

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA – AESTHETICA 27 – 2004

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS

FACULTAS PHILOSOPHICA

PHILOSOPHICA – AESTHETICA 27 – 2004

Universita Palackého v Olomouci
Olomouc 2004

K tisku doporučili: Mgr. Briana Čechová
doc. PhDr. Jan Dvořák

Redakce: Michal Sýkora
Přípravné redakční práce: Pavla Bergmannová

© Michal Sýkora, 2004

ISBN 80-244-0988-7
ISSN 1212-1207

OBSAH

Luboš Ptáček: Úvodem	7
----------------------------	---

Studie

Petr Bilík: Překvapivé inklinace. Motivy dětí a mládeže v tvorbě Ladislava Helgeho.....	11
Tomáš Hlobil: Die Prager Ästhetiker Seibt Und Meißner In Der Korrespondenz Wielands.....	19
Zdeněk Hudec: Hegemonie rozpornosti. Proměny dialektické perspektivy v politické orientaci sovětské montážní školy 20. let	29
David Kresta: Peter Weir – „Společnost mrtvých básníků“	43
Jan Křipač: Obraz smrti v pozdních filmech Carla Theodora Dreyera. Poznámky k eseji	53
Tatjana Lazorčáková: Divadelní uvažování v pojmech a souvislostech	63
Karel Macura: Columbo – umění variace (Příspěvek k seriálové estetice)	75
Luboš Ptáček: Želary Květy Legátové a Želary Ondřeje Trojana	83
Helena Spurná: Voiceband jako originální příspěvek Emila Františka Buriana českému meziválečnému divadlu.....	99
Vladimír Suchánek: Předmět v animovaném filmu jako universum	107
Barbora Štarhová: K divadlu neslyšících herců	133
Jiří Štefanides: Morava a Slezsko jako divadelní prostor	141

Retrospektiva Františka Bráblíka

Michal Sýkora: Úvodem	155
Poznámky k medailónu Jevgenije Zamjatina	157
Poslední pohádka o Fitovi (Jevgenij Zamjatin)	163
Proměny Borise Pilňaka	165
Význam experimentu. Pilňakův Holý rok.....	171
Statek Bělokonské (Boris Pilňak)	175
Strízlivost a fantasmagorie Michaila Bulgakova.....	181
Etudy a drobné prózy (Alexandr Solženicyn)	185
Georgij Semjonov (K upřesnění osobitosti díla)	193
Michal Sýkora: ...čas míjí a je doba nedůvěry. Rozhovor s Františkem Bráblíkem	213

Recenze

Tatjana Lazorčáková: Cesta k „paměti“ současného divadla (Inštitutorisová, Dagmar, ed.: Interpretačné sondy do súčasného slovenského divadla. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2003.).....	209
Jiří Štefanides: Dějiny Slezska bez divadla (Gawrecki, Dan a kol.: Dějiny Českého Slezska 1740–2000. I.–II. Opava, Slezská univerzita v Opavě 2003.)	211
Jiří Štefanides: Nejen o Jaroměři a nejen o divadle (Černý, František: Divadelní život v Jaroměři v letech 1819–1918. Academia, Praha 2003.).....	213

Dokumenty

Edwige Feuillèrová – Světla paměti (překlad Karel Tabery).....	217
O autorech	227

ÚVODEM

Kontext(y) IV tvoří další díl řady založené v roce 1999. Tento svazek opět představuje práce členů Katedry divadelních, filmových a mediálních studií, zejména jejich současnou badatelskou orientaci. Jednotlivé studie jsou často dílčím publikačním výstupem z celostátních grantů či zahraniční spolupráce.

V roce 2004 také šestičlenný kolektiv naší katedry završuje práci na výzkumném záměru FF UP Olomouc Výzkum kultury na Moravě a ve Slezsku, na základě kterého již vzniklo několik samostatných knižních publikací.

Studie dlouholetých členů katedry doplňují články nastupujících pracovníků (Zdeněk Hudec, Jan Křípač) a nových doktorandů (Barbora Štarhová, Karel Macura).

Zvláštní oddělení Kontextů tentokrát tvoří retrospektivní průřez publikační činností Františka Bráblíka. Jeho působení na naší katedře nebylo nikdy zaměřeno na vnější reprezentaci. František po akademické rehabilitaci a přiznání titulu docent po roce 1989 nezačal žádnou akademickou funkci ani nesbíral účasti ve vědeckých radách a „prestižních“ poradních orgánech. Skrovná byla i jeho publikační činnost. O to více se soustředil na své pedagogické působení, které tvoří dvě neodlučitelné roviny. Jeho vědeckou erudici, která mnohonásobně překračuje hranice oboru, doplňují jeho životní postoje: zásadovost a nekompromisnost, ale zároveň i vřelost a pochopení. O správnosti této orientace hovoří výsledky jeho doktorandů (Michal Sýkora, Zdeněk Hudec, Petr Bilík), kteří v současné době působí jako pedagogové na naší katedře.

Tento díl Kontextů byl již připravován v reprezentativních prostorách bývalého jezuitského konviktu – dnešního Uměleckého centra Univerzity Palackého, kam se naše katedra přestěhovala ve školním roce 2002/2003. Stěhování doplnily i personální změny. Rád bych poděkoval svému předchůdci doc. Jiřímu Štefanidesovi, který se rozhodl rezignovat na funkci vedoucího katedry a svoje úsilí upřít na vědeckou práci a působení v univerzitních akademických orgánech. Jestliže první vedoucí katedry, „otec zakladatel“ doc. Jiří Stýskal, vynaložil podstatnou část své energie na založení katedry, pak Jiří Štefanides katedru stabilizoval a učinil z ní respektované pedagogické a vědecké pracoviště.

Luboš Ptáček

STUDIE

PŘEKVAPIVÉ INKLINACE Motivy dětí a mládeže v tvorbě Ladislava Helgeho

Petr Bilík

Režisér Ladislav Helge bývá tradičně vnímán jako tvůrce tří filmů, tvůrce jednoho žánru, autor trilogie jednotného vyznění. Škola otců (1956), Velká samota (1959) a Stud (1968) tvoří odvážně moralizující monolit, jsou analýzou praktických dopadů zhroutení etiky korumpovaného socialismu, jsou uměleckou paralelou občanské angažovanosti svých autorů.¹

Helgeho filmografie je však mnohem bohatší. Většina filmů natočených v mezidobí po restrikcích konce 50. let byla sice kritikou přijímána s rozpaky a se zklamáním, přesto i na nich lze pozorovat tematické inklinace a motivické varianty související s oblastí, kterou bychom u Helgeho na první pohled nečekali. Je jí různorodá problematika dětí a mládeže.

Helgeho zájem o mladou generaci se realizoval několika způsoby v různých profesích. Vždy se však jedná o pozoruhodné počiny dokládající proměny českého filmu a tendence české kultury či společnosti obecně.

Hledání dětských talentů

Ladislav Helge vstoupil do kinematografie jako filmový nadšenec ve dnech, kdy končila světová válka. Pomocnou ruku mu podal Jiří Havelka, jenž mladíkovi dopomohl k práci ve vznikajícím filmovém archívu. Helgeho ale lákala praktická filmařina. Obeslal proto většinu režisérských osobností s prosbou, zda by se směl podílet na jejich projektech. Odpověděl Jiří Krejčík právě chystající **Ves v pohraničí** (1948).² S Krejčíkem Helge pokračoval na psychologickém dramatu **Svědomy** (1948), tentokrát již ve funkci pomocného režiséra. Odezva filmu nabízí dobrý příklad změny klimatu v české kultuře po únoru 1948 – zatímco bezprostřední kritický ohlas byl až na výjimky pozitivní, pár týdnů po premiéře došlo k revizi původního postoje a **Svědomy** bylo plísněno za kosmopolitismus a beztrždní pohled. Film mezitím úspěšně bodoval v zahraničí, tamní kritika ovšem akcentovala jiné aspekty, než

¹ Ladislav Helge se ve druhé polovině 60. let stal předním představitelem FITESu a ke konci dekády tajemníkem Koordinačního výboru uměleckých svazů, Ivan Kříž byl už v padesátých letech agilním předsedou moravské pobočky Svazu československých spisovatelů a později poslancem v České národní radě. Normalizace oba vykázala z veřejného života. Ladislav Helge pracoval u poštovní přepážky a Ivan Kříž jako vychovatel v zařízeních pro vysoce problémovou mládež.

² Kromě Vsi v pohraničí a Svědomí Helge s Krejčíkem spolupracoval ještě na Froně, Císařově pekaři a na několika nerealizovaných scénářích.

ty společensko-politické. Intimní drama bylo jako intimní drama i pochopeno. Trapnost okamžiku a životní deziluzi rozeznávali zahraniční recenzenti nejčistěji ve vedlejší postavě, ve smutku a zklamání jedenáctiletého chlapce, jehož svět je rozvrácen otcovým činem a lží. „Jan Prokeš v chlapecké roli je jedním z nejlepších dětských výkonů, jaké jsme kdy na plátně viděli,“³ psalo se v Dánsku, „Nejvíce okouznil německé diváky představitel mladého chlapce J. Prokeš“, hlásilo Kino⁴ a z dalekého Islandu zaznívalo patetické zvolání „Nikdy nezapomeneme na malého chlapce a jeho žal.“⁵ Za tímto úspěchem filmu stál bezpochyby vedle Krejčíka právě Ladislav Helge, jenž svou pozici pomocného režiséra⁶ využil k hledání hereckého dorostu a objevil „výjimečně citlivého a talentovaného hochu.“⁷ Tato zkušenost předurčila Helgeho dílčí směřování, jež následoval někdy vědomě, jindy bezděčně⁸.

V podobné roli se s Helgem setkáváme i u Sequensova bojovného snímku **Olověný chléb** (1953), kam byl Helge přes svou rezistenci určen během doby, kdy Jiří Krejčík nenatáčel. Opět hledal dětské představitele, a nebýt jeho intuice, byla by dnes zřejmě česká kinematografie chudší o dvě hvězdy první velikosti – jednu režiséřskou a druhou hereckou. V konkurzech na pražských základních školách totiž obstál jak mladičká Hynek Bočan (Pepík), tak dvanáctiletá Jana Brejchová (Píďalka).⁹ Ti se neztratili ani v rozvášněném dětském davu bojujícím proti sociálnímu útlaku. Právě děti zde budí nejsilnější emoce a slouží politickým cílům typickým pro kinematografii let padesátých. Jiří Sequens spolu s Vladimírem Vlčkem coby prominentní absolventi moskevského VGIKu byli ostatně v padesátých letech zárukou jasného ideového vyznění.

Dobrodružství s *Dobrodružstvím*

Roku 1954 bylo při Státním filmu zřízeno Studio dětského filmu. Měla tak být soustředěna filmová výroba určená věkové skupině, jíž se český film doposud systematicky nevěnoval. Poprvé byli zřetelně akcentováni diváci, pro něž bylo nutno tříbit nevyzkoušené žánry. Vedle neskrývaných ideologicko-výchovných cílů splnila tato orientace i velmi pozitivní roli – film pro děti a mládež profiloval v následujících letech i největších z českých tvůrců, byť jej někdy přijímali jako náhražku nebo se i zde museli utkat s tendenčními látkami. Snímky pro malého a mladého diváka jsou tak plnohodnotnou součástí kinematografie své doby, generují její problémy, vyjadřují názor, změnu životního postoje, jsou sociologickou sondou a vyznačují i horizont typické české poetiky přelomu páté a šesté dekády 20. století.

³ Filmové informace 1956, č. 51, s. 13.

⁴ **Jk:** *Ohlasy*, Kino 1950, č. 8, s. 2.

⁵ Filmové informace 1954, č. 19, s. 23.

⁶ Generace předcházející skupinu prvních absolventů FAMU statut pomocného režiséra prakticky vytvořila – v tomto zařazení se v praxi etablovali kromě Helgeho např. Jaroslav Balík, Jindřich Polák či Zbyněk Brynych.

⁷ „I když nemůžu říct, že bych do filmu nějak zvlášť tvořivě zasahoval. Spíše jsem poslouchal. Až snad na výběr hlavního dětského představitele, kdy jsem šťastnou shodou okolností narazil na výjimečně citlivého a talentovaného hochu.“ Vzpomínka Ladislava Helgeho, 8. srpna 2003.

⁸ „S dětmi jsem pracoval od druhého svého asistentského filmu, a tak jsem si na ně zvykl.“ In **Jan Wenig:** *Na chvíli s Ladislavem Helgem*, Kino 1958, č. 3, s. 39.

⁹ „Vždyt dnešní Jana Brejchová pochází také z takového zátahu, kdy jsme ji jako dvanáctiletou vylovlili při probírce fotogenických a herecky slibujících dětí kdesi na Proseku.“ In **Jan Wenig:** *Na chvíli s Ladislavem Helgem*, Kino 1958, č. 3, s. 39.

Další proklamace zájmu o dětský film, jenž byl pro státní kulturní politiku doposud nepokrytým prostorem, přišla vzápětí – k desetiletému jubileu státní kinematografie byla s velkou pompou produkována kampaň Československý film dětem. Do přehlídky několika tuzemských i zahraničních filmů byl zařazen i vůbec první výdobytek Studia dětského filmu. Pod **Dobrodružstvím na Zlaté zátoce** (1955) jsou podepsáni rovnou dva významní tvůrci. Zatímco však první z režisérů, Břetislav Pojar, je s filmem pro děti spojován automaticky díky své animované tvorbě, je Ladislav Helge vnímán v souvislosti se zcela jinými žánry a tématy. Přesto je jeho participace na projektu, jenž povýšil schematickou předlohu o potřebě kolektivu v romanticky napínavou přírodní scénérii, z našeho pohledu velmi zajímavá. Jedná se o jediný film v režijní filmografii, jenž je plně určen dětským divákům, i když vlastně spíše „těm větším“¹⁰, jak specifikuje dobová kritika. Snímek natáčený poblíž Bechyně a Českého Krumlova se setkal s velkým ohlasem u nás i v zahraničí, i když citace řady charakteristik by mohla usvědčit tehdejší hodnocení spíše ze zmatení žánrových měřítek než z pochopení specifických kvalit dětského filmu.¹¹ Svojně byl vysoce ceněn výkon hlavního dětského představitele Ilji Černohorského v roli srdnatého Jirky.

Dlužno připomenout, že ne všechny filmové příručky Helgeho jméno u filmu zmiňují – odešel totiž před dokončením natáčení opět k Jiřímu Krejčíkovi, aby spolu pracovali na dalších, tentokrát nerealizovaných projektech.¹²

Škola otců

Od Jiřího Krejčíka také vzešel impuls k první Helgeho samostatné režii, která znamenala i první samostatnou režijní zkušenost s dětmi. Důvody, proč scenárista Ivan Kříž přešel s námětem **Školy otců** od Jiřího Krejčíka k jeho asistentovi, je těžké dopátrat. Jednou z pamětnických teorií je, že se Jiří Krejčík zalekl právě dětského elementu, který tvoří významné pozadí příběhu zásadového učitele, jehož udolá pokrytecká morálka socializovaného maloměsta. Helge se s tímto úkolem vyrovnal bez zaváhání. Jeho výběr dětských charakterů je dokonalou trestí typického třídního kolektivu, obsahuje vyvážené protipóly povahové i sociální, je směsicí různé inteligence i temperamentu.¹³ Dějová osnova filmu sleduje střet otlučánka a outsidera Lojzika Kotačky s prominentním synkem protežovaným matkou i vedením školy. Se spravedlivým a westernově odvážným řešením přichází teprve učitel Pelikán, věčný vyhnanec, jenž se nedokáže smířit s pokřivenou dobou a pokryteckými charaktery. Společensko-kritický rozměr filmu, na svou dobu novátorsky přímočarý, byl recenzenty zčásti záměrně přehlížen, zčásti byl v duchu žádoucí edukativní funkce umění nivelizován

¹⁰ **Gustav Franc:** *Co dává náš film dětem?*, Film a doba 1955, č. 9–10, s. 462.

¹¹ Viz např.: „V tomto napínavém příběhu zaujmou mládež vzrušující scény lovu a zobrazení života vodních živočichů...“ In *Filmové informace*, 1954, č. 41, s. 9, naproti tomu „Češi vypráví tento dětský příběh s obdivuhodným pochopením pro dětské nitro a opravdu poeticky. Vskutku, chvályhodný film pro mládež.“ In *Filmové informace* 1957, č. 1, s. 15–16.

¹² Zatímco Helge odchod od Dobrodružství odůvodňuje tím, že Pojar byl již natolik vyzrálou osobností, že spolupracovníka nepotřeboval, Břetislav Pojar s nadsázkou vzpomíná, že se natáčení filmu neúměrně protahovalo a Helge kvůli očekávaným problémům raději odstoupil.

¹³ Viz scéna, kdy Karel Höger v roli učitele Pelikána poprvé vchází do třídy a všechny děti jsou během půlminutové jízdy kamery charakterizovány.

na pedagogickou poučku¹⁴. Mnozí recenzenti nedokázali rozlišit, kde se skrývá myšlenkové těžiště filmu, z jiného důvodu – byli spolu s diváky upřímně osloveni dětským fenoménem, kvalitní režii dětí, emočním nábojem právě této složky filmu. Za všechny pje chválu Gustav Franc: „Ohromný kus práce vykonal Helge s dětskými představiteli. Jemu vděčíme za to, že všechny školní scény jsou přirozené a pravdivé, i za to, že malý Lojzík P. Adámka vyšel tak čistě a nelomeně, bez zbytečného násilnictví a sentimentálníčení.“¹⁵ Za mimořádný úspěch vděčí film mimo jiné několika okolnostem. Kromě zkušenosti vnesl Helge do vztahu s dětmi velký osobní vklad a subjektivní intuici při výběru hlavní postavy. Nezvykle přátelské, otcovsko-synovské vazby si v reportážích z natáčení povšimli i novináři.¹⁶ Dvanáctiletý Petr se navíc svou životní zkušeností příliš nelišil od postavy, již ztvárnil. Osud takřka bezprizorního ústavního chovance mu vtiskl autenticky sverepý výraz i chování.¹⁷ V neposlední řadě se pak podle režisérova svědectví podařilo děti zvládnout díky lidským a pedagogickým vlastnostem Karla Högera, původním povoláním učitele, jenž s dětmi bez problémů navázal kontakt a dokázal je zklidnit, soustředit a provést scénou.

Naposledy se Helge s dětským hercem setkal při natáčení *Bílých oblak* (1962). Helge se zde výrazně odchýlil od dosavadní linie – namísto cíleného budování etického konfliktu je pozornost soustředěna na poetizaci přírody a baladický tón. „Hrdinkou Bílých oblak je malé slovenské děvčátko, prožívající útrapy po boku nerozlučného přítele-partyzána, který mu nahrazuje ztracené rodiče,“¹⁸ tak stručně byl kritikou líčen děj příběhu ze Slovenského národního povstání. Dále už se ale kritika ani diváci nedokázali shodnout. I když byl výkon Viery Vajsové, nalezené konkurzem kdesi v podtatranské vesnické škole, hodnocen vesměs kladně, výtky byly určeny souhře a typové nesourodosti mladé neherečky a Ivana Mistríka. Jedním z důsledků nevyjasněné motivace vztahu dvou postav byla retardace děje a nechtěný erotický podtext. Film nedokázal upoutat ani dějovým napětím, ani snahou o melancholickou malebnost a neobstál v konkurenci s úspěšnějšími snímky na podobné téma.

O Ladislavu Helgem se nedá mluvit jako o typickém režisérovi dětských filmů – k příbuzným žánrům se dostal buďto náhodně v jiném profesním zařazení, nebo mu dětské hrdinové sloužili coby přirozené dějové a motivické komponenty. Na druhou stranu jeho činnost přispěla k vnímání specifík dětského hereckého projevu a práce s dětskými herci. Byl a je jedním z prvních tuzemských tvůrců, kteří jasnozřivě vyhledávali a citlivě respektovali představitele svých nedospělých hrdinů.

¹⁴ „Jistě se na film rádi podívají zejména naši pedagogové a vychovatelé mládeže, jímž je určen především, protože se snaží o kritiku a nápravu nedbalé a necílevědomé výchovy dětí.“ In **Libuše Hofmanová, Bohumír Pechlová**: *Škola otců*, Mladá fronta, 4. 7. 1957, č. 159, s. 5.

Tématem je „jeden z problémů naší pedagogiky.“ – Antonín Malina, *Škola otců školou filmařů?*, Obrana lidu, 9. 11. 1957, č. 268, s. 5.

¹⁵ **Gustav Franc**: *Do třetice všeho dobrého*, Film a doba 1957, č. 11, s. 773.

¹⁶ „Hereckými zkouškami prošly stovky dětí z nejrůznějších škol pražských a mimopražských. Konečně byl objeven Petr Adámek, hoch odpovídající představám autorů nejen jako typ, ale také jako dostatečně tvárný a citlivý herec. Mezi Petrem a režisérem Ladislavem Helgem se během natáčení vytvořil velmi přátelský vztah.“ *Filmové informace* 1957, č. 24, s. 8.

¹⁷ „Pracujete-li současně s dětmi i dospělými, musíte vlastně stále přeladovat režiséřský dotek. Takový Košnar, to je rutinér, hrál v Labakanovi, u Weisse a leckde jinde, nedal tolik práce. Něco jiného je takový Petr Adámek, ve filmu Lojzík Kotačka, který hraje i kus vlastního života, citlivý a problém sám pro sebe.“ In *Filmové informace* 1957, č. 24, s. 8.

¹⁸ **vbc**: *Balady ze slovenských hor*, Svobodné slovo, 25. 10. 1962, s. 6.

Iluze a dospívání

I když se Helge již nevěnoval osudům dětí, v jeho ostatní tvorbě, i té nerealizované, objevujeme podobné obsedantní, i když nenápadné, ohnisko. Režisér se podvědomě vždy přimyká k látkám, které se snaží vidět světem optikou mladých lidí nebo se vůči tomuto vidění vymezují. Přesný věk hrdinů nerozhoduje, důležité je, že všichni stojí na prahu dospělosti a rozhodují se, jak dál naloží se svými životy.

Dokonce i kontroverzní **Velkou samotou**, vrchol Helgeho rané tvorby, můžeme vnímat jako sondu do života nedávného mládežníka, který prodělává složité vystřízlivění z adolescentní naivity.

Vrchol tohoto směřování měl přijít hned zpočátku, již koncem 50. let. Helge tenkrát spolu se svým asistentem Čestmírem Mlíkovským napsal scénář **Věže**, ambiciózního projektu s existenciálním přesahem, jenž tématem i předpokládanou dokumentaristickou formou v mnohém předznamenal novovlnné hnutí 60. let. Na počátku stálo setkání filmařů, k němuž došlo při natáčení **Velké samoty**, se zdejší omladinou. Nedávno vysídlený Mikulov s pestrou společností nových obyvatel byl omezeným prostorem, v němž si mladá generace začala snít nerealizovatelné sny o velkém světě. Helge svůj projekt několikrát charakterizoval jako film o „pseudonihilismu mládeže“, která pro svou budoucnost nedělá nic víc, než že okázale řeční v maloměstském baru. Po problémech s **Velkou samotou**, které byla z politických důvodů odejmuta Cena čs. kritiky, byla realizace **Věže** znemožněna. Helgeho tak ideologové připravili o osobní téma a směřování. Sám později přiznával, že tato ztráta byla příčinou umělecké dezorientace a poklesu motivace. Přirozenou kontinuitu mohl režisér navázat až v pozdních 60. letech.¹⁹

Novou látku i výraz se po **Věži** vydal Helge hledat k Janu Otčenáškově, jehož nedogmaticky angažovaná tvorba mu byla blízká. Jarní povětrí, natočené na motivy výňatku z **Občana Brycha**, je opět věnováno problémům dospívání, tentokrát dospívání pozdního. Inspirování poválečnými zážitky s vysokoškolskou studentskou komunitou, jež svůj čas věnovala stejnému měrou vínu a lásce jako i vášnivým diskuzím o politických a filozofických otázkách své doby, rozpracovali Helge s Otčenáškem na příkladu milenecké dvojice zosobněné Jiřím Valou a Libuší Švormovou výrazně politické téma. Zatímco medik Jindra je bezohledně angažovaným komunistou, jenž nemíní dělat kompromisy kvůli lásce na úkor ideového vyznání, musí Jana Stiborová řešit své intimní ideové dilema spolu s hořkým poznáním, že právě její ctěný konzervativní otec je trapným příkladem prospěchářství a devalvace politiky. Je s podivem, že si tehdejší kritika ani nynější filmová historie doposud nepovšimla, jak výrazná problematizace poúnorového vývoje se zde rýsuje. Stárí a zralost, reprezentované ve filmu Karlem Högerem v roli Stibora, je odhaleno jako bezzásadová zbabělost. Mládí je na tom snad ještě hůře – Jindra zde, pokud navíc roli vidíme na kontrastujícím pozadí předchozích Valových typů, upřímných chlapíků z Žižkova, vchází do linie postav započaté banskobystrickou skupinou a udržované Schormem či Kachyňou a Helgem po celá šedesátá léta. Jsou jimi mladí komunističtí aparátčíci, kteří svou asociální zarputilostí zničili život svým blízkým a v důsledku i sobě samým. Podstatná část dobové kritiky přesto Jindru inter-

¹⁹ Podobně dopadl scénář podle knihy Vladimíra Janowice a Aleny Wagnerové *Neohlížej se, zkameníš*. Skupina mladých neortodoxních komunistů, popravených na konci války, v sobě snoubila evangelickou víru s marxismem. Látce bylo na začátku 60. let vytýkáno, že v době rozkvětu českého filmu obcuje s depresivními a nemódními tématy.

pretovala jako postavu kladnou. Jeho protivná neústupnost a demagogie byly zkrátka raději přičteny špatnému vedení herce, než by byl ve vykreslení Jindrových vlastností a činů viděn realistický obraz...²⁰ Jedinou pozitivní figurou tak zůstává Jana, která však symbolizuje spíše generační deziluzi než pozitivní pohled na lepší zítřky.

Generační střety šedesátých let

I film **Bez svatozáře** (1963) byl natočen ve spolupráci s Otčenáškem podle románu **Plným krokem**. Téma mladosti je zde reflektováno negativně – začátkem „mladých“ 60. let se tvůrci rozhodli jít proti proudu a složitě strukturovaným vyprávěním s řadou formálních ozvláštnění vytvořili mozaiku typů a osudů – starých dělníků. Jako by cítili nutnost rehabilitovat zapomenutou societu, která ve zrychlující se době přišla o někdejší jistoty i ideály, dokonce i o zásluhy za boj, kterým kdysi budovala podmínky pro nynější mladé. Mládež je zde spolkem prospěchářů, i když vše jasně mluví v její prospěch. Její nástup přinášející odlišný životní styl a morálku je nezadržitelný. Závěr filmu je až nečekaně smířlivý a generační konflikt uhlazuje v nostalgické konstatování o stálé proměně světa. Přesto je **Bez svatozáře** ojedinělou filmařskou reakcí na konjunkturální nástup módních trendů 60. let.

První den mého syna (1964) měl být naopak nesen v duchu podvolení se těmto trendům, měl se stát dodatečným testem, zda se režisér dokáže vypořádat s módním filmařským viděním. Vladimír Pucholt v roli Žlutáška, chlapce bezcílne se poflakujícího ulicemi, vzdoruje výchovným metodám Petra Kostky coby novopečeného otce Oldřicha, jenž chce právě nabytý pocit zodpovědnosti a nalezený smysl života předávat potřebným. Opozicí je mu dekadentní Ancek Ludka Munzara.

Nejednota hereckého vyjádření a strojený projev části ansámblu bohužel nedovolily, aby se divák s prožitkem postav identifikoval, a ani kouzličí kamera nedokázala prázdna gesta oživit. **První den** zůstává dokladem o snaze střední filmařské i literární generace vyrovnat se s přílivem novosti. I když bychom mohli souhlasit s recenzentem, že tvůrci zobrazili „spletnost poznávacího procesu“²¹, celkové vyznění je bohužel spíše mentorské, a to právě ve chvíli, kdy nebyl, kdo by poslouchal. Natáčení filmu totiž bylo zpožděno o celé dva roky, o dva roky, během nichž se znatelně proměnily jak diváci, tak jejich problémy.

Završením Helgeho režisérské dráhy i přerušené moralistní trilogie se stal **Stud** (1968), vyprahlá a dýchavičná vivisekce postavy okresního funkcionáře Arnošta Pánka, jenž je fakty i lidmi usvědčován z korupce a kariérismu. Mládí je ztělesněno Idou Rapaičovou v roli Pánkovy dcery Saši. Odmítá být otcem protežována, odmítá s ním být dokonce v jakémkoliv pracovním kontaktu, odmítá být s jeho jménem spojována. Stejně jako mladý kastelán v závěru Sirového **Smuteční slavnosti** (1969) je i tato dívka zcela mimo kontext generace otců, vyjadřuje nechuť svých vrstevníků jakkoliv se zaplétat do dilemat těch, kdo budovali, být za cenu sebeobětování, obstarožní společnost postavenou na dogmatech a přetvářce. Tato cesta je zjevně slepá a oči mladých to jasně vidí. Nezbyvá jim, než trpce sledovat setrvačné přežívání staré gardy. Těch nemoderních, trapných tatíků s vysezenými židlemi ve schůzov-

²⁰ „Sporným místem a vážným nedostatkem je (...) vykreslení kladné postavy filmu. Tak, jak nám medika Jindru Helge, Otčenášek a především Jiří Vala představují, je to od prvního záběru postava, k níž nemůžeme mít sympatie.“ In **Hbs: Nový film**: Jarní povětrí, Večerní Praha, 3. 3. 1961, s. 8.

²¹ **an**, Lidová demokracie, 11. 3. 1965, s. 6.

ních zasedačkách, jimž z očí číší vědomí viny. Ani filmový Pánek ani jeho reálné předobrazy ovšem nemínili rezignovat.

Studem byla příznačně uzavřena šedesátá léta, na jejichž sklonku se měla vlna mladosti konečně realizovat. Nerealizovala se. Byla zašlapána, i se svými mladými.

UNEXPECTED TENDENCIES Children and Youth in Filmography of Ladislav Helge

Summary

The director Ladislav Helge became well known thanks to his moral attitude which is clearly presented in his films (especially *Škola otců*, *Velká samota*, *Stud*). It is rather interesting that at the beginning Helge worked as an assistant who was looking for children for film-acting. He searched for children actors for films *Svědění*, *Dobrodružství na zlaté zátoce* and many others. In his own work children and young people also act to picture problems between different generations and especially to represent the difficult decisions they have to make in crucial times of their lives. This is the case of films *Škola otců* or *První den mého syna*. The portrayal of the youth and the conflict between generations are partly dealt with in films *Bez svatozáře* or *Stud*. We can say that even the adult main characters have to thanks to the contemporary social context deal with crucial situations and have to make important decisions in their lives therefore they actually dealt with their own maturing. Some of the scripts which were not realized and which Helge regarded as very essential also present the motifs of youth and maturing.

DIE PRAGER ÄSTHETIKER SEIBT UND MEIßNER IN DER KORRESPONDENZ WIELANDS*

Tomáš Hlobil

Nahezu alle modernen Geschichten der tschechischen Literatur lassen Carl Heinrich Seibt und August Gottlieb Meißner nicht unerwähnt. Diese beiden Professoren für schöne Wissenschaften bzw. Ästhetik an der Prager Universität haben nämlich in bedeutendem Maße die beiden ältesten Generationen der tschechischen nationalen Erwecker beeinflusst. Die Geschichten präsentieren Seibt und Meißner als begeisterte Wielandanhänger.¹ Arne Novák charakterisierte in der dritten, erweiterten Ausgabe seiner **Übersichtlichen Geschichte der tschechischen Literatur von der ältesten Zeit bis zur politischen Befreiung** (1922) Meißner als einen bezaubernden Dichter und Novellenschreiber wielandischer Prägung, der ein eleganter und witziger Sprecher der sog. *Grazienphilosophie* gewesen sei.² Jaroslav Vlček hob im zweiten Band der Zweitausgabe seiner **Geschichte der tschechischen Literatur** (1931) den Umstand hervor, dass der „Wielandjünger“³ Meißner in Prag den Ruhm des Weimarer Autoren sowohl theoretisch (in seinen Universitätsvorlesungen) als auch mit seinem eigenen Schaffen verbreitete, in dem er die von Wieland angewandten dichterischen Verfahren nachahmte.⁴ Auch Jan Jakubec bezeichnete im zweiten Band der zweiten Ausgabe seiner **Geschichte der tschechischen Literatur** (1934) Meißner als einen ergebenen Wielandianer⁵, ja geradezu als inbrünstigen Verehrer und Jünger⁶. Zu Wielands Popularität in den böhmischen Ländern hat auch Seibt beigetragen. Dessen Beitrag hat Jakubec mit einer Behauptung von František Martin Pelcl (des ersten Ordinarius der böhmischen Sprache und Literatur an der Prager Universität) untermauert, derzufolge sich gerade Seibt um die Beliebtheit Wielands in Böhmen verdient gemacht hatte.⁷ Nicht einmal Felix

* Dieser Aufsatz, ursprünglich ein im Internationalen Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg) gehaltener Vortrag, entstand dank liebenswürdiger Unterstützung seitens der Fulbright Foundation und der GA CR (Nr. 408/02/0191). Eine tschechische Version des Aufsatzes wurde in der Zeitschrift *Estetika* 39, 2003, Nr. 1–2, S. 15–26 publiziert.

