

David Drozd

Tělo chvějící se v tichu aneb Hledání tragického gesta *Lékař své cti* v režii Hany Burešové

*Žádné těkání a rozptýlenost – členitý,
vzdutý a zvichřený, ale přísný řád.*

(Karel Kraus)¹

I.

Řekneme-li o Haně Burešové, že je to etablovaná, renomovaná a respektovaná divadelní režisérka, řekneme toho o ní dosti málo – nicméně právě přesně toto o ní v poslední době říkáme nejčastěji. Začteme-li se do ohlasů na její nedávnou tvorbu, získáme dojem, že vše má svou nepřekvapující kvalitu: na jedné straně jsou kvitovány její inscenace komediální,² na druhé straně se dostává ocenění i dramaturgické linii zaměřené na vážnější a tragická témata. Od roku 2000 se její záběr rozšiřuje i o komorní inscenace v Divadle Ungelt. Burešová je vnímána jako konzervativní režisérka, která si ovšem volí pozoruhodné a neotřelé texty, hledá pro ně specifické režijní pojetí, dokáže najít společně s herci přesnou stylizaci i výraz. Recepce jednotlivých inscenací se pochopitelně případ od případu liší, ale výtky se v principu opakují: nebezpečí jistého akademismu či pouhé technicistnosti, estetismus, nedostatečně vnitřně motivovaná stylizace nebo přílišná expresivita hereckého projevu, abychom jmenovali ty nejčastější. (Má-li čtenář dojem, že se – ať na straně pochval, či odsudků – shromáždilo až příliš mnoho potenciálních floskulí, nemýlí se, četba recenzí na inscenace Hany Burešové vzbuzuje neodbytný dojem, že ačkoli dovedeme popsat divadlo provokující, pobuřující či jinak rozvichřené, pro setrvalou – zdánlivě konzervativní –, uměřenost Burešové zřejmě neumíme najít dost výstižný slovník.)

Dílo Hany Burešové nebylo a není předmětem vášnivých polemik. Není ale – a to je na pováženu – ani předmětem zásadnějších analýz. Kromě rozsáhlé bakalářské práce Jany Schmidtové *Inscenační rukopis režisérky Hany Burešové*³ nevznikla žádná podstatnější teatrologická studie. Jak konstatuje Schmidtová, rozsáhlejší

1 KRAUS, Karel. Tirso de Molina před El Grecovým obrazem. In Týž. *Divadlo ve službách dramatu*. Praha: Divadelní ústav, 2001, s. 485.

2 V poslední době reprezentované zejména adaptacemi románů Terryho Pratchetta (*Soudné sestry*, 2001; *Maškaráda*, 2006) a vedle toho pokusy o moderní přístup k tradičním podobám komedie a frašky (např. C. Goldoni: *Lhář*, 2005; P. Marivaux: *Experiment*, 2008; G. Feydeau: *Dáváme děťátku klystýr / „Kašlu na to!“*, řekla *Hortensie*, 2010).

3 SCHMIDTOVÁ, Jana. *Inscenační rukopis režisérky Hany Burešové (s přihlédnutím k její tvorbě v Městském divadle Brno v letech 2003–2006)*. Bakalářská diplomová práce. Brno: JAMU, Divadelní fakulta, 2007. 80 s. Práce je zaměřena zejména na tři brněnské inscenace z let 2003–2006, tedy *Prostopášník aneb Kamenný host*, *Znamení kříže* a *Amfytion*. Kromě toho se pokouší podat co nejuplněnější životaběh Hany Burešové a obecnější charakteristiky její režie, v tomto bodě ale pouze povrchně aplikuje teze Zdeňka Hoříňka.

texty o režisérce spadají do první poloviny devadesátých let⁴ a svým způsobem je sumarizuje studie Zdeňka Hoříňka „Radostná dobrodružství“.⁵ Tento text – což je možná příznačný paradox – vznikl ovšem nejprve pro časopis *Czech Theatre* a teprve později byl v české verzi zahrnut do souboru *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Jde o jedinou ucelenější práci snažící se uchopit dílo Burešové komplexně a pojmenovat principy její tvorby, o studii, která se – zřejmě nezáměrně – stala zatím jediným klíčem k režisérčině praxi.⁶

Velmi přímočaře, leč výstižně pojmenoval recepci jejího díla Roman Sikora: „Režisérka Burešová patří v rámci českého divadla zcela jistě mezi zjevy mimořádné. Jen jí snad chybí halasnost a bouřlivé přitakávání divadelní kritiky, jako tomu bývá u ‚hvězdných‘ osobností české divadelní režie. [...] její inscenace svědčí o jasném a promyšleném pojetí divadelnosti a estetiky, vycházející striktně z textové předlohy. To je v souvislosti s častým preferováním režijních hvězd prezentujících většinou jen samy sebe také obdivuhodné.“⁷ Příčiny výše popsaného opomíjení režisérčiny tvorby tkví zřejmě především v dobovém kontextu: vedle skandalistů a provokatérů devadesátých let (Petr Lébl, Jan Nebeský, případně Vladimír Morávek) stála její práce poněkud v pozadí, ačkoli byla vůbec první nositelkou *Ceny Alfréda Radoka* za inscenaci *Don Juan a Faust* a její počiny se v radokovských nominacích (případně nominacích na *Ceny Thálie*) objevují pravidelně.⁸ V pohybu „mezi modernou a postmodernou“ – abychom použili Hoříňkovu charakterizaci českého divadla devadesátých let 20. století – strhávala na sebe ona klubající se postmoderna více pozornosti než pozvolna a zevnitř se obměňující divadlo Hany Burešové.⁹

Je jistě mnoho možností, jak k takovému dílu přistoupit: vzhledem k výraznému ohlasu, který vzbudily inscenace Senekovy *Faidry* (2007) a dva pokusy o Calderóna, *Znamení kříže* (2005) a *Lékař své cti* (2009), se nabízí možnost zaměřit pozornost na dramaturgickou linii tragédií. Ačkoliv tyto inscenace vznikají s jistým časovým odstupem, vyznačují se některými společnými rysy a podobnostmi, danými nejen tím, že v hlavních ženských rolích je vždy obsazena Helena Dvořáková. V širších souvislostech můžeme tuto linii prodloužit do první poloviny devadesátých let, kdy Burešová režíruje Elliotovu *Vraždu v katedrále* (1993) a poprvé se konfrontuje s Calderónem v inscenaci *Zázračného mága* (1995). Vazby mezi jednotlivými kusy jsou ale spletité, jak se ukáže později. Jako střed dalších úvah si proto vybírám v tuto chvíli poslední z inscenací tohoto okruhu,¹⁰ *Lékaře své cti*,¹¹ a pokusím se

4 Schmidtová uvádí mj. texty: KRÁL, Karel. Hrdinové a sny vzdorují. *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 1, s. 72–97; Kapitán John Peggy Heartfield vypravuje [rozhovor Karla Krále s Hanou Burešovou]. *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 1, s. 56–71. JUST, Vladimír. Zázrak normalnosti. *Literární noviny* 4, 1993, č. 17, s. 11.

5 HOŘÍNEK, Zdeněk. Radostná dobrodružství. In Týž. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s. 96–101. Poprvé anglicky a francouzsky: Týž. Joyful adventure. *Czech Theatre*, 1994, n. 8, s. 25–35.

6 Připomeňme, že Hořínek své postřehy dále rozvádí v recenzích jednotlivých inscenací. (Srov. též jeho text v tomto čísle *Divadelní revue*. Pozn. red.)

7 SIKORA, Roman. Odvaha ke strohosti a patosu. *Literární noviny* 16, 2005, č. 38, s. 12.

8 Viz soupis režii Hany Burešové v tomto čísle *Divadelní revue*. (Pozn. red.)

9 Patří k dobrému tónu každé studie o Haně Burešové zmínit její pracovní i osobní partnerství s dramaturgem Štěpánem Otčenáškem. Dramaturgie – ve smyslu koncepčního uvažování a přípravy – hraje v režisérčině práci zjevně podstatnou roli. Není však cílem těchto úvah, a ani to není možné, rozsuzovat, co je – v dané inscenaci – podíl Burešové jakožto režisérky a co Otčenáška v pozici dramaturga. Budu proto mluvit o režii a dramaturgii pouze jako o jistých funkcích v rámci procesu přípravy inscenace, aniž bych chtěl podíl jednotlivých členů týmu jakkoli hodnotit.

10 Claudelův *Polední úděl* v Divadle v Dlouhé (12. 4. 2011) měl premiéru po uzávěrce čísla. (Pozn. red.)

11 Pedro Calderón de la Barca: *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. 4. 2009. Režie Hana Burešová, dramaturgie Štěpán Otčenášek, překlad Vladimír Mikeš, úprava Hana Burešová a Štěpán Otčenášek, scéna Martin Černý, kostýmy Hana Fischerová, hudba Vladimír Franz.



David Deutscha (don Diego), Miloslav König (infant don Enrique), Miroslav Hanuš (král don Pedro) a Tomáš Turek (don Arias). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Helena Dvořáková (Mencía). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Helena Dvořáková (Mencía) a Michaela Doležalová (Jacinta). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Veronika Blažejová (služka), Helena Dvořáková (Mencía) a Michaela Doležalová (Jacinta). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

pojmenovat soustavnou snahu režisérky o nalezení adekvátního výrazu pro tragické, povýtce náboženské drama.

II.

Textová úprava překladu Vladimíra Mikeše¹² pořízená inscenátory není co do rozsahu nijak zásadní, je však velmi důsledná a předjímá některá režijní řešení. Ze hry zvíci 2 951 veršů jich bylo vyškrtáno zhruba 600, tedy necelá pětina. Nejpodstatněji je kráceno první dějství (o 23 %), druhé a třetí jsou upravovány méně (o 16 %, respektive 15 %). Tento poměr odráží i logiku výstavby Calderónovy hry, která se – po roztěkaném prvním dějstvím – stále více koncentruje na příběh dona Gutierrez a jeho ženy Mencíí, v druhém a třetím dějství není proto nutné zvyšovat dramatické napětí zásadnější úpravou. Z celého textu je v úplnosti odstraněna jen jediná scéna, jinak škrty zasahují pouze některé – z hlediska rozvíjení dramatického konfliktu – zbytnělé rétorické pasáže.

Zcela vypuštěn je výstup v prvním dějství, v němž se demonstruje laskavost krále Pedra,¹³ který uděluje vojenským vysloužilcům na setkání vojenské hodnosti nebo rozdává diamanty. Taktéž jsou odstraněny pasáže apostrofující Pedra jako „nejjasnější hvězdu Kastilskou, Jupitera Španěl“¹⁴ nebo „španělského Apolla“¹⁵ – v důsledku toho vystupuje do popředí více jeho přísnost a krutost, o níž je řeč hned v expozici. Zatímco Calderón nabízí možnost chápat Pedra jako vladaře přísného, leč spravedlivého, v úpravě je akcentována zejména jeho moc, nevyzpytatelná, absolutní a – z dnešního pohledu – krutě absurdní.

Dále je podstatně zkrácen výjev z druhého dějství, v němž král rozmlouvá s důvěrníkem Diegem o své tajné procházce noční Sevillou. V originále výstup opět dokresluje charakter Pedra I. jako přísného, ale spravedlivého vladaře, který se v převleku prochází městem a neváhá se postavit pouličním rváčům. Úprava ponechává jen králův popis nočního života města a přesouvá tento monolog do třetího dějství k obdobnému výjevu královny druhé tajné inspekce. Ve výsledku tak králova evokace třeštíci Sevilly následuje po scéně, kdy Gutierrez uvede do svého domu lazebníka a donutí ho pustit doně Mencíí žilou. Dosud uzavřené, intimní drama tak získává na chvíli širší rozměr: jako by se skrytá scéna vraždění nevinné obrážela v tušeném – pouze textově evokovaném – nervózním chaosu ulice,¹⁶ kde zní drzé

12 Překlad vyšel tiskem v souboru: CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Život je sen – Lékař své cti*. Praha: Artur, 2008. 228 s. Nutno podotknout, že vydání obsahuje mnoho tiskových chyb, které i vzhledem k tomu, že jde zřejmě na dlouho o jediné knižní vydání těchto překladů, jsou dost na pováženou.

13 Hra je v tomto ohledu historicky lokalizována – mělo by jít o kastilského krále Pedra I. (1334–1369), který je zván buď Krutý, případně Spravedlivý, podle politického postoje daného dobového historika. V historických souvislostech získávají i dramaticky relativně nepodstatné verše svůj zásadní význam, např. krátký dialog o náhlém odjezdu infanta Enriqua: „KRÁL: Myslí si, že se mě zbaví, / když se někde, chytrák, schová. / A kam odjel? – DIEGO: Jak mám zprávy, / do Consuegry. – KRÁL: K Velmistroví / infantovi. A kout pikle, / přemýšlet, jak pomstít se mi / za zády.“ CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit., s. 208. Dobové publikum bylo obeznámeno s tím, že Enrique nakonec svého bratra svrhne a nechá stít. Výjev, v němž král v úzkostech medituje nad svou smrtelností a případnými následky své smrti pro říši – „Má to být počátek konce? / Kéž dolehne můj hlas k bohu! Z té krvavé potopy by / stříkala krev na oblohu.“ (s. 200) –, není tedy jen existenciální scénou, barokním mementem mori, ale i autorovým komentářem k historickým událostem. Calderón zjevně psal s vědomím, že publikum je obeznámeno jak s některými fakty, tak s různými hodnoceními Pedra I. jako historické figury. (Srov. FOX, Dian. *El Médico de su Honra: Political Considerations*. *Hispania* 65, 1982, č. 1, s. 28–38.)

14 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit., s. 141.

