k ženě.*

RÍŠA: K čemu to, prosím vás, je. Taková zkouška.

*Sedá si k ženě.*

RÍŠA: Navíc, samé takové věci, které hůř nebo líp dokáže téměř každý.

*Žena vstane a přistupuje smyslně k Ríšovi, hladí jej po hlavě, tiskne jej k sobě.*

ŽENA: Ó Ríšo, Ríšo, ty nic nevíš, ty nic netušíš, teď se ti otevírají takové možnosti!

RÍŠA: Ale vždyť jste ani nezjistili, jestli něco umím — ale doopravdy.

*Žena vstane a prochází se před Ríšou, který sedí na ubruse.*

RÍŠA: A potom — taky bych hrozně rád věděl, proč!

ŽENA: Ríšo —

*Blíží se opět k Ríšovi.*

ŽENA: Ted' budeme spolu, ty a já!

*Přitiskne jej k sobě.*

*Ríša ji obejmě.*

ŽENA: Už jsi byl někdy se ženou? Ale doopravdy!

RÍŠA: Doopravdy ne! Ale hodně jsem o tom četl — co je to láska a tak —

ŽENA: Bojíš se, Ríšo?

*Ríša ženu hladí po stehnech a pod zadnicí.*

RÍŠA: Ne, nebojím. Tak mě to trošku překvapilo.

ŽENA: Tak pojď!





*Vede Ríšu k umyvadlu.*

ŽENA: Tady máš vodu a ručník. Umyj se. No!

*Jako studentka skotačivě příběhne k praktikáblům a zatím co se Ríša myje, svléká si silonky, pak vytáhne deku a pokládá ji na praktikábl — nohu T.  
Zvuky vody, kloktání, jak se Ríša myje.*

ŽENA: Ale to není na pusu! — No, ted' už je to fuk. — A jestlipak víš, Ríšo — už jsi tady někdy byl?  
RÍŠA: (hotov) Ne, nebyl.

*Žena si lehá pod další deku. Bodové světlo na místo, kam si lehá.*

ŽENA: No tak pojd' — Ríšo!

*Žena se natáhne a vydechne.  
Ríša se zouvá.*

ŽENA: No tak pojd'!

*Ríša jen v červených trenkách skočí vedle ženy. Zaleze za ní pod deku, leží vedle sebe.  
Ríša hladí vztyčené koleno.*

ŽENA: Víš, že mám dva pokoje a kuchyň, mně to stačí —

*Ríša mne koleno. Žena si lehá na něj.  
V průběhu následujícího neustále kýve hlavou nahoru a dolů.*

ŽENA: No tak, Ríšo — neboj se, pojd' blíž! A když budeš chtít, tak přijď. A kdyby se náhodou stalo, že bych měla návštěvu, nebo bych byla se psem venku, tak nech na dveřích vzkaz, kdy přijdeš. Nebo prostě počkej.

*Ríša zaklepe nohama, žena na něj spadne.*

ŽENA: Co je? Už? No tak vidíš! A je to!

*Slézá z něj.*

ŽENA: Zkrátka a dobře, počkej ve vedlejší místnosti, až pro tebe přijdu.

*Žena vstává a odchází. Ríša leží pod dekou.*

ŽENA: A ted' se Ríšo můžeš obléci — Ale spěchej, prosím tě, bud' tak hodnej —

*Žena uklízí plachty z praktikáblů. Ríša vylézá z postele a jde k umyvadlu.*

ŽENA: Můžeš se taky umýt!

*Ríša si umývá tvář.*

ŽENA: Ale to není na pusu! No — ted' už je to stejně jedno.

*Žena balí plachty do jedné.*

ŽENA: Ták!

*Žena si klekne na praktikábl pod světlo čelem doleva, plachty drží v náručí.*

ŽENA: A ted' mi dáš, milý Ríšo, sedmdesát korun.

*Ríša pomalu vytahuje peníze z kalhot a dává je ženě.  
Oba se tak setkají v kuželu světa shora na střed scény.*

RÍŠA: A — proč zrovna sedmdesát?

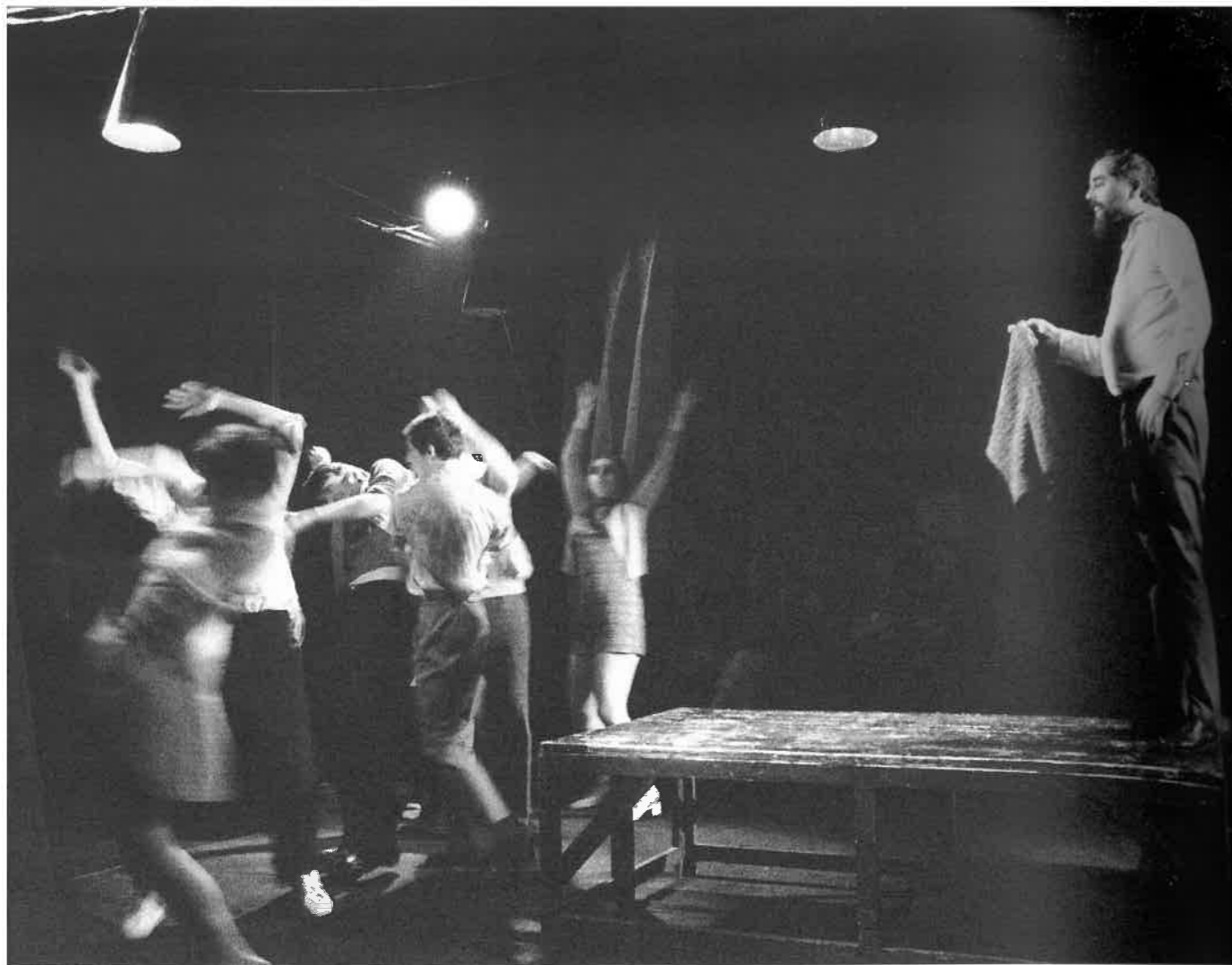
*Žena slézá, poklepe Ríšu na tváři.*

ŽENA: No — tolik to stojí, víš?

*Odkvapí doleva. Tikot hodin.*

RÍŠA: Ale — (hledí za ní) Co to všechno předtím! Proč to všechno bylo! Jak tomu mám rozumět!

*Vstoupí Muž 1 tanečním krokem s rukama zdviženýma, proměna světla: projekce oblak na gázovinu, jinak tma. V průběhu monologu muže se Ríša obléká.*



MUŽ 1: Ó, johó! Milý Ríšo! Zčásti to byla představa, sen, totiž ten pohovor, a ta nynější scénka, která proběhla teď — to byla, milý Ríšo, skutečnost! Já sám jsem svědek. A v kostce byly obě ty scénky obrazem toho, co tě asi tak v životě může potkat. Že totiž nejvíce ceněno bude to, čemu ty velký význam nepřikládáš — a v čem se budeš muset nakonec nejvíce ukazovat, i když ti to bude nemilé a budeš mít, tak jako i v lásce, pocit, že jsi nějak ošizen — ačkoliv jsi pro to udělal všechno, co bylo v tvých silách. Ted' jsi ale, milý Ríšo, opravdu dospělý, a můžeš do života johó —

*Zatmívá se.*

*Když se scéna rozsvítí, Ríša stojí sám.*

RÍŠA: Ano, to opravdu pomohlo moje představy konkretizovat. Nikdy na to nezapomenu!

*Ríša běží k praktikáblu a vyskočí na něj, oblečen do košile a kalhot.*

*Zpívá k divákům:*

Měl jsem mnohé iluze  
Však z části mne již opustily  
Zbylo jich málo po zásluze  
Zlému však místo nečinily  
Zůstávám snílkem, jak jsem dřív býval  
A stále jsem pln ideálů  
O čem jsem jako dítě sníval  
Se zračí jako v křišťálu

*Deklamuje směrem k divákům.*

RÍŠA: Odcházím do světa! Budu umělcem! A protože umělec proměňuje svět, budu i já na tom mít svůj lví podíl. Kde jste, mí kamarádi, umělci, bohémové, krásné slečny, sestry Há a sestry Vé!

*Ozve se stylizovaný zvuk bouře a všichni přivlají, jako by je přivál vítr — vlají jim ruce a oni se zmítají pod silou větru. Stojí vlevo ve skupině proti Ríšovi, jenž zůstává na praktikáblu.*

## 3/

Všichni: Jsme zde!

RÍŠA: Kde jsi, náš zakladateli, pojmenovateli a šašku?

*Opět stylizovaný zvuk bouře, dav vlnících rukou se rozprostře, Ríša sleze z praktikáblu a do místnosti vstoupí klidným krokem Demiurg, ruce složeny v klíně. Projde davem, otočí se k němu — Ríša je již v něm zařazen.*

*Demiurg zvedne ruce nad hlavu.*

DEMIURG: Zde jsem, nicotní kašpárci!

*Potlesk a vískání, kdosi odchází na druhou stranu jeviště.*

DEMIURG: *(k němu)* Můžete tam zůstat, soudruhu ...

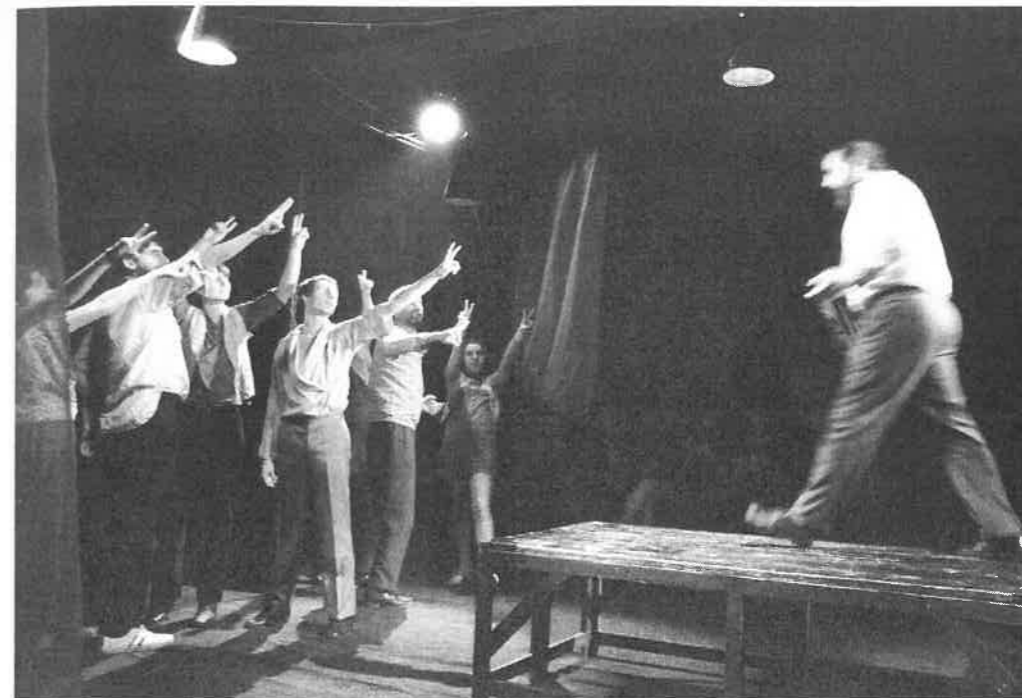
*Pod následujícím se hraje etuda s mužem v červeném roláku, kterého Demiurg několikrát posílá zpět, aby si ještě nesedl na židle vpravo k ostatním.*

DEMIURG: *(k divákům)* Toto jsou moji přátelé!

*Potlesk, výskot. Demiurg volá: Zařad'te se soudruzi, soudružky ... další instrukce ne zcela zřetelné. Všichni, až na zmateného červeného se postupně zařazují a sedají si vpravo.*

DEMIURG: Toto jsou moji přátelé, bohémové, umělci. Jsou to umělci, kteří se ke mně připojili, protože jsou to lidé, kteří jsou si vědomi, že jedině umění je spása všech a ne, jaksi, v těch různých nulovcích, kteří k umělcům nepatří. Připojí-li se ke mně a budou, jaksi, v tomto umění dále úspěšně fungovati — ovšem pozor, ne všichni! Ale jenom ti, kteří mi zůstanou věrni a [...] <sup>220)</sup> — zpátky soudruhu, vám jsem ještě nedal ... svoje ... požehnání ... [...] jako různí kašpárci, jako třeba támhle vidím [...] náměstí, známý, takzvaný oficiální básník, jenomže pro ně to je ubohý kašpárek. Vyzval jsem ho na básnický souboj, aby tam zarecitoval verše své a on ty svoje pičoviny [...] absolutně nemá nárok na titul básníka. To jsem, ve vší opravdovosti, jenom já, že, já jediný, já Demiurg, Jan Novák, Brno.

220) V dalších částech inscenace dochází k odchylování od scénáře a zároveň hovor není na záznamu srozumitelný. Není tedy možné zrekonstruovat některé drobné pasáže v hovoru, které jsou označeny jako vypuštěné: „[...]“.



*Diriguje ostatní, všichni: Gottwaldova 90, dveře č. 7, první patro  
Výskot a potlesk.*

*Demiurg posílá muže v červeném roláku, aby se konečně posadil mezi ostatní.*

DEMIRUG: A protože jsem všechno založil, vymyslel a předem objevil, tak umožním vám — i vám umožním — abyste mi položili pár těch vašich předem nicotných otázek. Ovšem pozor! Ne všichni, ale jenom ti, co mají mou důvěru a jsou členové zde přítomné bohémy —

*Potlesk, výskot.*

DEMIURG: Pokud se ovšem ještě nepomýlili. Tak — kdo se hlásí!

*Všichni se hlásí a volají „Mistře“ etc.*

DEMIURG: Ptej se, Pavle!  
 KDOSI: Mistře, ale já jsem Pepča  
 DEMIURG: Tak nech mluvit — Kde je Pavel?  
 PAVEL: Já jsem Pavel.  
 DEMIURG: No, tak nech mluvit Pavla. Pavle — můžeš mně tykat — *(podává mu ruku)*, říkej mně Jendo.

*Podává mu ruku, pak si Demiurg opět stoupne proti všem, kteří sedí jako komise prve.*

PAVEL: To bych si nikdy nedovolil, mistře.  
 DEMIURG: To věřím.  
 PAVEL: Mistře, slyšeli jsme, mistře, že jste se stal nejvýznamnějším surrealistou ve skupině — v brněnské skupině —

*Demiurg vyštěkne smíchem.*

DEMIURG: Cha! Kde jste to slyšel, prosím vás — Takový nesmysl — Surrealismus! Já nevím, jak bych vám to vysvětlil, [...] abyste se postavili aspoň na chvílku na bolševickou nohu, že — aspoň na pět minut, abyste mě pochopili. Takový surrealista, ten může lítat nahoru nebo zpátky nebo doprava, doleva, všude je v realitě. Nikde se ten surrealista mimo tu realitu nemůže dostat. Že! Surrealismus, jak známo, nula nafouknutá nulou, pendrek o pendreku, absolutně nulová kombinace, nemáte nárok soudruzi — jedině naše věc —

*Všeobecný potlesk a halas.*

JIRKA: My jsme se prosím, doslechli, že neumíte, mistře, plavat. Co kdybyste čirou náhodou ovšem spadl totiž do moře.  
 DEMIURG: Soudružko, prosím vás, já že neumím plavat, já plavu svým známým univerzálním stylem! I když to pochopitelně nemám zapotřebí, protože než bych začal uplatňovat ta svá pověstná tempa, tak ze všech mořských stran by se dostavila všechna ta mořská zvířátka by připlula, ty mořští koníčky, ti slonečci, ti nuchňáčci osrstnění... Že! Uchopili mě tlamičkami svými a vynesli na břeh.

*Potlesk a halas.*

RÍŠA: A Mistře — Ríša. É já mám, Mistře, pro vás takovou otázku — filozofickou.  
 DEMIURG: No!  
 RÍŠA: Mistře, co je to život?

*V následujícím se dostanou oba (Ríša i Demiurg) blízko k sobě — oba jsou po jedné straně nohy „T“ z praktikáblů a hovoří k sobě přes světelnou plochu, která praktikáblů osvětluje.*

DEMIURG: No! No! Život je činný aspekt hmoty.  
 RÍŠA: Boty?  
 DEMIURG: Hmoty, blbče!

*Všichni se smějí, vyloupne se jedna dívka a jde za Demiurgem a hlásí se.*

MADLA: Madla! Madla. Mistře, může být homosexuální umělec dobrým umělcem?  
 DEMIURG: Ale soudružko, zase tady třetí nesmysl, který dnes slyším navršený na nesmyslu, [...] stojí na prvním — homosexuální umělec — umělec musí být čistý a krásný. Že! Čistý a krásný. Verlaine byl jak známo špatným básníkem, protože kouří fajfku. Někdo, kdo kouří, pije, nebo trpí nějakou úchylkou, nemůže být v životě dobrým umělcem, že — prosím soudruzi —

*Přibíhá další dívka a hlásí se.*

TRŮDA: Tu Trůda.  
 DEMIURG: No prosím, Trůda! Vysoká škola dopravní Žilina! Bude řídit naši dopravu všemi směry! Zřídí tramvajový podjezd před hlavním nádražím! Lidé — é tramvaje budou jezdit spodem, lidé budou chodit nahoře a ne obráceně jako v nějakém Kocourkově.  
 TRŮDA: Můžem sa vás spýtať na niečo intímne?

*Demiurg se blíží k Trůdě, ta uteče, pak si klekne na praktikábl a nakloní se k sedícím.*

DEMIURG: No ptejte se, děvčata! Ženy, pokud nepřesáhly patnáct let, tak mohou absolutně vše! Mně vám soudruzi nedávno taková jedna nezletilá soudružka mně dupala po klávesnici toho mého psacího stroje, na který ještě splácím půjčku ze svého platu, že — Konzul — Konzul známý diplomatický můj stroj psací — é — že, na který tu půjčku ještě splácím — беру осм стоек měsичně, jak známo, že, jezdím s [...] károu dvanáct ve zbrojovce —  
 KDOSI: Mistře, z čeho platíte alimony na malého Jeníčka Nováka!  
 DEMIURG: Ale soudruhu, zase tady nesmysly vykládáte —

*Slézá otráveně z praktikáblu.*

DEMIURG: Alimenty! To není moje! Úřady mi jaksí umožnily, abych odevzdával jistou část svého výtěžku — To není moje! Dotyční byli na návštěvě u mě v posteli, pak on zmizel, ona přišla, on byl pryč — kriminál — pochopitelně to zůstalo na mě — nemáte nárok, zpátky k tomu mému psacímu diplomatovi — že

*Demiurg si opět kleká na praktikábl tváří k sedícím.*

DEMIURG: Dotyčná, dotyčná nezletilá mne těma svýma něžnýma nožičkama ten psací stroj dočista rozdupala — já jsem vám při tom, soudruzi, prožíval —

*Sleze a hledí doleva.*

DEMIURG: Neuvěřitelně krásné chvíle jsem při tom prožíval ... No pojd' me od toho!

*Opět si stoupne do pozice proti „komisi“.*

DEMIURG: Takže i ty se můžeš tázat.

TRŮDA: *(opět příběhne)* O kol'kej vstáváte!

DEMIURG: Ale to je intimně intimní dotaz! Vstávám — v pravý čas!

TRŮDA: O kol'kej!

DEMIURG: Ve vhodnou dobu, soudružko!

TRŮDA: Ráno?

DEMIURG: Jak je potřeba!

KAREL: Hele, řekněte aspoň, kolik hodin spíte, mistře.

DEMIURG: Určitou dobu.

KAREL: Mistře, ale asi tak ...

DEMIURG: Jak je potřeba!

*Demiurg se při pobaveném publiku podívá na diváky na moment.*

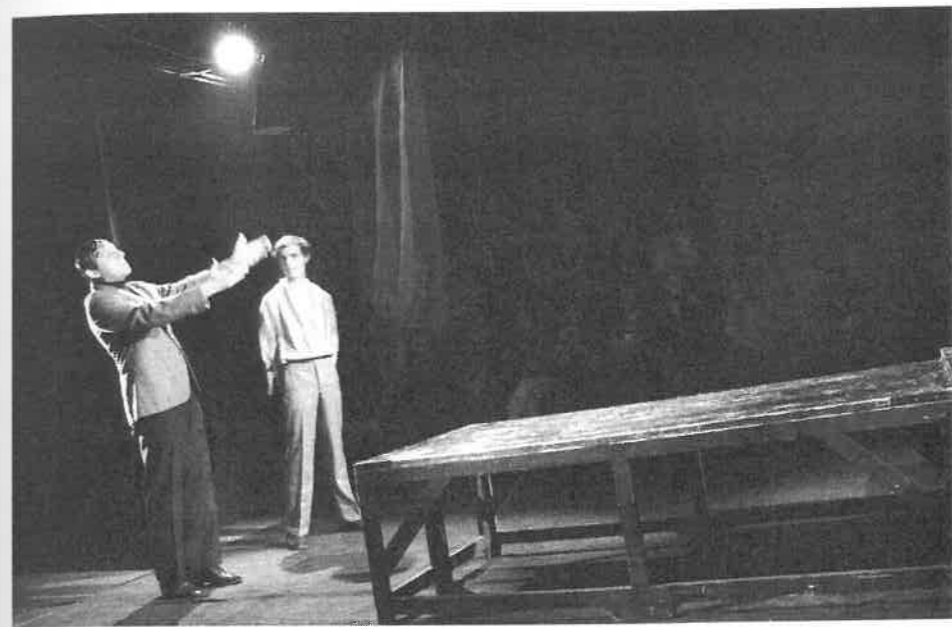
DEMIURG: Ale nechte toho vy kašpárci, však vy se jistě polepšíte. Že! Nebo jste se již dávno —

VŠICHNI: polepšili předem!

DEMIURG: A kdyby chtěl někdo z vás kvandat dál ty vaše nesmysly, tak předem přetřenec, zlikvidovanec, nemáte žádný nárok.

*V posledních slovech všichni halasí a opakují známá slova.*

*Ne zcela srozumitelné.*



DEMIURG: Jedině naše věc. Prosím, soudruzi. A teď půjdeme společně na to náměstí Svobody, že, tak zvané, na náměstí Svobody, v rámci poznané nutnosti, že! Na Svobod'ák! A budeme tam inscenovat mou operu mesiáš, kterou jsem osobně o sobě napsal.

JIRÍ: Mistře, Jiří Hynek K. A nebude z toho průser?  
DEMIURG: Blbneš, prosím tě, Hynku, dneska? V šestašedesátým?

*Všichni mručí.*

DEMIURG: Nebo že by už byl sedumašedesátý?

*Všichni mručí: Ale né —*

DEMIURG: Nebo že by už byl —

*Opět se ozve stylizovaný zvuk bouře, všichni, i Demiurg, povlávají, ruce nahoře, jako by byli taženi ke světlu vlevo, spadnou kolem praktikáblu a přitisknou se k němu hrudníkem. Po chvíli strnutí pomine.*

DEMIURG: Dyť to je jedno! Čas není našim pánem!

*Všeobecně veselí. Demiurg vyskočí na praktikábl, ruce zvednuté, ostatní též, ukazují „V“.*

DEMIURG: Sebeodvahu, odvahu, sílu soudruzi, vždycky viktorka! A teď jdeme na to náměstí Svobody, za doprovodu hymny, kterou jsem pro nás napsal. Ještě abych se k tomu vrátil —

*Za demiurgem se všichni řadí do zástupu v levé části scény.*

DEMIURG: Chtít mně dělat nějaký průšvih nebo dokonce chtít mě zakázat — to by bylo totéž, jako chtít zakázat komunismus. A to prosím pěkně není možné. To nelze. Jdeme na náměstí!

*Demiurg zpívá, diriguje ostatní, jdou v zástupu, postupně zrychlují a obíhají praktikábl, někteří i přes něj. Na konci písně se opět ozve Demiurgův výsměšný štekot a někteří berou praktikábl a provádějí přestavbu.*

Brněnská Bohémo, konce světa ziráš  
Přes všechny vesmíry ty se rozprostíráš  
Přes všechny a všechno  
Jsou ty naše věci  
Brněnská Bohéma, vždyť to jsme my přeci

DEMIURG: Cha cha — Přistupte blíže, občané, přistupte, k tomuto mariánskému sloupu —

*Ostatní vytvářejí mariánský sloup tak, že na sebe postaví doprostřed scény oba praktikábl.*

DEMIURG: Dostatečně kultovnímu to v pravdě religioznímu symbolu — Pomožte mně nahoru, soudruzi —

*Demiurg leze nahoru za pomoci ostatních, Demiurg nemůže vylézt.*

DEMIURG: Přistupte blíže, soudruzi, občané, zde uvidíte, uslyšíte mou slavnou, známou operu Mesiáš, kterou jsem osobně — osobně o sobě napsal — a bezpečnost je zde všem lidem zaručena —

*Vyleze nahoru, udeří se lehce do světla u stropu — „pardon“ —*

DEMIURG: Máme zde nejsilnějšího muže světa, pro naši společnou bezpečnost, nejsilnější muž světa Tygr Boris, železný muž!

*Demiurg tleská, povyk.*

*Přichází muž oblečený jako divoch, ukazuje svaly, dřepuje. Ostatní jej vítají povykem.*

DEMIURG: Klid, klid, klid, soustředíme se!

*Demiurg a Boris jsou proti sobě.*

DEMIURG: Tygr Boris rozerve okovy, které spoutávají mezinárodní proletariát — Tygr Boris!

*Boris předvádí silácký kousek. Všichni mu tleskají.*

DEMIURG: Železný muž! Tygr Boris!

*Potlesk.*

DEMIURG: Ted' přednesu svou pasáž za doprovodu soudružek, soudružky pojd'te sem, tady se rozmístíte — é budete mně přizvukovat. Zpátky odvařenci, vás nepotřebuju — Vy, soudružky, se tady rozmístíte, a vždycky, když vám ukážu, tak začnete kníkat.

*Dívky si stoupnou každá do jednoho rohu obdélníku, který tvoří praktikábl, a hledí na diváky.  
Demiurg stojí uprostřed plochy praktikáblu.*

DEMIURG: Opera Mesiáš.

*Všichni si odkašlou.*

DEMIURG: *(zpívá)* Ó ano, ano, ano, ano! To jsem já! Jen já! Mesiáš! Jan Novák, Brno, Gottwaldova devadesát, dveře číslo sedm, první patro, to jsem já! — Soudružky!

DĚVČATA: Je to on, on, on, je to on, on, on —

DEMIURG: Stačí, soudružky. — Ano! To jsem — já! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy Gagarinovy, a pojd'te z třídy Vítězství, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, a pojd'te i tam ze sadu, ze sadu Osvobození! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy Prvního máje! A pojd'te z třídy Devátého května! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy dřívě pojmenované podle toho maloburžoazního malorolníka Masaryka a nyní třídy Vítězství! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy Slovenského národního povstání *(povstane z kléče)* — a pojd'te z třídy Národního odboje *(boxuje)*! Pojd'te sem, všichni sem —

*Děvčata se zatím velmi nudila, nyní je opět diriguje.*

DĚVČATA: K němu sem, k němu sem, sem tam, tam sem, jen pojd'te, jen pojd'te, je to on, jenom on —

DEMIURG: Stačí, soudružky! — Ano! Ano! Jsem to, jsem to já, jen já, já osobně Mesiáš Jan Novák, Brno, Gottwaldova devadesát! To jsem já, jen já, já, já osobně, jen já! Já! Já! Já! Jenom já, já osobně, jen já.

MUŽ: *(sedící mezi diváky)* Nechte toho, slyšíte, nechte toho, to je úplná schizofrenie tohleto.

DEMIURG: Prosím vás, soudruhu, víte vůbec, co je to schizofrenie?

MUŽ: Samozřejmě, to je duševní choroba a to je tady tohleto, co vy tady děláte —

DEMIURG: To jsou přesně kecy soudruhu! Schizofrenie jak já jsem ji pojmenoval, je nemoc, při které člověk po celých čtyřadvacet hodin není ani chvíli sám sebou —

*Potlesk a povyk.*

DEMIURG: Mě budete poučovat, který v hypnóze nahlédnu až na dno vaší záporně nulové duše! Kdo se chce nechat ode mě hypnotizovat!







*Všichni se hlásí.*

DEMIURG: Vás nepotřebuju — Vás znám tady — Dáme příležitost tady mladému, schopnému — Ne, tady vedle — Ambicióznímu soudruhovi — pojd'te nahoru

*Pavel vylézá nahoru.*

DEMIURG: Soudruhu tady se postavte, řekněte nám, jak se jmenujete a odkud jste!

PAVEL: Jmenuju se Paolo a moje rodiče se tady přistěhovali před sto padesáti lety z Itálie, tady se usadili.

*Ostatní přinášejí židle, stavějí je na konstrukci.*

DEMIURG: Tady se usad'te! — *(posadí se oba)* A dívejte se mi upřeně do očí. Klid! Nulovci.

*Pavel se přibližuje hlavou k Demiurgovi, jako by jím byl přitahován.*

DEMIURG: A nyní se zvedněte.

*Pavel se zvedne.*

DEMIURG: Zazpívejte nám nějakou vaši národní píseň. — Rozumíte otázce?

PAVEL: SÍ.

DEMIURG: Zpívej.

*Pavel zpívá Avanti popolo, Demiurg má k němu natažené ruce, do toho občas řekne „Bravo“ či „Výborně“ nebo „Nulovci“.*

*Potlesk.*

DEMIURG: Výborně! A nyní odpověz, Paolo, odpověz! Umíš tančit?

PAVEL: No.

DEMIURG: *(poučuje své následovníky)* To znamená ne.

DEMIURG: Ale já to poroučím a ty zatančíš. Hlásí se dobrovolnice?

*Všichni se hlásí.*

DEMIURG: Pojd'te, soudružko — *(na Pavla)* Běž dole, běž —

*Pavel slézá, demiurg ho rukama nataženýma „řídí“ shora*

DEMIURG: [...] a nádherná hudba vás unáší —  
Tančí s ním jeden z mužů.

DEMIURG: Běž od něho! Pusť ho, Rybano. A krasavice tě zve do svého budoáru a nabízí ti své krásné  
tělo —

*Pavel vytahuje svetr a ukazuje nahé břicho muži.*

DEMIURG: A krasavice tě vyzývá! Svlékej se, Paolo, svlékej se —

*Pavel se svléká, ale nakonec se nesvlékne.*

MUŽ: Vždyť to je blbost, slyšíte?

*Pavel padá jako zasažen.*

DEMIURG: Soudruhu, prosím vás, tady jste přerušil hypnotický proces.

*Ostatní nesou Pavla dopředu, kde je Muž.*

MUŽ: Nás tady netahejte za nos, prosím vás.

PAVEL: Jsem spal —

MUŽ: Ale hovno jste spal.

*Povyk a hluk.*

MUŽ: Tak to zkuste tady s někým z nás, ať každý vidí, že to je xxx

DEMIURG: No tak pojd'te soudruhu, pojd'te si to zkusit —

*Demiurg sedí na židli a gestem zve muže na praktikáblý.*

DEMIURG: pojd'te, osobně — pojd'te sem, dáme vám příležitost —

*Ostatní přemlouvají muže.*

*Halas a přesvědčování.*

DEMIURG: Pojd'te na mariánský sloup! Udělejte cestu soudruhovi! Pomozte mu nahoru! Pojd'te,  
pojd'te, tady se hezky posad'te, uklidněte se, uvolněte se, soustřed'te se, koncentrujte se,  
uklidněte se —

MUŽ: Já jsem klidný.

DEMIURG: Že to nevidím. Dívejte se mi upřeně do očí, prosím.

MUŽ: No prosím.

DEMIURG: Tak koncentrování.

MUŽ: Můžeme začít.

*Sedí proti sobě, muž se opře dozadu.*

DEMIURG: Ale uvolněně, prosím. — Soustřed'te se.

*Hledí na sebe. Muži spadne taška.*

DEMIURG: Soudruhu, prosím vás, podejte tašku soudruhovi.

*Muži se taška rozpadne, on si ji spravuje a pokládá do klína.*

DEMIURG: Soudruhu uklidněte se a položte si to — držte si to — hlavně —

*Smích a halas.*

DEMIURG: Hlavně se nám soustřed'te, koncentrujte se a do očí se mi dívejte. — Tak ale  
koncentrovaně. — Soustředěně.

MUŽ: Začnem.

*Hledí na sebe, pak muž udeří dlaní do tašky.*

MUŽ: Tak bohužel zase nic.

DEMIURG: Soudruhu, prosím vás, vy nám tady provádíte zápornou sugesci —

*Povyk a halas.*

DEMIURG: Typický příklad! Záporná sugesce! Toto vidíte, typický příklad.

*Muž vstane.*



MUŽ: Kdo to kdy viděl, záporná sugesce!  
Já jsem to nikdy neslyšel, a to jsem  
doktor —

*Sleze z praktikáblu, ozývá se „čeho“.*

MUŽ: Já jsem doktor sociologie, medicíny —

*Povyk a hluk, někdo řekne „fízl“.*

MUŽ: To, co tady děláte, je podvod! Hanba!  
Hanba je to!

*Všichni mluví a křičí přes sebe.  
Vyženou ho, vysmívají se mu:  
„doktor, šmíro, ven!“*

DEMIURG: Sociologie!

MUŽ: *(za scénou)* Podvodníci, fuj!

DEMIURG: Sociologie!

MUŽ: *(za scénou)* Hanba!

DEMIURG: Buržoazní pavěda! Jedině naše věc!  
Jedině viktorka! Vždycky viktorka.

*Ukazuje „věčka“, ruce nad hlavou, tak  
i ostatní, souhlasný povyk.*

DEMIURG: Ted' soudruzi, ted' vám na počest  
vítězství —

*Ozve se „fuj!“*

DEMIURG: Na počest vítězství vám zarecituji verše své.

*Všichni si posedají pod praktikáblu, on stojí,  
jednou nohou se opře o židli, vytáhne papír  
a listuje.*

DEMIURG: *(recituje, konec recituje k divákům)*  
 Vánoční sen se mi zdál  
 Není to sen  
 Je to skutečnost  
 Brněnské město stalo se středem všeho dění  
 Celého vesmíru  
 A jiného nebylo, nebude a není  
 Ano, ty dívko  
 Dej se celá svému hochu ve všem  
 A tím ses naplnila celá štěstím  
 A miluj plně a vřele a vášnivě  
 Takovou lásku tvůj hoch ocení  
 Jinak půjde sám  
 A ty s jiným šťastná nebudeš  
 A on bude šťastný se všemi

*(Sedá si.)*

Veršem svobodný a volný  
 Sám demiurgem sebe a všeho a všech  
 Jediná síla absolutní ve všem  
 Elixír síly a všeho nekladnějšího ve všem  
 [...] vítěz a [...] ve všem  
 [...] síly nebude ani [...]  
 Naplnily se všechny sny  
 To sám básník básníků způsobil  
 Věda  
 A život

*(vstane a opře se nohou o druhou židli, zády k nám)*

[...] vlna pravdy z Brna se šíří  
 Všechny vesmíry zaplavila  
 My ve všem jsme vítězi  
 Jediná aktivní síla  
 Nám jediným patří

Mimo nás není  
 Vivat  
 Vivat a sláva

*Všichni s rukama nad hlavou a prsty do V. Viktoria!*

DEMIURG: Tak soudruzi, pomozte mně dole, já už nemám čas, musím valit na šalinu, matka mně navařila knedle s mákem.

*Slézá, ještě svolává na chvíli ostatní. Obklopují jej.*

DEMIURG: Pojd'te sem ještě na chvilku zdravé jádro, zítra se dostavte všichni do Belvy, kde probereme další tajné plány. Jak známo, tak hodlám založit všesvětovou jednotu bolševiků *(zvedá ruku)* Tak se dostavte, dostanete čestné funkce. Soudružky pojd'te sem ještě —

*Jdou i muži.*

DEMIURG: Zpátky, vy nemáte nárok.

*Hovoří k děvčatům.*

DEMIURG: Soudružky, nechcete mě navštívit? Že bychom se milostně propojili?

*Otočí se a chce opět vylézt na praktikáblu.*

DEMIURG: Když krasavice nechce být po vůli, tak nastupuje drcení kloubů, lámání kostí, fašismus.

*Běží opět za dívkami.*

DEMIURG: Soudružky, pojd'te, pojd'te, pojd'te — Já vám umožním — Umožním vám poznat svou intimně intimní lyriku! Všechno předem kompletně —

DĚVČATA: Když, my už musíme domů — no!

DEMIURG: *(k mužům, zvedá ruce nad hlavu)* Básník si vystačí sám!

*Chce opět lézt na praktikábl za pomoci ostatních.*

DEMIURG: A když chce, tak má ve své fantazii nejkrásnější ženy světa!

*Opět sleze.*

DEMIURG: Tak soudruzi, zítra v plném počtu.

DÍVKA: V kolik hodin?

DEMIURG: Přesně v určitou hodinu a minutu!

*Náhle všichni divoče gestikulují jako ručičky hodin, zatmívá se, ostré nasvícení zboku. Strnou.*

*Ríša na opačné straně leze na praktikáblu.*

RÍŠA: Tak jsem se nenasmál nikdy  
Předtím ani potom  
No to už vůbec ne  
Jako v těch letech  
Byla to léta šedesátá  
A v dalším desetiletí šel každý svou cestou  
Ale málokdo z nás zapomněl na Demiurga  
Toho velkého blázna a mystifikátora, který nikdy neplakal  
Jenom jednou, když mu zakázali večer vietnamské poezie  
A měl tolik vnitřní síly  
Že ačkoli byl opravdu blázen  
A říká se dokonce, že seděl i v kriminále  
Všechny nás poznamenal na celý další život

*Opět stylizovaný zvuk bouře, všichni až na Ríšu vlají jako tažení větrem pryč ze scény, demiurg poslední, hledí na Ríšu.*

*Ríša osamí na prázdné, potemnělé scéně.*

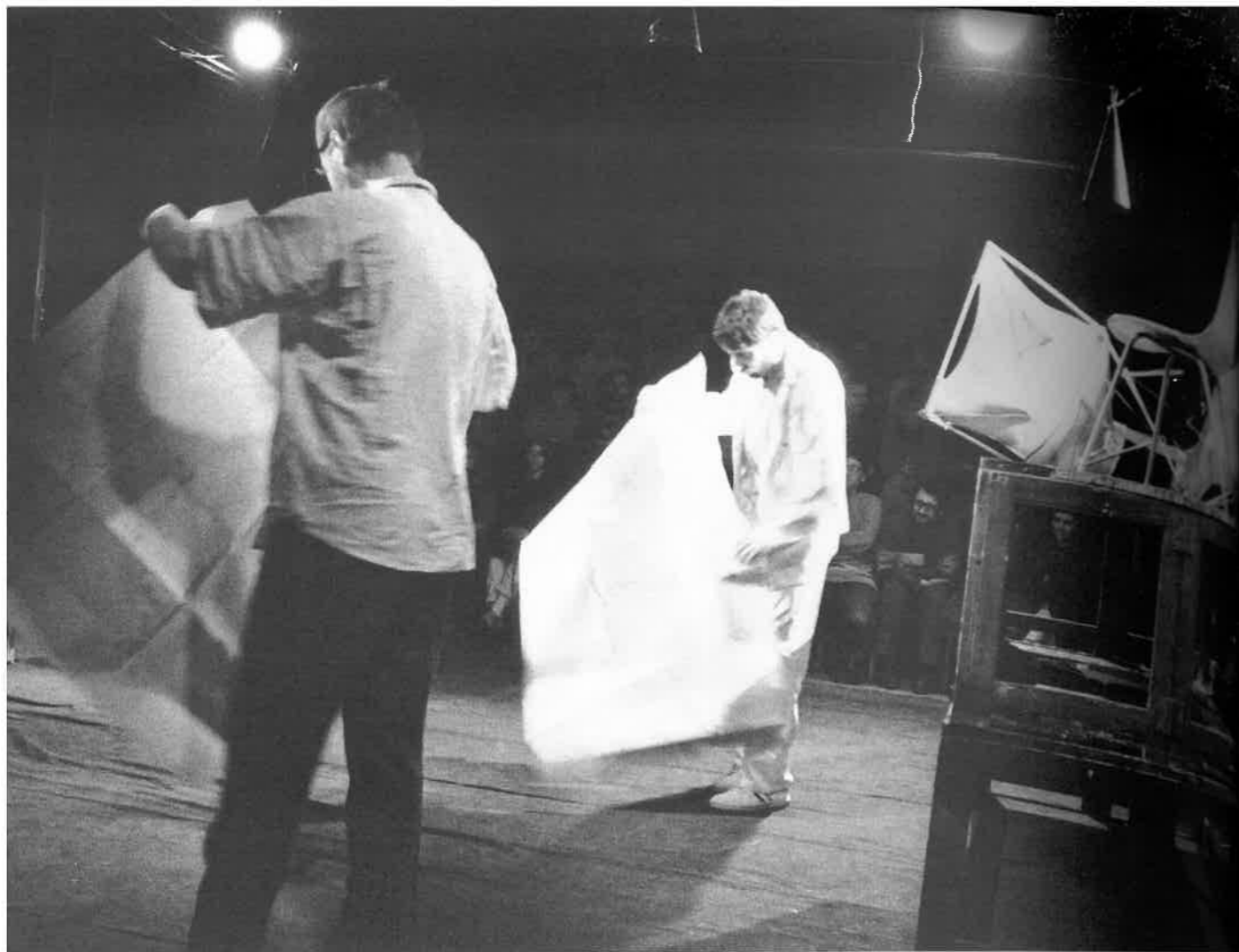
RÍŠA: A v těch sedmdesátých letech ho našli  
Mrtvého v tlejícím listí v lese  
Hlava už neudržela nápor plánů  
Které teď nemohl uskutečnit ani z části  
Ani mluvit s nikým o těch plánech  
Nemohl —  
A pukla. A tak ho našli, na zemi v lese v tlejícím listí

Na podzim v listopadu, jak už jsem řekl  
Je to pryč a —  
Některé už možná v životě neuvidím  
Jako třeba Pepču nebo sestry Há  
Ale to se opravdu nedá nic dělat

*Slézá z praktikáblu.*

*Rozsvěcuje se scéna, gázovina je narudlá.*

RÍŠA: Ale i já žiju a někteří mě znají, ano, ano  
Proslavil jsem se  
Jsem vážen  
A ctěn!