¹ Zu dieser Charakteristik hat wahrscheinlich die tschechischen Literaturhistoriker Arnošt Kraus inspiriert. Vgl. **A. Kraus**, August Gottlieb Meissner. *Athenaeum. Listy pro literaturu a kritiku vědeckou* 5 (1888), S. 125–135, 154–163.

² **J. V. Novák, A. Novák**, *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po politické osvobození*. Olomouc: Promberger, 1922, S. 95.

³ **J. Vlček**, *Dějiny české literatury II*. Praha: SNKLHU, 1960, S. 266.

⁴ Ebd. S. 162, 168–169, 300.

⁵ **J. Jakubec**, *Dějiny literatury české II*. Od osvícenství po družinu Máje. Praha: Laichter, 1934, S. 202.

⁶ Ebd. S. 11.

⁷ Ebd. S. 55, 136.

Vodička hat es in Band Zwei seiner akademischen **Geschichte der tschechischen Literatur** (1960) unterlassen, auf Pelcls Behauptung zurückzugreifen, als er auf den Umstand verwies, Seibt habe die „Verbreitung der Wielandlektüre hierzulande“ gefördert.⁸

Seibt und Meißner sind im tschechischen Bewußtsein bis auf den heutigen Tag begeisterte Verbreiter von Wielands Ruhm geblieben.⁹ Aber schon die Ende des 19. Jahrhunderts erschienene Meißner-Biographie von Rudolf Fürst, die bis jetzt als die wichtigste Sekundärliteratur zu Meißners Leben und Werk gilt, ließ durchblicken, daß zumindest die Beziehungen zwischen Meißner und Wieland nicht ganz reibungslos waren. Fürst verwies auf Meißners Kritik an Wielands Shakespeare-Übersetzungen¹⁰ und auch auf dessen ablehnende Haltung gegenüber Wielands Bestreben, in den eigenen Werken eine hedonistische Haltung zur Welt zu propagieren (sog. *Grazienphilosophie*)¹¹. Die Kritik an dem Weimarer Autoren, die sich um die Wende der siebziger und achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts meldete, soll vom Gespött hervorgerufen worden sein, mit dem in Wielands Zeitschrift **Der Teutsche Merkur** Meißners Entschluss, in der Dramatisierung des Caesar-Stoffs nicht fortzufahren, bedacht worden war. Fürst zufolge hat Wielands Zeitschrift Meißner ansonsten keine sonderliche Aufmerksamkeit geschenkt und auch Meißner hat keine systematischen Beiträge für diese geschrieben;¹² eine Ausnahme stellt wohl nur ein einziger Artikel über die altdeutsche Poesie des Minnesangs dar¹³. Seine größte Aufmerksamkeit konzentrierte Fürst auf eine Erfassung der Einflüsse, die Wielands Arbeiten auf Meißners Schaffen ausgeübt haben. Aufgrund dieser Einflüsse wollte ihm die Beziehung Wieland – Meißner wie die zwischen Dichter und Kompilator erscheinen.¹⁴ Wieland soll für Meißner Vorbild bei der Stoff-, Motiv- und Stilwahl gewesen sein.¹⁵ Im Gegensatz zu ihm hat Meißner in seinem Schaffen jedoch keine höheren ethischen Ziele verfolgt.¹⁶

Die Unstimmigkeit zwischen der tschechischen Floskel von Meißner als enthusiastischem Wielandjünger und Fürsts Hinweisen auf die ihre Kontakte begleitenden Spannungen ruft zu einer gründlicheren Erforschung der Beziehungen beider Prager Ästhetiker zu Wieland auf. Ihre Wechselbeziehungen will ich hier weder aufgrund eines Vergleichs von Wielands und Meißners literarischen Schöpfungen noch aus einer Analyse des akademischen Wirkens beider Prager Professoren aufzeigen, sondern ausschließlich aufgrund der Stellung, die Seibt und Meißner in Wielands Korrespondenz einnahmen. Dieser Vorsatz, dessen Erfüllung von der nahezu vollendeten Gesamtausgabe der schon jetzt sechzehn Bände umfassenden Wieland-Korrespondenz (**Wielands Briefwechsel**. Herausgegeben von der Akademie der Wissenschaften durch Siegfried Scheibe. Berlin, Akademie Verlag; Projekt-

⁸ F. Vodička (Red.), *Dějiny české literatury II*. Literatura národního obrození. Praha: Nakladatelství ČSAV, 1960, S. 29.

⁹ Helena Lorenzová stellte in ihrem jüngst erschienenen bahnbrechenden Artikel, der den Anfängen des Ästhetikunterrichts an der Prager Universität gewidmet ist, Meißner als einen anerkannten Wielandschüler dar. Vgl. H. Lorenzová, *Osvětská estetika na pražské uinverzitě* (Seibt und Meissner). *Estetika XXXIV* (1997), Nr. 3, S. 27–40, konkret S. 36.

¹⁰ R. Fürst, *August Gottlieb Meißner. Eine Darstellung seines Lebens und seiner Schriften mit Quellenuntersuchungen*. Stuttgart: Göschen, 1894, S. 95.

¹¹ Ebd. S. 97.

¹² Ebd. S. 95.

¹³ Ebd. S. 306.

¹⁴ Ebd. S. 147.

¹⁵ Ebd. S. 99, 101, 108, 146, 294.

¹⁶ Ebd. S. 185.

beginn 1963) ermöglicht wurde, erhellt die zwischen ihnen herrschenden Beziehungen genauer als bisher.

Gleich einleitend muss hervorgehoben werden, dass Wielands Korrespondenz keinen Beleg darüber enthält, ob der Weimarer Autor Meißner je einen Brief zukommen ließ. Aus Wielands Brief an den Militärrat in Darmstadt Johann Heinrich Merck, datiert am 14.–15. Mai 1778, geht hingegen hervor, dass er selbst ein (heute verschollenes) Schreiben erhalten hat, in dem sich Meißner nachdrücklich gegen eine Kritik seines Entschlusses verwahrte, in der Dramatisierung des Caesar-Stoffs nicht fortzufahren, da zur gleichen Zeit auch Goethe nach diesem Sujet gegriffen habe.¹⁷ Meißners gehässige Reaktion auf Mercks in Wielands Zeitschrift **Der Teutsche Merkur** (1778, Januar, S. 84–85) vorgebrachte Kritik bezeichnete Wieland als „einen ganz impertinent groben Brief“. Die Impertinenz dieses – wie sich Wieland wörtlich ausdrückte – „höchst empfindlichen Kerlchens“ gegenüber seiner Person sei angeblich derart gewesen, dass Merck sich darüber überhaupt keine rechte Vorstellung machen könne.¹⁸ Merck reagierte nicht auf Wielands Erregung¹⁹ und auch Meißner hat Wieland wahrscheinlich keinen weiteren Brief mehr zukommen lassen.

Obleich der schriftliche Kontakt zwischen Meißner und Wieland höchstwahrscheinlich einseitig und ganz vereinzelt war, taucht der Name des Prager Ästhetikers im späteren Briefwechsel des Weimarer Schriftstellers noch mehrmals auf.²⁰ Am wichtigsten sind die Briefe, die Wieland in den Jahren 1783 bis 1785 mit dem Publizisten und Historiker Johann Wilhelm von Archenholtz gewechselt hat. Im Brief vom 22. Dezember 1783²¹ gestand Wieland ein – offenbar durch Archenholtzens vorausgegangenes Lob für Meißner veranlasst – von jenem nur wenig gelesen zu haben, da er ihn am Anfang seiner Laufbahn durch Unbescheidenheit und Großtuerei abgestoßen habe. In Meißners *Alkibiades* sei er den eigenen Worten nach nicht über die Mitte des ersten Teils hinausgekommen, da ihm nicht gefallen habe, dass darin Sokrates wie Meißner selbst auftrat. Nach diesem sehr zurückhaltenden Anfang, der wohl von der Erinnerung an die einstigen Vorwürfe Meißners hervorgerufen war, betonte Wieland, dass er sich nur ungern über Autoren ausdrücke, die er persönlich nicht kenne und nicht in hinlänglichem Umfang gelesen habe. Im Fall Meißners zudem, wie

¹⁷ Vgl. *Theaterjournal für Deutschland vom Jahre 1777* (S. 13–21), das von H.A.O. Reichard herausgegeben wurde.

¹⁸ *Wielands Briefwechsel*. Siebenter Band (Januar 1778–Juni 1782). Erster Teil: Text. Bearbeitet von W. Hagen. Berlin: Akademie Verlag, 1992, S. 60.

¹⁹ Aus dem Brief vom 8. Juni 1778 geht lediglich hervor, daß Merck Meißner unter die Autoren einreichte, dank deren *Der Teutsche Merkur* einen besseren Absatz erzielen könnte, als es seinen eigenen Beiträgen gelänge. Daher forderte er Wieland zu einer aufrichtigen Stellungnahme über seine Mitwirkung an der Zeitschrift und gegebenenfalls auch zu deren Ablehnung auf.

²⁰ Außer in der im obigen Text gerade angeführten Korrespondenz taucht Meißners Name noch in einem Brief an Wieland vom Hofprediger in Gera Johann Samuel Gottlob Gräf vom 3. Juli 1779 auf. Darin kritisiert Gräf Meißners Buch *Die Geschichte der Familie Frinck*. Dreimal findet in Wielands Briefwechsel die Zeitschrift *Für Aeltere Literatur und Neuere Lectüre. Quartal-Schrift* Erwähnung, die Karl Christian Canzler gemeinsam mit Meißner in Dresden herausgab. So in einem Brief Canzlers an Wieland vom 25. September 1785 sowie in den Briefen des Leipziger Buchhändlers Johann Gottlieb Breitkopf vom 15. September und 12. Oktober 1786. Meißners günstige Aufnahme in Wien hat der Leipziger Buchhändler und Verleger Georg Joachim Göschen in seinem Brief an Wieland vom 7. Januar 1787 vermerkt. Der Dichter und Übersetzer Georg Gottlieb Schaz beschwerte sich in seinem Brief an Wieland vom 27. Januar 1788 über Meißners angeblich vernichtende Kritik an Alxingers Ritterpoesie.

²¹ *Wielands Briefwechsel*. Siebenter Band (Januar 1778–Juni 1782). Erster Teil: Text. Bearbeitet von W. Hagen. Berlin: Akademie Verlag, 1992, S. 60.

er zugab, könnte seine Haltung voreingenommen sein, denn er selbst habe über Alkibiades im Roman **Agathon** geschrieben, weswegen er einen weiteren Versuch dieser Art (zumal der neue Autor seine Vorläufer unerwähnt gelassen habe) für überflüssig halte. Abschließend unterstrich Wieland in seiner Bemerkung, soweit er Meißner beurteilen könne, halte er ihn weder für einen schlechten, noch für einen ausgezeichneten Autoren. Da er ihm aber nicht Unrecht tun wolle, bitte er Archenholtz, ihn auf Meißners brillante Werke zu verweisen, denn sofern sie diesem gefielen, verdienten sich gewiss auch seine Gunst.

In einem verschollenen, während des Sommers 1784 geschriebenen Brief hat Archenholtz Wieland mutmaßlich Meißners **Skizzen**, ferner dessen **Erzählungen und Dialoge** sowie die Vierteljahresschrift **Für aeltere Literatur und neuere Lectüre**, die in den Jahren 1783–1785 von Meißner und Karl Christian Canzler in Dresden herausgegeben wurde, zum Lesen empfohlen. Gerade über die Unmöglichkeit, in Weimar diese Arbeiten aufzutreiben, beklagte sich Wieland im Brief vom 1. Februar 1784.²² Darin hob er wiederholt hervor, Meißner zu wenig zu kennen, und quittierte daher erfreut die Bemühungen von Archenholtz, ihm dessen Charakter und Denkungsart näher zu bringen. Im Briefschluss sprach Wieland die Überzeugung aus, das Günstigste sei wohl, wenn sich Leute persönlich trafen, denn ein gemeinsam verbrachter Tag sei stets „der beste Schlüssel und Kommentar“ zum Werk. Aber auch gegen Monatsende, wie Wielands am 29. Februar 1784 datierter Brief²³ verrät, waren die Meißner-Arbeiten noch nicht in Wielands Hände gelangt. Deswegen hatte er sich entschlossen, sie in Leipzig zu bestellen. Nach der Lektüre wollte er Archenholtz unverhohlen mitteilen, wie sie ihm gefallen hätten. Obschon Meißners Name auch im folgenden Brief vom 5. April 1784²⁴ auftaucht, spricht Wieland immer noch nicht über dessen Arbeiten, sondern empfiehlt Archenholtz nur, Meißner in sein Projekt einzubinden, in Dresden die neue Zeitschrift **Allgemeine Theater-Zeitung** herauszugeben. Darin könne Meißner die Kritik des deutschen Gegenwartsdramas übernehmen. Im Brief vom 15. April²⁵ zog Archenholtz das ganze Editionsprojekt in Zweifel, als er anmerkte, Meißner habe an einer solchen Tätigkeit kein Interesse und auch er sei nicht davon begeistert.²⁶ Im gleichen Brief erwähnte er Meißner noch zweimal im Zusammenhang mit seiner eigenen Verteidigung von Wielands **Agathon** in der Märznummer seiner Zeitschrift **Litteratur und Völkerkunde** (4. Band, S. 833–854). Meißner sollte laut Archenholtz die Hoffnung ausgesprochen haben, dass jeder Deutsche dieses herrliche Wielandwerk kennen werde. Zugleich wies Archenholtz auch auf Meißners aktuelle Pläne hin – nämlich die Vorbereitung einer Biographie von Leopold I., des Herzogs von Anhalt-Dessau.²⁷ Dem Brief vom 15. Mai 1784²⁸ hat Archenholtz eine Anzeige über die in Vorbereitung befindliche Ausgabe von Wielandgedichten beigelegt, in der er dem Weimarer Autor mit Freude eröffnete, für ihn schon mehrere Käufer gefunden zu haben, darunter auch den „berühmten“ Meißner. Aber nicht einmal dieses wiederholte

²² Ebd. S. 188–189.

²³ Ebd. S. 202–207.

²⁴ Ebd. S. 227–231.

²⁵ Ebd. S. 231–232.

²⁶ Archenholtz ist die Umsetzung dieses Projekts nicht gelungen, erst sein Mitarbeiter J.L. Neumann gab 1784 in Dresden einen einzigen Band der Zeitschrift heraus. Vgl. *Wielands Briefwechsel*. Achter Band (Juli 1782–Juni 1785). Zweiter Teil: Anmerkungen. Bearbeitet von A. Schneider. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 182–183.

²⁷ Von Meißner ist keine Leopold-Biographie bekannt. Ebd. S. 186–187.

²⁸ *Wielands Briefwechsel*. Achter Band (Juli 1782–Juni 1785). Erster Teil: Text. Bearbeitet von A. Schneider. Berlin: Akademie Verlag 1992, S. 244–246.

Lob Meißners änderte etwas an Wielands Schweigen über dessen literarisches Schaffen. Den Grund legt der Brief vom 18. August²⁹ dar. Darin bemerkte er, dass es ihm, obgleich sich Archenholtz wohl ärgern werde, immer noch nicht gelungen sei, sich Meißners **Skizzen** und **Dialoge** zu beschaffen.

Erst bei seinem Weimar-Besuch im September hat Archenholtz wohl erfahren, dass Wieland sich endlich Meißners Bücher besorgt hatte. Es belegt die frohe und ungeduldige Erwartung von Wielands Reaktionen, die Archenholtz in dem Brief vom 5. Oktober 1784³⁰ ausgesprochen hat. Hier drückte er die Überzeugung aus, Wieland dürfte Meißners Bücher gewiss nicht für schlecht halten. Gewisse Zweifel sprach er nur darüber aus, ob er der Meinung zustimme, „dass er (d.h. Meißner) mit recht verdiene unter die LieblingsSchriftsteller Deutschlands placiert zu werden“. Dieses Prädikat hatte Archenholtz selbst in der Juninummer seiner Zeitschrift **Litteratur und Völkerkunde** (4. Halbband, 1784) Meißner wegen dessen Popularität „selbst in den dunkelsten Gegenden Deutschlands“ verliehen. Wielands Reaktion ließ nicht lange auf sich warten. In einem am 10. und 15. November 1784 geschriebenen Brief³¹ gab er zu, in den **Skizzen** sei „viel Gutes pro populo et Clero“ zu finden, doch habe ihn gänzlich verstimmt, sich darin selbst auf eine Ebene mit den französischen Autoren sittenloser Prosawerke Jean Baptiste Joseph Wilart de Grécourt und Claude Prosper Jolyot de Crébillon gestellt zu sehen. Das habe ihn mit Meißner derart entzweit, dass er sich verpflichtet fühle, dem Himmel Dank zu sagen, von diesem weit genug entfernt zu leben, „um nicht einerley Luft mit einem so schiefen Kopf zu athmen“. Den ganzen Meißner-Passus schloß Wieland ein für allemal mit den Worten ab: „Und hiemit, mein Lieber, punctum und in unserm Leben nichts mehr von Hr. Meisnern [sic].“

Wieland hat Meißner derart energisch und eindeutig abgelehnt, dass er damit den bislang für den Dresdner Autoren begeisterten Archenholtz zu einer augenblicklichen Kehrtwendung brachte. Archenholtz wagte es ferner nicht mehr, sich für Meißner zu verwenden oder diesen zu empfehlen; er hat sogar im Brief vom 20. Januar 1785³² Wieland kriecherisch eröffnet, zum Entschluss gekommen zu sein, ferner keine Beiträge Meißners in seine Zeitschrift **Litteratur und Völkerkunde** mehr aufzunehmen. Wieland selbst hat in seinen späteren Briefen Meißner nur noch ein einziges Mal erwähnt.³³ Im Brief vom 21. Juli 1787³⁴ wies er das Anerbieten seines Schwiegersohns, des Jenaer Philosophen Karl Leonhard Reinhold, mit Meißner während dessen anstehenden Weimarbesuchs zusammenzukommen, mit typischer Geringschätzung zurück: „Nach dem advent des Hr. Meißners sehne ich mich nicht sehr, weil ich eine Ahnung habe, daß er ein Sächsischer Hasenfuß ist.“

Mit Seibt, Meißners Amtsvorgänger als Professor für Ästhetik an der Prager Universität, war Wieland besser bekannt. Gerade Seibt hatte in Prag für den Vertrieb von Wielands Zeitschrift **Der Teutsche Merkur** seit deren Ersterscheinen im Jahre 1773 gesorgt. Die Anfänge ihrer Beziehungen bleiben allerdings im Dunklen (unbekannt ist, wann und wie Wieland Seibt für die Distribution der Zeitschrift gewonnen hat und ob sie einander nicht schon vorher gekannt hatten). Gewiß ist lediglich, dass sich Seibt und Wieland über Abonnements-

²⁹ Ebd. S. 282–284.

³⁰ Ebd. S. 300–301.

³¹ Ebd. S. 312–314.

³² Ebd. S. 382–383.

³³ Über weitere an Wieland adressierte Briefe, in denen der Name Meißner auftaucht, siehe Anm. 20.

³⁴ *Wielands Briefwechsel*. Neunter Band (Juli 1785–März 1788). Erster Teil: Text. Bearbeitet von U. Motschmann. Berlin: Akademie Verlag 1996, S. 295–296.

weise, Abonnentenwerbung, den Charakter der Zeitschrift und weitere Einzelheiten haben früher einigen müssen, als in der heute erhaltenen Korrespondenz belegt ist. Aus dem Gang der Ereignisse in Wielands Leben, den Thomas C. Starnes aus zeitgenössischen Quellen zusammengestellt hat, kann man schließen, dass Wieland die erste Nummer des **Merkur** in der ersten Märzhälfte 1773 an Seibt geschickt hat.³⁵ Die Reaktion auf diese Nummer ist die Abschrift eines mutmaßlich von Seibt³⁶ stammenden Briefs, der am 16. März aus Prag an Wieland adressiert wurde.³⁷ Darin vermeldete der Autor unter anderem, für Wielands Zeitschrift 58 Abonnenten gewonnen zu haben, gern sämtliche damit verbundene Abrechnung übernehmen zu wollen und dankte zugleich für die Behutsamkeit gegenüber der (katholischen) Kirche, durch die sich die erste **Merkur**-Nummer auszeichnete. In einem weiteren Abschnitt des Briefs stellte Seibt Wieland die Frage, warum er nicht Prag besucht habe, da er doch angeblich in Böhmen zu Besuch bei Ignaz von Born gewesen sei. Schließlich dankte er für die Zusendung des Romans **Der goldene Spiegel** und brachte seine Freude über Wielands Spiel (oder besser gesagt Libretto) **Alceste** zum Ausdruck, dessen Abdruck bereits in seinem Besitz sei.

Wieland hat Seibt in einem nicht erhaltenen Schreiben geantwortet (dessen Existenz wird von einem darauf folgenden Seibt-Brief bestätigt), das Ende Mai/Anfang Juni 1773 abgefasst ist.³⁸ Darin informierte er Seibt über die günstige Aufnahme von *Alceste* im Ausland. Im Folgebrief vom 1. Juli³⁹ zeigte Seibt Wieland an, er wäre imstande gewesen, zwanzig weitere Exemplare des **Merkur** an den Mann zu bringen, sofern in Prag kein billigerer Nachdruck erschienen wäre. Ein gleiches Schicksal hatte auch Wielands **Agathon** getroffen, und deshalb zögerten die Interessenten nun jedweden weiteren Titel zu bestellen, auch von anderen Autoren,⁴⁰ denn sie seien überzeugt, diese später billiger erwerben zu können. Daher ersuchte Seibt Wieland, das nächste Mal an niemanden Abdrucke zu niedrigeren als Abonnementspreisen abzugeben.⁴¹ Gleichzeitig bedankte er sich für das Anerbieten, Beiträge für den **Merkur** zu schreiben. Dieses wolle er gern annehmen und ihm nachkommen, soweit

³⁵ Vgl. T. C. Starnes, *Christoph Martin Wieland. Leben und Werk aus zeitgenössischen Quellen chronologisch dargestellt*. Band 1. „Vom Seraph zum Sittenverderber“ 1733–1783. Sigmaringen: Thorbecke Verlag, 1987, S. 464.

³⁶ Diesen Brief hat Bernhard Seuffert Seibt zugeschrieben; im Hinblick darauf, dass das Original nicht erhalten ist, lässt sich nicht mit absoluter Gewissheit sagen, ob es sich tatsächlich um einen Seibt-Brief handelt. Die darin anklingenden Themen sprechen allerdings dafür. Eingehender *Wielands Briefwechsel*. Sechster Band. Nachträge zu Band 1 bis 5. Anmerkungen und Register zu Band 3 bis 5. Dritter Teil: Überlieferung, Varianten und Erläuterungen zu Band 5. Register zu Band 3 bis 5. Bearbeitet von S. Scheibe. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 1183.

³⁷ Ebd. S. 88.

³⁸ Ebd. S. 1221.

³⁹ *Wielands Briefwechsel*. Fünfter Band. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772–31. Dezember 1777). Bearbeitet von H.W. Seiffert. Berlin: Akademie Verlag, 1983, S. 135–136.

⁴⁰ Seibt vertrieb nicht nur Wielands Werke, sondern z.B. auch Klopstocks *Gelehrtenrepublik* und *Mesias*. Vgl. F. G. Klopstock, *Briefe 1776–1782*. Hg. von H. Riege. Band 1: Text. Berlin, New York: de Gruyter, 1982, S. 142. Band 2 Apparat/Kommentar Nr. 1–131. Berlin, New York: de Gruyter, 1982, S. 761.

⁴¹ Wieland hatte in den habsburgischen Ländern wiederholt Schwierigkeiten mit Nach- und Raubdrucken seiner Werke, da die Wiener Regierung sie nicht nur duldeten, sondern auch förderte, was ihn um seine Einkommen brachte. Eingehend W. Baum, *Der Josefismus im Spiegel der Kritik Lessings, Wielands und Herders*. – In: M. Benedikt (Hg.), W. Baum, R. Knoll (Mithg.), *Verdrängter Humanismus – verzögerte Aufklärung. Österreichische Philosophie zur Zeit der Revolution und Restauration (1750–1820)*. Wien: Turia & Kant, 1992, S. 614–654, konkret S. 638–639.

es seine Pflichten erlaubten.⁴² Den zweiten Teil des Briefes hat Seibt dem Auslandsecho auf Wielands **Alceste** gewidmet. Deren positive Aufnahme hat ihn sehr gefreut, da sie seine Überzeugung bestätigt habe, dass man nicht nur auf Italienisch, sondern auch auf Deutsch singen könne.⁴³ Er bat Wieland, dem zweiten **Merkur**-Band die zum Libretto komponierte Musik beizulegen.⁴⁴ Gerne würde er die Oper auf der Prager Bühne zur Aufführung bringen.⁴⁵ Die Prager Aufführung brauche Wieland Seibt zufolge nicht zu fürchten, denn das hiesige Theater sei nicht so schlecht, wie Christian Heinrich Schmid in der Leipziger Zeitschrift **Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1773** berichtet hätte.⁴⁶ In Prag sei Theater eine einträgliche Angelegenheit, da hier so zahlreiche Adelige leben, wie schwerlich in anderen deutschen Städten anzutreffen seien. Das beachtliche Niveau des Prager Theaters hätten ihm in Gesprächen auch ausländische Besucher bestätigt, denen sich die Möglichkeit geboten hatte, Aufführungen von namhaften Theatergesellschaften unter Heinrich Gottfried Koch und Johann Christian Wäser zu sehen.

Der letzte erhaltene Seibt-Brief ist am 28. Dezember 1773 datiert.⁴⁷ Darin entschuldigte sich dieser von Prag aus bei Wieland für sein langes Schweigen und versicherte ihm seiner unausgesetzten Geneigtheit. Er bedankte sich für die wohlmeinende Rezension seiner Arbeit **Akademische Rede von den Hilfsmitteln einer guten deutschen Schreibart** im zweiten Band des **Merkur**. Im Hauptteil des Briefes konzentrierte er sich auf die Verteidigung der eigenen Person gegen mutmaßliche Angriffe seitens seines Prager Gegners, Ignaz von Born.⁴⁸ Born, einer der bedeutendsten böhmischen Landespatrioten und gleichzeitig einer der berühmtesten Naturwissenschaftler Österreichs, gäbe sich mit seinen Anhängern – Seibt zufolge – als der einzige wahre Prager Wielandfreund aus. Demgegenüber hätte Seibt der Meinung jener nach nur deshalb eine positive Besprechung im **Merkur** erfahren, weil er für dessen Absatz Sorge. Daher habe sich Seibt entschlossen, ausschweifend Borns temperamentvollen und rachsüchtigen Charakter zu schildern. Als Ursache des zwischen

⁴² Ein Seibt-Beitrag ist nie im *Merkur* erschienen. *Wielands Briefwechsel*. Sechster Band. Nachträge zu Band 1 bis 5. Anmerkungen und Register zu Band 3 bis 5. Dritter Teil: Überlieferung, Varianten und Erläuterungen zu Band 5. Register zu Band 3 bis 5. Bearbeitet von S. Scheibe. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S.1223.

⁴³ Der Umstand, dass sich Seibt mit seinen Überlegungen über das Singspiel als typisch deutsches Musikgenre, das der italienischen Oper konkurrieren könnte, gerade an Wieland gewandt hat, war kein Zufall, denn gerade Wieland hat sich in der Arbeit *Versuch über das deutsche Singspiel* (1775) bemüht, dieses Genre als eine bürgerliche Variante der adeligen Oper darzustellen. Eingehender C. Dahlhaus (Hg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber: Laaber-Verlag, 1996, S. 37–38.

⁴⁴ Autor der Musik zu Wielands Libretto *Alceste* war Anton Schweitzer. Ebd. S. 231

⁴⁵ Die älteste bekannte Prager Aufführung von *Alceste* fand erst in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts statt. Eine Inszenierung in den 70er Jahren ist aber nicht auszuschließen. Für diese Information danke ich Frau Alena Jakubcová.

Zum Prager Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vgl. O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters: von den Anfängen bis auf die neueste Zeit*. I–III. Prag 1883, 1885, 1888.

⁴⁶ Im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1773* (Leipzig 1772, S. 32 ff.) wurde eine Rezension der Zeitschrift *Theatralisches Wochenblatt* veröffentlicht, in der man liest: „So weit ist es doch nun in Prag gekommen, daß man statt der Bernardoniaden Richarde und Eugenien spielt. Aber ehe die dortige Bühne ihren eignen Kritiker verdiente, müßte sie auch Schauspieler haben.“ *Wielands Briefwechsel*. Sechster Band. Nachträge zu Band 1 bis 5. Anmerkungen und Register zu Band 3 bis 5. Dritter Teil: Überlieferung, Varianten und Erläuterungen zu Band 5. Register zu Band 3 bis 5. Bearbeitet von S. Scheibe. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 1223.

⁴⁷ *Wielands Briefwechsel*. Fünfter Band. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772–31. Dezember 1777). Bearbeitet von H.W. Seiffert. Berlin: Akademie Verlag, 1983, S. 218–219.

⁴⁸ Eingehend zum Streit zwischen der beiden Gruppen von Prager Aufklärern, den sog. Seibtianern und Bornianern, J. Beran, *Ze zápasu mezi borniány a seibtiany*. *Literární archiv* 5 (1970), S. 26–51.

ihnen herrschenden Streits hat er seine Teilnahme an der Prager Zeitschrift **Neue Litteratur** bezeichnet, da sie mit dem Bornschen Projekt der **Prager Gelehrten Nachrichten** konkurrierte.⁴⁹ Das Ziel Seibts ausführlicher Verteidigung war, Wieland auf eine etwaige Anschwärzung seiner Person vorzubereiten,⁵⁰ denn Seibt wünsche auf keinen Fall, dass dadurch seine Freundschaft mit Wieland litte. Im Schluss seines Briefes zeigte er Wieland mit Stolz an, dass bislang noch von keinem **Merkur**-Abonnent eine Abbestellung vorläge, er jedoch dessen weitere Kolportierung an den Buchhändler Mangold übergeben müsse, da er überlastet sei. Aber auch ferner wolle er Mangold beaufsichtigen.⁵¹

Aus Wielands Korrespondenz geht hervor, dass die Haltung des Weimarer Autoren gegenüber den beiden Prager Ästhetikern sehr unterschiedlich war. Mit Seibt verband ihn spätestens ab 1773 zumindest eine enge Geschäftsbeziehung. Denn das Absatzgebiet in den katholischen deutschsprachigen Ländern mit Wien und dem damals zweisprachigen Prag an der Spitze war für den finanziellen Erfolg des **Merkur** höchst wichtig. Davon zeugt Wielands noch vor Herausgabe der ersten Nummer gefasster Vorsatz, im Inhalt seiner Zeitschrift auf die hiesigen religiösen Vorurteile Rücksicht zu nehmen, auch wenn sie ihm vielfach wahnwitzig vorkommen wollten.⁵² Seibt, ein Propagator des guten Geschmacks, akademischer Würdenträger der Prager Universität, von Kaiserin Maria Theresia zum Professor ernannt,⁵³ war in dieser Region zweifelsohne eine einflussreiche Gestalt, welche die Verbreitung von

⁴⁹ Eingehend zu Prager Zeitschriften A. Kraus, *Pražské časopisy 1770–1774 a české probuzení*. Praha: Česká akademie, 1909.

⁵⁰ Keine Korrespondenz zwischen Wieland und Born ist erhalten.

⁵¹ Unter den Anfang 1774 veröffentlichten Namen der *Merkur*-Kolporteurs tauchte auch weiterhin Seibts Name auf. *Wielands Briefwechsel*. Sechster Band. Nachträge zu Band 1 bis 5. Anmerkungen und Register zu Band 3 bis 5. Dritter Teil: Überlieferung, Varianten und Erläuterungen zu Band 5. Register zu Band 3 bis 5. Bearbeitet von S. Scheibe. Berlin: Akademie Verlag, 1995, S. 1280.