15 Op. cit., s. 192.

16 KRÁL: „Amanti na každém kroku, / flamendři, bujaré dámy, / hudba, tanec, pitky, flámy, / a co nároží, to krčma, / a co ulice to herna, / nad každou křiklavou barvou, / nápis ‚Tady se dnes hraje.‘“ Op. cit., s. 170.

písně a skučící vítr je roznáší.¹⁷ Motiv větru je tak v úpravě velmi zásadní, rámuje celou inscenaci – je leitmotivem prvního dějství a objeví se i na počátku závěrečné katastrofy. Podtrhuje se tím i podstatné calderónovské, potažmo barokní, téma pomíjivosti a křehkosti všeho lidského žití i usilování.

Pokud jde o motivickou strukturu hry, za své vezmou s apostrofami krále téměř všechna přirovnání z oblasti antické mytologie. Dále škrty zhušťují ty rétorické pasáže, kde se pouze souřadně připojují nová a nová přirovnání, aniž jsou dramaticky nezbytná (např. přirovnání infanta k fénixovi, jeho koně s barevným chocholem k barevné louce). Vytratí se také zmínky o barvách a je možné říci, že v upravené verzi textu – podobně jako v inscenaci – dominuje bílá, odstíny černi a tmy, nach. Na významu naopak získává zmíněný motiv větru, dechu a snění, který v mnoha obměnách nacházíme v celé hře a tento motivický okruh se promítá i do režijních postupů.

Pro výklad hry jsou nejpodstatnější změny zasahující distribuci replik mezi postavami. Úprava odstraňuje postavu králova důvěrníka dona Diega a spojuje ji s donem Ariasem, který v původní verzi mizí v polovině druhého dějství jako přívrženec Enriqueův.¹⁸ Na konci se tedy setkávají téměř všechny postavy: hra se tím stává komorním dramatem dvou překrývajících se milostných trojúhelníků, aktuálního (Mencía–Gutierre–Enrique) a minulého (Leonora–Gutierre–Arias), což podporuje dojem její sevřenosti. Vyjma Enriquea, který prchl, se v závěru konfrontují všechny postavy prvního dějství a vypořádávají své spletité vztahy.¹⁹ Spojení postavy dona Diega s figurou dona Ariase také zvyšuje počáteční spád – mizí mnohé vysvětlující a zdvořilostní komentáře připsané postavě Diega a expozice získává charakter vskutku osudového a šokujícího setkání.

Úprava zužuje žánrový rozkmit hry: zatímco Calderón často traktuje téma ve vážné i komediálně-plebejské rovině,²⁰ v *Lékaři své cti* druhou rovinu zastupuje pouze sluha Coquín, jehož prostor úprava navíc dosti omezuje (zejména ve třetím dějství odpadnou některé komické pasáže), a hra tak dostává tragický a osudový rozměr, v němž namísto humoru nastupuje krutá ironie.

III.

Ještě než zazní první slovo dramatu, úzkostný infantův výkřik „Bože!“, předsazuje režisérka krátký výjev: se zvednutím opony se rozezní nervózní, ostře rytmizovaná hudba (Vladimír Franz), jakýsi muž v bílém tápe před další, černou poloprůhlednou oponou, za níž se zvolna objevují jemně rozostřené siluety několika mužů. S hudebním akcentem poloprůhledná opona mizí a s ní i muž v bílém. Muž ve středu

17 Op. cit., s. 213. Calderón předepisuje zpěv za scénou (v inscenaci z nahrávky) a některé motivy z posměvačné písně mohou spoluvytvářet atmosféru situace, když je nebudeme vztahovat na spor krále a infanta, ale na právě vrcholící Mencíino drama: „Do Consuegry infant kluše, / v hlavě se mu vylíh' nápad, / že montielské kopce budou / divadlem sta hrozných dramát.“ Op. cit., s. 212. Úprava takové čtení umožňuje, když tento motiv vyvazuje z historických souvislostí.

18 Tato dobově podmíněná rovina dnes není důležitá ani srozumitelná, úprava se jí proto logicky zbavuje.

19 Toto řešení, kdy jsou všechny podstatné osoby konfrontovány s hrůzným obrazem mrtvé Mencíi, odpovídá i častému názoru, že „je příznačné, že všechny postavy mají společně zodpovědnost za katastrofu, která zničí Mencíu, všechny mají svou vinu na nespravedlnosti a utrpení, které vstoupilo do jejich světa“. HEIGL, Michaela J. *Erotic Paranoia and Wife Murder in Calderonian Drama. Hispanic Review* 70, 2002, n. 3, s. 349 – pracovní překlad zde i dále D. Drozd. Poměrně často se taky setkáme s názorem, že nepřímou vinou je zejména král Pedro (viz např. ROGERS, Daniel. „Tienen los Celos Pasos de Ladrones“: Silence in Calderón's *El Médico de su Honra*. *Hispanic Review* 33, 1965, n. 3, s. 273–289.).

20 Viz případy zrcadlení příběhu v *Zázračném mágovi* a *Dceri vichřice*.

vykročí a vzápětí s výkřikem padne v záblesku světla. – Tak Burešová realizuje typicky barokní moment Enriquova (Miloslav König) osudového pádu z koně. V principu respektuje dobovou scénickou poznámku „Zazní bubny, vejde a zároveň upadne infant don Enrique“²¹, doplňuje ji však o krátký obraz – předehru, která podtrhuje divadelnost výjevu a vlastně celé inscenace: čtyři muži se zjevují vskutku jako postavy na jevišti, jehož divákem je onen muž v bílém, který bude v závěru identifikován jako lékař Lodovico (Jiří Wohanka). Na konci inscenace je rámuující sekvence zopakována: postavy zformují jakýsi prapodivný svatební průvod, který odchází za právě zasnoubeným Gutierrem (Miroslav Táborský) a Leonorou (Marie Turková),²² lékaře kráčejiícího na jeho konci poloprůhledná opona odřízne a ponechá tápajícího na forbině. Figury se opět změní v tušené přízraky a ztratí se ve tmě.

Vizuální zarámování, které je podmíněno a umožněno textovou úpravou, dává jasně najevo, že to, co se před mužem v bílém a námi – diváky – otevírá, není popisný, „reálný“ děj, ale možná sen, vize, ztělesnění jistých vnitřních pochodů. Potřebujeme dokonce dvě opony, jednu běžnou a jednu speciální, abychom skrze ně mohli vstoupit do světa této hry.²³

Zmíněný proces ještě dále pokračuje: poté, co je zraněný infant odnesen, rozevírají se paravány, které do té chvíle vymezovaly hrací prostor, a odkrývají křehce působící bílou stavbu, jakýsi altán se čtyřmi sloupy, opatřený černými tylovými závěsy a vyvýšenou podestou. Podlaha jeviště je šikmá²⁴ a altán je umístěn na horizontu jeviště, tedy relativně vysoko. Mezi zadními sloupy stojí žena v bílém, svírá v rukou závěsy, v napjatém gestu, snad jako by vyhlížela z okna, pronáší svůj monolog: „Viděla jsem všechno z věže...“²⁵ zatímco altán se s ní zvolna pohybuje vpřed. Když vstupují šlechticové nesoucí nebohého infanta, rozhrne žena přední závěsy a sestoupí na scénu. Pro danou chvíli je prostor definován jako pokoj v domě, kde proběhne první souvislejší sekvence hry a začíná se rozvíjet konflikt.

Je příznačné kolik opon, paravánů a závěsů je v krátké vstupní části odsunuto a rozhrnuto. Tím se umocňuje dojem postupného odkrývání čehosi tajemného: postava Mencíi (Helena Dvořáková), která je takto exponována, získává mnohem větší prostor, než jaký je jí přisouzen v textu.²⁶ Mencía v inscenaci vyniká stejnou

21 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit., s. 121.

22 Alternace Klára Sedláčková.

23 Nelze tu nevzpomenout na chválu opony pronesenou Karlem Krausem ve studii „Nejisté umění“: „Začátek na divadle je nebo má asi být i překvapením. Je chvíle přechodu do neznáma, ale my se tam chystáme vstoupit – nebo spíš přeskočit – vstřícně: ať se shledáme s čímkoli, neodejdeme s prázdnou. Za časů nebožky opony docházelo k překvapivému vykročení jednoduše: Zvedli ji nebo rozhrnuli, a my se octli ne sice v jiném světě, jak se říká, ale na jiném místě našeho světa, v jiné jeho poloze, v jiné chvíli jeho dějin. Jako bychom se uprostřed života najednou zastavili, jako by se protrhl okruh našich zkušeností, přerušila se jejich obvyklá souvislost, a my to všechno doposud známé náhle uviděli pootočeno do jiného, jasnějšího světla. [...] Opona především jednoznačně vymezuje začátek a konec hry, odděluje její prostor od místa vyhrazeného divákům, a tak každému přiděluje postavení, jaké mu náleží. Od světa, který je za oponou, očekává divák překvapení: co, kde a jak se bude dít a k jakým koncům to povede. V jednom však nechce být divák překvapen, ale mít jistotu: že neuvidí nic nahodile se přihodivšího, nýbrž dění uspořádané, skloubené, důkladně předem uchystané, zkrátka hotové, dovršené dílo, v němž i všechno překvapivé bude mít svůj čas, své místo, svůj přesně určený průběh.“ KRAUS, Karel. Nejisté umění. In Týž. Op. cit., s. 90, 95.

24 Jevištní podlaha Divadla v Dlouhé je standardně mírně (3 cm na metr hloubky) nakloněna směrem k divákům; v této inscenaci to vyniká a spoluvytváří kompozici.

25 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit., s. 122–123.

26 Jen pro úplnost: Gutierrovy promluvy mají 1 175 veršů, zatímco Mencíiny repliky 483 veršů; Mencía je z dějového hlediska pasivní (kromě scény, kdy se pokusí odvrátit hrozící společenskou katastrofu napsáním dopisu infantovi), zatímco Gutierre velmi výrazně a aktivně jedná, i když není přítomen na scéně, prakticky vždy je předmětem hovoru.

měrou jako postava hlavního hrdiny dona Gutierrea – je to důsledek režijního aranžmá, kdy Burešová herečku opakovaně staví do centra scény a často ji vyzdvihuje na zvýšenou plochu „altánu“ – obrazně řečeno, hraje se o Mencíu a kolem ní. Dojem určité výlučnosti postavy zároveň podtrhuje její bělostný kostým, zářící v jinak temné, barevně tlumené inscenaci.

Kromě toho závěsy a paravány umožňují zcela konkrétním scénickým jednáním rozehrát motiv snu, který dominuje prvním a druhému dějství, a s ním související motiv skrývání identity. Třikrát se opakuje situace, kdy některá z postav leží uvnitř prostoru altánu a je oslovena kýmsi jen tušeným za závěsem – nejprve se takto „zjeví“ Mencía zraněnému Enriquovi, podruhé se stejně vynoří on jí a nakonec tak zkouší sám Gutierre věrnost své ženy.²⁷ Další variací téhož principu je zmíněná poloprůhledná opona, jejíž pomocí režisérka celý kus rámuje, a zejména soustava paravánů přes celou výšku jeviště. Ty svým pohybem člení vertikálně scénu a opět se za nimi skrývají postavy a zjevují jejich stíny.²⁸ Důsledně užívání tohoto principu, který byl v podobné funkci použit již ve *Znamení kříže*,²⁹ svědčí o vědomí jistých základních témat calderónovského dramatického světa, která jsou takto divadelně rozvíjena a soustavně vetkávána do celku inscenace.

Pohyblivé, neutrální paravány a centrálně umístěný (až na jednu výjimku) „altán“ jsou jedinými prvky scény. Doplnují je pouze světelné změny, v případě altánu i barevné světlo z podlahy a střídá projekce (stylizované temně zelené listoví pro scénu v zahradě a obraz mnoha krvavých otisků na vraždou poskrvněném domě). Prostor je variabilní a přitom ve své oprostěnosti jednotný – odpovídá dramaturgické úpravě tíhnoucí k zhuštění a soustředění děje. Místo akce není nijak konkretizováno a pouze z textu případně vyrozumíme, kde se postavy nacházejí – zahrada, pokoj, kostel, sál či chodba v paláci. Univerzálnost jevištního prostoru souzní i s obecností, kterou vnějším rysem dějiště přisuzuje (resp. právě nepřisuzuje) Calderón ve svém dramatu, v němž nalezneme minimum scénických poznámek a jen velmi střídme intradiologické informace vztahující se k dějišti.³⁰ Režisérka tak má možnost scénicky realizovat nikoli vnější, ale vnitřní aspekty dramatického prostoru, jeho vrstevnatost a topografii: odtud hra se závěsy a průsvity, skrýváním, centrální situování Mencíi v altánu i dojem bludiště, nepřehledného a klaustrofobického prostoru,³¹ který evokují mechanicky se přesouvající paravány.

27 V tomto jediném místě explicitní scénická poznámka originálu předepisuje odhrnutí závěsu, za nímž Mencía spí.

28 Pro důslednost režijní strategie je příznačné, že don Gutierre je exponován nejprve jako příznačný stín na paravánu, a teprve vzápětí vstupuje herec na scénu, do rozhovoru Mencíi a Enriqua (zatím samozřejmě – přes všechny narážky – zcela počestného).

29 Ve *Znamení kříže* se po komické předehře podobným způsobem zjevují za průsvitnou oponou dvě mužské figury, závěsy pak výrazně fungují v prvním dějství, užity jsou i prořezávané a prosvěcované paravány, jež evokují les. Vzhledem k tomu, že hra je strukturně mnohem komplikovanější, upustila zřejmě režisérka od důslednějšího rámování, které *Lékař své cti* po výše popsaných úpravách naopak umožňuje.