## 4/

Ríša odejde vľavo ze scény, gázovina je naružovella. Do miestnosti prichádzajú manažeri, po ceste rôzne halasí, jeden z nich slovensky: „Velice netradiční...“ „Počívam“ „No kto to tu natrel na čierno, také pesimistické“ „Opatrně, to stálo hodně dolárikov ...“

Jeden muž drží v rukou výkresy, jiný přináší konstrukci papírových křidel, kterou umísťuje na praktikábl. Muži prochází scénou a rozhlížejí se, jako by ji kontrolovali, jako by ji chtěli uspořádat.

Ve změti hlasů se vyloupe diskuze o židli, které symbolizuje „naši dobu, moderní dobu“ (židle zůstala po Demiurgovi), v diagonále, reprezentující „naši minulost a přítomnost“.

Společně upravují praktikábl na jakési pódium a diskutují.

Nakonec zůstávají dva manažeri s nákresy.

Přichází Ríša, s ním další muži, kteří nesou nové součásti praktikáblu. Zdraví se „ahoj!“ a podávají si ruce. Ve všem je jakási bohorovná inženýrská srdečnost. Zmatek.

**MANAŽER 1:** No tak podívejte se, tady se to bude odehrávat, denně pro pár tisíc lidí show, plat v podstatě jaký si budete přát (poplácává Ríšu po rameni).

Pořád se všichni zdraví „ahoj, ahoj“, zmatek, další muži odcházejí.

**RÍŠA:** Co byste si asi tak představovali?

**MANAŽER 2:** (se zaujetím hledí do plánu, celá scéna stále v pohybu, Ríša si s Manažerem 1 prohlíží stroj): Tak to necháme na vás, pozrite sa, len aby v tom bolo niečo lietajúceho, ľudia to majú radi, viete aby sa tam zjavilo napetie, volanie dialok a tak ďalej a tak ďalej.

**MANAŽER 1:** (shora, pod ním Ríša) No tak hlavne to musí byť veselé, víte, pretože lodi se nám chtějí bavit. A to bude fajn! To bude hezký!

Opět na jevišti přestavba, další pozdravy „ahoj“, „ahoj“, „nazdar“.

**RÍŠA:** Já se pokusím něco veselého vymyslet.

**MANAŽER 1:** To je vymyšleno, víte, tady se postavíte, zamáváte křídly a poletíte. Janko, prosím tě!

Manažer 2 skočí na jednu nohu na pódium z praktikáblů se zvoláním „hop“!

MANAŽER 1: K tomu budete mít dva asistenty, umělce svého oboru!

*Manažer 1 seskočí z pódia a poplácává Ríšu se slovy „To bude fajn, to bude hezký, ahoj, ahoj!“.*

MANAŽER 2: A tak sme radi, že ste sa dohodli spolu, to je vidieť, že ste profesionál, tak ahoj, fajn fajn fajn

*Manažer 2 poplácává Ríšu, na pódiu se objevuje růžově nasvícený kýčovitý stůl s rustikální židli.*

RÍŠA: Počkejte — a kdy se začne s produkcí, chtěl bych aspoň pár dní zkusit!

MANAŽER 2: S produkcí — na to už nemáme čas, prvá produkcia desať pätnásť, o štvrt na jedenásť, nějaké handričky, túto máte krídla, a vy máte svoje handričky, no zaujímavé handričky.

*Ríša se obléká do kabátu.*

MANAŽER 1: Podívejte, zítra v deset hodin nástup, dostanete ten náš budíček, ten vám udělá každou čtvrt hodinku to vaše crr a vy nám půjдете na tu naši show, tak ahoj, ahoj.

*Loučí se neustálým poplácáváním po zádech, které je k nerozeznání od bití, neustále opakuje „fajn“ a „ahoj“.*

*Ríša odejde.*

MANAŽER 1: Kašpárek!

MANAŽER 2: Chudák!

MANAŽER 1: Mañas!

MANAŽER 2: Buchtička!

MANAŽER 1: Janko, prosím tě, to kdo projektoval, kdo vymyslel tuto hrůznou vizi surreálnou, kdo je pod tím podepsaný, kdo je signován...

MANAŽER 2: No počkaj, pozriem sa, pozriem sa —

*Manažer 2 si opět vytahuje lejstra a nahlíží do nich.*

MANAŽER 2: Ale ved' pod tým som ja podpísaný!

MANAŽER 1: Ježiš, to je pěkný, hezký, pěkný, ano, ano — A jak ses k tomu dostal?

MANAŽER 2: No tak oni ma prinútili —

MANAŽER 1: Ale to je hanebné! To je hanebné!

MANAŽER 2: Zaplatili mi to vel'mi slušne, dostal som veľ'a dolarikov za to —

MANAŽER 1: Prosím vás, pánové, mohli byste nám pustit, jak nám hovoří tady ta židle s naším [...] stolečkem

*Ozve se zvuk podivného klaksonu a hlasy muže a ženy „dobrý večer“ — „o jaký statný stůl“ — „ale vy jste rozkošná z těch vašich ...“*

MANAŽER 1: Děkuju. — Prosím tě, víš, kdo to namluvil?

MANAŽER 2: Nie.

*Manažer 1 pošeptá Manažerovi 2 do ucha.*

MANAŽER 2: Ale nie! Ale nie! — To práve ten to potrebuje!

MANAŽER 1: Jistě, jistě! — A víš, kdo mi to říkal?

MANAŽER 2: Nie.

*Opět pošeptá.*

MANAŽER 2: Ale nie! Ale nie! — To práve ten to potrebuje!

MANAŽER 1: Jistě, jistě.

MANAŽER 2: Vieš, čo sa dneska deje, brätko? V kancelárii?

MANAŽER 1: Co?

MANAŽER 2: Rozdávajú diety!

Ozve se: Tamtadadá!

*Ale nie — ale nie — Jistě — Jistě — oba odcházejí.*

## 5/

*Přichází Ríša oblečený jako letec, doprovázen dvěma pomocníky, kteří zpívají Ódu na radost.*

*Ríša jako by zadržel davy. Obchází pódium a stroj na něm kolem dokola.*

*Nasvícené pódium.*

*Oba pomocníci zároveň volají k divákům, Ríša se rozvíčuje jako před sportovním výkonem.*

POMOCNÍCI: Pojd'te blíž, vážení přátelé, liebe Freunde, dear friends, cher amis, kommen sie blíž, you uvidíte famous Ríšu v jeho wonderful výstupu der famózní Flieger-letec.

*Opět se ozývá zvuk klaksonu. Všichni jsou v pohybu na scéně, jako v cirkuse.*

POMOCNÍCI: Tento výstup colosal již slavil úspěchy v celém světě. Chère diváci, uvolněte prostor: Ríša!!!

*Ríša si bere stroj a chystá se k letu.*

POMOCNÍK 1: *(megafonem)* A nyní uvidíte start známého letce přes Atlantický oceán.

*Manažer z řídí z povzdálí slovy „pome, pome“.*

POMOCNÍK 2: Bud' zdrav, čacký pilote! Šťastný let! Good flight, gute Reise, bon voyage!

*Všichni povykují, Ríša už je nahoře a chystá se letět. Všichni jsou koncentrováni na levé straně scény, proti Ríšovi, který vystoupal na pódium oblečen do křídlového stroje.*

RÍŠA: Jaký je luft? Co dělá wind? Jak je to s tlakem? Co podvozky? Vrtule připravena?

POMOCNÍCI: Všechno je — OUKEJ! *(ukazují palec nahore)*

RÍŠA: Mohu tedy?

*Pomocníci skočí k Ríšovi: „Ke startu připravit se, pozor, teď!“*

*Dělají ústy zvuk motoru, Ríša máchá křídly, pomocníci skrčení pod ním.*

RÍŠA: Letím! Letím!

POMOCNÍK 1: Co vidíte?

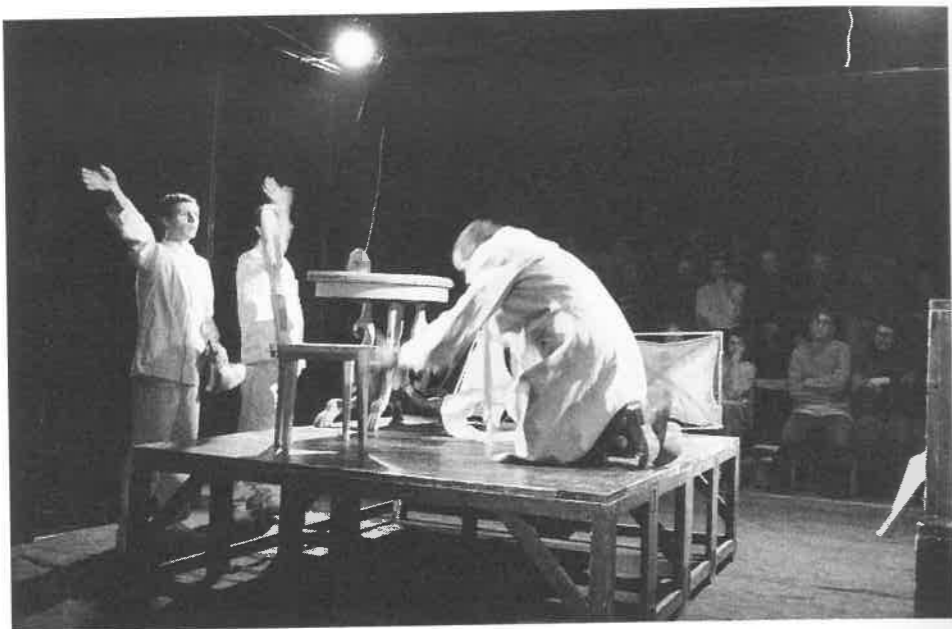
RÍŠA: Vidím oceán!

POMOCNÍK 2: Co ještě vidíte?

RÍŠA: Vidím Evropu!







POMOCNÍK 1: A co ještě vidíte?

RÍŠA: Vidím rodnou zemi!

POMOCNÍK 2: Která to je?

RÍŠA: To já už teď nevím, ale tam, tak je to! *(ukazuje před sebe)*

*Oba pomocníci tam běží.*

RÍŠA: Ne tam. Tam!

*Běží na druhou stranu.*

RÍŠA: Ne tam. Tam! — Ne tam — Tam né —

*Běží zase na druhou stranu —*

POMOCNÍCI: Co budeme dělat!

RÍŠA: Nedá se nic dělat! Přistávám!

*S pomocí pomocníků Ríša seskočí na druhé pódium (mezi oběma je totiž mezera) a vysvílí se ze strojku.*

POMOCNÍK 2: Bud' zdrav a vítěj doma.

*Mávají mu od „dveří“.*

RÍŠA: *(teatrálně)* Vítej, země svatá, země zaslíbená.

*Líbá praktikábl jako zemi.*

*Opět zvuk klaksonku.*

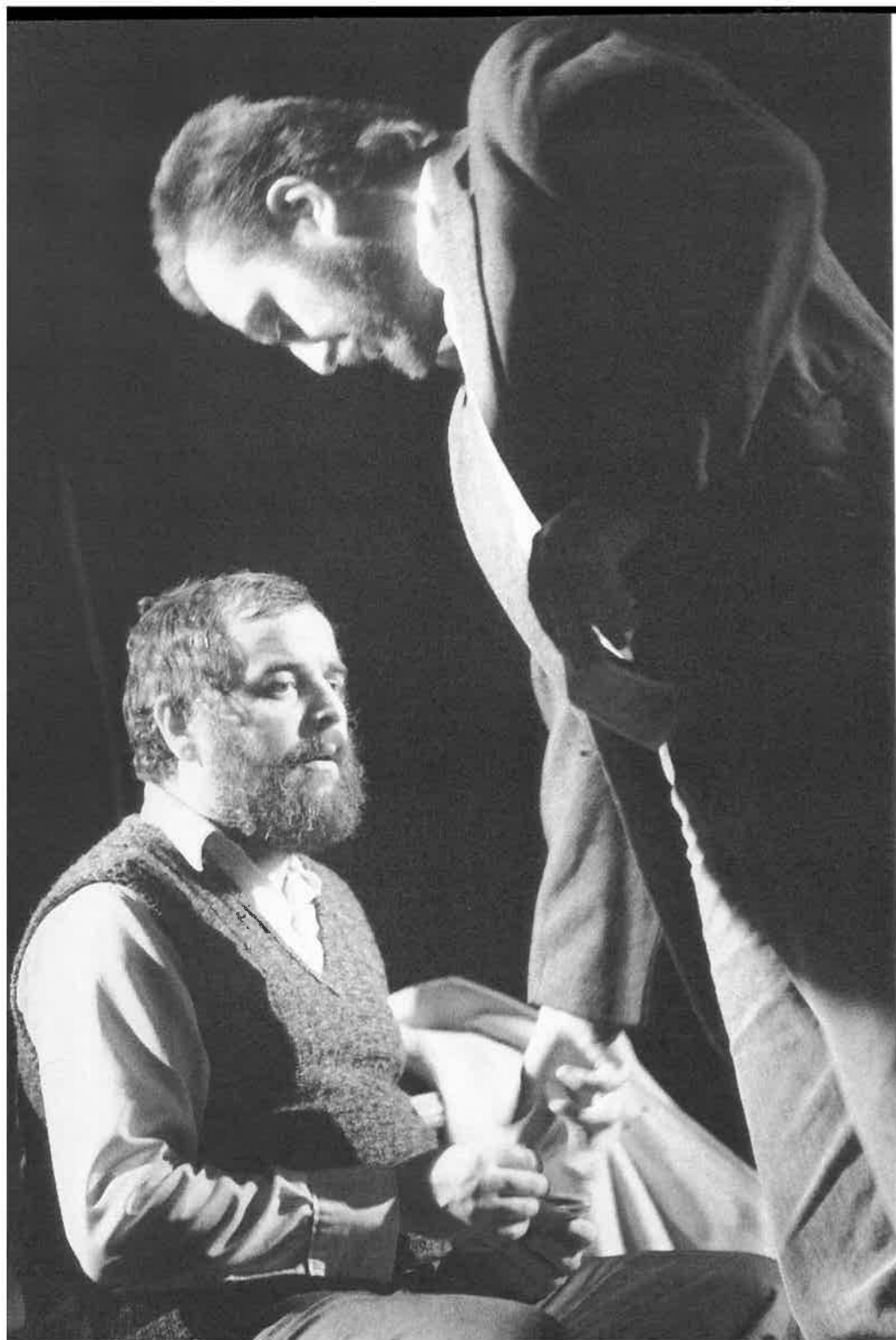
POMOCNÍCI: *(se rozbíhají)* Ou welcome home! Schön willkommen. Bud' zdorov. Bienvenido a la casa.

*Objímají ho.*

*Spustí se rozhovor židle a stolu, všichni tři zaujmají různé cirkusové pózy, tleskají a bouchají, nakonec udělají špalír jako na začátku, obcházejí praktikábly a u toho zpívají Ódu na radost.*

*Do toho zní nesrozumitelný dialog židle a stolu.*

*Ve chvíli, kdy odejdou, zazní klakson a vstoupí pokojská.*



## 6/

POKOJSKÁ: Pane Ríšo, nedáte si trochu čaje?

*Ríša se odstrojuje.*

RÍŠA: Já nevím. Trošku snad, prosím.

*Pokojská odejde. Vrací se pomocníci.*

POMOCNÍCI: Pane Ríšo, my jsme viděli takové — super věci! Dejte nám nějaké peníze, my bychom si je rádi koupili. Prosíme pěkně *(jako žebraví pejsct)*.

*Ríša stojí na praktikáblu vlevo a vytahuje peníze.*

RÍŠA: Tady máte a běžte.

*Pomocníci počítají peníze a odcházejí se slovy: „Děkujeme pěkně, pane Ríšo, nikdy vám to nezapomeneme.“*

POMOCNÍCI: *(zpěvně)* Děkujeme nastotisíckrát!

POKOJSKÁ: Pane Ríšo, jsou tady nějakí páni, asi od novin.

*Ríša shazuje kabát.*

RÍŠA: Ať vejdou.

*Vstupuje množství lidí, kteří různě švitoří a žvatlají a obklopují Ríšu tím, že zcela vyplňují prostor scény. On sám zůstává na pódiu vlevo, kde je židle a stůl.*

*Ríša se usadí, oni si stoupnou proti němu (čelem doleva). Někdo natáhne ruku, jako by nastrožil mikrofon.*

*Ríša se upraví.*

RÍŠA: Fotografujte.

*Ostatní se zakloní a strnou v póze.*

Ríša poté rozdává peníze, všichni děkují.  
Zůstává poslední muž, který důležitě přistoupí k Ríšovi, jenž zmateně usedá.

MUŽ: Vy darebáku!

*Muž vyleze rozhodně na pódium, uštíďří Ríšovi políček a sebere mu taky pár peněz.*

*Přichází žena, která přivádí děvče se slovy: „No pojd', pojd', toto je tvůj tatínek, víš? A teď mu dáš pěkně pusinku.“ Děvče vyleze toporně na pódium, políbí Ríšu a natáhne ruku pro peníze. Žena taky. Dává jim peníze.*

*Při odchodu s dětským výkřikem děvče ještě natáhne ruku a Ríša opět odevzdá bankovku.*

*Přiskočí manažeři s nataženými rukama, přihopkají jako zbojníci: „Daj Bohu dušu a nám dukáty! Hop, hop, hop.“*

*Odevzdá jim peníze.*

*Odtancují a u toho zpívají: „A boli by ma zabili, ale sa ma báli ...“*

*Vrací se pomocníci v bílém oblečení, stejném.*

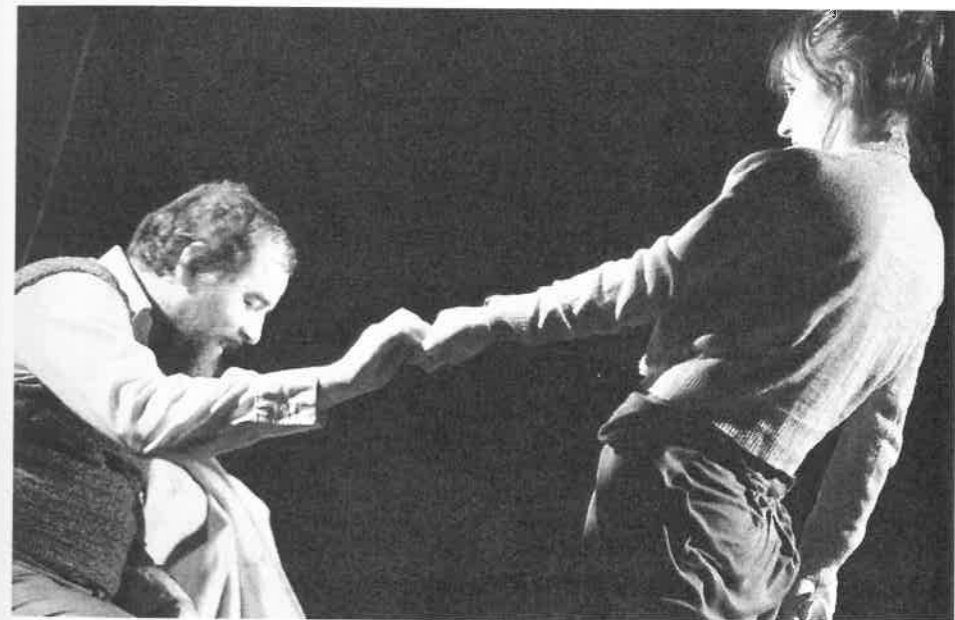
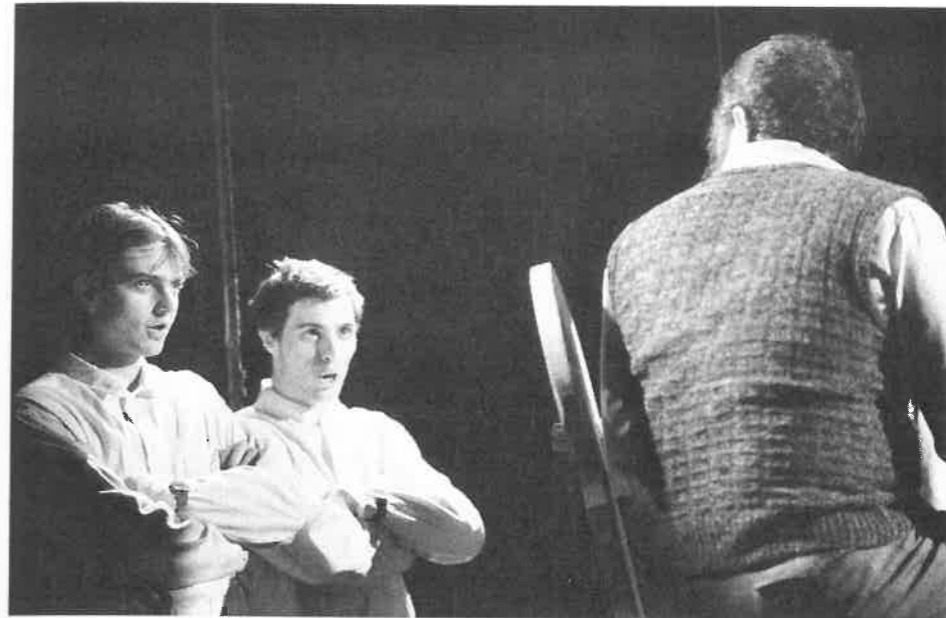
POMOCNÍCI: Podívej se, Ríšo, co jsme si koupili. Děkujeme na sto tisíckrát. Ríšo, hádej, koho jsme ti přivedli? No hádej! No koho? No přece —

*Odskočí od sebe.*

POMOCNÍCI: Kamarády!

*Všichni pochodovým krokem vcházejí a obcházejí praktikáblly na scéně, krouží kolem Ríši v pravidelném pochodovém rytmu, střídají se ženy a muži dohromady jako voiceband:*

Tak jsme tady, Ríšo, Ríšo  
Co to děláš, Ríšo, Ríšo  
To máš radost, Ríšo, Ríšo  
Už jsme s tebou, Ríšo, Ríšo  
Napořád už Ríšo, Ríšo  
Nespi pořád, Ríšo, Ríšo  
Tuž se přece, Ríšo, Ríšo



Vrať se domů, Ríšo, Ríšo  
 Běž do světa, Ríšo, Ríšo  
 Pojd' sem přece, Ríšo, Ríšo  
 Už sem nechod', Ríšo, Ríšo  
 Jakpak se máš, Ríšo, Ríšo  
 My se máme, Ríšo, Ríšo

ŽENA 1: Já jsem Lída

ŽENA 2: A já Míla

VŠICHNI: Ríšo, Ríšo,

A my taky máme jména, Ríšo, Ríšo  
 My tě známe, ty jsi Ríša, Ríšo, Ríšo  
 My tě všichni rádi máme, Ríšo, Ríšo  
 Už tě jen tak nenecháme, Ríšo, Ríšo

*Zastaví se.*

MUŽ: Raz — dva — raz — dva — tři

*Začnou znova od začátku a odcházejí.*

RÍŠA: *(zpevně, operně)* á — á — á — á!

## 7/

POKOJSKÁ: Pane Ríšo, nestalo se vám něco? Slyšela jsem nějaký hluk.

*Setmí se, osvětlen je pouze Ríša.*

RÍŠA: Ne, nic, jenom mě tak trošku rozbolela hlava, víte?

POKOJSKÁ: A neměla bych vám namasírovat spánky?

RÍŠA: To byste — To byste opravdu byla moc hodná!

*Podává jí ruku a pomáhá jí na pódium.*

RÍŠA: To by se mně asi skutečně ulevilo.

*Ríša si sedá, pokojská ho masíruje, zní tikot budíku.*

*Ríša spokojeně vzdychá.*

RÍŠA: A víte, že se mně zdálo taky  
 Že je tady strašlivý hluk  
 Jako by se na mě všichni sesypali  
 A mleli pořád ty svoje kalamajky  
 A já se nemohl ani hnout  
 A musel je pořád poslouchat  
 Tak jak to ostatně dělám celý život  
 Ať chci nebo ne  
 Ale teď jsem si díky vám  
 Už zase trochu odpočinul  
 A nabral nových sil  
 A můžu zase jít  
 Děkuju vám za všechno  
 co jste pro mě udělala  
 i když toho vlastně  
 zase tak moc nebylo  
 ale to je jenom zdání  
 totiž sen, protože  
 aspoň se mi to tak zdá  
 pomaličku usínám



*Poslední slova už se zavřenýma očima, usíná, ozývá se opět tikot budíku.  
Pokojská ho pohladí, zní hudba.*

**POKOJSKÁ:** *(zpívá)*  
 Odpočiň si dítě moje  
 Celý den si hrál  
 Večer přijdeš za maminkou  
 Ve tmě sám ty by ses bál —  
 Maminka tě ukonejší  
 Uloží tě spát  
 Bude sedět u postýlky  
 Nemůže se ti nic stát —  
 Teď' jsi velký, nemusíš se bát  
 Všude v světě máš mít koho rád  
 Ale když je tobě těžko, to se může chlapče můj stát  
 Na mě vzpomeneš si jednou snad ...  
 A když někdy těžko je ti  
 To se může synáčku stát  
 Na maminku vzpomeneš si snad ...  
 Maminka tě ukonejší  
 Uloží tě spát ...

*Hudba pokračuje, stmívá se, Ríša přechází na druhý praktikábl, odkud vzlétnu! prve.*

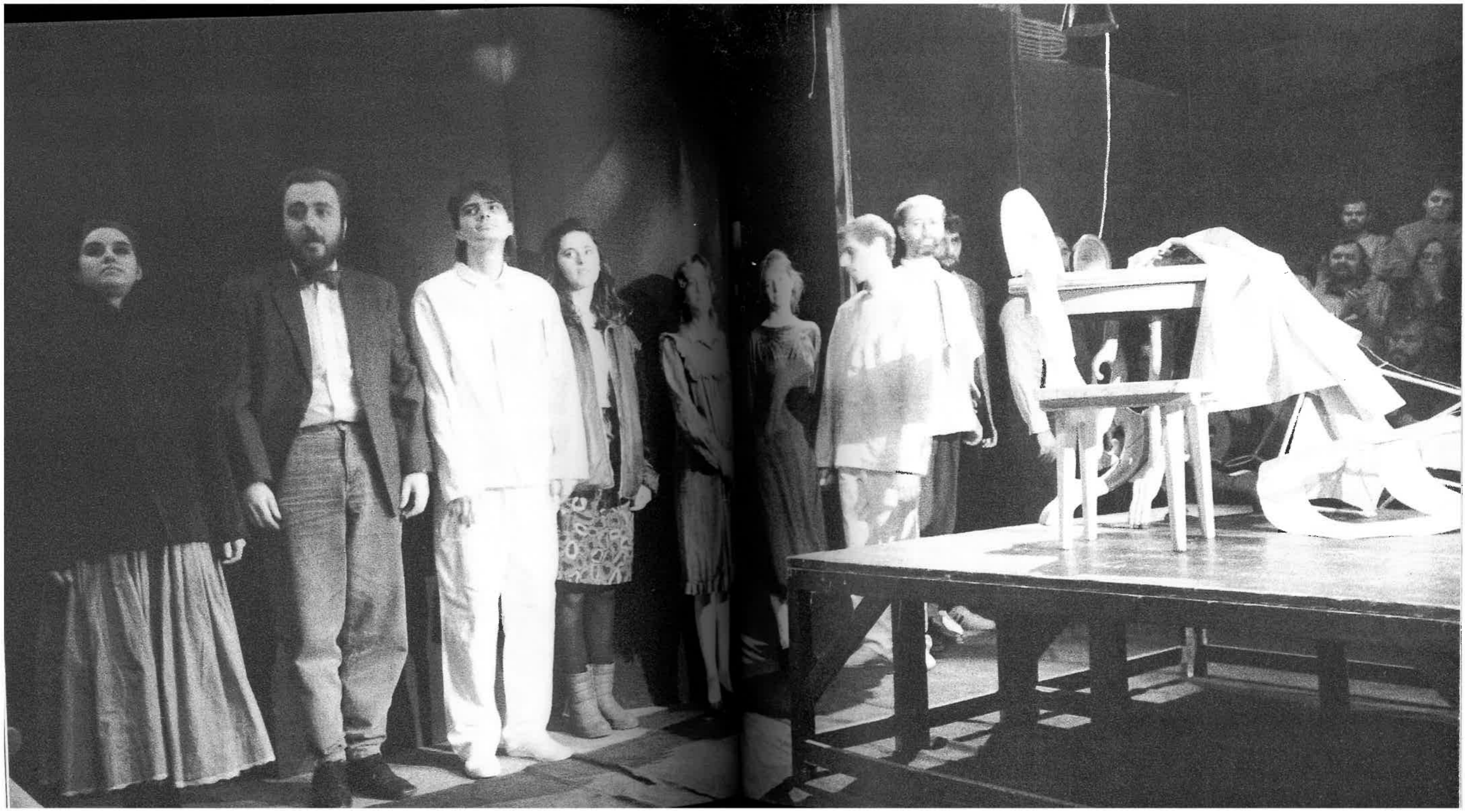
**RÍŠA:** Mohu tedy?

*Stojí jako by letěl, ale bez strojku, civilně, do toho melancholická hudba.*

**RÍŠA:** Letím! Letím! ... Vidím oceán! ... Vidím Evropu! Vidím rodnou zemi, nedá se nic dělat!

*Tma, tikot budíku.*

**Konec.**



## Analýza inscenace

Vzhledem ke stanoveným cílům je tato kapitola strukturována následovně: nejprve představím základní analytické jednotky inscenace, jejich vztahy a povahu; dále na základě tohoto rozboru bude určeno východisko interpretace a následuje samotný výklad inscenace, již zhusta opouštějící rovinu čisté deskripce inscenace a usilující o hlubší sebereflexivní hermeneutiku.

Již jsme konstatovali v předchozí kapitole, že *Písek* je strukturálně fragmentární. Je rozčleněn na několik obrazů,<sup>221)</sup> které nemají povahu dramaticky vystavěné hierarchie. Jestliže vycházíme z definice dramatické situace jakožto momentu, v němž díky nahromadění řady rozporných, těžko řešitelných a rychle se rozvíjejících problémů je třeba jednat — mohou přerůst v konflikty s velkými důsledky,<sup>222)</sup> nelze identifikovat žádnou takovou situaci, která by byla ústředním hybným momentem této inscenace. A to již na úrovni textu. Tím však není řečeno, že struktura inscenace nemá žádné *centrum*. Jeho nalezení představuje získání nejen analytického, ale i interpretačního klíče k inscenaci.

## Herecká realizace postav

Pomineme-li na chvíli otázku struktury a pozorujeme hereckou akci, tedy herecké postavy, zjistíme, že zde skutečně není pozorovatelný takový výkon, který by akcentoval dramatický vývoj postav či nějaké jejich vzájemné vnitřní konflikty. Typickým příkladem může být obraz, v němž přichází Ríša s rodiči k hrobu svých předků — Otec i Matka se sice nacházejí v jakési konfliktní pozici vůči svému dítěti a k sobě navzájem (především otec, který nutí Ríšu, aby se zpovídal zemřelým, ale on odmítá), nicméně herecky dochází k potlačení psychologického momentu situace a postavy spíše mechanicky *materializují* svoje pozice. Miroslav Maršálek v roli Ríši představuje jediný živý element, u něhož lze sledovat jakýsi ponor do vnitřních stavů a pocitů, a to nejen na úrovni herecké postavy, tj. Maršálkova ztvárnění Ríši, ale už v textu. Postava Ríši nabízí divákovi velké množství sebereflexivních momentů, z nichž mnohé mají formu monologu přímo směřovaného k publiku a v jakémisi lyrickém zastavení času vytvářejí odstup od viděného s nostalgickým, niterným zhodnocením Ríši.

221) Jejich přehled následuje v interpretační části, viz kap. II.4.

222) ČISAŘ, J. *Základy dramaturgie ... Op. cit.*, s. 18.

Tento princip se replikuje v celé inscenaci. Je to právě dramatická postava Ríši, která je klíčovým spojníkem, realizovaná v metaforách postavy Syna v první části hry, který představuje jak Ríšova otce, tak i Ríšu samotného.<sup>223)</sup> V herecké akci můžeme zřetelně rozeznat rozdílnou interpretační polohu u Maršálka a ostatních, kteří se spíše blíží oné mechanické materializaci, kdežto on sám skutečně *ztvářuje*, tedy uděluje tvar. Ostře tento kontrast vystupuje zvláště v závěru hry, v obrazech ze světové výstavy, kde je na ostatních hercích pozorovatelné doslova klaunské nadšení z toho, že se nacházejí na jevišti, a dochází tak k určitému *zcizení*. Divák je najednou konfrontován s tím, že sleduje *hereckou postavu* a subjektivně vnímaná *dramatická postava* související s narativním řádem inscenace je spíše potlačena. Tento princip zpředměňuje nejvíce dvojice manažerů (Ján Sedal a Břetislav Rychlík), jejichž mechanické opakování frází představuje jednak referenci k absurditě manažerského a byrokratického světa, jednak ale je variací na improvizací sólo v hudební skladbě: zcela strhávají pozornost na sebe, na svůj výkon, gag a skeč.

Nejsilnějším vychýlením ze strukturálního uspořádání inscenace jako formálního řádu centrovaneho na dramatickou postavu Ríši je obraz holdování Demiurgovi, kdy nejen že samotná postava Ríši ustupuje do pozadí, ale zcela převažuje výše popsany herecký princip. Je dokonce možné uvažovat o určité soběstačnosti tohoto fragmentu, který má ucelenou strukturu (od příchodu k odchodu — smrti Demiurga) a představuje tedy do jisté míry idiosynkratickou část celku. To potvrzuje ve své vzpomínce i Břetislav Rychlík: „Improvizovalo se ve scénách s demiurgem a my s Jánem Sedalem jsme vždycky řádili ve scénách kulturních byznysmenů ve scénách z Expa.“<sup>224)</sup> Ono „řádění“ zde představuje přenesení váhy nejen z příběhu Ríši na situaci samu, která jej zatlačuje do pozadí, ale především z výše uvedeného principu kontinuity dramatické postavy realizované fyzicky na jevišti více psychologicky než u ostatních postav na princip čisté, bezúčelné grotesky. Tedy: přehánění, znetvoření, vychýlení — oproti niterné konfrontaci Ríši se světem sice podobně groteskním, ale přesto spojitým jeho osudem a osudem jeho rodiny.

Domnívám se, že zde je divák svědkem dramaturgické vychýlenosti inscenace. K jejímu zhodnocení je potřeba vzít v potaz především to, že zde se projevuje hmatatelný vstup kolektivnosti do ryze autorského díla. V interpretaci dále se pokusím doložit, že přesto je dílo strukturálně nejen funkční, ale že je schopno i vypovídat konzistentní smysl a zmíněné obrazy mohou podpořit. Nicméně je nezbytné poznamenat, že právě tato část je do velké míry inkonzistentní s výchozím strukturálním principem inscenace a představuje dramaturgicky neorganický problém.

223) Což potvrdil i Arnošt Goldflam v osobním rozhovoru. AG2015.

224) BR2016.

## Řeč jako strukturální centrum inscenace

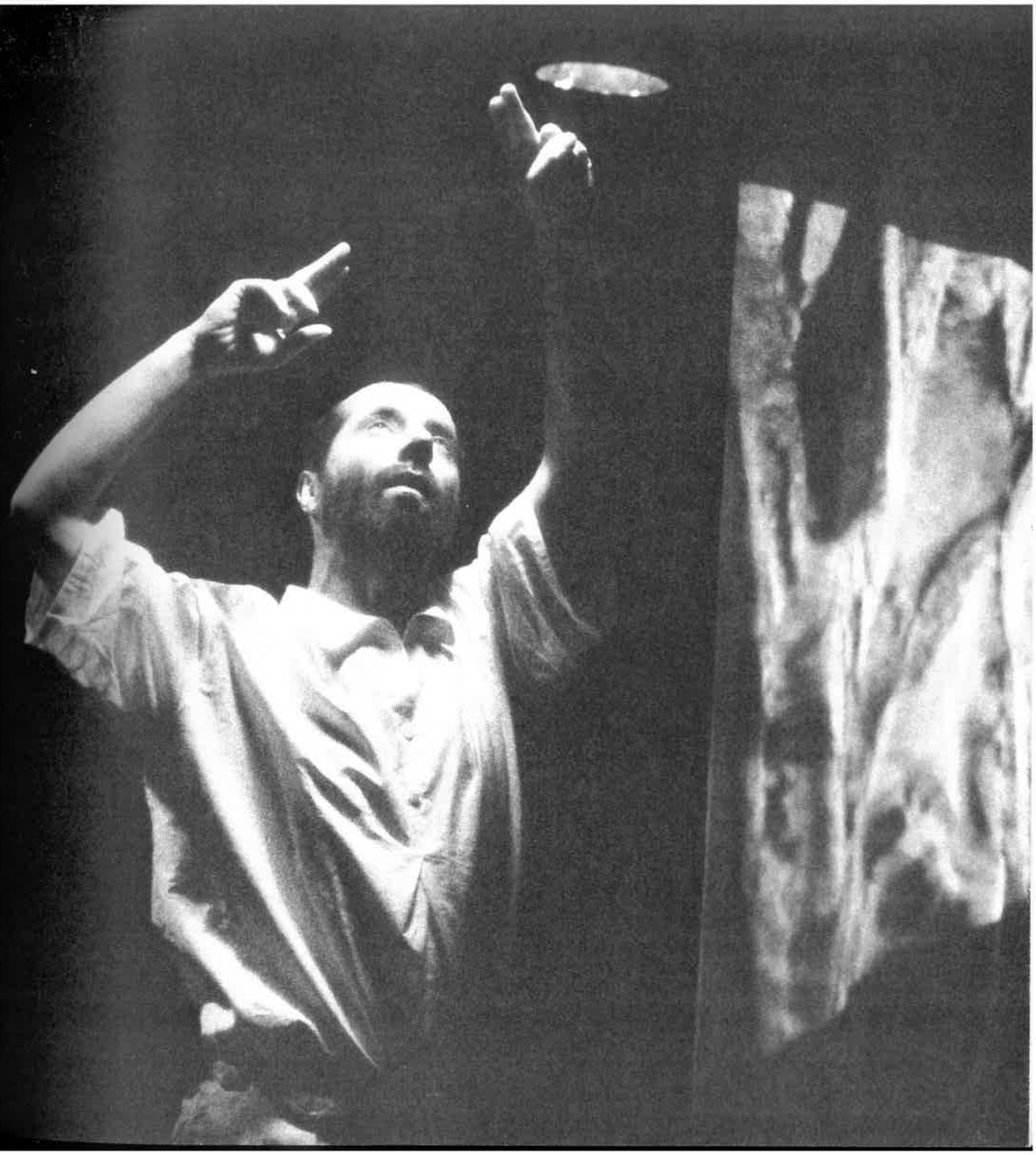
Vraťme se k naší počáteční otázce: co je *centrem* struktury? Kolem čeho je formálně ustrojena? Tímto čepem, jenž nehierarchizované obrazy uvádí v pohyb, je — jak již bylo ukázáno — dramatická postava Ríši, ukotvená jak v herecké postavě Ríši, tak v ambivalentní herecké postavě Syna. Jako by zde docházelo k propojení ontogeneze a fylogeneze. Jedinec je součástí druhu natolik, že je replikací minulosti. Podobně můžou fungovat i postavy matek či otců, jak ukáží v interpretaci. Nyní je již zřejmé, proč Ríša je pro diváka oním subjektem identifikace a čím je to umožněno: za prvé jeho ústřední strukturální pozicí, jednak Maršáلكovým hereckým výkonem, jenž se odlišuje od ostatních plnokrevností povahokresby. Ta je umožněna jednak zřetelnou kontinuitou historie postavy (již ovšem můžeme nalézt i u matky a otce, kteří se stávají v pořadí dalšími nejdůležitějšími postavami inscenace), ale především (a v tom se postava Ríši liší od svých rodičů) reflexivními vstupy (jakési krátké básně ve volném verši) a zhmotňováním představ (Čert, Mušketýr a Kovboj), které činí svět, jež pozorujeme, světem *Ríšovým*.

Povšimněme si, že ústředním nástrojem Ríšova vytváření světa je řeč. Právě Ríšovi jsou vyhrazeny lyrické monology, Ríšova slova nabývají tvarů a zhmotňují se na jevišti. Oproti tomu jeho fyzická akce (např. na Spartakiádě) není tvůrčím aktem a je spíše spojena už Maršáلكovou fyziognomií s oním groteskním principem. Fyzický Ríša je směšný.

Řeč je nástrojem lyrického zniternění i naopak externalizací niterných obrazů a představ. Řeč se stává nástrojem paměti a reflexe (vzpomínky postavy v expozici hry či samotného Ríši), ale i nedorozumění, mechanické destrukce. *Klíčovým strukturálním elementem inscenace je slovo jakožto základ řeči*. Syn neumí mluvit, neumí psát — to je třeba se teprve naučit. Ríša se pak díky slovu již zmocňuje světa a dokonce jej spoloutváří — a fyzická akce na jevišti vytváří groteskní a jeho řečové kvality problematizující protiklad.

Nyní je zřejmá funkce minimalistické scénografie, využívající jen velmi omezeného fondu rekvizit, především soustavy praktikáblů a závoju gázoviny, které proměňují prostor v průběhu hry nikoliv doslovně, ale náznakem, odkazem, připodobněním. Pokud bychom se zaměřili na práci s rekvizitami samotnými, pozorujeme, že ostenze zde není využívána k nějaké práci symbolické (až na malé výjimky, jako je pochodeň či svíčka — tomu se budeme věnovat dále), metaforické, ale spíše ryze doslovné. Má-li se jít, jí se, má-li se plánovat, plánuje se s papírem v ruce. Pouze scéna ze světové výstavy představuje jakousi pop-kulturní brikoláž (křčovitý stolec a židle, Ríšův létací stroj), odkazující jasně na povrchnost komerčního provozu. A ještě v jednom momentu jsme svědky ostenzivní praxe, která má jasně symbolický ráz, např. když odcházejí obnažené postavy na konci první části do světelného prostoru vlevo a zůstávají po nich jejich boty. Zde se kotví téma holokaustu, již načrtnuté v metaforickém tanci v expozici hry, v němž jsme konfrontováni s nevyhnutelností smrti.

Herecká akce ukazuje, jak  
či její obsahem se stává.





## Rituál a ritualizace jazyka

Jak si povšiml již Zdeněk Hořínek, Goldflam „[...] vychází z banálních, všedních, každodenních životních úkonů, z nichž se opakováním stávají rodinné a společenské rituály, hyperbolizuje je ad absurdum (*Panoptikum*) nebo stupňuje až k fantasmagoričnosti (*Hra bez pravidel*).“<sup>225</sup> I v *Písku* má podstatnou roli společné *jídlo, tanec*, navštěvování mrtvých či etiketa (tematizace oslovování Demiurga, neustále zdravení manažerů apod.). Goldflam zde pracuje s rituálem na široké škále od samozřejmosti (jídlo) přes nepříjemný konflikt (návštěva mrtvých) až po obsedantní posedlost (Demiurg vymáhající si projevy úcty). Řetězení představ, obrazů, fragmentů a těchto rituálních činností vytváří ve struktuře inscenace frenetičnost, která se projevuje těkáním, neustálým zamořováním prostoru postavami nebo jejich chozením dokola, hovořením k sobě navzájem, k divákům, neukotveností na scéně.<sup>226</sup> V této těkavosti je herec součástí tvůrčího aktu Ríši a vytváří na scéně sdílený svět tím, že se k praktikáblu *chová jako* k posteli či stolu, že světelný prostor vlevo jednou pojímá jako dveře a jindy jako tajemné světlo pece koncentračního tábora. Je to herecká akce, nikoliv samotná povaha rekvizit, co oživuje matérii či její absenci na scéně, a herci tak činí mechanicky, jako by automaticky, bez jasně identifikovatelného smyslu. Svět kolem nich je součástí jejich každodennosti a takto jej tvoří v řádu „ono se“ (das Man), řečeno s Heideggerem, kdežto Ríša je tím, kdo v tomto řádu stojí jako suverénní subjekt tvůrčí, vytvářející svoje představy, seznamující diváky se svými vzpomínkami a myšlenkami — a to často na ploše oné ritualizované každodennosti.