⁵² Vgl. Wielands Brief an Friedrich Heinrich Jacobi von Anfang 1773: „Der neue Pygmalion unsers George [d.h. Johann Georg Jacobi] ist ganz deliziös. Aber, sagen Sie mir bitte auf Ihr Gewißen, darf ich furchtsamer es wagen, ein Stück, das alle frommen Catholiken, sonderlich im Mund eines Protestanten, sehr profan finden werden, in den *Merkur* zu setzen. Diese Leute, und besonders die Wiener und Prager verstehen über ihre Heiligen gar keinen Spaß. Ich möchte oft toll darüber werden, daß ich so furchtsam seyn muß; aber sobald man Abonnenten haben will, und rechnen muß, daß 200 Abonnenten 100 Ld'or weniger sind, so sehe ich nicht, wie man es wagen darf, die populären Vorurtheile vor die Nase zu stoßen. Den vernünftigen Leuten möcht' ich diesen Pygmalion gar zu gerne gönnen; denn der Einfall ist unvergleichlich, und die Ausführung des sanften, schmeichelnden feinen Pinsels unsers George vollkommen würdig.“ *Wielands Briefwechsel*. Fünfter Band. Briefe der Weimarer Zeit (21. September 1772 – 31. Dezember 1777). Bearbeitet von H.W. Seiffert. Berlin: Akademie Verlag, 1983, S. 54.

Vgl. auch die Bemerkung in Wielands Brief an Johann Justus Riedel vom 17. September 1772: „Ein Hauptgesetz [d.h. des *Merkur*-Projekts] soll seyn, alles was irgend einer in Deutschland recipirten Religion anstößig seyn könnte, zu vermeiden; denn mein *Merkur* soll in den katholischen Staaten eben so gangbar werden, als in den Protestantischen.“ *Wielands Briefwechsel*. Vierter Band. Briefe der Erfurter Dozentenjahre (25. Mai 1769–17. September 1772). Bearbeitet von A. Schneider u. P.–V. Springborn. Berlin: Akademie-Verlag, 1979, S. 633–634.

In diesem Zusammenhang ist notwendig hervorzuheben, daß für Wieland, den gelesensten und beliebtesten deutschen Schriftsteller in Österreich, dieses Land in erster Linie nicht als Wirkungsstätte, sondern nur als Absatzgebiet für seine Zeitschrift interessant war. Eingehender W. Baum, *Der Josefinismus im Spiegel der Kritik Lessings, Wielands und Herders*. – In: M. Benedikt (Hg.), W. Baum, R. Knoll (Mithg.), *Verdrängter Humanismus – verzögerte Aufklärung. Österreichische Philosophie zur Zeit der Revolution und Restauration (1750–1820)*. Wien: Turia & Kant, 1992, S. 614–654, konkret S. 630–634.

⁵³ Zu Seibts außerordentlicher Prager Stellung eingehender: E. Winter, *Der Josefinismus. Die Geschichte des österreichischen Reformkatholizismus 1740–1848*. Berlin: Rütten, 1962, S. 71–84.

Wielands Werken spürbar fördern konnte. Dessen war sich Wieland sicherlich bewusst. Von daher ließe sich auch die positive Rezension von Seibts Werken im **Merkur** erklären, ebenso sein Angebot, der Prager Professor solle doch selbst Beiträge im **Merkur** veröffentlichen. Ob nun Wielands Entgegenkommen Seibt gegenüber intimeren als rein geschäftlichen Motiven entsprang, wie z.B. der Bewunderung für Seibts erfolgreiche Lehrtätigkeit (Wieland hatte, ähnlich wie Seibt, *schöne Wissenschaften* an der katholischen Universität in Erfurt während der Jahre 1769–1772 gelehrt und wusste so die akademischen Erfolge seines Kollegen gebührend zu schätzen) oder ob dieses Entgegenkommen einer aufrichtigen Freundschaft entsprang, wie Seibts wiederholte Beschwörungen dieser ihrer Beziehung andeuten, lässt sich aus diesem Korrespondenztorso nicht beurteilen. Ich möchte nur soviel sagen, dass Seibt Wieland offenbar als Schriftsteller wirklich bewundert, ja verehrt hat. Daher hat er auch mit so großer Anstrengung vorab seinen Namen vor etwaigen Angriffen der Bornianer zu schützen versucht, mit denen er – allem Anschein nach – um Wielands Gunst wetteiferte. Über die persönliche Haltung Wielands gegenüber Seibt lässt sich nichts Bestimmtes aussagen, da seine Briefe nicht erhalten sind. Ähnlich ist auch unbekannt, ob die Korrespondenz zwischen Seibt und Wieland nach 1773 fortgesetzt wurde, oder ob sie mit Seibts „Bornianerbrief“ ein Ende hatte.

Sämtliche Meißner berührende Wieland-Korrespondenz ist späteren Datums als die Seibt-Briefe – sie fällt in die Jahre 1778 bis 1788. Von Seibts Briefen unterscheidet sie der Umstand, dass sie sich auf Meißners Dresdner, keineswegs Prager Wirken bezieht, wie das bei Seibt der Fall war. Meißners Berufung an die Prager Universität im Herbst des Jahres 1785⁵⁴ hat sich in Wielands Haltung ihm gegenüber nicht bemerkbar gemacht. Für die „Meißner-Briefe“ ist bezeichnend, dass darin Meißner als Schriftsteller beurteilt wird, ohne dass Wieland mit ihm in persönlichem Kontakt stand. Wielands Ansicht über Meißner ist nach dessen anfänglichen Ausfall sehr kritisch, ja geradezu voreingenommen geblieben. Aber auch Meißner hegte, wie nicht nur die verschollene briefliche Invektive, sondern auch seine Kritik an Wielands Shakespeare-Übersetzungen und vor allem an dessen Grazienphilosophie belegen, gegenüber dieser Weimarer Größe kein ungetrübtes, entgegenkommendes Empfinden. An dieser Tatsache können nicht einmal die in Meißners Werken aufspürbaren wielandschen Einflüsse etwas ändern.

⁵⁴ Eingehender zu Meißners Prager Professur **S. Hock**, Zur Biographie August Gottlieb Meißners, *Euphorien* 6, 1899, S. 544–7. **F. Menčík** (Hrsg.), Meißners Briefe an Freiherrn van Swieten und einige Freunde, *Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen* 44, 1906, S. 235–253.

PRAŽŠTÍ ESTETICI SEIBT A MEIßNER VE WIELANDOVĚ KORESPONDENCI

Souhrn

Moderní dějiny české literatury nejčastěji představují Carla Heinricha Seibta a Augusta Gottlieba Meißnera, dva nejstarší pražské profesory estetiky, kteří významně ovlivnili obě nejstarší generace českých národních obrozenců, jako zanícené wielandovce. Studie ukazuje, jaké místo oba zaujali ve Wielandově korespondenci. Wielanda a Seibta spojoval těsný obchodní vztah, Seibt byl kolportérem Wielandova časopisu *Teutscher Merkur*. Ze zmínek, které byly ve wielandovské korespondenci učiněny o Meißnerovi, vyplývá, že výmarský literát se vyjadřoval zejména k literární tvorbě pražského estetika, a to velmi kriticky, ba až odmítavě. Ani Meißnerův vztah k Wielandovi nebyl nezkalený, byť se nechával inspirovat jeho díly.

HEGEMONIE ROZPORNOSTI Proměny dialektické perspektivy v politické orientaci sovětské montážní školy 20. let

Zdeněk Hudec

„Úkolem umění je činit rozpory bytí zřetelnými“¹
S. M. Ejzenštejn

Ke kritické stratifikaci studie

Koncem šedesátých let filmový sémiotik Peter Wollen apeloval na širší interdisciplinární přístupy ve filmové teorii, která se podle něho jako privátní sféra lidského myšlení ocitla v izolaci, neboť ignorovala obecný rámec idejí předmětu, jímž se dosud zabývala. Mezi důkazy pro své tvrzení Wollen uvedl skutečnost, že se např. často psalo o filmovém jazyku, aniž by bylo přihlíženo k lingvistice, nebo že se hojně rozebírala Ejzenštejnova teorie montáže v blažené nevědomosti o marxistickém pojetí dialektiky.²

Dnes, v postsocialistické epoše restaurovaného kapitalismu, kdy zdiskreditovaná reputace marxismu odešla ze „scény dějin“, nabyl někdejší Wollenův postřeh aktuální platnosti. Často s tím rozdílem, že se už v orientaci naší filmové vědy neopomínají jenom marxistická inspirace Ejzenštejnovy montážní teorie, nýbrž i teorie samotná. Tento stav má obecné kořeny v povrchní animozitě vůči myšlenkovým konceptům levicového typu a neschopnosti vážně reflektovat dědictví minulosti. Autor studie se od podobných ahistorických přístupů distancuje, neboť sympatizuje s heslem „do dějin „patří“ hrdinství i zločiny“³ a rozhodně odsuzuje nesmyslný názor, že není dobré revitalizovat „nevhodná“ témata jenom proto, že mají být odsouzena k zapomenutí.

Název studie je inspirován Gramsciho pojmem „hegemonie“, rozvinutém v koncepci tzv. „hegemonické politiky“, kterou v polovině osmdesátých let zformulovali Ernesto Laclau a Chantal Mouffeová. Laclau s Mouffeovou v práci **Hegemonie a socialistická strategie** (1985)⁴ nahlíží v intencích francouzského poststrukturalismu současný stav politiky „dekonstrukčně“ – z hlediska pádu marxistického esencialismu, ze ztráty jeho univerzalistického nároku na jediný výklad světa. Kromě pochopitelného ocenění historického významu

¹ Ejzenštejn, Sergej: *Dialektický přístup k filmové formě*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 45.

² Wollen, Peter: *Signs and Meaning in the Cinema*. Bloomington 1969, s. 7.

³ Kosík, Karel: *Dialektika konkrétního*. Praha 1965, s. 163.

⁴ Laclau, Ernesto, Mouffe Chantal: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratics Politics*. London, New York Verso 1985.

sovětské teorie montáže na další vývoj filmového vyjadřování, „dekonstrukční“ argumentace předkládané studie vychází ze stejné pozice a dvou paradoxů.

První paradox je situován mezi ideologickou výslednici sovětské montáže a rozdílné dialektické metody, které k ní vedly u čtyř hlavních představitelů sovětské montážní školy (Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka a Vertova). Jeho podstatou je skutečnost, že jedna ze základních kategorií dialektického materialismu – rozpor (konflikt) – doznala v aplikaci na podmínky individuálního uměleckého vyjadřování hegemonické povahy, která se pro své symbolické a metaforické kvality odchylovala od oficiálního výkladu marxistické dialektiky.

Paradox druhý přímo vychází z této nesourodosti mezi politickým dogmatem a jeho nedogmatickým, uměleckým naplňováním v sovětské kinematografii dvacátých let. Sověští režiséři se napříč individuálnímu pojmání montážní dialektiky stali celosvětově uznávanými klasiky umění montáže. Toto umění, odkrývající cíle a ideologické myšlení své epochy paradoxně nezustalo vázáno jenom na dobovou kulturní politiku sovětského státu. Po formální stránce si sovětské pojetí montáže osvojili režiséři celého světa, navzdory rozdílným ideovým a nacionálním postojům. V perspektivě těchto dvou paradoxů se odvíjí kritický náhled studie na odchylky, vyplývající z politického přizpůsobování se montážních technik marxistické filosofii.

Diferenciace sovětské montážní dialektiky a kritika marxistické dialektiky

Gilles Deleuze v knize **Film 1. Obraz – pohyb** (1983) zdůrazňuje, že pro sovětské filmaře dvacátých let: Ejzenštejna, Pudovkina, Dovženka a Vertova nebyla dialektika jen nějaké slovo, ale „současně praxe a teorie montáže“.⁵ Zároveň připomíná, že každý ze jmenovaných tvůrců byl autorem svérázného pojetí montážní dialektiky, která nemohla konvenovat oficiálnímu výkladu dialektiky ve stalinistickém pojetí.⁶ Deleuze nastínil teoretickou domněnku, že každý ze sovětských filmařů dvacátých let si s individuální osobitostí přisvojil jednu ze základních zákonitostí, kterou se materialistická dialektika definuje. Pudovkin se podle něho zajímal o postup vědomí, kvalitativní skoky uvědomování. Dovženka fascinoval triadický vztah částí souboru a celku. Ejzenštejn podle něho do dialektických zákonitostí montáže pronikl nehlouběji na základě třetího dialektického zákona negace negace, který shrnuje dva předchozí. Zvláštní místo Deleuze vyhradil Vertovovi jako tvůrci jakéhosi čtvrtého dialektického zákona, zcela odtrženého od tří ostatních, neboť Vertov údajně dosáhl „radikálního potvrzení dialektiky hmoty v ní samotné“.⁷

Deleuzova diferenciace sovětské montážní dialektiky je v mnohém poplatná „tekutosti“ jeho filosofického myšlení a bergsonovskému přístupu k filmového obrazu-pohybu. Z hlediska přímého využití marxistické dialektiky v teoretických závěrech a montážní praxi sovětských režisérů, je třeba ji „zvěrohodnit“ fakty. Vedle Ejzenštejna se k materialistické dialektice explicitně hlásil Pudovkin. V teoretickým názorech Vertova a Dovženka se s vlivem marxistické dialektiky setkáváme toliko implicitně, protože ani jeden z nich své závěry neformuluje v přímé závislosti na rétorice tohoto typu filosofického uvažování. To však ne-

⁵ Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha 2000, s. 54.

⁶ Tamtéž, s. 53.

⁷ Deleuze, Gilles: *Film 1. Obraz – pohyb*. Praha 2000, s. 51–53.

znamená, že oba režiséři stáli mimo soudobý vliv této filosofie. U Dovženka, jak podrobněji dovodíme později, je historický materialismus odvozován z dialektiky přírody a pomocí mýtů a třídní symboliky řešen jako otázka sociálně masového filmu, s ohledem na dynamiku historických událostí. Tuto tendenci Dovženko výrazně naplňuje ve filmu **Arzenál**, jehož název kóduje politicko-dialektickou inspiraci Dovženkova uvažování: „Názvem Arzenál nemyslím pouze název konkrétního kyjevského „Arzenálu“, ale vnímám jej v mnohem širším významu: arzenál síly, arzenál vůle a přání zvítězit. Kyjevský „Arzenál“ je pouze epizodou ve výsledku gigantické sumy předcházejících událostí, proto jsem si kladl za povinnost rozvinout zvláštní plátno předcházejících událostí, aby to nevelké množství scén, které jsou v „Arzenálu“, lépe přesvědčilo. (...) Má základní orientace nebyla na „Arzenál“ v Kyjevu, ale na to, abych vytvořil film, v kterém by byl dech Revoluce, a mám za to, neodhlížejíc od všech chyb, že dech Revoluce v mém filmu je.“⁸

Zaměříme-li se na teoretické myšlení Vertova a odhlédneme-li od jeho sporu s Ejzenštejnem o obecné povaze narativní a nenarativní kinematografie, vyvolaném po premiéře **Stávk**y, shledáme, že i on s oblibou formuluje protikladné záběrové dvojice, jejichž polaritu vyhrocuje fiktivním pojmovým pohybem. Patrné je to u jeho „teorie intervalů“, inspirované hudební naukou. Ta původně jako teorie „kinooka“ počítala s dialektickou výměnou mezi dvěma filmovými záběry: „Pod intervalem se chápaly takové toky, které vznikají mezi dvěma objekty. Intervalem v hudbě se nazývají toky, které se neustanovují v notě, ale mezi dvěma notami, mezi „do“ a „mi“, mezi „mi“ a „si“. Tady je horká voda, tady studená voda. Není horké ani chladné vody, ale přechod od horké k chladné. To, co se u záběrů nazývá srážkou jednoho záběru s druhým. Zkratka podle této teorie se působení filmu neodvíjelo podle záběrů, ale podle jejich výslednice po linii intervalů.“⁹ Tato dialektika se u Vertova zásadně proměnila s příchodem třetího „hegelovského“ faktoru, jímž byl zvuk. „Výboj nové myšlenky už nevzniká jen střetem dvou obrazů, ale i jejich střetem se zvukem.“¹⁰ Vertov to později formuluje v článku z roku 1942: „Zvukový film není mechanickým spojením zvukového záznamu a němého filmu, ale takového jejich vzájemného spojení, které vylučuje existenci obrazové a zvukové složky. Vzniká třetí dílo, které není ani ve zvuku, ani v obraze a jenž existuje pouze v neustálém vzájemném vztahu zvukového záznamu a obrazu.“¹¹

Podíváme-li se blíže na termín „dialektika“, shledáme jeho mnohoznačnost, neboť v průběhu dějin filosofie se vyprofiloval jako rozdílná filosofická metoda a v případě marxistické dialektiky zároveň jako nauka o této metodě.

V marxistické filosofii byl termín ne vždy jednotně chápán:

1. Jako speciální varianta racionálního myšlení, *dialektická logika*, která usilovala nahradit myšlení formálně logické.
2. Jako *teorie poznání*, vycházejí ze subjekt – objektové relace.
3. Jako metoda (*dialektická metoda*) „vědeckého“ poznání a praxe.
4. Jako *materialistická ontologie*.

To, že na filosofické rovině „neexistuje žádný „pravý“ pojem dialektiky, ale pouze různé explikace tohoto termínu“¹², bezesbýtku platí i pro sovětské revoluční filmaře dvacátých

⁸ Dovženkův projev z protokolu veřejného promítání Arzenálu (Charkovský archiv Říjnové revoluce). In: **Solncevová, Julia** (ed.): *Arsenal. Šedevry mirovogo kino*. Moskva 1977, s. 173.

⁹ **Vertov, Dziga**: *Kak rodilsja i razvivalsja „Kinoglaz“*. Iskusstvo kino 1986, č.2, s. 76.

¹⁰ **Navrátil, Antonín**: *Dziga Vertov. Revolucionář dokumentárního filmu*. Praha 1974, s. 174.

¹¹ **Vertov, Dziga**: *Statí, dněvniki, zamysly*. Moskva 1966, s. 242.

¹² **Weinberger, Ota**: *Dialektika a filosofická analýza*. Filosofický časopis 1991, č. 2., s. 261.

let, kteří jsou sice spojeni jednotným ideologickým diktátem politického systému, avšak ve svých teoretických názorech, konečně ani ve své filmové praxi, neužívají termínu „dialektika“ konsekvantně, v jednom a též významu.

Nahlédněme, jak politickou motivaci dialektiky filmové formy chápal a definoval teoreticky nejdůslednější představitel sovětské montážní školy S. M. Ejzenštejn. Ejzenštejn se vůči dualitě Griffithova montážního myšlení ohrazoval především z důvodů ideologických, neboť v jeho pojetí souběžné (paralelní) montáže spatřoval „řád buržoazní společnosti“, obrazy se v mechanickém protikladu majetných a nemajetných. S odkazem na Dickense přirovnal tuto ideovou rovinu Griffithova dualistického pojetí montáže ke slatině, k jejím červeným a bílým vrstvám, které nepřecházejí do sebe, podobně jako Griffithova montáž nesbíhajících se dějových paralel.¹³

Sovětská škola montáže podle Ejzenštejna Griffithův ideově-montážní dualismus překonává obratem k dialektickému monismu *hegemonickým zohledněním třetího faktoru v montážní struktuře, kterým je ROZPOR*. Z něj se odvozují další základní zákony a kategorie marxistické dialektiky, které Ejzenštejn víceméně mechanicky aplikuje na své pojetí montáže. Zákony marxistické dialektiky jsou v podstatě tři. Zmíněný zákon rozporu, zákon přechodu kvantitativních změn v kvalitativní a zákon negace negace. Zákon rozporu je „jádr“ dialektiky, zdrojem vývoje. Zákon přechodu kvantity v kvalitu určuje konkrétní probíhání tohoto vývoje a konečně zákon negace negace udává směr dialektického vývojového procesu.¹⁴

Všechny tři zákony materialistické dialektiky Ejzenštejn zahrnuje do své ideologické koncepce „montážního tropu“:

„Záběr – vůbec není *prvkem* montáže. Záběr – toť *buňka* montáže. Ve smyslu dialektického skoku v jednotné řadě od záběru k montáži. Montáž – toť přerůstání konfliktu (rozuměj – rozporu) uvnitř záběru nejprve v konflikt dvou vedle sebe položených kousků: „Konflikt uvnitř záběru – toť potenciální montáž, se vzrůstem intenzity trhající svou čtyřúhelníkovou buňku a rozmetávající svůj konflikt v podobě montážních nárazů mezi montážní kousky. Potom dochází k rozpadu konfliktů na úplný systém snímků, s jejichž pomocí „znovu sestavujeme dohromady rozloženou událost, tentokrát však již z našeho hlediska. Podle našeho vztahu k jevu... Tak se montážní jednotka – buňka rozpadá v řetěz *rozdvojených* dílů, které se znovu skládají v novou jednotu – v montážní větu, obsahující koncepci obrazu a jevu. (...) Nestačil nám tento *kvantitativní růst*, i když v takto „znásobeném“ vztahu; hledali jsme a našli v srovnání mnohem víc, a to – *kvantitativní skok*. Skok, překračující *meze možností* scény – byl skokem přes *meze situace* do sféry montážního obrazu, montážního pojmu, do sféry montáže jako prostředku k vytváření *ideologické koncepce*. (...) Naše epocha je epochou *silně ideovou* a *intelektuální*, a nám, kteří v ní žijeme, nemohla ve filmovém záběru uniknout především jeho povaha *ideologického ideogramu* – *znaku*. Nemohlo nám uniknout, že *srovnáním záběrů vzniká kvalitativně nový prvek, nový obraz, nový pojem*. (...) Tím, že jsme postavili vedle menševika harfu a balalajku, jsme *překročili rámec souběžné montáže* a vytvořili tak novou kvalitu, novou oblast. Ze sféry *děje* jsme ji přesadili do sféry *smyslu*. (...) Pro nás se montáž stala prostředkem k dosažení *jednoty vyššího řádu*, prostředkem, umožňujícím *dosáhnout montážním obrazem organického ztvárnění jednotné ideové koncepce, zahrnující všechny dílčí prvky, všechny detaily filmového díla*. Toto pojetí montáže je mnohem širší než

¹³ Ejzenštejn, Sergej: *Dickens, Griffith a my*. In. Kameron, tužkou i perem. Praha 1961, s. 430–431.

¹⁴ Srov. např. Leonov, M. A a kol.: *Dialektický materialismus*. Bratislava 1955.

úzce kinematografické pojetí a přináší mnoho cenného pro pochopení uměleckých metod vůbec. Neboť naše montáž, jakožto metoda, není již jen pouhým otiskem *boje protikladů*, pouhým odrazem třídního zápasu, nýbrž je odrazem *jednoty oněch protikladů*, obrazem, vzniklým v průběhu a dovršování likvidace tříd, v průběhu budování beztřídní společnosti, v níž z národnostní *pestrosti* Země sovětů vyzařuje socialistická *jednota*, která vystřídala antagonistické staletí a epochy. A v souvislosti s tím zásady naší montáže vyznívají jako principy *jednoty v rozmanitosti*.“ (zvýraznil S. M. E.)¹⁵

Ze závěru této obsáhlé citační kompilace je zřejmé, že rozpor, který „hegemonizuje“ dialektiku jako princip montáže, není omezen pouze na její estetický dosah: „montážní metoda ve filmu je jen dílčí příklad aplikace montážního principu vůbec, který takto pojatý daleko přesahuje hranici oblasti, kdy se k sobě prostě slepují kousky filmového pásu.“¹⁶

Ejzenštejn ze sovětských filmařů dvacátých let nejdůsledněji aplikoval hegelomarxistický potrojný systém dynamiky teze-antiteze-syntez (třetí dialektický zákon negace negace) na pojetí uměleckého díla. Narozdíl od formální logiky je v dialektickém učení uvažována „negace negace“ jako specifická operace, která předpokládá pojem „tvořivé negace“, která není popřením ani zničením, nýbrž „povýšením“ (aufheben), které vede k tomu, že výsledek dialektické negace výchozí entitu (tezi) neanuluje, nýbrž reprodukuje na vyšší úrovni (syntez). Toto dialektické pojetí vývoje vysvětluje dynamiku dění jako spirálovitě se odvíjející proces ve známé dialektické triádě (teze-antiteze-syntez). Z hlediska této dialektické inspirace Deleuze chválil Ejzenštejna za to, že jeho „montáž protikladů“ (narozdíl od empirika Griffitha) chápe protiklad „vědecky“ (dialekticky) jako „montážní buňku“, která na základě své vnitřní hnací síly produkuje své vlastní části dělením, vytváří na jiné úrovni novou jednotu.¹⁷ Deleuze příliš nepřihlížel k tomu, že analogie dialektického procesu s děním v biologickém organismu (buňce) je u Ejzenštejna zavádějící, protože živý organismus v biologických systémech se nechová „dialekticky“, přesto měl nepochybně pravdu v tom, že Griffith neviděl povahu organismu v organické dialektické spirále na základě zákona růstu, geneze a vývoje, nýbrž jako prostou jednotu shromažďování.

Ejzenštejnovo přizpůsobení dialektické koncepce filmové formy marxistické dialektice dobře ukazuje, že učení o dialektické triádě obecně představuje konceptuální hříčku ve službách politické doktríny nikoli tím, že by mohlo být považováno za výraz teoretické amorálnosti, nýbrž proto, že díky své „alogické“ povaze často poskytovalo univerzální recept pro totalitární myšlení, ortodoxní zázemí pro eskamotování jakýchkoli významů, sloužících k souhlasnému přitakání komunistické ideologii. Magické slovo „dialektika“ bylo v rukou stranických aparátčků nejvyšší zárukou ideologické působnosti, definitivní „logikou“ v prosazování „třídních zájmů“ dělnické třídy. Umělecká tvorba sovětských režisérů dvacátých let tuto linii vládnoucí ideologie beze zbytku akceptuje, ale k definitivním ideologickým významům kráčí cestou neortodoxního dialektického myšlení umělecko-estetické povahy. Přestože i toto by mohlo být považováno za typický výraz dialektického „žonglování“ s pojmovou náplní filmových záběrů, je nutné se ptát čím to v rámci oficiálního pojetí dialektického schématu marxisticko-leninské filosofie bylo umožněno a z nejvyšších vládních kruhů politicky tolerováno?

¹⁵ Ejzenštejn, s. 433–451.

¹⁶ Ejzenštejn, Sergej: *Montáž 1938*. In: *Kamerou tužkou i perem*. Praha 1961, s. 256.

¹⁷ Deleuze, s. 46.

Odpověď zřejmě leží v oné absolutní pojmové neurčitelnosti marxistické dialektiky, v jejím vývojovém optimismu, kterému bylo často vytýkáno, že dokáže vyargumentovat prakticky všechno, ve skutečnosti však nic. Týká se to zvláště Pudovkinovy velmi široké definice montáže, která je ve své obecnosti naprosto obsahově nekonkrétní: „Montáž v mé zatímní definici neznámá sestavování celku z částí, neznámá slepování filmů z jednotlivých kousků nebo rozstřihání natáčené scény na kousky; nenahrazuji tímto slovem ani poměrně mlhavý, formální pojem ‚kompozice‘. Montáž si sám pro sebe definuji jako všestranné, všemožnými postupy dosažené odhalení a objasnění souvislostí jevů reálného života ve filmovém díle. (...) Montáž je novou, filmovým uměním objevenou a rozvíjenou metodou odhalování a jasného zobrazování všech souvislostí – od zcela povrchních až k těm nejhlubším – existujícím v reálné skutečnosti“¹⁸

Dialektické pojetí vývoje, popisované jako princip „negace negace“ nebo jako triáda „teze-antiteze-synteze“, chápe výsledek dialektických procesů vždy jako něco kvalitativně „lepšího“ nebo „vyššího“, jehož prostřednictvím má být obhájena dialektický pokrok ve vztahu k politickým a ideologickým cílům, především primát proletariátu nebo odůvodnění „beztrždní společnosti“. Ejzenštejn nepopíral, že dialektika filmové formy je nejvhodnější pro vyjádření ideologicky vyhrančených tezí, přesto se však ohrazoval k opomíjení filmové experimentálních možností, které z toho vyplývají.¹⁹ Nic to však nemění na skutečnosti, že v dialektickém učení marxistického typu nejsou nikde stanovena přesná pravidla, která by pojmově ozřejmovala vztah mezi jednotlivými etapami dialektické triády, jasně kodifikovala logické závěry, ze kterých má jednoznačně platit, kdy se ustanovuje teze, jak je určena antiteze, jakým způsobem lze potom z obou vytvořit syntézu? Na vizuální úrovni filmové formy lze něčeho takového skutečně reálně dosáhnout, nikoli však na úrovni myšlenkových procesů, kde se dialektické pojetí vývoje ocitá mimo rámec životní empirie. Filosofie dialektického materialismu je teorií pohybu a změny, které z hlediska rozpornosti objasňuje specifickým způsobem – jako „negaci negace“, výsledek dynamiky „teze-antiteze-synteze“. Těmito apriorními, a veskrze ideálními termíny nahlíží materiální děje, uvažuje o přírodě a reálné skutečnosti jakoby tyto teoretické termíny do nich ústrojně náležely. Z této intence a po přijetí Hegelova důkazu, že totožnost a rozdílnost jsou totožné, dospěla dialektická filosofie k rozdělení dialektiky na „dialektiku objektivní“ (primární, objektivně existující skutečnost, „dialektiku přírody“) a dialektiku „subjektivní“, kterou je rozuměna dialektická struktura myšlení, její odraz objektivní dialektiky přírody.

Z hlediska myšlení, logických operací s myšlenkovými obsahy však neexistuje žádný důkaz pro odrazovou analogii mezi strukturou myšlení a strukturou reality. Dokládá to i procesuální pojetí dialektické triády, jejíž „hybná síla“ je charakterizována jako pojmová operace, ale ve skutečnosti však s pojmovou logikou nemá mnoho společného. Ota Weinberger ve studii věnované vzájemnému vztahu logiky a dialektiky důsledně poukazuje na jejich ambivalenci: „Dialektický pojmový svět je, zbaven pojmů logických, nepochopitelný; dialektický pojmový aparát však nesmí být chápán v logickém smyslu, protože by se logické teze jevily jako nepřijatelné, ba jako ex definitione vyvrácené. (...) Dialektika se zakládá na pojmech logických, dialektikou užívaných v zamlženém významu, metaforicky.“²⁰ Jak dovodíme v závěrečné části studie, to je podle všeho „skulina“ v oficiálním výkladu marxisticko-leninské

¹⁸ Pudovkin, Vsevolod: *O montáži*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 86–89.

¹⁹ Ejzenštejn, Sergej: *Dialektický přístup k filmové formě*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 58.

²⁰ Weinberger, s. 270.

dialektiky, kam se „vešla“ symboličnost a metaforičnost montážní dialektiky sovětských filmařů. Tato byla nejvyššími mocenskými strukturami *tolerována z hlediska toho, co politicky sledovala (třídní zájem), nikoli způsobu, jakým toho dosahovala*.

Dialektický materialismus vyjadřuje rozpornost reality různými jazykovými modifikacemi. Také Ejzenštejn s Pudovkinem vedle pojmu „rozpor“ např. mluví o „jednotě a boji protikladů“, „napětových a protichůdných“ tendencích apod. Souhlasně s dialektikou jako filosofickou metodou pokládají existenci antagonismů za univerzální princip bytí, za její skutečný hegemon, který se nevztahuje jenom na pojetí montáže, nýbrž na jakýkoliv celek, systém nebo předmět, ukotvený v dialektické jednotě svých protikladných momentů. Z tak apriorní konstrukce dialektické interpretace vývoje není možné logicky odůvodnit, proč zrovna rozpory by měly být hybnou silou světa, včetně rozporností jednotlivých prvků uvažované struktury.

Sovětská režisérská dvacátých let společně sdíleli dvě vzájemně provázané víry. Víru v nejvyšší důležitost střihu (montáže) a víru v politický konsensus, který má být na základě první víry dosažen. Síla střihu nepramení u Rusů pouze z přesvědčení, že jím může být maximálně „zrealističnen“ filmový obraz, ale především z přesvědčení, že střihové zorganizované předchozí a následující záběry obsahují celou řadu vztahů (vztahů mezi myšlenkami, mezi fyzickými pohyby a předmětnými formami apod.), kterými je možné velmi silně zapůsobit na divákův cit a ideové uvědomění. Střih v jejich pojetí není jen libovolná technická operace, ale ideologický nástroj, prostředek k řízení divákových myšlenek a asociací. To je napříč různými teoretickým východiskům společně Ejzenštejnovi, Pudovkinovi, Dovženkovi i Vertovovi.