30 Objevují se pouze drobné zmínky: Gutierre dle scénické poznámky odhrnuje závěs, za nímž spí Mencía (CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit., s. 185), jednou padne zmínka o tom, že do zahrady lezl přes zeď (což nutně nepředpokládá zeď na scéně), Mencía zmíní, že sedí v zahradě u studánky (s. 189). Všechny tyto zmínky jsou ale dosti nesoustavné a nesměřují k popisu místa, kde se daná scéna odehrává. Zcela ojedinělá (a poněkud překvapivá) je pak poznámka předepisující, aby byl infant Enrique posazen na židli (s. 123). Vrchlický volí v tomto místě „lenošku“ CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Lékař své cti*. Přel. Jaroslav Vrchlický. Praha: Grosman a Svoboda, 1900, s. 11.

31 Tento rys je poprvé zmíněn dříve, než Gutierre zamkne Mencíu před vraždou v jejím pokoji. Už když Jacinta přivádí Enriqua tajně do zahrady, prohlásí: „Noc tě skryje svými plášti, / ona je tu jako v pastí.“ CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 156.



Marie Turková (doña Leonora) a Tomáš Turek (don Arias). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Miroslav Táborský (Gutierre) a Helena Dvořáková (Mencía). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

V případě scénické stavby, kterou – jako mnozí recenzenti – nazývám „altánem“, nutno podotknout, že ač postupně zastupuje různé prostory – na počátku zřejmě okno či věž, pak snad Enriquovo dočasné lůžko, později besídku či altán v zahradě, nakonec pokoj, kde Mencía zemře –, nedá se v tomto případě mluvit o jevištní metafoře. Objekt je na počátku konkrétní jevištní realitou, která je významově neutrální. Postupně sice přejímá jednotlivé významy, ty ovšem nevstupují do vzájemných relací.³² Jevištní metafora předpokládá tenzi mezi jednotlivými, postupně generovanými významy,³³ zatímco zde užitá jevištní stavba převádí všechny prostory, v nichž se Mencía postupně vyskytne, na obecný, univerzální – ale jevištně zcela konkrétní – elementární prostor, akční centrum hry.

Dodejme, že tyto principy a scénické objekty – ač umožňují divadelně realizovat různé motivické vrstvy textu – nevycházejí přímo z jeho litery, nejde o ilustraci (a případně rozvinutí) dílčího motivu, ale opírají se o některá témata i o stavbu celku dramatu a na úrovni celku jsou také koncepčně uplatňovány. V konečném důsledku se tak s textem pojí velmi organicky.

V takto oprostěném prostoru se nutně dostává do popředí otázka kompozice scény. Ačkoli samotné mizanscény jsou relativně statické (v hereckém projevu dominuje hlas, intonace a gesto, nikoli pohyb), dynamičnost inscenaci dodávají proměny uspořádání prostoru.

První sekvence (pád infanta z koně a jeho setkání s Mencíou a jejím manželem) je řešena jednoduše středovou kompozicí, které dominuje altán. Téhož principu se drží i rozložení hereckých pozic – dominuje trojúhelníkové schéma s jednou postavou ve středu a dvěma souměrně po stranách (infant ležící v altánu, Mencía mezi dvěma muži atp.).³⁴

Další výstupy (od Leonoriny stížnosti až po konec prvního dějství) jsou situovány do královského paláce, proměna scény je poměrně dlouhá a zásadně mění rozvržení prostoru: scéna je stavěna diagonálně, což zvýrazňuje i pruh světla, naznačující snad chodbu (či jakoby unikající z otevřených dveří) přetínající hrací prostor od zadního pravého do předního levého rohu. Taková kompozice je nestabilní, nemá záchytný bod, proto i pozice herců se dynamicky mění – mocensky nejvyšší figurou je po celou dobu král a vůči němu se všechny postavy situují. Král se až na výjimky pohybuje vlevo vpředu, určuje vlastně celou perspektivu scény, ostatní postavy, dle svého hierarchického postavení pak tvoří linii v již zmíněné diagonále. Další výrazná pozice, kterou může zaujmout např. králem vyslychaný Gutierre, je vpravo vpředu, poblíž pravého portálu, sice tváří v tvář, ale stále v nezbytné distanci vůči panovníkovi. Rozvrh je opět trojúhelníkový, ovšem nerovnovážený (může se dokonce převrátit tak, že král a Gutierre si vymění pozice), což je podpořeno i průhledem mezi paravány umístěnými mimo střed. Kompozice scény i vedení herců v mizanscénách zdůrazňují vnitřní napětí, nerovnovážnost, nestabilitu dané situace.

Další rozsáhlá scéna, noční setkání v zahradě, kterým v textu začíná druhé dějství, je kompoziční variací na úvodní sekvenci – altán je vysunut na forbinu a paravány tvoří dva průchody po stranách. Navazující scény v paláci nebo Gutierrově domě představují variace tohoto souměrného uspořádání, mění se jen hloubka prostoru,

32 Pro srovnání připomeňme klasické příklady jevištní metafory, jako je klavír zastupující rakev v Radokově *Komikovi* nebo rozehrávání zcela konkrétní a reálné postele v Grossmanově (a Fárově) *Králi Ubu*.

33 Srov. Hořínkovy teze o úzkém vztahu simultánní, dialektické montážní metody s jevištní metaforou. (Viz zejména HOŘÍNEK, Zdeněk. Možnosti divadelní montáže II. In Týž. Op. cit., s. 70–86. Týž. Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu. *Divadelní revue* 13, 2002, č. 4, s. 3–15.)

34 Jinými než kompozičními důvody nevyložíme ani to, že i služby v domě jsou dvě, ač hovoří a dramaticky jedná pouze jediná.

míra jeho uzavřenosti (a jisté klaustrofobičnosti) a otevřenosti (např. když se prostor znovu otevře do hloubky, nabídne uprostřed úzký průchod a evokuje tak chrámovou loď).

Ve chvíli, kdy se drama blíží ke katastrofickému rozuzlení, dojde opět k rozrušení rovnovážných středových kompozic: když Mencía, zaživa „pohřbená“ v altánu, za zataženými černými tyly, osvětlená již jen slabým nazelenalým světlem, zmizí za zástěnami, prostor je opět komponován diagonálně – král se vydává na noční procházku městem. Dramatičnosti poslední sekvence odpovídá i extrémní nestabilita prostoru – střídání protilehlých diagonálních schémat v postavení paravánů.

Gutierre vede lazebníka diagonálně z pravého zadního rohu, cestu opět vymezuje světelný pruh na hrací ploše. V této scéně se dávají paravány do pohybu během výstupu a postupně vytvoří opět diagonální, ale opačnou sestavu: lazebník stojící vpravo vpředu hledí do levého zadního rohu, kde je odhalen pokoj s Menciou očekávající smrt. Toto vybočení z ustavené kompoziční zvyklosti podtrhuje významnost okamžiku. Následuje další extrémní přesun, kdy se paravány vracejí na předchozí pozici a znovu formují diagonální ulici „stoupající“ zleva doprava. Zde se střetne král provázený Ariasem se zděšeným lazebníkem a drama směřuje k pointě. Není zřejmě náhodné, že král opět na linii vymezené světelným úhlopříčným pruhem zaujímá dominantní místo vlevo vpředu, jako tomu bylo při scéně Leonoriny audien- ce a výslechu Gutierrez.

Volba těchto dvou kontrastních diagonálních kompozic má své hlubší zdůvodnění: zatímco prostor ulice je budován zleva doprava a otevírá se do „prázdná“ osvětleného horizontu, prostor domu působí klaustrofobicky, neboť diagonální linie naopak prostor „uzavírá“.³⁵ Zatímco král s Ariasem vstupují do prostoru otevírajícího se, lékař je nucen vstupovat do prostoru, který se zužuje, svírá a jehož koncem je „lože smrti“. Protikladnost obou prostorových rozvrhů divadelně zjevuje vnitřní kvalitu dramatického prostoru hry, jeho konfliktnost, zároveň umožňuje výtvarnými prostředky gradovat napětí. Posledním stupněm tohoto zintenzivňování je rozpořádání scén – když král a lazebník hledají onen poskvřený dům, zástěny popojíždějí v těkavém světle, evokující neklid města i postav, aby nakonec vytvořily opět souměrný a rovnovážný tvar – pořádek je, ať už jakýkoliv – nastolen a vše se vrací k počátku.

Konstatovat vertikality calderónovského dramatu je téměř banální, dodejme jen, že tento rys – pokud jde o scénografii – realizují zmíněné paravány, často nasvěcované shora, zužující prostor scény, vytvářející úzké průchody a průhledy, i bělostný altán, který je v některých momentech umisťován do jejich těsného sevření, aby vynikla jeho výška.

IV.

Otázka herectví je kruciální otázkou divadla Hany Burešové vůbec. Pro její inscenační praxi je charakteristické rozmyslné a soustředěné režijní gesto, které však je – jak můžeme doložit už u prvních podstatnějších úvah o její tvorbě – limitováno i podmíněno schopnostmi a také vůlí herců daný tvar přesáhnout.³⁶

35 Rozdílnost dojmu obou protikladně uspořádaných scén je snad posílena i tím, že plocha jeviště je mírně zdvižena proti divákům. Scéna ulice se tak otevírá a zároveň stoupá zleva doprava. Prostor druhý – „čteme-li“ jej, jak je podvědomým zvykem naší kultury, taktéž zleva doprava – klesá... Více o základních kompozičních principech scén srov.: Passow, Wilfried. Vlevo minulost, vpravo budoucnost: Reinhardtův *Faust* jako podnět pro výklad symbolických významů scénického prostoru. *Divadelní revue* 6, 1995, č. 3, s. 3–15.

36 Viz např. pokus popsat případy, kdy není ansábl schopen dostatečně naplnit režijní koncept: „Vzniká tak – v lepším případě – dojem jisté manýry a v horším případě pak je namísto sdílené a nakažlivé



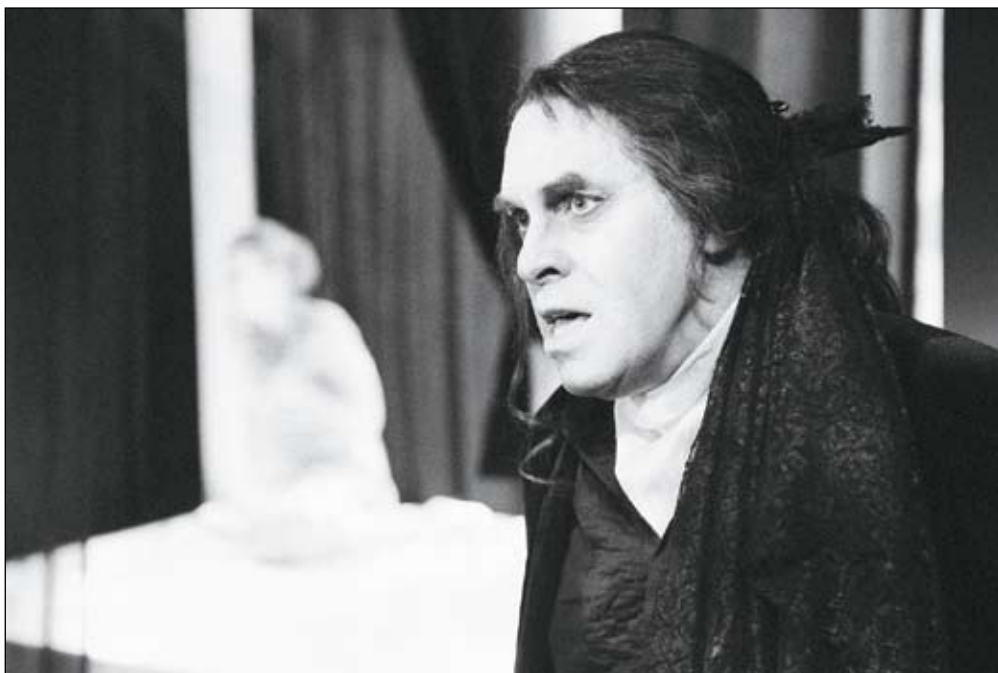
Helena Dvořáková (Mencía) a Miroslav Táborský (Gutierre). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

Herecký projev je v *Lékaři své cti* výrazně stylizovaný: základní aranžmá jsou velmi statická, sošná, herci často stojí frontálně do publika, ve vypjaté póze, přičemž pohyb je koncentrován do gesta. Podporuje to i kostýmní řešení, jež klade důraz na siluetu figury – králi dodává na důstojnosti jeho dlouhý plášť, ostatní mužské kostýmy jsou variacemi na též princip (spojují španělské inspirace se současným oděvem, zvýrazňují pas i ramena a opticky prodlužují postavu ještě zvýšenou botami na podpatku). Dvě zásadní ženské hrdinky, Mencía a Leonora, jsou odlišeny především barvou kostýmu. Ten v obou případech zdůrazňuje i linii jejich gest, je jen minimálně zdobný (přitom výběr materiálu dotahuje hereckou charakteristiku, např. měkká splývavá krajka rukávů podtrhuje křehkost postavy Mencíi) a v závěru – když Leonora odloží svou čern znectené milenky – odkrytá bělost i tvarová podobnost jejího kostýmu stvrzují paradoxní podobnost s Mencíou.

Kostým podtrhuje pohyb rukou a paží, do nichž se koncentruje výraz – např. král jen zřídka udělá něco víc, než že pokyne, důraznějším pohybem podtrhne repliku, gestem zastaví mluvčího nebo ho vykáže do patričních mezí; podobně jsou tvořeny i ostatní herecké postavy. Vertikalita calderónovského světa se tak nejzjevněji obráží v hereckém gestu, které se, umocněno kostýmním detailem (kupř. mírně prodlouženým rukávem u ženských hrdinek), nápadně vzpíná, vztahuje vzhůru, doprošuje.