Pokud jsme tedy jako strukturální princip inscenace identifikovali střet subjektivity s automaticností objektivity (jejíž vrcholnou realizací je naprostá ztráta smyslu ve scénách s Demiurgem či ze světové výstavy), *tvůrčího slova a slova disciplíny*, tento střet není realizován v dramatické situaci, ale v ritualizované každodennosti. Ríša se snaží v tomto světě uspět, ale vzhledem k tomu, že to není zcela možné, chápe se jej jako tvůrce a svým sněním si jej přizpůsobuje.

Je potřeba si povšimnout nad rámec rituálu tak, jak o něm hovoří Hořínek, že i jazyk je ritualizován. Opakování frází, neporozumění, k nimž dochází, či přímo destruktivní role jazyka, jímž je Ríša v obraze před komisí disciplinován jako zvíře v cirkuse — to vše ukazuje na to, že svět, v němž se dramatické postavy nacházejí, je světem spíše cyklickým (zde je zřejmý smysl tikotu budíku, který celou inscenaci provází) než lineárním či progresivním, že automatickým mechanismem realita *vymáhá poslušnost*.

Tak se proti sobě jasně staví „polojazykovost“<sup>227</sup> ritualizovaný jazyk totalitního myšlení, vymáhající disciplínu (typické jsou v tomto scéně výuky psaní a komisní zkouška, v níž se jazyk redukuje na nástroj ponižování), a neuchopitelné dění Ríšova nitra jako činitele životaběhu zařazeného

225) HOŘÍNEK, Z. *Nové cesty divadla ...* Op. cit., s. 51.

226) *Ibid.*, s. 60.

227) SPITZBARDT, W. *Das schöpferische Wort ...* Op. cit., s. 76.

v širším kontextu paměti rodiny i hebrejského národa vůbec. Osamělost a vyděděnost Ríši je v jazykové rovině i v herecké akci, vydělující jeho hereckou postavu z celku, zpředmětněním *života v diaspoře* nikoliv pouze etnické (jak ukazuje scéna s tajnou policií, kdy jsme ostře konfrontováni s faktem, že to, co považuje svět kolem Ríšovy rodiny vlastně na nich za zločin, je jejich židovství), ale i v diaspoře řeči, v níž není místo *pro mě a pro tebe* — pro dialog.<sup>228</sup>

„[...] Režimy, které se nazývaly komunistickými, se bály slova a právě a především tím si kopaly vlastní hrob, zradily své vlastní quasi náboženské ideály a zúčastnily se moderního tance kolem zlatého telete. A špatně tančily ... Opozici se však zachovala kapka naděje, neboť slovo nepozbylo váhy a tvůrčí síly. Strach ze slova je svým způsobem přece jenom jakási uznání, jakási úcta [...]“<sup>229</sup>

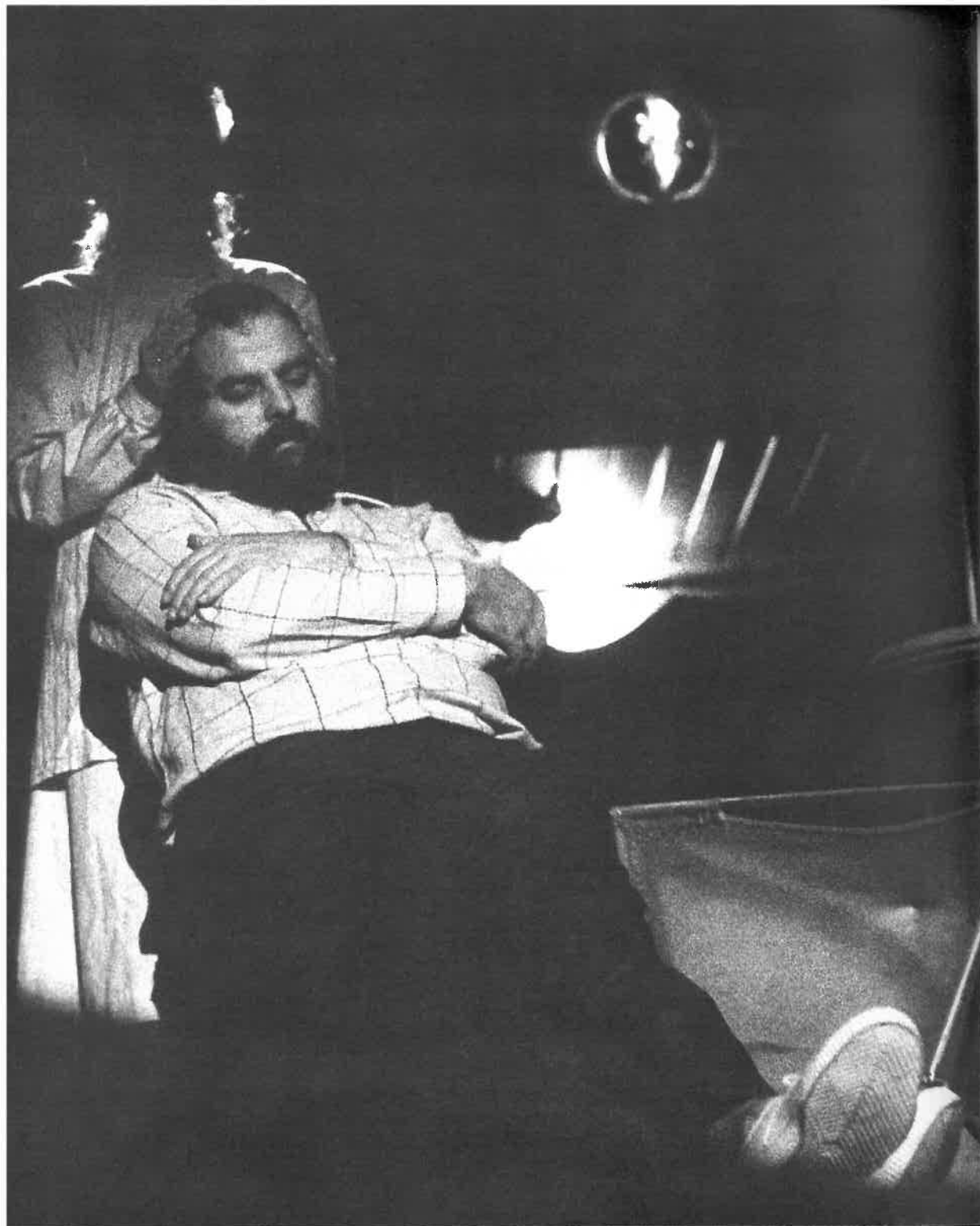
Tak se stává příběh Goldflamovy hry zároveň i synekdochou *pars pro toto* osudu HaDivadla i jeho členů za normalizačního režimu. Spitzbardt zdůrazňuje, že snaha spoutat živou řeč jako dění (vlastně i uskutečňování se) je typický znakem komunistické totality, ale i perverzí konzumní doby současnosti, libující si rovněž v disciplinaci *polojazykem* (reklamy, funkčních stylů, médií ...). V tom je *Písek* nadčasový a vymaňuje se z povahy pouhého dobového výkřiku zoufalství.

Pozoruhodné je, že Goldflam jazyk nevychyluje mimo jeho sdělnost. Nedochozí ve své práci s jazykem k tomu, k čemu např. Ivan Vyskočil ve své jazykové hře. Na druhé straně v souladu s Vyskočilovými snahami i Goldflam v něm „[...] odhaluje klamavé médium odcizené komunikace.“<sup>230</sup> Tím ale, že neuniká do čírého ptydepe či „dětštiny“ a nenechává svět, v němž se postavy nacházejí, rozpadnout, jak tomu je u Ionesca, se zajímavým způsobem vyrovnává s nihilismem absurdity a dokáže ji překonat tím, že navrátí jazyku jeho funkci v intimních situacích. Například když Ríša hovoří s Matkou, zhodnocuje jej jako reflexivní nástroj ve vzpomínkách či z něj činí nástroj uchovávání paměti. Navíc se stává jazyk explicitně *tvůrčím* ve chvíli, kdy se zhmotňují ideje — jako je tomu ve chvíli, kdy se na scéně objeví Mušketýr a Kovboj nebo v expozici, kde to, co se záhy popisuje, zároveň v jakémsi magickém ztvárnění prve předvádějí i postavy (i když zde spíše jazyk odpovídá na realitu, než že by jí předcházel).

228) *Ibid.*, s. 94.

229) *Ibid.*, s. 92. Kurzíva v originále.

230) ROUBAL, Jan. Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015, s. 66.



## Existenciální divadlo (a význam motivu matky)

Jestliže je Goldflamův *Písek* groteskou, není absurdním divadlem. Pokud pro absurdní drama platí, že „[...] odmítá diskutovat o absurditě lidské existence, *znázorňuje* ji pouze jako fakt konkrétními scénickými obrazy [...] Od dramatu existencialistického se tedy absurdní divadlo liší snahou po úplné shodě výpovědi a její formy,<sup>231)</sup> potom je z výše uvedeného zřejmé, že v *Písku* je lidská existence *obhajována* v postavě Ríši a v jeho intimních vztazích především k rodičům — a jak jsme svědky v závěrečné scéně, k Matce.

Tomuto motivu se budu věnovat v interpretaci později, ale již nyní bych chtěl v této analytické části upozornit, jaký význam má žena — matka — v logice celé inscenace. Je to matka, kdo má porozumění pro Syna i pro Ríšu, je to Matka, kdo je tu vždy k ruce, děsí-li malého syna fantasmagorické představy. A je to absence Matky po její smrti, která činí z dvou velkých scén holdování Demiurgovi a světové výstavy tak bezvýhodné a pouze šaškovské a výsměšné obrazy. Je nezbytné pro zachování konzistence Ríši jako nositele existenciální naděje, aby se na konci pokojská stala univerzálním předobrazem *matky*, která umožňuje nezávisle na tom, co na dramatickou postavu Ríši tlačí ve světě kolem něj, nalézt klid a usebrání.

Matka je klíčem k domovu, Otec je naopak jakýmsi mediátorem požadavku světa na disciplinaci. Toto je výchozí dynamika, v níž se Ríša nachází, a Maršálek dokázal vytvořit přesvědčivý kontrapunkt k ostatním hereckým postavám, které se zvláště v druhé části hry limitně blíží postavičkám na orloji.

Goldflam tedy není dramatikem *absurdity*, ale spíše *existenciality* — a ona výše konstatovaná grotesknost je zklidněna lyrickými momenty, z nichž Ríšovy sebereflexe získávají povahu recitované poezie. Zde je vhodné upozornit na význam hudby Jiřího Bulise, která zhusta čerpá z židovských motivů.<sup>232)</sup> Tím se jen ukotvuje hebrejský kořen narace a poetika se provazuje symbolicky s mytologickými legendami chasidských židů, jež ostatně byly Goldflamovi přístupné přes jeho babičku.<sup>233)</sup> Tedy spíše než absurdní divadlo skutečně odkaz na poetickou avantgardu, využívající lyričnost, fantazii a budování atmosféry jako obranu před „brutální drastičností a groteskností“.<sup>234)</sup> Goldflam však nejde cestou bujných asociací a básnického jazyka, ale je *básníkem jeviště* (viz Hořínek): mezi snem a skutečností není jen řeč, ale i herecký projev, smazávající ostrou hranici jak mezi postavami, tak mezi jednotlivými gesty. Rozplývavost hereckého výrazu<sup>235)</sup> je cestou, jak ještě více znepřehlednit prostor, v němž

231) ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Praha: SPN, 1966, s. 8.

232) Jak upozornil již Břetislav Rychlík, Bulisova hudba byla obecně směsicí „[...] židovské melodiky, šansonů, ruských romansů, cikánské hudby [...]“. Vztah k lidové fantazii a lyričnosti byl u Bulise podstatou jeho charakteru, jenž prostřednictvím svých „zpěvů duše“ dosahoval podobného efektu, jako lidová zpěváci. RYCHLÍK, Břetislav. Citovky a řachandy Jiřího Bulise. *Respekt*, 26. 5. 2003, s. 22. Sám Bulis se hlásil k tradičním hudebním formám a svým zaměřením na melodii podle vlastního vyjádření spíše hledal inspiraci v minulosti než v tzv. hudební syntéze. Viz KLIMEŠOVÁ, Eva. Hudba, lidé a svět. *Hudební rozhledy*, 1983, roč. 36, č. 6, s. 282–283.

233) Z osobního rozhovoru, AG2015.

234) ESSLIN, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla ...* Op. cit., s. 8.

235) HOŘÍNEK, Z. *Nové cesty divadla ...* Op. cit., s. 58.

se subjektivní stýká s objektivním, a jak podpořit problematizaci hierarchie světa, v němž se postavy nacházejí. *Písek* je principiálně *otevřené dílo*, avšak nikoliv ve smyslu absurdity, která je otevřena *čemukoliv* — inscenace vede diváka k tomu, aby se identifikoval s Říšovým osudem i osudem jeho rodiny. Princip fragmentu je tak překonán a nedochází k fragmentarizaci jako roztržštění, ale spíše jako neustálého stýkání se jednotlivých obrazů a motivů a jejich dynamické komunikaci. Domnívám se, že tento fakt více než ospravedlňuje nutnost volné interpretace inscenace, která zcela programově oponuje nějakému *objektivně rozpoznatelnému smyslu*. Ten je vždy nutné vztáhnout k divákovi jakožto dějinnému vědomí, k jeho zkušenosti a k jeho perspektivě — k jeho *hermeneutickému horizontu*.

Hovoříme-li tedy o tom, že je *Písek* existenciální, je výrazem teze „Etre c'est être en route“, tedy že existence není stav, ale proces věčné obnovy, řečeno s Gabrielem Marcelem. Filozof takto opouje „současné teoretickopoznávací problematice spojené s rozvojem vědy“<sup>236)</sup> a navrácí otázku bytí problému „já“, jevíciho se ve světě jako osoba a jedinec. Být znamená zažívat — a v *existenciálním orbitu* člověka se nacházejí řetězce časoprostorových vztahů mezi osobou a tím, co je.<sup>237)</sup> Vše je tedy vždy vztaženo k aktuální existenci osoby — stejně jako je celá struktura hry orientována kolem Říši a kolem jeho existenciálně pojaté reflexe sama sebe ve světě postupně odcházejících lidí.

Zde se zhodnocuje další aspekt existencialismu: problém smrti se klade jen pro milovanou bytost. Je neoddelitelný od tajemství lásky.<sup>238)</sup> A my jsme svědky toho, jak Říša nejen miluje svoji Matku a těžce reflektuje její ztrátu v lyrickém monologu, ale ve svých reflexích se vrací ke všem, jež ztratil — a miloval. Vztah subjektu a objektu je tak překonán láskou — a matčina náruč je náručí domova jako *univerzálního prostoru setkání s milovanými*.

## Název inscenace

Název *Písku* jakožto jistý klíč pro interpretaci odkazuje k velkému množství významů. Písek jsou přesýpací hodiny, místo dětských her, písečný hrad, říká se „být jako zrnko písku v moři“ nebo „octnout se na písku“.<sup>239)</sup> Ve všech těchto slovech se objevuje určitý druh izolovanosti (sucha, ztracenosti v množství), dětství (hra, iluzivnost písečných hradů) a časovost (uplývání, měnění se, přesýpání se). Velmi pregnantně vyjadřuje tedy toto slovo ústřední houšť významů uložených ve

236) KOSSA, Jerzy. *Existencialismus ve filozofii a literatuře*. Praha: Svoboda, 1978, s. 93.

237) MARCEL, Gabriel. *Od názoru k víře*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 33.

238) MARCEL, Gabriel. La fidélité créatrice. *Revue internationale de Philosophie*, 1939, roč. 2, č. 5, 1939, s. 95.

239) HOŘINEK, Z. *HaDivadlo jako autorská dílna ... Op. cit., s. 11.*

strukturu inscenace — postupně je budeme více odhalovat v následující interpretaci. Podtitul „Tak dávno ...“, který je jako by povzdech, ukazuje jednak na povahu inscenace jakožto vzpomínky, jednak ale i na samotný význam řečového aktu (neboť jde vlastně o přímou řeč, ač bez uvozovek).

Povzdech „Tak dávno ...“ odhaluje výchozí bod vzpomínání v subjektu (Říša) — neboť pouze subjekt si může povzdechnout — a rovněž odkazuje na šíři paměti, která se otevírá. Nejde tedy vlastně jen o nějaké ohraničené přesýpání času, ale o přesýpání *věčné*. Spojení osudovosti s hravostí a infantilitou písku jako místa, kde se dají stavět hrady, „bábovičky“ ukazuje nezávazný svět bez cíle, v němž každý okamžik může rychle zmizet (jako spadne budova z písku), což ale nevádí, bude nahrazen jiným, dalším. Podstatné je nalezení místa v oné změně, které je v souladu s bezprostředností dítěte především realizací fantazie, jež odolává jakékoliv změně tím, že se člověk stává *tvůrcím* — je to on, kdo buduje světy. Tragika osudu je tak překonána lehkostí (komikou) bezstarostnosti.

## Hebrejský kořen inscenace a východiska interpretace

Goldflam v textu i na jevišti vychází z židovské zkušenosti, a to v její tragické i komické stránce, což není pouze specificky otázka *Písku*.<sup>240)</sup> Je nasnadě položit otázku přesahující tuto práci, ale v zásadě klíčovou pro pochopení Goldflamovy tvorby: není adekvátnější hovořit o něm jako o pokračovateli tradice židovské literatury spíše než jako o tvůrci zakotveném výhradně v hnutí studiových divadel? K tomuto názoru se např. kloní Jarka Burian ve své knize *Modern Czech Theatre*.<sup>241)</sup> Důkladné prozkoumání této hypotézy by vyžadovalo komparativní studium, hledající možné spojnice a souvislosti nejen s českou, ale vůbec se světovou židovskou literaturou, často využívající právě oné grotesknosti, ambivalentnosti tragického a komického, magických motivů, ritualizovaného života.

Všechny tyto aspekty vedou k tomu rozumět — zde v *Písku* navíc doslovně a explicitně — inscenaci jako určitému projevu židovské kolektivní paměti v životním osudu Arnošta Goldflama a jeho rodiny. Vzhledem k tomu, že již výše bylo konstatováno, že centrálním elementem struktury inscenace je *řeč* a *slovo*, bude následující interpretace — využívající filozofického zamýšlení orientovaného k existenciálnímu rozměru inscenace — vycházet především z toho poznatku.

V následujícím textu je tedy třeba chápat výchozí pozici analytické interpretace *Písku* jako inscenace *tvůrčího*, niterného a živého *slova* (tvůrčího proto, že je tvůrčím nástrojem Říši, do jehož

240) HOŘINEK, Z. *Divadlo mezi modernou a postmodernou ... Op. cit., s. 89.*

241) „Goldflam byl a je relativně raritní fenomén v českém divadle, žid, který se zabývá židovskými tématy v jeho díle.“ BURIAN, J. *Modern Czech Theatre ... Op. cit., s. 172.*

světa vstupujeme a jenž nás díky němu seznamuje s dějinami svého rodu řečí svých vzpomínek, ať už prostřednictvím dramatické postavy Ríši nebo jiných, jako v expozici) střetávajícího se světem na široké škále vychýlení normotvorného a disciplínu vyžadujícího slova *mechanizujícího a mechanického*. Grotesknost, vycházející především z druhého, není v inscenaci nihilistická či beznadějná, neboť je právě vyvážena onou lyrickou, niternou promluvou Ríši. Vzhledem ke zmíněným hebrejským kořenům inscenace, bude tato interpretace vedena se zřetelem k významům, jaké mají jednotlivé elementy v organice hebrejského myšlení. Filozofický aparát, který je zde adaptován nad tento rámeček, je zpředmětněním hermeneutického horizontu badatele, který pomocí splývání těchto dvou horizontů v následující interpretaci bude hledat *živý a k bytí člověka se otevírající smysl inscenace*. Tím usilujeme o to vnést *Písek* opět do otevřeného zamýšlení se dějinného člověka nad jeho existencí a vytrhnout ho tak z nebezpečí „umrtvení“ pouhého muzejního artefaktu v dějinách divadla.

Tak vědomě navazují na východiska inscenace i dramaturgie divadla, která — jak poznamenává Jiří Voráč — jsou bytostně existencialistická (a v tom mohou být i dnes živá):

„[...] ústřední dramaturgická linie divadla, kterou charakterizuje zájem o existenciální problematiku a introspektivní zkoumání vnitřního světa subjektu. Skrze jedinečný soud se usiluje vyjavit univerzální lidský úděl s jeho tragikomickým paradoxem: na cestě k jediné jistotě, jistotě smrti, je člověk vystaven nejistému, leč neustálému dobývání smyslu nad nesmyslem, naděje nad zoufalstvím, snu nad realitou, svobody nad fatální daností, přičemž leitmotivem se tu stává hledání subjektivní svobody jako prostoru možného uprostřed „objektivní“ spoutanosti.“<sup>242)</sup>

Voráč v souladu s našimi výchozími předpoklady klade ústřední konflikt v dramaturgickém plánu jako střet svobody subjektivního *smyslu* a objektivní *spoutanosti*, jež jsme výše identifikovali v inscenaci jako střet slova *tvůrčího a disciplínu vymáhajícího*. Následující interpretaci tedy chápeme jako nadstavbu nad analytickým rozbořením, pokoušející se ukázat možnou cestu — rovněž tvůrčího a esejistickou formou pojatého — zhodnocení. Tedy jako cestu, jak v dialogu s uměleckým dílem hledat nad úrovní znakovosti divadla to „magické“, co lpí na znaku: „znamení“.<sup>243)</sup>

242) VORÁČ, J. Grotesky lidské existence ... Op. cit., s. 290.

243) SPITZBARDT, W. *Das schöpferische Wort* ... Op. cit., s. 120.

## Interpretace inscenace

### Tanec a jeho vztah k hebrejskému kořenu inscenace

Divák vstupuje do představení *Písek* obrazem neurčitěho pocitu, evokovaného přízračným prostorem vymezeným pouze měsíčně mdlým světlem šedo-běžové projekce na podlouhlou scénu mezi diváky, kteří obklopují jeviště ze stran. Přízračnost celého prostoru umocňuje fakt, že je rozdělen jakýmsi závěsy z gázoviny, na něž se abstraktní barevné tvary promítají. Tomuto výjevu ale předchází tma: v ní slyšíme pravidelný tikot budíku, plechový zvuk, který s neúprosným automatismem odpočítává vteřiny a jakoby rozsvěcuje projekci. Na scéně se objevují postavy, které v jakémsi podobně mechanickém, přitom ale mátoživě zasněném tanci zaplňují jeviště. Tančí a zpívají melodii, která střídá radostnou polohu s melancholickým nádechem: *klezmerový* motiv, který bude diváka provázet v různých podobách celé představení, je zde exponován přímo v souvislosti s jakýmsi věčným tancem života. Píseň, kterou v tomto prostoru mezi skutečností a snem postavy zpívají, má příznačná slova:

Veselme se, jezte, pijte, možná je to naposled  
Vem si taky, vem si miláčku můj, konec bude třeba hned  
Zpívej, tanči, pij a užívej si, dneska je den sváteční  
Zítra budeš ležet na oltáři jak beránek obětí

Dupni nožkou, láska moje, otáče se dokola  
Dneska tančíš, dneska tančíš, zítra smrt na tebe zavolá  
Nikdy nevíš, nikdy nevíš, kdy to přijde, dneska na to nemysli  
Tentokrát snad štěstí budeš mít a smrt si to rozmyslí

První momenty představení jsou silnou expozicí „pravidel hry“ i výchozí hermeneutickou pomůckou. Identifikujeme, že budeme sledovat příběh tak či onak související s židovskými osudy (klezmerový motiv). Tento příběh bude určitým *během života* a jeho cílem nebude nalézt konec či účel, ale prostě jej *žít*. A tento život bude nějakým způsobem hovořit o smrti, která je mu neustále v zádech — ale i o radosti, jež snad, jak se zdá, může tuto smrt oklamat. „Otáče se dokola,“ hovoří píseň o *kruhu*, nikoliv o přímce, plně „obětí“, „volání smrti“, ale také lásky („láska“, „miláčku“).

Mátoživý tanec je ale „dnem svátečním“ — a ostatně i samotná hudební skladba, kterou divák vstupuje do narace, má charakter radostný, veselý, ač paradoxní ve vztahu k tomu, o čem hovoří. Evokace klezmeru zde není náhodná. Odkazuje k chasidské kultuře, kterou Arnošt Goldflam zná z pohádek a příběhů svojí babičky (pocházela od Lvova),<sup>244)</sup> jež, jak se v prvních chvílích zdá, bude zásadním způsobem určovat dech i rytmus celé inscenace.

Chasidští *klezmorim*, muzikanti, kteří dlouhá desetiletí hráli po východoevropských *štatlech* po zábavách, svatbách i pohřbech, byli manifestací kultury, jež žila magickou hranicí mezi snem a skutečností žila.<sup>245)</sup>

Tanec v chasidské kultuře plní ustřední roli, jak nalézáme i u Jiřího Langery:

„O svátcích se tančí. Sta mužů uchopí druh druhá za ruku nebo položí rámě kolem jeho šíje a utvoří veliké kolo, které se otáčí houpavým tanečním chodem. Nejprve zvolna, pak rychleji a rychleji. Začne se tančit v učebně, ale po chvíli vytáhne celý zástup na náměstí a tančí pod okny rabího. Tanec trvá nepřetržitě třeba hodinu i déle. Až do vysílení tančících, opojených neustálým opakováním stále jedné, mysticky zabarvené taneční melodie. Tak tančí sféry nadpozemských světů věčně kolem slavného trůnu Páně.“<sup>246)</sup>

Když skončí úvodní píseň inscenace, hudba hraje dál — a postupně se její melodie stává více a více melancholickou. Do reje vnikne postava s pochodní,<sup>247)</sup> která upoutá pozornost všech: když poté mizí vlevo, tam, odkud přišla, ostatní za ní hledí. Hudba ustane a ozve se opět tikot hodin. Jako by onen „tanec sfér“ byl náhle vyrušen světlem, očekáváním, budoucností, o níž všichni zpívali a která je nejasná. „Možná je to naposled,“ co se zde tak sešli — a následující monolog ženy, která vypráví o přízraku, jenž určoval, kdo „půjde“ a kdo „ne“, jen utvrzuje morbidní ráz výstupu. Je jisté, že to, co jsme sledovali, není jen tanec radosti, ale především *Totentanz*, syrový a neúprosně pravdivý. Co je onen nápis, jež na závěr píše do vzduchu postava, která je jakousi alegorií smrti? Je to něčí jméno? Je to nějaká zpráva?

244) AG2015.

245) Lze to demonstrovat na její zakládající figuře, postavě legendárního Ba'al Šem Tova, který od 18. století platí za duchovního i faktického otce chasidismu. Klezmer navazuje na jeho teologické pojetí posvátného a profánního, mezi nimiž Ba'al Šem Tov nevidí rozdíl, což implikuje vzdát se asketizmu a přijmout radost z lidské existence, jakkoliv krutá může být (a v Haliči jistě byla). Zpěv a tanec se stávají pomocnými nástroji při oslavování Boha ale i dosahování jeho blízkosti a mají soteriologický charakter.

*Klezmorim* potom nejsou pouze hráči, kteří poskytují komunitě služby jako běžná zábavová kapela, naopak. Jejich činnost má religiozní charakter, umožňují chasidům dosahovat boží přítomnosti v jejich každodennosti, neintelektuálně, fyzicky. Rabínská literatura běžně používá jako synonymum Boha slovo „Místo“, čímž odkazuje na jeho všudypřítomnost. Jedno z talmudských ponaučení hovoří o tom, že Bůh se zjeví v keři, aby ukázal, že není místo bez Boha, dokonce ani tak nízká věc jako je keř není bez jeho slávy. Viz COHEN, Abraham. *Talmud: pro každého*. Praha: Sefer, 2006, s. 43.

246) LANGER, Jiří. *Devět bran: Chasidů tajemství*. Praha: Sefer, 1996, s. 44.

247) Hořínek tuto postavu identifikuje jako personifikaci osudu. Viz HOŘÍNEK, Z. *HaDivadlo jako autorská dílna ... Op. cit., s. 11.*

## Hebrejské pojetí řeči v inscenaci

Enigmatický prostor, do něhož vstupujeme, je prostor vzpírající se racionalitě.<sup>248)</sup> Je jasné, že následující děje nebudou analytickým vyprávěním racionálního charakteru: nechceme zde uchopit apollinské λογος (logos), ale spíše dynamické hebrejské דבר (davar). Thorleif Bohman dokládá, že se oba pojmy používané pro označení řeči či slova liší — řecká varianta je intelektuální, hebrejská dějová. Tuto úvahu rozvíjí Wolfgang Spitzbardt ve své studii *Tvůrčí slovo*, na niž v této práci navazují. Hebrejské דבר je čin, děj — „Věci mohou podle starého hebrejského chápání existovat jen v dějovosti, v procesu, není pojmu pro samotné bytí jako takové“.<sup>249)</sup> Řeč Hebrejce je řečí *k druhému*, vztahovým a situačním dialogem, vzpírajícím se strukturálně „zákonu“ řecké ideje. V hebrejském myšlení nejde o zákon jako mechanismus, ale spíše o neustálý tvůrčí akt Boha, který zároveň „hovoří“ skrze svoje (s)tvoření.

Již v předchozí analýze jsme doložili, že tyto dva principy — střet λογος a דבר — jsou dynamem inscenace. Jestliže se tedy opakovaně v celé inscenaci objevuje motiv psaní (postava s pochodní, Syn, který se učí psát, Mušketýr, který napsal sbírku básní, nakonec vlastně i umělecké ambice Ríšovy), neměli bychom mu ve světle této expoziční scény udávající tón vyprávění rozumět pouze jako nepodstatnému, pro příběh arbitrárnímu, částečně ornamentálnímu, částečně utilitárnímu motivu. „Slovo“ je zde velmi důležité, ale není připraveno vydat „svůj počet“, není to slovo, z něhož by bylo možné něco „vydobýt“.

Slovo je určeno k mluvení, je tvůrčí, jak jsme viděli: jeho performativita neznamená ale pouze schopnost být příkazem, ale to, že má moc z ničeho činit věci, tvořit svět kolem nás, *utvářet jej* a transformovat. Slovo písne, která nám velí „veselme se, jezme, pijme“, tak může skutečně být obranou proti smrti, jakkoliv je to vždy ona smrt, která má *poslední slovo*. Snad i proto na závěr expozičního výjevu muž s pochodní píše do vzduchu.

Začátek hry se věnuje osudům Syna a jeho rodičů, jak porozumíme dále, tedy vlastně Ríšovu otcovi i Ríšovi samotnému, jemuž je tento Syn předobrazem.<sup>250)</sup> Jednou z ústředních událostí, které Syna charakterizují, je právě jeho neschopnost ovládnout slova — psát či hovořit. Na scéně se objevuje učitel, který mu má umožnit tuto schopnost získat:

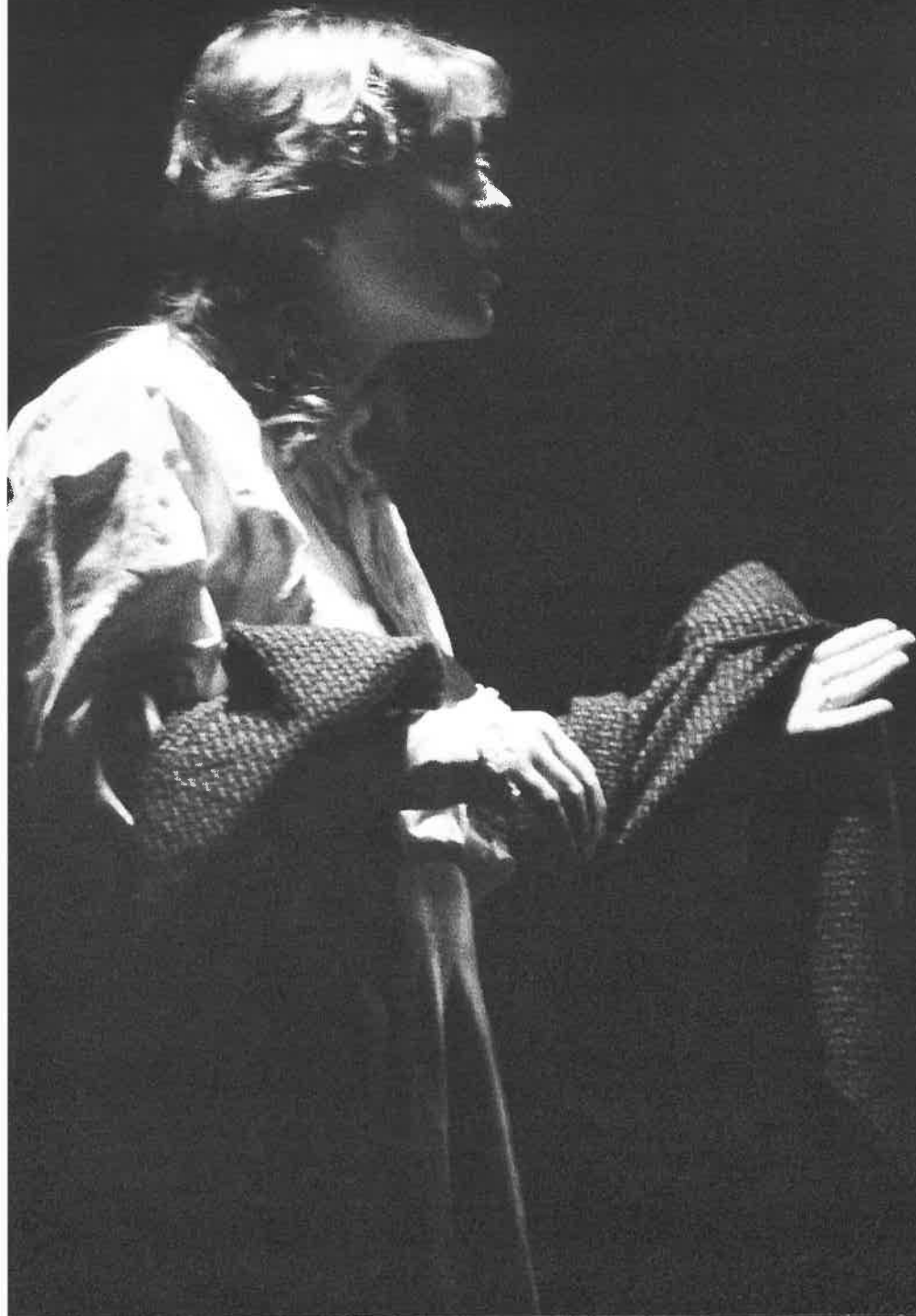
UČITEL: Piš — A —

*Syn stojí naproti učiteli a snaží se do vzduchu psát A. Namísto toho ale spíše jakoby ve hře opisuje podivné tvary ve vzduchu, je vidět, že ho to baví, jako by dirigoval.*

248) Následující úvahy vycházejí z analýzy role jazyka v inscenaci a rozvíjejí analýzu předchozí. Mělo by jim tedy být rozuměno v tomto vztahu.

249) SPITZBARDT, W. *Das schöpferische Wort ... Op. cit., s. 106.*

250) Tuto interpretaci potvrdil i AG v rozhovoru. AG2015.



UČITEL: To je malé a! Tak napiš velké ... velké ...

*Syn se předkloní a ruce vyhodí do vzduchu. Šermuje jimi.*

UČITEL: No! A kdo napsal A, napíše i B —

*Učitel se prochází po scéně a hovoří jakoby k divákům — učitelské procházení třídou. Syn se zmateně otočí. Učitel se postupně blíží k rodičům a nakonec hovoří k nim.*

UČITEL: A ... B, C ... dál ... Jsou písmena! Jen piš ... piš ... On bude umět ... psát ...

*Syn různě máchá rukama, nezdá se, že by věděl, co dělá.*

OTEC 1: Nevěřím na zázraky. Kdyby se tak naučil mluvit!

*Otec rychle přichází k Synovi, hladí jej, jako by jej zařikával.*

OTEC 1: Ať se naučí mluvit! Mluvit — Slyšíš? Ted'! Promluv!

Divák pozoruje nikoliv týraného, ale spíše poněkud zmateného Syna, jehož psaní baví — ale neodpovídá představám těch, kteří po něm chtějí, aby psal. Jako by jakási potlačená schopnost hovořit či psát byla výrazem toho, že on sám chce *vyjádřit* cosi, čemu ostatní rozumět nemohou: jejich kód komunikace je poněkud jiný.

Zdá se, jako by se zde — v prostředí učitelského systému — upomínalo právě na onen střet konceptů λογος a דבר. Odkrývá se zde vlastně hermeneutická otázka mezi *vypovídajícím se smyslem* a smyslem, na který je kladem *vymáhající nárok* — mezi smyslem, jenž hovoří skrze řeč a řeč spoutávající smysl. Je to heideggerovské téma — vědecké poznání, zprostředkované ve školních škamnech, má „nutkavou přesvědčivost“. Nutí nás k tomu, abychom se „vzdali džbánů naplněného vínem a na jeho místo dosadili dutý prostor, který zaujímá kapalina.“<sup>251)</sup> Tím se ale věc stává nicotnou: „Věcnost věci zůstává skryta, zapomenuta. Bytnost věci nevychází nikdy najevo, tzn. nedostává se k řeči.“<sup>252)</sup> Toto „zničení věci“ (v Heideggerově příkladu džbánů) je tragické v tom, že vzniká iluze, že onu věc ve skutečnosti „máme více“, než kdybychom se poddali tomu, co se nám ve věci dává. Λογος vědy je institucí nároku řádu, v němž vše musí být *vysvětleno*. Učitel chce po žákovi,

1 Mluvit i takhle znamená  
přemýšlet, zdaté i nahlas  
slovy

251) Jde zde o to, že fyzika není schopna uchopit prázdno v prázdném džbánu, protože jeho zaplnění chápe jako výměnu látek — vzduchu za vodu.

252) HEIDEGGER, Martin. Věc. In TÝŽ. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 15.

aby „vy-světlil“, tedy doslova vynesl na světlo, teorii, již si měl osvojit (učinit sobě vlastní). Ve skutečnosti po něm chce, aby reflektoval představu učitele, chce, aby byla přijata jeho perspektiva světla, aby to byl jeho kužel, jenž věc osvětluje. Věc musí být před-stavena. Nejde o věc samu, jde mu o vědeckou *metodu*. Nejde o zkušenost džbánu, jde o jeho objem, materiál, hybnost apod.

„Teprve [...] vylévání je pojmání tím, čím jest. Vylévání ze džbánu je nalévání hostům. Pojmání nádoby bytuje v hostinném nalévání. Pojmání potřebuje prázdno jako to, co je schopno pojímat. Bytování pojmajícího prázdna je soustředěno do hostinného nalévání.“<sup>253)</sup>

Problém logického myšlení je ten, že nenechá džbánu *jeho* prázdno, proměňuje je do prázdna fyzikálního. Teprve *prázdno džbánu* umožňuje nalévat hostům a projevovat pohostinnost, jediné tehdy je možné, aby věc vypovídala, co je. Nikoliv svojí *užitečností*, ale tím, že je jí umožněno být *pohoštěním* či *darem*, jak ukazuje na svém příkladu Heidegger. Ztrácíme věc, podrobujeme-li ji vymáhajícímu *λογου*.

Tyto myšlenky úzce souvisí s osudem Syna (Otce nebo Ríši). Zdá se být „blbem“, z něhož může učinit opravdové dítě podle představ Otce pouze zázrak. To pro to, že zde panuje nedůvěra k uskutečnění *řeči*. Tuto nedůvěru vede idea *normality*, tedy být tak, jak se sluší a patří, účastnit se nadosobního řádu „ono se“ (das Man), v němž člověk není účasten svého autentického bytí (není „tu“), ale upadá do toho, „co se sluší a patří“. Otec je zoufalý, učitel nikoliv. Proč? Protože učitel ví, že v určité fázi každý člověk povolí, vždyť *kdo napsal A, napíše i B!* Učitel (učenec, *λογιος*) je jakýmsi zástupcem represivního orgánu říše *λογου*, je policií logiky, „logoterapeutem“ — jeho cílem není vést Syna k tomu, aby *promluvil*, aby něco vypověděl, ale aby se *naučil hovořit*, tedy aby se stal občanem státu „ono se“. Jsme zde svědky vábení světskosti k upadání člověka, k tomu, aby se vzdal autentické otázky po bytí. A to nikoliv pro to, že by takový učitel musel být *nezbytně*, nicméně zde si vynucuje poslušnost, nenapomáhá rozumění a nedává prostor *tvořícímu slovu*. A přitom toto tvořící slovo skrze Syna samo hovoří, vidíme hravost, radost, dětinskou kreativitu, která však způsobuje jeho Otcí vrásky.

Nemůžeme nesrovnat postavu Syna s Büchnerovým Vojckem. Spitzbardt ve svojí analýze řeči v této hře ukazuje, že mimo svůj sociální aspekt jde především o drama řeči jako imitace (klamu) a autentického slova, kterému ale ostatní nejsou schopni rozumět.<sup>254)</sup> Podobně, jako je Vojcek „blbem“ žijícím ve svojí existenciální diaspoře, je jím i Syn a později Ríša — neustále směšný a zesměšňován, na hranici společnosti, vyplivnut ústy zkřivenými polojazykem.

253) *Ibid.*, s. 17. Jen poznamenáme, že poukazují pouze na východiskovou Heideggerovu kritiku, nejde mi o hloubkovou analýzu povahy věcnosti.

254) SPITZBARDT, W. *Das schöpferische Wort ...* Op. cit., s. 86–91.

Syn je veden snahou naučit se — pro svoje rodiče, pro svoji Matku — správně hovořit. Avšak nejde to.

*Syn stojí a o cosi se pokouší, nakonec se napřítímí a píše rukama do vzduchu.*

MATKA 1: NE — MUŽU — NEJ — DE — TO.

*Otec po ní opakuje.*

MATKA 2: Nemůže, nejde to. Ale proč! Proč to nejde!

*Otec chláholí Syna, opět jej hladí.*

OTEC 1: Víš co, netrap ho. On za to nemůže. Kdyby mohl mluvit, tak promluví.

MATKA 1: *(hovoří k OTCI 1, jsou spolu)* Víš, já teď v noci strašně špatně spím. Zdají se mi sny o ohni, jako bychom byli ztraceni, jako bychom museli pryč. Chce se mi vždycky něco říct, ale nemůžu promluvit.

Ukazuje se, že i Matka se někdy nachází *ve stejné situaci*, jako její syn: nedokáže promluvit, ztrácí schopnost slova. Proč? Protože do jejího řádu skutečnosti, do toho, jak světu ona *rozumí*, přichází cosi, čemu se z povahy *λογου* rozumět nedá. „Sny o ohni, jako bychom byli ztraceni, jako bychom museli pryč“ se strukturálně propojují s expozicí inscenace, jsou upomínkou na první pocity diváka, který byl svědkem onoho klezmerového totentanzu, zároveň upomínají na pochodeň postavy, která označovala ty, kteří „půjdou první“. Zároveň se zde u matky ozřejmuje její rozumění synovi, protože *ví, co to je nemoci promluvit*.