Filmové umění podle nich nezačíná v okamžiku, kdy se kombinují a spojují různé kousky filmu, ale v okamžiku, kdy se tímto postupem dosáhne konkrétního ideového výsledku. Jestliže Ejzenštejn píše, že „síla montáže je v tom, že do tvůrčího procesu se včleňují divákovy emoce a intelekt“²¹, že „divák prožívá dynamický proces vzniku a ustalování obrazu, tak, jak jej prožíval autor“, má především na mysli její ideologickou sílu, vyplývající z divákovy logicko-intelektuální participace, nikoli z jeho rozumově bezzávadného, identifikačního vztahu k filmové formě. To, co Ejzenštejn nazýval „polyfonní montáží“, „montáží atrakcionů“, „intelektuální montáží“, „metaforickou montáží“ nebo „vertikální montáží“, není nic jiného, než metoda dialektického materialismu, pro kterou se montáž jevila jako ideální místo k vyjádření konfliktních hodnot společenské praxe. Vše je zde hegemonicky podmíněno rozparem, jak ve skutečnosti, tak v myšlení.

Ejzenštejn to jasně formuluje ve stati **Dialektický přístup k filmové formě** (1929) kde mluví o tom, že filosofické základy dialektického materialismu spočívají v dynamickém pojetí věcí a promítnuto v umění se tento dynamicko-dialektický princip projevuje spontánně jako konflikt, kterého je montáž současně projevem i nástrojem.²² Ejzenštejn zkoumal fenomén filmu z hlediska vyjadřovacích složek jako konfliktní formu, která se procesuálně pohybuje „od obrazu k pocitu, od pocitu k tezi“, od citového vzrušení k myšlení. Jeho koncepcí dialektické (intelektuální) montáže, jejímž vyvrcholením mělo být experimentální zfilmování Marxova Kapitálu, vycházela z požadavku divákova citového zakoušení skutečnosti světa, nikoli na základě záběrů spojených kauzální logikou, nýbrž dialekticky syntetizovanou v asociativně-pojmovém pohybu záběrů.

²¹ Ejzenštejn, Sergej: *Montáž 1938*. In: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 254.

²² Ejzenštejn, Sergej: *Dialektický přístup k filmové formě*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 44–45.

Shrneme-li dosud řečené, tak sovětská škola montáže spatřuje v jednotlivých, rozporných složkách dějin, lidstva a společenské reality odraz celku, situovaný do politické perspektivy a pokládaný za finální kritérium pravdy – konečný, syntetizovaný výsledek aktivních úvah o skutečnosti. Jeho politickým a ideologickým ukotvením se zabývá závěrečná část studie.

Dialektika a politická hegemonie sovětské montážní školy

Sovětská režisérská škola dvacátých let byli politicky angažovaní umělci. Každého z nich na materialistické dialektice jako metodě všeobecného chápání a vysvětlování skutečnosti inspirovalo něco jiného, ale v zásadě je spojovalo jednotné ideové hledisko – mít na základě dialektického myšlení (dialektické metody) k dispozici nástroj, kterým by v aplikaci na zákonitosti filmové montáže, bylo možné lépe prohloubit různé úrovně politické argumentace.

S tím se pojí skutečnost, že po „vítězství proletariátu“ sovětská filmařská škola k marxistické dialektice nepřilnula jenom proto, že v třídním ohledu představovala radikální skoncování se „spekulativními iluzemi a idealistickým vědomím“, ale především proto, že otevírala určitý svobodný prostor umělecké imaginaci, „hravému formalismu“, který však byl vždy „v poslední instanci“ třídně ukotven. To je hlavní paradox sovětské školy montáže. Paradox umělecké svobody v rámci totalitárního politického stanoviska, neboť sovětská škola montáže, inspirovaná dialektikou jako druhem autoritativní argumentace kombinuje dvě nesoudržnosti: marxistické třídní dogma, zaštitěné oficiálním pojetím materialistické dialektiky a nedogmatické, volné, zcela individuální přístupy k montážní dialektice filmové formy. S nimi se pojí další paradox, neboť přetrvávaly i v obdobích, kdy propagandistická síla sovětské montáže vyprchala, zatímco její montážní estetika byla (a dosud je) všeobecně uznávána jako to nejprogresivnější, co bylo v období němému filmu vytvořeno.

Už počátkem padesátých let si tohoto paradoxu blíže povšimnul Arnold Hauser. Podle něho originalita ruské montáže jako nové metody interpolace obrazu, spočívala v ohrazení pohledu velkými detaily a umístěním jednotlivých montážních obrazů na hranici perceptibility. Nešlo o převrat v dosavadní technice spojování záběrů jenom proto, že se použitím krátkých střihů a vzájemným střídáním obrazů, tempa a rytmu se rozšířila hranice filmové představivosti, ale zejména proto, že „jejich vzájemný protiklad uvolňoval z homogenního světa předmětu úplně heterogenní elementy bytí“.²³ Dokládá to např. sekvence z kotelní v **Křižníku Potěmkin**, kde Ejzenštein v zrychleném tempu montuje organické s anorganickým, člověka se strojem, zařízení strojovny s její lidskou obsluhou. Rychlé pohyby rukou, vrtící se ovládací kola „od námahy zkřivené obličeje, maximální poloha manometru, hrudi zalité potem, rozžhavený kotel, ruka, kolo, kolo, ruka, stroj, člověk, stroj, člověk.“²⁴ Dvě naprosto rozdílné entity, jedna duchovní a druhá materiální jsou zde vzájemně ztotožněné, jedna se dialekticky rozvíjí z druhé. Tímto montážním způsobem je podle Hausera metaforicky definován nový pohled na svět, který obdobně jako v surrealismu (!) překračuje oblast životní autonomie, což není nijak neobvyklé, neboť to historický materialismus činil od samého počátku: „Člověk, jakkoliv je živý, je se svými idejemi, svou vírou, svou nadějí,

²³ Hauser, Arnold.: *U znaku filma*. Filmska kultura 1980, č.120, s. 95.

²⁴ Tamtéž, s. 96.

jenom funkcí světa; doktrína historického materialismu vyvstane v ruském filmu jako umělecký princip formy.“²⁵

Rusové se stali klasiky umění montáže, které odkrylo ideologické myšlení a politické aspirace své epochy. Ovšem význam ruské montážní školy není vázán jenom ideologické premisy a kulturní politiku „komunistického“ státu, neboť po formální stránce si sovětské pojetí montáže osvojili režiséři celého světa, navzdory rozdílným ideologickým a nacionálním postojům. Čímž potvrdili, že v oblasti umění může docházet k přenosu materiálních forem, bez ohledu na ideologické pozadí, v kterém původně vznikly. Hauser tuto skutečnost shledal mimořádně pozoruhodnou a dal ji do souvztažnosti s paradoxem historičnosti a nadčasovosti umění, který Marx formuloval ve slavném zlomku o antickém umění v **Úvodu do kritiky politické ekonomie**. Marx zde mluví o tom, že obtíž pochopit řecké umění a epos nespočívá v odhalení norem daného společenského vývoje, ale v tom, že nám dodnes poskytují umělecký prožitek a v „určitém smyslu stále platí jako norma a nedostižný vzor“.²⁶ Podle Hausera sovětské umění filmové montáže jako jediné stvořilo něco podobného. Vysvětlení našel v revoluční afinitě mladého komunistického státu k novým výrazovým formám. Jejich revolučnost chápal v tom smyslu, že se vydaly novými cestami bez „historickou minulosti, bez žádných zavazujících a paralyzujících tradic, žádných rutinních předpokladů“.²⁷ Sympatizant levice Hauser svůj článek publikoval v roce 1951, kdy nemohl tušit, v jakých politických důsledcích tyto „nové cesty“ skončí.

Montážní dialektika sovětů byla režiséřskými individualitami chápána jako fixace konkrétních politických významů na základě diskursivních střetů záběrů. Byla to umělecká metoda vyhrocování ideologického smyslu pomocí rozpornosti záběrů, kolem nichž se soustřeďoval a upevňoval homogenní politický význam nové, socialistické ideologie. Tato umělecká metoda byla pochopitelně realistická, neboť pro sovětské montážníky se objektivní realita jevila jako totální „genus proximum“ (nejbližší a absolutní entita, pod níž je možné pouze subsumovat) a její filmový obraz jako to, čím se definuje. To zjevně korespondovalo s autoritativní pozicí dialektiky v marxistické filozofii, která je současně obecnou teorií a metodou, týkající se nejobecnějších zákonů vývoje přírody, společnosti a myšlení.

Na druhé straně není možné přehlédnout, že v sovětském pojetí montáže *není* identita montážních technik, oproti celkovému ideologickému smyslu montáže, „věčně“ *daná*, ale je výsledkem čistě individuálním, výrazem umělecké osobitosti jednotlivých filmových tvůrců. Což znamená, že *politické dogma je v sovětské kinematografii dvacátých let naplňováno nedogmatickými uměleckými prostředky*. Sovětští filmaři by však takové hodnocení vlastní tvorby nikdy nepřipustili, protože byli zcela v područí marxistického esencialismu dějin a dialektický materialismus pokládali za „nejdokonalejší formu myšlení, vypracovanou lidstvem do dnešní doby“²⁸. Z hlediska formálních postupů a ideových cílů sovětské montážní školy dvacátých let, můžeme mluvit o paradoxu mezi politickou dogmatikou a volnou uměleckou symbolikou, která je v jejích službách. Tato symbolika se po formální stránce nevázala na rigidní dialektická schémata marxistické filosofie, ale sledovala její totalizující hlediska (třídní boj, vítězství proletariátu). To zdůvodňuje, proč „semiavantgardní“ montážní postupy sovětských filmařů byly z oficiálních kruhů tolerovány, když „nejlepší představitelé lite-

²⁵ Tamtéž.

²⁶ Marx, Karel: *Ke kritice politické ekonomie*. Praha 1953, s. 180.

²⁷ Hauser, s. 96.

²⁸ Pudovkin, Vsevolod: *O montáži*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 91.

rární či umělecké avantgardy byli v Sovětském svazu do roku 1939 zlikvidováni.²⁹ Montážní praxe sovětských režisérů dvacátých let se vykazuje polysémií politických významů, Tato polysémie, jakkoli symbolicky bohatá, se na úrovni formy sjednocuje v jednom společensky závazném ideologickém významu: „Pojetí formálně statického fenoménu jako dynamické funkce je dialekticky vystiženo v moudrých slovech Goethových „Die Architecture ist eine erstarrte Musik“ (Architektura je ustrnulá hudba) Stejně tak je tomu v případě homogenní ideologie (monistické hledisko), kde celek i nejmenší detail musí být prodchnut týmž principem. A tak, s konfliktem *společenské podmíněnosti* umístěným po bok konfliktu *existující přírody*, projevuje se v *metodě* umění týž princip konfliktu.“ (zvýraznil S.M.E.)³⁰

Princip politické polysémie se prosazuje už při uplatňování rozpornosti u jednoduchých modelů „montáže atrakcionů“, zvláště montážních juxtapozic dvou konkrétních, nesouvztažných záběrů záběrů, zdůrazňujících a prohlubujících význam každého z nich, a zároveň vytvářejících abstraktně univerzální smysl, který oba záběry ideologicky a emocionálně zevšeobecňuje.

Pád carské autority, vyjádřený strhnutím imperátorovy sochy, křížový střih zabíjení demonstřujících dělníků a zabíjení býka na jatkách v Ejzenštejnových filmech Deset dnů, které otřáslы světem a Stávka, valící se špalír demonstřujících dělníků a záběry plovoucích ker v Pudovkinově Matce, paralelní střídání záběrů vojáků umírajících v blátě a finančníků na burze v Konci Petrohradu. To vše jsou známé příklady asociativně polysémické „montáže vztahů“ vzešlé z poetické volnosti montážní dialektiky dvou kontrastních záběrů. Ejzenštejn si byl vědom, že tato symbolika montážních juxtapozic je ještě příliš poplatná literárním přirovnáním, ve filmu zastoupeným Griffithovým pojetím střihového paralelismu. Viděl v nich lineární pojetí montáže jako prostředku líčení (epický princip), které by mělo být vystřídáno dialektickou srážkou na sobě nezávislých záběrů (dramatický princip).³¹ Zvláště se u montážních juxtapozic obával jejich „patologického rozkladu“, spojeného se ztrátou emocionální dynamiky. Sám z těchto důvodů kritizoval svou „harfovou sekvenci“ menševiků v Deseti dnech, které otřáslы světem a řešení viděl v triadickém dialektickém řešení, které podle něho lépe napodobuje proces, kterým chápeme skutečnost, lépe svou symbolizací vystihuje ideovou paralelu mezi střihem a mentálně-intelektuální aktivitou. Tomuto dialekticko-dramatickému přístupu k „intelektuální montáži“ je již např. přizpůsobena slavná sekvence na oděských schodech v Křižníku Potěmkinu, sekvence s odstředivkou v Generální linii nebo řešení pádu prozatímní vlády v Deseti dnech, které otřáslы světem, který je montáží ciferníků nejprve zachycen podle petrohradského času, vzápětí podle času londýnského, pařížského a newyorského, aby byl dosažen multinacionální pocit „všeobecné Hodiny“³², která v okamžiku vítězství dělnické třídy udeřila v osudech národů.

Nejvyhranějším tvůrcem, ustanovujícím ideově politický smysl v symbolické rovině montáže, i jednotlivého filmového obrazu nebyl v sovětské montážní škole Ejzenštejn, ale Dovženko. Jeho nacionální etika a estetika svérázně stojí mezi Ejzenštejnem a Pudovkinem. Ejzenštejnovi je Dovženko blízký pro formální novátorství, i když nemá nic z jeho dialektického pojmosloví a strohé geometričnosti obrazů. S Pudovkinem ho zase sbližuje orientace na synekdochické pojmání individuálního hrdiny-masy. Systém Dovženkovy symboliza-

²⁹ Aron, Raymond: *Opium intelektuálů*. Praha 2001, s. 57.

³⁰ Ejzenštejn, Sergej: *Dialektický přístup k filmové formě*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 46.

³¹ Tamtéž, s. 47.

³² Ejzenštejn, Sergej: *Montáž 1938*. In: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha 1961, s. 248.

ce filmové formy je maximálně angažovaný v dialektickém pojmání přechodů mezi konkrétními historickými událostmi a svrchovaně realistickou fantastičností, která se na způsob monumentality národních eposů kryje s grandiózností sociálních procesů své epochy. Dokládá to Dovženkov „nejrevolučnější“ dílo dvacátých let – Arzenál, vytvořený podle principu „montáže atrakcionů“, sblížující ejzenštejnovskou revoluční „kroniku“ s poetickou pohádkovostí, inspirovanou různými folklórními žánry: bylinou, lyrickými motivy historických písní, častuškami apod. Jejich prostřednictvím Dovženko na politické bázi přechází od patetiky k frašce, od lyrických scén ke scénám komickým. Národní folklór (podobně jako později u Miklóše Jancsóa) určuje umělecké a politické kvality jeho filmového stylu.

Pohádkovost Arzenálu, který byl nazván ukrajinskými „Deseti dny, které otráslý světem“³³ (a ještě dříve Zvenigory) spočívá v tom, že k politickým a sociálním rovinám je přiřazována fantastika, nezřídka doplněná humorem a sarkasmem. Záběry zimní krajiny se zde spojují s letními, matka čeká syna u jeho mohyly, koně odpovídají člověku, na stěně, namísto starých ikon ožívá Ševčenkův portrét atd. Všechny tyto „atrakciony“ mají symbolický charakter, stejně jako pojetí jednotlivých postav, vrcholících ve figuře nesmrtelného ukrajinského dělníka Timoše, jemuž se v přísné třídní a zároveň romanticko – symbolickém závěru filmu vyhnou vražedné bělogvardějské kulky. Timoš má zřejmou vazbu k mladému muži ze Zvenigory a Vasilovi ze Země, neboť ve všech filmech tuto postavu mladíka ztvárnil jeden herec – Semjon Svašenko. Postava Timoše je dialekticko-alegorickou syntézou pohádkového hrdiny, nezávislého člověka z ukrajinského lidu, frontového vojáka, dělníka, rolníka a především bolševika. Krasavec Timoš je Dovženkem „vytesaný“ jakoby z jednoho kusu mramoru, je podobně skulpturní jako Alexandr Něvský nebo Ivan Hrozný v prvním dílu Ejzenštejnova filmu. Je nesmrtelný jako je nesmrtelný jeho národ a proletariát k němuž třídě náleží. Není to materiální člověk z „masa a kostí“, ale člověk ideální – „nadčlověk“ – jehož nohama je Ukrajina, trupem národ a hlavou revoluce. Sám Dovženko připomínal že Timoš po smrti salvě nepadá k zemi, protože je symbol³⁴. Timoš je příkladem politické alegorizace hrdiny, překračujícího rámec skutečnosti. Zároveň také představuje reinterpretaci oficiálních požadavků na třídní klasifikaci filmových hrdinů směrem k nadsázce bylinného bohatýrství. Obdobně laděným „vykročením“ z reality je ve filmu montážní politická scéna s ruským, německým a francouzským vojákem vracejícím se z války domů k ženě a dítěti. Tato „trojscéna“, tím že se odehrává ve stejné mizanscéně, doplněné stejnými titulky v příslušných jazycích: „Kto?, Wer?, Qui?“ se účinně syntetizuje do jednotného protiválečného smyslu.

Uvedené příklady ukazují jak Dovženkův parabolicko-politický přístup ke skutečnosti vyvozuje akci ze spojování zdánlivě nespojitelného: subjektivismu s racionalismem, expresionismu s přirozeností folklóru, naivní epičnosti s přísnou politickou tendencí. Dovženko byl ze sovětské montážní školy programově nejméně „dialektickým režisérem“ ve smyslu přímé aplikace marxistické filosofie na film. Přesto i jeho tvorba je názornou ukázkou toho, že se zřetelem na dějiny je dialektický materialismus především metodou. Metoda a světový názor nejsou v sovětském pojetí montáže v pasivním vztahu. Problém techniky sjednocování záběrů (metoda montáže) a jejich ideologický obsah byl sovětskými filmaři chápán v dialektické syntéze, kterou už dále nejde politicky revidovat: „Montáž je neoddeli-

³³ Piotrovskij, Adrian: „Arsenal“ i problemy istoričeskoj filmy. Solncevová, (c.d.), s. 208.

³⁴ Dovženko, Alexandr: Predupreždaju ne govoriť o symbolach. In: Sobrannyje sočiněnija, tom 1, s. 265.

telná od myšlenky. Myšlenky analyzující, myšlenky kritické, myšlenky syntetizující, spojující a zobecňující.³⁵ Sama dialektika montáže, jakkoli umělecky osobitá po symbolické stránce filmové formy, se však nakonec, jak jsme ostatně ukázaly u Dovženka, podřizuje předpřipravenému „tematickému obrazu, plného ideového obsahu díla“.³⁶ Velmi komplexní a složitá dialektická výstavba sovětské montáže tak končí tam, kde Hegelův duch v oblasti bytí a myšlení – v kladném výsledku, který má formu úplné realizace absolutní ideje. Tou v případě sovětských filmařů je absolutní politický zájem dělnické třídy na zničení kapitalismu. Jinými slovy, celkové ideologické zaměření sovětské montáže sleduje monistické politické hledisko – autoritářství bolševismu, jehož esenciálním jádrem, nezpochybnitelnou univerzálností je třídní boj, který jako vrcholně hegemonizovaný rozpor, dává konečný význam všem společensko-politickým procesům. Počínaje vztahem ekonomické základny k politické nadstavbě, historickým „zájmům“ dělnické třídy, až k formativním tezím historického materialismu, uvažujícím pohyb společensko-ekonomických formací od prvobytně pospolných společností ke komunismu. Sovětská montáž dvacátých let se tudíž neodvratně ocitá v zajetí esenciálního universalismu marxistického výkladu dějin. Moc, autorita, privilegium proletariátu jako „hybné“ síly dějin je v ideologii sovětské montážní školy ukotvena na rovině transcendentní ontologické nutnosti, reprezentovanou Marxovou ideou univerzálního poslání dělnické třídy v zápasu o emancipaci ČLOVĚKA. Z třídního hlediska sovětská revoluční kinematografie dvacátých let poskytuje nejen dělníkům jako údajným reprezentantům lidstva, nýbrž každé utlačované bytosti zvláštní ontologické preference a výsady, které v zásadě nepřekonávají sociální dualismus, který Ejzenštejn vyčítal Griffithovi. Ejzenštejn sice nahlížel na zákonitosti buržoazní společnosti „dialekticky“, ale ve skutečnosti pouze nahrazoval Griffithovy chudé a bohaté dělnickou třídou a kapitalisty.

Politickoideologický smysl sovětské montáže se stejně jako historický materialismus marxismu „v poslední instanci“ opíral o výsledek absolutních metafyzických dichotomií, vedených v duchu militantního pojetí politické hegemonie (kritizované Gramscim), kde na povrch vystupuje koncept „poziční války“, marxistická záliba ve válečných metaforách při popisu politických zápasů, jejichž účelem je důsledně udržovat frontovou linii mezi „my“ a „oni“, vést politiku separace v rovině jednoznačné dichotomické alternativy „bud“ – „anebo“.³⁷ Souběžně s tím, se politický názor sovětských montážníků opíral o identitu mezi dialektickým završením (totalitou) montáže a totalitou marxistických dějinných zákonů. Logika dialektické montážní metody a „logika Dějin“ se jim jevila jako „přirozená pravda“. Reálně však šlo o dobové apriorní konstrukt, neboť žádná interpretace dějin, včetně interpretace marxistické, nereprezentuje „poslední“ pravdu, pouze se k ní dočasně a často falešně může vztahovat.

³⁵ **Pudovkin, Vsevolod:** *O montáži*. In: *Film je umění*. Praha 1963, s. 90.

³⁶ **Ejzenštejn, Sergej:** *Vertikální montáž*. In: *Kamerou tužkou i perem*. Praha 1961, s. 289.

³⁷ **Laclau, Ernesto, Mouffe, Chantal:** *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London. New York. Verso 1985, s. 70.

**HEGEMONY OF CONTRARIETY.
THE SHIFTS OF DIALECTIC PERSPECTIVE IN POLITICAL ORIENTATION
OF SOVIET MONTAGE SCHOOL IN TWENTIES**

Summary

The name of the study is inspired by Gramsci's notion "hegemony" evolved by Ernesto Laclau and Chantal Mouffe in conception so called "hegemony policy" in mid eighties. In the study "Hegemony and Socialistic Strategy" they treat politic in "deconstructive" way – from point of view of fall Marxist essentialism, the lost of its universalistic claim to be the only interpretation of the world.

This study about soviet montage school uses "deconstructive" argumentation that is based on two paradoxes. The first paradox is placed between ideological results of soviet montage and different dialectic methods, which led to the montage the four main representatives of soviet montage school (Eisenstein, Pudovkin, Dovzhenko, Vertov). One of the basic categories of dialectic materialism contrariety (conflict) acquired in technique of montage by soviet politically engaged directors the hegemonic character. This metaphoric and symbolic character montage was incompatible with marxist – essentialist interpretation of history.

The second paradox is directly based on the heterogeneity between politic dogma and its unideological, art fulfillment in soviet cinematography in twenties. The named four representatives of soviet montage school became for their individual conception of dialectic montage praised classic of montage art. This art was not paradoxically bound only to the contemporary cultural politic of soviet state. Directors throughout the world, despite different ideological and nationalistic orientation, adopted the formal aspect of soviet montage conception. It proves that in the area of art the materialistic form can be brought over without its ideological background, in which it was formed.

PETER WEIR – „SPOLEČNOST MRTVÝCH BÁSNÍKŮ“

David Kresta

*Režisér Peter Weir patří společně např. s Brucem Beresfordem či Fredem Schepisim k hlavním představitelům tzv. Australské nové vlny. Rodák ze Sydney (*1944) v 70. letech výrazně napomohl ke vzkříšení skomírající kinematografie filmy **Piknik u Hanging Rock**, **Poslední vlna** či **Gallipoli**. V 80. letech začal natáčet v USA, kde debutoval v roce 1985 komerčně i umělecky úspěšným snímkem **Svědék**. Vydobyl si postavení, o němž se nesnilo většině domácích režisérů, a je často označován jako režisér světového formátu a tvůrce autorských filmů. Weirův poslední snímek **Master and Commander: Odvrácená strana světa** (2003) získal řadu nominací na Zlatý glóbus a měl rovněž nemalé oscarové ambice.*

*Následující text o dnes téměř kultovním filmu **Společnost mrtvých básníků** je zkrácenou a upravenou verzí textu z práce *Filmy Petera Weira: Trochu jiný Hollywood*.*

Režisér původně plánoval natočit situační komedii podle vlastního scénáře. Ústřední postavu psal přímo pro francouzského herce Gérarda Depardieu. Termín začátku natáčení byl však neustále odkládán kvůli hercovým závazkům v jiných filmech. Když režisér Weir nedokázal nalézt vhodný termín, odložil realizaci filmu na neurčito. Ke scénáři **Společnosti mrtvých básníků** (dále jen **Společnost**) našel cestu díky iniciativě šéfa Studií Walta Disneye, Jeffreyho Katzenberga. Katzenberg byl od počátku přesvědčen, že právě Weir je nejvhodnějším režisérem. Už sám fakt, že film vznikl v produkci Disneyho společnosti, vypovídal leccos o jeho charakteru. Bylo zřejmé, že nepůjde o žádný experiment v duchu **Pobřeží moskytů**, ale o tradiční hollywoodský film. Weir, jen těžko snášející neúspěch předchozího snímku, veřejně oznamoval odklon od mystických a spirituálních motivů a tím i změnu režijního stylu. Přijetím nabídky k režii filmu tak Weir znovu vstupoval do předem schváleného projektu, pro který byla zaangažována i hlavní herecká hvězda.

Scénář **Společnosti** napsal Tom Schulman v rozmezí několika let. Šlo o jeho první a doposud nejambicióznější filmový scénář. Schulman debutoval v roce 1988 jako autor námětu a spoluscenárista německého televizního filmu **Das Rattenest** (anglický název *Father's Revenge* – Otcova pomsta) v režii Johna Herzfelda. Dramatický příběh pojednával o únosu letadla teroristy. Vedle **Společnosti** měl v roce 1989 premiéru další film natočený podle Schulmanova scénáře. Komédie **Miláčku, zmenšil jsem děti** (režie Joe Johnston) vyprávěla o potrhlem vědci a jeho vynálezu přístroje na zmenšování předmětů. Z nepříliš úspěšných projektů, na nichž Schulman v 90. letech spolupracoval, stojí za zmínku snad jen scénář k ekologickému thrilleru Johna McTiernana **Šaman** (1992).

Jednoduchý námět o učiteli, který svým nekonvenčním způsobem vyučování vytrhne studenty z jejich trvalé pasivity, přepracoval Schulman do několika pracovních scénářů. Prvotní inspirací a předobrazem učitele Johna Keatinga mu byl známý broadwayský režisér Harold Clurman. Schulman se zaujetím vzpomínal na jeho přednášky o režijní práci, kdy režisér studenty fascinoval neuvěřitelně dynamickým a inspirujícím projevem. Scenárista chtěl tuto postavu zkombinovat se vzpomínkami na vlastní proces vzdělávání – proto vystupovali v první verzi jako hlavní hrdinové studenti divadelní školy. Definitivní podoba učitelovy postavy nakonec vznikla spojením charakterů zmíněného Clurmana a Schulmanova otce, který, podobně jako filmový hrdina Keating, recitoval synovi poezii a předával tak první zlomky moudrosti.

Peter Weir zjevně potřeboval vzpruhu v podobě komerčně úspěšného filmu a Schulmanův scénář mu poskytl možnost natočit veskrze pozitivní a divácky přitažlivý film se srozumitelným poselstvím. **Společnost** díky zjednodušeným charakteristikám postav a nekomplikovanosti příběhu připomíná podobně vystavěný film **Gallipoli**. Oba snímky navíc spojuje téma nevinnosti vystavené bezprostřednímu ohrožení.

Po přečtení scénáře Weir nadšeně prohlásil: „Je to ten nejlepší scénář, s jakým jsem zatím pracoval.“¹ Podobný postoj vyjadřoval i k obsazení herce Robina Williamse do role učitele Keatinga. Výslednou podobu scénáře posléze ovlivňoval vlastními připomínkami a postřehy. Nejzásadnější změnou prošla Keatingova postava. V původní Schulmanově verzi učitel trpěl smrtelnou chorobou. Pro scénáristu představovalo vědomí blízké smrti motivující faktor vedoucí učitele k hlásání nutnosti prožívat život naplno. Weir Schulmana přesvědčil o vypuštění tohoto motivu. Argumentoval přitom srovnáním nemocného učitele s umírajícím generálem, který neprokazuje příliš velkou odvahu, když žene s nadšením muže do války, protože de facto nemá co ztratit. Režisér i scénárista pak vyjádřili shodu nad upřednostněním osudů jednotlivých studentů nad Keatingovým příběhem. Film měl zejména zobrazovat efekt učitelovy netradiční výuky na chlapce. Ústředním tématem byla již od počátku postupná proměna chlapeckých osobností jako výsledek Keatingova vlivu.

Přijetím nabídky k realizaci **Společnosti** jako by Weir apriori rezignoval na komplexnost a interpretační vrstevnatost svých předchozích děl. Režisér, jehož výjimečnost spočívala mimo jiné i v tom, že do každého filmu prosadil nepříliš frekventovaná témata (Aboriginci v **Poslední vlně**, Amenité ve **Svědkoví**), tentokrát natočil film s tématem divácky prověřeným a oblíbeným, v němž naplnil předtím narušovaná či obměňovaná schémata a konvence. Svůj příklon ke komerční tvorbě zdůvodnil slovy: „**Společnost mrtvých básníků** je divácky přístupný film. Jde o populární hollywoodskou zábavu. Vždycky jsem sám sebe chápal jako komerčního režiséra, hollywoodského režiséra – pokud pod pojmem Hollywood chápeme široké publikum, ne syndrom.“²

Příběh učitele Johna Keatinga navazuje na dlouhou řadu filmů ze školního prostředí. V tomto ohledu nejde o film nijak originální – téma vztahu učitele a žáků bylo zpracováno ve snímcích různých žánrů i kvalit. V roce 1951 natočil režisér Anthony Asquith film **Profesor odchází**. Vycházel přitom z jednoaktovky dramatika Terence Rattigana. V roce 1994 pak vznikla druhá, modernizovaná verze v režii Mikea Figgise. I zde je hlavním prostředím filmu uzavřený svět chlapecké internátní školy, v níž jediný zákon představuje školní řád. Hrdina, stárnoucí učitel, se proti stávajícím podmínkám rozhodne vzbouřit.

¹ Premiere, July 1989

² Tamtéž

Mezi nejoblíbenější „učitelské“ filmy patří adaptace románu E. R. Braithwaiteho **Panu učiteli s láskou** (1966). V režii Jamese Clavella hrál Sidney Poitier inženýra Marka Thackeraye, dočasně vyučujícího nedisciplinované žáky ve škole v anglickém East Endu. Po několika neúspěšných pokusech nakonec přiměje učitel studenty ke vzájemnému respektu. Sám se zároveň začne blíže zajímat o jejich osobní život.

Nepřilíš vydařená kombinace dramatu a muzikálu **Sbohem, pane profesore** (1969) v režii Herberta Rosse vypráví o zprvu přísném a suchopárném profesoru Chippingovi, jehož způsob života změní láska k operetní subretě. Vnitřní proměna postavy má dopad i na jeho vztah k žákům.

Nejbliže ze všech jmenovaných má však k Johnu Keatingovi učitel matematiky Jaime Escalante ve snímku Ramona Menendeze **Ukaž, co umíš** (1987). Příběh, natočený podle skutečné události, je situován do školy v hispánské čtvrti. Učitel Escalante svými nekonvenčními metodami přiměje žáky – členy gangu – ke zodpovědnému studiu.

Všeobecná obliba tohoto žánru pokračovala i v devadesátých letech, o čemž ostatně svědčí úspěch filmů **Nebezpečné myšlenky** (1995, režie John N. Smith) a **Opus pana Hollanda** (1995, Stephen Herek). Poslední dva zmíněné filmy však do žánru nic nového nepřinesly a spíše variovaly klasické předchůdce. Což jen potvrzuje fakt, že filmy ze školního prostředí sázejí na osvědčené jistoty, vděčná a nostalgická témata a očekávaný vývoj událostí. Stejně jako v případě čtyři roky starého **Svědka** měl i nyní právě Peter Weir největší zásluhu na tom, že původně sentimentální a předvídatelný příběh získal podobu působivého a v tom nejlepším slova smyslu dojemného díla. Tvůrce opět prokázal, že pro něj není tolik důležitá otázka „o čem“, ale „jak“.