Herecký výraz zároveň nemá střední polohu: buď sošnost spojená se střídými gesty rukou a nuancovanou deklamací, nebo výrazná exprese spojená s fyzickou

radosti vidět – paradoxně – právě jen to úsilí, tu úpornou snahu o kontakt s publikem.“ Just, V. Op. cit. Nebo současnější komentář: „Burešové estetizujícímu pojetí toho mnoho nelze vytknout [...], ale chybí jí živý nerv a vlastně i uvěřitelná spojnice do současnosti. Faidra Heleny Dvořákové je herecky dokonalá [...], ale vášeň, kterou předvádí, není lidsky pravdivá.“ MACHALICKÁ, Jana. Faidra dvojím pohledem. *Lidové noviny* 29. 3. 2007.



Helena Dvořáková (Mencía) a Miroslav Táborský (Gutierre). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

akcí – padání, hroucení, prudká objetí či bleskové souboje –, po níž následuje uklidnění (Burešová tyto akce a jejich výjimečnost často podtrhuje hudbou).

Herecký projev, resp. jeho strukturování a poměr jednotlivých složek hereckého výrazu, je do značné míry předurčen strukturou samotného textu, kterou režisérka respektuje (a v úpravě i ostatních inscenačních postupech ještě posiluje). V jednotlivých promluvách dominuje princip intonace: jedná se o dlouhé promluvy, v často komplikovaných, hierarchicky složitých souvětích, které komplikuje i repetitivnost a obměňování motivů. Jak konstatuje Veltruský: „*Intonace* v dominantní pozici má tendenci k plynulému vlnění. Směřuje také k uvolnění přímého vztahu jednotlivých jazykových jednotek a skutečností, k nimž poukazují, aby promluva hladce plynula; to umožňuje významům vstupovat do složitých vzájemných vztahů. V dialogu pak vlnění intonace volně překračuje rozhraní mezi postupnými replikami. Tím se odhalují nečekané významové posuny a rozehrávají se sotva vnímatelné významové odstíny, neboť tyto posuny vyvádějí z rovnováhy obvyklý smysl slov. Vznikají všemožné jemné a pomíjivé souvislosti mezi slovy. [...] Konečně intonace také směřuje k omezování významově nezávislých pohybů – jednání ve fyzickém smyslu –, neboť ty ruší její volné a plynulé vlnění. Připouští zejména takové pohyby, které se jí podřizují, aniž odvádějí pozornost buď bohatstvím svých vlastních významů, nebo svou naléhavou hmotností – tedy pohyby značně stylizované, víceméně lexikalizovaná konvenční gesta a gesta deiktická.“³⁷

Tato charakteristika podstatným způsobem vystihuje herecký styl, k němuž Burešová s herci v případě *Lékaře své cti* dospěla. Jakkoli by bylo možné diskutovat o tom, zda v případě Calderóna je absence scénických poznámek dána strukturováním textu, nebo pragmatickým dramatikovým vědomím, že píše pro dobovou, relativně

37 Viz VELTRUSKÝ, Jiří. Dramatický text jako součást divadla. In Týž. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, 1994, s. 84–85.

striktní divadelní konvenci, můžeme říci, že pokud jde o ztvárnění monologických promluv hry, dominance intonačního principu určuje způsob, jakým herci ztvárňují dílčí významy. Gesto se vskutku podřizuje intonaci: odtud pramení buď jeho strohost (či naprostá absence), nebo zpomalení. Pro některé herce jsou příznačná dlouhá, zpomalená gesta, která paralelně ke komplikovanému intonačnímu projevu spoluhráče udržují napětí a rozvíjejí akci, aniž na sebe strhávají pozornost.

Struktura Calderónových dramát je však komplikovanější: je postavena na střetu epických nebo reflexivních monologů a obrazu, uzavřeného výjevu, často velmi drastického.³⁸ V *Lékaři své cti* není – pokud jde o originální text – tento princip nijak podstatný.³⁹ Důsledně vzato mají tuto formu tři výjevy: nejprve když Gutierre odkrývá závěs a hledí na (a zároveň ukazuje publiku) spící Mencíu, podruhé, když objeví svou ženu při psaní dopisu infantovi, a nakonec, když ji předvádí mrtvou. Ve všech případech text předpokládá deiktické gesto, poukázání na „výjev“. Burešová tento princip v daných scénách zvýrazňuje a dále ho promítá i do jiných situací hry. Některé situace jsou v prostoru altánu aranžovány jako statické obrazy, které se objeví při odsunutí paravánu, jímž jsou důsledně rámovány a odděleny od ostatní akce (takto se poprvé zjeví Mencía a stejný charakter mají všechny scény v zahradě). Burešová takové výjevy objevuje i v jiných místech a inscenačně (zejména světelnými a hudebními akcenty) je zdůrazňuje: charakter samostatného statického výjevu doplněného slovním komentářem tak získávají okamžiky úzkostných vizí postav (např. Mencía objeví pod Gutierrovým pláštěm dýku; králův paranoidní monolog, když ho Enrique nechce zranit dýkou aj.).

Tento po duchu typický barokní divadelní princip kontrastu sofistikované rétoriky a drastického obrazu lze do inscenace promítnout i na velmi subtilní úrovni, jak můžeme doložit na řešení Gutierrova monologu o žárlivosti ve druhém dějství hry.⁴⁰ Dlouhý monolog se v inscenaci dělí na několik částí, které člení právě expresivní „výjevy“. Jedním takovým Miroslav Táborský svůj výstup začne, když konstatuje: „Jsou pryč, už mohu mluvit!“ – a vrhne se na zem v záchvatu vzteku. Celý prostor zároveň zaplaví výsměšný smích a na paravánech se zjeví siluety (zřejmě Enriqua a Leonory), vzápětí Gutierre opět nabude sebekontroly a snaží se situaci zvládnout chladnou úvahou. Rozsáhlý monolog je ještě několikrát přerušen podobnými sekvencemi, které divadelně (a vlastně příznačně pro afektovou estetiku baroka) exteriorizují vnitřní pochody postavy, jednotlivé ataky paranoidní žárlivosti. V této scéně se rozvine i hra se spodním expresivním svícením – Gutierre se leká i vlastního obřího stínu, jež se objeví na paravánu za ním, svého temného žárlivého já, jež se v onom okamžiku dere ven.

Jak vyplývá z naznačených rysů inscenace, herec tu stojí před dvěma typy zdánlivě protichůdných úkolů: najít výraz pro postavu na úrovni intonace a najít přiměřený (nikoli nutně popisně pravděpodobný) výraz pro její extrémní emocionální stavy. Musí se tak vyrovnat s tím, jak udržet napětí při rétorických pasážích, i s tím, jak najít adekvátní míru exprese či patosu. Obecně lze říci, že herci jen výjimečně zaujímají klidné, statické postoje – ač nehybní, jejich tělo má vnitřní napětí, které občas exploduje v pohybové akci, aby se vzápětí stáhlo.

38 V *Očistci svatého Patricia* má být ukázáno zohavené tělo dívky Polonie pohozené v růžovém keři, v *Zázračném mágovi* nechá ďábel mimo jiné otevřít horu, v níž se zjeví přelud, ve *Znamení kříže* je takovým výjevem scéna, kdy se rozkládající mrtvola zpovídá a tento němý obraz sledují zděšení vesničané atp.

39 I když vzniká *Lékař své cti* vedle dramát předpokládajících užití iluzivní barokní scény, hru si lze dobře představit i na prázdném jevišti lopeovského „coral“, prakticky bez kulis, jen s nejnужnějšími rekvizitami.

40 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 176–180.

Dobře je to vidět na hereckém projevu Heleny Dvořákové – její Mencía je permanentně v tenzi. Sama se v jednu chvíli přirovnává ke stonku květiny a chvějící se květiny evokuje i její herecké gesto. Už když ji vidíme poprvé, stojí mírně předkloněná, svírá rukama rozevřený závěs a jakoby celým tělem vyjadřuje svou úzkost z nehody, kterou právě viděla. V průběhu inscenace se mění jen intenzita napětí: Dvořáková se neustále někam vypíná, vzpíná ruce, křečovitě někoho objímá, odtahuje se od něj (je pozoruhodné, že ač herečka sama není příliš vysoká, zdá se jako by její figura měla neustálý tah vzhůru, opticky ji toto tělesné gesto zvyšuje, nemluvě o tom, že ji Burešová často vyzdvihuje na podestu altánu). Případně můžeme zaznamenat opak: postava klesá a hroutí se. Jeden z nejsilnějších momentů tohoto druhu najdeme na konci druhého dějství: Gutierre dá průchod své žárlivosti, tyčí se nad svou ženou, zatímco Mencía sedí a zvolna, téměř nepozorovaně klesá v extrémně vypjatém tělesném gestu – vertikální vzdálenost mezi manželi snad nemůže být větší.

Spíše než charakteristickými gesty, která jsou – jak vyplývá i z Veltruského ná-zoru – pouze podpůrná, konvencionalizovaná a střídá, má smysl každou postavu, resp. její herecké ztvárnění charakterizovat v typu tělesného napětí. Téměř nehybný, nečitelný král Pedro (Miroslav Hanuš), který šetří slovy i gesty a někdy komentuje situaci jen ironickým úšklebkem nebo zdvižením obočí, neustále soustředěně naslouchá. V jistém smyslu je to pozoruhodný herecký výkon – ač je postava přítomna ve značném počtu situacích, nemá – a úprava to opět zvýrazňuje – k dispozici mnoho slov. Miroslav Hanuš tak musí z celého ansámbly nejsoustavněji hledat způsoby, jak pozorně, napjatě a soustředěně naslouchat, vnímat, aniž by přehnaným projevem rozrušil situaci. Vedle něj se don Enrique vyznačuje jakousi lenivou, sebestřednou jistotou, s níž dokončuje svá vláčná gesta, kochá se sám sebou a vtípem svých drobných jedovatostí atp. Postavy vedlejší jsou pak charakterizovány v jednodušším ale stejně důsledném tělesném gestu: dona Leonora střídá hrdé, téměř nehybné držení charakterizující pohaněnou ženu s kontrastními momenty, kde klesá – podobně jako Mencía – v pokoře k zemi; don Arias (Tomáš Turek) je prakticky neustále ve střehu, drží dekorum a pouze velmi střídavě a diskrétně prozrazuje, že postava má jistý odstup od společenské role, kterou je nucena zaujímat. I v tak rozsahem omezené figuře, jako je lékař Lodovico, se objeví tyž herecký postup, hledání pohybového ztvárnění vnitřního napětí postavy: když oznamuje králi strašnou pravdu, nehybně před panovníkem klečí, ale jeho zkrvavené ruce neustále nervózně těkají a posilují naléhavost hrůzných zpráv.

S herectvím je v tomto případě úzce spjata i hudba Vladimíra Franze. Příznačné hudební motivy buď navozují atmosféru, umocňují patos situací, nebo slouží jako prostředek rytmizace, členění hry a rámování výjevů (v tomto ohledu mají podobnou funkci jako pohyb paravánů). V některých momentech umocňují i přednes verše, který, zní-li současně s hudbou, se blíží zpěvné deklamaci. V posledních scénách hry získává hudba ještě komplikovanější roli a stává se konkrétním spoluhráčem: když král Pedro bloudí městem, zatímco lazebník pouští Mencíe žilou, zazní krátký vokální motiv zpívaný ženským hlasem. Ženský hlas se uplatňuje v hudebních, bohatě instrumentovaných mezihrách od počátku, nese s sebou však jen jakousi neurčitou atmosféru. Náhlý *osamělý* hlas je však silně příznakový – jako by volala/zpívala sama vražděná Mencía – a král reaguje slovy: „To snad / zpívají zas na ulici?! / Anebo to skučí vítr?“⁴¹ Tato otázka získává v inscenaci zcela nový význam. Zatímco v Calderónově textu je nasnadě výklad, že král vyráží do města, aby si ověřil, jak smýšlí lid o vyhnání infanta, v úpravě (i inscenaci), která záměrně tuto rovinu opomíjí, se

41 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 213.

zdá, že ho žene – jako vlastně všechny postavy – jakási nejasná touha, tušení. Místo posměšného zpěvu tak vítr (viz frekvenci tohoto motivu v prvním dějství) přináší nejprve úryvek ženského zpěvu a vzápětí kus posměšné písně, která je však – na rozdíl od popěvků předchozích – zpívána mužským sólovým vokálem, z výsměchu se – absencí jakékoliv instrumentace – stává úzkostný osiřelý hlas.

S hereckým stylem souvisí i další téma – výklad jednotlivých postav, tedy problematika povýtce dramaturgická. Hereckých výkonů a postav se, alespoň letmo, dotýká většina recenzentů, čtení inscenace je v tomto ohledu dost jednoznačné: Mencía je vnímána jako nevinná oběť, Gutierre jako bravurní (pokud jde o herecký výkon) studie fanatika propadajícího paranoie, infant Enrique jako decentní varianta Dona Juana, jak to výstižně formuluje Marie Reslová: „... efektní pozérství staví na odív dokonalou postavu i držení těla. Milostné svody narcisistního mladíka jsou tak vytríbené, že budí zdání osudového vzplanutí.“⁴² Josef Mlejnek si, jako jeden z mála, všímá jisté ambivalence charakterů, když se u Gutierra ptá, zda „... je za jeho rozhodnutím ‚osud‘, nebo jen osudově se tvářící etiketa“.⁴³ Tato vnitřní rozpornost postav zahrnuje i otázku žánru hry: Je *Lékař své cti* dobově moralizující hra, nebo tragické drama?