## Poetická emoce

Zde se jasně v inscenaci samé tematizuje dramaturgický program divadel „poetické emoce“, a to nikoliv pouze jako institucí („hnutí“ studiových divadel a zde přímo HaDivadlo), ale především obecně jako *divadla poetické emoce*. Jeho cílem je oproti dramatickému (v klasickém slova smyslu) posílit „komunikaci prostřednictvím atmosféry, naladění, souznění“.<sup>255</sup> Právě po souznění zde touží matka, která se budí ze snu o ohni a hledá společenství druhého, který jí pomůže překonat hrůzu, jež v ní sen způsobil. Podobně vidíme v další části inscenace *Ríšu*, který se opět budí ze snu po výjevu, jemuž nerozumí, a hledá opět útěchu — tentokrát u matky.

*Úplně se zatmí, tikot budíku. Ozývá se kakofonická hudba navozující tajemnou atmosféru, pomalu se rozsvěcuje projekce na gázovinu. Zleva vchází Postava s pochodní.*

POSTAVA: Ríšo ... Ríšo!

*Postava přichází k praktikáblu, Ríša se vztyčí na posteli a hledí na ni. Hudba stále zní.*

RÍŠA: Kdo jsi? Nejsi ty náhodou čert?

*Postava obchází praktikábl. Mávne pochodní.*

POSTAVA: Ano.

[...]

RÍŠA: Tak. Čert. Já jsem ještě nikdy čerta neviděl. Až teď! A co umíš? Umíš čarovat? Mohl bys něco vyčarovat? Mohl bys vyčarovat, co se mnou bude? Stále zní hudba, Ríša se stále obouvá a postava obchází před ním s pochodní, opakuje šermování pochodní, když poví „Ano“.

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Tak mi řekni. Co. Nebo neřekneš?

*Postava odchází pomalu pozadu otočen na Ríšu ze scény.*

POSTAVA: Ano!

255) KOVALČUK, J. *Téma: autorské divadlo ...* Op. cit., s. 65.



RÍŠA: Ale co ano?

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Ale z toho nic nevím, z toho ničemu nerozumím!

Postava jako zhmotnělá představa chlapce, který transformuje svět kolem sebe svojí imaginací,<sup>256</sup> stojí mimo skutečnost a sen — nikoliv v tom smyslu, že by cokoliv z toho zpochybnila. Není ale do žádné z těchto struktur zařaditelná. V kompozici inscenace jsou tyto snové výjevy propojeny světelným

256) Autentický výklad AG hovoří o tom, že sám si často podobně představoval různé postavy. AG2015.



designem, který využívá potemnělé scény prosvícené projekcí abstraktních tvarů s dominantním využitím béžové a šedé. Zde se navíc přidává i rudé přisvícení. Ostatní děje se potom odehrávají na transparentní scéně, kterou nazývám „civilní“ proto, že mizí stylizované osvětlení a objevuje se téměř přirozené nasvícení. To nezdůrazňuje nějakou konkrétní hereckou postavu ani nevytváří onu snovou atmosféru, ale nechává scénu proměnit se do jakési každodennosti. Čert se zjevuje v atmosféře spojující výstup s tancem smrti v expozici inscenace. Následuje kontrast, jenž v divákovi vede k určitému uvolnění napětí, dochází ke zcivilnění scény. Hudba v inscenaci typicky následuje logiku světelného designu.

*Proměna světla, mizí projekce a červené světlo, civilní, velmi mírné osvětlení praktikáblu, hudba náhle končí.*

RÍŠA: Mami! Maminko. Mami, vstávej!

*Žena se vzbudí a vstane, jde uklidňovat Ríšu.*

ŽENA: Co je, co se stalo!

RÍŠA: Ted' tady byl čert.

*Žena odstoupí a spráskne ruce.*

ŽENA: Čert? A co, udělal ti něco?

RÍŠA: Ne, nic, ale mluvil jsem s ním.

ŽENA: A řekl ti něco?

RÍŠA: Nic, ale —

*Vstane, v rukou drží přikrývku.*

RÍŠA: Tady stál.

*Stojí proti sobě s matkou. Ta ho uklidňuje jako malé dítě, kterému nevěří.*

ŽENA: Ale to víš, že jo —

Chlapec se snažil zvědět od návštěvy smysl své *existence* („co se mnou bude?“), ale nesnaží se uchopit smysl *situace*. Samotná představa mu neustále přitakává, jako by všechny otázky měly stejnou odpověď, jako by na cokoli, na co se lze zeptat, mělo být odpovězeno „ano“. To chlapce neuspokojuje: jeho strach nepramení z toho, že by čert měl rohy a kopyta, ale z nemožnosti *proniknout* jeho řeč, pochopit, *oč jde*. Syn se budí, aby hledal pochopení u matky.

Sdělnost je zde ale opět narušena, *nedokáže promluvit* o čertu, matka mu *nevěří* („to víš, že jo“) nebo není schopná zcela pochopit, co to znamená setkat se s *čertem*. Řekl Ríšovi něco? Sám Ríša neví — protože jestliže nebyl v hovoru s čertem schopen *přimět řeč* k tomu, aby vydala svoje tajemství, není už vůbec schopen zprostředkovat smysl setkání matce. Matka přesto cítí souznění se synem, který se dostal do takové situace nerozumění: je jeho matka a miluje jej mateřskou láskou, která pro Ríšu znamená ono kýžené *souznění*. Smysl *zažitého* je otevřen ve chvíli láskyplného objetí a usínání po boku svojí maminky, klíčem k rozumění je *zapomenout* skrze lásku. I přes intelektuální neporozumění zde hovoří Já a Ty ve vzájemné intimitě láskyplného setkání. Tento klíč neznámá nesnažit se rozumět, ale opustit prostor *λογου* a nechat se *unášet* smyslem (oproti tomu nechat se unášet světem).

Tak se lze ostatně vrátit i zpět k představě čerta, jehož zjevení *lze rozumět*, jakkoliv jeho řeči nikoliv. Tento princip nám umožňuje pochopit, že je třeba šplhat po vertikále, vystoupit *nad* konkrétní promluvu a snažit se porozumět *situaci promluvy*. Výstup ukazuje, jak lze překonat možnou ne-logičnost, tedy vlastně neočekávanost (*αλογος*) celého setkání — setkání s jakýmsi „ohněm“ nevysvětlitelnosti lidské existence je příležitostí prožít mateřskou lásku, *setkat se s láskou*.

## Alogičnost a princip fragmentu

Zastavme se ještě chvíli u tohoto momentu, který dává hluboký smysl s předešlým a umožňuje nám připravit si půdu pro pochopení specifické *grotesknosti* celé hry, o níž budeme dále hovořit. To, že jde o výjev *αλογος*, tedy ne-logický, znamená rovněž v dalších významových rovinách řeckého pojmu právě i neočekávaný, bezdůvodný či dokonce němý. To, co nejsme schopni zařadit, tedy za-nést do řádu: slovo zařadit odkazuje etymologicky k řadě, která se nachází ve významovém okruhu slova „řád“ jakožto „náležitého, urovnaného sledu nebo soustavy věcí“.<sup>257</sup> Pokud tedy chceme „zařadit“ nějakou událost, situaci, odpověď, nejsme schopni najít její adekvátní místo ve sledu, tedy v posloupnosti. Vše, co se kolem nás děje, má mít nějaký důvod, *přičinu*.

257) S. v. řád, MACHEK, V. *Etymologický slovník jazyka českého* ... Op. cit., s. 528–529. Sled ze *slědy* obvykle ve smyslu „za někým“, tedy v kontinuitě — *následovat* — odkazuje k tomu, že existuje jakási kontinuita mezi jednotlivými elementy reality, které jsou propojeny vnitřní souvislostí, která je poznatelná (lze ji *vyslédit*) a určuje místo každého elementu v celku (lze jej *zařadit*). To je vlastně pozice strukturalismu: dobrou metodou jsme schopni *rozvrhnout* zákon struktury, tedy vztahy mezi jednotlivými elementy skutečnosti, pochopit *λογος* skutečnosti jako *řád* a zároveň jej vyjádřit jako *slovo*. *H αλογια* je tedy vlastně *nedostatek rozvahy*, *αλογιστος* je nejen nerozumný, ale i neodůvodněný.

Do tohoto vstupuje zlom, fragment jako principi narušující tuto představu. Zdráháme se říci *différence*, protože nechceme upadnout do derridovského tautologického fyzikalismu znaku: neříkáme, že *smysl není*, a to nejen na obecné, filozofické úrovni, ale ani to netvrdíme ve vztahu k inscenaci.

Ríša *usiluje o cosi*, jeho otec z něj chce *něco* mít, jeho matka se k němu nechová tak, jako kdyby nemělo smysl mít rodinu — svět kolem něho je doslova zaplněn smyslem. Ovšem ten není možné pochopit jako onu logickou strukturu. Inscenace není postavena na diferování, není zde neustálé utíkání smyslu. Spíše je otázka po smyslu neustále opakována v nových a nových situacích a tyto situace mají povahu fragmentu.

Pohledme nyní na celek inscenace, na onu fragmentaci celého příběhu, který se nám dává, analyticky:

1. Úvodní tanec a vzpomínka na večer tance a zpěvu
2. Syn, který nemluví a nedokáže psát
3. Zázračné dítě
4. „Tak dávno“ — lyrická reflexe
5. Stěhování
6. Narození Ríši
7. Zjevení čerta
8. Výslech estébáky
9. Spartakiáda
10. Návštěva prarodičů na hřbitově
11. Ríša a děvčata
12. Kovboj a Mušketýr
13. Vize budoucnosti
14. Komise
15. Ztráta panictví
16. Příběh o Demiurgovi
17. Představení ve Vancouveru
18. Návrat domů — do nitra

Těchto osmnáct „výstupů“ nekopíruje přesně označení scén ve scénáři, neboť ani na jevišti nejsou jednotlivé části jasně odděleny přesně podle scénáře. Jde o zpětnou identifikaci vnitřně konzistentních elementů celé stavby díla. Již zřejmý pohled na ně ukazuje, že dávají znát představu jakési chronologie — expozice má ale, jak je z uvedeného zřejmé, mnohem obecnější ráz. Syn zde má být především Otcem, je ale i předobrazem Ríši a je tam důležitým výkladovým klíčem k celku. Skutečná „sága“ rodu, jíž mělo, jak jsme v předchozí kapitole viděli, drama být, začíná až ve fragmentu, který je označen číslem pět. Jednotlivé další části Ríšova života jsou ale spíš arbitrárními řezy, než přesným trasováním jeho životaběhu. Tak je vedle sebe položen sen či zjevení čerta a Ríšovo narození, jakýsi výslech jeho otce estébáky a Spartakiáda.

Vnitřní souvislost mezi těmito elementy lze nalézt. Narození (nebo spíše „příchod“) je spojeno s evokací dětství a dětské imaginace, čert jako ohrožení se pak vnitřně propojuje s výsledkem, odhalujícím antisemitismus a policejní povahu režimu, jehož radostnou masku pak ukazuje scéna ze Spartakiády. Nicméně juxtapozici těchto prvků můžeme označit za *montáž* spíše než sklad určený chronologickým vyprávěním k nějakému závěru či cíli. Koncept montáže jakožto hledání vnitřních souvislostí<sup>258)</sup> spíše charakterizuje strukturální princip díla, než narativní mechanismus příběhu pořádanému hierarchicky k určitému *sdělení* či *účelu* (το τέλος). Tento τέλος díla není pořádacím principem, není *hranicí*, momentem *uskutečnění* díla v jeho *závěru* (to vše jsou další významy pojmu). Dílo tedy nemá hranice v tom významu tohoto pojmu, že bychom byli schopni určit, že někde začíná a končí, jak to požaduje klasická dramatika — tedy jak hovoří o poetice dramatu Aristoteles.

Filozof požaduje<sup>259)</sup> od tragédie určité uspořádání,<sup>260)</sup> protože to je „první“ a „nejdůležitější“. Tato skladba určuje tragédii jako zobrazení<sup>261)</sup> děje „ukončeného“ a „uceleného“ („τελειος και ολης πραξεως“). Teleologičnost děje, jeho omezení, ohraničení, které zároveň určuje, že je narace celistvá (po konci „už nic nenásleduje“), je definičním znakem klasického vymezení dramatu jakožto tragédie v *Poetice*. Navazuje na ni vlastně i Staiger, když určuje dramatický postoj ke světu jako postoj *projektu*, který může být tragický právě pro to, že máme-li projekt (*jde-li o něco*), není-li tohoto dosaženo, dochází ke zhroutilosti:

„Tragično vzniká, zhroutí-li se to, oč v posledním a celkovém [sic!] smyslu jde, na čem spočívá lidský život. Jinak vyjádřeno, tragično rozbíjí rámec jedincova světa či dokonce světa celého národa nebo stavu [...] Nenazýváme tedy tragickou jen krizi idealistického světa, nýbrž jakéhokoliv světa, jak antického, tak měšťanského, křesťanského i germánského. A nemějme na mysli pouhou krizi, nýbrž neodvolatelné zhroutilosti, smrtelné zoufalství, které již nevidí východiska.“<sup>262)</sup>

Totéž vize člověka *perfektnosti*: stanovuje si nějaký cíl, nějaký bod, jehož je třeba dosáhnout, ať už má povahu individuální, národní nebo náboženskou. Nedokáže-li tohoto cíle podle svých představ dosáhnout (a my víme z umělecké i životní zkušenosti, že se tak stává prakticky vždy), tento projekt se hroutí a s ním i svět, jenž byl kolem projektu osnován. Tragické drama u Staigera je právě takovouto zprávou o člověku v jeho *teleologickém* úsilí, jež je zmarněno, a nastupuje — „smrtelné zoufalství“.

258) Používám zde pojem *montáž* v odlišném významu od ejzenštejnovského konceptu *montáže* na divadle, která měla za cíl se osvobodit od iluzivnosti jeviště, aby zrodila „dílo-pravdu“ promlouvající k masám v jejich společensky-politické situaci. Srov. SUCHER, C. Bernd (ed.). *Theaterlexikon: Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996, s. 286.

259) Následuje má interpretace *Poetiky* 1450b21–25, srov. ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008, s. 62–63.

260) Η ουσιαστικός, tedy vlastně kompozice, skladbu, srov. rovněž etymologickou souvislost se slovem το συστημα, soustava či celek, tedy systém.

261) Η μιμησις, mimetický akt.

262) STAIGER, E. Základní pojmy poetiky ... Op. cit., s. 132–133.

Nic z toho neplatí pro svět postav *Písku*. Jak bylo uvedeno, už od expozice se vytváří kompozicí i významy uloženými v ní prostor pro *otevřenost* smyslu a hovoru, jehož nedostatečnost je tematizována jako nedostatečnost *slova* učitelského, otcovského, komunikačního. Je tomu tak snad ve všech scénách. Hovoří-li Ríša s dívkami, ty ho poslouchají, ale *nenaslouchají* mu. Smějí se, hihňají se, jsou pobaveny, ale jde jen o dráždivý flirt, z něhož nic nevychází, jenž k ničemu *nevede*:

RÍŠA: Slečny, já umím být velmi vtipný. Udělám vtipnou slovní hříčku o čemkoliv.

*Přisedne si k nim. Děvče 1 si trochu odseďne.*

DĚVČE 1: Tak třeba zavtipkujte o víně.

*Ríša vymýšlí slova, jako by básnil, nakonec si lehne na záda, nohu přes nohu.*

RÍŠA: Když — vypiju víno — tak je mně tělesně i duševně líno!

*Děvčata se chichotají.*

DĚVČE 1: To je velmi vtipné!

DĚVČE 2: A co tím chcete říct?

*Ríša obletuje praktikábl, přisedá si k Děvčeti 1, ale pokukuje i po druhém děvčeti.*

RÍŠA: Jestli byste nešla se mnou — za určitých okolností ovšem — do kina, případně. Nebo jestli chcete, bychom mohli jít na procházku!

Ríša sám nepoužívá řeč jako něco, čím by bylo možné sdělit smysl v jejím obsahu, jde spíše o *kontext* řeči, tedy o to, že usiluje získat děvčata, nalákat je na něco, co jde mimo obsah jeho slov. Řeč zde spíše *odkazuje* „k“. Tomu jsou zřejmě děvčata schopna porozumět, na hru flirtu přistupují, ale vyžadují, aby Ríša explicitně řekl, o čem jde. Tím jej ztrapňují: proměňují jeho řečový akt volající po tom, aby přijali Ríšu jako člověka a uspokojili jeho touhu, ve výsměch. Celá trapnost situace vrcholí tím, že dívky nepřijdou — *nikdy*, a to ne pouze tak, že je nevidíme přicházet, ale je nám to jasné z toho, jak se chovají a co říkají. Pandánem k tomu je potom pozdější scéna, v níž Ríša přichází o panictví. Zde se zase řeč stává utilitárním nástrojem, který má zajistit technický zdar aktu, jenž takto hovor odlidšťuje. Tak či onak se řeč hroutí ve své schopnosti sdělit smysl a stává se jakýmsi řečovým rituálem, nikoliv ve smyslu rituálu náboženského, ale spíše jako projev obsese či kompulze.

## Řeč jako projev obsese

Vrcholem obsedantnosti řeči je celá sbírka anekdot o Demiurgovi, která následuje v druhé polovině hry a zabírá proporcionálně vlastně nejvýznamnější místo. Pro její interpretaci, kterou vzhledem k Ríšově příběhu provedeme až později, musíme mít na paměti, že zde není vůbec prostor pro jakoukoliv komunikaci, pro to, aby řeč představovala *λογος*. Není tu smysluplný řád věci. Demiurg se jeví jako *blázen*, je rovněž zdrojem výsměchu, ale jiného druhu — zdá se, že jej jeho „bohéma“ bere v jistém smyslu vážně. Co to konkrétně znamená, uvidíme později.

Tedy — *Písek* není drama v aristotelském smyslu, naopak, zdá se, že ukazuje principiální výhrady vůči představě kompoziční teleologie a holismu. Je tak jakousi antitezí dramatického postoje ke světu, který usiluje o realizaci *projektu*. A to nikoliv v první řadě obsahově, ale formálně. Vidíme zde, že tato interpretace odhaluje podstatnou charakteristiku Goldflamovy poetiky, neboť ukazuje, že práce s fragmentem a zpochybnění logiky mluvy i dějů montáží, obsedantností promluv a neschopností adekvátně se adaptovat na „rozumnost“, již po protagonistovi požaduje jeho okolí, je formálním principem celé divadelní hry. Spíše než dramatické prostředky jsou zde tedy aktivizovány prostředky epické (epizodičnost) a lyrické (identifikace, emoce). Jak se toto ještě hlouběji projevuje i v jejím obsahu a jak vlastně celý Ríšův příběh je příběhem právě o takovémto zpochybnění heteronomní *teleologie* života, ale třeba i to, zda máme tedy právo používat pojem drama pro označení inscenace, bude předmětem zkoumání v další části této práce.

## Dramatičnost inscenace — drama jako životaběh

Konvenční význam pojmu *το δραμα* (to drama) jakožto jednání či divadelní hra poněkud zahaluje, že ono *dra-* zde neznamená nezbytně nějaký konflikt, který v dramatu očekáváme („zápletka“). Tak etymologicky spřízněný o *δρομος*, závod i cvičiště, označuje prostor pro *jednání* či *usilování*, ale vlastně ve smyslu *dráhy* — z proto-indoevropského \**dra-* „běžet“. V novověčtině tento pojem slouží i pro označení silnice či cesty, čímž jen potvrzuje charakter „dramatického“ jako čehosi, co *ubíhá* či *probíhá*. Akcentuje se časovost, a to nikoliv nezbytně ve svojí hierarchičnosti, jak bychom u dramatu v konvenčním slova smyslu čekali. Pojem *δρομος* starověčtina zná i jako označení dráhy či běhu života. Otázka tedy nezní, zda Ríšův příběh je teleologický a ucelený, ale lépe: není náhodou Ríša *δρομαιος* (v běhu), není *δρομευς* (běžec, závodník) ve svém životě — cíl nevidoucí, neschopný jeho anticipace? To, že dráha nemá viditelný konec, ještě neznamená, že tu není. To *δρομευον* — tedy plány či záměry nemusí nezbytně znamenat, že samotný děj je realizací plánu, může být jeho

neustálým *selháváním* či *nenacházením*. Jak se říká, „i cesta může být cíl“. Konvenční teleologické pojetí dramatu ve vztahu k dramatické situaci, jež se řeší, lze pro tento konkrétní případ opustit ve prospěch dalšího významu slova *běhu* nikoliv nezbytně s cílem. Nicméně tento cíl je vždy implicitně přítomen: myslíme si, že každá dráha někam vede. Ale nemusíme vědět nezbytně kam, abychom se vydali na cestu. V tom není nic absurdního, to je pouze otázka *očekávání*.

Zde se opět projevuje vliv hebrejské pojetí času, které souvisí s výše uvedeným smyslem pojmu דבר. Boman uvádí: Hebrejec místo toho, aby se posunul „[...] na nějaký bod imaginární časové linie [...]“ vedoucí k cíli projektu (*kam jdeme*), vychází „[...] z časového rytmu svého vlastního života.“<sup>263</sup> Židovská kultura, jíž je Ríšův příběh, osudy jeho rodiny i Goldflamovo drama součástí, je poznamenána *dějovostí* a konkrétní zkušeností setkání spíše než abstraktní realizací projektu. Zde tedy Goldflam zhodnocuje to *δραμα* v souladu s hebrejskou myšlenkovou tradicí a umožňuje nám rozumět dramatu rovněž jako konkrétní zkušenosti životaběhu, jakožto synekdochy *pars pro toto* osudu stvořeného člověka jako druhu i lidstva jakožto komunity procházející dějinami.

Nakonec z běhu života se může stát i o *δρασιμος*, tedy útek, úprk před životem. Toho však nejsme u Ríši svědky — on se spíše snaží zapojit do života: v první části hry je spolu s ostatními němě fascinován zázračným dítětem jako kýmisi, kdo byl schopen překonat omezení a zazářit ve svojí dokonalosti a výlučnosti. Jako symbol *perfektnosti* se zázračné dítě stává tichým mementem, že je *třeba* (das Man!) uspět, mít projekt.

A skutečně, takto se každý Ríší ptá. Co z tebe bude? Obsedantní otázka jeho okolí se mu vnořuje hluboko do podvědomí, takže když se octne ve svých představách s čertem (anebo se s ním setká skutečně?), má pro něj právě tuto otázku: co se mnou bude? Symbolickým ztvárněním této teleologie, jíž považuje Ríša i svět kolem něj za *podstatné*, je hovor s mrtvými předky vynucovaný jeho otcem:

OTEC: Tak řekni dědečkovi a babičce co a jak dál.  
RÍŠA: Dál — nevím — co (Rozhlíží se po otci a matce).  
MATKA: Čím budeš?  
RÍŠA: Já —  
OTEC: Běž —

*Ponouká ho, aby hovořil k praktikáblu.*

RÍŠA: Dědečku a babičko, nevím. Ale chtěl bych být něčím jako —  
MATKA: (*napovídá*) Doktorem!  
RÍŠA: Doktorem!

263) Cit. dle SPITZBARDT, W. *Das schöpferische Wort ...* Op. cit., s. 108.

OTEC: No tak!

*Otec stále ponouká Ríšu, aby šel dopředu, ten polevuje a pomalu se odpojuje od rodičů a přistupuje k praktikáblu.*

RÍŠA: Já, babičko a dědečku nevím — ve mně je velká nejistota. Já nevím, čím chci být. Já jenom vím, co mě baví a to ještě vím jenom o tom, co znám, o čem vím, že je to na světě. Ale — (*ohlíží se po rodičích, aby ho neslyšeli*) chtěl bych být třeba nějakým hrdinou, jako d'Artagnan — nebo kovbojem, případně parašutistou (*Ríša je najednou nadšený, přibíhá k svíčke a hovoří s ní*). Ale čím doopravdy budu, to vůbec nevím a nechce se mně na to ani myslet, totiž tak, aby to byl jako závazek, že když se teď rozhodnu, že tím potom taky budu.

*Otec pomalu přistupuje k Ríšovi a hovoří.*

OTEC: Prosím tě, co to meleš!

Ríša se nachází pod tlakem otce, který po něm požaduje, aby předložil *projekt* svého života, ovšem takový, který uspokojí především jeho. Nemá jít o autonomní rozhodnutí, ale o *rozumnost* v tom smyslu, jak jsme o ní hovořili výše. Ironie této požadované rozumnosti tkví v tom, že otec po Ríšovi požaduje očividně *nerozumné* — hovořit s někým, kdo je mrtvý, kdo nemůže mluvit. Tedy z perspektivy fixace smyslu na diskurzivní praktiku, na *rozhovor*, je celé počínání absurdní a posiluje grotesknost situace. Otec to ale považuje za správné, „tak má být“, chtělo by se říci. Nakonec tušíme, že Ríša, až zestárne, bude takto možná chodit na hrob svých rodičů.

V první řadě se zde ale jaksi skládají „účty“ (vydává se počet) zemřelým. Je tu přímá konfrontace se smrtí, na scéně umocněná náznakovostí, svíčkou, která je znakem odkazujícím na smrt. Zde se zhodnocuje Goldflamova režijní práce, jeho poetika se realizuje nikoliv přes doslovnost, ale přes ryze divadelní gesto, které umožňuje pomocí několika málo znaků podpořit produkci komplexního významového materiálu. Světlo se zde totiž jako oheň spojuje i s pochodní, kterou nosí tajemná postava ve snových výjevech. Tedy jednak zde jde o přímé znakové propojení s expozicí, kde byli prarodiče jako herecké postavy přítomni, jednak tato signifikace přesahuje vyprávění a získává symbolickou rovinu, když odkazuje k ohni jako změně, ohrožení, ale i teple, jistotě. Pro Gastona Bachelarda je to právě plamen svíce (do níž zde hledí Ríša), co je dynamem kreativity snivce.<sup>264</sup>

264) BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha: Obelisk, 1970.

## Ríšovo vědomí snivce

Ano, zde se potvrzuje snivý charakter Ríšovy existence, to, že jeho rozumění světu se nevyčerpává v logickém řečovém aktu a projektu jeho života, ale spíše v mnohem volnější kreativité, v uvolněném — ale nikoliv anarchickém — slově. Ríša se cítí nejradostněji ve chvílích zcela svobodné imaginace, kdy jeho slova ožívají a my je již nemusíme nazývat představami, protože v souvislosti s biblickým „a řekl“ rozumíme performativitu slova, jeho schopnosti skutečnost opravdu vytvářet. Hospodin řekl: „Budiž světlo!“ a světlo bylo (Berešit/Genesis 1,3). Ríša se zeptal: jsi čert? A byl čert. Goldflam v některých chvílích projevuje doslovnost, jindy nechává interpretaci zcela na divákovi — tak je tomu například u čerta. Doslovnost zase vidíme ve scéně s Mušketýrem a Kovbojem, kteří jsou přímou materializací Ríšových myšlenek, jsou ukázkou toho, jak slovo zakládá skutečnost.

Jestliže je Ríšovo slovo tvůrčí, není stvořitelem světa vůbec (v tomto smyslu si nehraje na Boha), ale je tvůrce ve svém světě. To je hájemství snivce, který se uzavírá před světem do svého „bytí tu“ a vyjadřuje je svobodnou tvůrčí činností. Mušketýr a Kovboj spolu bojují jako svárlivé ideje, nejsou ale idejemi logickými, jsou spíše jakýmsi neurčitým vyjádřením postojů, které se v Ríšovi sváří. Jsou vlastně archetypy naděje a beznaděje, jak spolu v groteskní situaci zpřítomňují věčný svár o smysl bytí:

MUŠKETÝR: Blíží se spása, světlo v mých verších zazáří jako blesk!

*Kovboj se nohou opírá o praktikábl, lhotejně.*

KOVBOJ: Katastrofa.

MUŠKETÝR: Spása!

*Kovboj vyleze na praktikábl —*

KOVBOJ: Katastrofa!

MUŠKETÝR: Spása!

KOVBOJ: KATASTROFA!

*Mušketýr protne Kovboje kordem, ten vystřelí.*

MUŠKETÝR: SPÁSA!

*Oba padají k zemi, umírají pomalu, teatrálně.*

*Ríša bezmocně prohlíží z prostoru přede dveřmi vlevo, dokud scénu osvětluje světlo.*

RÍŠA: Slibuji vám, moje ztělesněné, věrné, mrtvé představy, vám, krásné slečny, tobě, tatínku —

*Ríša hovoří do prostoru kolem sebe, postupně se dostává na střed scény, vlevo se objevují děvčata, držíce se za ruce, a tatínek. Ríša vyleze na praktikábl, stojí a hovoří k postavám.*

RÍŠA: — něco zcela určitého.

*Kovboj sebou praští o zem, zvuk.*

RÍŠA: Ale sám ještě dost dobře nevím, co.

Slib svým myšlenkám je pro Ríšu závazný, ale ještě neví, co to znamená. A divák se to nedozví do konce představení — není zde totiž onen účel, který by se odhalil. Zůstává tvořivost slova o sobě, tedy zůstává život tvořící, nikoliv pasivně tvořený.

Jakkoliv se v celé hře ani jednou nepromluví o Bohu, je zde tento transcendentální rozměr bytostně přítomen a neustále se projevuje v magických momentech, které Ríšu obklopují. Přítomnost smrti ukazuje existenciální naléhavost hledání smyslu, ale toto hledání není umožněno adaptací rozumnosti tak, jak ji požaduje svět kolem něj. A přitom to nevede k nějakému odmítnutí světa: je tu totiž láska, kterou Ríša přes všechno cítí ke svým rodičům, ke svým přátelům, je tu až ohnivá láska ke světu, která všechny tyto elementy sceluje a je to právě ona, kdo vytváří nezbytnou souvislost pro to, aby byl v určitém, jiném než výše uvedeném smyslu Ríšův svět *logický* a tedy i pro diváka pochopitelný. Svěbytný „ordo amoris“ se projevuje nejvíce v něžných a křehkých reflexích Ríši, z nichž jedna z nejkrásnějších je ta po smrti maminky:<sup>265)</sup>

[...]

Co to bude znamenat

Že maminka už tady nebude

A pak jsem si to uvědomil

Zase za několik let a teď zase

A pak jednou, když otec, už starý, spal

A ze spaní volal maminku

A to přitom od té doby uplynulo tolik let

A všeho

<sup>265)</sup> Je vůbec symptomatické, že smrt i zrození je u Goldflama pouze náznakem — prostým příchodem či odchodem — jako by šlo o něco zcela přirozeného, každodenního.

Že jsem se divil  
 Nejenom, že si vzpomene  
 Na maminku, totiž na svoji,  
 Ale že se mu vůbec ještě podaří usnout  
 A že má sílu žít  
 Když už je mu tolik let  
 Maminko moje

Pro Goldflama je typické, že tento křehký moment „shodi“ trapnou událostí se získáváním děvčat, po chvíli, kdy se stává řeč srozumitelná a dává se v ní (lyrický) smysl, nastupuje řeč ne-smyslná, obsedantní, vykostěná. Toto střídání různých poloh řeči a vážnosti s ironií dává inscenaci jedinečný motor, který jí umožňuje neustále kopírovat jakousi emocionální sinusoidu, nenechávající diváka upadnout do nudy či lhostejnosti. Zároveň se vyhýbá patosu, který je vlastností příběhu tragického<sup>266</sup> — a zde, jak již bylo výše uvedeno, nic tragického není. Nemůže být, protože tu chybí onen *projekt*.

## Význam motivu matky a „katarze“

Láska a něha, která sceluje fragmenty Ríšova „dramatu“, tedy běhu životem, se otevřeně hlásí ke svému významu v katartickém momentu, závěrečném výstupu s pokojskou. Ta mateřsky uklidňuje Ríšu a zpívá:

Odpočň si dítě moje  
 Celý den si hrál  
 Večer přijdeš za maminkou  
 Ve tmě sám ty by ses bál —

Zde ještě více než v předchozích částech hry funguje herecké obsazení. Miloslav Maršálek není a ani nemá být „dítětem“, je dospělým člověkem se vším všudy. Proč tedy nepůsobí závěrečná scéna jako výsměch? Proč infantilní hýčkáni mohutného, plešatého muže nevzbuzuje v divácích smích?

266) „[...] patetickým člověkem hýbe to, co býti má; a jeho pohyb směřuje proti tomu, co je.“ STAIGER, Emil. Základní pojmy poetiky ... Op. cit., s. 115.

Protože zde nejde o nic směšného — není to gag, je to až doslovný návrat do dětství, je to potvrzení toho, že *klid* a *soulad* je k nalezení pouze v místě domova. Tento domov si ale nese Ríša sám v sobě: matka již zemřela, on je dospělý, soběstačný, a ač stále nemá „projekt života“, existuje prostor, kam se dá ponořit. Je to prostor snu, v němž je uložena mateřská něha, je to prostor vzpomínek, které tyto sny živí, je to bolestný, ale přitom krásný prostor, v němž se lze setkat s maminkou, s prarodiči, s láskou i světlem. Zpívá přece pokojská: „Ve tmě sám ty by ses bál ...“ — mamčiná náruč otevírá *světlinu* (Lichtung), která — zcela jinak, než světlo logika, vědce, učitele či přísného otce (který ale nakonec nestojí mimo tento řád blízkosti a lásky, ale je jeho součástí) — poskytuje cestu ke smyslu.

Pozorujme kontrast s předchozí scénou. Po výstupu vyobrazujícím nechanickou otročinu námezdného divadelnictví, jíž se budeme zevrubně věnovat později, na scénu nastupuje dav složený ze všech herců, skandujících při obcházení místa, kde sedí Ríša, otravný a nekonečný popěvek:

Tak jsme tady, Ríšo, Ríšo  
 Co to děláš, Ríšo, Ríšo  
 To máš radost, Ríšo, Ríšo  
 Už jsme s tebou, Ríšo, Ríšo  
 Napořád už Ríšo, Ríšo  
 Nespi pořád, Ríšo, Ríšo  
 Tuž se přece, Ríšo, Ríšo  
 Vrať se domů, Ríšo, Ríšo  
 Běž do světa, Ríšo, Ríšo  
 Pojd' sem přece, Ríšo, Ríšo  
 Už sem nechod', Ríšo, Ríšo  
 Jakpak se máš, Ríšo, Ríšo  
 My se máme, Ríšo, Ríšo [...]

Ríša jakýmsi operním výkřikem ukončí celý výjev a jsme vlastně svědky jeho, symbolicky ztvárněného, zoufalství. Ríša sedí na kýčovitě židli u stolu, nakonec osvícen bodovým světlem, osloví jej pokojská: „Pane Ríšo, nestalo se vám něco?“ Odpovídá, že ho pouze rozbolela hlava: jako by všechen ten křik byl uvězněn pouze v jeho hlavě. Tak se i scéna koncentruje na jedinou hereckou postavu, na její pohled, její místo v celém příběhu a celý její osud. Vše ostatní je ve tmě: jako by nebylo a jako by vše, co jsme doposud viděli a vidíme, bylo jen a jen otázkou Ríšova nitra.

Pochodové skandování je dalším znásilněním řeči, která je *křikem*, odkazuje na halasné průvody, uliční mentalitu vydobývající si svoje místo pod sluncem tlakem, silou, necitlivostí. „A my máme jména!“ — „My tě známe“ — „Už tě jen nenecháme“: to jsou metafory společenského tlaku, ale především mluvního útoku, který láme slovo na křik. Jestliže se setkají dva lidé s odlišnou zkušeností, odlišnou pamětí a odlišnou perspektivou světa, mohou se *dorozumět*, pokud se odhodlají ztišit svoje vlastní

cíle a pokusit se pochopit slovo druhého — nechat zapustit jeho tvůrčí složku a produkovat ho smysl. Tam, kde se vymkne řeč nikoliv pouze ze sdělnosti, ale vůbec ze svojí organické tvůrčí činnosti — a tvůrčí akt si vymáhá, protože ztratila legitimitu, již není schopná tvořit, tedy musí tvorbu *předstírat*.

Matčina náruč proti tomu klade ostrý kontrast: z halasu uliční dlažby se koncentrujeme na nitro člověka, zosobněním maminky, která je již mrtvá, se stává pokojská, jako by všude na světě bylo možné nalézt *matku*, stačí se jen stáhnout do sebe. Něha a křehkost této chvíle je tak silně vymezená násilím chvíle předchozí, že jasně ukazuje, jaký je rozdíl mezi tím, co Heidegger nazývá světlinou, a co jsme pojmenovali jako „vysvětlení“. Filozof si všímá, že při myšlení jeho věc vychází sama ze sebe a dochází k jevení v přítomnosti v jakémisi jasu. Abychom lépe tuto situaci pochopili, zkusme si představit, jak se člověku rozjasní tvář a duše, když porozumí smyslu události ve svém životě. I ta nejtragičtější záležitost může být náhle zdrojem klidu a lidské nitro se naplní jakýmsi očekávajícím prázdňem, duševní *svobodou*, která překonává časnou determinaci chvíle (smrt, bolest, utrpení) pochopením její vertikální dimenze.

„Jedině skrze tento jas se může to, co se jeví, ukázat, tzn. jevit. Jas sám však spočívá v jakémisi otevřeném, volném poli, které může být jasnem tu a tam, občas, rozjasňováno. Jas hraje v otevřeném poli a sváří se tu s temnem [...] Pouze tato otevřenost poskytuje také chodu spekulativního myšlení teprve průchod tím, co toto myšlení myslí.“<sup>267)</sup>

Tuto otevřenost zaručující ukazování se (jevení) označuje jako světlna (Lichtung) a etymologicky souvisí se staršími slovy hvozď či les (Waldung) a pole (Feldung). Tak, jako se v husté lesní houštině najednou objeví v její řídkší části *prosvětlení*, světlna je organické místo v temnotě, jež je jednak touto temnotou umožněna, jednak ji vlastně neruší — ale žije s ní v principiální souvislosti. „Leč světlna, ono otevřené pole, je volné nejen pro jas a temno, nýbrž i pro zvuk a jeho ztišení, pro znění a odeznění.“<sup>268)</sup> Každý pozná tu chvíli, kdy ve ztichlém lese usedne právě do takové světliny, obklopen pouze houštinou, a slyší každý zvuk, každé jemné zachvění zvuku. Je schopen mnohem jasněji, jako by teprve nyní měl oči, rozeznávat záblesky slunce v korunách stromů, šelest pramínek sluneční záře na kůře stromu, pablesky mezi listy dubu, po jehož kmenech přeběhla veverka. *Prosvětlení* je organická, z věci samé vyplývající věc, kdy se nám ona věc „dává“, kdy smysl se sám „vypovídá“ a my se ztišujeme, abychom jej mohli vnímat.

Proti tomu je halasnost *vysvětlování*: vysvětlujeme svému oponentovi svůj názor a nechceme vlastně více, než aby jej *přijal*. Žádáme od provinilce, jehož káráme, aby nám vysvětlil, proč učinil to či ono. Nechce snad Ríšův otec, aby mu *vysvětlil svoji budoucnost*? Není nakonec celý *Písek* hledáním oné světliny, není soubojem s vymáhajícím nárokem vysvětlování?

267) HEIDEGGER, Martin. *Konec filosofie a úkol myšlení*. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 22.

268) *Ibid.*, s. 23.

## Motiv světla a jeho interpretace

Učitel vysvětluje, jak psát (a přitom Syn by psát a mluvit třeba mohl umět, ale snad jinak, než jak si to představuje jeho okolí), otec chce vysvětlit, proč „nepřišel zázrak“, chce vysvětlit, „co z něj bude“. Komise „vysvětluje“ Ríšu, ozařuje ho paprsky svých požadavků, aby tu štěkal, tu nosil někoho na zádech — to vše jsou projevy násilí, manipulace, ovládnutí. Jak jinak působí lesní houština, když do ní zasvítíme elektrickou svítilnou! Náhle získává velmi tvrdou, přísnou tvář, působí jako z kriminálního žurnálu. Známe dobře ty tvrdé kontrasty fotografií, které vycházejí v časopisech z místa činu. Jsou přesně takto „vysvětlené“, vysvícené zářem blesku, v jehož záběru vše vypadá, jako by bylo přistiženo nahé, nepřipravené. Intimita a blízkost mizí, končí, těla jsou vyvlečena na ulici, aby byla ukázána davu: toto je viník, toto je zločin, toto je oběť.

Nikde to v inscenaci není vidět s takovou silnou emocionalitou, jako ve výstupu nočního policejního přeřadu. Estébáci se k otci chovají prezíravě, s fašistickou chutí, scéna je osvětlena světlem zpoza dveří vlevo a evokuje právě ty chvíle, kdy ještě za brzkého, temného rána překvapí spícího domovní zvonek. Náhle vystupuje smysl chudoby scény, která je nehostinná, nepřijemná, nelidská. I když se v jiných chvílích stává místem pro domov, může být taky privátem prostitutky nebo místností s komisí — všude jsou ty stejné praktikáble, ta stejná scéna, jejíž nastavení se liší vlastně jen velmi málo. Tato úspornost potvrzuje časnost divadla světa: nic není věčné, každé místo je zde jen dočasné. Tam, kde jsme dnes zažívali lásku, můžeme zítra zažívat ponižení.

Ona světlna není tedy locus geografický, nejde o město, stát, hrob. To vše jsou pouze proměnlivé symboly. Ani postel, v níž leží se svými rodiči Ríša, není místem *prosvětlení* — to nachází pouze ve svém nitru, ve vzpomínce, v paměti, v setkání s *maminkou*. Její smrt není pouze autobiografickou vzpomínkou. Ve struktuře dramatu je *nutná*, protože jen tak lze nakonec, zde, v závěrečné katarzi, tuto smrt integrovat do zkušenosti světa nikoliv jako součást temnoty, ale jako předpoklad světliny. Bolest i krása toho, co Ríša zažil, je mu k dispozici v niterném ztišení a vědomí, že *domov si nese v sobě*. A že je to jediné smrtelný člověk, tedy člověk, který se se smrtí setkal a jemuž smrt hrozí, kdo je schopen obývat svět:

„Smrt je schrána, v níž je Nic, totiž to, co v žádném ohledu vůbec není něčím pouze jsoucím, co však nicméně bytuje [was aber gleichwohl west], dokonce jako tajemství bytí sama. Smrt jakožto schrána tohoto Nic ukrývá v sobě bytování bytí [...] Teprve lidé jako smrtelní budou obývat svět jako svět. Jen z jemného víru světa vzejde jednou věc.“<sup>269)</sup>

„Die Menschen als die Sterblichen“ — bez smrtelnosti není svět! Tedy v setkání s Ničím jakožto tajemstvím světa je nám umožněno uchopit naději po *něčem*, stát se skutečným obyvatelem světa. „Tak dávno,“ volá Syn ve svojí první reflexi:

269) HEIDEGGER, M. Věc ... Op. cit., s. 29; 35.

[...]  
 Dávno je to  
 Chce se mi plakat  
 Oni budou zašlé postavy  
 Navždycky pevně namalované na svých místech  
 Navždycky svoji  
 Mezi sebou  
 Budou tančit starodávné tance  
 A zázrační chlapci pořádat koncerty  
 A bláto na náměstí bude tam vždycky  
 Až do výše kolen  
 Maminka vždycky půjde pro stejnou věc  
 Stejným směrem  
 A to, že umím mluvit, bude takový zázrak  
 Že se na to nikdy nezapomene  
 [...]

Ono „dávno“ není pohlceno nicotou, ale otevírá možnost nalézt v této temnotě onu světlinu, v níž se člověka nedává nic menšího než možnost porozumět jeho bytí, tedy *rozumět vůbec*. Toto rozumění ale nemá diskurzivní povahu, není *vysvětlujícím* vymáháním, ale je vstupem do tvořícího slova, které je setkáním s věčností.