Weirův negativní postoj ke školskému systému se plně projevil již v australském **Pikniku u Hanging Rock** (dále jen **Piknik**). Důvody, které jej k natočení filmu vedly, vysvětloval s úsměvem: „Nenávidím školu. Proto jsem tenhle film mohl dělat.“³ Příběh o mladých studentech, zadržovaných ve školách a toužících po svobodném životě, evokoval režisérovi vzpomínky na vlastní dětství. Natočení **Společnosti** mělo režisérovi pomoci k vyrovnání se s vlastními, nepřilíš radostnými roky ve škole. „Byl jsem v podobné škole jako ti chlapci, v podobné třídě, ve stejném roce, stejném věku. Ale neměl jsem žádnou jeskyni nebo poezii. A vlastně ani žádného pana Keatinga, přestože každý z nás měl někoho, na něhož vzpomíná s tím, že mu dotýčný něco předal.“⁴

Natáčení probíhalo od listopadu 1988 ve škole St. Andrew poblíž města Wilmingtonu v americkém státě Delaware. Film vznikl v produkci studia Touchstone Pictures, dceřiné firmy společnosti Walt Disney Studios. Studio vzniklo v roce 1984 za účelem produkování zábavných komerčních filmů pro dospělé publikum. Weir přísně dohlížel na výběr chlapčích představitelů pro role sedmi studentů. Týden před začátkem samotného natáčení ubytoval skupinu hereckých představitelů, aby se blíže seznámili. „Chtěl jsem vytvořit takové prostředí, v němž by nebyl žádný rozdíl mezi působením před kamerou a mimo kameru.“⁵ Vědom si toho, že věrohodné výkony jsou pro film rozhodující, prosazoval, aby mladí herci splynuli se svými postavami natolik, že přestanou hrát. Tento požadavek vyústil v zákaz sledování denních projekcí natočených scén. Režisér natáčel film chronologicky, aby lépe vynikla emotivní a osobnostní proměna hlavních hrdinů.

³ Tamtéž

⁴ *Cinema Papers*, August 1990

⁵ *Premiere*, July 1989

V případě komika Robina Williamse měl Peter Weir opět příležitost představit zavedený typ herce v odlišné, dramatické úloze. Nezvykle umírněný herec vnímal roli Keatinga jako výzvu a snažil se omezovat komickou stránku své herecké osobnosti podle potřeb režiséra. Po Harrisonu Fordovi, technickém typu herce, spolupracoval nyní Weir s bezprostředním a improvizujícím Williamsem. Režisér pověstný svými nečekanými zásahy do podoby scénáře během natáčení trpělivě přihlížel hercovým častým komickým výstupům navzdory tomu, že narušovaly přísně hlídáný plán natáčení. Většina Keatingových výstupů před studenty byla alespoň částečně výsledkem improvizace (viz imitace Marlona Branda a Johna Waynea), aniž by režisér a herec potlačili seriózní stránku učitelova charakteru. Ideální podobu této postavy režisér definoval pojmenováním Robin Keating.

K vytvoření potřebné atmosféry filmu přispívalo i přehrávání hudebních skladeb během natáčení. Weir používal hudbu „jako zbraň proti nepřekonatelným všedním věcem, které natáčení filmu obklopují. Během let jsem zjistil, že hudba pomáhá i ostatním.“⁶ Režisér záměrně pouštěl hercům a štábu takové skladby, jejichž nálada by měla být přenesena do filmu. Během realizace **Pikniku** ji navozoval Beethovenův Pátý klavírní koncert, při natáčení **Roku nebezpečného života** zase režisér vytvářel atmosféru pomocí Posledních čtyř písní Richarda Strausse. V roce 1989 zněla v okolí školy St. Andrew směs irských a keltských skladeb. O tom, že se náladu z natáčení podařilo přenést do samotného filmu, svědčí společné scény Keatinga a jeho studentů, prodchnuté uvolněností a pozitivní energií.

Společnost na první pohled překvapí jednoduchou výstavbou se zřetelně vyjádřeným konfliktem a snadno čitelnými postavami (mezi nimiž nalézáme pro daný žánr ustálené typy – premiant třídy, bohém, šprt...). Vyznění filmu je podřízeno jak odhadnutelný vývoj příběhu, tak i jednání postav. Jednoduchá fabule, jakou se vyznačoval již film **Gallipoli**, tentokrát režisérovi slouží k propagaci vlastního postoje vůči moderní kultuře a institucím napomáhajícím k udržení stability této kultury. Weir, vyjadřující se často k životu moderní společnosti, tematizuje v příběhu o učiteli usilujícím vymanit své studenty z předem stanovených rolí represí jako produkt společnosti, která se cítí neustále ohrožena a likviduje tudíž vše odlišné.

Shrňme si stručně syžet filmu:

Podzim 1959. Na prestižní chlapecké škole Welton začíná další školní rok. Do ústavu přichází nový učitel angličtiny John Keating. Netradiční způsob výuky, ignorující školní osnovy, zaujme většinu Keatingových studentů. Mladý učitel hovoří s žáky o poezii, filozofii a umění a nabádá je, aby svůj vlastní život prožívali naplno bez ohledu na omezování, jemuž jsou vystavováni. Chlapci se z Keatingovy ročenky dozví o Společnosti mrtvých básníků, tajném spolku pořádajícím svá sezení v indiánské jeskyni a předčítajícím romantická díla. Hodlají na tuto tradici navázat a za noci pravidelně opouštějí školu. Se vzrůstajícím vlivem nekonvenčních vyučovacích praktik na vnitřní vývoj jeho žáků roste i nevraživost ze strany učitelského sboru a ředitele školy, kteří pro Keatingovu snahu narušit stanovený a fungující řád nemají pochopení. Učitelovo úsilí nutně musí vyústit v tragédii. Jeden ze studentů spáchá sebevraždu a vedení školy obávající se skandálu najde v Keatingovi vhodného obětího beránka. Keating, veřejně označený za nepřímého viníka chlapcovy smrti, je donucen školu opustit. Jeho učení však mladé studenty zasáhlo natolik, že v závěru vyjádří učiteli poděkování a solidaritu.

⁶ Tamtéž

O **Společnosti** nelze začít hovořit bez reminiscence na **Piknik**. Zde poprvé zobrazil Weir prostředí školy – a během patnácti let se režisérův pohled na ni příliš nezměnil. Nadále vnímá školu jako jednoznačně represivní instituci, která, místo aby rozvíjela lidský potenciál, jej nemilosrdně ubíjí. Probouzející se senzualita a sexualita je pro úspěšný vývoj studentů chápána jako škodlivá a tudíž musí být striktně potlačena (do chlapecké školy mají dívky přísný zákaz vstupu). Škola se řídí pevnými, neměnnými pravidly, učební osnovy nepřipouštějí výjimky, vše je precizní a seřízené do posledního detailu. Sebemenší prohřešek musí být náležitě potrestán (obraz tělesných trestů použil režisér v obou snímcích), každá, byť jen krátkodobá vzpoura, končí neúspěchem. Děj filmu je sice zasazen do prostředí americké školy, ale oblečení studentů i vzhled samotné budovy evokují spíše Anglii. Tento rozpor vypovídá o Weirově záměru nezobrazovat konkrétní školu, ale školní instituci obecně.

Podobně jako v **Pikniku** i zde hraje důležitou roli období, do něhož je příběh zasazen. Události v australském filmu se odehrály v přelomovém roce 1900. Tento rok ukončil dlouhotrvající nadvládu britského impéria na australském území a úpadek školy po incidentu na skále zmíněný fakt symbolicky vyjadřoval. Ve **Společnosti** se z úvodu, byť nepřímě, dozvídáme o situování děje na podzim roku 1959. Blížící se šedesátá léta byla, jak dnes víme, charakteristická celkovou uvolněností, názorovou i sexuální svobodou a úsilím o změnu. Vznikalo hnutí hippies, mládež otevřeně revoltovala proti svým rodičům. Šedesátá léta tvořila zřetelný kontrast k dekadě předchozí, vyznačující se konformitou a atmosférou plnou napětí a obav (v Americe k tomu notně přispěly McCarthyovy procesy). Příchod pana Keatinga do zatuchlé instituce a jeho nekonvenční vyučovací metody tak symbolizují závan blížících se změn.

Zoufalé lpění na starých pořádcích vyjadřuje izolovanost školy od okolního světa. Starou budovu, připomínající svými chladnými kamennými arkádami spíše starobyklý klášter, obklopují velké travnaté plochy. Welton je skryt před veřejností podobně jako sekta Amenitů ve **Svědkově** – a i tentokrát jde o úkryt nedostatečný, což potvrzuje přítomnost vetřelce – tedy pana Keatinga. Zajímavostí bezesporu je, že režisér znovu představuje „náš“ svět pouze prostřednictvím záběrů situovaných do interiérů – pokoj v domě Danburryových, divadlo, byt Perryových – bez toho, aby divákovi poskytl jediný celkový záběr na město. Tím izolovanost školy ještě více prohlubuje – okolní svět neexistuje, aby studenty nerozptyloval v naplňování předem stanovené společenské role.

Škola však není izolována pouze prostorově, ale i z hlediska času. Studenti kupříkladu ani jednou nehovoří o Kerouackovi, Ginsbergovi a dalších zástupcích beatnické generace, která v té době oslovovala Ameriku. Odmítnutí spojení se skutečným světem symbolicky vyjadřuje i ředitelův zákaz poslechu rozhlasových přijímačů.

Weir nezůstává pouze u kritiky školy a vyučovacího procesu a otevřeně označuje rodinu jako další represivní instituci. V úvodních scénách poskytuje úsečné, leč výstižné charakteristiky hlavních protagonistů. Mezi nimi si vybírá především Todda a Neila. Oba jsou přitom ukázáni jako nositelé určité role (Todd se musí vyrovnat s úspěchem svého bratra, bývalého studenta, Neil musí naplnit pověst premianta třídy). Zachycuje jednotlivé chlapce bez vnitřní motivace a vlastních snů. Studenti usilují naplnit očekávání rodičů. Nežijí svůj život, ale život vytvořený podle představ společnosti, která člověka prostřednictvím represe vede již od dětství k převzetí předeterminované role uvnitř konkrétní kultury. Rodiče touží vytvořit z dětí kopie sebe sama. V tomto kontextu pak škola působí jako prodloužená ruka instituce rodiny. Uniformní masa pedagogů hodlá ze studentů vytvořit uniformní masu lé-

kařů a právníků. Učitelé systematicky podceňují studenty, důsledně popírají jejich vlastní uvažování. Nepříjemný pocit, jaký po úvodní sekvenci divák získává, ještě zesiluje pro Weira charakteristické použití záběrů otevřené krajiny v protikladu ke stísněným interiéřům školní budovy.

Režisér pečlivě připravuje půdu pro entré pana Keatinga. Keating narušuje předepsaná pravidla už tím, že studenty vyvádí ze třídy „na svobodu“, ve snaze rozproudit je a zbavit škrobenosti. Nevnímá žáky jako submisivní s vědomím, že jeho učení může být produktivní, pouze pokud je přijme jako sobě rovné. To, čím si učitel studenty tak rychle získá, nejlépe vyjadřuje Charlie: „Aspoň je jinej.“ Tím, že se Keating odlišuje od ostatních pedagogů, však vedenou bitvu předem prohrává. Jeho boj proti školskému systému získává na závažnosti už tím, že v centru střetu stojí mladí, nevinní jedinci, jejichž energie a potenciál mohou být navždy utlumeny. Keating, snažící se ve studentech probudit cit a smyslové vnímání, odmítá převzít svoji společenskou roli uvnitř profesorského sboru. Stává se neadaptabilním, odlišným a tudíž ze strany společnosti zavrženímhodným.

S příchodem Keatinga se radikálně mění tempo i nálada filmu. Učitel objeví ve studentech skrytou energii a dostává ji na povrch. Chlapci postupně ožívají a s nimi jako by obživil i samotný film. Těkává dynamická kamera neustále krouží kolem studentů a pobíhá za nimi. Weir se dokonce při navození potřebné atmosféry nevyhýbá ani přílišné doslovnosti použitím Beethovenovy Ódy na radost.

Učitel Keating ve filmu představuje prototyp romantického hrdiny a snímek samotný jeho prostřednictvím hlásá romantické poselství. V souladu s tajemstvím obestřeným původem romantických postav se Keating doslova zjevuje odnikud a kromě několika útržkovitých informací se divák o jeho životě nic bližšího nedozví. To souvisí s původním záměrem situovat Keatinga výhradně do pozice hybné síly motivující studenty k vlastní proměně. Novodobý představitel byronovských a shelleyovských hrdinů vede osamělý život (zmínka o manželce žijící „daleko v Anglii“) zasvěcený boji proti konvencím a zákonům společnosti. Prostřednictvím umění usiluje o změnu světa k lepšímu (citacemi z básnických děl chce Keating u studentů dosáhnout poznání krás života a změnit tím jejich myšlení a vnímání). Pro romantického hrdinu je rovněž příznačný útek od soudobé civilizace do minulosti – Keating ignoruje literární současnost a přednáší výhradně o klasických autorech Shakespearovi, Tennysonovi a Shelley. Pro Keatinga je charakteristické, že souzní s vitalismem Walta Whitmana, s jeho optimistickým vyznáním víry v člověka a svobodný život. A konečně, romantický člověk touží po uplatnění vlastních schopností, čímž se ocitá v konfliktu s necitelným světem, vyjadřujícím odmítavý postoj a omezujícím tyto schopnosti. Romantik Keating má v úmyslu přetvořit svět podle své ideální představy, ale v boji s mocí vybavenou společností zákonitě prohrává.

V návaznosti na tradici romantismu i na předchozí filmy Weir opět zobrazuje motiv úniku z reality. Učitel Keating cituje básníka Keatinga: „Pouze ve svých snech může být člověk opravdu svobodný.“ Funkci snu v tomto filmu nahrazuje divadlo, k němuž se před světem ovládaným despotickým otcem uchyluje Neil, a zejména jeskyně, v níž probíhají sezení znovuzaložené Společnosti mrtvých básníků. Tak jako romantičtí hrdinové unikali před skutečností do přírody, opouštějí studenti tajně školu a vzdávají se tak dané role i vlastní identity (Charlie v jeskyni vystupuje jako Nuanda). Úloha přírody je zdůrazněna i v úvodní řeči, citátu z Thoreauova románu **Walden**: „Odešel jsem do lesů, neboť hodlám žít odlišně.“ Důležitost scén sezení společnosti pro celek filmu však může být obhajitelná pouze jejich

zasazením do prostředí jeskyně, která zastává stejnou funkci jako skála v **Pikniku** – jako místo, kam prchají oběti represe a kde mohou cítit volnost a svobodu. Studenti nedokážou na tradici původní Společnosti navázat, což vyjadřuje neúspěšný pokus založit v jeskyni oheň. „Nasávání nejlepších vůní života“ dostalo podobu prohlížení fotografií s nahými ženami a pokuřování cigaret.

Keating má v sobě něco z Allieho Foxe (z **Pobřeží moskytů**) a Billyho Kwana (z **Roku nebezpečného života**). Od prvně jmenované postavy převzal její nakažlivý entuziasmus, tentokrát však plně produktivní, neboť Keating je na rozdíl od krajně egoistického Foxe altruistou. S Kwanem ho spojuje přesvědčení o nutnosti komplexního vnímání skutečnosti. Když studentům odhaluje nepoznané rozměry nejen umění, ale i života, nutí je pohlížet na známé věci odlišným způsobem. „Jakmile si myslíte, že něco znáte, podívejte se na to jinak,“ říká svým studentům a připomíná tak Kwana usilujícího „předat svůj zrak“ povrchnímu pozorovateli Guyovi.

V následujícím vývoji filmu musí příběh neobyčejné osobnosti Johna Keatinga ustoupit do pozadí, aby v zachycení osudů chlapeckých hrdinů mohl být zvýrazněn význam jeho vyučovacích praktik. Weir prostřednictvím těchto minipříběhů zachycuje, jakým způsobem studenti naplnili Keatingovo poselství prožívat život naplno. Todd, plachý a zakřiknutý, se zbaví strachu z vyjadřování na veřejnosti. Neil objeví smysl života v umění a přes zákazy otce se nadchne pro divadlo. Knox překoná svůj ostych a osloví milovanou dívku. Charlie, věčný rebel bez příčiny, s Keatingovou pomocí konečně nalézá příčinu... Ačkoliv scenárista Schulman usiloval o to, aby jednotlivé party byly vyrovnané, Weir ze sedmi studentů upřednostňuje postavy Todda a Neila. Todd prochází ze všech chlapců nejrozsáhlejší proměnou a nejvíce tak dokazuje Keatingův vliv. Neila pak lze vnímat jako režisérovo alter ego. Mladý Weir toužil po umělecké dráze navzdory přání otce, který v něm viděl budoucího ředitele vlastní obchodní firmy. Neil touží stát se divadelním hercem. Motiv divadla je ve filmu spjatý s hraním rolí – životních, společenských – z nichž se člověk snaží vymanit. Neilova prohra v boji o vlastní jedinečnost navazuje na neúspěch Johna Booka ve **Svědkově** a Allieho Foxe v **Pobřeží moskytů**.

Stupňovaný závěr filmu, který svou údajnou nevěrohodností a přepjatostí pobouřil řadu kritiků (např. Rogera Eberta, Jeremyho Clarkea), znamená kompromis mezi divácky neuspokojivým ukončením příběhu, charakteristickým pro Weira, a očekávaným happy-endem. Scéna Neilovy sebevraždy doznala oproti scénáři několika změn. Weir k tomu řekl: „Bylo nesmírně zajímavé sledovat přípravu toho chlapce na sebevraždu. Neuvidíte ho zastřelit se, nechtěl jsem ani, aby byl slyšet výstřel. Ale chtěl jsem ukázat přípravu a potom nalezení těla. Byla to jedna ze sekvencí, která se mi líbila.“⁷ Atmosféra celé scény se velmi (a jistě ne náhodou) přibližuje atmosféře snových scén **Poslední vlny**, což evokuje použití hypnotického zvuku syntezátorů. Neil v jakémsi záhadném transu sestupuje po schodech dolů (tak jako David v **Poslední vlně** sestupoval do aboriginské svatyně). Nasazuje si na hlavu věnec skřítků Puka ze Shakespearova **Snu noci svatojánské**, čímž stvrzuje rozhodnutí odejít do jiného světa. Celá sekvence se vyznačuje zvláštní obřadností. Podobně jako v **Pikniku** ani zde smrt neznamená pro režiséra zánik, ale přechod do jiného prostoru. Tím se jeho myšlení ztotožňuje s filozofickým hnutím New Age, o které se režisér dlouhodobě zajímal a které chápe smrt jako přechod do vyšší skutečnosti. Pokud by akt sebevraždy byl ve filmu pojat zkratkovitě a nezaujatě, popřel by tím režisér Neilovu proměnu v důsledku

⁷ Tamtéž

Keatingovy výchovy. Neilův čin by vyzněl jako zbabělé gesto. Tím, že se Weir soustředí na pečlivou přípravu, mění prohru (kterou je každá sebevražda) ve vítězství. V okamžiku rozhodnutí vzít si život může Neil cítit opravdovou svobodu. Sebevražda je vědomým činem dospělého jedince, uvědomujícího si současně nevyhnutelnost i dopad svého konání. Weir v této emotivní scéně ukazuje nespravedlnost života, v každém okamžiku stavícího člověka před nevyhnutelnou volbu.

V následujících okamžicích Weir paralelně sleduje emotivní dopad zprávy o Neilově smrti na studenty i profesora Keatinga. Scéna, v níž se o tragické události dozvídá Neilův spolubydlící Todd, vznikla na základě Weirových improvizčních schopností. V původní verzi scénáře Todd běží do koupelny a zvrací. Den před natáčením postihla Wilmington sněhová bouře. Režiséra napadlo sekvenci pozměnit s tím, že Todd v pyžamu vyběhne do zasněžené krajiny následován kamarády. Kamera snímá jeho postavu zezadu, čímž záběr získává zvláštní napětí – divák nevidí tvář a nedokáže tak rozeznat Toddovy emoce (stejněho principu Weir užil i ve **Svědkoví**, kdy se Book dozvídá o smrti kolegy). Po krátkém výbuchu zoufalství se rozbíhá – snad směrem k jeskyni, jenže sníh proměnil okolí školy v bílé nekonečno. Není kam utéct, zbývá jen návrat ke svému původnímu, represí postiženému já. Prohrává i učitel Keating. Dobré úmysly motivující jeho odlišný způsob výuky se obrací proti němu. Hledání konkrétního viníka jen dokazuje neschopnost společnosti přiznat a napravit vlastní selhání, neboť by to směřovalo ke změně a ta je, jak víme, nepřípustná. Obětní beránek musí odejít, aby opět vznikla potřebná rovnováha.

Weir dodržuje kruhovou výstavbu filmu, charakteristickou pro předchozí tituly – vyučování angličtiny znovu začíná přednesem zcela absurdní teoretické statě Jak chápat poezii (Weirova douška vědcům usilujícím racionálně uchopit neuchopitelné – tentokrát báseň).

Pro režiséra příznačné uzavření příběhu doplňuje sekvence poskytující divákům potřebnou katarzi. Studenti postupně opouštějí svá místa a vylézají na lavice, aby odcházejícímu učiteli vyjádřili solidaritu a úctu, čímž současně potvrzují velikost významu Keatingova učení. Záběr studentů stojících na lavicích má stejnou důležitost jako zastavení doposud nepřetržitě tikajících hodin ve škole v **Pikniku**. Scéna plná neskrývaného patosu oslovuje diváka s výzvou, aby stejně jako Keatingovi žáci nezapomněl na jeho učení.

Profesor Keating předává poselství filmu o nebezpečí konformity. Neschopnost či nemožnost sebevyjádření znamená první krok k potlačení lidské individuality. Každý jedinec je zodpovědný sám za sebe a učiněná rozhodnutí musí být vždy jen jeho vlastní. Film je ale především velkou obhajobou umění v konfrontaci s hodnotami naší materialistické společnosti. Umění nabízí útěk od odlidštěnosti moderní civilizace. Nemá však sílu společnost změnit – tu mají pouze konkrétní jedinci jako Todd. Případné oprávněné výtky směřované k černobílým charakterům postav (protagonisté jsou striktně rozděleni na nevinné studenty a nesympatické dospělé), podbízivosti a vykalkulovanosti filmu se v kontextu výše uvedeného jeví jako nepatřičné.

Společnost naplnila očekávání studia a stala se komerčně úspěšnou nejen ve Spojených státech, ale i v Evropě (zejména ve Francii). Peter Weir se po neúspěšném **Pobřeží moskytů** vrátil do diváckého povědomí a v roce 1990 získal další oscarovou nominaci. Cenu však překvapivě získal scenárista Tom Schulman. Kromě Weira byl na cenu Akademie nominován i Robin Williams a snímek se objevil v kategorii Nejlepší film. Weir rovněž obdržel nominaci na Zlatý glóbus, stejně jako Williams a Schulman. Britská filmová akademie zvolila **Společnost** nejlepším filmem a Maurice Jarre získal cenu za hudbu. O rok později vyhrál

Weirův snímek v kategorii Nejlepší film prestižní francouzskou filmovou cenu César. Jak bylo řečeno v úvodu, historie se opakuje. Intermezzo v podobě dalšího „zakázkového“ titulu navrátilo režiséra po předešlém selhání do pozice vydobyté jeho americkým debutem **Svědék**.

Literatura:

Haltof, Marek: *Peter Weir: When Cultures Collide*. Twayne's Publishers 1996.

McFarlane, Brian (edit.): *The Oxford Companion to Australian Film*. Oxford University Press 1999.

McFarlane, Brian, Mayer, Geoff: *New Australian Cinema*. Cambridge University Press 1992.

O'Regan, Tom: *Australian National Cinema*. Routledge 1996.

PETER WEIR – “DEAD POETS SOCIETY”

Summary

Sydney-born director Peter Weir is one of the most respected contemporary directors in the western world. In the middle of 70's, Weir (among the others, e.g. Ken Hannam, Bruce Beresford) made almost dying Australian cinematography visible and recognized. That was the beginning of the so-called Australian New Wave. Weir's film *Picnic at Hanging Rock* (1975) is undoubtedly a classic one. Weir, like the other „new wave“ directors, later accepted the proposal to shoot the films in USA. In 1985, he directed his american debut, titled *Witness*. *Dead Poets Society* belongs to the genre of „teacher's films“ (e.g. *Dangerous Minds*, *Mr. Holland's Opus*), but Weir combines usual schemes and clichés with the new look on this genre. He describes the institution of school as an instrument of repression, allowing no changes or exceptions. Through the presence of Mr. Keating, Peter Weir proclaims the ideals of romanticism and the importance of art in the materialistic, unsensitive world.

OBRAZ SMRTI V POZDNÍCH FILMECH
CARLA THEODORA DREYERA
Poznámky k eseji

Jan Křipač

Poslední tři Dreyerovy filmy – ačkoli natočené v rozmezí jednadvaceti let – tvoří souvislou řadu, navzájem propojenou úsilím o jednotu stylovou i tematickou. Otázkou stylu, který u Dreyera výrazně vystupuje do popředí¹, se v tomto textu nehodláme zabývat a naopak přihlídneme k tematické výstavbě jeho filmů. Celá Dreyerova tvorba se obepíná kolem několika základních témat, která bychom mohli s dávkou zjednodušení shrnout pod zastřešující výraz: smysl utrpení, smrti a lásky v lidském životě. V pozdních filmech jsou tato témata vyjádřena zvláště zřetelně. Ačkoli byl každý z nich natočen podle jiné literární předlohy², jako celek podávají jednotný pohled na člověka. Dreyer v nich předkládá svou vlastní uměleckou koncepci bytí.

Jedním z ústředních témat nejen těchto filmů, ale ostatně celé Dreyerovy tvorby, je smrt. Tematizace tohoto mezního bodu lidského života umožňuje Dreyerovi rozkrýt složitou komplexnost vztahů světa. Smrt otevírá perspektivu života po časové ose jak směrem dozadu (historická rovina), tak dopředu za horizont pozemského bytí (eschatologická rovina). Smrt se také úzce pojí s ostatními tématy jako láska, utrpení, svoboda, víra. Především však téma smrti ústí v Dreyerově pojetí v radikální otázku po řešení zla ve světě. Smrt je tak jedním z mnoha klíčů k interpretaci Dreyerova díla.

V pozdních filmech je smrt tematizována v několika sousledných plánech: umírání, vlastní smrt a vzkříšení. Zastavme se nejprve u prvního z nich.

Umírání

Na téma umírání je Dreyerem podán zvláštní důraz. Nejedná se přitom pouze o samotný akt tělesného odumírání jedince, ale o umírání celého světa. Svět je paralyzovaný zlem, jehož následkem je ztráta života a postupná smrt, která doléhá na jedince. Zvláště výrazné je to vyjádřeno v prvním z vrcholných Dreyerových filmů – ve **Vredens Dag** (Den hněvu, 1943).

¹ Viz monografie Davida Bordwella, v níž byl Dreyerův styl podroben důkladné analýze. **Bordwell, David: The Films of Carl Theodor Dreyer.** University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1981.

² *Vredens Dag* podle dramatu *Anne Pedersdotter* Hanse Wiers-Jenssena, *Ordet* podle stejnojmenného dramatu Kaj Munka, *Gertrud* podle stejnojmenného dramatu Hjalmar Söderberga.

Děj se odehrává v roce 1623, v době silících čarodějnických procesů v Dánsku. Drama Hanse Wiers-Jenssena, jež bylo předlohou filmu, je vystavěno po vzoru klasické antické tragédie a Dreyer se tohoto způsobu vyprávění drží. Bylinkářka Marta je usvědčena z čarodějnictví a musí se skrývat před inkvizicí. Pastor Absolon žije na faře se svojí starou matkou a mladou ženou Annou. Na venkov za nimi přijede Absolonův syn z prvního manželství. Marta se s pomocí Anny pokusí na faře skrýt, je však chycena, usvědčena, mučena a upálena. Před svojí smrtí prokleje jednoho z kněží a samotného pastora, který jí odmítne pomoci – na rozdíl od Anniny matky, která byla z čarodějnictví rovněž dříve nařčena. Postupně vyvstává druhý – intimní – konflikt. Manželství Absolona s Anne se ukazuje jako formální, založené na společenských požadavcích. Pastor se více věnuje církevním záležitostem než ženě, která naváže milostný vztah s jeho synem Martinem. Silící napětí ještě podpoří Absolonova majetnická matka, která se chce Anny zbavit tím, že ji rovněž podezírá z čarodějnických schopností. Kněz, který byl proklet Martou, umírá za posledního pomazání Absolona. Cestou zpátky na faru pocítí Absolon sám silnou přítomnost smrti. Po návratu vypukne mezi ním a Annou hádka. Absolon v záchvatu umírá. Anna je obviněna z čarodějnictví a poté, co ji zradí i Martin, se sama přiznává a přijímá smrt.

Princip tragédie je zachován nejen vedením děje, ale také motivy osudové předurčenosti a nadpřirozených sil, stejně jako silnou individualizací hrdiny³. Pro Dreyera je typické, že narativ operuje skrze ženu–hrdinku. Ta se v jeho filmech dostává do přímého konfliktu s okolní společností. Zde můžeme spatřovat další znak Dreyerových filmů, kterým je princip duality ve stylistické, narativní a tematické rovině⁴. Ve **Vredens Dag** nabývá rozpor mezi hlavní hrdinkou a společenským řádem, zosobněným jejími blízkými, postupně na síle až ústí do tragického finále filmu. Pomocí tohoto rozporu Dreyer ztvárňuje jeden z ústředních problémů své tvorby: moc zla a otázku po jeho řešení.

Děj je zasazen do tradičního náboženského prostředí co do určení časového (počátek 17. století), tak prostorového (církevní farnost). Dreyerův umělecký obraz člověka je utvářen pomocí náboženské a kulturní symboliky, vzešlé z křesťanství. V rámci toho odkazu je budována Dreyerova filmová modernita⁵.

Společnost ve **Vredens Dag** je vyhroceně náboženská, což je nejzřetelněji patrné na vnějších projevech víry. Hned na začátku je film uvozen písní *Dies irae* a grafickým vyobrazením Apokalypsy. Následují symboly kříže, kalichu, plamene apod. Lidé, oblečení ve sváteční liturgický oděv, čtou z Písma a modlí se. Celý svět filmu je prostoupen náboženskou ideou. Postavy jasně deklarují svojí víru v Boha. Jejich vnitřní zrak se odvrací od tohoto světa k transcendentnímu království nebeskému. Čekali bychom něco na způsob prozářené augustinovské boží obce, vidíme však pravý opak: společnost plnou strachu, bolesti a smrti. Jak je to možné? Na tragickém konfliktu mezi společností a hlavní hrdinkou Dreyer odhaluje mravní ztroskotání historického křesťanství. Společnost, vystupující s takovou vehementností proti zlu, se sama stala jeho obětí. Silné náboženské vědomí – tak jak je Dreyer zobrazuje – je v plném rozporu s živým duchem křesťanství. To, co společnost nejvíce postrádá, je přítomnost Krista – Lásky jako zdroje života. Vzpíná se k transcendentnímu Bohu Starého zákona („Život za život, krev za krev,“ říká v závěrečné scéně matka), imanentního

³ viz **Borwell**, c.d.

⁴ **Drouzy, Maurice**: *Carl Th. Dreyer, né Nilsson*. Cerf, Paris 1982.

⁵ O vztahu mezi tradicí a moderností u Dreyera viz **Comolli, Jean-Louis**: *Rhétorique de la Terreur*. In: *Cahiers du cinéma*, prosinec 1968, č. 207, s. 42., nebo **Bordwell**, c.d.

Boha-člověka však nepřijala. Důsledkem je pohrdání vším stvořeným. Dreyerova mizanscéna dává do protikladu strohý chlad lidských obydlí, uzavřených a izolovaných od vnějšího světa, a bohatou texturu přírodní krajiny, stejně jako upjatost kostýmů, dusících jakýkoli náznak tělesnosti, a radostnou uvolněnost Anina šatu. Původní křesťanská víra v konkrétní Vtělení byla nahrazena vírou v prázdné abstraktní Absolutno, potírající individualitu. Bůh nežije, hodnotu života ztrácí i vše ostatní. Světem nevládne boží zákon lásky a odpuštění, ale lidské zákonictví rozumu a morálky, který při ztrátě účty k druhému nelze prosadit jinak než násilím. Společnost pro dosažení svých cílů v posledku – nemůže-li jinak – produkuje strach (jeho oběti jsou postupně Marta, Absolon a Martin) a smrt.