Jedna z posledních prací na toho téma nazvaná *Reading for the Stage: Calderón and his contemporaries*⁴⁴ se staví na pozici spíše divadelně-praktickou nežli teoretickou a chce interpretovat hru více jako divadelní materiál než jako literární artefakt. Přichází – ve světle rozsáhlých diskusí zabývajících se otázkou morální adekvátnosti Calderónova dramatu a zejména postavy Gutierra⁴⁵ – s tvrzením, že „takové rozpory v názorech, např. mezi morálním hodnocením postav a divadelní estetikou, jsou platné jen pokud diskuse probíhá na listech papíru, jakmile jednání ve hře představíme jako scénický materiál, tyto rozpornosti se samy vytratí...“⁴⁶ a že tedy otázkou není, jak postavu Gutierra jednoznačně vyložit, ale zda je možné jednotlivé polohy této postavy reprezentovat v rámci konzistentní divadelní estetiky. Analyzovaná inscenace je jednou z konkrétních řešení daného problému. Pokusíme-li se popsat, jak se jeví klíčové postavy v jednotlivých situacích inscenace, zjistíme, že obraz je mnohem komplikovanější, než jak jej vnímají recenzenti.

Dona Mencía v inscenaci není jen nevinná oběť, jak bychom chtěli soudit ze závěru hry i jejího bělostného kostýmu. Když poprvé uvidí prince, strne, couvne a málem prchne – vstupní repliku dona Ariase vyslechne dokonce zády k princovi, aby se pak, když ji pozná a bez okolností jí vyzná (zde naprosto není důvodu mu nevěřit), že „princ se vrací do Sevilly, / má tě radši než kdy předtím“, prudce ohradila: „Mlč! O tom mlč! / Čest je čest, s tou nejsou žerty.“⁴⁷ Postoj je pevný, hrdý a důrazný, přesto ruce prozrazují úzkost, nervozitu. Ta propukne, když ji nechají s princem samotnou. Ač se snaží sama sebe přesvědčit, že její lásku k princovi „vítr odnes“, když ho osloví a budí, ve vši zdvořilosti, jakou taková chvíle vyžaduje, sklání se k němu, tělo se napřahuje a touží, napjaté... Touha je stále živá a v těle přítomná, ač se ji

42 RESLOVÁ, Marie. Suverénní Calderón v Dlouhé. *Hospodářské noviny* 17. 4. 2009.

43 MLEJNEK, Josef. Skvěle zahrané drama, ve kterém čest zabíjí. *Mf Dnes* 7. 5. 2009.

44 BENABU, Isaac. *Reading for the Stage: Calderón and his contemporaries*. Woodbridge: Tamesis, 2003. 104 s.

45 Sumarizuje tyto diskuse s jemným nadhledem slovy: „... kritici vynaložili mnoho úsilí, aby zprostil Calderóna obvinění, že jeho hry jsou morálně pobuřující, že jde o obhajobu krutosti, dokázali však poněkud umenšit čtenářovo zděšení. [...] Čteny z divadelního hlediska, Calderónovy hry o vraždách manželek nepotřebují obhájců: estetický soud se přece neopírá o postupy právníckého, nebo dokonce logického argumentování.“ Op. cit., s. 36.

46 Op. cit., s. 37.

47 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 124.



Helena Dvořáková (Mencía) a Miroslav Táborský (Gutierre). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhém, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Miroslav Táborský (Gutierre) a Helena Dvořáková (Mencía). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhém, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Tomáš Turek (don Arias), Miroslav Hanuš (král don Pedro), David Deutscha (don Diego) a Miroslav Táborský (Gutierre). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

Mencía snaží slovem zaklít. Mencía je – v textu potenciálně a v inscenaci zcela zjevně – hrdinka tragická, provinilá svou nepřiznanou touhou.⁴⁸ Její úzkosti pramení z toho, že – navzdory všem deklaracím, objetím a jiným, zřejmě upřímně míněným projevům lásky k manželovi – její touha směřuje jinam. Tragickou se tato situace stává, protože není prostor, není chvíle, kdy lze mluvit otevřeně.⁴⁹ Tento vnitřní rozpor postavy, jistou nedořečenost Dvořáková v inscenaci soustavně rozehrává.

Podobně ambivalentní a enigmatickou postavou je infant Enrique – pod gesty sebezahleděného seladona lze tušit víc než jen juanovský flirt. Jeho první monolog k Mencíi lze jen těžko vyložit – a z Königova výkonu tato možnost věru není patrná – jako okamžitou svůdcovskou improvizaci, právě naopak: tato jediná scéna je zřejmě zcela upřímným vyznáním. Od chvíle, kdy zjistí pravý stav věci, stává se ironickým a zahořklým milovníkem: „Tvoje krása byla zázrak, / a já myslel, že

48 Všimněme si také, jak si protirečí, když poprvé, před donem Ariasem, odpovídá Enriquovi na výčitky, odmítá ho jako nestálého svůdníka: „Výsosti, ta vaše touha / se vždycky hned rozletěla / tam i onam, marnotratně / vstřícná, lačná, snad i štědrá ...“ (Op. cit., s. 131.) Ale služce řekne něco trochu jiného: „V Seville se kdysi po mně / díval princ, já upejpává / byla ráda.“ (s. 139) V podstatě tak připouští, že infantův zájem mohl být vážný.

49 Z mnohých komentářů k této postavě považuji za velmi výstižný tento: „Mencía dává život tragédii, která zahrnuje i ji samotnou, Enriqua a Gutiera, když připustí, že její minulost s Enriquem se může stát reálnou a přítomnou silou v jejím manželství. [...] Pošetile předpokládá, že dokáže ovládnout minulost a přítomnost, které jsou v absolutním rozporu. To je její zločin.“ TER HORST, Robert. From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy. *MLN* 92, 1977, n. 2, s. 199.

Pozoruhodný je i postřeh o Menciině mlčení: „Aby přežila, doslova, musí mlčet, ale mlčení je metaforická smrt, neboť, kdyby promluvila o svých skutečných citech, jistě by zemřela.“ BLUE, William R. El Médico de su Honra and the Politics of Reading. *Hispania* 82, 1999, n. 3, s. 409. Prohlubuje se tím tragičností situace a zároveň se ukazuje, jak fatální a osudově chybné je Menciino prvotní rozhodnutí nepromluvit před manželem.

mě čeká / v ní mé štěstí, a můj život / že budeš ty, moje žena!⁵⁰ Přesto, i taková prohlášení zní z jeviště stále jako patetické, leč upřímné projevy citu. Infant je víc než jen sukničkář, zřejmě je přesvědčen – v podstatě stejně jako Gutierre –, že jeho spalující milostná touha (jako Gutierrova bolestně prožívaná čest) má svá práva a nemusí brát žádné ohledy.

Stejným způsobem je pak vyložena i hlavní postava dona Gutierra. Miroslav Táborský ztvárňuje postupně jednotlivé polohy – oddaného manžela a milence, věrného vazala, fanatického moralistu a vraha pro čest. Svým projevem přitom nevznáší do hry ironii nebo distanci: velmi podstatné je to pro ztvárnění jeho postupného propadání do paranoidní žárlivosti. Gutierre se pohybuje v extrémních polohách: je schopen Mencíu doslova k smrti vyděsit nepřímými obviněními, aby ji vzápětí objal a ujistil o své lásce. Táborský přitom takový moment hraje s naprostou vážností a nijak nesugeruje, že by mohlo jít o pokrytecké, taktické gesto. Zjevné je to i při posledním výstupu, kdy Gutierre veřejně nařiká a sděluje svou, jak divák ví, dopředu pečlivě promyšlenou verzi Mencíiny smrti. Táborský opět ani na okamžik nenaznačí, že jde o pokrytecký výstup, naopak, dává Gutierrovi monologu maximální přesvědčivost. Situace tak získává na paradoxní hloubce právě tím, že není jednoznačně vyložena, ale je konkrétně a jednoznačně zahrána: v kontextu s ostatními výstupy se můžeme ptát, zda je Gutierre prostě tak dobrý (a hrůzný hráč) nebo zda tak dokonale uvěřil svým lžím nebo zda, což je poněkud nezvyklé a šokující, ale také možné, smrti své ženy lituje. Našemu dnešnímu, náboženské tématice a transcendentálním přesahům neuvyklému myšlení,⁵¹ uniká totiž jedna rovina hry, která v dobovém kontextu fungovala: Gutierre se vidí jako zachránce Mencíiny duše. Ostatně i v úpravě zůstávají verše, jež je možné interpretovat pouze takto.⁵²

I u ostatních postav lze ukázat podobnou inscenační strategii, směřující spíše k vyostřování a oddělování protikladných aspektů figur nežli vůli vyložit postavu jako jediný psychologicky koherentní celek. Herci ztvárňují postavu vždy z hlediska konkrétní situace, daného okamžiku, přičemž je na divákovi, jakým způsobem se s takovým obrazem člověka vypořádá. V tomto smyslu zůstávají postavy hry i v inscenaci divadelně stylizovanými symboly,⁵³ konstrukcemi s vlastní estetickou logikou, které nám – právě skrze nedořečené, skryté a nerozhodnuté – umožňují zakoušet a reflektovat jistá etická dilemata.

50 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 130.

51 Vlastně ani není divu, že se hra, v níž – řečeno přesně a náležitou terminologií – jde o znesvěcení svátosti manželství (viz TER HORST, R. Op. cit., s. 181) dnes může jevit recenzentovi i takto: „Z dnešního pohledu jeví se příběh dona Gutierra léčícího svou domněle pošpiněnou čest krvavou lázní na úkor nebohé choti jako nepochopitelně absurdní.“ (KŘÍŽ, Jiří P. Ponurý příběh života, který není jen sen. *Právo* 10. 4. 2009.) Tento zkratkový soud potvrzuje ovšem interpretační nebezpečí, před nímž varují mnohé komentáře: „Identifikujeme-li dona Gutierra s jeho hrůzným zločinem, zastíní to jeho velkou lásku k doně Mencíe.“ FOX, D. Op. cit., s. 31.

52 Tak Mencía čte z Gutierrova posledního vzkazu: „... jsi křesťanka, spas duši, / život ne – ten se krátí.“ (CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 207.). Pozoruhodné též je, že Gutierre prohlásí v závěru, že v ohrožení byl vlastně on: „Zabila mě, ale duši, / duši, tu mi nevyrvala ...“ (op. cit., s. 221), což nemusí být jen projev vztahovačného šovinismu, ale opět čehosi hlubšího: zrada druhého (i když jen domnělá) je de facto ohrožením osobní, bytostné integrity, protože milující svou existenci stvrzují vzájemně. V této souvislosti stojí za pozornost jeden rys Táborského pojetí postavy: v monologích tematizujících žárlivost a nezbytnost pomsty v zájmu cti sice Gutierre přesvědčivě a fanaticky zdůvodňuje své právo na vraždu, výraz obličej, úzkostný pohled očí (opět to tělo...) ale prozrazují, že jde i o něco víc a něco jiného.

53 V této souvislosti se nabízí specifické Ricoeurovo pojetí symbolu jako konkrétního, neredukovatelného obrazu-zážitku, který dává myslet a vyzývá k interpretaci svou neprůhledností (viz RICOEUR, Paul. Hermeneutika symbolu a filosofická reflexe. In *Myšlení o divadle II*. Ed. Miroslav Petříček. Praha: Herrmann a synové, 1993, s. 94–95).

V.

Je-li, jak se zdá, inscenace výrazně opřena o důsledné čtení a domýšlení textu – je překlad podstatným předpokladem funkčnosti takové metody. Vladimír Mikeš je vnímán jako renomovaný a ojedinělý překladatel z francouzštiny, španělštiny a italštiny.⁵⁴ Jistá solitérnost Mikešova postavení je ještě posilována tím, že v oblasti divadelního překladu nemá na poli staršího španělského a francouzského dramatu prakticky žádné následovníky.⁵⁵

Mikešovo renomé by ale nemělo zastírat i problematické rysy jeho přístupu. Mikeš je stejným dílem překladatel i interpret, a dlužno říci, že interpret zaujatý a vášnivý, typický žák Václava Černého. Své pojetí španělského dramatu⁵⁶ formuje velmi osobitým gestem – skrze metaforu čtení osudu, čtení světa,⁵⁷ odpovědnosti za vlastní osud. Ve své knize barvitě evokuje dobový kontext⁵⁸ a životní osudy jednotlivých autorů, snaží se – vysloveně v duchu šaldovském – vystihnout daný autorský typ a jeho bytostné gesto. Takový přístup je inspirativní a reduktivní zároveň. Podle Mikeše: „... dvě věci jsou na ‚zlatém věku‘ nápadné: hlad po jevišti a nesmírné, nezbadatelné množství psaných textů. Psát! Najednou je svět zaplaven texty. V zemi, kde polovina obyvatel neumí číst, píše kdekdo.“⁵⁹ Metafora psaní je postupně uchopena jako obraz ontologické situace člověka: psát, abych byl, abych byl viděn, abych se podepsal a zanechal stopu. Extaticčnost sebedefinujícího a sebezpotvrzujícího psaní má samozřejmě i svůj úzkostný rub: „Být čten druhými: to je také neklid a nejistota. Úlek jedince odkázaného na sebe sama, úlek z lidského údělu, který nebude rozluštěn a přečten, který zůstane nečitelný. Ontologie psaní je svázána s ontologií čtení.“⁶⁰ V pohybu mezi psáním a luštěním – světa i sebe – vidí Mikeš vnitřní pohyb renesance i baroka. Mnohé dobové hry se však této perspektivě poddávají zdráhavě – a pečlivý čtenář si všimne, že některá dramata jsou zmíněna jen okrajově, jindy je zdůrazněn jen určitý motiv, případně se nám dostane pouze stručného shrnutí děje. Jiné texty – v případě Calderóna samozřejmě vrcholná práce *Život je sen* – jsou naopak pro výklad klíčové.