Jakou metodou se Ríša nechává unést onou světlinou? Jakou cestu volí? Ríša není spekulativní typ a význam inscenace tkví právě v tom, že jeho rozumění *není* diskurzivní. Ukazuje nám cosi, k čemu se sám Heidegger pouze přiblížil: to, že skutečné rozumění je možné pouze, je-li zachována celistvost člověka. Ten žije *v životě* a jeho bytí je realizováno v jeho konkrétním (fakticitním) existování. Není možné rozumět smyslu mimo konkrétní *Sitz im Leben*, a to nikoliv ve smyslu historického smyslu a poznání kontextu doby, ale usazení v životě onoho *dějinného vědomí*, člověka, který daný život zažívá. Zde se jasně ukazuje význam epizace celého příběhu, jeho fragmentarizace na jednotlivé epizody; to umožňuje nechat celý životní příběh Ríšův bez jakékoliv hierarchizace, nedávat prostor řazení a skládání jednotlivých jeho elementů podle důležitosti a významu, tedy podle onoho životního projektu.

## Archetypální podklad vědomí snivce

Vidíme, že tento projekt schází samotnému Ríšovi — chce být umělcem, chce být ale také leccím jiným. To, co jej pohání, co dynamizuje jeho „drama“ jakožto běh života, je něco jiného než teleologický zřetel. Jeho „směrem k“ je otevřené a má tedy povahu onoho poddání se danosti. Ríša nechává, aby se mu věci kolem něj *dávaly*, sám si je nebere jako násilník za noci, ale s dětskou upřímností k nim přistupuje. Je to celý člověk, se svojí psychikou i fyzickým, a proto je na první pohled groteskní tělesnost Maršálkova vlastně doslovným vystižením tohoto filozofického podkladu celého dramatu.

Jestliže cítíme jako humorné jednání dospělého muže, který používá stále ty stejné dětské prostředky, je tomu proto, že u hlediska projektu lidského života považujeme dospělého člověka za někoho, kdo již má jednat *rozumně* v souladu s tím, co jsme označovali jako *λογος*. Ale Ríša namísto toho nechává v sobě proudit svoji dětskou kreativitu a hlásí se spíše k odkazu snivce.

Kdo to je snivec? A jak je možné, že ve svém snění dochází k setkání s archetypálním základem lidské existence? To ozřejmuje ve svém díle Gaston Bachelard, generaci divadelníků, která *Písek* inscenovala, nikoliv neznámý. Ve svých knihách ukazuje, jak celý náš svět a všechny věci v něm jsou prostoupeny poetickými kvalitami. Jak může být roh místnosti, podkroví, schodiště do sklepa, plamen svíce nebo cokoli jiného vstupenkou do *snění*. Naše každodennost je oduševňována sny a vzpomínkami, z naší každodennosti vychází naše obrazotvornost a je základem vědomí snivce.<sup>270)</sup> Typickým pohledem snivce je pohled do plamene svíce:

„Ze všech věcí tohoto světa, které vyvolávají snění, je plamen jedním z největších *promítačů* obrazů. Plamen nás přímo nutí, abychom si něco představovali. To, co vnímáme při snění nad plamenem, není nic ve srovnání s tím, co si představujeme. Plamen nás přenáší svou metaforickou a obrazovou hodnotou do nejrozmanitějších meditativních oblastí.“<sup>271)</sup>

Plamen je důležitým nástrojem i v Goldflamově divadelní práci: je jím plamen svíčky na hrobě, kterému se zpovídá Ríša ze svých plánů, ale především všudypřítomná pochodeň tajemné postavy, která rozděluje život a smrt. Zdrojem snění ale nemusí být pouze plamen — je jím cokoli, jakýkoliv předmět, může jím být i dýha skříně.<sup>272)</sup> To, co se ve chvíli snění děje, je něco mnohem bazálnějšího, než by se na první pohled mohlo zdát:

270) THIBOUTOT, Christian. Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard. *Journal of Phenomenological Psychology*, 2001, roč. 32, č. 2, s. 156.

271) BACHELARD, G. *Plamen svíce ...* Op. cit., s. 7.

272) Viz vzpomínka AG2015.



## Konfliktní povaha cesty života

Takto viděna je Goldflamova hra i její inscenace zde analyzovaná velmi přehledná. Objevuje se v ní jako v dramatu — běhu života — svár, ale i společné postupování animy a anima, dvou principů lidské duše, z nichž jeden je požadavkem rozumu, *odůvodnění* a řádu, druhý je odpovědí na naivní touhu dítěte, ramenem, do něhož se lze schovat, objeví-li se tu čert. Domov není v konkrétním místě a čase, neustále se proměňující scéna ukazuje, jak vše mizí, jako lidé, jako místa. Cesta, o *δρομος*, dráha, po níž Ríša jde, má tedy nakonec cíl: vede právě k uvědomění si pravdivosti naivního vědomí, aktivované pouhou vzpomínkou, která je ale přítomna tady a teď, v lidském nitru, nezávisle na halasu světa kolem něj. Jaká pocta lidské paměti! A nikoliv paměti objektivní, paměti pozitivistické, ale paměti snění, paměti, která vytrhne z celého dětství dva, tři obrazy, které živí lidský život lépe než tisíce archivních záznamů. Ponor do snů, kterého se Ríša nevzdává a který určuje bytostně jeho existenci, je zároveň zdrojem konfliktů s jeho okolím, jež je více než nepříznivé této *cestě*. Drama se zde tedy otevírá i dramatickému konfliktu, ale v poněkud jiném slova smyslu, než jak jsme na to v teatrologii zvyklí. Jde zde o konflikt *cesty života*, která jde jinak, než by podle řádu světa měla jít, a to ne proto, že jde špatným směrem, ale protože *nemá směr*. „Čím budu?“ — odpovědí není nic než to, že prostě stačí být.

Člověk je účelem o sobě! Kantovské poznání, avšak dosažené imaginací, představivostí a ponorem do vzpomínek. A nakonec je to tedy vlastně ona imaginace, ona svobodná hra lidské představivosti, která jinak, než dokládal Immanuel Kant,<sup>278)</sup> ale přece ukazuje lidskou důstojnost a mravní sílu. Neboť *stát se dítětem* znamená nalézt věčný domov a naučit se v něm *přebývat*. Tento domov je domovem snivce, který svojí obrazotvorností vše proměňuje, oživuje a oduševňuje, zde je skutečně *tvůrčí slovo*: je-li animus *λογος*, je anima věčné, tvořící *דבר*! Zatímco animus trpí prométheovským komplexem, anima přichází s platformou pro setkání. Jakoby se zde ozývala ona nerozlišenost subjektu a objektu, kterou snivec zažívá v lůně archetypální obrazotvornosti.

Psychoterapeutický rozměr Bachelardovy filozofie ukazuje, že člověk z prvotní dětské jednoty je jakýmsi *roubováním* vydělen. Tato frakční zkušenost sice umožňuje dospělý život (řekli bychom „logický“, rozumný život projektování), ale zároveň kotví lidskou existenci ve zkušenosti bazální diskontinuity. Překonat ji může právě ono naivní vědomí snivce, které umožňuje překonat tuto prvotní separaci roubu a narcisismus, jenž z ní vyplývá.<sup>279)</sup>

278) KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Reclam, 1968, s. 262–264 (§59).

279) THIBOUTOT, C. Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard ... Op. cit., s. 161.

„Zatím co v touze říci něco lépe, říci to jinak, jsou metafory často pouze přenesením myšlenek, obraz, opravdový obraz, je-li základním životem imaginace, opouští kvůli smyšlenému, imaginárnímu světu svět reálný. Pomocí vysněného obrazu poznáváme tuto absolutní podstatu snění, které je básnickým sněním.“<sup>273)</sup>

Je tu jakási opravdovost, která nás vede do jiného druhu zkušenosti, než je ta spekulativní, technická, než je ta související s každodenním obstaráváním světa, v němž žijeme. Nejde ale o eskapismus, neboť jsou to právě předměty našeho *přirozeného světa*, které nás vedou k tomuto snění. Vědomí snivce se hrouží do jakéhosi prapůvodního, naivního stavu. Uzávorkováním všech *vysvětlení* světa se dostáváme jaksí k věcem samým. Jde o druh fenomenologické redukce:<sup>274)</sup> snivec dosahuje onoho pralidského, archaického bytí, pozoruje svět „jako by to bylo poprvé“. Stává se svého druhu filozofem<sup>275)</sup> — nikoliv ve smyslu spekulativním, ale jako ten, kdo si podržuje původní údiv a setkává se se smyslem bytí: „Zasněné bytí, šťastné, když sní, aktivní ve svém snění, uchovává pravdivost bytí, uchovává budoucnost lidské existence.“<sup>276)</sup> Ano, toto setkání je *šťastné*, je taktilní, ne-diskurzivní, proto používá poetického jazyka a proto se vzpírá nadvládě *λογου*.

Zde se člověk setkává v nerozlišenosti s archetypy světa, praživly. Bachelard odhaluje v dynamu světa něco podobného Heideggerovu víru čtveřiny, jednoty součtveří nebes, země, smrtelníků a božských, zrcadlová hra „sobě navzájem oddaných“.<sup>277)</sup> Bachelardovy archetypy jsou ale spíše vystižením bazální zkušenosti světa jako čehosi bytostně fyzického, neotevírají Heideggerův rozvrh světa v jeho transcendentálním prostoru, resp. není to jejich primárním cílem. Ponor do těchto archetypů je možný adaptací naivního vědomí snivce, díky vzpomínkám a paměti, díky sestoupání do hájemství dítěte, které aktivuje v duši člověku jeho ženskou složku (*anima*). Proti ní stojí u Bachelarda mužská složka vědeckého rozumu, sebekritického, o řád usilujícího *λογου* (*animus*). Co je výmluvnější než odraz tohoto věčného sporu neoddelitelných složek lidské duše v osobách otce a matky ve hře: obou milujících, avšak různě se k Ríšovi vztahujících. Zatímco Ríšova matka je onou *animou* — je tou, která sama zakouší i nemožnost hovořit, je nositelkou útěchy, něhy a odpočinkem domova, je otec rozumem projektu, teleologickým Damoklovým mečem dospělosti. Ale nakonec i otec ze snu volá svoji maminku, nakonec i po otci se Ríšovi stýská: ani jeden z nich samostatně nemůže položit plný základ pro *domov*.

273) BACHELARD, G. *Plamen svíce ...* Op. cit., s. 8.

274) MOTAL, Jan. Fenomenologická redukce jako naivní vědomí snivce. *E-LOGOS — Electronic Journal for Philosophy*, 2015, 2015, roč. 22, č. 1, s. 77–91.

275) BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses universitaires de France, 1968, s. 126.

276) BACHELARD, G. *Plamen svíce ...* Op. cit., s. 8.

277) HEIDEGGER, M. *Věc ...* Op. cit., s. 31.

## Narcisismus a význam postavy Demiurga

Hovoříme-li o narcisismu a tvůrčím slově, vrací se před náš zrak jeden z největších výstupů druhé poloviny hry, v níž Demiurg, prostorově i svým chováním oddělený od svých následovníků (jež systematicky ponižuje a označuje je za „kašpárky“), blábolivě prezentuje svoje básnické i životní dílo. Jde samozřejmě opět o vzpomínku, a to na „Demiurga“ tak zvané brněnské bohémy, neformální skupiny různých umělců a rádoby-umělců kolem Jana Nováka, který v šedesátých letech dvacátého století až do své podivné smrti rozvířoval brněnský kavárenský, hospodský a cukrárenský život svojí fantaskní hrou (zcela vážně míněnou) na básníka — „mesiáše“.

Nakonec se ve hře objevuje právě opera *Mesiáš*, v níž nezůstává nic než narcistní provolávání „já, já, jenom já“ na morovém sloupu na brněnském náměstí Svobody, v inscenaci ztvárněné opět na praktikáblu, v jehož rozích dívky coby jakýsi chór podporují Demiurgův zpěv. Tyto děje jsou těm, kteří jsou obeznámeni s novodobou kulturní historií Brna, více než známy. Pavel Řezníček je v podobně fantaskním duchu ztvárnil ve svém románu *Hvězdy kvelbu*,<sup>280</sup> kde se objevuje i mnoho detailů, včetně specifické Novákovy rétoriky, jež je i v Goldflamově hře.

Demiurg je ve struktuře inscenace velmi zvláštní, ambivalentní postavou. Má svůj negativní i pozitivní moment, čímž v dynamice dramatu vytváří jakousi spojnici mezi oběma póly, mezi animou a animem. Začneme nejprve oním negativním.

Zdálo by se, že jako postava nespoutané imaginace je přímým uskutečněním onoho *naivního vědomí*. Nemohli bychom se mýlit více; vidíme totiž, že toto vědomí je ostře vychýlené směrem k onomu řádu, který jinak snivce drtí. Jestliže komise či Spartakiáda pro Říšu znamená především ztrapnění, pokud není Říša schopen jako bytostný snivec zapadnout do řádu λογου, potom Demiurg je tímto řádem natolik fascinován, že jej považuje za svůj domov. Demiurg není básníkem sestupujícím do naivního vědomí, ale jeho obrazotvornost adaptuje nástroje a techniky řádu (zde konkrétně komunistické ideologie) a jakoby se je snaží plně uskutečnit. Jeho „mesiášství“ je jakýmsi vítězstvím dělnické třídy nad naivním vědomím snivce:

RÍŠA: A mistře — Říša. É já mám, mistře, pro vás takovou otázku — filozofickou.  
 DEMIURG: No!  
 RÍŠA: Mistře, co je to život?

*V následujícím se dostanou oba — Říša i Demiurg blízko k sobě — oba jsou po jedné straně nohy „T“ z praktikáblu a hovoří k sobě přes světelnou plochu, která praktikáblu osvětluje.*

DEMIURG: No! No! Život je činný aspekt hmoty.

<sup>280</sup> Viz kapitola „Dokumentace“ v této publikaci, kde uvádíme příklad pro srovnání se scénou provedení opery *Mesiáš*.

RÍŠA: Boty?  
DEMIURG: Hmoty, blbče!

*Všichni se smějí [...]*

Ríša se ptá na život — dostává odpověď blázna maskovanou v odpovědi vědce. Není použitelná ani pro snivce, ani pro rozumného člověka: Ríša ji *nechápe*, ani ji vlastně neslyší. Jeho přeslech, to, že slyší „boty“, jen ukazuje, že spíše než prostorem, v němž by se otevíral smysl, je Demiurgova hra na poetického spasitele projevem naprostého kolapsu řeči. Tento kolaps je živěn Demiurgovou představou, že je básníkem dělnickým, tedy jediným skutečně „řádným“, režimním, skutečnějším než jsou všichni „oficiálnější“ básníci. Je „řádnější“ než „řád“. Demiurg stojí „na bolševické noze“ a je všem směšný. Trapnost zde nepramení ze střetu z řádem, ale ze snahy násilného usmíření obého, zlogičtění básnického jazyka nebo možná z básnění logiky, který neuznává prostor ticha, onoho nevyslovitelného mlčení mezi oběma principy existence, ale snaží se je násilně usmířit — s tím, že vítězí zpitomělý λογος. Jestliže snivec operuje v tvůrčím, svět zakládajícím prostoru דבר, Demiurg je ovládán spíše דבר, výstřední výřečností, psychopatologií — doslova vlastně „nemoci mluvení“. Tato jakási *logorrhoea*, chorobná hovornost k sobě i k ostatním, ruší nejen sdělnou, ale i tvůrčí (smysl dávající) schopnost řeči, je mimo objektivitu vědy a mimo fenomenologickou redukci snění, ocitá se v jakémsi bezčasi, v naprosté vyprázdňenosti, je prázdným automatismem, kterému nezbyvá, než být prostě a jen — směšný. Tak se nakonec i vysvětluje ono místo herecké postavy psychiatra v závěru výstupu: odhaluje nevědeckost celého Demiurgova počínání a přitom zároveň upozorňuje, že sám Demiurg je vlastně za hranicí bláznovství. Arnošt Goldflam dnes vzpomíná, že tato grotesknost není pouze autorskou licencí, ale byla skutečnou součástí Novákovy existence:

„Pak jsem já nechtěl jít na vojnu, tak jsem se nechal zavřít do blázince, kde jsem se skamarádil s primářem tehdy Hádlíkem. A tak jsem [...] vedl tam výtvarnou terapeutickou dílnu, ale jako pacient [...] No a s tím Hádlíkem jsme se domluvili a udělali jsme besedu tady s tím takzvaně Demiurgem. Tam se sešli lékaři, pacienti a on jim zas valil ty hřebíky do hlavy [...] a přitom jedl věnečky nebo větrníky nebo co. A s plnou hubou to celý absolvoval [...]“<sup>281)</sup>

Tím se však dostáváme zároveň i do pozitivního momentu této dramatické postavy a k tomu, jakou roli ve hře plní. Jestliže je násilnou snahou o integraci anima a animy, činí tak z pozice *animy*, vychází z kreativního zřídla lidské existence, je eruptivním výbuchem tvorby a tvořivosti a je bezmezným gestem svobody lidské tvořivosti. Jestliže se k němu všichni ostatní — a Ríša samozřejmě mezi nimi — lepí, není to jen pro jeho směšnost, ale i pro to, že jsou tito lidé vábeni na svit lampy

281) AG2015.

obrazotvornosti, která slibuje otevřít cestu houštinou ke světlině. Demiurg toho sice není schopen. Ale ve světě, jenž je zcela a dokonale pohlcen *řádem*, ve světě, jemuž vládne tvrdý λογος, jde doslova o oázu svobody, bořící všechnu *logiku* a uvolňující.

## Význam scény ze světové výstavy

Pandánem k tomu je ve hře hned následující výstup, odkazující k účasti některých členů HaDivadla (spolu s Arnoštem Goldflamem a Josefem Kovalčukem) na světové výstavě ve Vancouveru v roce 1986. Zde jako by se opět objevovala snaha spojit snění a logiku, spojit obrazotvornost a řád, ale tentokrát tato snaha vychází z pozice *anima*. Jsou to manažeři, architekti a organizátoři, kteří kolonizují imaginaci a zcela ji vyprazdňují. Jestliže zmocnění se logiky snivcem znamená ztrátu smyslu v prostoru naprosté svobody, zde se ztrácí schopnost rozumění smyslu v totálním vykořistění snění. Nezástává nic jiného, než bohupustý konzum. O to více vystupuje do popředí význam *létání* — bytostného aktu svobody, volnosti a splnutí se *vzduchem*, tedy s archetypálním živlem otevírajícím cestu k *dech* a *duchu*. Herecká postava Ríši je navlečena do jakési konstrukce, umělého stroje, který má být oním leteckým mechanismem umožňujícím vzlétnout.<sup>282)</sup> Ríša je neustále dirigován a manipulován manažery a se svými asistenty se snaží především *obstát*.<sup>283)</sup> Není divu, že *země*, kterou ze svého stroje vidí, je mu cizí, není schopen poznat, nalézt tu, která je jeho *zemí rodnou*, tedy domovem:

POMOCNÍCI: *(skočí k Ríšovi)* Ke startu připravit se, pozor, teď!

*Dělají ústy zvuk motoru, Ríša máchá křídly, pomocníci skrčení pod ním.*

RÍŠA: Letím! Letím!  
POMOCNÍK 1: Co vidíte?  
RÍŠA: Vidím oceán!  
POMOCNÍK 2: Co ještě vidíte?  
RÍŠA: Vidím Evropu!

282) Létání je odpoutání, opak uzemněnosti, přizemnosti, nízkosti. Viz HOŘINEK, Z. HaDivadlo jako autorská dílna ... Op. cit., s. 11.

283) Pozoruhodná je zde souvislost s Demiurgem — i on vyžaduje po ostatních, aby byli součástí jeho plánu a „obstáli“ a nazývá je „kašpárky“, aby zesměšnil jejich individuální schopnosti a cíle, ale jeho následovníci si z toho nic nedělají. Jsou totiž dobrovolnou součástí velkého snivého výronu kreativity, z něhož navíc kdykoliv mohou odejít. Když se ale toto oslovení opět objevuje v ústech manažerů, stává se hrubým výsměchem, který znevažuje cenu a význam snění.

POMOCNÍK 1: A co ještě vidíte?

RÍŠA: Vidím rodnou zemi!

POMOCNÍK 2: Která to je?

RÍŠA: To já už teď nevím, ale tam, tak je to! (*ukazuje před sebe*)

*Oba pomocníci tam běží.*

RÍŠA: Ne tam. Tam!

*Běží na druhou stranu.*

RÍŠA: Ne tam. Tam! — Ne tam — Tam né —

*Běží zase na druhou stranu —*

POMOCNÍCI: Co budeme dělat!

RÍŠA: Nedá se nic dělat! Přistávám!

*S pomocí pomocníků Ríša seskočí na druhé pódium a vysvěká se ze strojku.*

POMOCNÍK 2: Bud' zdrav a vítěj doma.

Není, kam se vrátit, neboť tam i zde čekají především ruce natažené pro peníze, naprosté odci-  
zení umělcovy činnosti, komodifikace vědomí snivce. Jestliže Ríša líbá zemi, je toto teatrální gesto  
pořád součástí stylizace a je součástí divadla na divadle: je to zřejmě i z nezměněného nasvícení  
scény. Teprve když přichází pokojská jej utěšit a když máme možnost pozorovat Ríšovo usebrání,  
objevuje se skutečný *domov*. Teprve na konci inscenace, když se ponoří skrze vzpomínky do onoho  
primordiálního naivního prostoru nerozlišenosti, v němž se může setkat se svojí maminkou, ač již  
dávno zemřela, může se situace opět opakovat, ale tentokrát opravdověji, se sladkobolnou, ale přece  
osvobozující metaforou létání:

POKOJSKÁ: (*zpívá*)

Ted' jsi velký, nemusíš se bát,

Všude v světě máš mít koho rád

Ale když je tobě těžko, to se může chlapče můj stát

Na mě vzpomeneš si jednou snad ...

A když někdy těžko je ti



Foto: M. Růžička, M. Kucel, V. Kocourek, O. Kocourek, J. Kocourek, J. Kocourek, J. Kocourek, J. Kocourek

To se může synáčku stát  
 Na maminku vzpomeneš si snad ...  
 Maminka tě ukonejší  
 Uloží tě spát ...

*Hudba pokračuje, stmívá se, Ríša přechází na druhý praktikábl, odkud vzlétnul prve.*

RÍŠA: Mohu tedy?

*Stojí jako by letěl, ale bez strojku, civilně, do toho melancholická hudba.*

RÍŠA: Letím! Letím! ... Vidím oceán! ... Vidím Evropu! Vidím rodnou zemi, nedá se nic dělat!

*Tma, tikot budíku. Konec.*

Ono „nedá se nic dělat“ proměňuje svůj význam. Zatímco prve to bylo defetistické „nedá se nic“, zde jde o přitakání tomu, že smysl není nikdo v „ono se“ vnějšho světa, ale je přítomno právě přes cestu do nitra, přes vzpomínku, přes paměť snivce. I proto zde již nemá Ríša mechanismus křídel, ale může „letět“ sám: herecká postava nepotřebuje rekvizitu, neboť prokazuje svoji soběstačnost. Nepotřebuje iluzi létání, může vzlétnout sama — ale skutečně *sama*, neboť k tomuto letu nepotřebuje — a nemůže — mít žádné asistenty.

## Metafora holokaustu jako organizovanosti moderního světa

Mechaničnost konzumu, které jsme svědky ve Vancouveru, vnitřně souvisí s aluzemi holokaustu v prvních částech hry. Ztvárňuje podobné téma, avšak jinými prostředky. Na holokaust explicitně odkazuje emocionálně velmi silná scéna, kdy se herecké postavy svlékají z šatů a odcházejí do světla linoucího se z levé strany scény. Toto světlo je opět světlo *vy-světlu-jící*, podobné světlu doprovázejícího estébáky. Jak už jsem ukázal výše, charakter tohoto světla je stejný, jako charakter světla policejní svítilny nebo kriminalistického blesku, vše osvětluje tak, že to *obnažuje*. Zde se těla navíc obnažují doslova a zůstávají po nich jenom boty, mizí v anonymitě, jen svršky připomínají, že zde kdysi byli *lidé*. Účinek této scény je způsoben nejen touto zřejmou aluzí na plynové komory, do nichž

byli lidé hnáni nazí, ale i obecnější metaforou *vysvětlujícího* přístupu (animus) k lidské existenci, který — pokud není doprovázen (ale nesmíšen) s *prosvětlujícím* (anima) — je právě takovým světlem výslechu a objektivizace.

Holokaust nesmíme v tomto smyslu vnímat ve hře jako zvěrstvo nějakých abnormálních jedinců, strůjců hrůzného nacistického režimu, ale spíše jako nebezpečí ukryté hluboko v každém kulturním režimu budujícím λογος: „Osvětím byla vytvořena v polovině dvacátého století mašinerii státu se starými kulturními tradicemi,“ připomíná Hermann Langbein.<sup>284)</sup> Vyhlažovací plán Třetí říše, jako celá její idea, byl právě takový *projekt*, o kterém jsme hovořili výše. Tomuto projektu musí vše ustoupit. Jestliže projektu Ríšova otce musí ustoupit jen on sám nebo Ríša, potom projektu nacistické politiky musely ustupovat celé národy. Zbytňuje zde moderní nárok pozitivismu, idea pokroku proměňující radikálně podmínky lidského života na základě toho, že jde o *rozumnou úvahu* — o úvahu logickou, vycházející z počtů, ze systémového myšlení, z mechanických modelů, v nichž není místo pro pocit, rozumní a nerozlišenost snění. Systém je postaven na neustálém *rozlišování*, domovina je prostor nerozlišeného *bytí spolu s ostatními věcmi a lidmi*. Zatímco první *odděluje*, druhé *spojuje*. Zatímco prvé systematizuje a pořádá, druhé ztrácí hranice a dává prostor tvůrčímu slovu.

Prvním krokem k holokaustu bylo zřízení pracovních táborů, kde se manifestoval *totální nárok* systému. Práce jako realizace tvůrčích sil člověka, jako výraz jeho jedinečného duševního i fyzického úsilí a zpředmětnění — materializace — jeho schopností, dovedností a idejí, tedy práce jako uskutečňování člověka ve světě, je zajata ve jménu projektu. Od roku 1933 všichni vězni musí pracovat, mimo jejich vůdce, kteří nad nimi získávají plnou moc. Tak samovolně vzniká jakási přirozená hierarchie moci mezi vězni a systém řízení, v němž funkcionáři mezi vězni získávají velení, ukazuje, že pracovní tábor není prostorem útisku, ale že je jeho mechanismem.<sup>285)</sup> Tedy, že nejde o to, že by vzpurné aktéry jiní, „zlí“ aktéři donutili činit cosi proti jejich vůli, ale že spíše služebníci projektu realizují prostor tomuto projektu sloužící, kótují základní *řád* systému, v němž se potom sám člověk tvaruje kvůli tomuto projektu a samotní vězni se tak stávají i dozorcí.

Jde zde o instrumentalizaci člověka, nikoliv o jeho pouhé porobení nebo uvěznění, jde zde o dokonalou proměnu subjektu v objekt vzorce, mechanizujícího společenství lidí do uniformity jasných pravidel, do určitého, přehledného λογου, v němž každý má svoje místo a zná, co je třeba činit. Není zde prostor pro paměť, vzpomínky, identitu a snění, z tvorby zůstává pouze *práce* jakožto námaha, úsilí se stává násilím. Člověk je proměněn na zdroj. Práci vězňů využívalo na 1500 německých firem, do jejichž ekonomických *plánů* tyto koncentrační tábory bez problémů zapadly — to je dokladem toho, že to byl celý západní civilizační projekt, jenž ze sebe vydal holokaust, nikoliv pouze několik vyřinutých jedinců.<sup>286)</sup>

284) LANGBEIN, Hermann. *People in Auschwitz*. Chapel Hill — London: The University of North Carolina Press, 2004, s. 3.

285) *Ibid.*, s. 11–12.

286) BOLKOSKY, Sidney M. *Searching for Meaning in the Holocaust*. Westport — London: Greenwood Press, 2002, s. 109.

Podobně se stávají pouhou vyprázdněnou *prací* bez svojí tvořící podstaty cirkusové kejkle Ríši — letce, který v aluzi vancouverské světové výstavy je nástrojem manažerů a architektů k uskutečnění jejich projektu. Ten ale nemá žádný jiný cíl než prostě jen vydělat peníze — výmluvnou metaforou tohoto je scéna, kdy Ríša svůj výdělek postupně předává každému, kdo se u jeho pódia ocitne. Nevkusný design scény, v němž jakýsi pseudorustikální nábytek v kýchovitém rudém nasvícení je dokonce obdařen i nahrávkou toho, jak spolu stolec s židlí vedou hovor, je sarkastickým zobrazením naprosté instrumentalizace všeho a všech. Věci ani lidé nemohou být tím, čím jsou: stejně jako jimi nejsou svlečená těla v plynové komoře, herecké postavy tažené světlem mimo jeviště ve scéně hromadné smrti. Tyto dva obrazy spolu jasně komunikují skrze celý prostor inscenace a ukazují dvě podoby téhož. Mají ale jinou povahu: vzpomínka na příbuzné a další oběti je poetická, je vzpomínkou *snivce*. Situace na výstavě je ironickou absurditou, která je komediálním odstupem. Teprve ale výstava dává význam části reflektující holokaust. Ukazuje, že společným kořenem obou těchto manifestací nadvlády řádu nad sněním je odlidšťující systém a mašinerie. Nakonec jsme toho svědky i u komise, která doslova odlidšťuje Ríšu, když chce, aby napodoboval zvířata. Člověk není než objektem zábavy — jakkoliv se zde principiální podvolení systému poněkud ztrácí právě pod étosem individuální manipulace. Nesmíme však zapomenout, že stále je to *komise*, tedy administrativní orgán, kdo s Ríšou takto manipuluje.

Takto se realizovala i funkčnost holokaustu. Ten byl postaven na principu rutinní administrace, do které byly zapojeny nejen úřady, ale i další instituce, jako firmy či univerzity. Lidé, jimž je dotazování se po smyslu ulehčeno kapitulací *projektu*, se přestávají ptát po účelech a zabývají se krátkodobými cíli (úkoly). „Svět, který vytvořil holokaust, přistup ,všechno jde normálně dál‘, je více podobný našemu světu, než tomu, který mu předcházal.“<sup>287)</sup>

Holokaust je hluboce zakořeněný v modernistické tradici a vzkvétal ve 20. století jako projev této modernistické touhy po teleologii života unášející vše směrem ke stanovenému cíli spolu se stalinismem a konzumním utilitarismem. V holokaustu nešlo pouze o „plnění rozkazů“, je svojí *logikou* blíže byrokratickému myšlení, které známe právě i z manažerského prostředí. V byrokratickém kontextu — a je lhostejno, zda jde o pracovní tábor, nadnárodní korporaci, divadelní provoz nebo univerzitu — se dostávají do styku lidé, kteří nemají mnoho společného. Jsou projektem systému nuceni přijmout jeho pravidla, jeho zákony a řád (*λογος*) a ztrácejí schopnost individuálního tvořícího slova, samosprávného zákonodárství, mohou si je ponechat pouze do té míry, která neodporuje těmto nadosobním pravidlům.<sup>288)</sup> Není tak prostor pro svobodné setkávání se jednotlivců, kteří si pravidla určují organicky mezi sebou na základě svých vlastních tužeb a perspektiv. Musí se řídit explicitními či implicitními pravidly organizace:

287) *Ibid.*, s. 112.

288) Celá tato i následující úvaha pochází ze: JACKALL, Robert. *Moral Mazes: The World of Corporate Managers*. New York — Oxford: Oxford University Press, 1988, s. 5–6.

„[...] byrokratická práce způsobuje, že lidé při práci uzávorkují morálky, kterých by se drželi mimo pracoviště nebo které by dodržovali v soukromí, a namísto toho následují převládající morálku jejich konkrétní organizační situace. Jak říká bývalý viceprezident velké firmy: ‚To, co je správné v korporaci, není to, co je správné doma nebo v kostele. V korporaci je správné to, co od tebe chce chlápek, co je nad tebou. Taková je morálka v korporaci.‘“<sup>289)</sup>

Takto dochází ke zbytnění *anima* a k totálnímu potlačení *animy*, která má místo pouze v soukromí, za dveřmi domácnosti (a to pouze tehdy, není-li hlavou domácnosti muž — projektant). Harmonie lidské duše se vychyluje a odlidšťuje ty, kteří se života organizace účastní. Zde povstává démon, který rozpaluje pece na lidská těla a masově distribuuje Cyklon B. Řečeno s Martinem Walserem: Osvětím nebyla peklo, ale německý koncentrační tábor.<sup>290)</sup> Tedy projekt kulturního národa v moderní době. Holokaust není manichejským příběhem o boji dobra a zla, ale o vztahu člověka a dehumanizované technosítě. A tato dehumanizace, tato proměna věcí a lidí ve zdroje *před-stav* (tedy vlastně projektů, z *proicere* jakožto před-hození něčeho), tedy toho, co je již dopředu připraveno a má se postavit tak, jak je požadováno, je součástí fenomenotechniky *λογου*:

„Novověká věda vzniká a osamostatňuje se tím, že rozvrhne určité předmětné okruhy. Toto rozvrhování se rozvíjí v rámci příslušných přísně determinovaných vědeckých postupů. Vědecký postup se tříbí v provozu. Rozvrh a přísnost, vědecký postup a provoz se vzájemně vyžadují a tvoří bytnost novověké vědy — dělají z ní výzkum [...] Poznání jakožto výzkum nutí jsoucno, aby vydalo počet, jakým způsobem a jak dalece je lze dát k dispozici představě. Výzkum disponuje jsoucnem tehdy, když je bud' s to dopředu vypočítat, jak se bude jsoucno chovat, anebo dokáže zpětně dopočítat, jak se v minulosti chovalo [...] Příroda a dějiny se stávají předmětem vysvětlujícího představování.“<sup>291)</sup>

289) *Ibid.*, s. 6.

290) LANGBEIN, H. *People in Auschwitz ...* Op. cit., s. 3.

291) HEIDEGGER, M. *Věk obrazu lidstva ...* Op. cit., s. 22–23.

## „Dramatický“ oblouk inscenace

Vratme se nyní na začátek naší analytické interpretace. Povšimli jsme si u expozice, že se prostřednictvím klezmerového motivu a tance dostáváme do prostoru židovské imaginace, která v chasidské tradici živých fantaskních příběhu, tanců a zpěvu ruší hranici mezi skutečností a snem a otevírá prostor lidského života jako místo neustálého setkávání se s tvůrčím aktem Boha. Tanec zde je vždy oslavou, a to i ve chvíli, kdy je tancem těch, kteří jdou do plynové komory. Ostatně, v průběhu holokaustu *klezmorim* hráli v ghettech a jejich hudba byla zábavou, terapií a nadějí pro všechny židy.<sup>292)</sup>

Mircea Eliade se ve svojí interpretaci náboženskosti<sup>293)</sup> snažil doložit, že člověk může být „sám sebou“ jen v důležitých okamžicích, ve chvílích závažnějších úkonů (potrava, plození, obřad) nebo při rituálu, jinak se nachází v bezvýznamném („profánním“) čase prostého „dění“.<sup>294)</sup> Stejně tak se Goldflamovy postavy z Ríšovy rodiny (a Goldflamovy postavy vůbec, i v jeho dalších hrách) účastní jednak rituálů (zde onen tanec či hovor s mrtvými), jednak spolu často jedí. Vidíme zrození i smrt — odhalujeme momenty, kdy je člověku umožněno proniknout skrze horizontalitu k vertikalitě existence. Tanec v klezmerovém oparu jako by napodoboval věčný tanec světa, předehrává nelitostnou rovnost smrti, před níž nikdo neuteče, a transformuje vzpomínku do pohybového aktu. Židovský tanec na začátku inscenace je tancem „původním“, transcendentním, aby se poté ve výjevu ze Spartakiády či pochodu hereckých postav po jevišti volajících „Ríšo! Ríšo!“ v závěru hry stal tancem ztechnizovaným, otravným, neautentickým. Náhle zde není žádné *in illo tempore* zakládající rituál,<sup>295)</sup> rituál ztrácí svůj eliadovský charakter a stává se rituálem ve smyslu obsedantní činnosti. Zatímco tanec na počátku je transcendentním tancem věčnosti, pochod na konci je člověka devastující kompulzí moderního věku. Vytváří se tak určitý oblouk dramatu, jenž proměňuje i pojem rituálu, tance a užití scénického pohybu, který má prve transcendentální, potom ponižující a dehumanizační funkci.

Celou inscenaci provází tikot hodin, či snad spíše budíku. Tento reprodukováný zvuk je jednak rytmickým prvkem, jednak upamatovává na princip dramatu jako *běhu života*, jako onoho *písku*, který se sype v přesýpacích hodinách. Zároveň je ale tento zvuk i rytmem onoho tance smrti i života a propojuje všechny fragmenty narace do celku, který stoupá k jakémusi *metaforickému významu*.

292) STROM, Y. *The Book of Klezmer ...* Op. cit., s. 137.

293) Kritika tohoto přístupu sem nepatří, považuji však za nezbytné upozornit, že to, že je aplikovatelná pro naši interpretaci uměleckého díla ještě neznamená, že je jí možno vyložit náboženství jako takové. Religionistickou kritiku Eliadovy filozofie vzhledem k cílům této práce pomijíme.

294) ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH, 1993, s. 30.

295) „Původně byly všechny tance posvátné, jinak řečeno měly mimolidský vzor [...] Choreografické rytmy mají svůj vzor mimo profánní život člověka. Tanec napodobuje vždy archetypové gesto nebo připomíná nějakou epizodu z kosmického a božského dramatu. V žádném případě nelze vysvětlit válku nebo souboj racionálními motivy.“ *Ibid.*

296) *Ibid.*, s. 21.

Přece se tedy objevuje určitá *logika* narace, určitý řád, který jsme zde popsali. Jak jsme ale viděli, nejde o řád dramatický v klasickém slova smyslu, není to řád *projektu*, naopak, stojí proti němu. Tak Goldflamova hra skutečně mistrně replikuje obsah ve formě a formu v obsahu.

Říkáme-li, že je zde přece řád, myslíme i řád ve světě, v němž se nachází Ríša. Jako snivec odhaluje v domově, do kterého se nakonec vrací, *řád lásky*, vpravdě *ordo amoris*. Již jsme viděli, že je tu láska rodičů, rozložená do jejich povah anima a animy. Je zde ale i láska Ríši k nim, projevovaná v reflexích. A na závěr vše zastřešuje něžná láska pokojské, propojující ji se všemi matkami, které kdy na světě byly a budou. Takto otevírá *anima* cestu k věčnému domovu v lidském nitru, jak jsme viděli. Nebezpečí, násilí a hrůzy racionálního řádu jsou vyváženy usebráním a dětským pohledem, jehož je Ríša nositelem. Sám jako dramatická postava tak neřeší onen *konflikt* svého života, nese jej dál v sobě: ale již má klíč.