Do protikladu k obecným principům společnosti staví Dreyer konkrétního jedince. Proti společnosti jako zdroje utrpení a smrti je postavena žena jako zdroj lásky a života. Pouze žena (anebo světec – jak uvidíme v **Ordet** /Slovo, 1955/) je schopna nalézt a obnovit božskou jednotu bytí. Okolní svět, proniknutý zlem, toho schopen není a navíc je nasáklý zákonem rozdělení. Uzavřen do vlastního sebezbožštění nedokáže vyjít vsříc životu a nastoupit cestu obnovy. Vše je prostoupeno rozpadavostí. Hrdinové následkem toho postupně upadají do samoty (Anna, Johannes, Gertrud), která je opět dána do paralely ke getsemanskému Kristovi. Pouta izolace může přetnout až jedinec, odhodlaný a připravený otevřít se lásce. Žena se této možnosti vydá, nalezne a obnoví v sobě ztracený rajsý stav milosti a nevinnosti. Zákony rozdělení jsou jí rázem nepochopitelné, vše je znovu spojeno v jednotu smyslu. Nachází svůj sen, který se rázem mění ve skutečnost. Žena se stane aktantem děje, kvasem v těstě společnosti. Anna odkládá čepce, rozpouští si vlasy, zpívá, čte Píseň písní, vyšívá, maluje, proniká k druhým. Inger v **Ordet** všechny svojí oddaností stmeluje a její náhlá smrt je ranou, odhalující pravý stav společnosti. Gertrud jako jediná dokáže zpřetrhat falešná pouta a jít za svým snem.

Pro vyjádření tohoto snu sahá Dreyer k několikeré symbolice. Nejprve je to symbol polibku, který je různými postavami interpretován různě. Polibek je znakem znovunalezeného života, probuzené sexuality a osvobozené tělesnosti. V něm je dosaženo jednoty dvou protikladných bytostí. Zamilovaná žena se oddává svému milenci v dlouhém vášnivém polibku. Tento obraz nalezneme ve všech třech filmech. Explicitní polibek však stojí v příkrém kontrastu k nezdravému puritánství okolní společnosti. Svět, pohroužený v zákon rozdělení, interpretuje polibek jako výraz ďábelské zkaženosti. Dreyer zde naráží na tradiční omyl některých proudů historického křesťanství, dávajících do protikladu ducha a hmotu v důsledku právě parciálního myšlení. Veškerá tělesnost – a tím i stvoření jako celek – byla v tomto čase odmítnuta pro svou podřízenost zlu a odkázána na věčnost. Nepřipouštěla se ani možnost tvořivého sjednocení, tělesný projev vždy zůstal od duchovního oddělen. Boholidská, a tedy duchovně-materiální jednotu, byla pomalu vykázána jak z oficiální nauky církve, tak z praxe věřících. Polibek jako akt lásky se nakonec ve **Vredens Dag** stane symbolem střetu mezi ženskou hrdinkou a zbytkem společnosti; symbolem osudového zápasu za sen života a lásky.

Symbolem, který se úzce pojí s polibkem, je oheň. Také on v sobě nese množství významů. Z pozice milenců je interpretovatelný jako znak lásky, probuzené životní síly i spalující sexuální touhy. A opět společnost v něm spatřuje především apokalyptický oheň zatracení. Obojí Dreyer využívá. Oheň vidí v očích Anny jak matka, tak Martin – a každý si ho vykládá po svém. Martin se zamiluje, matka ho použije jako důkaz o její čarovné moci. Celý film je rámován obrazy a textem písně *Dies irae*, komponovaném na základě Apokalypsy, v jejíž symbolice zaujímá oheň výsadní místo. A konečně je zde i onen oheň, sloužící k upálení

čarodějnic a podle části dobové teologie (převzaté právě ze Zjevení) mající zničit moc Zlého tím, že v něm shoří tělo hříšnice.

Jiným symbolem, značícím lásku a sexuální touhu, je nahota. Anna vyšívá tapisérii, na níž vidíme mladou dívku, jak se nahá prochází přírodou. Podobně ona sama se tělesně oddá Martinovi uprostřed rozkvetlé přírody. Příroda a láska je živoucí, vše ostatní podléhá zkáze. Tento obraz stojí v protikladu k obnažené stařeně Martě, jejíž mučené tělo je pro inkvizitory zdrojem pohoršení a pečeti mravního pádu, doprovázené slovy o obcování s ďábly. Také Gertrud se zdá nejprve sen, ve kterém prchá nahá před dotírajícími šelmami, a následně tento sen uvidí vyjádřený na neznámém obraze. Dreyer takto rafinovaně zachází se symboly jako projevy nevědomí, jehož je skrytá sexualita nedílnou součástí.

Vedle polibku se jako symbol sjednocení v Dreyerově koncepci výrazněji uplatňuje také strom. Anna ho nejprve ukazuje Martinovi na společné vyjížděce lodí, mluví o něm jako o obrazu jich samotných, protože jeho odraz ve vodě značí i jejich jednotu. Později sama strom maluje, konkrétně jablono – tedy explicitní odkaz na Ráj (z pohledu společnosti ho lze interpretovat jako zdroj hříchu). Jablono se ovšem jako strom lásky objevuje také v pasáži z Písně písní, kterou Anna nahlas předčítá před obědem. Podobně v **Gertrud** (1964) se hlavní hrdinka schází se svým milencem pod korunami stromů (a u vody). Na konci filmu vyslovuje přání, aby byla pochována pod morušovníkem a na jejím náhrobku stálo jediné: latinský nápis *amor omnia*.

Jako odkaz na rajskou nevinnost může být chápán i symbol dítěte. Anna si vždy přeje mít s Absolonem dítě, což není pro jeho absenci lásky možné. Podobně Gertrud sní a zpívá ve svých písních o dítěti. Vrcholem je potom úloha dítěte při zlomovém okamžiku v **Ordet**, kterým je vzkříšení mrtvé Inger. Čistá a prostá víra je jedinou podmínkou uskutečnění plného života na zemi. Jako hořký komentář k tomuto může vyznívat zobrazení dětí ve **Vredens Dag**. Jejich sbor poslušně nacvičuje píseň o dni hněvu a disciplinovaně ji odpovídá pod přísnou taktovkou duchovního během upalování Marty. Společnost odmítající Boha-dítě zneužívá „největší v království nebeském“ (**Ordet**) k vlastním účelům. Plodem jejich skutků je smrt.

Smrt

Smrt je úzce spojena s časem. Znamená násilné přervání bytí, razantní přerušování plynu-lého toku času. Vědomí smrti nás opět přivádí k vlastnímu životu, nutí nás přehodnotit naše stanoviska, směřuje k reflexi času. Upírá náš pohled směrem dozadu, vrací nás k minulosti a odkrývá historickou rovinu bytí – „zapečetěnou časem“⁶.

Filmem, který zvláště reflektuje téma času, je u Carla Dreyera **Gertrud**. Jedná se o poslední Dreyerův film, natočený podle stejnojmenné divadelní hry Hjalmar Söderberga. Hlavní hrdinka Gertrud se rozhodne opustit svého manžela, bohatého a vlivného měšťana, a spolu s ním pohodlný zabezpečený život horních společenských vrstev. Odchází za svým milencem, mladým talentovaným hudebním skladatelem. Zároveň se do města vrací její první a největší láska, nyní honorovaný a opěvovaný národní básník. Ten se s Gertrud setká a prosí ji, ať se k němu vrátí. To však už není možné. Gertrud je odhodlána odjet, znenadání se

⁶ známý termín Andreje Tarkovského „zapečetěný čas“ z prvního vydání jeho knihy esejů *Die Versiegelte Zeit* odkazuje právě na schopnost filmu zachytit plynutí času.

však od milence dozví, že její plán neakceptuje a chce žít s jinou ženou, se kterou čeká dítě. Zklamaná Gertrud přesto sama odjíždí do Paříže za dávným rodinným přítelem. V závěrečné codé vidíme zestárlou Gertrud, ohlížející se nazpět a rekapitulující dosavadní život.

Narativ filmu má velmi oslabenou dějovou složku. Divák je svědkem pouze výstupů dvou postav, vedoucích vzájemný dialog. Prvek dialogu – a řeči vůbec – jednoznačně převažuje nad ostatními složkami filmu. Kamera v dlouhých, mnohaminutových záběrech snímá rozmňouvající postavy. Kromě řeči se tak dostává do popředí samotný čas. Dreyer ho nechává volně plynout, aniž by do něho jakkoli výrazněji zasahoval (střih). Materializuje čas na plátně. **Gertrud** je jedním z oněch filmů, kterými vrcholí kinematografická moderna: přechod od obrazu-pohybu k obrazu-času⁷. Pohyb, akce, děj, střih jsou nahrazeny časem, řečí, situací a dlouhým záběrem. Dreyer přechází od vnějších projevů světa k vnitřnímu stavu duše a ducha.

David Bordwell hovoří o **Gertrud** jako o filmu – paměti⁸. Minimální děj se točí kolem dvou os: perspektivní (Gertrud pomalu opouští jednoho muže za druhým) a retrospektivní (pomocí flashbacků a v rámci konverze). Děj je doprovázen neustálým zastavováním a vracením. Dreyer se Söderbergem využívají Ibsenova dramatického postupu kontinuální expozice, ve kterém postavy postupně analyzují minulost. Prvek časovosti je ještě více posílen, protože čas je zdvojen: na jedné straně trvalá, volně plynoucí a v dlouhém záběru materializovaná přítomnost, na straně druhé minulost, deroucí se z průrvy přítomného času. Skrze minulost se tak jedním z ústředních témat filmu stává paměť. V momentě, kdy ke slovu přichází paměť, přestává čas pro postavy existovat. Nastává smrt času. Přítomnost umírá, aby mohlo dojít ke vzkříšení času minulosti. Čas znovu nalezený.

Gertrud se utíká k minulosti, protože přítomnost je pro ni mrtvá. V první části filmu si ještě uchovává naději na budoucnost, když chce utéct s milencem pryč z města. Avšak po té, co ji milenec opustí a nechá samotnou, bere tato naděje rychle za své. Milenec se rázem stává součástí dlouhé řady mužů, kteří její sen o lásce zklamali. Gertrud se obrací do minulosti, vytahuje zasuté vzpomínky, znovu je před sebou oživuje, avšak – marně. Zjišťuje, že její život byl jedním dlouhým postupným umíráním. Všechny vztahy ztroskotaly a sen o lásce se nepodařilo plně uskutečnit.

Podobně jako ve **Vredens Dag** i v **Gertrud** žijí postavy v zajetí času, který je nakažený epidemií zla. Skutečnost se zdá být pouhou iluzí budící falešné zdání života. Naproti tomu vše podléhá zákonu rozpadavosti. Gertrud si ze svého žití téměř nic neuchová. Odchází sama, bez ničeho, s prázdnou. Než aby žila ve lži, raději lež obětuje. Je to opět ženská hrdinka, kdo rozhybe stojaté mrtvolné vody společnosti do pohybu a stane se aktantem děje. Dovádí čas až na samou jeho mez.

Na konci filmu stojí Gertrud těsně před završením svého pozemského žití, před okamžikem své fyzické smrti. V tuto chvíli smrt rozlamuje pečeť času a otevírá ji druhou – eschatologickou – perspektivu: průhled do věčnosti. Gertrud ještě jednou – naposledy – rekapituluje svůj život. Z času, stejně jako ze života už nic nezbyvá. Téměř nic. Na dně pomíjivého proudu přece jen nalezne zrnko trvalosti, na konci řeky času pramen nesmrtelnosti. *Amor omnia*. Tato slova zůstanou na jejím hrobě jako příslib věčnosti. To, co hledala, našla hluboko v sobě, i když jeho uskutečnění není v tomto čase možné dojít.

⁷ viz **Deleuze, Gilles**: *Cinéma 2: L'image-temps*. Editions de Minuit, Paris 1985.

⁸ **Bordwell, David**, c.d.

Smrt zastavuje proud času. Přichází nepozorovaně uvnitř něho, aby s o to větší nekompromisností přerušila jeho vládu. Sama smrt stojí mimo čas. Dreyer pravidelně a často zobrazuje moment smrti. Jaké podoby nabírá smrt v jeho pozdních filmech?

V **Gertrud** – jak jsme viděli – je fyzická smrt nepřítomná. Je zde pouze silné vědomí smrti, které nezůstane bez důsledků pro postavy filmu. Jinak je tomu ovšem ve **Vredens Dag**. Tady se setkáme s různými podobami smrti: od fyzické smrti jednotlivců v různých formách (upálení Marty, pozvolná smrt kněze, náhlá smrt Absolona) přes duchovní smrt odbožštělého světa až po přítomnost samotné „bytosti“ smrti. Dreyer se v tomto bodě drží již zmíněné tradiční symboliky, ve které je smrt personifikována. Tato personifikace ve **Vredens Dag** není ovšem nijak konkrétní. Setkáme se s ní pouze na dvou místech filmu, vázaných na jednu postavu: Absolon během návštěvy kněze a po ní na cestě domů pocítí silnou přítomnost smrti. Tuto zkušenost přitom sděluje slovy tak, že se smrt dotkla jeho šatů. Dreyer zde zachází s fenoménem duchovní reality, která je skutečně existující, ale smysly nepostizitelná. Je pouze duchovně vnímatelná. Promítá se však do hmotného světa a jejím výsledkem může být – například – fyzická smrt.

Tato duchovní realita prostupuje celým prostorem filmu, což Dreyer znázorňuje pomocí dialogu a paralelní montáže. Postavy, zakoušející tuto duchovní realitu, jsou navzájem propojeny stejným vědomím. Když otec Absolon cítí přítomnost smrti, ví o ní i syn Martin. Toto vnitřní vědomí souvislosti se dále shoduje s motivem osudové předurčenosti. Kromě vnějších okolností jsou to hlavně vnitřní síly, které ovlivňují životy postav. Narážíme opět na jeden z hlavních bodů Dreyerovy tvůrčí koncepce: konečný obraz světa je výsledkem duchovního stavu jedince a společnosti. Tak i smrt – ať už vysvětlitelná empiricky (Marta), či nikoli (oba kněží) – je v obou případech pouze plodem duchovního (ne)zrání.

Personifikace smrti je více detailní v dalším Dreyerově filmu – **Ordet**. Těsně před tím, než má hlavní ženská hrdinka Inger zemřít, uvidí její švagr – jurodivý Johannes – postavu smrti procházet místností. Smrt má v jeho podání veškeré klasické atributy tradiční symboliky: je to muž s kosou a přesýpacími hodinami, odměřujícími čas. Johannes také vidí, jak prochází zdí. V jiné scéně zase hovoří s malou Maren – dcerou Inger – o andělech. Je zde sice jasný rozdíl: smrt oproti andělům není duchovní bytostí a její „zbytostnění“ se uskutečňuje skrze lidskou imaginaci pomocí personifikace, ale na výsledný obraz to nemá žádný vliv. V obou případech se jedná o smysly nepostizitelnou duchovní realitu. Stojí však za zmínku to, jakým způsobem ji Dreyer zobrazuje. Jako zásadový realista⁹ se drží přímého znázornění smyslové reality. Duchovní realita je nezobrazitelná, pouze sdělitelná – odtud také důraz, který je Dreyerem kladen na lidské slovo a řeč. Jeho filmy tak stojí v jiné řadě než například Mizoguchiho, Kurosawovy, Bergmanovy či Paradžanovovy, ve kterých bývá duchovní realita personifikována přímo v obraze pomocí alegorických postav. Dreyerův realismus se v dějinách spirituálního stylu blíží spíše realismu Bressonovu či Ozuovu, u nichž je duchovno znázorněno apofatickým způsobem jako v obraze nepřítomné.

Avšak samotná fyzická smrt jako důsledek duchovního stavu člověka se v Dreyerových filmech – jak jsme viděli – objevuje poměrně často. Kromě ní zde můžeme objevit ještě jiný typ smrti: smrt vlastního filmového obrazu – času. Tento postup, analyzovaný a po-

⁹ viz jeho vlastní úvahy, statě a rozhovory o filmu. In: **Skoller, Donald** (ed.): *Dreyer in Double Reflection*. Da Capo Press, New York 1973.

jmenovaný Paulem Schraderem jako „zmrazený pohled“ (stasis)¹⁰, je u Dreyera – ale také u jiných režisérů operujících v rámci spirituálního stylu – umístěn většinou na samý závěr filmu jako poslední záběr. Není tak výrazný jako například u Bressona, přesto je nepřehlédnutelný. V **Gertrud** je to dlouhý nehybný záběr na dveře, které za sebou naposledy a definitivně zavřela hlavní hrdinka, v **Ordet** detail přimknutých tváří Inger a Mikkela a konečně ve **Vredens Dag** nehybný detail tváře Anny, odevzdané svému osudu, nastřížený na text *Dies irae* s grafikou Ukřižovaného a následně na velký kříž. „Zmrazený pohled“, tj. záběr, ve kterém se nic neděje a který pouze trvá, signalizuje smrt historického času, a tím i filmu, který je s ním nedílně svojí povahou spjat. Završuje drama a transcenduje ho cele do duchovní roviny, která je nezobrazitelná.

Smrt času je kromě tohoto způsobu u Dreyera znázorněna také pomocí několika scénických symbolů. Především jsou to hodiny, přítomné v každé z ústředních místností Dreyerových filmů, ve kterých se odehrávají klíčové scény. Jejich nepřehlédnutelná fyzická přítomnost zdůrazňuje a upozorňuje na skutečnost času, ze kterého se postavy nemohou vymanit. Zároveň je lze chápat jako jakési nepřímé memento mori, tichý apel na pomijivost všeho. V okamžiku smrti v **Ordet** jsou hodiny Mikkelem zastaveny, jejich mlčení označuje průrvu v čase, kterou dýchá transcendence. Přichází Johannes, který má moc mrtvou vzkřísit a vzepřít se přírodně-sociálnímu zákonu rozpadavosti. Podobně je tomu i ve **Vredens Dag**. V okamžiku Absolonovy smrti sice hodiny nevidíme, zastavení času je však vyjádřené ve zvukové stopě mrtvolným tichem, které protne až výkřik Anny. Čas je znovu nastolen (protizáběr na matku, za jejímiž zády jsou na stěně jdoucí hodiny), aby potvrdil vládu smrti.

Vedle hodin se jako symbol časovosti objevuje také zrcadlo. Jeho použití je nejvýraznější v **Gertrud**. Na začátku filmu stojí hrdinka před zrcadlem – které se nachází mimo záběrové pole – a mluví o něm jako o dárku od svého prvního milence. Divák plně vnímá její tělesnost, zrcadlo je minulostí, hrdinka je plně vsazena do přítomnosti a hledí s nadějí do budoucna. Na konci filmu ovšem – v okamžiku definitivního rozhodnutí o odchodu navzdory naprosté samotě – je užito opačné perspektivy: vidíme už pouze její odraz v zrcadle. Před ním stojí bývalý milenec – zpřítomnění minulosti. Gertrud se ale z času vytrácí, opouští jak minulost, tak přítomnost – obě uvězněné v porušeném čase. Zůstává jen její odraz. Sama se stává vzpomínkou – jediným, co lze z času uchovat.

V Dreyerově koncepci je smrt pouze důsledkem porušení řádu stvoření a tím i času. Člověk se uzavřel do svého sebezbožštění a přestal vnímat hlasy druhých: milence, bratra, přírody, Boha. Stojí ve svém bytí tragicky osamělý a nejen, že nedokáže čelit smrti, ale sám ji také plodí. Smrt vzniká v prostém odmítnutí i toho nejmenšího zárodku života, v jakékoli formě izolovanosti; je duchovní povahy. Její zákon je neúprosný: přichází proto, že tomu tak člověk chce. Osudová předurčenost je plodem svobody. Ve **Vredens Dag** umírá Marta vůlí Absolonovou, Absolon vůlí Anny, Anna vůlí Martinovou. Každý z nich se na chvíli uzavřel sám v sobě.

S faktem smrti se nelze smířit. Je nepochopitelná, protože nepřirozená. Přichází, aby udusila život. K čemu potom život byl? Smrt tak nepatří do řádu bytí a aby ten mohl být obnoven, musí z něho být smrt odstraněna. V **Ordet** se Mikkel se smrtí své ženy nehodlá smířit. Křičí jako Jób bolestí a volá po jejím navrácení. A podobně jako k praotci přichází

¹⁰ viz **Schrader, Paul**: *Transcendental Style in Film*. University of California Press, Berkeley – Los Angeles – London 1972, nebo v češtině **Blažejovský, Jaromír**: *Od hořických pašijí k nové spiritualitě (Kinematografické cesty k vyjádření posvátna)*. In: Teologický sborník, roč. VIII (2002), č. 2, s. 7–19.

i k Mikkelovi přátelé, příbuzní a náboženští představitelé, aby ho uklidnili. „Znalci života“ moudře a se stoickým klidem hovoří o tom, že i smrt může být krásná, neboť je branou na děje na příští budoucí (kdy, to nikdo neví) spasení duše. Na Mikkelovu zoufalou námitku, že miloval také její tělo, mlčí. Smrt je podle nich v řádu stvoření, do něhož Bůh nevstupuje.

Dreyer pomocí postavy Johannese odhaluje falešnou morálku, ke které mělo historické křesťanství často sklón. „Lidé věří v mrtvého Krista, ale žijícího odmítli.“¹¹ Johannes, který o sobě tvrdí, že je Kristus, je veřejným políčkem tomuto postoji. Vrací křesťanství jeho původní smysl. Smrt je pouhým důsledkem absence Krista-Lásky ve světě. Ten, který dává život, trvá a bude trvat na věky. Kdyby Kristus žil v nás, smrt by neexistovala.

Vzkříšení

Celým Dreyerovým dílem – a v pozdních filmech zvláště vyhroceně – se prolíná jedno společné téma: otázka po obnoveném plnohodnotném bytí. Ve **Vredens Dag** se hlavní hrdince tuto jednotu života podaří na čas nalézt, avšak v rozhodující konfrontaci s okolním světem ji opět ztrácí. Stává se pomíjivou skutečností, utopenou v čase. V **Gertrud** zase zůstává pouhou možností, snem a vyřčenou touhou, jejíž naplnění je odkázáno za horizont času. Naopak **Ordet** přichází s řešením jejího trvalého a absolutního – nikoli pouze pomíjivého a relativního – dosažení.

Děj filmu se odehrává přibližně v polovině 20. let minulého století v prostředí dánské venkova. Jak bývá pro Dreyera typické, i v tomto případě se jedná o prostředí silně nábožensky založené. Vnější konflikt dramatu probíhá mezi dvěma znesvářenými skupinami uvnitř Dánské luterské církve – konzervativním proudem a vyhracenou reformní stranou pojmenovanou Vnitřní misie¹². Starý otec Borgen brání svému nejmladšímu synovi Andersovi oženit se s dcerou „sektáře“ Petersena. Za sňatek a usmíření se však přimlouvá jeho snacha Inger, čekající s nejstarším synem Mikkelem dítě. Na statku žije ještě prostřední syn Johannes, který se po studiích teologie duševně zhroutil a natrvalo vrátil domů. Prohlašuje se za Ježíše Krista. Drama se vyhróčí ve chvíli, kdy začne Inger rodit. Dítě se narodí mrtvé, Inger zápasí o život, avšak nakonec marně. Všichni rezignovaně přijímají její smrt až na Mikkela, Johannese a malou dceru Maren. Mikkel však ztratil jakoukoli víru ve smysl života. Smrt se zdá být definitivní. Pouze naléhavé prosby a prostá víra Maren přimějí Johannese k nečekanému kroku: skrze Slovo (Ordet) mrtvou vzkřísí k životu.

Tento okamžik zázraku stojí v centru nejen tohoto filmu, ale troufáme si říct, že i celé Dreyerovy tvorby. Není tomu jenom pro jeho nezvyklost v rámci moderního umění (tím spíše filmu), nebo pro svébytné autorské kinematografické ztvárnění. Jde především o samotnou ideu zázraku vzkříšení jako překonání moci smrti.

Konečný smysl života se v Dreyerově pojetí bezprostředně vztahuje k faktu smrti a jeho důsledného přetvoření. Aby mohl život nabýt pravé plnosti, musí se setkat tváří tvář smrti. Pouze v zápase s ní – a nikoli v chladné rezignaci – může dojít k jeho definitivnímu znovuoobnovení. Přemožením bran smrti v sobě otvíráme cesty života.

¹¹ citace z filmu

¹² V tomto ohledu je Dreyerova tvorba plně vsazena do dánské kulturní tradice. Munkovo drama z roku 1932, podle kterého byl film natočen, zachycuje jedno z hlavních témat dánské literatury konce 19. a začátku 20. století, kterým bylo právě zmíněné protestantské schizma.

Jak toho dosáhnout? Dreyerova odpověď je prostá stejně jako kontroverzní: vírou. Od **Listů ze satanovy knihy** přes **Utrpení Panny orleánské** a **Vredens Dag** až po **Ordet** je téma víry konstantě přítomné v jeho tvorbě. Člověk ve své tragické uzavřenosti do sebe sama není schopen vést se smrtí rovnocenný zápas. Nadpřirozená smrt se vymyká jeho chápání a schopnostem ji ovládnout. Člověk tak zůstává plně v její moci. Jedinou cestou jejího překonání je tvůrčí dialog s Absolutním Bytím skrze víru. Víru v život nelze oddělit od víry v Toho, který je sám Život a vydává ho všem. Bůh tak není pouhý abstraktní princip existence, ale konkrétně projevující se bytí. Vtěluje se do stvořeného světa a skrze své Zjevení se dává člověku poznat. Prostupuje život, prochází smrtí, avšak ta nad ním nemá moc, protože není v řádu bytí.

Člověk, odtržený svým vědomím od Boha, svůj život ztrácí. Znovu jej však nalézá v opětovném sjednocení s Ním. Nalézá svůj život a uskutečňuje své plné Já pouze v přesahu k Druhému, který je všechno ve všem. Stejně tak se Bůh vydává člověku, aby ho přitáhl k sobě z područí smrti a daroval mu věčný život. Nastolení Boho-lidské jednoty je však uskutečnitelné pouze a jenom skrze svobodné přijetí. Nelze jej dosáhnout jakýmkoli vnějším nátlakem. Dochází k němu hluboko uvnitř lidského srdce. Víra pak není v žádném případě formálním aktem, ale nutkavou potřebou po plném životě.

V tomto se Dreyerovo pojetí blíží ideji praktického křesťanství, odmítající abstraktní filozofické systémy, jak ji prosazovali velcí náboženští myslitelé 19. století Dostojevskij, Solovjov, ale především Dreyerův krajan Kierkegaard. Víru nelze odvodit od obecných zákonitostí rozumu a už vůbec ji povyšovat na vnější společenský princip, jak k tomu často docházelo v historickém křesťanství. Víru lze jen žít, neboť je s životem nedílně spjata. Dokonce sama život napájí, bez ní by bylo žití jen postupným umíráním.

A tak vrátí Inger životu jednoduchá, avšak vzácná víra. Zákon smrti nelze přetnout násilím. Pouze na svobodné lidské volání může Bůh reagovat a vstoupit do života. Johannes v modlitbě prosí: „Dej mi slovo, Slovo, jež může vrátit mrtvého životu.“¹³ Toto Slovo je sám Bůh, který přichází, aby zachránil to, co bylo zahynulo. Bůh, který je neviditelný, se zjevuje v člověku, kterému dává život. Takto se uskutečňuje eucharistická jednota svobody, víry a lásky; jednota Boha a člověka v Kristu Ježíši. Tento boholidský vzájemný tvůrčí vztah, plně zobrazený v **Ordet**, dodává Dreyerovu dílu jednoznačně eschatologický ráz. Viděli jsme, že jak **Vredens Dag**, tak **Gertrud** odkazují na některých svých místech mimo hranice tohoto času. Avšak **Ordet** tento moment odkrývá s plnou naléhavostí. Smrt, která je průvodním znakem porušenosti času, je poražena. Tím však také dochází ke konci historické řady neustálého rození a umírání. Historický čas přestává zrušením smrti existovat a prolamuje se do věčnosti, ve které nemá smrt místa. Vzájemná tvůrčí činnost Boha a člověka připravuje paraklezi, plný příchod a přijetí Ducha. Svět se zduchovňuje, stává se opět cele božským. Život znovu nabývá své plnosti a stává se nekonečným. Ve vykoupeném čase se sjednocuje božské s lidským, nastává nová éra Ducha svatého.

Vzkříšení nelze na nic redukovat. Je úplné a dokonalé. Povstává jím nový člověk, celostná syntéza duše i těla. Inger v dlouhém polibku objímá Mikkela. Její poslední slovo je: „Život.“

¹³ citace z filmu

THE IMAGE OF DEATH IN THE LATE FILMS BY CARL THEODOR DREYER

Summary

The last three films by Carl Dreyer *Day of Wrath* (1943), *Ordet* (1955) and *Gertrud* (1964) are linked by several aspects of style, narrative form and thematic structure. All of them deal with essential questions of human being and constitute Dreyer's own concept of humanity. The theme of death, which remains constant in his whole work, is placed in the centre of this concept. Dreyer depicts death from different points of view: suffering and sacrifice of an individual, spiritual death of entire society, resurrection as the victory of spiritual fundament in man. Dreyer's humanistic concept is derived from the Christian tradition, in which the whole human being is seen as the unity of God and man. Death is only a result of people's lack of faith in their true self.

DIVADELNÍ UVAŽOVÁNÍ V POJMECH A SOUVISLOSTECH

Tatjana Lazorčáková

Nejčastějším slovním obratem pro charakteristiku sedmdesátých a osmdesátých let 20. století je „čas paradoxů“. Asi už ztěžší vysledujeme, který z divadelních historiků či teoretiků jej použil jako první. V pokusu o historickou syntézu české divadelní kultury po roce 1945 jej uvádí Vladimír Just, hlásí se k němu Jan Císař v **Cestách českého amatérského divadla**, ale i tým slovenských teatrologů, mapující „otevřené divadlo v uzavřené společnosti“.¹ Není pochyb, že k tomuto obratu dospěli při pokusu lapidárně a výstižně charakterizovat etapu, která se vyznačovala nejen značnou ambivalentností, ale také nepředvídatelností různých tendencí a souvislostí.

První paradox – divadelní umění, které po celá šedesátá léta stavělo na přímočarosti, otevřené satiričnosti a osobnostně vyjadřovaném názorovém postoji, se počátkem sedmdesátých let uchyluje k metafoře, oklice, nepřímým náznakům, k jazyku obrazů a symbolů. Druhý paradox – odstranění tvůrčích osobností šedesátých let z neoficiálnějších a prestižnějších scén (Národní divadlo, Činoherní klub, Divadlo Na zábradlí) iniciovalo divadelní pohyb „z centra na periferii“; důsledkem byla nejen dramaturgická, ale především inscenační „obroda“ mnohých oblastních scén, kde se herci setkali s originálním režijním rukopisem a hlavně umělecky vyzrálým názorem. Příkladem je Ostrava a druhé angažmá Jana Kačera, Cheb a působení Jana Grossmana, Ústí nad Labem a režie Evalda Schorma, režie Aloise Hajdy ve Zlíně a Miloše Hynšta v Uherském Hradišti. Třetí paradox – definování divadelní sítě jako neměnného systému profesionálních scén tradičního typu vyvolalo pokusy profesionálů o studiovou a klubovou tvorbu. Vedle Radarů, založeného ještě s euforií předchozího liberálního vývoje v květnu 1969 absolventy DAMU a fungujícího krátce jako externí soubor Státního divadelního studia – do 1971, iniciativy režiséra Karla Kříže ve studiovém prostoru Plastimat v Liberci v roce 1975, příležitostných inscenačních projektů ve zkušebně Divadla S. K. Neumanna v Libni nebo ve foyeru Divadla E. F. Buriana, jsou to i kontinuálně koncipované aktivity Divadla v klubu Severomoravského divadla Šumperk, Studia Forum olomouckého Státního divadla Oldřicha Stibora, klubová tvorba v Gottwaldově – Zlíně nebo na Malé scéně v Uherském Hradišti. Současně tato situace podnítila aktivitu v amatérské sféře a vytvořila prostor pro nevídaný tvůrčí potenciál, který vtrhl do české divadelní kultury na konci osmdesátých let a ovlivnil zejména poslední dekádu století. Čtvrtý paradox – snaha direktivně podchytit a kontrolovat amatérské hnutí formou několikaúrovňového systému

¹ Just, Vladimír a kol.: *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Divadelní ústav, Praha 1994; Císař, Jan a kol.: *Cesty českého amatérského divadla*. ARTAMA – IPOS, Praha 1998, s. 283; Štefko, Vladimír a kol.: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Tália-press, Bratislava 1996, s. 3.

vzdělávacích seminářů, dílen, festivalů a přehlídek, do nichž vstupovali profesionálové jak ze sféry tradičních divadel, tak především ze scén studiového typu, přispěla k otevřenosti, vzájemnému inspirativnímu prolínání, k rychlému šíření nových tendencí, k nástupu generace amatérských divadelníků, kteří svou aktivitou vytlačili tradiční a stagnující ochotnické soubory a rozvíjeli principy, jichž se režim tolik obával v oficiální divadelní sféře – autorství, svébytnost a nezávaznost estetických norem, komunikativnost nabízející pocit svobodného setkání, divadlo jako dialog, jako setkání, jako mravní apel, jako nezávislý názor.