Jistě nelze Vladimíru Mikešovi jako vykladači španělského dramatu upřít právo na vlastní interpretaci a koncepci, je však zásadní otázkou, jak se tento postoj promítá do jeho překladatelské činnosti – do nevyhnutelného výkladu tlumočeného díla. I když by se zřejmě Mikeš přihlásil k názoru Václava Černého, že Vrchlický Calderóna pro česká jeviště zabil, jeví se jako podobný překladatelský typ. Jeho překlady jsou přesvědčivé zejména tam, kde volí překládané dílo dle vnitřní shody. Oproti

54 Mikešovo postavení stvrdilo nedávné vydání jeho celoživotního překladatelského opusu – převodu Danteho *Božské komedie* (Praha: Academia, 2009. 637 s.). V oblasti dramatu je vnímán jako překladatel zejména francouzského a španělského baroka a svou erudici v této oblasti demonstroval i monografiemi na tato témata (MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo španělského zlatého věku*. Praha: Divadelní ústav, 1995. 147 s. Týž. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: Akademie múzických umění, 2001. 399 s.).

55 Do jisté míry se oblast Mikešova překladatelského zájmu překrývá se zaměřením Antonína Přídala. (Viz např. jeho pozoruhodný převod *Tartuffa* ve volném verši a několik překladů z modernějšího španělského dramatu, zejm. F. G. Lorky.)

56 MIKEŠ, V. Op. cit. 1995. Od tezí tohoto spisu se pak odvíjejí i všechny komentáře psané do programových brožur a doslovy ke knižním vydáním jednotlivých překladů.

57 Následuje v tom teze Václava Černého: „Calderón spíš než skutečnost samu luští její význam a smysl...“ ČERNÝ, Václav. *Calderónův život je sen*. In Týž. *Studie o španělské literatuře*. Praha: Cherm, 2008, s. 212.

58 Věcné chyby, a často dosti zásadní, z hlediska historiografického, vytýká BĚLIČ, Oldřich. Recenze o nedočtené knize. *Tvar* 8, 1997, č. 21, s. 14–15. U recenze přínosné svou pedantickou střízlivostí, lze jen litovat, že Bělič knihu nekomentuje celou.

59 MIKEŠ, V. Op. cit. 1995, s. 10.

60 Op. cit., s. 11.

Vrchlickému, který si ne vždy mohl volit, čeho se jako překladatel chopí, má Mikeš větší možnost výběru – a proto jen málokdy dochází k zjevným rozporům, na něž se poukazuje právě u překladatelského díla Vrchlického.⁶¹

Mikeš svůj přístup k dramatickém překladu shrnul ve studii „Proxémika aneb čtení prostoru v (dramatickém) textu“.⁶² Jak sám říká, upřednostňuje divadelní gesto, intonační křivku repliky, nelpí na přesném dodržování metra – hovoří proto raději o pohybovém verši, přičemž vše má být podřízeno smyslu, forma (což je u překladu veršovaného dramatu nejobtížnější) nesmí převážet a zmrtvět. Potud překladatelova charakteristika metody odpovídá i konstatování, že intonace je převažujícím organizačním principem textu.

Při komparativním studiu se ukazují jisté slabiny tohoto přístupu. Mikešovy překlady jsou charakteristické jistou mírou více či méně subtilní ironie, kde detaily, drobnosti, někdy rozbíjejí celkový dojem a smysl textu. V *Lékaři své cti* nalezneme např. tento dialog:

DON ENRIQUE: Nezačíná to moc pěkně!	ENRIQUE: ¡Oh, qué infelice nací!
DOÑA MENCÍA: Panebože, co mi řekne, až mě tady najde s vámi?	MENCÍA: ¿Qué ha de ser, señor, de mí, si os halla conmigo a vos?
DON ENRIQUE: Co mám dělat?	ENRIQUE: ¿Pues qué he de hacer?
DOÑA MENCÍA: Někam zalézt!	MENCÍA: Retiraros.
DON ENRIQUE: Zalézt? Já?!	ENRIQUE: ¿Yo me tengo de esconder?
DOÑA MENCÍA: A má snad žena kvůli vám být ponížena?	MENCÍA: El honor de una mujer a más que esto ha de obligaros. ⁶³

První infantův komentář k velmi vážné situaci – být přistižen in flagranti je věc smrtelná – je poměrně ironický a v inscenaci potom celkem přirozeně zazní jako vysloveně ironický, pobavený komentář cynického floutka. V originálním znění je však replika nepřiznaková, a může být naopak čtena i jako předzvěst osudové zkázy Mencíi.⁶⁴ Podobně rušivě působí stylisticky vybočující „Někam zalézt!“, které se ještě podtrhne hříčkou „Zalézt? Já?“. Mencía, které jde o život, se na infanta utrhne málem jako pradena. Nemluvě o tom, že toto věcné, leč fatální „Retiraros.“ zazní ve hře ještě jednou, když Gutierre testuje Mencíinu věrnost. Calderón záměrně opakuje drobný motiv, aby podtrhl souvislost obou situací, v Mikešově verzi se spojitost ztrácí. Podobně vybočí ironické, nepřipadné Ariasovo zhodnocení jeho rozhovoru s Leonorou: „Umyla mi pěkně hlavu.“⁶⁵ Použití ustáleného spojení opět stylisticky snižuje repliku a poněkud zavádí výklad situace. To, co dodává Mikešovým překladům Molièra gestičnosti, divadelní živosti, může být v případě vážné roviny španělské *comédie* poněkud zavádějící.⁶⁶

61 „Vrchlického překlady jsou více nebo méně zdařilé podle toho, do jaké míry byl styl originálu blízký tvůrčímu typu Vrchlického.“ LEVÝ, Jiří. *České teorie překladu*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 181.

62 MIKEŠ, Vladimír. Proxémika aneb Čtení prostoru v (dramatickém) textu. *Divadelní revue* 16, 2005, č. 2, s. 12–20.

63 Český překlad Vladimíra Mikeše (CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 160) a španělský originál dle edice CALDERÓN DE LA BARCA, P. *Dramas de honor II*. Madrid: Espase-Calpa, 1978, s. 231.

64 Pro srovnání Vrchlického verze: „ENRIQUE: Neštěstí to neslýchané. – MENCÍA: Co se, pane, se mnou stane, / když mne uzří před vámi? – ENRIQUE: Co mám počít? – MENCÍA: Odtud v chvat! – ENRIQUE: Jak že, já že mám se schovat? – MENCÍA: Pověst ženy ochraňovat, / víc je dlužno vykonat.“ CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 1900, s. 63.

65 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 184.

66 Na tento rys ovšem upozornil již Václav Černý. Text „Život je sen znovu česky“, který byl údajně napsán kolem roku 1975, z rukopisu však tištěn až v roce 2009 (ČERNÝ, V. Op. cit., s. 245–264), je jedinou – pokud je mi známo – podstatnou a poučenou kritikou Mikešova překladatelského přístupu. Černý se zřejmě opíral o inscenační verzi (Mikešův překlad je publikován až roku 1981), ale

Osobní překladatelská dramaturgie – pokud jde o španělské drama – je zjevná již z výběru textů. Mikeš se dosud vyhýbal hrám vnějškově barokním (např. *Zázračnému mágovi*), které předpokládají iluzivní scénickou mašinerii, a preferoval spíše hry, které je možné nazírat existenciální optikou a které jsou v rámci takového čtení etablovány v evropské inscenační tradici: *Vytrvalý princ* (jehož v tomto smyslu znovuobjevil Grotowski), *Znamení kříže* (které adaptoval Camus), *Život je sen* (i hru komplementární *Dcera vichřice*) a nakonec i *Lékaře své cti*, jenž je ze všech dramát cti hrou nejméně vnějškově spektakulární. Mikešovy překlady nabízejí osobitý výklad, existenciální verzi calderónovského dramatu, a je otázkou, zda se překladatelské výkladové gesto setká či střetne s režijním výkladem.

VI.

Hana Burešová svůj přístup k *Lékaři své cti* opírá o znalost konvencí barokního divadla. Hru inscenuje s vědomím obecnějších principů, od nichž odvíjí textovou úpravu, práci se scénou i herci. Z předchozích dílčích sond vyplývá, že sémantické gesto je na všech úrovních inscenace jednotné: princip kontrastu mezi rétorickou plochou řízenou intonací, která je stříhem napojena na ostře ohraničený obraz. Takto funguje mikroúroveň herectví, resp. jednotlivého monologu, stavba scén (kdy jsou výjevy zachycující náhlá setkání či prozření vkládány mezi sofistickované promluvy postav), kompozice celé inscenace (střídání statických scén s dynamickými přestavbami podloženými expresivní hudbou). Možnost uplatnění těchto postupů je zároveň opřena o nenápadnou, ale zjevně promyšlenou úpravu,⁶⁷ která zhuštěním, koncentrací a drobnými textovými přesuny podtrhuje a obnažuje hlavní rysy Calderónova dramatu. Říkáme-li často, že Burešová se opírá o text, že je to divadlo „věrné textu“, je nyní snad možné vytknout přesnější rysy její metody. Režisérka důsledně promýšlí inscenaci ve všech vrstvách včetně textu, který si podržuje případnou úpravou. Taková úprava se ovšem opírá o širší historický kontext dotyčného dramatu, směřuje k podtržení jeho typických a stylově příznačných rysů, a jeví se tak jako věrná „duchu hry“. Vzhledem k tomu, že úprava zároveň předjímá režijní strategii, jeví se nakonec celá inscenace jako kompaktní, „textu věrný“ celek.⁶⁸ S jistou nadsázkou můžeme říci, že v případě tohoto typu divadla je za vším dramaturgie; vše tkví v dramaturgii chápané jako koncepční promyšlení, tvarování a strukturování.

Můžeme-li takto – ve vši obecnosti – předběžně charakterizovat metodu Hany Burešové, neznamená to ovšem, že jde o režijní poetiku ustrnulou a neproměnnou. Vynikne to např. při porovnání všech tří inscenací Calderóna. Ač se všechny opírají

i tak jsou některé postřehy hodné pozornosti. Černý vytýká například „nerozlišenost dikce podle charakteru a stavovské hodnoty mluvící osoby“ (s. 252) a upozorňuje na dosti nevhodné užití některých lidových rčení u urozených postav. Také si všímá teologického pozadí hry a ukazuje, jak se ztrácí některé bazální calderónovské distinkce (např. mezi různými pojmenováními rozumových mohutností). Černého komentář podporuje názor, že Mikešovy překlady jsou vskutku velmi osobitou interpretací původních her.

67 Po srovnání textové úpravy, z níž se vycházelo při zkoušení, s inscenací, je zřejmé, že v úpravě nebylo nutné během zkoušení činit dodatečné škrty.

68 Některé posuny jsou přitom dosti zásadní a jdou daleko za drama samotné: v *Lékaři své cti* je to např. spojení postavy dona Diega a dona Ariase, což podstatně mění vyznění závěrečné scény, nebo situování rozhovoru doni Leonory a dona Ariase do kostela – scéna v originálním znění zřejmě není lokalizována vůbec, případně je editory doplněna poznámka určující prostor jako „Pokoj v domě Doni Leonory“ (z takové edice vychází např. Vrchlického překlad, viz CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 1900, s. 91). Umístění scény do kostela je dosti radikální – i když v rámci režijní strategie koherentní – volbou. Probíhá-li takový napjatý dialog na veřejném a ještě svatém místě, je jeho vnitřní tenze větší a zároveň se tím posiluje náboženská motivika hry.



Miroslav Hanuš (král don Pedro) a Miloslav König (infant don Enrique). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

o principy barokního divadla,⁶⁹ způsob zacházení s touto inspirací je odlišný. Na první pohled je zjevná proměna barevnosti: oproti strohé, téměř výhradně černobílé škále *Lékaře své cti* a *Znamení kříže* je *Zázračný mág* barevně hýřivý, scénograficky tato inscenace cituje – někdy i s jistou pobavenou ironií – postupy iluzivního barokního divadla, zatímco dva mladší opusy se opírají o barokní vizualitu (a princip listových perspektivních kulis) pouze volně, když užívají pohyblivých paravánů, závěsů, průhledů a průsvitů. V případě druhém jde o jakousi esenci baroka, zatímco v prvním o jeho zjevný a teatrální povrch. Těžko z dnešní perspektivy posoudit, zda je mezi inscenacemi možné najít posun i v herectví – zde jsme na dosti tenkém ledě, protože jde o inscenace se třemi naprosto odlišnými soubory, vůči nimž byla Burešová ve zcela různém postavení, a tedy výsledné herecké ztvárnění mohlo být podmíněno souhrou mnoha okolností.⁷⁰ Oproti předchozím inscenacím je snad herectví v *Lékaři své cti* méně teatrální, méně histriónské a exaltované (spolupůsobí zřejmě i relativní komornost hracího prostoru oproti scéně Národního divadla i činoherní scéně Městského divadla Brno), i když v některých momentech je patetické a expresivní.⁷¹ Ale i onen patos je zvnitřněný.

69 Jak si všimla např. Anna Housková: „Základ [Burešová] nehledala v myšlenkách či jiných kvalitách jednotlivého textu, ale v pojetí žánru.“ HOUSKOVÁ, Anna. Calderón. *Literární noviny* 6, 1995, č. 23, s. 10.

70 Zejména *Zázračný mág* se z recenzí jeví jako herecky nevyrovnaná inscenace, podobně i *Znamení kříže* je vytýkán přepjatý patos, zatímco *Lékař své cti* je – pokud jde o herectví – přijímán bez podstatnějších výhrad.

71 Rozdíl je dán i potlačením komických postav, které naopak v *Zázračném mágovi* tvoří plnoprávný komediální pandán mučednického příběhu, v *Lékaři své cti* ani ve *Znamení kříže* se podstatně neprosazují.