## Cesta k před-modernímu myšlení

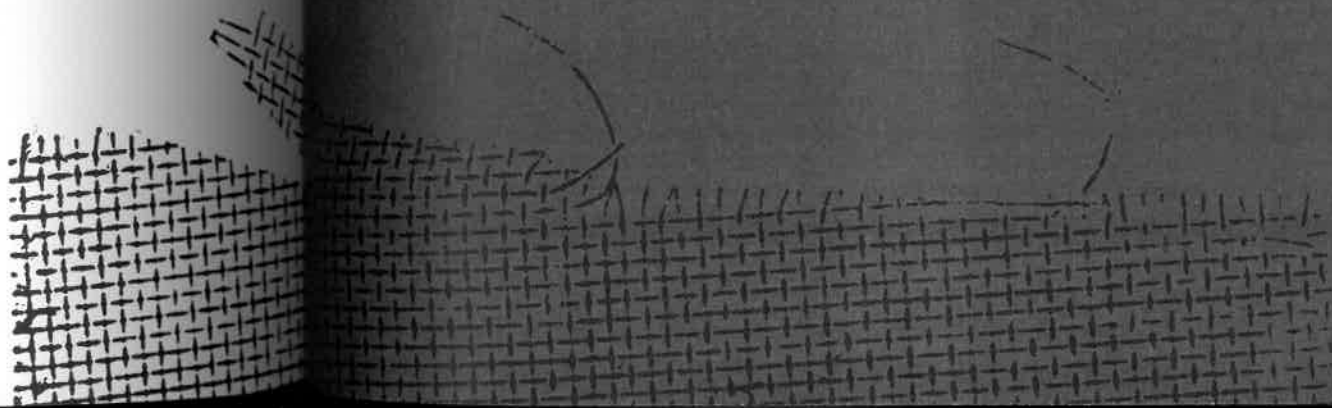
Naše interpretace ukázala, že významy uložené v dramatu jsou hluboce zakořeněné v před-moderním hebrejském pojetí slova, které stojí v opozici k modernímu okcidentálnímu rozvrhu řeči a života člověka jako projektu. Tak jsme, jak se domnívám, právi inscenaci ještě v jedné dimenzi. Sám výklad byl totiž řízen metodou podobnosti, na níž je organismus hry postaven. V tomto smyslu se interpretaci hlásím do jisté míry k onomu před-modernímu hermeneutickému rozumění, které je, jak jsem se snažil doložit, v kritice moderního projektu světa uložen. Cesta zpět dějinami evropské kultury totiž vede do věku, o němž Michel Foucault poznamenal:

„Až do konce 16. století hrál pojem podobnosti ve vědě západní civilizace zásadní úlohu. Právě na jeho základě se vedla exegeze a interpretace textů, to on organizoval hru symbolů, umožnil poznání viditelných i neviditelných věcí a vedl umění jejich zobrazování. Svět zobrazoval sebe sama: země opakovala nebe, tváře se zrcadlily ve hvězdách a rostliny v sobě skrývaly tajemství, která sloužila člověku. Malířství napodobovalo prostor. A reprezentace, ať už byl svátkem či věděním, se považovala za opakování: divadlo života či zrcadlo světa — takový byl nárok každého jazyka, za to se vydával a odtud čerpal své právo na existenci.“<sup>297)</sup>

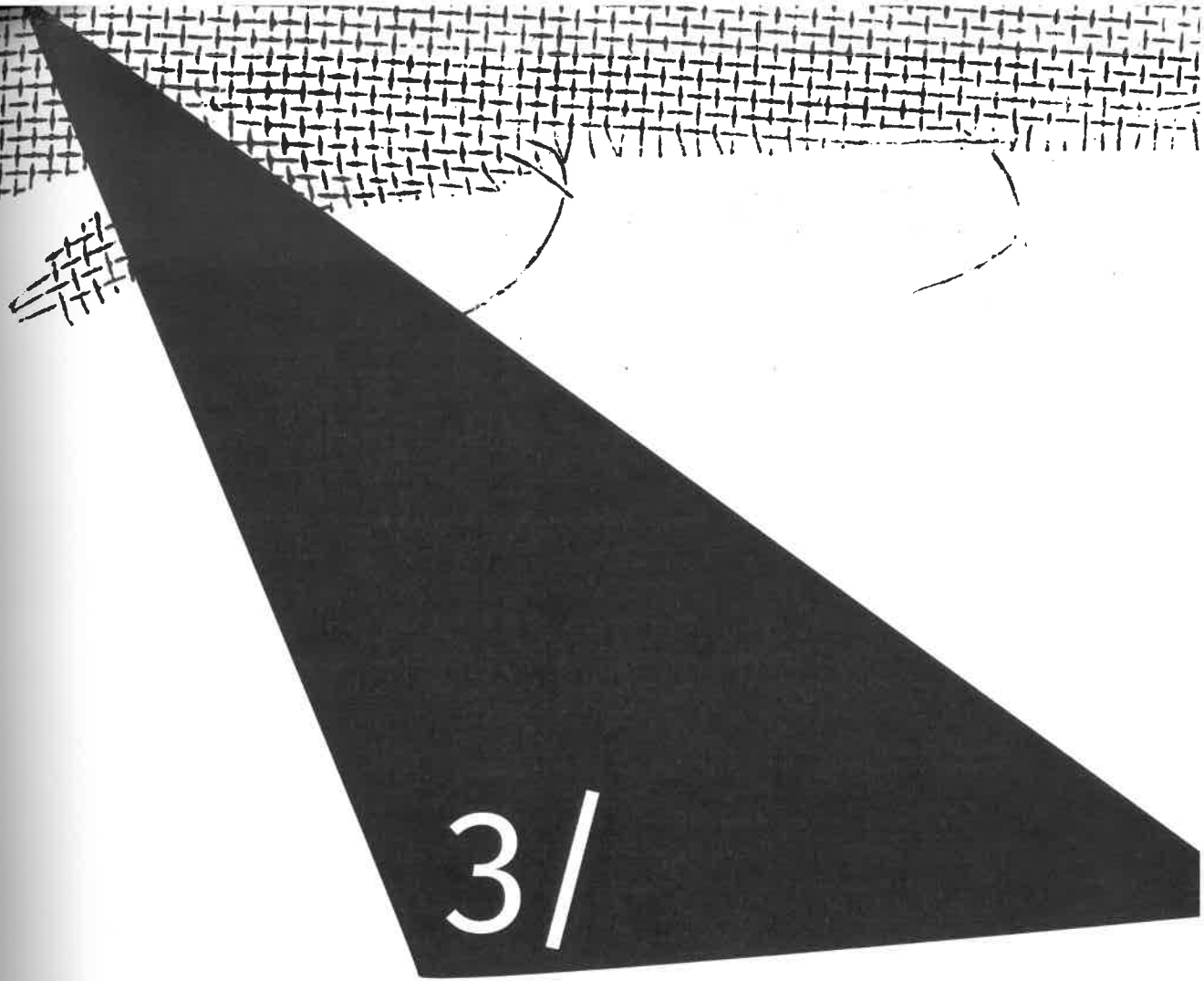
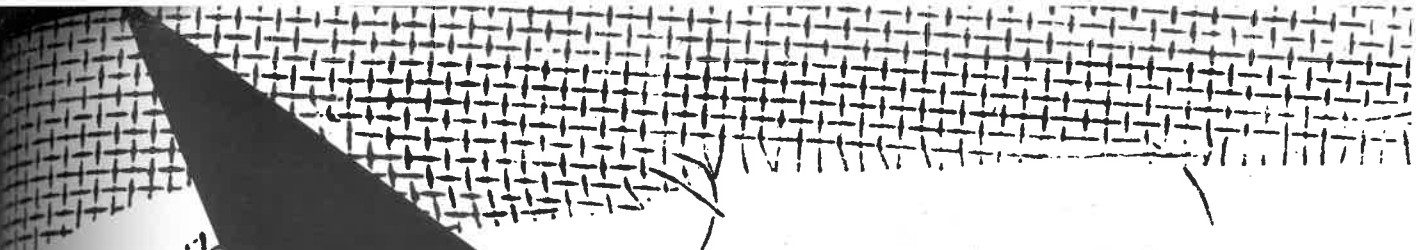
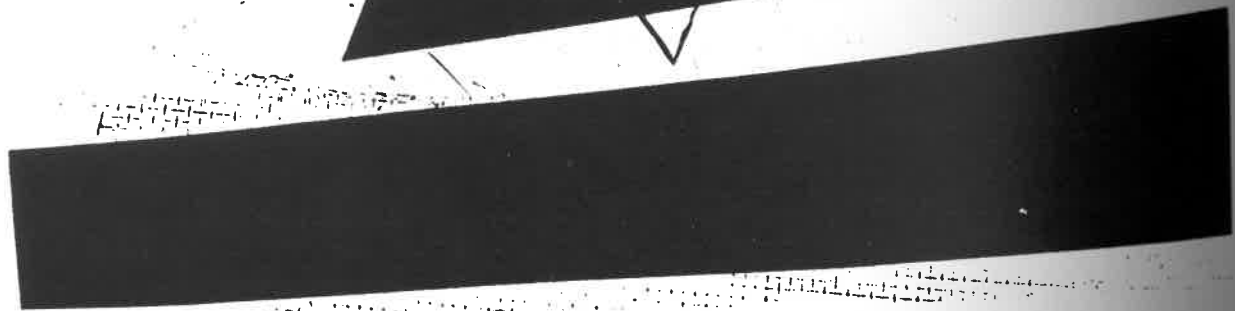
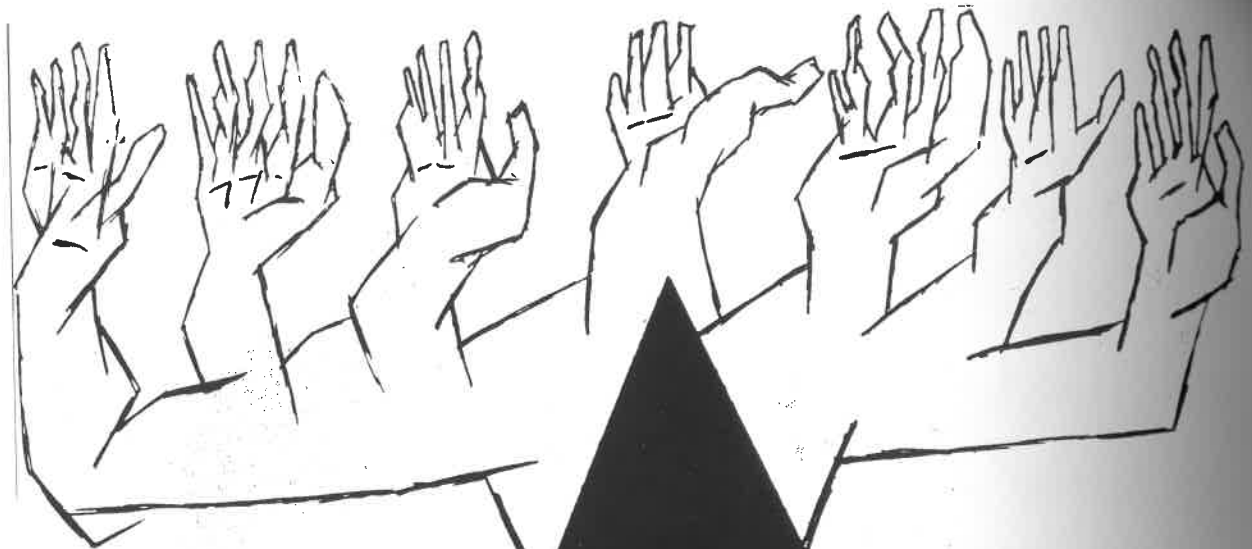
Goldflamův *Písek* je návratem nejen do dětství člověka, ale i do dětství evropské civilizace a dětství lidské existence skrze vědomí snivce: je zobrazením souboje slova tvořivého a slova

297) FOUCAULT, M. *Slova a věci ...* Op. cit., s. 19.

vymáhajícího řád. Je hlubokou zprávou o tom, že smysl se nedá „vysvětlit“, ale lze se s ním pouze setkat. Písek je hrou otřesnou v tom smyslu, že člověkem otřese; ale nevytřeše z něj duši. Není nihilistická či cynická. Je naopak plná naděje na to, že *domov* zde je pro nás vždy přítomen díky naší paměti, a je hotov nás pohostit. A v něm se lze setkat s řádem lásky, který dalece přesahuje zvěrstva holokaustu či totalitních režimů.







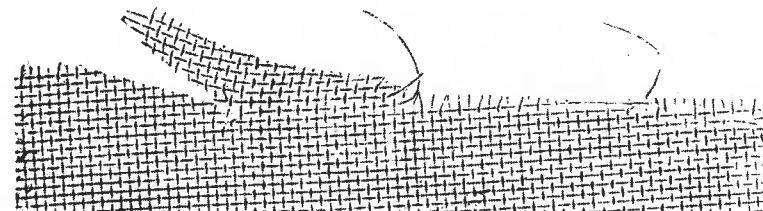
3/

Dokumentace

# Program



PÍSEK



# PÍSEK

/Tě dávno/

/tragikomické astma/

autor a režie / Arnošt Goldflam

scéna / David Cajthaml

kostýmy / David Cajthaml a Kateřina Špírková

hudba / Jiří Balis

dramaturg / Josef Kovalčuk

pohybová spolupráce / Zoja Mikotová

hrají:

Miloslav Maršálek / Ríša

Iva Klestilová

Břetislav Rychlík / prarodiče a další postavy

Hana Müllerová / Matka a další postavy

Ján Sedal / Otec a další postavy

Miloš Černoušek / Demiurg a další postavy

Michal Sýkora / Mušketýr a další postavy

Tomáš Turek / Kevboj a další postavy

Eva Hrbotická / Míla a další postavy

Kateřina Špírková / Lída a další postavy

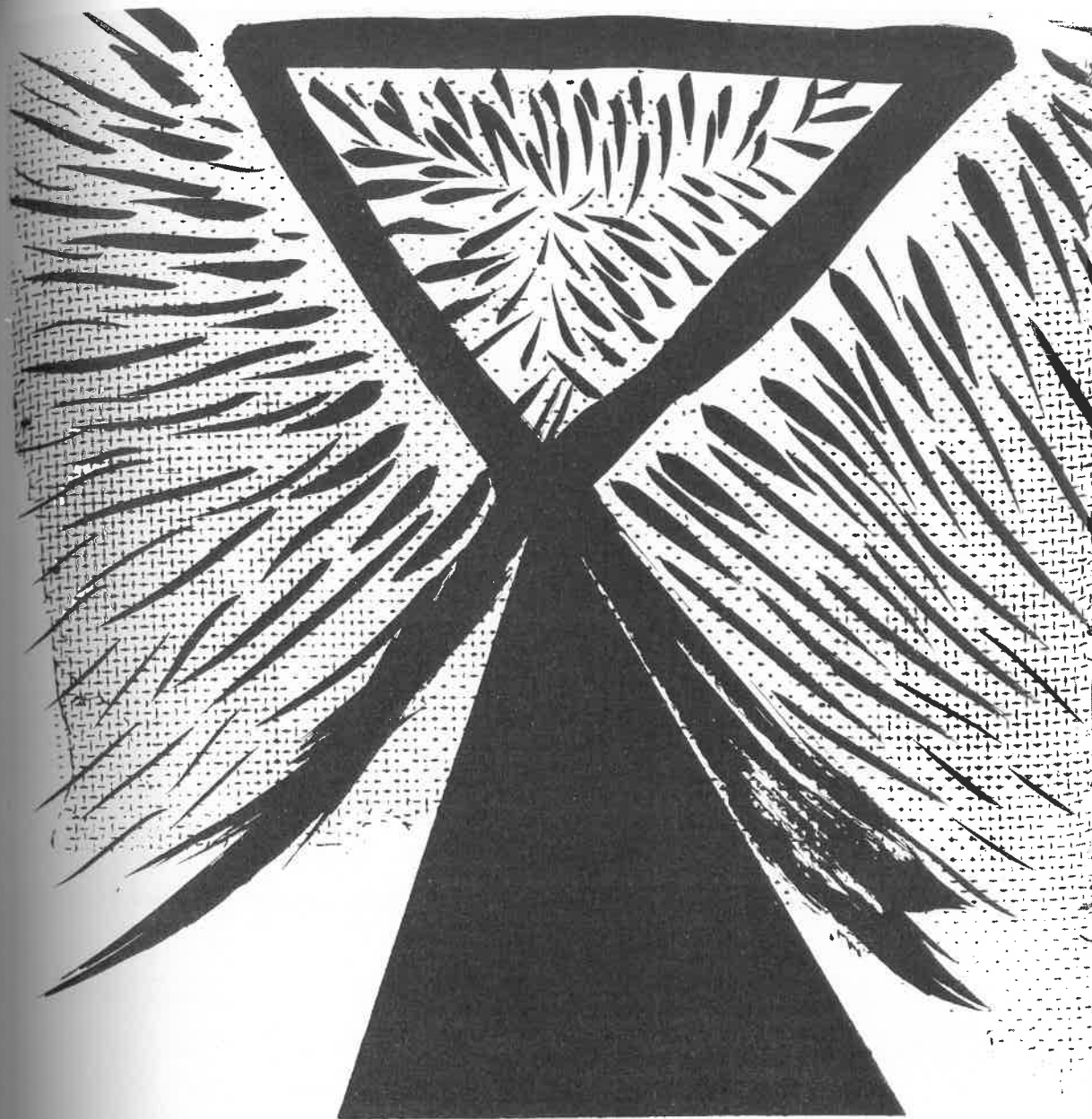
Milan Sedláček / Doktor a další postavy

Karel Hanák, Vladimír Volánek, Zbyněk Zikuška / stěhováci a další postavy

Korepetice Zdeněk Plachý // realizace kostýmů Kateřina Špírková //  
výběr hudby a zvuků Vladimír Volánek // odborná konzultace František  
Kocourek, ing. Eva Vidlařová, Karel Fuksa

Technická spolupráce Karel Hanák/světla/, Vladimír Volánek/zvuk/,  
Zbyněk Zikuška/rekvizity a stavba/

MaDivadlo, studiová scéna Státního divadla Brno  
Premiéra 5. března 1988 v Klubu školství a vědy  
Bedřicha Václavka



Pokus o portrét Arnošta Goldflama

aneb Dotazník v nepřítomnosti

Tento portrét byl volně inspirován jistými dotazníky bulvárního ražení, informujícími do- věrně čtenáře o věku, rozměrech a vášních slavné osobnosti. Arnošt Goldflam má totiž k pokleslým žánrům a formám poměrně laskavý vztah, který vznikl v době jeho jinošství, kdy si nejednou četl v červené (a modré) knihovně.

Věkem patří k nejstarším "mladým režisérům". - Postavou je nevysoký (málo na vojína, dost na vyšší šarži). Konstituce spíše piknické. Vysokého čela, avšak s plnovousem. - Charakteristický znak: jako gój nevypadá. -

- Rád navštěvuje cukrárny. Po dramatictějších zkouškách se slovy "obalím nervy grémem". - Pomluva: Zlé jazyky tvrdí, že je spočívý. Tvrdí to i on sám. - Narodil se, re- žii studoval, bydlí a je zadán v Brně. Děti má. - Pracovat začal jako úředník, zároveň se věnoval výtvarnému umění (grafice, malování, keramice, sochařství). Tyto zkušenosti se odrá- ží v jeho inscenacích výrazněji, než se na první pohled může zdát. - Jako herec se objevil nejprve v Divadle na provázku. Jako posluchač režie asistoval v Divadle bratří Krátků, dva roky byl režisérem Večerního Brna, režiroval a hrál též v Iksce. Hereckou a režisér- skou profesi spojil angažováním v HaDivadle, kde je již 10 let. - Poznámka: HaDivadlo patří k divadlům tzv. studiovým (jako Divadlo na provázku, Studio Ypsi- lon, Divadlo na okraji - viz. společné generační ústování C E S T Y). Tato divadla (často programově) popírají striktně závislost na dramatické literatuře a na kukátkovém řešení prostoru. Někteří soudí, že jde o divadla, která jsou k literatuře krajně neuctivá a vlast- ně neuctivá vůbec. Názor tohoto "dotazníku" je diametrálně odlišný a říká, že jde o výraz- ně čtenářskou "generaci" divadelníků. A že jejich čtenářství přímo ovlivňuje nejen cha- rakter dramaturgie, ale i režii, obecně pak styl, poetiku. Otázka "Co Arnošt Goldflam rád čte?" je zde tudíž považována za významnou, ne- li stěžejní. - Dle první (nepravděpodobné) verze odpovědi čte červenou knihovnu. Viz jeho stejnojmenné monodrama nebo citace románů v Cestách. Vztah k pokleslostem je širší (operetka a parodické imitace v Gumovi například). Využívána je směšnost, kouzlo nechtěného, ale i schopnost iluzorního světa pronést se v nadsázku skutečnosti. Druhá odpověď vychází z dramaturgie často inspirovaná ruskou literaturou. Inscenace Život ze sametu barvy lila, Panoptikum, Zrcadlení. Autoři: např. Okud- žava, Gogol, Saltykov, Šnedrin, Vvěděnský, Charms a u zatím poslední režie této řady Dosto- jevskij (Krokodýl etc. ve Studiu Ypsilon). Typickým znakem je, že opravdová tragika mále vyhlížet groteskně, zatímco se směšná banalita tváří truchlivě vážně. Třetí verze čtenář- ské odpovědi je literatura tzv. pražských Němců. Její nace je nepřímý.

avšak pokrevní a výrazný: zejména v Bylo jich 5 a půl, Návratu straceného syna, Útržcích z nedokončeného románu. S "ruskou" groteskou má tato literatura řadu společných znaků např. častý výskyt úředníků. I zde platí, že skutečnost se někdy jeví a projevuje jako nadsázka. Je to však svět střední Evropy, kde nebývá pouze čajovard. Možnost konkrétní odpovědi: Ar- nošt Goldflam více doporučuje nedávno vydaný výbor próz Johanna Urzidila Hry a slzy. Mi- sochodem - dávní výtvarní kolegové dodnes vzpomínají na Goldflama balancujícího na žebříku při dokončování nadživotního sochařského zvětšení Franze Kafky. Prý to byl již tehdy ná- znak jeho hereckého stylu. A komického talentu... - K otázce má-li smysl pro humor je třeba říci, že ano. Jak však již bylo naznačeno, jde o humor a komiku relativistickou a paradoxní. Paradoxní natolik, že autor Goldflam nazývá komedie i kusy, které u mnohých vyvolají spíš depresi. U "gumů", věčných smolařů, jejichž doménou jsou trapné situace, je ale směšnost opět relativní.

P.S. : Odpovědi zde uvedené jsou fiktivní. Je v nich použito subtilních myšlenek i neově- řených legend. Tento dotazník byl vypracován v době působení odpovídajícího ve Vancouveru, kde pobýval jakýsi z létajících strojů expozice Kanada-Artie. Délka pobytu v zahraničí slibovala nové impulsy do dramaturgie HaDivadla. Arnošt Goldflam je naznačil již před od- jezdem plánem inscenovat skutečný příběh Vinnetoua, syna semitského německého obchodníka straceného v době osidlování Ameriky, který pak bloudil po prérii na svém koni Ilči a četl si existenciální verše.

(Dotazník sestavil Karel Král)

## A.G. dramatik

(náčrt ke studii)

Když se před časem Zdeněk Hořínek pokusil pojmenovat Goldflamův autorský typ, napsal, že u výtvarně předmětného Arnošta Goldflama "tuší existenciální zážitek příliš pevné zakořeněnosti ve strnulém, houževnatém životním pořádku... Dosažení autenticity lidského bytí je u Goldflama závislé na vysvobození z pout konvence, která lidského jedince od samého začátku determinuje a manipuluje". Z. Hořínek to napsal v době, kdy měl A.G. za sebou teprve několik divadelních prací, u nichž většinou v nerozlišené jednotě vystupoval jako autor (případně jako scénárista či spoluscénárista) a režisér. Od té doby se nám Goldflamova tvorba utěšeně rozrostla, vyvolala mnohem širší zájem a pozornost, nejednu pochvalu, ale také slova rozhořčení či nepochopení i nechápavé pokrčení ramen. Zdá se však, že Hořínkův základní postřeh zůstává v platnosti i nadále.

Goldflamovy dramatické texty, ať už jim říkáme hry nebo scénáře, jsou většinou psány již s výrazným scénickým viděním a představou. Jen do jisté míry to souvisí s praxí autorských divadel, jejichž scénáře bývají vlastně už také určitou scénickou partiturou zaznamenávající představu o scénických akcích, výtvarné vidění situací, atmosféru, atd. Tím se liší od všeobecné dramatiky, psané s všeobecnou představou o divadelnosti. Napíše-li autor jedno takové všeobecné drama, je ihned pasován na dramatika. Goldflamovi se této "pocoty" většinou nedostává, je mu jaksi upírána, byť má za sebou nejméně dvanáct původních dramatických textů (vedle dalších, které je možno lépe označit za scénáře). Jde o dramatiku spojenou s určitou poetikou, o jejíž "přenositelnost" na jiný typ divadla se někdy vedou spory, které pochopitelně mohou rozhodnout jen invenční pokusy o další nastudování.

Goldflam sám své texty dělí na monotematické (zpravidla jsou určeny pro jednoho či dva herce) a ty ostatní. V těch prvních podniká zpravidla průzkum možností jisté konkrétní situace, životního postoje či ustrojení, aby pronikal do hlubších vrstev individuálního lidského vědomí. Řekl bych, že to souvisí s jeho profesí režiséra, jeho schopností "přečíst" či "rozluštit" téma druhého a jeho smyslem pro skrytou, dosud nezjevenou divadelnost řady životních situací.

(Při jiné příležitosti charakterizoval autor své monotematické texty takto: "Biletářka-téma manipulace s lidmi, Červená knihovna-téma desinterpretace, Agatománie-téma bezmocného vzteku v lidech, Jeden den-téma seberealizace, její možnosti a omezení, Jedna noc-skutečnost verus sen, fantazie nahrazuje bohatost života, Beseda s mistrem-téma morálky v dnešním divadle, Kouzla-opět téma morálky v divadle, z kladné (nepouřené stránky)").

Goldflamovy texty "polytematické" vycházejí z relativně uzavřeného společenství lidí, které tvoří rodina (Horror, Návrat ztraceného syna, Písek), případně skupina maturantů z jedné třídy (Útržky z nedokončeného románu) nebo skupina přátel na výletě (Náraz). Uzavřenost je to však zdánlivá.

Také jednotlivé situace jsou vlastně obyčejné, všední, dobře známé z každodenního života. Tím je blíže určován Goldflamův autorský typ, projevující neobyčejný smysl a cit pro konkrétnost, detail, situace a řeč, jako by odpozorované a odposlouchané. Tyto situace navíc na sebe navazují více méně asociativně, spojeny důvody povítky vnitřními. Nic není Goldflamovi vzdálenější než záměrná racionální konstrukce, soustředěná výstavba dramatických linií vypočítaná dle dramatických kánónů.

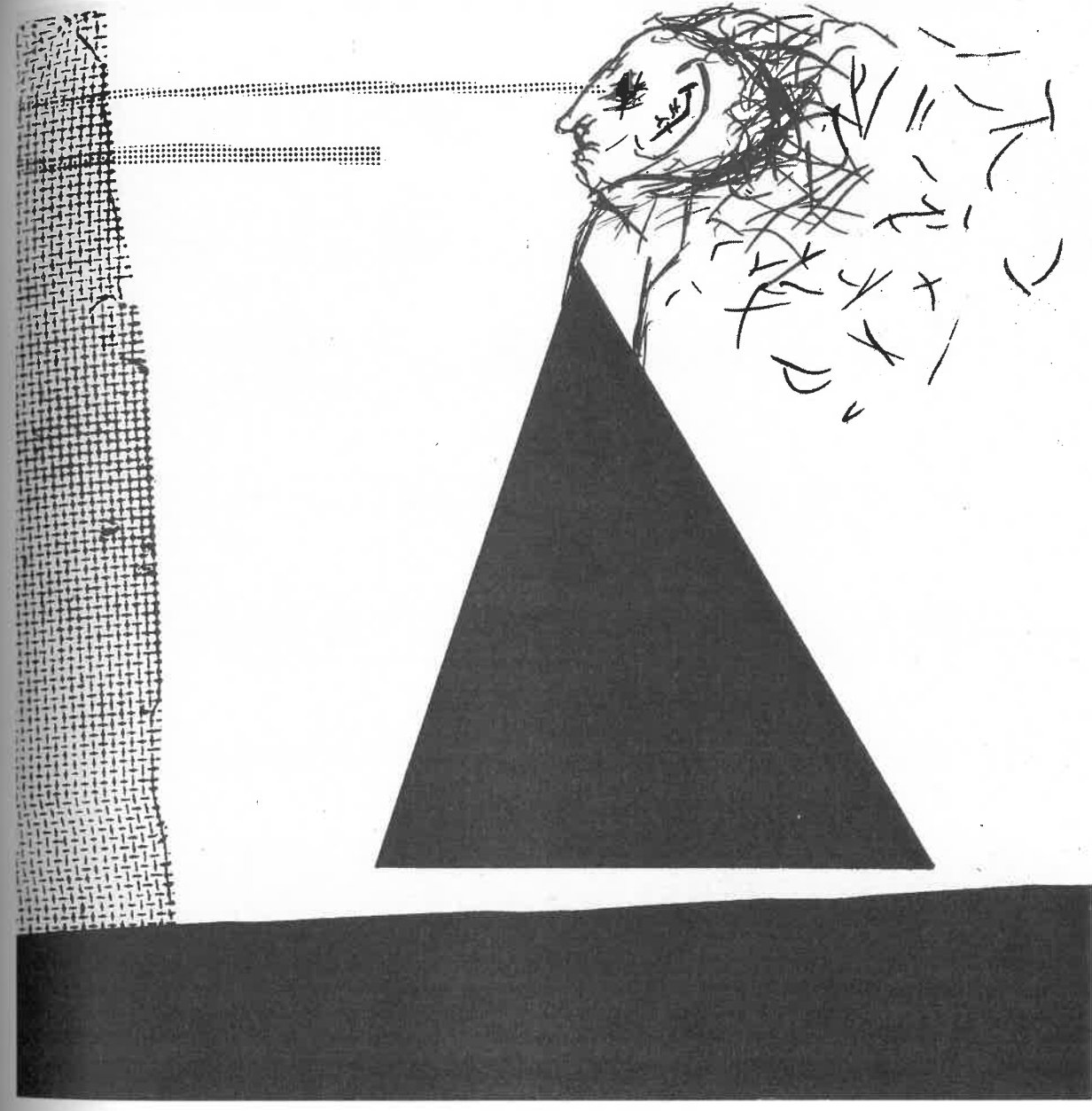
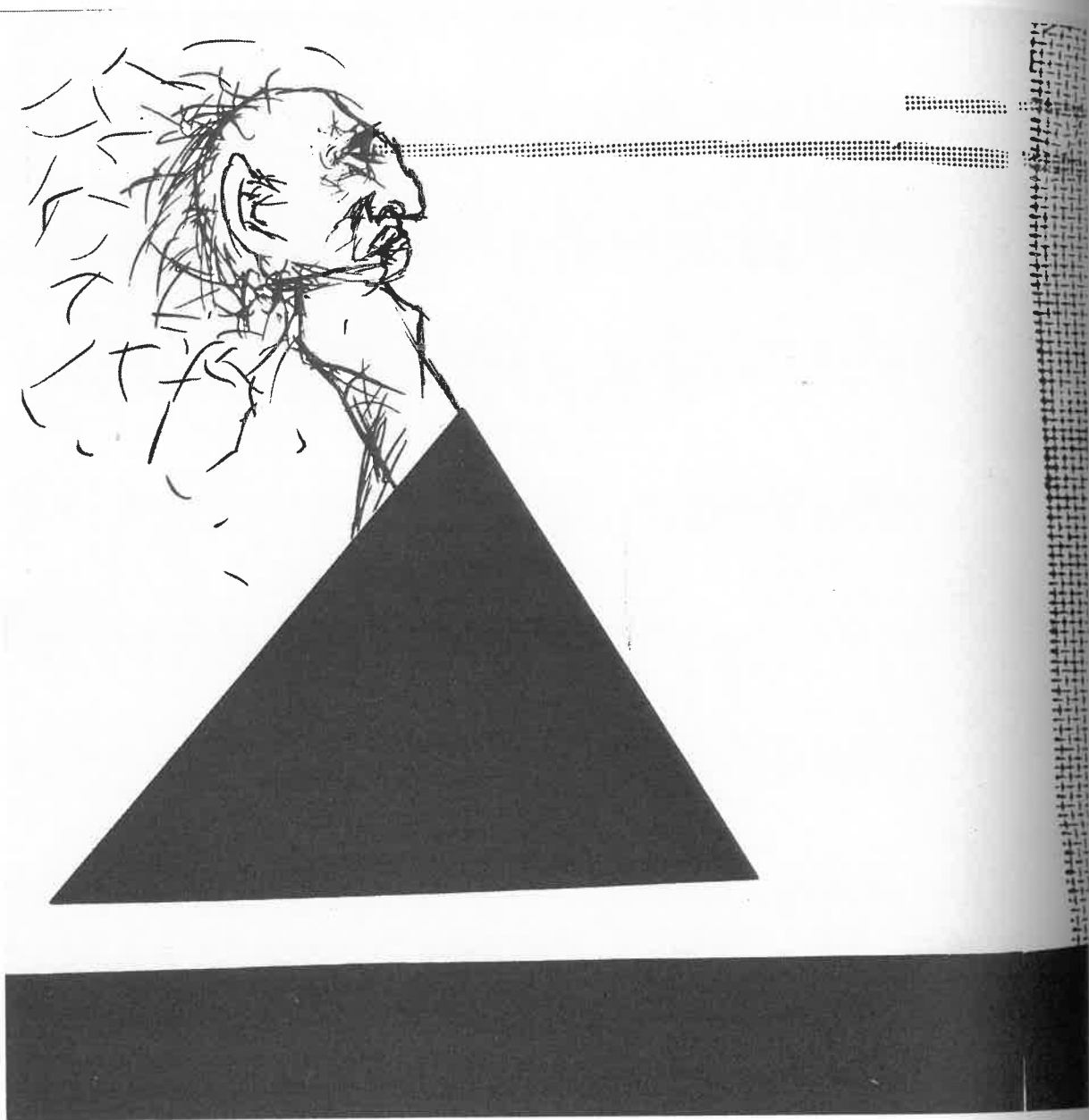
Tato zdánlivá neochráněnost má však naproti tomu svůj pevný základ v Goldflamově představovém světě, vykazujícím relativní stálost. Jednotlivé situace, motivy, optika, vnitřní představy a posedlosti, obsese - to vše se v textech řetězí a násobí, aby vytvářelo svébytný svět, mající svůj vnitřní řád.

Řád - životní řád, pořádek, sled věcí a úkonů, zakotvenost v tomto řádu, jeho neměnnost představovaná nejčastěji sledem pravidelně se opakujících životních úkonů: jídlo-pití-spánek a jako jisté vybočení, které však v širší časové ploše nabývá podobného významu - svátek (i ty se opakují); jindy může být zobrazen i prostřednictvím kruhu, sevření, z něhož není úniku (Bylo jich 5 a půl).

Byl by to dlouhý výčet, kdybychom chtěli postihnout ono předivo, jímž je v jednotlivých hrách tento pořádek představen. V takové shrnující podobě je např. označen v jedné z písní v Písku: "Když je k jídlu čas, / když je k jídlu čas, / jedí všichni z nás, / jedí všichni z nás... / Když je k pití čas, /... Když je čas jít spát... / Když je svátek zas... /"

Ve jménu dodržování a neměnnosti rodinného rituálu je například tyranizován druhý syn v Horroru: "Syn 2 se chytí za žaludek, má bolesti, neurózu... Matka: No, vidíš to, vidíte to? Otec: Odejdi od stolu, Neumíš se chovat, nemůžeš prostě s námi jíst. Je to tak? Všichni: (kromě syna 2) Ano, tak." Za porušení rituálu - řádu následuje trest: "Syn 1: ...nevím, jestli by nebylo lepší nepouštět tě ven. Ale vůbec. Syn 2: Přece mě nemůžete držet doma. Otec (vchází): A proč bychom nemohli? Já jsem tě slyšel, jak se chováš. Ani odpočnout jsem si nemohl. Snad si nemyslíš, že kvůli tobě nakonec přestanu spát, co? Přece nechceš říct, že by ti bylo jinde líp, než doma...? ...Tady ti špatně nebude. Pokoj je pěkný, tady můžeš spát..."

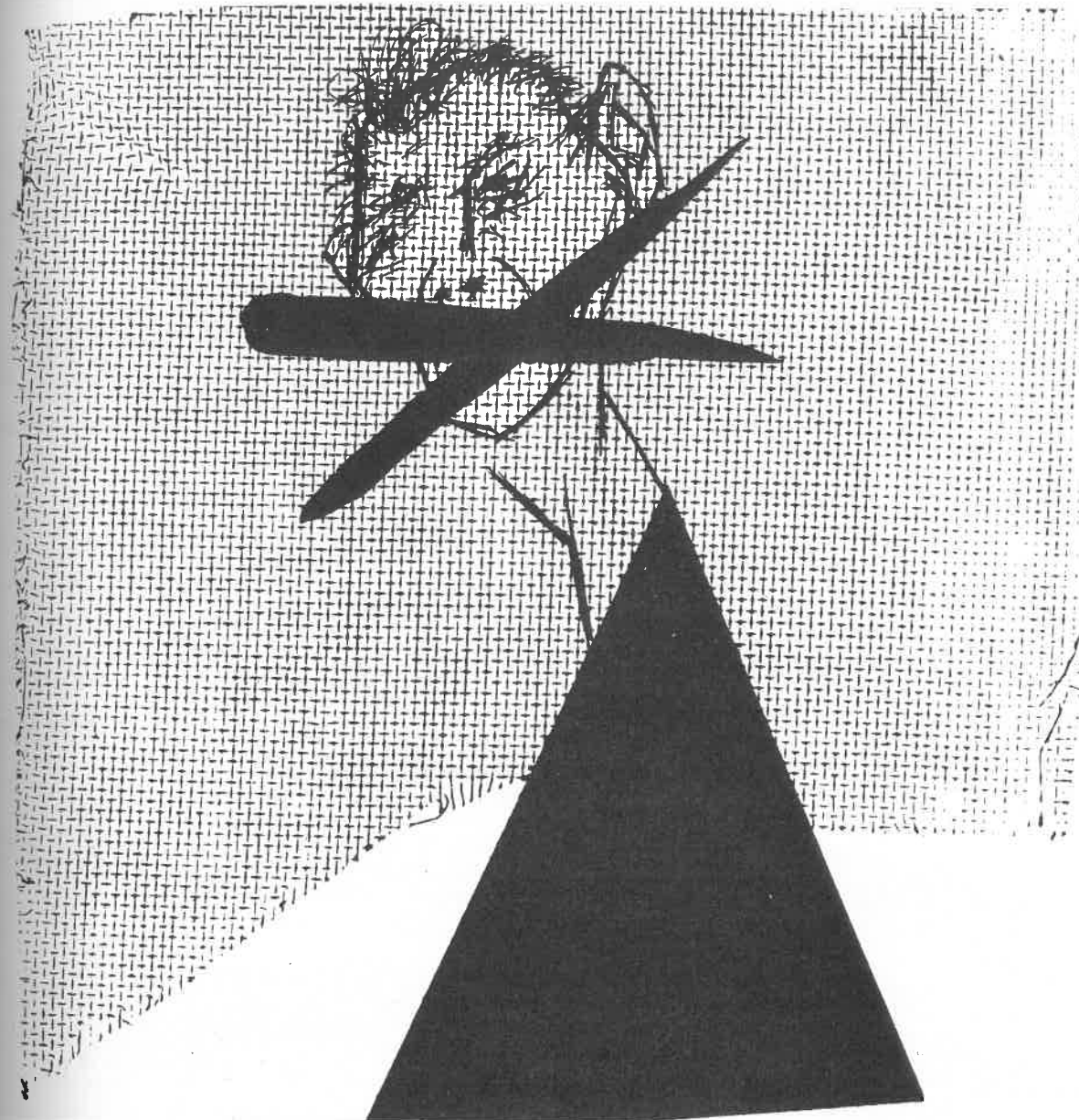
Odtud je jen krok k hlavnímu tématu Návratu ztraceného syna - stálým útekům z tohoto společenství (v němž potkává především příkazy, zákazy, ostranlost, spoutanost, nemožnost osobní individuální seberealizace střetává se s jeho



autoritativností), ale také návratům, neboť když se dostane mimo, nedostává se mu volnosti, cítá se sám, obnažený ve svém zápase o vlastní autenticitu, o dosažení svobody, individuální jedinečnosti a nezaměnitelnosti, bez zázemí domova, vykořeněný). Život se mu proto skládá z odchodů, útěků, ale i hledání a návratů. Rodina je modelem společnosti (otec hlavní autoritou), kterou může provázet stejná nehybnost, neproměnnost a ustrnulost: "...Tady vidím celý svůj život. V nejbližších padesáti letech se nic nezmění. Jedině v drobnostech. Ale na světě nic. Nedělejte si iluze. Někdy se mi zdá, jako kdybychom žili pod příklopem a pomalu nám někdo odčerpával vzduch..." (Útržky z nedokončeného románu). V Písku je naproti tomu představena i přívětivá tvář domova a jeho řádu, přinášející jistotu a bezpečí, pocit zakotvenosti, "starého obrázku", dávající životu pevné obrysy. Ale ani zde nejde o rovnováhu statickou, je obtížena nutností muset "poslouchat, jak to ostatně dělám po celý život". Proto je také laskavost vzpomínek vyvážena v závěru obrazem křídel, představou či snem o nové odpoutání.

Čas - mezní okamžiky života - narození a smrt - jsou v Písku představeny jako všední, obyčejné životní úkony: příchod a odchod dveřmi do a z místnosti, kde jsme společně přebývali. Horror a Náraz se odehrávají jako by v jednom časovém sledu. V Návratu ztraceného syna se už prolíná, prostupuje a vrství několik časových rovin. Útržky z nedokončeného románu a Písek už obsahují mimořádnou rozlohu času - několik desetiletí, v Písku dokonce čas jakoby hrál hlavní roli. Na rozdíl od ostatní české dramatiky však u Goldflama čas není hodnotou objektivní, je skutečností subjektivní vnitřní. Skutečným subjektem Útržek z Nedokončeného románu je postava Autora, který utváří a formuje své postavy, nechává je prožívat jejich osudy, aby vzápětí vyjevil svou moc s nimi svobodně zacházet i manipulovat s nimi. Podobně i skrze postava Říši v Písku je individuálním vědomím zprostředkovaný obraz minulého.

Na Divadlo/studiová scéna Státního divadla v Brně/A. Goldflam: Písek/2. premiéra sezóny 1987-88/program připravil J. Kovalčuk/výtvarník David Cajthaml/vytisklo propagační oddělení Státního divadla/k tisku připravil J. Bukovanský/veškerá práva k provozování tohoto díla zastupuje Dilia Praha/povoleno Odb. kult. Jm KNV 370016488/cena programu 3,50 Kčs



Kdo to byl Jan Novák x) (Encyklopedické heslo)

Muž, který by nikdy nesouhlasil s následující notickou. Zeela jednoznačně a jednou pro vždy prohlásil se univerzálním básníkem a pro ty, kteří pochybovali, měl jen pohrdání a pro odsudek nechodil daleko. Píšu-li tyto řádky, jako bych cítil Mistrův spalující pohled, po kterém nutně následuje šleh výtek jeho výsměchu. Jen naprostý nevzdělanec bude podezírán z neznalosti věhlasu klasika dělajícího "umění absolutní a jediné, krom něhož jediné ho není a nebude".

Ach, Jene, vykali jsme si a váš postoj ke mně byl bezpochyby stejně otcovsky schvívavý jako k těm ostatním "kašpárkům", které jste cílevědomě formoval pro vizi světa ještě bizarnějšího než realita, v níž se rozpadá fasáda domu na Gottwaldově ulici 90 až dodnes. Mnozí vás považovali za blázna a já sám musel jsem hodně zmoudřet za uplynulých dvacet let, abych pochopil hořkost vašeho zanícení pro vysutou hrasdu, na níž jste prováděl své veletoce. Ať již míra vaší odlišnosti byla jakákoliv, nelze upřít nasazení, a jakým jste poměřoval vědomost všech ostatních měr a vah, ano i svého aplaudujícího publika. Probírám-li dnes část vaší pozůstalosti, pečlivě posbíranou a uspořádanou doktorem JHK, nemohu se ubránit úleku, že právě mně je adresován onen korespondenční lístek z 2. března 1966 s urgentním textem: "Vraťte mně sešit s mými věcmi - nebo vám půjdu do vaší vesnice nakopat do... JN".

Zasloužil bych si to.

x) viz Lexikon pojistných luhů, heslo Novák Jan (демиург), str. 963

nar. 16. 11. v Rouchovanech, okres Třebíč (sám neví přesně - uvádí letopočet 1935), zemřel nedo patření.

Vědec, básník, filozof. Vlastní význam pro literaturu odvozoval od K. H. Máchy, své dílo však staví nad česko-moravský region, zdůrazňuje jeho význam v kontextu celosvětovém, ba kosmickém.

Autobiografické motivy ve skladbách Máj (pandán ke stejnojmenné básni Máchově) a Mesidě. Odpůrce kompromisů, vášnivý bojovník za absolutně své poetiky, nesčíslněkrát proklamevané v megalomanských apelech.

Věří ve fyzickou nesmrtelnost osobního bytí, sklony k pedofilii - obratně sublimované do fotografické tvorby, zejména portrétu.

Znalec hudby, tance a divadla - průkopník syntetismu, viz balet Helé.

Osobností Jana Nováka se soustavně zabývá Vědecká společnost Jana Nováka se sídlem v Brně, Praze, Sydney, Bratislavě a na Radhošti.

O něm (až dosud): kritické rozborů - Dr. Jiří Havlíček; krásná literatura a literatura faktu - Pavel Řezníček (Hvězdy kvelbu); film - Karel Fuksa; divadlo - A. B. Goldflam (Písek); výtvarné umění - projekty pomníků, mohyl a katedrál - zatím nerealizováno.

(zpracoval Zeno Kaprál)

Z tvorby Jana Nováka

Vánoční sen  
(úryvek)  
Vánoční sen  
se mi zdál  
-- to byli všichni  
stateční  
-- žádný se  
nebál  
uznatí génia.  
---  
Ze jeho poesie  
je čistá  
a správná  
a ve všem  
j e d i n á .  
---

Můj příběh

Kolébku mojí byby Rouchovany  
vesnička v klínu jihozápadní Moravy  
však záhy jsme odjeli do Rakous  
a z Rakous přímo do Brna  
jsme jeli a v Brně jsme stáli.

Vážení!

Jsem známý brněnský básník-známý však jenom z veřejných vystoupení-nebylo mi dosud publikováno ani n. Když, tak psali o mně beze mne-je o mně dokonce i několik filmů, klub celé brněnské umělecké avantgardy byl na moje jméno, zpívali o mně hymny, ctitelé mojí poesie a z celého světa (východ-západ) mi děkují za zážitky z mých vystoupení a ocenují moje dílo-mnozí si nechali moje básně ode mě věnovat. Všude mě nosí na ramenou a děkují mi se slzami v očích za to, že jsem jim dal smysl života, radost ze života a že jim mluvím ze srdce/všem dobrým lidem: podstata básnické tvorby: vědy: umění-básník: vědec-filosof mluví za všechny a k všem. To je alfa a omega. věci. Jinak nelze: je to zákon tvorby: pravda, Darebádi zlikvidování---  
Jedině naše věc. - J.N.

Celá brněnská bohéma  
žila v míru  
Goldflam měl svůj vous  
až na zem dlouhý  
Řezníček se mu smál  
a tahal mu za něj  
Arnoštovi - ten Pavel  
- bradku svou promnul si  
také Havlíček Jiří  
- po boku se svojí milou  
- která ho otila

byla to pravá  
- bohémská "idyla"  
však byla skutkem  
a jiná již nebyla.  
A všichni ti ostatní

- co k nám patří  
- jménem je "neznám"  
však znám jejich  
dobré činy

kteří jen proto se "rvou"  
aby svět byl jiný

již byl  
- ne jako "loni"  
aby se všude hřál  
na výsluní pravdy  
a každý a každá  
jenom se smál.

Tobě jen  
patří má píseň, zpívám tobě  
o lásce, kterou k tobě hořím,  
chci mít tě blízko, jen  
pro tebe stvořil jsem všecko.

Jsi děcko  
krásné, já vidím tě v průsvitu  
blankytném, jak máš ve vlasech  
růži a do klína ti sedají ptáci,  
na ramenou a do dlaní.