Důsledky těchto paradoxů ovlivňují i snahu zachytit a pochopit všechny souvislosti této etapy. Dnešní historik stojí před spleťtými vztahy mezi jednotlivými vrstvami divadelního dění, které mělo nejen svou profesionální a oficiální linii (kamenná divadla v centru a regionech), ale také profesionální, ovšem oficiálně spíše trpěnou než podporovanou sféru (scény studiového typu jako Divadlo (Husa) na provázku, HaDivadlo), profesionální, ale neoficiální linii (v podobě Bytového divadla Vlasty Chramostové), amatérskou oficiální (soubory se zřizovatelem) i amatérskou neoficiální linii (specifický svět divadelního samizdatu). V uzavřené společnosti představovala každá linie svébytnou podobu divadelní existence s odlišnými společenskými, provozními, uměleckými atributy, které však byly přesto navzájem propustné a ovlivňovaly se. Jak profesionální, tak amatérská oficiální linie v sobě totiž obsahovaly aktivity, které stály na hranici běžné, tradičně podporované tvorby, a současné prvky provokace, umíněného vzdoru a pokoušení překračovaly do prostoru sousedního či protilehlého.

Obdobná mnohvrstevnatost postihla nutně i teoretické reflektování vývoje v pokusech terminologického vymezování jednotlivých podob divadla, proudů, poetik, tendencí a trendů. Ponoříme-li se pod povrch obecně rozšířeného rozdělení na tradiční a netradiční, oficiální a neoficiální, profesionální a amatérské, pak se rázem ocitáme v labyrintu pojmů a termínů, jejichž obsah a smysl je sice definovatelný, ale současně historicky proměnlivý, a tedy relativní. V české teatrologii neexistuje dosud kompletní terminologický slovník, o řadě pojmů a termínů byly a jsou vedeny diskuse a každý autor přistupující k reflektování či zkoumání tématu znovu formuluje své chápání jejich obsahu a smyslu. Zatím nejsoustavnější pozornost této oblasti věnuje Petr Pavlovský, který s týmem teatrologů připravuje k vydání **Slovník základních pojmů divadla**, první teoretický slovník v české teatrologii, který vychází z dosavadního terminologického úzu a definuje jednotlivá hesla v teoreticko-historické koncepci, tedy s jistou otevřeností vzhledem k časové proměnlivosti obsahu pojmů. Část hesel, publikovaných na stránkách **Divadelní revue** od roku 1998 do roku 2001 se tak může stát korektivem našich úvah. Ne vždy se přitom jedná o pojmy ve vědeckém slova smyslu, u nichž se předpokládá „jednovýznamovost“. Mnohem častěji se budeme pohybovat v prostoru vícevýznamovém. Tam, kde autoři slovníkových hesel hledali optimální význam a sémantickým zúžením dospěli k heslu s normativními prvky či k přesnému a jednoznačnému termínu (tedy odbornému pojmenování v soustavě daného oboru²), tam si můžeme dovolit zůstat otevření a pohybovat se naopak v širším spektru významů jednotlivých pojmenování či pojmů utvářených v dobových souvislostech samotnými tvůrci či jejich peripicienty.

Východiskem našich úvah je divadlo jako základní pojem a jeho rozdílné chápání v novodobé teatrologii. Na jedné straně divadlo jako úzce vymezený umělecký druh s dominant-

² Srovnej *Akademický slovník cizích slov*. Praha 1995.

ní estetickou kategorií, na straně druhé divadlo jako jedna z forem komunikativního jednání zařazená do širších souvislostí sociologických, antropologických a komunikativně-vědných, vyznačujících se teatralitou. Právě pojem teatralita je bodem, který vede k současnému zájmu teatrologů o události a jevy se stopami či náznaky divadelního projevu (sport, demonstrace a masové koncerty, happeningy, politické mítinky aj.). Teatralitu je však třeba chápat ve dvou rovinách, které – jak upozorňuje Jan Roubal – „souvisí i s analogickým chápáním podstaty divadla“.³ V užším pojetí jsou tímto pojmem stanoveny kvality divadla jako svébytného umění, tedy podstata divadla v jeho ne-literárních prostředcích a jejich významotvorné funkci (světlo, pohyb těla, zvuk, prostor atd.). Do jisté míry jde dnes již o tradičně chápanou teatralitu jako výsledek fungování specifických znakových systému a jejich estetického působení. V širším pojetí pomáhá pojem „porozumět pomocí divadla projevům teatrality mimo divadlo“.⁴ V zásadě jde o koncepci „teatrality každodennosti“ (tedy jevů přerůstajících na základě koncepce slavností a hry hranice divadla do běžného života), která je spolu s teatralitou performancí, rituálů a ceremonií zahrnována do kulturně antropologického pojetí teatrality. V této šíři je pak teatralita uplatňována například na soudní procesy, politické události spojené s prezentací, přebíráním rolí (tedy nabývá sociologický a politologický aspekt), stejně tak i s kreativními aktivitami používanými v psychoterapii, v pedagogice, v socializačních procesech.

Jakkoli se některé koncepce vycházející z širšího pojetí divadla ve smyslu teatrality vzdálily tradičnímu pojetí divadla a rezignovaly na estetické kvality divadelního umění, přesto toto krajní rozvolnění pojmu přispělo k otevření prostoru pro sledování dosud opomíjených stránek divadelní tvorby. Užší pojetí teatrality posloužilo k formulování specifičnosti divadla, k nové divadelnosti postavené proti „literárnosti“ divadla a také k vnímání divadla jako hry v interakci s publikem. Širší pojetí pojmu teatralita upozornilo na fakt, že vedle estetických kategorií zůstává divadlo součástí antropologicko-sociologicky vymezeného jednání, a obrátilo pozornost k některým aspektům divadla jako procesu, události, komunikativního jednání, symbolické interakci.

Pro historii českého divadla v „normalizačním“ dvacetiletí je nezbytné vnímat inspirativnost tohoto posunu. Mnohé z divadelní tvorby sledované doby se totiž událo s vědomým důrazem na teatralitu v širším smyslu, ve smyslu interakce, komunikace, procesuality, a naopak s programovou rezignací na estetickou kategorii divadla jako umění (zejména některé aktivity bytového divadla či amatérské performance). Při sledování období sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století se setkáme s několika základními pojmy, pro něž je příznačná jednak jistá časová proměnlivost, vyplývající z nutného reflektování proměny dobového divadla, jednak obsahová neuzavřenost, odrážející fakt, že se o charakteristiku divadelních jevů v daném období pokoušeli nejen teoretici, ale také sami praktičtí divadelníci, kteří tak do značné míry argumentovali a vysvětlovali své tvůrčí postupy. Vyjdeme-li z komparace a analýzy těchto charakteristik, zjistíme nejen dobově podmíněná kritéria konkrétních pojmů, ale také jejich styčné plochy, které svědčí o kontinuitě a vnitřních souvislostech vývoje českého divadla.

Stejně jako na přelomu padesátých a šedesátých let vstupuje do divadla fenomén *malých scén*, můžeme v letech sedmdesátých a osmdesátých obdobnou razanci a permanentnost

³ Roubal, Jan: *O podstatě divadla a teatrality (Pár nesouvislých poznámek k jejich koncepcím v současné německé divadelní teorii.)* In: *Divadelní revue X*, 1999, č. 3, s. 3.

⁴ Tamtéž.

v podobě hnutí přičíst linii *netradičních* divadelních aktivit. Pod pojmem netradiční, který ale neznamená zároveň neoficiální (!), jsou zahrnovány scény s různorodými estetickými a názorovými východisky i provozními aspekty, které se v průběhu dvacetiletí profilují ve výrazněji diferencovaných podobách označovaných jako: *autorské divadlo*, *studiové scény*, *klubová tvorba*, ale také *bytové divadlo*, *divadelní disent*, *divadelní underground* či *alternativní divadlo* nebo *paralelní druhá kultura*. Zastřešující pojem *netradiční divadlo* najdeme v řadě historických prací a studií.⁵ Rozdílnost v jeho vymezení je dána různým časovým odstupem, ale také odlišným přístupem ke zkoumanému jevu. Podle Karla Krause jsou pro vymezení netradičních divadel nejcennější postřehy samotných tvůrců, kteří formou „sebeinterpretace“ objevují a definují základní aspekty netradičnosti.⁶ V zásadě je tento přístup patrný již v předchozí dekádě, kdy v šedesátých letech je netradiční proud v podobě malých divadel definován Jiřím Suchým, Ivanem Vyskočilem, Janem Grossmanem. Právě pro sedmdesátá léta je podle Krause příznačný nástup netradičních divadel, která „prolomila strukturu divadelnictví, kde oficiálním modelem bylo divadlo jako osvícensko-obrozenecká koncepce.“⁷ Příznačný byl charakter představení, postavený na komorní atmosféře, na autentickém prolnutí aktérů a diváků, na otevřenosti a „chudosti“ divadla, tedy na prvcích, které demonstrovaly odmítnutí oficiálního divadla a jeho stylu iluze v tradičním kukátkovém prostoru. Patrný je naopak příklon k divadlu jako setkání, dialogu. Otevřenost ve smyslu „otevřené dramatické hry“ považuje za základní projev netradičního divadla i Ivan Vyskočil,⁸ Jan Císař pak analogicky označuje jako netradiční linii neinterpretací divadla, kterou staví do opozice vůči interpretačnímu, tedy tradičně postavenému na reprodukci dramatického textu.⁹ Upřesněním pojmu netradiční divadlo jsme se zabývali již v souvislosti s malými divadly šedesátých let, kde jsme v širších souvislostech označili tuto linii za „souhrn divadelních aktivit vymykajících se ustálené konvenci iluzivního divadla“¹⁰ podnícených snahou divadelníků obrodit divadlo a vrátit mu atributy otevřeného prostoru, „v němž herci vytvářejí komunitu s diváky, založenou na sjednoceném jazyce, shodně vnímaných prvcích (prostor, čas, pohyb, slovo) a na společně prožívané tvorbě“ a kde „v souvislosti s výsledným projevem se už nemluví o představení, ale o tvůrčí vzájemnosti“.¹¹

V zásadě lze pojem netradičnosti nadřadit, protože v sobě obsahuje charakteristické znaky divadelního vývoje celého sledovaného období šedesátých až osmdesátých let (to samozřejmě neznamená odmítání jeho spojení s tendencemi předchozích desetiletí, zejména nově formulovanou divadelností v tvorbě divadelní avantgardy či některých scén čtyřicátých let – jako Větrník, Divadlo satiry). Široce vnímaná netradičnost (prokazatelná v rovině provozní a statutární, v rovině prezentační, komunikativní, dramaturgické, herecké, scénografické i režijní) podněcuje k chápání tohoto pojmu jako vývojově dominantní tendence, jako

⁵ Just, Vladimír: *Netradiční, nekamenná, autorská, malá ale naše*. Příloha programového bulletinu Šrámkova Pisku 1979; *Proměny malých scén*. Praha 1984; Kraus, Karel: *Nejisté umění*. In: O divadle III. Samizdat 1987; Braun, Kazimierz: *Druhá divadelní reforma?* Praha 1993; Lazorčáková, Tatjana: *Čas malých divadel*. Olomouc 1996; Šrámková, Vítězslava – Vedral, Jan: *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha 1990.

⁶ Srovnej Kraus, Karel: *Nejisté umění*. In: O divadle I. Lidové noviny, Praha 1990, s. 114.

⁷ Srovnej tamtéž.

⁸ Srovnej Roubal, Jan: *Ludická koncepce nedivadla Ivana Vyskočila*. In: Kontext(y) I. Olomouc 1999, s. 33–52.

⁹ Srovnej Šrámková, Vítězslava – Vedral, Jan: *Hledání výrazu. České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha 1990.

¹⁰ Lazorčáková, Tatjana: *Čas malých divadel*. Olomouc 1996, s. 17.

¹¹ Tamtéž, s. 18.

„jakéhosi diferencujícího *vektoru*, který je jádrem všech různých, konkrétně specifických a časově determinovaných pokusů o divadlo, které se chtělo vymykat běžné, konzumní, esteticky, provozně i ideově oportunní *prefabrikované* divadelní produkci“.¹²

Vraťme se však k jemnějšímu diferencování jednotlivých podob netradičního divadelního proudu. Dominantními znaky *malých divadel* vznikajících v rámci hnutí malých jevištních forem jsou vedle počáteční programové nedivadelnosti (chápané jako odmítnutí platných estetických konvencí) především atmosféra setkání, bezprostřední autorství, autentická hravost a názorová otevřenost. Zatímco na konci šedesátých let se postupně malá divadla začleňují do profesionální sítě (Divadlo Na zábradlí, Semafor, Satirické divadlo Večerní Brno), zanikají (Paravan), případně zůstávají se svou poetikou literárních kabaretů, text-appealů a autorských montáží v oblasti amatérského hnutí (Docela malé divadlo Litvínov, Divadélko pod okapem, Waterloo), v sedmdesátých letech se postupně prosazuje výraz *autorské divadlo*, vztahovaný především na soubory, které vzešly z inspirativního proudu šedesátých let, ovšem svou poetiku už utvářejí ve zcela jiných podmínkách. Autorský prvek, pro malá divadla předchozího období spojován především s chápáním autorství v literární rovině textu a jeho prezentace, je u nich chápán nejen v souvislosti s hravostí, nekonvenčností a artikulací názoru, ale především v rovině autorského principu, důsledně uplatňovaného ve jménu jiné divadelnosti ve všech složkách inscenace. Do značné míry lze prosazení pojmu spojit se snahou nastupující generace divadelních tvůrců, která ustupuje od inscenování běžných dramatických textů a orientuje se na „nepravidelný text“ uzpůsobený režisérem a případně herci do podoby neustáleného scénáře (praxe autorských scénářů Divadla na okraji, Divadla (Husa) na provázku, HaDivadla, Ypsilonky).¹³ V tomto smyslu musíme hledat historické souvislosti s principy avantgardních divadelníků (Emil František Burian či Jindřich Honzl) a s terminologií filmovou (podle Josefa Kovalčuka byl termín *autorský film* označující dílo jednoho tvůrce od námětu, scénáře až po režii aplikován na přelomu šedesátých a sedmdesátých let na oblast divadla¹⁴). To jsme však označili jen východiska, v zásadě se však autorská divadla sedmdesátých let konstituovala zaměřením na téma, odlišnou komunikativnost (právě ve smyslu nového chápání divadelnosti), na scénář jako svébytný typ textu a režijního plánu.¹⁵ I když Josef Kovalčuk nezahrnuje mezi autorská divadla sedmdesátých let soubory udržující kontinuitu divadel kabaretního a text-appealového typu (např. bratři Justové), přesto i jím jmenované soubory (vedle Divadla (Husa) na provázku, Divadla na okraji, Studia Ypsilon a HaDivadla také Vašínkův Orfeus, Křesadlo, plzeňský Dominik, brněnské Divadlo X nebo prostějovské Divadlo na dlani) na předchozí období malých jevištních forem impulzivně navazují – v kompoziční struktuře staví obdobně na principu montáže jednotlivostí, přetvořeném do montáže obrazů, a ve struktuře výrazových prostředků a forem na syntetičnosti, zdůrazněné ještě zaměřením na sdělnost mimoslovních a mimojazykových prostředků a postupů (význam prostoru, tematizace výtvarného znaku, vstup hudební složky). Podstatou autorského divadla se tak stává „jednota názorů a prostředků, divadelnost jako způsob chápání a sdělování reality“.¹⁶

¹² Lazorčáková, Tatjana – Roubal, Jan: *K netradičnímu divadlu*. Pražská scéna, Praha 2003, s. 2.

¹³ Podrobněji o tomto problému Kovalčuk, Josef: *Autorské divadlo 70. let*. ÚKVČ, Praha 1982; Kovalčuk, Josef: *Znaky autorského divadla*. In: *Divadelní studie 1*, Brno 1991.

¹⁴ Srovnej Kovalčuk, Josef: *Znaky autorského divadla*. Cit. d.

¹⁵ Srovnej Roubal, Jan: *Tři studie k současnému alternativnímu a autorskému herectví*. Disertační práce. FF UP Olomouc 1995.

¹⁶ Srovnej Kovalčuk, Josef: *Autorské divadlo 70. let*. Cit. d., s. 11.

Pro stejný okruh souborů se začal v osmdesátých letech používat termín *studiové divadlo*. V širším historickém kontextu ho můžeme přiřadit k pokusům divadelní avantgardy první poloviny dvacátého století a k jejich experimentování s textem, prostorem, scénografií, herectví. V takto chápaném obsahu zahrnuje studiové divadlo tvorbu, která se vymyká obvyklým tvůrčím postupům, provozním mechanismům, která sleduje odlišné cíle a funkce divadla. Obecně platí důraz na aspekty tvořivosti, týmovou práci, zkoušení výrazových postupů, scénografické experimenty, dramaturgické hledání v podobě divadla – dílny. V užším dobovém kontextu osmdesátých let shledává Bohumil Nekolný podobnost východisek s malými divadly šedesátých let (autorství, generační spřízněnost, dialog s divákem, malé žánry, antiiluzivnost, vyjádření názoru), ale považuje studiová divadla za vyšší vývojovou etapu se specifickými znaky.¹⁷ V souvislosti s teoreticko-kritickou reflexí jsme opět svědky rozsáhlé diskuse, v níž se snažili kritici (Jan Dvořák), teoretici (Zdeněk Hořínek) i sami divadelní tvůrci (Jan Kovalčuk, Jan Schmid, Petr Oslzlý, Peter Scherhauser, Zdeněk Potužil, Arnošt Goldflam) definovat podstatu proměny autorských divadel předchozího desetiletí. Vedle aspektu generačního spříznění a experimentátorského hledání nacházejí hlavní znaky v propojení na amatérskou scénu, v prioritě tématu nad pevným textem a v žánrovém synkretismu, v posílení prvků sociologických (prvořadé je setkávání a spoluprožívání), antropologických a multikulturních (divadlo jako součást širšího kulturního hnutí v evropském a světovém kontextu). V průběhu osmdesátých let tak můžeme u českých studiových divadel sledovat jednak jakési „uzavírání“ jednotlivých divadel do vlastního způsobu tvorby ve stabilizovaném týmu (Ypsilonka rozvíjí kolektivní improvizaci, HaDivadlo výraz poetické emoce, Divadlo (Husa) na provázku žánrový synkretismus a prostorovou nezakotvenost) a do jisté míry i v „omezeném“ okruhu diváků. Na druhé straně zaznamenáme přibližování k modelu „otevřeného divadla“, vyznačujícího se tvorbou ve volném prostoru, mimoměleckými podněty a reflexí klíčových celospolečenských problémů za spoluúčasti herce a diváka (ztráta identity, rozpad rodinných vztahů, manipulace, odcizenost, nesvoboda). Jak upozorňuje Jan Hyvnar, česká studiová divadla se poněkud opožděně, ale intenzivně připojila k druhé divadelní reformě, jejímž charakteristickým znakem je „široké panoráma nejrozumnějších aktivit nejen divadelních, ale i mimodivadelních nebo paradivadelních, které řádně zamíchaly tradičními estetickými kategoriemi“,¹⁸ a kde se nejčastějšími pojmy staly dialog a setkání (hledání kořenů divadelnosti, transkulturní setkávání souborů z různých zemí, nejrozumnější mítinky, besedy, dílny a happeningy byly spojeny především s hledáním možností divadla ne jako tradičně chápaného uměleckého díla, ale jako osobní zkušenosti, prožitku, hledání smyslu setkání i bytí). Jestliže pro světový trend „otevřeného divadla“ je příznačný antropologický rozměr („hraní sebe“ = poznání sebe, „bytí sebou“)¹⁹, pro tehdejší socialistické země, tedy i český kontext, bylo takové chápání divadla spojeno s kladením otázek, analýzou stavu společnosti i vnitřního svědomí. V ovzduší narůstajícího společenско-politického napětí v osmdesátých letech přebírají právě studiová divadla výraznou společenskou funkci morálního apelu, která převyšuje svým významem estetický rozměr jejich tvorby. V oblasti provozní je třeba podotknout, že zatímco malá divadla šedesátých let vyrůstala z neprofesionálního základu a dospěla k samostatné existenci v rámci profesionální

¹⁷ Srovnej Nekolný, Bohumil: *Studiové divadlo a jeho české cesty*. Praha 1991.

¹⁸ Hyvnar, Jan: *Hranice současného divadla*. In: *Estetika na křižovatce humanitních disciplín*. Praha 1997, s. 125.

¹⁹ Tamtéž.

divadelní síť, autorská divadla dosáhla profesionální samostatnosti, často však na hranici existenčních možností a urputné vytrvalosti (HaDivadlo), pak studiová divadla ztratila v osmdesátých letech svou samostatnost (rozpuštění Divadla na okraji, nebo přičleněním k velkým scénám – Ypsilonka je součástí Divadla Jiřího Wolkra, Divadlo (Husa) na provázku součástí Státního divadla v Brně); o to intenzivněji se zaměřovala na netradiční a společné projekty, jimiž bránila autentičnost umělecké tvorby. Znemožnění přirozené generační výměny tvůrců Divadelním zákonem v roce 1978, tedy vzniku nových divadelních souborů, si uvědomila i oficiální místa. Od poloviny osmdesátých let probíhaly na půdě Svazu českých dramatických umělců diskuse o podmínkách pro rozvoj studiové činnosti a hledal se provozní model pro obdobné aktivity při profesionálních scénách. Odrazilo se to mimo jiné ve větší podpoře klubových a komorních inscenací (vznikl program Volného sdružení režisérů – Zdeněk Potužil, Lucie Bělohradská, Jan Borna), dokonce se objevil návrh vytvořit Divadelní studio jako profesionální základnu pro netradiční divadelní aktivity – to je ovšem již na sklonku osmdesátých let. Přesto tato tendence dokazuje další pohyb, spojený v teoretické reflexi devadesátých let s postupným prosazením pojmu *alternativní divadlo*.

Perspektiva vymezení – alternativní, postmoderní, umělecký underground, paralelní, druhá kultura, třetí divadlo...

Jestliže výrazem divadla studiového typu jsou v užším dobovém kontextu osmdesátých let označovány konkrétní profesionální soubory, pak pojem *alternativní divadlo* znamená přechod do obecnější roviny, zahrnující amatérskou, poloamatérskou a profesionální tvorbu, institucionální, oficiální, polooficiální, neoficiální a nezávislá divadla, stejně tak činohru a jiné druhové kategorie, včetně přesahů do mimodivadelní sféry. I v tomto případě můžeme uvažovat o několika významových rovinách, podle zvolené perspektivy na problém. Vedle obecně chápáné alternativy ve smyslu „jiná možnost“, ve smyslu radikální „jinakost“, „novost“ nebo jen jako varianta téhož, tedy druhé, alternativní řešení, jde také o společensko-politicky vnímanou alternativnost ve spojení s opozicí vůči oficiální kultuře a jejím politickým, uměleckým i etickým aspektům, nebo o úzce chápanou alternativnost ve smyslu uměleckého programu usilujícího o radikální proměnu estetiky.

Pokud bychom chtěli situaci zpřehlednit, pohybujeme se v podstatě mezi dvěma základními póly – čistě uměleckou opozicí a kulturně-politickou opozicí. Jak ovšem ukazují dosavadní pokusy o jednoznačnější definici, není tak jednoduché od sebe oba póly oddělit. Naopak, s narůstajícím zájmem a snahou upřesnit používání pojmu se prostor mezi nimi sice rozšiřuje, na druhé straně před námi vyvstává složitá struktura těsně propojených a překrývajících se aspektů sociologických, politických i estetických, které oba póly neodvratně spojují.

Východiskem k ujasnění perspektivy vnímání se může stát analýza alternativní kultury, do níž se v rozsáhlém publikačním projektu **Alternativní kultura – Příběh české společnosti 1945–1989** zapojili sociologové společně s teoretiky a historiky umění.²⁰ Význam kolektivní práce třinácti autorů z oblasti estetiky, literatury, výtvarného umění, hudby, divadla a filmu je v upřesnění alternativnosti v českém, dobově ohraničeném kontextu, a v zaměření

²⁰ *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Editor Josef Alan. Praha 2001. 612s.

na tvůrčí oblast a zmapování rozmanitých a specifických podob jednotlivých uměleckých aktivit. Vedle poměrně detailního pohledu, v němž vedle historických mikrostudií okrajových aktivit shrnuje publikace i názory na chápání alternativní tvorby, prezentované samotnými tvůrci, jde o první syntetickou a zobecňující studii věnovanou fenoménu české alternativní kultury. Z jednotlivých příspěvků je zřejmé, že autoři vnímali mnohem výrazněji aspekty sociální, politické a mravní, které ve sledovaném období motivovaly tvůrce k odlišným, provokativním a programově zásadně opozičním projektům. Podmínky pro alternativní kulturu, pro niž v naznačeném sociologickém přístupu k tématu používají také označení *paralelní* nebo *druhá kultura*, vytvářel režim sám potlačováním svobody názoru, tvorby, jakéhokoli náznaku nonkonformity a nekonvenčnosti, a naopak vyžadováním normativnosti umění. Podstatou alternativnosti tak byl podle Josefa Alana „permanentní konflikt totalitní moci a kultury, jehož intenzita kolísala v závislosti na formách a síle represí a restrikcí, ke kterým se režim odhodlával“, ²¹ přičemž reakce měly podobu různých strategií a kompromisů, z nichž vyrůstaly i rozdílné podoby opozičního postoje: neoficiální, polooficiální, alternativní, undergroundová, disidentská, ilegální, paralelní, podzemní, nezávislá. ²² Je zřejmé, že jednotlivá označení se překrývají nebo dokonce splývají a že přiřazení k některému z nich je nejednoznačné, stejně tak, jako je téměř nemožné je přesně odlišit a definovat. Jednotčím přístupem se tak pro autory zmíněné publikace stalo vnímání alternativnosti v její opoziční funkci vůči oficiálnímu „uměleckému i politickému establishmentu a vůči převládajícímu estetickému a etickému paradigmatu doby a společnosti (v našem případě vždy tak či onak společnosti totalitního typu)“. ²³ Toto společné pojetí se však ukázalo do jisté míry i jako limitující. V širokém spektru aktivit sledovaného období se tak zasloužené pozornosti dostává především disidentským, undergroundovým, ilegálním a zakázaným aktivitám, v menší míře pak sféře polooficiální a jen málo okruhu oficiálnímu, v němž se opoziční aspekty prozrazovaly také, ale „neprogramově“, skrytě a příležitostně, či tzv. „šedé zóně“, která přesahovala na obě strany a stávala se nesmírně důležitou spojnicí mezi oficiální kulturou a krajními variantami alternativního proudu (underground, dissent).

Zůstaňme však u vymezení alternativní divadlo. Divadelnímu dění se věnuje v systematicky utříděném historicko-teoretickém výkladu Vladimír Just. I on vychází z chápání alternativnosti mezi dvěma póly – pólem autonomní paralelnosti (nazývá ji „nulovou variantou“ a má na mysli čistě uměleckou „jinakost“) a pólem „statutární opozičnosti“, závislé více či méně na politické a umělecké realitě a vymezující se vůči ní. Jedna i druhá podoba alternativnosti byly v době totality potlačovány, neboť totalitní režim vnímal stejně nebezpečně prostor svobodomyšlné kreativity, jako programové názorové opozice. Perspektiva Justova pohledu na spektrum forem alternativního divadla vychází také z povahy divadelního umění jako veřejně prezentované aktivity, která existuje pouze v bezprostředním čase setkání s divákem. Proto jsou v jeho kapitole zahrnuty varianty od linie malých kabaretních a „studiových“ scén meziválečného a poválečného období (Divadélko pro 99, Komorní hry Radosti ze života, Rozmarné divadlo Jana Snížka, Větrník, Divadlo satiry, Scéna FF, Divadlo V+W U Nováků či pozdější Divadlo ABC nebo surrealistická skupina kolem Vratislava Effenbergera) po širokou oblast profesionálních i amatérských aktivit spojených s nástu-

²¹ Tamtéž, s. 17.

²² Srovnej tamtéž.

²³ Just, Vladimír: *Divadlo – pokus o vymezení. Prolegomena ke každé příští historii alternativního divadla, která se bude chtít stát vědou*. In: *Alternativní kultura*. Cit. d., s. 459.

pem divadel malých forem, s divadly poezie a kabarety šedesátých let, autorskými divadly a studiovými divadly následujícího období (od Reduty, Semaforu, Divadla Na zábradlí a Paravanu, Satirického divadla Večerní Brno přes Nediadlo, Divadlo Jára Cimrmana, Divadlo na okraji, Orfeus, Studio Ypsilon až k Divadlu (Husa) na provázku, Divadlu na okraji, souborům Quidam, Křesadlo, Groteska či Činoherní studio a HaDivadlo, ale také Divadlo za branou, Pantomima Alfréda Jarryho, Studio pohybového divadla nebo Divadlo na tahu, amatérské Excelsior, Lampa, Paraple, pantomima Mimosa, Vizita, Divadlo Sklep, Ochotnický kroužek nebo Léblovo Doprapo). V neposlední řadě zahrnuje do této kategorie i konspirativní představení samizdatového charakteru (prehistorie Divadla satiry, Bytové divadlo Vlasty Chramostové, brněnské Divadlo u stolu, scénická čtení Milana Uhdeho, Divadlo Váha) a paradivadelní happenningy (Milan Knížák nebo Eugen Brikcius). Alternativnost je podle Justa konstituována neoficialitou ve smyslu neoficiální poetiky a neinstitucionální tvorby, ilegalitou jako krajní variantou způsobu existence a tvorby, estetickou opozicí stírající hranice amatérismu a profesionality, směřující k experimentu, dramaturgické svobodě, k výrazové nonkonformnosti.