Zejména s *Lékařem své cti* se pak vhodně pojí Mikešovy osobité existenciální výklady. Píše-li překladatel: „Calderón jako by říkal: Scéna nikdy není nevinná!“,⁷² objevuje Burešová v inscenaci různé způsoby prezentování, vystupování a zjevování se na scéně, jejíž divadelnost podporuje jak hrou paravánů, tak využitím jakési scény na scéně, kterou je stavba „altánu“. Zdůrazňuje-li Mikeš ve výkladu hry *Život je sen* lévinasovské téma tváře,⁷³ rozvíjí tento motiv režisérka hrou s mantilami a závoji. V závěrečné scéně, kdy se setkává král s lékařem, utkví – díky souhře kostýmů, hry světla i hereckému ztvárnění – několik veršů: „Zdá se mi to, nebo vidím / špatně v matném světle lunny? / Ta tvář jak když nemá tvary, / ani hlava, ani hrouda! / Co to je, jak kdyby někdo / nedotesal bílý jaspis.“⁷⁴ Jistě to můžeme chápat pouze jako barokní příměr. Je to ale obraz, který v souvislosti s tím, že právě tato „ani hlava, ani hrouda“ se za chvíli stane tou nejlidštější tváří celé hry, tváří toho, který byl skutečně nucen hledět na smrt, má výsostné postavení; jsou to verše, které by neměly zaznít jen mimochodem, jako pouhá básnická ozdoba.

Zároveň je nutné zdůraznit, že Burešová využívá potenciálu, jaký poskytuje soustavná spolupráce v rámci stabilizovaného ansámblového divadla. Klíčové role jsou obsazeny herci, kteří tvoří jádro jejich inscenací opakovaně (zejména Miroslav Táborský, Helena Dvořáková a Miroslav Hanuš, ale již i Miloslav König, podruhé obsazený v rámci tragické linie jejího repertoáru). Je přitom pozoruhodné, že ačkoliv inscenace *Lékaře* působí stylově velmi jednotně – což je nakonec nutno přičíst zejména herectví –, tytéž herce zastihneme na jevišti Divadla v Dlouhé i ve velmi odlišných polohách. Z takového srovnání je zřejmé, že Hana Burešová, na rozdíl od mnoha jiných současných režisérů, usiluje najít specifický herecký výraz pro každou inscenaci, resp. *zpřesňovat* tento výraz v rámci jistého soustavného dramaturgického usilování.

Pro načrtnutí obrysů tohoto zpřesňování se nyní v krátkosti pokusím evokovat některé rysy inscenací Hany Burešové z první poloviny devadesátých let. Nejrozsaňlejší reflexe se pojí s inscenací Grabbeho hry *Don Juan a Faust* (1992). Všimněme si, jak je žánrově tento kus charakterizován. Zdeněk A. Tichý mluví o tragédii s groteskními a černohumornými prvky⁷⁵ a Vladimír Hulec o inscenaci „jak štavnaté komediantské, tak intelektuální. Představení je drsné, sentimentální, směšné i tragické, v mnohém uvolněné.“⁷⁶ Alena Morávková vidí „romantické divadlo velkých gest“.⁷⁷ Zdá se, že mezi komediální a vážnější polohou dramaturgie⁷⁸ u Burešové není velkého rozdílu, jsou komplementární a inscenace obého typu se vyznačují smyslem pro divadelní nadsázku a stylizaci, komediálnost a komediantsství.

To se zřejmě projevovalo i ve výkonech herců, mezi nimiž dominovali zejména Miroslav Táborský a Karel Roden. Pro doložení v té době převažujícího názoru na režisérčin styl citujme z recenze *Velkolepého paroháče*: „Exaltovaný milovník, v němž se trochu schizofrenicky prou básník s bujnou fantazií a sofistický ouřada, střídá hekticky své identity, [...] to vše v téměř taneční stylizaci, v níž pyšnou vypínavost baletního sólisty střídá křečovitá příkrčenost sesychajícího se žárlivce. [...] Roden

72 MIKEŠ, V. Op. cit. 1995, s. 142.

73 Op. cit., s. 133.

74 CALDERÓN DE LA BARCA, P. Op. cit. 2008, s. 214.

75 TICHÝ, Zdeněk A. Život mezi nebem a peklem. *Mladá fronta Dnes* 24. 9. 1992.

76 HULEC, Vladimír: Don Juan a Causy, Grabbe a postmoderna. *Prostor* 24. 9. 1992.

77 MORÁVKOVÁ, Alena. Divadlo. *Tvar* 4, 1993, č. 11, s. 2.

78 Viz např. tato charakteristika: „Její práce [...] se již přes deset let vyznačuje pravidelně se střídajícím rytmem lehká – těžká doba, od vaudevillu k tragédii, od periferní frašky k nejstrmějším dramatickým vrcholům a zpět.“ Just, Vladimír: Vražda v katedrále a forbína smrtonošů. *Literární noviny* 4, 1993, č. 47, s. 16.

fascinuje intuicí, s níž svou postavu vede přesně na hraně mezi ‚velkoherectvím‘ a jeho parodií.“⁷⁹

Z dnešní perspektivy je posledním pokusům o inscenování tragédie (přidejme ke dvěma Calderónům i Senekovu *Faidru*) nejbližší inscenace Elliotovy *Vraždy v katedrále* (1993), která se však nesetkala s jednoznačným přijetím. Mimo jiné se můžeme dočíst: „Co mělo být apokalyptické, vyznívalo směšně, přílišná snaha o expresivitu přecházela téměř do hysterie.“⁸⁰ Strízlivě problém inscenace pojmenovává Zdeněk Hořínek: „Sjednocující gesto režie – naplňované obětavým úsilím celého souboru – přináší i negativní důsledek i v jistém zjednotvárnění. Svoboda důslednosti spočívá v riziku být smysluplně nedůsledný.“⁸¹ Tato inscenace zřejmě nejjasněji předznamenává pohyb k tragickému dramatu, jak s ohledem na formální stránku (práce s chórem, nelomený patos herectví), tak tematizaci metafyzických otázek. V devadesátých letech však zřejmě – v oblasti, kterou komentáře označují jako „vážnou“ – dominuje zejména žánr tragikomedie (reprezentovaný zejména inscenacemi *Don Juan a Faust* a *Velkolepý paroháč*). Tato poloha se postupně vnitřně diferencuje: jednak se skrze soustavnou spolupráci s Divadlem Ungelt více prosazují komorní hry tragikomického až tragického ladění (*Play Strindberg*, 1989; *Niekur*, 2008),⁸² jednak se vedle toho v linii „metafyzické“⁸³ objevují polohy teatrálně tragikomické (např. *Goldbergovské variace*, *Amfitryon*, *Síla zvyku*), historizující „velká plátna“ (např. *Obrazy z Francouzské revoluce*, *Běsi* či *Smrt Pavla I.*) nebo dramata vysloveně tragicky niterná, ve výrazu strohá a oproštěná (z poslední doby především *Faidra*, *Lékař své cti*, *Znamení kříže*).⁸⁴ Toto dělení je ovšem přibližné a odhlíží od vnitřních vazeb, které naopak mezi jednotlivými inscenacemi jsou (zejména na úrovni použitých postupů).

V Hořínkově studii je jako podstatný rys režisérčiny tvorby vytčena montáž atrakcí, „kontrapunktické kompoziční principy“,⁸⁵ doložená řadou příkladů výrazně kontrastních, simultánních montážních situací. V té souvislosti, i když odmítá případné nálepkování „postmodernou“, upozorňuje na „zálib[u] v mezitextových souvislostech a vazbách, odbočování a rozhojňování, v různorodosti výrazových prostředků“.⁸⁶ Burešová je v tomto ohledu velmi dobrým příkladem Hořínkova pojetí simultánní montáže, která „je bytostně spjata s tendencí k dialektické rozpornosti složek“.⁸⁷ Postupné žánrové a stylové rozrůžňování její režijní tvorby lze chápat i jako rozrůžňování montážních metod: na jedné straně inscenace teatrální, komponující ejzenštejnovské „atrakce“ (viz např. obě dramaturgie Pratchetta), na druhé straně inscenace tragických poloh, kde se montáž stává tak subtilní a zvnitřněná, že získává spíše charakter montáže paralelní (simultánnost je uchována ve velmi diskrétní podobě jen v hereckém projevu a práci s tělesným napětím).

79 SLOUPOVÁ, Jitka. Žárlivost choré duše. *Týden* 5, 1998, č. 14, s. 59.

80 (hj). Nepřítelem sobě. *Večerní Praha* 21. 9. 1993.

81 HOŘÍNEK, Zdeněk. Vražda v katedrále. *Lidové noviny* 21. 9. 1993.

82 Ani komorní dramaturgie není samozřejmě v případě Burešové naprostá novinka – viz např. *Slečna Julie* (1984).

83 Hana Burešová v rozhovoru s Josefem Mlejnkem užívá, s jistým ostychem, termín „transcendentální dramaturgie“. (BUREŠOVÁ, Hana – MLEJNEK, Josef (rozmlouval). Nebylo nám lépe v Egyptě? *Divadelní noviny* 14, 2005, č. 20, s. 8–9.) Takové pojmenování by bylo možné využít místo poněkud nešikovného a nepřesného žánrového termínu tragédie. Možné by to bylo, kdyby se mi okamžitě v souvislostech dnešního českého divadla nevnucoval komentář: Neměla by snad být každá dramaturgie v jistém smyslu transcendentální...?

84 A ve chvíli dokončování této studie právě premiérován Claudelův *Polední úděl*.

85 HOŘÍNEK, Zdeněk. Radostná dobrodružství. In Týž. Op. cit. 1998, s. 98.

86 Op. cit., s. 99.

87 HOŘÍNEK, Zdeněk. Možnosti montáže II. In Týž. Op. cit. 1998, s. 73.

V *Lékaři své cti*, případně v Senekově *Faidře*, je tento posun zjevný, zejména pokud jde o práci s hudbou, která má – hlavně ve vztahu k atmosféře situace a přednesu promluv – funkci podpůrnou: umocňuje gesto, umožňuje je herci dále stupňovat a předává tíž význam paralelně.⁸⁸ Totéž jsem se pokusil doložit, i pokud jde o výtvarný rozměr inscenace.

Rozrůžňování dramaturgie vede i k pozvolnému obměňování režijních postupů. A takový postup se může ovšem jevit i jako jistá stagnace.⁸⁹ Osobně bych tento pohyb chápal jako opakované návraty, variace, soustavné ohledávání jistých tvarových i tematických fascinací. A především je podstatné zníterňování jistých postupů a témat – pokud bych měl tento soud vztáhnout na *Lékaře své cti*, lze inscenaci vnímat jako variaci na témata *Velkolepého paroháče*. Leč povšimněme si, jak je ve srovnání s mnohem expresivnějším *Velkolepým paroháčem* divadelní řeč *Lékaře své cti* minimalisticky střídá.

Velkolepý paroháč, podobně jako *Don Juan a Faust*, byla inscenace výrazně teatralizovaná: vnějškově stylizovaná, místy histriónskému herectví odpovídá i volba kostýmu, který evokuje „romantické divadlo velkého gesta“, s jeho pompou, patosem i laciným pozlátkem. Naproti tomu ve *Znamení kříže* i *Lékaři své cti* je práce s kostýmem založena jinak: spojováním dobových a zcela současných tvarů, mizí inspirace pokleslou divadelností, která vnášela do dřívějších inscenací – podle recenzentů téměř postmoderní – ironii. Dnes se zdá, že Burešová v některých případech ironii tlumí nebo zcela odstraňuje (viz *Faidru*, ale i obě inscenace Calderóna), a pokud je přítomna, tak pouze v decentní míře v hereckém projevu, nikoli v celkovém výtvarném konceptu inscenace. Tento posun ve výtvarném řešení se shoduje i s posunem v užití hudby, Hořínek charakterizuje (v roce 1994) hudební dramaturgii následovně: „... hudební motivy, klasické i moderní, vysoké i pokleslé tvoří neodmyslitelnou složku inscenací Hany Burešové.“⁹⁰ Tvrzení dnes platí již jen o části režisérčiny tvorby – volba zcela původní, a tedy výrazově naprosto koherentní hudby v případě inscenací tragického repertoáru (spolupráce s Petrem Skoumalem nebo Vladimírem Franzem) ukazuje na posun v režijní strategii.

U *Velkolepého paroháče* a několika dalších inscenací z devadesátých let se objevují také zmínky o postmoderních postupech.⁹¹ Recenzenti často připomínají inspiraci

88 Zmíněné inscenace by bylo možné užít i jako zdroj pozitivních příkladů funkční paralelní montáže, kterou Hořínek se své studii pojmenovává pouze negativně, ironicky: „Vulgární a zajisté zkrslující, ale názorný příklad: sentimentální text je interpretován tklivě sentimentální hereckou akcí v sentimentálně barevném a tlumeném osvětlení za doprovodu sentimentální náladové hudby. V řadě souladných, paralelních článků jeden každý vytváří kulisu těm dalším, vše se „říká“ několikrát stejně. Paralelismus výrazových prostředků má jistě v souborné divadelní struktuře své místo, vyplývá přímo z jejího specifického charakteru, který je dán koexistencí a součinností různých složek. Jeho smysl a účín tkví v tom, že znásobuje efekt, jež chce jevištní akce vyvolat. Povýšen na základní výrazový princip je však paralelismus výrazových prostředků metodou velmi problematickou svým sklonem zastírat vnitřní protikladnost jevů.“ Op. cit., s. 72–73.