(z Intimně intimní lyriky)



Dramatické texty A. Goldflama

A/Původní hry:

- Horror (1981-premiéra téhož roku v Studio-fóru SDOS Olomouc v autorově režii)
- Návrat ztraceného syna (1982-premiéra v HaDivadle 1983 v autorově režii)
- Biletářka (1982-premiéra v HaDivadle 1983 v autorově režii)
- Jeden den (1983-premiéra v HaDivadle 1983 v autorově režii, dvojí nastudování, dále nastudováno O.Navrátilem v autorově režii a L.Veselým v režii M.Lopatky v Divadle na okraji)
- Beseda s mistrem (1984-premiéra v brněnském Divadle na hradbách 1987 v autorově režii)
- Náraz (1984-dosud neuvedeno)
- Útržky z nedokončeného románu (1984-premiéra v HaDivadle 1985 v autorově režii)
- Červená knihovna (1985-premiéra v pražské Redutě 1985 v autorově režii)
- Agatománie (1986-premiéra v pražské Viole 1987 v režii J.Grossmana)
- Jedna noc/Sen/ (1986)
- Zkouška (1987)
- Písek/Tak dávno.../ (1987-premiéra v HaDivadle 1988 v autorově režii)

B/Původní scénáře:

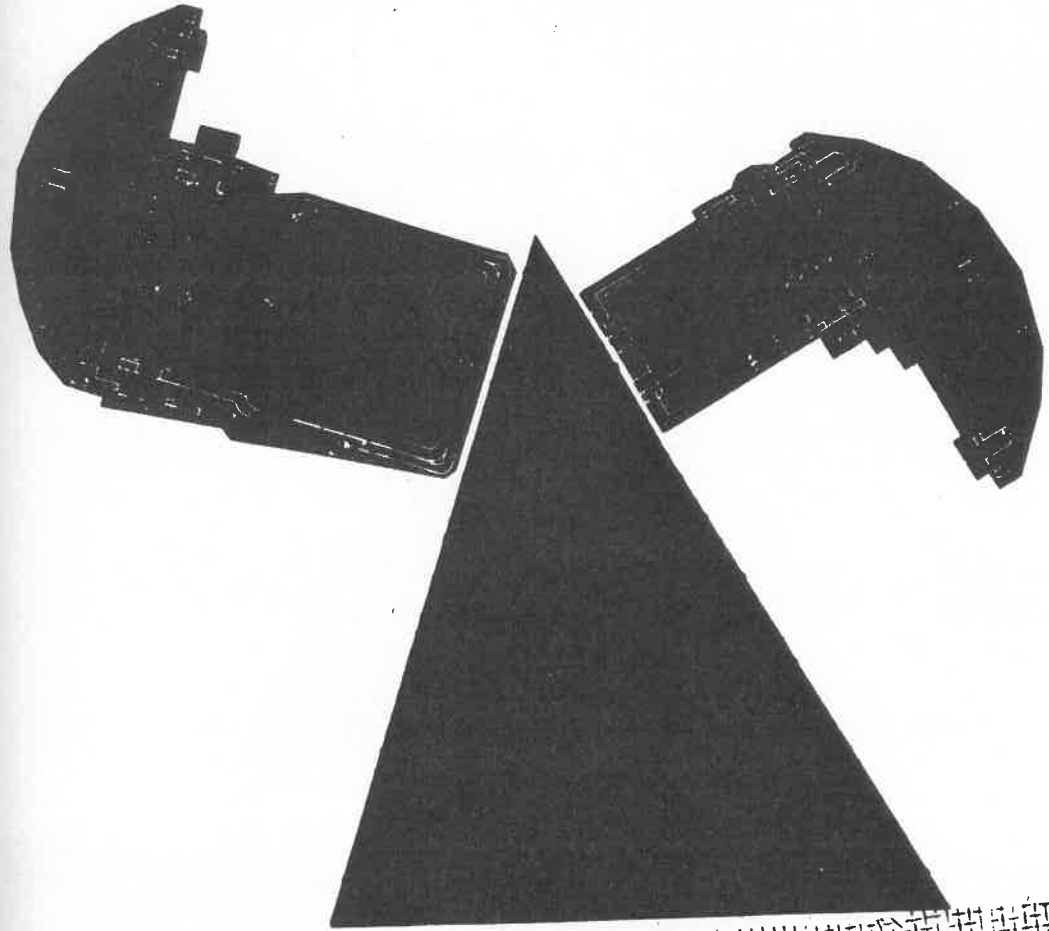
- Hra bez pravidel (1981, společně s J.Kovalčukem-premiéra v HaDivadle 1981 v autorově režii)
- Bylo jich 5 a půl (1982, společně s J.Kovalčukem-premiéra v HaDivadle 1982 v autorově režii)
- Záhadné povahy (1987, společně s J.Kovalčukem a kolektivem HaDivadla-premiéra v HaDivadle 1987 v autorově režii)

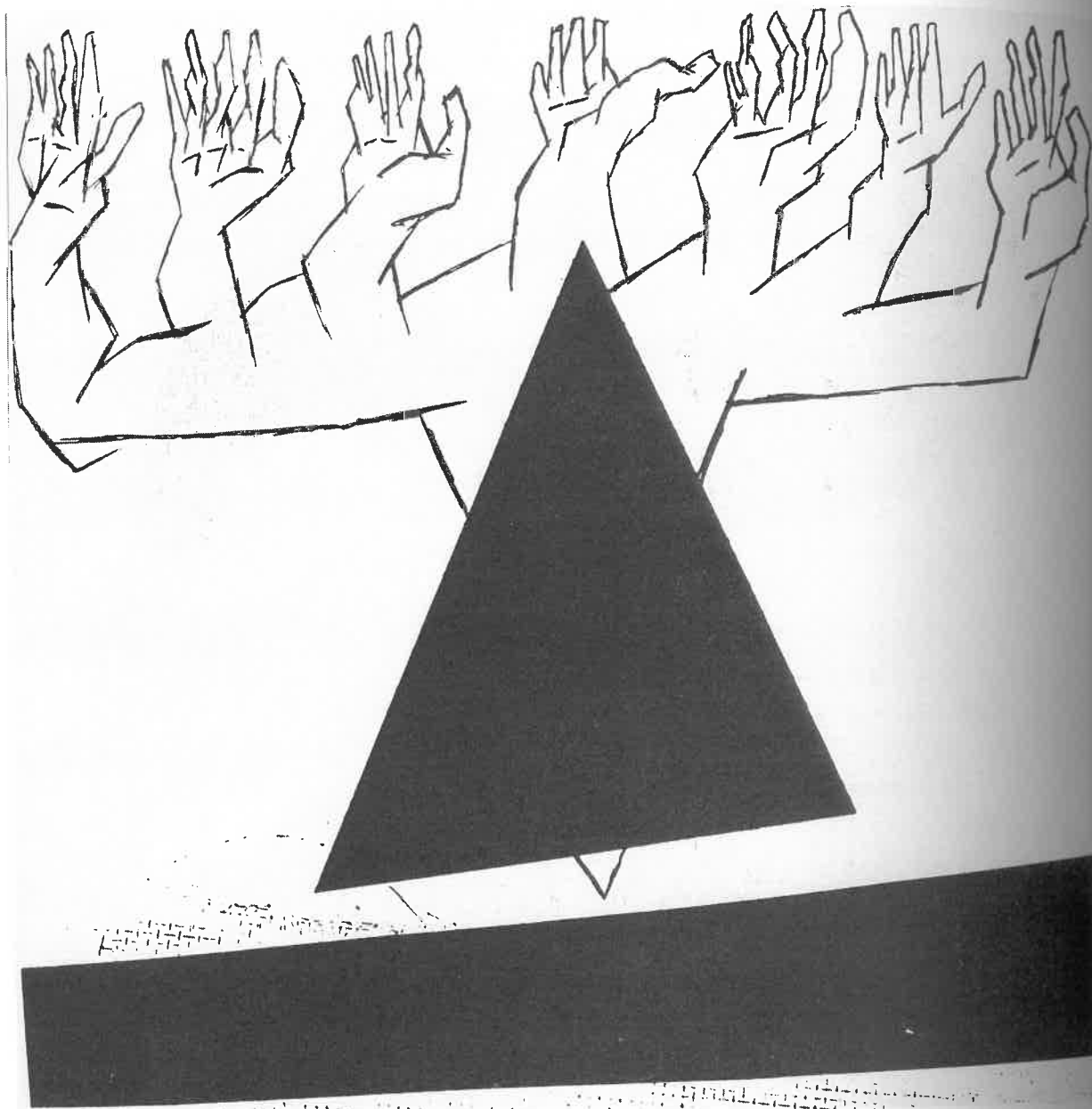
C/Scénické adaptace a dramtizace:

- Čert a Káča (1979, spolu se S.Válou a K.Fuksou-premiéra v HaDivadle 1979)
- Jak se dělá divadlo (1980, spolu se S.Válou-premiéra v HaDivadle 1980)
- Panoptikum (1980, spolu s J.Kovalčukem na motivy Saltykova Ščedrina a Gogola-premiéra v HaDivadle 1980)
- Závist (1981, spolu s J.Kovalčukem na motivy J.Oleši-premiéra v HaDivadle 1981)
- Zrcadlení (1983, spolu s J.Kovalčukem, montáž textů D.Charmse, A.Vvěděnského a dalších-premiéra v HaDivadle 1984)
- Krokodýl etc. (1986, spolu se Z.Hořínkem na motivy Dostojevského-premiéra v Ypsilonce 1986 v autorově režii)

D/Autorská spoluúčast na kolektivních inscenacích:

- Cesty-společný projekt Divadla na okraji, Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Y, 1984
- Guma -(1985-premiéra v HaDivadle 1985 v režii A.Goldflama)





## Dokumentace vybraných biografických souvislostí inscenace

Následující pasáže srovnávají text scénáře<sup>298)</sup> se zpětným scénářem inscenace (rekonstrukcí) a soudobým Goldflamovým komentářem,<sup>299)</sup> která situace zařazuje do biografického kontextu. Pasáže byly vybrány s přihlédnutím především k autorovým vzpomínkám jako ilustrace tvůrčího procesu a jeho vztahu k autorovu životu. Přepis Goldflamova vyprávění po zvážení různých možností necháváme z dokumentačních důvodů doslovný, bez dalších stylistických úprav.

### Arnošt Goldflam

[...] vzhledem k mému otci nebo vůbec jsem neplatil za příliš inteligentní dítě [...] mysleli, že jsem takový polobl, a to bylo pro to, že já jsem byl snílek [...] to je jedna věc, a vymýšlel jsem si různé historie a různé příhody, a druhá věc byla ta, že vždycky jsem měl takové čtenářské a výtvarné ambice umělecké [...] ale v té rodině to nebylo zvykem [...] takové cesty. A já jsem si v tom dětském — nebo jako výrostek jsem si představoval, že budu nějakým umělcem, ale tehdy jsem nepřemýšlel ještě jakým, bylo mně to v podstatě jedno, jenom jsem chtěl — myslel jsem si, že ten umělec, že to je něco jako mesiaš, že jsem věřil v mesianistický obsah té umělecké práce. A taky jsem hodně pak četl ty surrealisty a tak dále a ta deviza, kterou měli, změnit život, změnit svět, ta se mně moc zamlouvala. A také jsem potom už jako takový výrostek to směřoval ale tím výtvarným směrem [...]

No a tak jsem si říkal, že z té slupky toho člověka, který [...] se zdá být nevýrazný a nezajímavý, nebo jenom okrajově [...] najednou se vyloupne právě ten umělec. A to je právě tady to, jak ten syn, to

298) Jsou zde uvedeny části pracovního materiálu HaDivadla: GOLDFLAM, Arnošt. *Píseň (Tak dávno): Pouze pro vnitřní potřebu HaDivadla*. Nedatováno, bez uvedení místa vydání.

299) Komentář vzniknul jako součást AG2015, kdy Goldflam měl před sebou původní scénář a postupně jej procházel a komentoval jednotlivé scény. Byly zařazeny pouze vybrané pasáže, v archivu autora této studie je kompletní rozhovor s autorskými poznámkami ke všem částem divadelní hry.

děcko, o kterém si myslí, ani že nemluví, jak najednou hraje na ty housle [...] Tam ovšem byl problém ten, že na ty housle on nehrál, tak se s nimi jenom postavil a do toho zněl kousek toho Paganiniho koncertu. Ale možná, že to bylo působivější tehdy, než kdyby opravdu hrál [...] Musím říct, že vždycky, když se to hrálo a ozvala se ta skladba, tak že se ve mně něco tak zvláště rozechvělo nebo pohnulo.

## Scénář

*Prole světle, stůl se za pomoci všech mění v pódium, všichni se usazují, přichází tzv. zázračné dítě, herec oblečený v dětských šatech, v ruce drží housle a hraje skladbu, případně se skladba ozve z reproduktorů v okamžiku, kdy nasadí na hru a [s]trne. Po skladbě zastihne světelná změna herce-posлуchače zhroutené v zamyšlení. Zázračné dítě odchází. Všichni zůstávají v těch pózách jako při koncertě. Syn, který byl schovaný pod podiem, si přichází sednout doprostřed, dívá se na podium. Když tleskne nebo dá jiné znamení, ozve se hudba, jeden po druhém přicházejí místní na podium (také otec a matka) a zpívají ...*

## Inscenace

*Setní se, zmizí projekce a za bočního světla zleva se scéna opět zalidní.  
Nyní jsou všichni vidět jasně, neztrácejí se za gázovinou, na níž byla projekce.  
Scéna je zcela transparentní.*

*Všichni se seskupují vpravo, začíná znít reprodukováná hudba na housle, vlevo si stoupne Zázračné dítě a symbolicky strne v gestu hry na housle. Působí výrazně, až monumentálně.*

*Hledí na něj, pozorují ho jako přírodní úkaz. Nejblíže je Syn, fascinovaně hledí zespodu.*

*Nakonec se Zázračné dítě ukloní a odejde vlevo. Aktéři velmi pomalými pohyby naznačují tleskání.  
Dítě se opět otočí a ukloní, pak odejde do světla, čímž všechny zastíní svojí postavou.*

*Tma.*

*Vrací se hudební motiv klezmeru, opět projekce na gázovinu.  
Aktéři tančují a zpívají.  
Syn vstává uprostřed scény a pomalu se zapojuje do tance a zpěvu.*

## II.

### Arnošt Goldflam

Jak říkám, že jsem byl snílek [...] Tak já jsem, když jsem spal — a myslím, že ze začátku jsem spával u rodičů v posteli [...] u maminky — a my jsme tam měli takové skříně v ložnici a ony byly tak jakoby intarzované takovým [...] sukovitým dřevem. To se tehdy dělalo, to byla taková móda. A když se člověk na to díval, na to sukovité dřevo — a z toho byla ta dýha [...] vlastně na tom nábytku, tak tam mohl nacházet všechno možné: obličej, postavy — všechno možné. A já jsem před spaním si buď to vyprávěl pohádky, nebo příběhy vymýšlel, celý ten děj, anebo jsem to pozoroval a k tomu jsem ty děje [vymýšlel ...] a někdy to jako by vystoupilo [...] z toho a zjevovalo [se...] a byl bych býval přesvědčen v tom dětství, že to je živá osoba, a sice teda ten čert třeba nebo různé [jiné postavy]. Takže jsem [napsal] takový dialog no. A jak to bývá, ta maminka přijde a [povídá]: co se ti zdálo, žes tady tak [...] křičel nebo volal nebo mluvil s někým ze spaní [...]

## Scénář

*Chystají se ke spánku, uléhají, Říša doprostřed. Stmívá se, ozývá se hudba, Říša si sedá, osvětlen jasně hledáčkem, proti němu se zjevuje temná postava, v ruce drží žhnoucí hůlku.*

POSTAVA: *(píše a zároveň říká)* Říšo ... Říšo!  
 ŘÍŠA: Co to je? Nejsi ty náhodou čert?  
 POSTAVA: Ano, to jsem já.  
 ŘÍŠA: Co chceš? Přišels pro mě?  
 POSTAVA: Ano.  
 ŘÍŠA: Chceš mě asi odnést do pekla? Nebo ses jenom přišel ukázat? Nebo třeba něco ukrást?  
 POSTAVA: Ano.  
 ŘÍŠA: Tak čert. Já jsem ještě nikdy čerta neviděl, až teď'. Co umíš, čarovat? Mohl bys něco vyčarovat?  
 POSTAVA: Ano.  
 ŘÍŠA: Mohl bys vyčarovat, co se mnou bude?  
 POSTAVA: Ano.  
 ŘÍŠA: Tak řekni, co? Nebo neřekneš?  
 POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Ale co ano?!

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Ale z toho nic nevím, z toho ničemu nerozumím!

POSTAVA: Ano.

*Světelná změna, postava zmizí. Ríša třepe s maminkou. Tiše.*

RÍŠA: Mami, teď tady byl čert. Slyšíš? Vstávej.

ŽENA: Co je, Ríšo?

RÍŠA: Ted' tady byl čert. Tady stál u postele.

## Inscenace

*Úplně se zatmí, tikot budíku.  
Ozývá se kakofonická hudba navozující tajemnou atmosféru, pomalu se rozsvěčuje projekce mraků na  
gázovinu, která opět osvětluje scénu.  
Zleva vchází Postava s pochodní.*

POSTAVA: Ríšo ... Ríšo!

*Postava přichází k praktikáblu, Ríša se vztyčí na posteli a hledí na ni. Hudba stále zní.*

RÍŠA: Kdo jsi? Nejsi ty náhodou čert?

*Postava obchází praktikábl. Mávne pochodní.*

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Co chceš? Přišel sis pro mě?

*Ríša vstává, jeho oblečení je díky osvětlení zabarveno rudě. Obouvá se.  
Když postava promluví, zamává pochodní. Není jí vidět do tváře, ve světle je Ríša.*

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Chceš mě asi odnést do pekla?

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Nebo ses přišel jen tak ukázat? Nebo něco ukrást!

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Tak. Čert. Já jsem ještě nikdy čerta neviděl. Až teď! A co umíš? Umíš čarovat? Mohl bys něco vyčarovat? Mohl bys vyčarovat, co se mnou bude?

*Stále zní hudba, Ríša se stále obouvá a postava obchází před ním s pochodní, opakuje šermování  
pochodní, když poví „Ano“.*

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Tak mi řekni. Co. Nebo neřekneš?

*Postava odchází pomalu pozadu otočen na Ríšu ze scény.*

POSTAVA: Ano!

RÍŠA: Ale co ano?

POSTAVA: Ano.

RÍŠA: Ale z toho nic nevím, z toho ničemu nerozumím!

*Postava mizí ve tmě.*

*Proměna světla, mizí projekce a červené světlo, civilní, velmi mírné osvětlení praktikáblu, hudba náhle  
končí.*

RÍŠA: Mami! Maminko. Mami, vstávej!

*Žena se vzbudí a vstane, jde uklidňovat Ríšu.*

ŽENA: Co je, co se stalo!

RÍŠA: Ted' tady byl čert.

## III

## Arnošt Goldflam

No a pak vlastně to končí smrtí maminky, která zemřela [...] tři dny před maturitou mojí a změnilo to generelně můj [...] život [...] Trvalo mně to samozřejmě, ale [...] nějak jsem [se] naučil [...] vlastní samostatnosti, ale neměl jsem to moc s kým konzultovat [...] Byl jsem ovlivněn hlavně četbou, já jsem četl jak magor [...] A byl jsem takový blb [...] Šel jsem prostě do kina na [ ... záchod a] tam jsem si načesal patku, jo, a myslel jsem, kdoví jak [nejsem výjimečný] ... a pak jsem dul do těch holek a ony na mě [kašlaly ...] To je vlastně komentář, jak jsem byl vnitřně rozpolcený mezi různé názory a pohledy [...] ten kovboj a ten mušketýr a tak dále. Já jsem furt četl všechno, co mně přišlo pod [...] ruku: i dětskou literaturu i velmi náročnou i filozofické spisy — měl jsem v hlavě úplný guláš [...] Takže toto je jak oni o tom tam debatují a — tady to tehdy končilo ta první část — tedy ta hra, která byla napsaná [...]

## Scénář

RÍŠA: Moje představa ideálu a toho, čím bych sám jednou v budoucnosti chtěl být, je výsledkem školního vzdělání, namátkově nebo spíše abecední četby obvodní knihovny, ideálů té doby a toho, k čemu moje srdce podvědomě nebo polovědomě tíhne. Zde je výslednice těchto představ, jejich zhmotnění. Aby toho nebylo příliš, je to rozděleno mezi dvě osoby —

*(Přichází dva muži, oblečení — jeden jako bohémský kovboj, druhý jako bohémský mušketýr:)*

KOVBOJ: Jsem teď trochu znaven. Celou noc jsem tvořil surreálnou vizi na plátně mimořádných rozměrů a když jsem vše dokončil, tu mi došlo, že můj život nemá smysl — nikdo kolem mne není schopn moje myšlenky pochopit. Lidstvo, které je tu proto, aby denně vzdávalo díky za to, že existuji, si toho neváží. *(Slyší šramot, vytáhne pistoli a vystřelí)* Dopadl jsem toho bídného kojota, který za mnou slídí od dob, kdy se záhadně, asi kolem mých třinácti let, nepamatují se již zcela přesně — ztratil pergamen s mým hraběcím jmenováním.

MUŠKETÝR: Já jsem zase plný síly a energie. Nemohu si dovolit klesnout na mysli, protože jsem zde, abych svým uměním přinesl lidstvu spásu. *(V tom se rychle otočí, vytáhne kord a zabodne lehce do stěny)* Tentokrát ti pro spásu duše tvé daruji život. Odejdi a neukazuj se víc. Držím se jen s vypětím vši vůle. Můj fyzický stav je katastrofální po prožití tisícových vášní, miloval

jsem mnoho žen, kouřil cigarety bez ustání, pil spoustu alkoholu a nevyhýbal jsem se ani kokainu a jiným dosud nepoznaným a pro normálního smrtelníka nepoznatelným neřestem. Tak jsem poznal vše, co člověk může poznat. Proto jsem nejvyšší smysl poznal ve službě.

KOVBOJ: Hlubšího smyslu není. Věci existují jen díky jim samým, člověk je na tom všem bez zásluhy.  
MUŠKETÝR: Nikoli, drahý příteli, mohu-li pro tebe něco učinit, tu hle, přečti si verše mé a budeš spasen! *(Vytáhne papír s básní a dá mu její.)*

## Inscenace

RÍŠA: Víte, moje představa ideálu a toho, čím bych sám jednou v budoucnosti chtěl být, je výsledkem školního vzdělání, namátkově, nebo lépe řečeno abecední četby obvodní knihovny, ideálů té doby a toho, k čemu moje srdce vědomě nebo polovědomě tíhne. Zde je výslednice mých představ, jejich zhmotnění. Aby toho nebylo na vás příliš, rozdělil jsem to mezi dvě osoby —

*Tleskne, světelná proměna — světlo zleva vypíchne anfas Ríši, sedícího na praktikáblu a hledícího doleva. Ozývají se práskací kuličky z dětské pistole.*

*Vběhne muž v modrém roláku a padne jako střelený k zemi. Zní harmonika, westernový motiv.*

*Po chvíli nejistoty, kdy se Ríša rozhlíží, vstoupí muž oblečený jako kovboj.*

KOVBOJ: Jsem teď trochu znaven. Celou noc jsem tvořil surreálnou vizi na plátně mimořádných rozměrů —

*Ríša odtahuje mrtvolu doleva a mizí ze scény.*

KOVBOJ: A když jsem vše dokončil, tu mi došlo, že můj život nemá smysl — nikdo kolem mne není schopn moje myšlenky pochopit. Lidstvo, které je tu pro to, aby denně vzdávalo díky za to, že existuji, si toho neváží —

*Rozhlédne se, rychle se otočí a střelí za sebe. Tak se dostane do středu scény. Ze dveří vlevo vypadne další tělo.*

KOVBOJ: Ááá, dopadl jsem toho bídného kojota, který za mnou slídí od dob, kdy se záhadně, asi kolem mých třinácti let —

*Objeví se Ríša, odtahuje další mrtvolu.*

KOVBOJ: — nepamatuji se již zcela přesně — ztratil pergamen s mým hraběcím jmenováním.

*Kovboj vytáhne balíček karet, a zatímco se prochází po středu scény, hraje si s kartami.*

*Za zvuků křičených kordů zleva na scénu přiskáče Mušketýr v souboji s mužem oblečeným do modré teplákovky.*

*Oba šermují, při tom se otočí tak, že Mušketýr stojí čelem ke dveřím vlevo. Zapíchne muže, který teatrálně umírá, aby byl poté hned odtažen Říšou.*

MUŠKETÝR: Já jsem zase plný síly a energie. Nemohu si dovolit klesat na mysli, neboť jsem zde, abych svým uměním přinesl lidstvu spásu. — Jakže? Zde opět?

*Za ním se objeví muž v modré teplákovce, pozdraví se kordy.*

*S výskokem se pustí do boje.*

*Mušketýr muže odzbrojí.*

MUŠKETÝR: Tentokrát ti pro spásu tvé duše daruji život. Odejdi a neukazuj se víc — hm!

*Muž potupně mizí, Říša přihlíží.*

*Mušketýr deklamuje k divákům na obou stranách scény.*

MUŠKETÝR: Držím se jen s vypětím vši vůle. Můj fyzický stav je katastrofální po prožití tisícerych vášní, miloval jsem mnoho žen, pil spoustu alkoholu, kouřil bez ustání a nevyhýbal jsem se ani kokainu ani jiným pro normálního smrtelníka nepoznaným a nepoznatelným neřestem. Tak jsem poznal vše, co člověk může poznat. Proto jsem nejvyšší smysl našel — ve službě.

*Kovboj si celou dobu hraje s kartami, sedě na praktikáblu.*

KOVBOJ: Hlubšího smyslu není. Věci existují jen díky jim samým, člověk je na tom všem bez zásluhy.

MUŠKETÝR: *(hodí knihu na praktikábl před KOVBOJE)* Nikoli, drahý příteli, mohu-li pro tebe něco učinit, tuhle, přečti si verše mé a budeš spasen!

## IV

### Arnošt Goldflam

A to je teda pravda, jo, samozřejmě zvariovaná, ale v podstatě pravda, protože mně bylo dvacet let a byl jsem furt panic. Tak jsem si říkal: no, to je hrozný, co já s tím udělám. A to jsem už dělal v té královopolské a jeden kolega mně prozradil, protože to nebylo tehdy [...] jak dneska, by člověk šel do bordelu, [...] nebo za první republiky, to se muselo pátrat — Tak mně prozradil, řekl o jedné prostitutce. Já jsem tam šel, tak nějak přibližně to proběhlo, že jsem byl trapný dost. Stálo mě to teda těch sedmdesát korun, no a zbavil jsem se toho. A pak už jsem vesele teda byl dobrodruhem, pak už to bylo docela pestré, abych tak řekl [...]

### Scénář

*Přitiskne jej k sobě. Říša ji obejmě.*

ŽENA: [...] Už jsi byl někdy se ženou, ale doopravdy.  
 ŘÍŠA: Doopravdy ne, ale hodně jsem o tom četl, co je to láska a tak.  
 ŽENA: Bojíš se, Říšo?  
 ŘÍŠA: Ani se nebojím, tak mě to trošku překvapilo.  
 ŽENA: Tady máš vodu a ručník, umyj se.

*(Říša si sedne k lavoru a šplouchá si vodu na obličej)*

ŽENA: Ne to není na pusu ... no už je to jedno. A jestlipak víš, Říšo, už jsi tady někdy byl?  
 ŘÍŠA: Ne, nebyl.

*(Žena se mezitím, zčásti normálně, zčásti pod příkrývkou svlékla, teď ho gestem zve)*

ŽENA: Tak pojď, Říšo!

*(Říša se svléká a pak vlezl pod příkrývku a nechá se manipulovat ke svému prvnímu opravdovému sblížení se ženou.)*

ŽENA: Víš, Ríšo, já tady mám dva pokoje a kuchyň, mně to stačí. Pojd' blíž, Ríšo, neboj se. A když budeš chtít, Ríšo, tak přijď, a kdyby se náhodou stalo, že by tady byla návštěva nebo bych třeba byla se psem venku, tak nech na dveřích vzkaz, kdy přijdeš nebo prostě běž dovnitř a počkej — co je, už? No tak vidíš a je to — počkej zkrátka v tom druhém pokoji, až pro tebe přijdu. [...]

### Inscenace

*Přítiskne jej k sobě. Ríša ji obejmě.*

ŽENA: Už jsi byl někdy se ženou? Ale doopravdy!  
 RÍŠA: Doopravdy ne! Ale hodně jsem o tom četl — co je to láska a tak —  
 ŽENA: Bojíš se, Ríšo?

*Ríša ženu hladí po stehnech a pod zadnicí.*

RÍŠA: Ne, nebojím. Tak mě to trošku překvapilo.  
 ŽENA: Tak pojd'!

*Vede Ríšu k umyvadlu.*

ŽENA: Tady máš vodu a ručník. Umyj se. No!

*Jako studentka skotačivě přiběhne k praktikáblům a zatím co se Ríša myje, svléká si silonky, pak vytáhne deku a pokládá ji na praktikábl — nohu T.  
 Zvuky vody, kloktání, jak se Ríša myje.*

ŽENA: Ale to není na pus! — No, teď už je to fuk. — A jestlipak víš, Ríšo — už jsi tady někdy byl?  
 RÍŠA hotov: Ne, nebyl.

*Žena si lehá pod další deku. Světlo (štych) na místo, kam si lehá.*

ŽENA: No tak pojd' — Ríšo!

*Žena se natáhne a vydechne.  
 Ríša se zouvá.*

ŽENA: No tak pojd'!

*Ríša jen v červených trenkách skočí vedle ženy. Zaleze za ní pod deku, leží vedle sebe. Ríša hladí vztyčené koleno.*

ŽENA: Víš, že mám dva pokoje a kuchyň, mně to stačí —

*Ríša mne koleno. Žena si lehá na něj. V průběhu následujícího neustále kýve hlavou nahoru a dolů.*

ŽENA: No tak, Ríšo — neboj se, pojd' blíž! A když budeš chtít, tak přijď. A kdyby se náhodou stalo, že bych měla návštěvu, nebo bych byla se psem venku, tak nech na dveřích vzkaz, kdy přijdeš. Nebo prostě počkej.

*Ríša zaklepe nohama, žena na něj spadne.*

ŽENA: Co je? Už? No tak vidíš! A je to!

*Slézá z něj.*

ŽENA: Zkrátka a dobře, počkej ve vedlejší místnosti, až pro tebe přijdu.

## V

## O operě Mesiáš ve vzpomínkové novele Pavla Řezníčka Hvězdy kvelbu

Opera „Jan Horák — Mesiáš“ měla XI obrazů, ve kterých se brumendo zpívalo Horák, Horák — ať žije — Jan Horák

— náš mesiáš a pán  
náš mesiáš a pán.

A tak až do úplného zblbnutí. Závěr byl tento:

— dozněl zpěv, za naprostého ticha jsme odešli — já napřed — všichni za mnou a už jsme se nevrátili

— (až v převlečení  
do civilu — každý  
na svém místě u stolu  
— absolutní efekt.)

zůstal v nich — v lidech

— byli předělení  
— všichni — i s „apoštoly“  
mými.

„Tak už se vymáčkňte, Pekárku,“ řekl Jan Horák. „Mám to poslat do opery brněnského Národního divadla nebo do Národního divadla pražského?“

„Já bych to na vašem místě poslal tady v Brně do kavárny Opera, tam by vám to provedli zadarmo a ještě byste kafe zadarmo dostal,“ řekl Pekárek.

„Vy ste blbé jak lejno, Pekárku,“ zahučel Mesiáš [...] <sup>300)</sup>

## Arnošt Goldflam

No to on skutečně složil [operu Mesiáš]. Jak to bylo už nevím, ale bylo to úplně nesmyslné, že on půl hodiny zpíval „já, jenom já“ [...] a lidi vůbec nevěděli, co si o tom mají myslet. A on třeba vylezl v Brně [...] na Svobod'áku na ten morový sloup a tam se [...] sešlo čtyři sta, třeba pět set lidí — což tehdy málem bylo trestné — a [ ... oni se dívali s otevřenými ústy] a on do nich valil ty svoje kalamajky.

300) ŘEZNÍČEK, Pavel. *Hvězdy kvelbu*. Brno: Host, 1992, s. 215–216. Pekárek je Pavel Řezníček, Horák je Jan Novák (Demiurg).

## Scénář

DEMIURG: Ho hó, to jsem já, jen já, jen já.

DĚVČATA: To je on, on, on. To je on.

DEMIURG: Ano, jsem to já, ke mně, ke mně,  
Pospěšte sem, sem, sem, sem, sem  
Hola hou, hola hou  
Ke mně sem.

DĚVČATA: K němu sem

K němu sem

Sem tam

Tam sem

Jen pojd'te

Jen pojd'te

To je on, jenom on, jenom on.

DEMIURG: Já, já já já já já já já já já

Já já já já!

*Vystoupí z obecenstva Muž.*

MUŽ: Ježišmarjá lidi, co blázníte, dyť to je úplná schizofrenie?

## Inscenace

DEMIURG: Ted' přednesu svou pasáž za doprovodu soudruzek, soudružky pojd'te sem, tady se rozmístíte — é budete mně přizvukovat. Zpátky odvařenci, vás nepotřebuju — Vy, soudružky, se tady rozmístíte a vždycky, když vám ukážu, tak začnete kníkat.

*Dívky si stoupnou každá do jednoho rohu obdélníku, který tvoří praktikábl, a hledí na diváky. Demiurg stojí uprostřed plochy praktikáblu.*

DEMIURG: Opera Mesiáš.

*Všichni si odkašlou.*

DEMIURG: *(zpívá)* Ó ano, ano, ano, ano! To jsem já! Jen já! Mesiáš! Jan Novák, Brno, Gottwaldova devadesát, dveře číslo sedm, první patro, to jsem já! — Soudružky!



DĚVČATA: Je to on, on, on, je to on, on, on —  
 DEMIURG: Stačí, soudružky. — Ano! To jsem — já! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy Gagarinovy, a pojd'te z třídy Vítězství, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, a pojd'te i tam ze sadu, ze sadu Osvobození! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy Prvního máje! A pojd'te z třídy Devátého května! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy dříve pojmenované podle toho maloburžoazního malorolníka Masaryka a nyní třídy Vítězství! Pojd'te sem, všichni sem, pojd'te sem, všichni sem, pojd'te z třídy Slovenského národního povstání (*povstane z kleče*) — a pojd'te z třídy Národního odboje (*boxuje*)! Pojd'te sem, všichni sem —

*Děvčata se zatím velmi nudila, nyní je opět diriguje.*

DĚVČATA: K němu sem, k němu sem, sem tam, tam sem, jen pojd'te, jen pojd'te, je to on, jenom on —  
 DEMIURG: Stačí, soudružky! — Ano! Ano! Jsem to, jsem to já, jen já, já osobně Mesiáš Jan Novák, Brno, Gottwaldova devadesát! To jsem já, jen já, já, já osobně, jen já! Já! Já! Já! Jenom já, já osobně, jen já.  
 MUŽ: (*sedící mezi diváky*) Nechte toho, slyšíte, nechte toho, to je úplná schizofrenie tohleto.

## Z recenzí a ohlasů inscenace

### Z dílny HaDivadla

„Sdružování divadelníků kolem výrazných režisérských a autorských osobností a kolem tématu je pro divadlo nesporně perspektivní cestou. V našich poměrech to potvrzují divadla studiová, mezi nimi i HaDivadlo, včleněné do komplexu Státního divadla v Brně. V jeho repertoáru se stále znovu objevují inscenace, které přes hranice sezón a období mají některé společné rysy. Zobrazují epizody ze života člověka, který je něčím atypický, nonkonformní, těžce zařaditelný. Většinou obsahují silné autobiografické prvky jak autora, tak celé generace, která jako by hodnotila své dějinné místo a poslání i svou přítomnost. Inscenace pracují s množstvím výborně postižených a interpretovaných detailů, se situacemi, které všichni známe z vlastní životní praxe.

Kontinuita, o níž je řeč a jejíž kořeny můžeme nalézt už v letech prostějovského působení souboru, je zvláště patrná od Návratu ztraceného syna. Toto hledání a tázání „Hanáků“ pokračuje v inscenaci Guma (Epizody ze života Josefa K.) a třeba i tolik diskutovanými Dcerami národa. Pod všemi těmito inscenacemi je jako autor nebo režisér podepsán **Arnošt Goldflam**. Dosavadním vrcholem této řady je v loňské sezóně uvedený **Písek (Tak dávno ...)** s groteskním podtitulem „tragikomické astma“.

Také v Písku předkládá Goldflam spolu s herci příběh bez souvislé fabulace, zachycující dráhu několika generací. Postavy procházejí válkou, padesátými a šedesátými lety až k současnosti. Jevištní provedení pracuje s přesnou stylizací konkrétní reality, a přitom je na hony vzdáleno realistické doslovnosti. Vytrvale balancuje mezi zjevným a nevyřčeným, mezi reálnou střízlivostí a vyšnutím ze všech reálných vazeb, mezi tím, co se říká a co se doopravdy děje, odehrává se v historické době i v neurčité. Je to umění kontrastu.

Tato mnohorozměrnost, byť klade velké požadavky na diváka, zároveň výpověď k divákovi otevírá, takže Písek je pro publikum čitelnější a komunikuje s ním více než některé starší inscenace HaDivadla. Přispívají k tomu i některé herecké výkony, které jsou sdělné a mají konkrétní obsah, aniž jsou zjednodušeny na napodobování skutečnosti. Pozoruhodný výkon podává M. Maršálek jako Ríša. Jeho neohraný hlavní hrdina je z rodu těch lidí, kteří při nejlepší vůli stojí stále určitým způsobem mimo, jeho usilovná snaha zařadit se je stejně dojemná jako marná. Stejně vykořenění jsou Ríšovi rodiče i prarodiče v podání I. Klestilové, B. Rychlíka, H. Müllerové a J. Sedala. Přesným dobovým typem je Demiurg M. Černouška. Zejména některé epizody Písku, např. scéna odchodu do plynových komor, patří k nejsilnějším diváckým zážitkům z posledních let. Účinek podrobuje i emotivně působivá scéna D. Cajthamla, využívající průhledného pletiva a projekce.

## Z dílny HaDivadla

Sdružování divadelníků kolem výrazných režisérských a autor-  
ských osobností a kolem tématu je pro divadlo nesporně perspek-  
tivní cestou. V našich poměrech to potvrzují divadla studií,  
mezi nimi i HaDivadlo, včleněné do komplexu Státního divadla  
v Brně. V jeho repertoáru se stále znovu objevují inscenace, kte-  
ré přes hranice sezón a období mají některé společné rysy. Zo-  
brazují epizody ze života člověka, který je nářím atypický, non-  
konformní, těžce zařaditelný. Většinou obsahují silné autobiogra-  
fické prvky jak autora, tak celé generace, která jako by hodno-  
tila své dějinné místo a poslání i svou přítomnost. Inscenace pra-  
cují s množstvím výborně postizených a interpretovaných detailů,  
se situacemi, které všichni známe z vlastní životní praxe.

Kontinuita, o níž je řeč a je-  
jíž kořeny můžeme nalézt už v  
letech prostějovského působení  
souboru je zvlášť patrná od Ná-  
vrstu ztraceného syna. Toto  
hledání a tazání „Hanáků“ do-  
kresluje v inscenaci Guma i Epi-  
zody ze života Josefa K! a the-  
ba i tolik diskutovaným! Dce-  
rami národa. Pod všemi těmito  
inscenacemi je jako autor nebo  
režisér podepsán Arnošt  
Goldflam. Dosavadním vrcho-  
lem láto režie je v loňské sezóně  
návedena Písek (Tak dávno...)  
i s groteskním podtitulem  
„tragikomické astma“.

Také v Písku předkládá Gold-  
flam spolu s herci příběh bez  
souvisele fabulace, zachycující  
životní dráhy několika genera-  
cí. Postavy procházejí válkou,  
padesátými a šedesátými lety  
až k současnosti. Jevíštní pro-  
vedení pracuje s přesnou styli-  
zací konkrétní reality, a přer-  
vom je na hony vzdáleno rea-  
listické doslovnosti. Vytrvale  
balancuje mezi zjevným a ne-  
zjevným, mezi reálnou stříh-  
vosí a vyřinutím ze všech reál-  
ních vazeb, mezi tím, co se ří-  
ká a co se doopravdy děje, ode-  
hrává se v historické době i v  
neurčitě je to umění kontras-  
tu.

Tato mnohostrannost, hví-  
klade velké požadavky na divá-  
ka, zároveň výpověď k diváko-  
vi otevřená, takže Písek je pro  
publikum čitelnější a komuni-  
kuje s ním více než některé  
starší inscenace HaDivadla. Při-  
spívají k tomu i některé he-  
recké výkony, které jsou sde-  
ně a mají konkrétní obsah, a  
niž jsou zjednodušeně na napo-  
dobování skutečnosti. Pozoru-  
hodný výkon podává M. Maršálka  
jako Říša. Jeho neohražený

hlavní hrdina je z rodu těch  
lidí, kteří při nejlepší vůli sto-  
jí stále určitým způsobem mí-  
mo, jeho usilovná snaha zařadit  
se je stejně dojemná jako mrt-  
ná. Stejně vykořenění jsou Ří-  
šovi rodiče i prarodiče v podá-  
ní I. Klestilové B. Rychlíka, H.  
Müllerové a I. Sedala. Přesným  
dobovým typem je Demiurg M.  
Černouška. Zejména některé e-  
pizody Písku, např. scéna od-  
chodu do plynových komor,  
patří k nejsilnějším diváckým  
zážitkům z posledních let. Pří-  
mek podporuje i emotivně oha-  
bívá scéna D. Caithamla, vyud-  
vající průhledného plešáka s  
projekce

Na závěr poznamenejme, že  
novou sezónu začalo HaDivadlo  
v novém provizóriu. Jeho dočas-  
ným útočištěm se stal Kulturní  
dům na Šelepově ulici, do-  
sud působiště předních brněns-  
kých amatérských studiových  
divadel. Diváci si „Hanáky“  
jistě najdou i tam, zůstává však  
otázkou, zda takový způsob na-  
kládání s uměleckými i lidský-  
mi silami souboru je na místě,  
zda se Brno nechová ke svým  
divadelníkům — a nejen ke  
kolektivu HaDivadla — až příliš  
lhostejně a macešsky.

JAROSLAVA SUCHOMELOVÁ

Na závěr poznamenejme, že novou sezónu začalo HaDivadlo v novém provizóriu. Jeho dočas-  
ným útočištěm se stal Kulturní dům na Šelepově ulici, dosud působiště předních brněnských ama-  
térských studiových divadel. Diváci si „Hanáky“ jistě najdou i tam, zůstává však otázkou, zda takový  
způsob nakládání s uměleckými i lidskými silami souboru je na místě, zda se Brno nechová ke svým  
divadelníkům — a nejen ke kolektivu HaDivadla [sic] — až příliš lhostejně a macešsky.“

SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Z dílny HaDivadla. *Zemědělské noviny*, 4. 10. 1988.

## Nová hra Arnošta Goldflama

„Arnošt Goldflam patří k autorům, kteří z víceméně autobiografického materiálu obrábějí různé  
varianty téhož tématu. Tím je nesmělé, tápavé, ale vytrvalé ohledávání možnosti svobody introvert-  
ním jedincem, determinovaným osobními dispozicemi, etnickým původem, rodinnou výchovou  
a rozporným vývojem společnosti. Říša z nejnovější Goldflamovy hry, „tragikomického astmatu“  
PÍSEK (TAK DÁVNO ...) ztělesňuje v záměrně zdrženlivém, ba pasívním, fyzicky neobratném podání  
Miroslava Maršálka pocitu a prožitky samotného autora: od úzkostných traumat dětství až po zkuš-  
nost s účinkováním na světové výstavě ve Vancouveru.

V první části Goldflam s pietním realismem předvádí figury prapředků, jejichž cudný odchod do  
nicoty (odcházejí svlečení a zbudou po nich boty: tento symbol smrti lze vnímat i jako narážku na  
plynové komory koncentračních táborů) tu náleží k nejpůsobivějším scénickým metaforám. Období  
padesátých let charakterizuje v PÍSKU na jedné straně svíravý strach, motivovaný vlnou dobového  
antisemitismu, na straně druhé oficiální ampliónový optimismus (spartakiáda). Goldflam ovšem  
není milosrdný ani k symptomům let šedesátých. S výsměchem a naprosto bez nostalgie (v tom  
se ve vztahu k oné dekádě shoduje s Ochotnickým kroužkem v představení ANANAS) odkrývá na  
postavě „Demiurga“ (strhující herecké sólo Miloše Černouška) konec šedesátých let jako období  
zvýšeného křiku a módní iracionality.

Jestliže až k tomuto bodu bylo možné sledovat Říšův rodokmen a jeho životní dráhu s porozumě-  
ním, v závěru se citové souznění poněkud vytrácí, neboť poslední epizody vycházejí už z vyhranějí  
individuálních zkušeností (na EXPU 87 jsme s Goldflamem nebyli). Takže zatímco v prvním jednání  
(které diváci sledují společně jedním dechem) dosáhl Goldflamův text i režie výrazové uměřenosti,  
k jaké jiní mistři dospívají obvykle až ve svém nejzralejším období, počítej z dovádějíší druhé části  
závisí dost na tom, kolik toho o samotném autorovi víme. Pointu s Ikarovými křídly považují za zkla-  
mání — úvodní epický rozmach sliboval, že hra postupně získá silnější myšlenkový „tah“.

# Nová hra Arnošta Goldflama

Arnošt Goldflam patří k autorům, kteří z víceméně autobiografického materiálu obrábějí různé varianty téhož tématu. Tím je nesmělé, tápavé, ale vytrvalé ohledávání možností svobody introvertním jedincem, determinovaným osobními dispozicemi, etnickým původem, rodinnou výchovou a rozporným vývojem společnosti. Říša z nejnovější Goldflamovy hry, „tragikomického astmatu“ PÍSEK (TAK DÁVNĚ...) ztělesňuje v záměrně zdrženlivém, ba pasívním, fyzicky neobratném podání Miroslava Maršálka pocity a prožitky samotného autora; od úzkostných traumat dětství až po zkušenost s účinkováním na světové výstavě ve Vancouveru.

V první části Goldflam s pietním realismem předvádí figury pra-předků, jejichž cudný odchod do nicoty (odcházejí svlečení a zbudou po nich boty; tento symbol smrti lze vnímat i jako narážku na plynové komory koncentračních táborů) tu náleží k nejpůsobivějším scénickým metaforám. Období padesátých let charakterizuje v PÍSKU na jedné straně svíravý strach, motivovaný vlnou dobového antisemi-

tismu, na straně druhé oficiální amplionový optimismus (spartakiáda). Goldflam ovšem není milosrdný ani k symptomům let šedesátých. S výsměchem a naprosto bez nostalgie (v tom se ve vztahu k oné dekádě shoduje s Ochotnickým kroužkem v představení ANANAS) odkrývá na postavě „Demiurga“ (strhující herecké sólo Miloše Černouška) konec šedesátých let jako období zvráceného křiku a módní iracionality.



Jedliže až k tomu to budu bylo možné sledovat Říšův rodokmen a jeho životní dráhu s porozuměním, v závěru se citové souznění poněkud vytrhne, neboť poslední epizody vycházejí až z vyhraněnějších individuálních zkušeností (na EXPU 87 jsme s Goldflamem rebyli). Tímto zatímco v prvním jednání (které diváci sledují společným jednáním) dosáhl Goldflamův text i režie výrazové umělosti k jaké (by) matři dospívají obvykle až ve svém nejzralejším období, požitek z dovedlivější druhé části závisí dost na tom, kolik toho u samotném autorovi víme. Pointu s Ikarovými křídly považují za zklamání — úvodní epický rozmach sliboval, že hra postupně získá silnější myšlenkový „tah“.

Svou obvyklou filozofii a poetiku HaDivadla PÍSKEM nijak zvlášť nerozvinulo ani neobohatilo; vzniklo však velmi poctivé, upřímné představení, jehož přemýšlivá skepse posiluje divákovu duši jako...  
JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ

Svou obvyklou filozofii a poetiku HaDivadlo PÍSKEM nijak zvlášť nerozvinulo ani neobohatilo; vzniklo však velmi poctivé, upřímné představení, jehož přemýšlivá skepse posiluje divákovu duši jako silný hořký čaj.“

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Nová hra Arnošta Goldflama. *Rovnost*, 10. 3.1988.

## Hra o tom, co bolí

„A vidím Evropu, a vidím oceán, a vidím svou vlast ...“ Poslední věta hry Arnošta Goldflama Písek uvízne v divákovi jako otázka, na kterou nenajde odpověď. Zřejmě leckdo těžko pochopí, o co šlo v té hře plně symbolů. Na začátku zpívající a tančící Židé, příběh muže, který v dětství nemluvil. Kam odešli ti nazí? Zbyly jen boty, kdosi je nastrká do pytle: „Tak, a tady jsme hotovi.“ Příběh však začíná znovu. Opět židovská rodina, hřbitov a kamínek na náhrobku.

„Řekni babičce, čím chceš být!“ A Říša, potomek onoho kdysi němého dítěte, sní. Noví lidé, nová společnost.

„Poskoč, zakokrhej, zvedni mě ...“ Tolik nesmyslných povelů. Říša je plní. Rád?! A přeženou se šedesátá léta jako uragán. V pozadí se objeví stín, který už Říšu nikdy neopustí. A pak sedmdesátá léta. Sláva, Říša je aktér, ostatní jen připravují půdu k jeho působení. Ale je tu zase nezodpovězená otázka. Dělá skutečně to, co chtěl? Dává a dává. Úsměv, peníze, úsměv. Ale co teď, samota, absurdní výsměch, zpěv. Copak není v životě místo naplnění, místo klidu? To přichází až s koncem. Vidina matky. Konečně se Říšova hlava ocitá v teplých dlaních. Nic nepokračuje. „A vidím Evropu, vidím oceán, vidím svou vlast ...“ nikdo se už neptá kde.

Písek (Tak dávno ...), „tragikomické astma“, jak zní podtitul, hra plná symbolů. Někdo ji nepochopí, někdo ji pochopí jinak, někdo ... Chtěl autor víc? Snad ano. Pak ale předpokládal, že židovský osud v Evropě je všem dobře znám, v tomto (...) se však mýlil. Pokusil se v malém časovém prostoru říci co nejvíc. Pak ale nevznikla divadelní hra, nýbrž výkřik. „Takhle to bylo, to je ono — tak dávno ... — To stálo před námi, trpěli jsme mlčky, z nás se rodili Říšové, kteří chtěli zase tvořit.“

V mnohém je však zobrazený židovský problém také všeobecný. Našel by se ještě jeden podtitul — tragikomická hra o tom, co bolí. A tak vznikla jemná, choulostivá síť krátkých příběhů, které utvářely život. Jeden život a celou řadu dalších životů. Projev dvou bezesporu nejlepších v této hře, totiž Miroslava Maršálka v roli Říši a Hany Müllerové jako matky, a dalších postav, divák nenechá na pochybách, že jde o věci velmi závažné. Hudba Jiřího Bulise přesně vytváří protipól slovu a opět přináší otázku: „Kdo zná tu hudbu? Kdo zná ten zpěv?“

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Nová hra Arnošta Goldflama. *Rovnost*, 10. 3.1988.

Až půjdete do HaDIVADLA na představení Písek (premiéru měli v loňské sezóně a na repertoáru je stále), nesedejte si na židli příliš pohodlně. Raději se nakloňte a soustřeďte. Každé slovo tu totiž má svůj význam, každé gesto má svůj důvod, a čas, ten utíká rychle. Divák se většinou rád nenechává pouze bavit, nechce hledat, chce být přesvědčován, jako by do divadelní tvorby nikdy nezasáhl například Bertolt Brecht. Tentokrát však nečekejte senzaci, pobavení, poučení. Připravte se na ránu, kterou když nepocítíte, nemuseli jste tam chodit.“

(ej) Hra o tom, co bolí. *Brněnský večerník*, 7. 11. 1988

## Fejeton A. Goldflama v Praze

„[...] V dramaturgii **J. Kovalčuka** vznikla nová osobitá inscenace, která je výpovědí režiséra a autora **Arnošta Goldflama**. Netají se tím, že jde o zastavení a ohlédnutí, o hledání vlastní identity v minulosti i současnosti. Autobiografické prvky získávají divadelní stylizaci na obecné platnosti, jsou východiskem ke sdělení o nebezpečnosti antisemitismu, o překotném a přeceněném kolektivismu, o atmosféře let šedesátých i osmdesátých. Goldflam nebuduje dramatický konflikt v pravém slova smyslu; řadí své vzpomínky a klade je do souvislostí. Předkládá křehký divadelní tvar, který svou emotivností, groteskností a zamyšleností působí téměř fejetonisticky. Už v samotném názvu *Písek* je možné domýšlet si několik významů: písek v přesýpacích hodinách, písek jako vymezené hřiště, na němž si hrdina hraje, písek jako symbol nestálosti, procesu, vývoje. Také závěrečný pokus o létání, jež evokuje účast HaDivadla na Světové výstavě ve Vancouveru, zároveň vyjadřuje mnohovýznamovost situace. „Let“ je konstatováním i otázkou. Je jistou generační výpovědí a nejistou vidinou budoucnosti. Spojuje ono „tak dávno“ s pocitem „dnes“.

Ríšu — hlavní postavu Písku — hraje **M. Maršálek**. S osobními zážitky Goldflamovými se svou osobitou nemotorností a naplňuje tak Ríšu nejistotou, rozvahou až naivitou. **J. Sedal** v postavě Otce naopak tvoří ostré kontury, byť ve výsledném dojmu působí snově. **H. Müllerová** hraje v Matce opět vyhraněný ženský typ. Jedním gestem dokáže vyjádřit neobyčejnou obyčejnost mateřství, nebojí se být ustaraná, nehezká, aby pak jedním výrazem přesvědčila diváky o kráse matčina charakteru. V rolích prarodičů se s půvabem a noblesou pohybují **I. Klestilová** a **B. Rychlík**. **M. Černoušek** uplatňuje perfektní stylizaci v roli Demiurga. Kromě Maršálka hrají — jak bývá v HaDivadle zvykem — ještě jiné postavy a postavičky. Další role pak črtají se smyslem pro lehkou ironii **M. Sýkora**, **T. Turek**, **E. Hrbotická**, **K. Špírková**, **M. Sedláček**, **K. Hanák**, **V. Volánek** a **Z. Zikuška**.

Vzpomínky, touhy, představy, sny — veškeré scény jsou aranžovány do prostoru zčásti obehnaného organýtmem. Průhledná tkanina, na níž je střídavě promítán hnědobéžový vzor, umožňuje

# Fejeton A. Goldflama v Praze

**PREMIÉRA** hry **PÍSEK** s podtitulem **Tak dávno... se konala 5. března v Brně v Klubu školství a vědy B. Václavka. O měsíc později (9. a 10. 4.) ji uvedlo HaDivadlo (studiová scéna Státního divadla v Brně) v junior klubu Na Chmelnici jako jednu z osmi inscenací, kterými se tentokrát prezentovalo v Praze.**

V dramaturgii **J. Kovalčuka** vznikla nová osobitá inscenace, která je výpovědí režiséra a autora **Arnošta Goldflama**. Netají se tím, že jde o zastavení a ohlédnutí, o hledání vlastní identity v minulosti i současnosti. Autobiografické prvky získávají divadelní stylizaci na obecné platnosti, jsou východiskem ke sdělení o nebezpečnosti antisemitismu, o překotném a přeceněném kolektivismu, o atmosféře let šedesátých i osmdesátých. Goldflam nebuduje dramatický konflikt v pravém slova smyslu; řadí své vzpomínky a klade je do souvislostí. Předkládá křehký divadelní tvar, který svou emotivností, groteskností a zamyšleností působí téměř fejetonisticky. Už v samotném názvu *Písek* je možné domýšlet si několik významů: písek v přesýpacích hodinách, písek jako vymezené hřiště, na němž si hrdina hraje, písek jako symbol nestálosti, procesu, vývoje. Také závěrečný pokus o létání, jež evokuje účast HaDivadla na Světové výstavě ve Vancouveru, zároveň vyjadřuje mnohovýznamovost situace. „Let“ není jen efektním závěrem. Souvisí se vším, co bylo odehráno v první části, s odchodem do plynové komory stejně jako s noční návštěvou rodiny v 50. letech, s pubertou a spartakiádou stejně jako se surrealistickou skupinou. „Let“ je konstatováním i otázkou. Je jistou generační výpovědí a nejistou vidinou budoucnosti. Spojuje ono „tak dávno“ s pocitem „dnes“.

Ríšu — hlavní postavu Písku — hraje



flamovými se svou osobitou nemotorností a naplňuje tak Ríšu nejistotou, rozvahou až naivitou. **J. Sedal** v postavě Otce naopak tvoří ostré kontury, byť ve výsledném dojmu působí snově. **H. Müllerová** hraje v Matce opět vyhraněný ženský typ. Jedním gestem dokáže vyjádřit neobyčejnou obyčejnost mateřství, nebojí se být ustaraná, nehezká, aby pak jedním výrazem přesvědčila diváky o kráse matčina charakteru. V rolích prarodičů se s půvabem a noblesou pohybují **I. Klestilová** a **B. Rychlík**. **M. Černoušek** uplatňuje perfektní stylizaci v roli Demiurga. Kromě Maršálka hrají — jak bývá v HaDivadle zvykem — ještě jiné postavy a postavičky. Další role pak črtají se smyslem pro lehkou ironii **M. Sýkora**, **T. Turek**, **E. Hrbotická**, **K. Špírková**, **M. Sedláček**, **K. Hanák**, **V. Volánek** a **Z. Zikuška**.

Vzpomínky, touhy, představy, sny — veškeré scény jsou aranžovány do prostoru zčásti obehnaného organýtmem. Průhledná tkanina, na níž je střídavě promítán hnědobéžový vzor, umožňuje proměnu prostředí, jak potřebuje děj a zároveň situuje scény do oparu vzpomínek a snů, do oparu „dávna“. Výtvarná složka (**D. Cajthaml** a **K. Špírková**) a hudba (**J. Bulis**), přesně charakterizující dobu i prostředí, jsou citlivým základem

k hereckému ztvárnění (pohybová spolupráce **Z. Mikotová**) Goldflamova „fejetonu“. A jako fejeton v novinách čtenář, i fejeton v divadle divákovi sedne či nasedne. Záleží na náladě, na osobních zkušenostech, možná i na věku a vřímavosti.

Irena GEROVÁ

proměnu prostředí, jak potřebuje děj a zároveň situuje scény do oparu vzpomínek a snů, do oparu „dávna“. Výtvarná složka (**D. Cajthaml** a **K. Špírková**) a hudební (**J. Bulis**), přesně charakterizují dobu i prostředí, jsou citlivým základem k hereckému ztvárnění (pohybová spolupráce **Z. Mikotová**) Goldflamova „fejetonu“. A jako fejeton v novinách čtenáři, i fejeton v divadle divákovi sedne či nesedne. Záleží na náladě, na osobních zkušenostech, možná i na věku a vnímavosti.“

GREGOROVÁ, Irena. Fejeton A. Goldflama v Praze. *Svobodné slovo*, 20. 4. 1988.

## HaDivadlo v sezóně 1987/88

„V poslední inscenaci HaDivadla Písek (Tak dávno) se obě tendence<sup>301</sup> ke změně v pojetí dramatické postavy spojují. Celek je subjektivizovaně uspořádán autorským pohledem a prožitkem. Dění není příběhem, v němž by události vyplývaly poměrně jedna z druhé, ale je tvořeno autorovými zastaveními v běhu života. Hlavní hrdina (v podání Miloslava Maršálka) jako vtělení autorského subjektu vyjadřuje autorský prožitek s postavou ve vzpomínkách i autorský odstup a sebeironický nadhled vůči minulosti ve scénách, symbolizujících tehdejší stav mysli i celkové duchovní ovzduší určitého společenského období (poválečné roky, 50., 60., 70. léta, současnost). Postava Ríša hledá možnosti životní cesty a přitom je od dětství vmanipulována do propagace optimistické prázdnoty. Ríša sám uvádí na jeviště své zmatené a protřečící si ideály [...], které vyplynuly z výchovy v rodině a společnosti bez opory pevného a srozumitelného řádu. Osud hlavní postavy získává obecnější význam také proto, že naprosto reálné dění, převzaté jakoby ze skutečnosti (jídlo připravené ženou, soudržnost dvojice beze slov vyjádřená smíchem, spánek rodiny — maminka utěšuje dítě ze zlého snu; návštěva hřbitova — hrobu prarodičů...) a předvedené zkratkou do jevištní metafory (narození dítěte provedeno doslova jako jeho příchod, smrt matky doslova jako odchod...) je zároveň základními životními úkony, potřebami a událostmi, které současně mají symbolickou platnost: jsou všem lidem společné a zároveň pro každého jsou těmi nejosobnějšími záležitostmi. Také osoby těchto scén mají tuto dvojznačnost (Tatínek, Maminka).

[...]

Ríša je obětí tohoto dění, v jehož rámci nedostává odpověď na otázky, protože se ptá až zpětně a přitom se jednáním přizpůsobuje. A také proto, že toto dění žádné vyšší oprávnění ve hře ani ve

skutečnosti nemá, což vyplývá jako osvobozující autorské poznání při ohlédnutí z dnešní pozice. Tam, kde společenské dění určitý smysl, třeba donkichotsky bláznivý, získává, dostává se do popředí (zejména v postavě básníka a mesiáše Jana Nováka). Hlavní postava se zde stává jednou z davu a posléze komentátorem, který z bodu současnosti osvětluje na osudu svém i ostatních kontrast v duchovním životě 60. a 70. let. Aby se pak v závěru Ríša vymanil z reje modelových postavíček návratem do snové, ideální roviny, v níž inscenace předexpoziční scénou začíná.“

AUGUSTOVÁ, Zuzana. HaDivadlo v sezóně 1987/88.

*Program (Státní divadlo Brno) 1987/88, roč. 60, č. 4.*

301) Jednak vystupování figur sjednocených i rozrůzněných „[...]“ v charakteristice výraznou zkratkou, kterou umožňuje monotematická, modelová situace, v níž fungují, jednak „[...]“ spolu s vymizením znakového charakteru postav.“ *Ibid.*

## Informace o inscenaci

*Písek (Tak dávno ...)* byl uveden HaDivadlem 5. 3. 1988 v Klubu školství a vědy Bedřicha Václavka, v programu byl označen jako „tragikomické astma“. Počet repríz: 57.

*Autor a režie:* Arnošt Goldflam

*Scéna:* David Cajthaml

*Kostýmy:* David Cajthaml a Kateřina Špírková

*Hudba:* Jiří Bulis

*Dramaturg:* Josef Kovalčuk

*Pohybová spolupráce:* Zoja Mikotová

*Korepetice:* Zdeněk Plachý

*Realizace kostýmů:* Kateřina Špírková

*Výběr hudby a zvuků:* Vladimír Volánek

*Odborná konzultace:* František Kocourek, Eva Vidlařová, Karel Fuksa

*Technická spolupráce:* Karel Hanák (*světla*), Vladimír Volánek (*zvuk*), Zbyněk Zikuška (*rekvizity a stavba*).

*Hráli:*

*Ríša:* Miroslav Maršálek

*Prarodiče a další postavy:* Iva Klestilová (Monika Načevová), Břetislav Rychlík

*Matka a další postavy:* Hana Müllerová (Mariana Chmelařová)

*Otec a další postavy:* Ján Sedal

*Demiurg a další postavy:* Miloš Černoušek

*Mušketýr a další postavy:* Michal Sýkora (Hynek Chmelař)

*Kovboj a další postavy:* Tomáš Turek

*Míla a další postavy:* Eva Hrbotická

*Lída a další postavy:* Kateřina Špírková

*Doktor a další postavy:* Milan Sedláček

*Stěhováci a další postavy:* Karel Hanák, Vladimír Volánek, Zbyněk Zikuška

## Prameny a literatura

### Primární zdroje

1. Strojopis scénáře, který je citován jako GOLDFLAM, Arnošt. *Písek (tak dávno): Pouze pro vnitřní potřebu HaDivadla*. Nedatováno, bez uvedení místa vydání.
2. Program inscenace, čtyři nesešité přeložené listy s černobílým tiskem, připravil Josef Kovalčuk a výtvarně upravil David Cajthaml, vyšlo tiskem propagačního oddělení Státního divadla Brno (k tisku připravil J. Bukovanský). Citován jako KOVALČUK, Josef. *Písek*. Program k divadelní inscenaci. Brno: HaDivadlo, 1988. Přetištěn kompletně v dokumentační části této publikace.
3. Audiovizuální záznam představení *Písek* Aleše Záboje na DVD ze dne 31. 5. 1988 (místo neuvedeno).
4. Černobílé fotografie Jaroslava Prokopa (kontakty i foto) ze dne 16. 12. 1988 (Junior klub Na chmelnici).
5. Fotografie Rafaela Sedláčka (foto, negativy, popisky) ze dne 5. 3. 1988 (premiéra v Klubu školství a vědy Bedřicha Václavka v Brně).

### Rozhovory a korespondence

1. Rozhovor s Arnoštem Goldflamem 11. 12. 2015 v Praze, citován jako AG2015. Záznam uložen v archivu autora publikace.
2. Rozhovor s Josefem Kovalčukem 8. 11. 2015 v Brně, citován jako JK2015. Záznam uložen v archivu autora publikace.
3. Korespondence s Milošem Černouškem 10. 2. 2016, citována jako MČ2016. Záznam uložen v archivu autora publikace.
4. Korespondence Jana Roubala s Hanou Müllerovou (z pozůstalosti J. R.) 15. 1. 2014, citována jako HM2014. Kopie uložena v archivu autora publikace.
5. Korespondence s Břetislavem Rychlíkem 18. 1. 2016, citována jako BR2016. Záznam uložen v archivu autora publikace.

### Dobové tiskové prameny

AUGUSTOVÁ, Zuzana. HaDivadlo v sezóně 1987/88. *Program (Státní divadlo Brno) 1987/1988*, roč. 60, č. 4.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Co trápí „dcery národa“. *Rovnost*, 4. 3. 1987.

BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Nová hra Arnošta Goldflama. *Rovnost*, 10. 3. 1988.

CIKÁNEK, Milan. Dcery národa. *Práce*, 29. 5. 1987.

(ej). Hra o tom, co bolí. *Brněnský večerník*, 7. 11. 1988.

ERML, Richard. Goldflamovy a Morávkovy tekuté písky vzpomínek. *MF DNES*, 14. 5. 2002.

FIC, Igor — BERGMAN, Aleš. Jak lze také vidět Dcery národa. *Rovnost*, 19. 3. 1987.

GEROVÁ, Irena. Fejton A. Goldflama v Praze. *Svobodné slovo*, 20. 4. 1988.

GEROVÁ, Irena. Kým jsou dcery národa. *Svobodné slovo*, 7. 4. 1987.

KAPRÁLOVÁ, Dora. Jiří Bulis: věčný skladatel radosti i žalu. *MF DNES*, 20. 12. 2000.

KEBR, Jan. Na písku se dvěma. *Reflex*, 20. 6. 2002.

KLIMEŠOVÁ, Eva. Hudba, lidé a svět. *Hudební rozhledy*, 1983, roč. 36, č. 6.

KOŠUT, Igor. Provokace na sabinovské téma. *Rovnost*, 17. 11. 1987.

RYCHLÍK, Břetislav. Citovky a řachandy Jiřího Bulise. *Respekt*, 26. 5. 2003.

RYCHLÍKOVÁ, Monika. Jirka Bulis se nebál divadlu sloužit. *Mosty*, 10. 6. 1997.

SUCHOMELOVÁ, Jaroslava. Z dílny HaDivadla. *Zemědělské noviny*, 4. 10. 1988.

## Literatura

ARISTOTELES. *Poetika: řecko-česky*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de la rêverie*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

BACHELARD, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses universitaires de France, 1968.

BACHELARD, Gaston. *Plamen svíce*. Praha: Obelisk, 1970.

BENNETT, Susan. The Making of Theatre History. In POSTLEWAIT, Thomas (ed.). *Representing the Past: Studies in Theatre History and Culture*. Iowa: University of Iowa Press, 2010.

BERGER, Peter L. — LUCKMANN, Thomas. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. London — New York: Penguin Books, 1991.

BERGHAIN, Klaus L. Wortkunst ohne Geschichte: Zur werkimmanenten Methode der Germanistik nach 1945. *Monatshefte*, 1979, roč. 71, č. 4.

BLUMENBERG, Hans. *The Legitimacy of the Modern Age*. Cambridge, MA — London: The MIT Press, 1985.

BOLKOSKY, Sidney M. *Searching for Meaning in the Holocaust*. Westport — London: Greenwood Press, 2002.

BREITHAUPT, Fritz. Emil Staiger und das Anthropologische. *Monatshefte*, 2003, roč. 95, č. 1.

BURIAN, Jarka M. *Modern Czech Theatre: Reflector and Conscience of a Nation*. Iowa City: University of Iowa Press, 2000.

CERTEAU, Michel de. *Psaní dějin*. Brno: CDK, 2011.

CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Melantrich: Praha, 1986.

CÍSAŘ, Jan. *Základy dramaturgie: I Situace*. Praha: AMU, 1999.

COHEN, Abraham. *Talmud: pro každého*. Praha: Sefer, 2006.

DENIS, Anne-Marie. Psychanalyse de la raison chez Gaston Bachelard. *Revue Philosophique de Louvain*, 1963, roč. 61, č. 72.

DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago — London: The University of Chicago Press, 1998.

DUFRENNE, Mikel. Critique littéraire et Phénoménologie. *Revue Internationale de Philosophie*, 1964, roč. 18, č. 2—3.

DVOŘÁK, Jan. *Divadlo v akci*. Praha: Panorama, 1988.

EBNER, Ferdinand. *Gesammelte Werke: Band I: Das Wort und die geistigen Realitäten: Pneumatologische Fragmente*. Wien: Verlag Herder, 1952.

ELIADE, Mircea. *Mýtus o věčném návratu*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Praha: SPN, 1966.

FOUCAULT, Michel. *Archeologie vědění*. Praha: Hermann & synové, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Slova a věci*. Brno: Computer Press, 2007.

FREUD, Sigmund. Já a Ono. In STROMŠÍK, Jiří (ed.). *Sigmund Freud: O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1990.

GADAMER, Hans-Georg. Mezi fenomenologií a dialektikou: Pokus o sebekritiku. In TÝŽ. *Pravda a metoda II: Dodatky, rejstříky*. Praha: TRIÁDA, 2011.

GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I*. Praha: TRIÁDA, 2010.

GADAMER, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke Band 1: Hermeneutik I)*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1990.

GIDDENS, Anthony. *Důsledky modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998.

GODLEY, A. D. *The Histories of Tacitus*. New York: The Macmillan Company, 1903.

GOLDFLAM, Arnošt. Návrat ztraceného syna. In TÝŽ. *Písek a jiné kousky*. Brno: Větrné mlýny, 2010.

HEGEL, Georg W. Friedrich. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Leipzig: Phillip Reclam, 1907.

HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes. In TÝŽ. *Gesamtausgabe I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914—1970: Band 5: Holzwege*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Gesamtausgabe: I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914—1970: Band 2: Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977.

HEIDEGGER, Martin. *Konec filosofie a úkol myšlení*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Rozvrh fenomenologické interpretace Aristotela*. Praha: OIKOYMENH, 2008.

HEIDEGGER, Martin. Věc. In TÝŽ. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 1993.

HEIDEGGER, Martin. *Věk obrazu světa*. Praha: OIKOYMENH, 2013.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakl. Studia Ypsilon, 1998.

HOŘÍNEK, Zdeněk. HaDivadlo jako autorská dílna. In KOVALČUK, Josef — ČERNOUŠEK, Miloš (eds.). *HaDivadlo (hry, scénáře, studie, dokumenty)*. Praha: ALE, 1996.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Nové cesty divadla: K teorii studiových scén*. Praha: Ústřední kulturní dům železničářů, 1986.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Písek. In KOVALČUK, Josef (ed.). *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / I [1974—1989]*. Brno: Větrné mlýny, 2005.

HUSSERL, Edmund. *Ideje k čisté fenomenologii a fenomenologické filosofii*. Praha: OIKOYMENH, 2004.

HUSSERL, Edmund. *Križe evropských věd a transcendentální fenomenologie: Úvod do fenomenologické filozofie*. Praha: Academia, 1996.

HYVNAR, Jan. *O českém dramatickém herectví 20. století*. Praha: AMU, 2008.

IGGERS, Georg G. *Dějepisectví ve 20. století: Od vědecké objektivnosti k postmoderní výzvě*. Praha: NLN, 2002.

JACKALL, Robert. *Moral Mazes: The World of Corporate Managers*. New York — Oxford: Oxford University Press, 1988.

- JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: Příběh českého divadla (1945—1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.
- JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Leipzig: Inselverlag, 1920.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Leipzig: Reclam, 1968.
- KLEIN, Ernest. *A Comprehensive Etymological Dictionary of the Hebrew Language for Readers of English*. Jerusalem: Carta — The University of Haifa, 1987.
- KOBIALKA, Michal. Theater/Performance Historiography: Politics, Ethics, and the Now. *Modern Language Quarterly*, 2009, roč. 70, č. 1.
- [KOLEKTIV AUTORŮ]. *Filozofický slovník (A — N)*. Praha: Svoboda, 1985.
- KOSSA, Jerzy. *Existencialismus ve filozofii a literatuře*. Praha: Svoboda, 1978.
- KOVALČUK, Josef (ed.). *Bylo jich pět a půl: 30 let HaDivadla / I [1974—1989]*. Brno: Větrné mlýny, 2005.
- KOVALČUK, Josef. HaDivadlo 74 — 96: malá rekapitulace. In KOVALČUK, Josef — ČERNOUŠEK, Miloš (eds.). *HaDivadlo: hry, scénáře, studie, dokumenty*. Praha: ALE, 1996.
- KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. Brno: JAMU, 2009.
- KOVALČUK, Josef — OSZLÝ, Petr. *Společný projekt Divadla na okraji, Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Ypsilon Cesty (křižovatky, jízdní řády, setkání): Dokumentace a rekonstrukce projektu*. Brno: JAMU, 2011.
- KUNDEROVÁ, Radka. Mocenské strategie v kritickém ohlasu na Společný projekt Cesty (křižovatky — jízdní řády — setkání). In KOVALČUK, Josef — OSZLÝ, Petr. *Společný projekt Divadla na okraji, Divadla na provázku, HaDivadla a Studia Ypsilon Cesty (křižovatky, jízdní řády, setkání): Dokumentace a rekonstrukce projektu*. Brno: JAMU, 2011.
- LANGBEIN, Hermann. *People in Auschwitz*. Chapel Hill — London: The University of North Carolina Press, 2004.
- LANGER, Jiří. *Devět bran: Chasidů tajemství*. Praha: Sefer, 1996.
- LIDDELL, Henry George — SCOTT, Robert. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1940.
- LINNÉ, Carl von. *Philosophie botanique dans laquelle sont expliqués les fondements de la botanique, avec les définitions de ses parties, les exemples des termes, des observations sur les plus rares*. Paris — Rouen: Cailleau — Leboucher, 1788.
- LYOTARD, Jean François. *Fenomenologie*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- LYOTARD, Jean-François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- MACHEK, Václav. *Etymologický slovník jazyka českého*. Praha: Academia, 1968.
- MARCEL, Gabriel. La fidélité créatrice. *Revue internationale de Philosophie*, 1939, roč. 2, č. 5, 1939.
- MARCEL, Gabriel. *Od názoru k víře*. Praha: Vyšehrad, 2004.
- MCCONACHIE, Bruce A. Towards a Postpositivist Theatre History. *Theatre Journal*, 1985, roč. 37, č. 4.
- MOTAL, Jan. Fenomenologická redukce jako naivní vědomí snivce. *E-LOGOS — Electronic Journal for Philosophy*, 2015, roč. 22, č. 1.
- MOTAL, Jan. *Hermenutika dějinnosti ve filmovém eseji Karla Vachka a Chrise Markera*. Brno: JAMU, 2013.
- MOTAL, Jan. *Krása ve filmovém dokumentu*. Brno: Masarykova univerzita, 2014.
- NEKOLNÝ, Bohumil. *Studiové divadlo a jeho české cesty: polemika o problémech, konfliktech a myšlení*. Praha: Scéna, 1991.
- NEWMAN, Eryn J. — LINDSAY, D. Stephen. False Memories: What the Hell are They For? *Applied Cognitive Psychology*, 2009, č. 23.
- ODENSTEDT, Anders. Art and History in Gadamer's Hermeneutics. *Phänomenologische Forschungen*, 2007.
- PALKOVIČ, Pavol. *Dráma — Divadelná hra*. In MRLIAN, Rudolf (ed.). *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran, 1979.
- PATOČKA, Jan. *Úvod do fenomenologické filosofie*. Praha: OIKOYMENH, 2003.
- PLATÓN. *Zákony*. Praha: OIKOYMENH, 1997.
- PÖGGLER, Otto. *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen: Neske, 1963.
- POSTLEWAIT, Thomas — CANNING, Charlotte M. Representing the Past: An Introduction on Five Themes. In POSTLEWAIT, Thomas (ed.). *Representing the Past: Studies in Theatre History and Culture*. Iowa: University of Iowa Press, 2010.
- PRACH, Václav. *Řecko-český slovník*. Praha: Springer a spol., 1942.
- RIQUEUR, Paul. Existence a hermeneutika. In REJCHRT, Miloš (ed.). *Život, pravda, symbol*. Praha: OIKOYMENH, 1993.
- RORTY, Richard. *Objectivity, Relativism and Truth: Philosophical Papers, vol. 1*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- ROUBAL, Jan. Co s ním? Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie — trochu teorie i utopie. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015.
- ROUBAL, Jan. *Divadlo jako pocitový deník: Analýza a rekonstrukce inscenace HaDivadla Bylo jich pět a půl (1982—1986)*. Brno: JAMU, 2011.
- ROUBAL, Jan. Hledání jména. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015.
- ROUBAL, Jan. Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015.
- ROUBAL, Jan. Znaky alternativního divadla. In KOVALČUK, Josef — MOTAL, Jan (eds.). *Jan Roubal: Divadlo jako neodhozený žebřík: Texty o autorském, alternativním a studiovém divadle*. Brno: JAMU, 2015.
- ŘEZNÍČEK, Pavel. *Hvězdy kvelbu*. Brno: Host, 1992.
- SCRUTON, Roger. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha: ACADEMIA, 2002.
- SEIDLER, Ingo. The Iconolatric Fallacy: On the Limitations of the Internal Method of Criticism. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1967, roč. 26, č. 1.
- SKOWRONSKI, John J. — WALKER, W. Richard. How Describing Autobiographical Events Can Affect Autobiographical Memories. *Social Cognition*, 2004, roč. 22, č. 5.
- SPITZBARDT, Wolfgang. *Das schöpferische Wort: gesprochen — geschrieben — übersetzt: Tvůrčí slovo: mluveno — psáno — přeloženo*. Brno: JAMU, 2007.
- SPITZBARDT, Wolfgang. Faust versus Wagner: Úvaha o vědeckosti, svobodě a Šafaříkovi. In ŠOTKOVSKÁ, Jitka (ed.). *Setkání v mezidveří kulis a smrti II*. Brno: JAMU, 2015.
- SRBA, Bořivoj. Tzv. „historická poetika“ a možnosti její aplikace na výzkum dramatické a divadelní tvorby. *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis Q*, 2008, č. 11.
- STAIGER, Emil. O úkolu a předmětech literární vědy. In TÝŽ. *Poetika, interpretace, styl: Výbor*. Praha: TRIÁDA, 2008.
- STAIGER, Emil. Umění interpretace. In TÝŽ. *Poetika, interpretace, styl: Výbor*. Praha: TRIÁDA, 2008.



- STAIGER, Emil. Základní pojmy poetiky. In TÝŽ. *Poetika, interpretace, styl*. Praha: TRIÁDA, 2008.
- SUCHER, C. Bernd (ed.). *Theaterlexikon: Band 2: Epochen, Ensembles, Figuren, Spielformen, Begriffe, Theorien*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996.
- THIBOUTOT, Christian. Some Notes on Poetry and Language in the Works of Gaston Bachelard. *Journal of Phenomenological Psychology*, 2001, roč. 32, č. 2.
- TILLIS, Steve. The Case against World Theatre History. *New Theatre Quarterly*, 2012, roč. 28, č. 4.
- UMLAUF, Václav. *Synopse dějinnosti a koncept historie: Hermeneutické eseje o filosofii dějin*. Brno: CDK, 2010.
- VORÁČ, Jiří. Divadlo a disent: příspěvek k dějinám české divadelní opozice (1970—1989). *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis Q*, 1998, č. 1.
- VORÁČ, Jiří. Grotosky lidské existence: HaDivadlo 90. let. In KOVALČUK, Josef — ČERNOUŠEK, Miloš (eds.). *HaDivadlo (hry, scénáře, studie, dokumenty)*. Praha: ALE, 1996.
- WALSHE, Maurice O. Connell. *A Concise German Etymological Dictionary*. London: Routledge & Kegan Paul, 1951.
- WEBERMAN, David. A New Defense of Gadamer's Hermeneutics. *Philosophy and Phenomenological Research*, 2000, roč. 60, č. 1.
- YOUNG, Julian. *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1987.

## Summary

This publication consists of the documentation, reconstruction and analytical interpretation of the production *Písek (Sand)*, thought up and staged by Arnošt Goldflam with the ensemble of HaDivadlo in Brno in 1988. The book documents the origins of the production, as well as the staging solutions of the period. The treatise illustrates the production with both documentary materials and retrospective memories. The reconstruction of the production is carried out in the form of the script, supplemented with photographs. In its selected parts, the final shape of the piece is compared to the initial version of the script. The method of Goldflam's authorial work is demonstrated with the help of author's recorded memories.

The key chapter includes the analytical interpretation of the entire production. The interpretation is linked to hermeneutic phenomenology. The author of the treatise starts by analyzing the most important formal aspects of the production, which are later used as the basis for its philosophical interpretation. This interpretation considers the production a part of the Hebrew concept of speech as the dynamic and acting Word, compared with the Hellenistic tradition of Logos as an intellectual project. Within this philosophical reflection, the author demonstrates how the meaning of the concept of drama changes in Goldflam's rendition: drama ceases to be a purpose-related action and becomes free and creative dreaming.

This explanation provides both novel and original interpretations of Goldflam's work. It does not have to be understood as the expression of a "mere studio theatre phenomenon" in a narrow sense. In this context, the reader can understand Goldflam's work as the continuation of distinctive Jewish thinking filled with philosophical potential.

Despite the discontinuous nature of Goldflam's creation, which frequently uses the method of fragmentation and grotesque juxtaposition, *Písek (Sand)* is not the performance in the tradition of the Theatre of the Absurd. More likely, it might be called "the Theatre of the Existence". The treatise proves that, even in this case, it is justifiable to use the concept of drama. This concept applies particularly for the course of life, perceived as the struggle of the individual for free imagination in the realm of the Word — Logos, which demands both discipline and obedience. The production is conceived as "the existential theatre of dreaming". As such, it is interpreted in the spirit of Martin Heidegger's philosophical legacy. In this interpretation, the production transcends the aims of the period and is presented as a trans-historical message about the individual confronting the demands of social disciplinatio.

This analysis begins with a broad methodological discourse, which points out the necessity to re-evaluate the bases of historical explanation of the "studio theatre phenomenon". The author of the publication points out the inability of contemporary theatre historiography to reflect on its positivist foundations. In a short discursive analysis inspired by the theoretical concept of history

Předmluva / Cíle a zaměření publikace .....	7
---	---

## 1/ Teoreticko-metodologická východiska

Metodologická východiska práce s historickým uměleckým artefaktem.....	13
Kritika historického realismu .....	14
Problém archivu a dokumentu v historické metodě.....	19
Ontologie uměleckého díla .....	25
Teoretická východiska „imanentní“ filologie .....	27
Vymezení metody práce.....	33
Východiska rozumění.....	35
Pojem tradice.....	35
Pojem diskurz .....	37
Architektura psaní dějin o studiových divadlech .....	39
Locus psaní dějin o studiových divadel a možnosti jeho transformace .....	52

## 2/ Rekonstrukce, analýza a interpretace inscenace

Kontext inscenace, její vznik a východiska analýzy.....	59
Dobová situace souboru .....	59
Vznik textu Písku .....	61
Dramaturgická příprava .....	64
Autorská povaha díla .....	65
Idiosynkratičnost autorského stylu .....	69
Stylové souvislosti inscenace a poetiky souboru.....	71
Základní nástroje dramaturgicko-režijní metody.....	72

Scénografie a hudba.....	75
Herecké obsazení.....	76
Přijetí publikem.....	77
Nadčasovost Písku.....	79
<b>Rekonstrukce inscenace.....</b>	<b>81</b>
První část.....	81
Druhá část.....	97
Třetí část.....	131
<b>Analýza inscenace.....</b>	<b>180</b>
Herecká realizace postav.....	180
Řeč jako strukturální centrum inscenace.....	182
Rituál a ritualizace jazyka.....	184
Existenciální divadlo (a význam motivu matky).....	187
Název inscenace.....	188
Hebrejský kořen inscenace a východiska interpretace.....	189
<b>Interpretace inscenace.....</b>	<b>191</b>
Tanec a jeho vztah k hebrejskému kořenu inscenace.....	191
Hebrejské pojetí řeči v inscenaci.....	193
Poetická emoce.....	198
Alogičnost a princip fragmentu.....	201
Řeč jako projev obsese.....	205
Dramatičnost inscenace — drama jako životaběh.....	205
Ríšovo vědomí snivce.....	208
Význam motivu matky a „katarze“.....	210
Motiv světla a jeho interpretace.....	213
Archetypální podklad vědomí snivce.....	215
Konfliktní povaha cesty života.....	217
Narcisismus a význam postavy Demiurga.....	219
Význam scény ze světové výstavy.....	221
Metafora holokaustu jako organizovanosti moderního světa.....	224
„Dramatický“ oblouk inscenace.....	228
Cesta k před-modernímu myšlení.....	229

<b>3/ Dokumentace</b>	
Program.....	235
Dokumentace vybraných biografických souvislostí inscenace.....	251
I.....	251
II.....	253
III.....	256
IV.....	259
V.....	262
Z recenzí a ohlasů inscenace.....	265
Z dílny HaDivadla.....	265
Nová hra Arnošta Goldflama.....	267
Hra o tom, co bolí.....	269
Fejeton A. Goldflama v Praze.....	270
HaDivadlo v sezóně 1987/88.....	272
Informace o inscenaci.....	274
Prameny a literatura.....	275
Summary.....	281
Zusammenfassung.....	283

Jan Motal

## Existenciální divadlo snění

Rekonstrukce a analýza inscenace HaDivadla Písek (Tak dávno ..., 1988)

Obálka (s použitím grafiky programu inscenace vytvořeného Davidem Cajthamlem) / Richard Procházka, ARTISHOCK s.r.o.

Fotografie / archiv Josefa Kovalčuka, Rafael Sedláček, Jaroslav Prokop

Překlady resumé / Karel Pala a Wolfgang Spitzbardt

Jazykové korektury / Milena Kirschová

Grafická úprava / Richard Procházka

Vydala Janáčkova akademie múzických umění v Brně 2016

Vydání první, 290 stran

ISBN 978—80—7460—097—5