89 „Ten pocit při sledování inscenací Hany Burešové zažívám již více let: být do detailu promyšlené, suverénně provedené i myšlenkově obsažné, jako by práce Hany Burešové byly nějakým způsobem nepřekvapivé, očekávatelné. Jako by byl – zdá se – rukopis režisérky již završený a nevyvíjel se. Sleduji nejnověji jejího *Lékaře své cti* a tuším, co se bude v příštích minutách dít: jak precizně realisticky bude hrát Miroslav Táborský, jak Martin Matejka (coby komický kontrapunkt), jak do děje vstoupí hudba Vladimíra Franze, do jakého paradoxního konce inscenace nakonec vyústí ...“ ŠVEJDA, Martin. Patnáct řádků Martina Švejdy [online]. [Cit. 10. 3. 2011.] URL: <<http://www.divadelni-noviny.cz/patnact-radku-martina-j-svejdy-h-buresova>>.

90 HOŘÍNEK, Zdeněk. Radostná dobrodružství. In Tíž. Op. cit. 1998, s. 97.

91 Ponechme stranou komplikovanou problematiku kritické recepce postmoderny v první polovině devadesátých let u nás, kdy byl termín „postmoderná“ užíván často nahodile, zkratkovitě a z dnešního pohledu nepřipadně.



Martin Matejka (Coquín), Miroslav Táborský (Gutierre) a Michaela Doležalová (Jacinta). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.



Tomáš Turek (don Arias) a Jiří Wohanka (Ludovico). Pedro Calderón de la Barca. *Lékař své cti*. Divadlo v Dlouhé, prem. 4. dubna 2009. Režie Hana Burešová. Foto Martin Špelda.

výtvarným uměním, přesněji řečeno: pojmenovávají svůj zážitek skrze přirovnání k výtvarnému umění, jistému stylu či osobnosti. A tady je podstatný rozdíl ve vztahu k tzv. české postmoderně: Burešová se inspiruje, ale *necituje!* O *Velkolepém paroháči* můžeme např. říct, že se inspiruje výtvarným expresionismem, ale nikoli nějakým konkrétním dílem, zatímco v Léblově *Rackovi* (1994) je inspirace světem němého filmu přetavena do zjevných, ryze postmoderních intertextuálních odkazů. Vysoká frekvence přirovnání k výtvarnému umění svědčí u inscenací Hany Burešové jednak o jejich stylové distinktivnosti a jednak potvrzuje tezi o tom, že její režijní strategie vždy směřuje k zachycení typických rysů daného díla, které pak lze výstižně pojmenovat právě přirovnáním k nějakému výtvarnému stylu.

Pokud jde o scénografické postupy, jako je hra s paravány, poloprůhlednými zástěnami atp. (z poslední doby zejména *Faidra*, *Lékař své cti*, *Znamení kříže*, *Běsi*, *Smrt Pavla I.*), jistě to není nic v principu nového,⁹² podstatné ovšem je, jak funkčně, důsledně a vlastně neokázale jsou tyto elementy scény užity k vyjádření motivů hry a jak jsou – s ohledem na zvolený dramatický text – vždy aplikovány odlišně. Dramaturgie je úzce spjata s režii, je to její ohnisko.

VII.

Divadlo Hany Burešové je v pravém slova smyslu modernistické: přiznává se k jisté tradici, tkví v ní, respektuje ji, přitom ji posouvá, aniž považuje za nutné se vymezovat agresivním protipohybem nebo hravou citací. V analyzované inscenaci *jen* (ale toto „jen“ obnáší fakticky velmi mnoho) tvůrci aktualizují tradiční postupy v nových estetických souvislostech. V případě pokusů o inscenování tragédií tato aktualizace směřuje k hledání rovnováhy – mezi stylizací a přesvědčivostí, mezi sjednocujícím režijním gestem a hereckou osobitostí.⁹³

Typologicky je tento typ divadelního myšlení blízký směřování některých výrazných osobností šedesátých let, např. Otomara Krejči. Našli bychom tu stejný respekt k „duchu textu“, jež se někdy manifestoval zásadní úpravou, i vůli k budování stabilního ansámblu, který umožňuje divadelní práci prohlubovat, posouvat hranice možného, stavět na vzájemné důvěrné znalosti, která dovoluje riskovat (co jiného je sekvence *Faidra–Lékař své cti–Polední úděl* podnikaná se souborem Divadla v Dlouhé).

Na Krejčovi lze také demonstrovat komplikovanou dialektiku vývoje režijní tvorby: na jedné straně vnitřní potřeba prohlubování, upřesňování vlastního stylu, na straně druhé vnější limity provozu repertoárového divadla, který pro takové zranění ne vždy poskytuje dost prostoru (délka zkoušení, personální složení souboru, nezbytnost zohlednění publika při dramaturgii). To samozřejmě motivuje skutečně tvůrčí režiséry k návratům a variování jistých postupů, a zároveň je to vystavuje nebezpeční nařčení z vyprázdnění vlastního stylu, ustrnutí. Pregnantně tento problém v Krejčově případě pojmenoval Sergej Machonin v recenzi *Hodiny lásky a Zeleného papouška*, když proti námitce opakování tvůrčích postupů staví bytostnou věrnost vlastnímu hledání, „věrnost své duši a svému tělu, svému hlasu, svému zvláštnímu vnitřnímu ustrojení, svému vkusu a citu míry“. Aniž bych chtěl

92 Pokud bychom chtěli vymezit tradici, do níž inscenace vstupuje a k níž se hlásí, bylo by nutné v moderním divadle začít u Craigových „screens“ a pokračovat přes Svobodovy panely pro Pleskotova *Hamleta* (1959).

93 Zcela záměrně jsem ve svém výkladu pominul komediální linii její tvorby, která nejvíce zohledňuje, při vši tvůrčí kreativitě, aspekty pragmatické, divácké. V této oblasti jsou, zdá se, stylové posuny nejmenší. Zároveň ale zmiňovaná jistota vytváří nezbytnou oporu pro diferencování stylových poloh a hledání podob v dnešní době tak ojedinělého tragického gesta.

hodnotit nebo srovnávat, jen připomínám Machoninův apel, tehdy adresovaný divákům, potažmo recenzentům, Divadla za branou: „... kladu si otázku, zda mnohé znaky, vytýkané v některých inscenacích jako artistní, vyspekulované, umělé a podvazující svobodnou hereckou tvorbu, není třeba začít definitivně respektovat právě jako důsledný výraz koncepce a stylu divadla a přestat proti nim vyslovovat příliš zobecňující soudy z pozic jiné poetiky a jiného názoru na divadlo. [...] Nelze stavět odstínu vkusu proti práci, která našla a realizovala s mohutnou účinností, *co chtěla* najít a realizovat.“⁹⁴ V tomto komentáři se výmluvně obnažuje ono hodnotitelské dilema – jak odlišit rysy ustavující osobitý styl od momentů, kdy se vlastní styl stává manýrou a machou. Je to příliš obecná a zásadní otázka pro dobové recenzenty i nedobové historiografy a nemá smysl ji tady zodpovídat. Jen jsem považoval za nutné naznačit širší souvislosti, k nimž vede uvažování o jedné inscenaci Calderóna, neboť v podobné situaci se nachází i Hana Burešová. Podařilo se jí vytvořit relativně stabilní zázemí jak institucionální, tak personální, a je na místě se ptát, jak a k čemu tedy její tvorba dozrává.⁹⁵

Studie vznikla díky podpoře grantového projektu GAČR P409/11/1082.

MgA. David Drozd, Ph.D., (1976), teatrolog a příležitostný překladatel. Absolvoval dramaturgii a doktorské studium na divadelní fakultě JAMU pod vedením prof. Bořivoje Srby (dizertace *Fenomén divadla v myšlení Josefa Šafaříka*, tiskem 2009). Působil na katedře divadelní vědy v Olomouci, Divadelní fakultě JAMU a v současnosti je pedagogem Kabinetu divadelních studií FF MU v Brně. Zaměřuje se na problematiku moderního a postmoderního divadla, analýzu inscenace a teorii divadla.

David Drozd: *The Body Trembling in Silence, or, In Search of the Tragic Gesture. The Surgeon of His Honour Under the Direction of Hana Burešová.* The study analyses the production of Calderón's drama *The Surgeon of His Honour* (*El médico de su honra*) under the direction of Hana Burešová in Theatre in Dlouhá, Prague (premiered on April 4th, 2009), based on the translation by Vladimír Mikeš. The adaptation by Štěpán Otčenášek and Hana Burešová follows the compendiousness of the text, establishes new links between the supporting characters, liberates the play from its historical context and supports the possibility of an ambivalent interpretation of the characters. The production is based on the principles of baroque theatre, which it cites in an abstracted manner. Typical baroque themes

94 MACHONIN, Sergej. Zelený papoušek a Hodina lásky. *Listy* 2, 1969, č. 5, s. 8. Na tuto výzvu reaguje s odstupem Jana Patočková (viz PATOČKOVÁ, Jana. Krejčův český Čechov (a jiní) na přelomu šedesátých a sedmdesátých let. *Divadelní revue* 18, 2007, č. 3, s. 27–63) a snaží se rozvést úvahu o vyzrávání Krejčova stylu i dramaturgie, které věnuje ve studii pozoruhodnou podkapitolku „Divadlo jako autonomní svět“.

95 Stranou ponechávám jedno pozoruhodné téma, které by však vyžadovalo zcela jiný typ komparací, totiž otázku vztahu dramaturgie Burešové a Otčenáška k náboženskému divadlu v užším slova smyslu. Bylo by nutné vést komparaci např. s některými Nebeského inscenacemi i s nesoustavným, ale probíhajícím inscenováním pašijových her. Nad četbou recenzí a komentářů k *Lékaři své cti* (a také *Znamení kříže*) jsem se nemohl ubránit dojmu, že neoddiskutovatelný náboženský rámec hry recenzenty až na výjimky děsí nebo odpuzuje. Faktem je, že naše rétorika, pokud jde o takového hry v dnešním, liberálním, postmoderním světě, klade důraz na tzv. obecně lidské aspekty calderónových dramatických konfliktů. Proto je tak frekventován existenciálně orientovaný výklad, který Z. Hořínek formuluje slovy: „Motivace tohoto zájmu není úzce religiózní, ale míří k podstatným otázkám lidské existence.“ (HOŘÍNEK, Z. Op. cit. 1998, s. 100.) a V. Mikeš výslovně říká: „Odteologizujeme Calderóna a nalezneme v něm náš svět.“ (MIKEŠ, V. Op. cit. 1995, s. 132.) Jenže, co když právě zde tkví kámen úrazu našeho opatrnického diskurzu i jeden z kladů přístupu Burešové, totiž že Calderóna neodteologizovává, ale bere tuto rovinu jako daný fakt, neironizuje, nepozastavuje se nad ní, je to pro ni samozřejmost, jejímž prostřednictvím vnáší do našeho světa cosi dávno zapomenutého.

of illusory and dreamlike visions of reality are realized by means of complicated play with throughviews and lumens, swivels and veilings. The analysis of the production is set into the larger context of the director's work, especially in view of the dramaturgical succession of tragic plays. The author points out the shifts in the poetics of the direction, which – although still unambiguously modernistic – develops from the focus on the extensive and theatrical, towards more intimate and introspective spheres of representation.

Příloha

Schematické zakreslení pozic a změn scénografických prvků (paravánů a altánu) v inscenaci Hany Burešové *Lékař své cti* (čísla obrázků na protější straně)

1. dějství

1. „Vstupní scéna“ – zvedá se černý tyl, infant padá z koně. Přejít do další situace: zadní paravány se rozestoupí, vpustí altán, na němž stojí Mencía a opět se zavřou.
2. „U Gutierrů“ – Altán na středu ve funkci infantova dočasného lože, centrální kompozice mizanscény.
3. „Královský palác“ – diagonální kompozice.

2. dějství

4. „Zahrada“ – paravány doplněny stylizovanou projekcí listoví; infant svádí Mencíu a je téměř přistižen.
5. „Královský palác, jinde“ – infant usmíruje rivaly, Gutierre pojme podezření; ve středu umístěný paraván umožňuje rozehrát hru s hercovým stínem.
6. „Kostel“ – rozhovor Leonory s Ariasem; centrální kompozice.
7. „Někde v zahradě“ – Gutierre vstupuje do zahrady, chystá se vyzkoušet věrnost své ženy, paravány jsou doplněny projekcí listů.
8. „Jinde v zahradě“ – paravány se rozestoupí a přijíždí altán se spící Mencíou. Gutierre se pokusí ověřit své podezření.
(přestávka)

3. dějství

9. „Opět jinde v královském paláci“ – Gutierre žádá soukromé slyšení, obviňuje infanta, následně král infanta vyslyší, náhodné zranění dýkou.
10. „Někde u Gutierrů“ – Mencía se rozhodne napsat dopis infantovi, vzápětí Gutierre přichází tajně domů.
11. „Menciin pokoj“ – Gutierre přistihne Mencium, jak píše dopis (paravány se rozestoupí a odkryjí Menciu v altánu). Na konci výstupu, kdy Gutierre svou ženu uzamkne v pokoji, odjíždí altán s Mencíou dozadu. Zjevný prvek rámování – Mencía je v altánu na scénu přivezena, vtažena do akce, a opět – v předtuše smrti – je ze scény odvezena.
12. „Někde v paláci, snad zahrady“ – paravány doplněny projekcí; král se rozhodne vyjít do města, aby zjistil, co smýšlí lid.
13. „Ulice, pak dům?“ – Gutierre přivádí do domu lazebníka; pohyb po diagonále z pravého zadního rohu.
- 13a. Přesunem paravánů se odkryje úmrtí lože Mencíi; diagonální kompozice se zrcadlově mění.
14. „Opět ve městě“ – král vstupuje vlevo vepředu kolem portálu a střetne se s lazebníkem přicházejícím zprava zezadu – opět hra v diagonále.
15. „Gutierrův dům“ – paravány jsou doplněny projekcí zkrvavených rukou, pak se rozestoupí, odkryjí na chvíli mrtvou a opět se uzavřou.