Justův pohled je v historické retrospektivě pokusem o vyčerpávající zmapování a zařazení všech tendencí českého divadla v perspektivě jednoho z možných chápání alternativnosti. Pojmu alternativní divadlo se však věnují i další autoři ve snaze zúžit jeho použití vyčleněním některých aspektů. Vítězslava Šrámková jej definuje v souvislosti s nástupem nové generace tvůrců v druhé třetině osmdesátých let v oblasti amatérského divadla, konkrétně s vlnou souborů přinášejících „osobitou podobu postmoderní poetiky“ (Jelo, Ochotnický kroužek, Pražská pětka). Chápe ji jako alternativu „k dosavadní soustavě výrazových prostředků činohry, ale i jako prostor, kde si lze klást základní otázky smyslu lidského života a umění – tedy i jako mravní alternativu k postojům, které vyžadovala oficiální ideologie“.²⁴ Je jisté, že počáteční vymezování alternativního divadla souvisí s pronikáním postmoderních prvků, což se vzhledem k rigidním normám většiny profesionálních scén tradičního typu projevilo především u studiových divadel, ale ještě ve větším měřítku v amatérském hnutí, kde se při bariéře vytvořené divadelním zákonem soustředila nová generace tvůrců. Pojem *postmoderní* se stal velmi frekventovaným výrazem na přelomu osmdesátých a devadesátých let (téměř zakládáním používaným pro nové trendy pronikající důrazně ve změněném společenském, politickém a tvůrčím klimatu po roce 1989 do divadelního kontextu), kdy se dosud jasně diferencovaná struktura divadelního systému zcela rozpadá. Hranice netradiční linie, tvořící opoziční proud od šedesátých let v podobě *malých, autorských a studiových divadel*, se rozplynuly. Uvolnění „uzavřeného“ prostoru (ve smyslu jisté svébytné existence) studiových divadel znamená jejich kritickou analýzu ze strany odborné veřejnosti (mluví se o krizi, stagnaci generačního divadla, divadel studiového typu), ale i snahy o „obrození“ zevnitř cestou opuštění zakonzervované poetiky (nečekané návraty ke klasickému dramatickému textu, v němž hledají tvůrci východisko z tematické i výrazové konvence). Došlo k do té doby nemožné generační výměně (postupně se zcela obměňují soubory HaDivadla, ale i Divadla (Husa) na provázku či Studia Ypsilon), mnozí z tvůrců dřívějších autorských a studiových scén přicházejí do běžných repertoárových divadel a přinášejí s sebou specifické metody, postupy a principy netradičního divadla. Mizí i předěl mezi amatérskou a profesionální sférou, inscenační poetika, která se utvářela ve výrazově mnohem svobodnějším

²⁴ Srovnej Šrámková, Vítězslava: *Amatérské divadlo – Základní pojmy divadla*. In: Divadelní revue X, 1999, č. 2, s. 57–61.

prostředí amatérské tvorby, se stává konstituující silou na velkých scénách – nová generace režisérů se silným autorským potenciálem je vedena Janem Antonínem Pitínským, Petrem Léblem, Lucií Bělohradskou, Janem Bornou. V nastálé situaci ztrácí opodstatnění rozlišení na tradiční a netradiční linii, studiové a repertoárové divadlo a teoretická reflexe se často vrací k méně dobově podmíněným pojmům – odlišuje *interpretační divadlo*, *reprodukční divadlo* a *divadlo hráčů* (Lenka Jungmannová), *divadlo postmoderní*, *divadlo alternativní*. Aspekt postmodernosti a alternativnosti se v tomto přístupu částečně překrývá. Přihlédneme-li k objasnění pojmu postmoderní ve vztahu k divadlu, tak jsou jím označovány inscenace bez jednotného stylu, vyznačující se chaosem forem a žánrových poloh, principem dekonstrukce a eklektičnosti, nezávazné hravosti a manipulace s tradičními postupy, formami, modely na základě volných asociací, autorské svévolnosti, nahodilosti. V souvislosti s inscenacemi Baletní jednotky Křeč pojmenovává Jan Dvořák některé rysy zmíněné tendence: „šokující a systematická dezintegrace *klasické* divadelní struktury, přímý programový odpor k *ději*, *fabuli*, dramatické stavbě, *zápletce*... změť stylů, žánrů, přístupů.“²⁵ Mluví o přiznání eklekticismu, koláži známých forem, o kontextualismu. I když se to možná bude zdát násilné, i v tomto případě můžeme uvažovat o návaznosti na některé principy předchozího období autorských a studiových divadel – metaforičnost, princip koláže, autorství režiséra, zpochybnění textu s klasickou dramatickou výstavbou na ději a zápletce. Je tu však i podstatný posun. Jestliže v předešlém období šlo o smysl a kritickou reflexi společnosti a světa, pak postmodernímu divadlu o smysl nejde, jeho účelem je nabídnout divákovi hru, možnosti, fiktivní svět obrazů s asociativními prvky, provokativní chaos. Také přesnější vymezování pojmu alternativní divadlo v souvislosti s divadelní scénou devadesátých let (Vladimír Hulec v antologii *Next Wave*) upřednostňuje tvůrčí chaos, překračování forem, hravost a kreativitu, včetně vtažení diváka dovnitř hry, do jejího utváření i spoluprožívání. Základní rozdíl je v tom, že výraz postmoderní označuje výhradně estetické vymezení divadelní poetiky napříč divadelní strukturou, zatímco pojem alternativní jako by nahradil v devadesátých letech dřívější označení netradiční a spojuje v sobě oba póly – estetický i názorový. Obecně zahrnuje umění, které se záměrně distancuje od běžného chápání tvorby, programově si uvolňuje prostor na „okrajích“, na „periferii“, za prioritní považuje ničím neomezenou svobodu tvorby, nekomerčnost a nekonvenčnost. Vladimír Hulec označuje za alternativní „jinou možnost, zpravidla protikladnou“,²⁶ Zdeněk A. Tichý mluví o alternativní cestě v souvislosti s tvorbou založenou především na pohybovém a tanečním vyjádření, veden snahou zařadit dosud spíše nezařaditelné formy spojené například s tvorbou Studia pohybového divadla a jeho Alternativní scény,²⁷ produkcemi Mina Tanaky, Bílého divadla aj. Jan Císař, věnující se amatérskému divadlu v letech 1970–1989, považuje označení alternativní za společného jmenovatele celého proudu, včetně divadla poezie i loutkového divadla. Chápe jej v širším smyslu jako specifikum amatérského divadla, které v období deformace a ideologického tlaku vyvíjeného na oficiální kulturu získalo nový význam a jehož jazyk se odlišoval od tradiční činohry. Všechny formy – od malých jevištních forem, malých divadel přes autorská a studiová divadla – byly podle Císaře především jinou možností, proto se mu jeví výraz alternativní jako nejvhodnější. Šlo o alternativu nejen ve smyslu divadelního výrazu a poetiky,

²⁵ Dvořák, Jan: *Divadelní postmodernismus Křeče*. Scéna 1986, č. 11, s. 4.

²⁶ Hulec, Vladimír: *Next wave*. Pražská scéna, Praha 1996, s. 14.

²⁷ Tichý, Zdeněk A.: *Zpravodaj Šrámkova Písku* 1992, č. 5, s. 19.

ale i o alternativu k celkové společenské atmosféře, o prostor pro projevení názorů, postojů, pro kladení otázek, hledání smyslu a pojmenování skutečnosti.²⁸

V teoreticko-historickém vymezení se zatím pokusil o systematictější shrnutí znaků a projevů alternativnosti Jan Roubal v úvodu ke slovníku českého alternativního divadla – **Alt. divadlo**.²⁹ V souvislosti se sledovanou kontinuitou divadelního vývoje může být zajímavé zjištění, že slovník obsahuje hesla HaDivadlo, Divadlo Husa na provázku, Studio Beseda, Studio Ypsilon i Vyskočilovo Nedivadlo nebo olomoucké Studio Forum – tedy soubory zastupující autorské i studiové divadlo (nejen v jeho užším institucionálním vymezení) předchozího období. I Roubal vychází z obecného rysu jinakosti, „odlišnosti vůči většinovému modelu divadelního provozu i určité převažující divadelní poetice i estetiky.“³⁰ Upozorňuje na publicisticky vnímaný obsah spojený s upřednostňováním nezávislých, nekomerčních, hledačských a periferních aktivit a pokouší se nahlédnout problém pojmu konkrétněji a v zobecňující historické linii. I on vnímá alternativnost ve smyslu programového východiska souvisejícího se světově rozšířenou „druhou divadelní reformou“, která dostává v různých zemích a v různých dekáдах druhé poloviny dvacátého století různé podoby: *off-off-theatre* v USA, *fringe theatre* v Anglii, *Třetí divadlo* Eugenia Barby, *butó* v Japonsku, *chudé divadlo* v Polsku u Jerzyho Grotowského, *otevřené divadlo*, *paradivadlo*, v českém kontextu pak *autorské*, *nepravidelné*, *studiové divadlo*.³¹ Teritoriální odlišnosti však nepotlačily společný rys alternativnosti, totiž jeho úsilí o změnu jak ve smyslu odlišného chápání funkce divadla a divadelnosti (s důrazem na aspekty sociologické, antropologické, politické), tak ve smyslu radikální proměny divadelní estetiky. „S celým rizikem zjednodušení lze snad proto alternativním divadlem rozumět *pokus o fundamentálně odlišný model divadla a krajní divadelní experimentaci*.“³² S tímto pokusem o výchozí definici pak Roubal předkládá vrstevnatou strukturu alternativního divadla v několika rovinách, zdůrazňuje obtížnost oddělení jednotlivých překrývajících se, na sebe navazujících a vzájemně prorůstajících tendencí. Vedle provozně-prezentační roviny, projevující se odmítáním divadelního systému a institucionalizované podoby divadla (kam řadí programové amatérství, perifernost, neoficialitu, ale i upřednostňování etiky před estetikou), rozlišuje různorodé podoby alternativního divadla v rovině divadelní komunikace, tvůrčích postupů, divadelních a uměleckých druhů, paradivadelních a metadivadelních aktivit. Poměrně rozsáhlý výčet jednotlivých rovin alternativního divadla příznačně upřesňuje primární tendenci, kterou vidí Roubal v hledání smyslu a funkce divadla v umění, kultuře i životě.³³ Jeho přístup opouští úzce dobově ohraničený kontext a chápe alternativní divadlo jako výraz prosazování nové divadelnosti, tak jak je v teoretických úvahách teatrologů reflektována po celou druhou polovinu dvacátého století. V takto teoreticky vyčleněném prostoru alternativního divadla lze pak zkoumat nesmírně různorodé spektrum divadelních aktivit posledních desetiletí: vedle linie neoficiálních projektů (samizdatové, undergroundové, bytové divadlo) i ty, které byly realizované na bázi polooficiální tvorby, v tzv. šedé zóně a dokonce (být příležitostně a často obtížně probojováváné) aktivity oficiálních tradičních scén.

²⁸ Srovnej **Císař, Jan**: *Cesty amatérského divadla. Kapitola Amatérské činoherní a alternativní divadlo v letech 1970–1989*. Praha 1998, s. 293–294.

²⁹ **Roubal, Jan**: *K obecným rysům alternativního divadla*. In: *Alt. Divadlo*. Praha 2000, s. 13–22.

³⁰ Tamtéž, s. 13.

³¹ Srovnej tamtéž, s. 14.

³² Tamtéž, s. 14 (zvýraznil J. R.).

³³ Srovnej tamtéž, s. 14–22.

THEATRICAL THINKING IN TERMS AND CONTEXTS

Summary

The article attempts to specify terms connected with the Czech theatrical context of the 1970's and the 1980's. A characteristic feature of this period was the existence of official theatres alongside which semiofficial activities were struggling (as part of the so-called "grey zone"), e.g. samizdat / "flat" theatres and amateur groups. From the definition of small, author and studio theatres, the author gradually moves on to specifying the widely used term alternative theatre that was coined in the 1990's.

The article is a chapter from a second doctorate thesis currently in progress.

Translated by Pavel Peč

COLUMBO – UMĚNÍ VARIACE (Příspěvek k seriálové estetice)

Karel Macura

Jak uvádí Umberto Eco, k základním vlastnostem produktů masových médií patří opakování, podřízenost předem zvolenému schématu a renundance.¹ Sledujeme-li například televizní seriál, jsou naše potěšení založená na očekávaných a předpokládaných replikách vycházejících z užitého schématu.² V souvislosti s tím Eco určuje dva typy modelového diváka – naivního a kritického. První typ diváka uspokojuje opětovný výskyt téhož narativního schématu – stává se obětí autorovy strategie. Divák druhého typu naopak dokáže ocenit serialitu seriálu ani ne tak proto, že se tatáž věc opakuje, ale pro samotnou strategii proměn – uspokojuje ho způsob, jímž je tentýž příběh přepracován, aby vypadal jako rozdílný.³ Eco dále píše, že se vyskytují i seriály, které uzavírají dohodu s kriticky zaměřeným divákem – vyzývají ho k potvrzení inovačních aspektů textu.⁴ Mezi ně patří zejména seriál o poručíku Columbovi: „Za povšimnutí stojí, že ve zmíněném seriálu prozradí autoři na samém začátku, kdo je vrah. Divák tedy není vyzván k tomu, aby řešil naivní hádanky (typu „kdo je vrah?“), ale aby si (1) oblíbil Columbovu techniku vyšetřování a jako přídavek ocenil jeho pověstnou bravuru (v tomto slova smyslu není potěšení, které nám působí, příliš rozdílné od potěšení vyvolávanému chováním Nera Wolfa); a (2) aby objevil, jak se autorovi podaří vyhrát sázku, spočívající v tom, aby Columba nechal dělat to, co dělá obvykle, avšak nikoliv způsobem, který by banálně připomínal předchozí epizody. Všechny příběhy Nera Wolfa napsal Rex Stout, ale každý díl Columba je režírován někým jiným. Kriticky zaměřený adresát je vyzván, aby se sám rozhodl, která varianta je nejlepší.“⁵

Je tedy zřejmé, že seriál o Columbovi přináší i něco více než jen stálou paletu klišé. Důležitý je především Ecův výraz varianta. Pro jeho lepší pochopení uvádí příklad klasických hudebních variací, které také sázely na dohodu s kritickým adresátem a na naivní publikum se zaměřovaly jen minimálně.⁶ Takový kritický posluchač byl schopen nejen rozpoznat skladatelovu strategii, ale ještě se navíc bavit fantazií obsaženou v jeho inovacích. Eco v této souvislosti hovoří o „neobarokní estetice“, k jejímž základním aspektům patří organizované

¹ Eco, U. *Inovace a opakování: mezi modernistickou a postmodernistickou estetikou* (dále jen Eco). In: *Film a doba* 1990/1, 2, 3, č. 1, s. 38.

² Tamtéž.

³ Eco, č. 2, s. 95.

⁴ Tamtéž.

⁵ Tamtéž. Pro upřesnění dodejme, že ne v každém díle autoři na samém začátku prozradí, kdo je vrah. To má svůj význam (viz dále).

⁶ Eco, č. 2, s. 96.

diferenciace, polycentrismus a pravidelné nepravidelnosti.⁷ Stačí pak ta nejméně podstatná odchylka či již známá forma opakování, která zajistí textu přitažlivost.⁸ Předmětem této práce tedy bude zkoumání neoddělitelnosti vztahu mezi opakováním a inovací. Jinými slovy, jak je základní schéma v seriálu o Columbovi přepracováno do řady variací. Tento mechanismus různých druhů proměn jsem pojmenoval jako variační hry.

Předem řekněme, že postava Columba nevyrostla na zelené louce. Columbo vychází z evropské tradice „velkých detektivů“, což je na americké poměry, odchované „drsnou školou“, věc neobvyklá. Sherlock Holmes, Hercule Poirot, komisař Maigret a další – to jsou Columbovy předchůdci. Dohromady je spojuje, vyjma řady pověstných manýr a neselhávající šedé kůry mozkové, především určitý druh romantického dobrodružství. Josef Škvorecký v knize **Nápady čtenáře detektivek** uvádí: „Velký detektiv se stal vlastním smyslem detektivky a totálně z ní vytlačil realismus. Neboť čtenář se čerta stará o skutečný svět a jeho přepestré zločiny, které zná dost dobře z vlastní zkušenosti; co chce, je jeho vlastní zromantizované ego, Hloupý Honza, vyrostlý z dětských kalhotek pohádky, zesměšňující mocné tohoto světa a triumfující nad zlem, které tak často triumfuje nad čtenářem.“⁹

Pokud jde o metodu vyšetřování, i zde nese postava Columba shodné rysy s jeho předchůdci. Je nositelem zvláště těchto kvalit: vynikající intuice, překvapivé dedukce (bezchybně spojuje na první pohled nedůležité detaily), psychologické analýzy (brilantně odhaduje motivace zločinců). Columbo ale obohacuje tradici ještě o jeden rys – o mystifikaci. Své předem vytipované pachatele totiž do úmoru ničí hranou lhovosti, familiérností, směšností svého zjevu a současně důsledností a vytrvalostí (proslulé jsou zejména jeho opakované návraty s další, vždy zásadní, otázkou). Zpočátku se zloduch obvykle chytí na vějíčku (bývá podivným Columbovým chováním rozveselen; často mu i s případem „pomáhá“), aby na konci zjistil, že se stal jen obětí promyšlené strategie velkého mystifikátora. V tomto ohledu můžeme nalézt Columbův předobraz v Dostojevského díle **Zločin a trest**. Ústředním motivem románu je hra na kočku a myš, kterou svádějí sebezpytující vrah Raskolnikov a vyšetřující soudce Porfirij Petrovič. A právě o postavě Porfirije Petroviče můžeme hovořit jako o možném předobrazu poručíka Columba: „Porfirij Petrovič chvilku nabíral dech. Neúnavně chrлил nesmyslně banální věty, které proplétal tajemnými narážkami, a hned zas nemožně tlachal. Teď už po pokoji skoro běhal, jeho krátké tlusté nohy se míhaly stále rychleji, ale přitom se pořád díval do země, pravou ruku měl založenou za zády a levou neustále mával a dělal různé posunky, které byly pokaždé v překvapivém rozporu s tím, co říkal.“¹⁰

Nyní podejme výčet ustálených klišé seriálu. Nejvděčněji bývají přijímány Columbovy doplňky. Baloňák (při vyšetřování zcela nezbytný; zbavuje se ho pouze při slavnostních příležitostech). Doutník (doplňková neřest; bez zapáleného doutníku nevyřeší případ; dlouholetá znalost doutníků mu někdy pomůže rozpoznat důležité indicie). Auto (Peugot – ročník 52; spolu s doutníkem tvoří předměty provokace). Pes (baset; občas ho bere na vyšetřování). Manželka (paní Columbová se nesmí objevit v žádném díle).

Samostatnou kapitolu tvoří seriáloví zločinci. Spojuje je zejména: rafinovaně promyšlený plán vraždy a příslušnost k vyšší společnosti. Jejich motivace jsou různé. Vraždu obvykle vykonají s velkým cynismem a sebejistotou – jako dokonalé mistrovské dílo. Přesto se vždy

⁷ Eco, č. 3, s. 162–163.

⁸ Tamtéž.

⁹ Škvorecký, J. *Nápady čtenáře detektivek*. Praha: AIEP, 1990, s. 47.

¹⁰ Dostojevskij, F. M. *Zločin a trest*. Praha: Naše vojsko, 1966, s. 318–319.

dopustí osudné chyby. Columbo k nim obvykle zaujímá přátelský postoj, který je však jen dovedně nasazenou maskou. Někdy se stává, že si poručík vraha oblíbí, a to ne pro jeho povahu, ale pro nějakou činnost, kterou zloduch výborně ovládá (např. kulinář z dílu **Smrt ve sklenice vína**). Je profesionál, ale nepostrádá i lidský přístup. V některých dílech nachází pochopení pro pachatelův motiv (např. v díle **Zkus mě chytit** spisovatelka detektivek zabije muže, o kterém ví, že je vrahem její neterě; vraždu mu však nelze dokázat, a tak vynese i vykoná ortel sama). Zločinci jsou namnoze muži. Žen vražedkyň bývá poskrovnů. Vyskytují-li se, je jejich zločin neméně promyšlený. Specifickou skupinku tvoří zločinci, které Columbo usvědčí v průběhu své dovolené. Vrah bývá osamocen. Někdy mívá komplice (**Smrt bere Jackpot**). Nebo jsou vrahové dva (**Columbo na universitě**). Eventuálně si zloduch vraha najme (**Vydat nebo zemřít**).

Variační hry by se daly rozdělit do dvou skupin: na vnější a vnitřní. Věnujme nyní pozornost skupině první. Jak už bylo uvedeno výše, zloduch se vždy stylizuje do role kreátora hry, ale sám se stává jen loutkou ve hře skutečného stvořitele hry – Columba. To je základní herní schéma, které se neustále proměňuje. V tomto ohledu zvláštní pozornost zaslouží díly, ve kterých pachatelé provedou vraždu jako umění. Jedná se vesměs o vyšinuté umělce. Jsou neobyčejně prohnání, cyničtí a sebejistí. Podléhají vlastní iluzi a pokládají se za neomylné a samojediné tvůrce hry. Chyba, které se v jinak dokonalém zločinu dopustí, vyplývá především z jejich neschopnosti rozlišovat realitu a vlastní iluzi. Nejčastěji proměňujícím se motivem seriálu je tak motiv iluze reality.

Základní herní schéma seriálu umožňuje, aby byl motiv iluze reality zastoupen ve všech dílech, avšak jen v několika je rozveden detailněji. Jde zejména o tuto řadu: **Kouzelné alibi**, **Columbo jde pod gilotinu** a **Vražda, kouř a stíny**.

V díle **Kouzelné alibi** je vrahem bývalý nacistický zločinec, nyní kouzelník Velký Santini. Vraždu provede velmi rafinovaným způsobem – během své kouzelnické produkce. Detaily svého alibi si však propracuje ještě rafinovaněji. Columbo se tak dostává do obtížné situace. Neexistuje žádný důkaz, byť sebemenší, který by dokázal usvědčit kouzelníka z vraždy. Poručík ale vytuší, že vrahem je Santini. Ten však záhy Columbovu klamavou pózu prohlédne a s poručíkem si začne pohrávat, přesněji řečeno, začne ho vřazovat do svého světa iluze a klamu, o kterém je přesvědčen, že je jediný a naprosto dokonalý. Do hry vstupuje i divák, detailně obeznámený s průběhem zločinu, který se zase začne bavit jejich vzájemnou hrou, resp. Columbovým, v tomto případě zcela jedinečným, stylem vyšetřování.¹¹ To se nejprve projevuje na úrovni řečových her. Aby se Columbo definitivně přesvědčil, že vrahem je Santini, vymyslí na něj malou lest. Nechá se pozvat na jeho vystoupení a připraví pro něj trik s pouty (Santini se z nich má v krátkém čase dostat, čímž se nevědomky usvědčí z vraždy). Kouzelník lest nejprve neprohlédne (Columbo tu sází na jeho ješitnost) a z pout se vyvlékne.¹²

Motiv iluze reality je využit i v dalším kouzelnickém díle **Columbo jde pod gilotinu**. Zde je vrahem bývalý kouzelník, nyní podvodný parapsycholog. I on si s Columbem od začátku pohrává, i on je přesvědčen o dokonalosti svého zločinu, ale na rozdíl od Santiniho postrádá

¹¹ Divákovo zapojení do hry se může odehrávat i na jiné úrovni. Přestože je předem obeznámen s průběhem zločinu, mnohé detaily jsou mu úmyslně zakryty. Je tak postaven do role Columba – může sám odhalovat jednotlivé zloduchovy triky (v *Kouzelném alibi* je to trik s čísly). V dalších dílech se tento herní aspekt ustálí.

¹² Columbo: „Vsadil jsem na vás.“ (mrkne)

Santini: (uvědomí si chybu) „Váš potlesk pro poručíka, který chtěl překonat mistra.“

jeho prohnalost (až do konce dílu nevytuší, že ho poručík klame). Vraždu provede obzvlášť odporným způsobem – svou oběť usmrtí gilotinou. Ta původně sloužila ke kouzelnické produkci (její límec má dvě strany označené slovy „bezpečí“ a „nebezpečí“; aby tedy gilotina byla funkční, musí být límec správně nasazen). Stojí za zmínku poznamenat, že tento trik se už objevil v **Kouzelném alibi** (Columbovi je předveden v obchodě s kouzly). Pravděpodobně není také náhodou, že zde vrah figuruje jako falešný parapsycholog (podvodným jasnovidectvím se zabýval jeden čas i Santini). Jinou návaznost lze vysledovat i v zapojení diváka do hry. Jestliže v **Kouzelném alibi** se divák mohl podílet na odhalení Santiniho triku s čísly, tak v tomto díle zase může přemýšlet nad vrahovým trikem s falešným čtením myšlenek.

Nejlépe je motiv iluze reality rozveden v díle **Vražda, kouř a stíny**. Vrahem je tu filmový režisér. Ten zase vraždu, její vyšetřování a Columba chápe jako součást svého budoucího filmu. Stejně jako Santini je i on mistrem klamu a iluze, i on je obdařen zvláštním sklonem vřazovat poručíka do svého světa hry. Avšak, podobně jako falešný parapsycholog, netuší, že skutečným tvůrcem hry tu je Columbo. Patrné je to ke konci dílu. Aby se dotěrného poručíka zbavil, nalíčí na něj past. Pomocí svých herců zinscenuje výstup v restauraci, který má Columba přivést na falešnou stopu. Poručík to samozřejmě prohlédne a lest mu vrátí – zinscenuje na něj podobný výstup, který ho definitivně usvědčí z vraždy. V závěru, kdy mu poručík představuje herce svého dramatu, režisér konečně spatří Columbovu pravou podobu – usměvavého čtveráka, kterého těší zdárně dokončený případ.

Motiv iluze reality je zde zastoupen i v jiné podobě. Columbo se v jednom okamžiku stává součástí filmové iluze. Režisér spustí projektor a za poručíkem, který stojí před filmovým plátnem, začne probíhat děj sci-fi filmu. Vyjma toho, že tu jde o možnou citaci (scéna připomíná Lucasovy **Hvězdné války**), to lze vnímat i jako zdvojený motiv iluze reality. Čili, Columbo je iluzí, je výtvozem představy tvůrců seriálu. A tím se dostáváme ke druhé skupině variačních her.

Jak už bylo uvedeno výše, na natáčení jednotlivých dílů se postupně podílela celá řada režisérů (mimo jiné třeba Steven Spielberg nebo Jonathan Demme). Proto o seriálu můžeme hovořit jako o díle kolektivním. Snad právě z tohoto důvodu je seriál, jako celek, dílo plné filmových citací, parafrází a nejrůznějších her s diváckým očekáváním.

Jak poznamenává Eco, k nejustalenesskému klišé seriálu patří skutečnost, že autoři už na samém začátku prozradí, kdo je vrah. Divák tak není vystaven před otázkou („kdo to udělal“), ale uspokojuje se Columbovým stylem vyšetřování.¹³ Úvod dílu obvykle tvoří: představení hlavního zloducha, zdůvodnění jeho motivace k vraždě a následně vždy důmyslně provedený zločin. Poté se objevuje Columbo a začne vyšetřování. Toto zaběhané schéma je však v seriálu několikrát porušeno.

V díle **Poslední pocta Komodorovi** začíná vše jako obvykle: vrah, motiv, vražda, Columbo, vyšetřování. Divák tedy očekává stejné schéma, když tu je náhle zloduch zavražděn. V tomto okamžiku se divák dostává do role Columba. Stejně jako on neví, kdo je vrah. Hra s diváckým očekáváním tu má několik vzájemně propletených rovin. Předně se změna nedá očekávat. Zloduch tu je patřičně odporný (hraje ho Robert Vaughn). Konečně fakt, že vraha hraje právě Vaughn, má svůj význam – hrál ho už v jiném díle. Divák, který tento díl zná, tedy může předpokládat, že jestliže už jednou zloducha hrál, tak zde bude mít úlohu jinou. Vše má ale háček. V seriálu totiž dochází k cirkulaci herců a podobný oběh se už skuteč-

¹³ Eco, č. 2, s. 95.

nil například v dílech **Vydat nebo zemřít** a **Kouzelné alibi**.¹⁴ Zasvěcený divák tedy nemůže tušit, že to je past. Na druhé straně je úvod dílu nejasný. Není tu dostatečně propracovaný motiv vraždy a samotný zločin je ukázán jen částečně (naznačeno je jen zahlazování stop). Ani to však zasvěceného diváka nemusí vyvést z míry. K něčemu takovému docházelo i dříve (viz úmyslné zakrytí některých detailů vraždy). Přesto je později obeznámen s něčím, co Columbo neví, totiž, že vrahem nemusí být Vaughn (ráno, po úspěšném zahlazení stop, Vaughn nepřímou naznačuje své manželce, že na místě činu zanechala svou brož). Ale je-li to jen vrahova finta – chce vinu svalit na svou ženu, která v té době byla opilá –, anebo je vrahem manželka a její muž hraje jen roli způsobného uklízeče, to divák netuší. Po druhé vraždě je to jasné. Vrahem je někdo jiný (manželka postupně vypadla z okruhu podezřelých). Kdo jím je? To netuší divák, ale ani Columbo.¹⁵

Jiného postupu je užito v díle **Vražda, kouř a stíny**. Nepravý vrah je tu odhalen pomocí citace (jedná se o citaci ze Spielbergových **Čelistí**). Hra s diváckým očekáváním je i zde založena na zažitém schématu, že na začátku dílu je „vždy“ představen vrah. Zde je to však oběť. Úvod tvoří zábavná jízda hollywoodskými studiemi. Kamera zabírá zachmuřeného muže, který sedí v zadní části pojízdného vláčku. Následuje stříh a my vidíme umělého žraloka s rozevřenými čelistmi. Dohromady to působí tak, jako by chtěl žralok muže pohltit.

V díle **Vrabec v hrsti** je obvyklé schéma ze začátku zachováno. Zloduch se rozhodne zabít svého bohatého strýce. Naplánuje vraždu (bomba v autě), zajistí si alibi, ale místo očekávaného zločinu strýc na druhý den zemře pod koly jiného auta. Vrahem je tedy někdo jiný. Tvůrci tedy nechali diváka sledovat přípravu vraždy, která se nezdařila. Divák však přesto tuší, že vrahem strýce je jeho manželka (o vraždě se předem nepřímou zmiňuje). Tradiční expoziční schéma se však objeví až během dalšího děje. Druhým zavražděným je strýcův synovec a vrahem manželka.

V díle **Planý poplach** se objevuje odlišné pohrávání si s diváckým očekáváním. Vrahem je tu podílník výnosného časopisu. Ten se rozhodne zabít jeho majitelku (tím mu připadne většinový podíl). Schéma probíhá jako obvykle, až na jednu výjimku – chybí zavražděná. Ve vyšetřování nastane změna až na konci dílu. Zavražděná se náhle objeví živá a zdravá. Byla na dovolené v Itálii. V tomto případě je divák překvapen stejně jako Columbo. Všechno to však byla jen vrahova finta. Poté, co se záhada objasní (oba to navlékli za účelem vyšší tržby jejich časopisu), majitelku skutečně zabije. Zločin přitom zinscenuje stejným způsobem jako prve, přičemž předpokládá, že tentokrát ze sebe Columbo nenechá udělat hlupáka a možnou vraždu předem vyloučí. Ale poručík vrahovu lest prohlédne.

Jediným dílem seriálu, ve kterém je základní schéma zcela zpřeházeno, je **Není čas na umírání**. Columbo tu vyšetřuje případ únosu manželky svého synovce. Nesetkáme se tu ani s obvyklou expozicí ani s tradiční hrou na kočku a myš. Případ je ohraničen časovým úsekem, během něhož sledujeme: místo a představení ústředních aktérů (svatební hostina); únos (zločinec je divákovi skryt); Columbovo vyšetřování, představení zločince-psychopata

¹⁴ Vrahy zde hraje Jack Cassidy. O tom, proč se tvůrci k takovým cirkulacím uchýlili, se můžeme jen dohadovat. Avšak v případě Cassidyho, který je jako zloduch naprosto jedinečný, bych hádal, že zpočátku nešlo o nějaký záměr, ale spíše o stesk tvůrců po nenahraditelném herci. Nicméně se z toho stalo seriálové pravidlo.

¹⁵ Případ je uzavřen v „poirovském kroužku“. Columbo neobvykle zariskuje. Obchází jednotlivé podezřelé s tikajícími hodinkami v ruce (patřily oběti; vrah na nich úmyslně nastavil čas, a poté je rozbil; Columbo je ale nechá znovu opravit) a říká „Komodorovy hodinky.“ Ti odpovídají „No a“, „A co“ apod., až na jednoho, který řekne „Kdepak.“ Tím se usvědčí z vraždy. On jediný věděl, že hodinky jsou rozbité.

a jeho úkrytu (dva paralelní děje); konec (nalezení úkrytu a vysvobození manželky). Celkové rozbití schématu tak díl posouvá do žánru thrilleru (jediný díl, ve kterém se střílí). Zachován je jen Columbův brilantní styl vyšetřování.

Osobitou skupinou variačních her je intertextový dialog. Nejdříve si intertextový dialog vymezme. Eco píše: „Za intertextový dialog považuji takovou skutečnost, kdy daný text využívá texty předchozí. (...) Nezajímám se například o stylistické citace, zejména v oněch případech, kdy text více či méně explicitním způsobem cituje charakteristické rysy způsobu vyprávění jiného autora – buď jako určitou parodii nebo jako poctu velkému a uznávanému Mistrovi. (...) Zajímavější je případ, kdy citace je explicitní a rozpoznatelná, jako v literatuře nebo postmodernistické umění, které si s intertextualitou ironicky a křiklavě pohrává (román o technice vyprávění, poezie o poezii, umění o umění). Nedávno se začal v oblasti masových sdělování silně využívat postup typický pro postmodernistické vypravování: týká se ironického citování otřepaných klišé.“¹⁶ V této souvislosti Eco razí pojem intertextová encyklopedie.¹⁷ Podle něj se taková klišé stávají majetkem divácké encyklopedie, tvoří součást pokladu kolektivní představivosti, a jako taková jsou využívána.¹⁸

V seriálu lze vysledovat hned několik variant intertextového dialogu. Třeba v již zmiňovaném díle **Není čas na umírání** se objevuje citace z Polanského filmu **48 hodin v Paříži**.¹⁹ Kromě toho, že základní zápletko dílu je totožná se zápletkou v Polanského filmu (únos manželky z hotelového pokoje), vyskytuje se zde i citace přímá: mezitím, co se novomanžel sprchuje, je mu unesena žena; ihned poté, co vystoupí ze sprchy a zjistí, že manželka zmizela, otevírá polonahý hotelové dveře a s údivem se rozhlíží na obě strany. Tatáž situace se objevuje i v Polanského filmu. Zde ovšem citace nemá ironický podtext. Je spíše uloženou zprávou v textu, která je určena kriticky vnímavému divákovi. Čili, tvůrce nás upozorňuje na fakt, že díl se nebude odehrávat více jak osmačtyřicet hodin (jsou zde vloženy časové ukazatele – děj se odehrává od 21.35 do 12.37 druhého dne) a také, že tentokrát vrah svou oběť neusmrtí (manželka v Polanského filmu nezemře). V tomto případě tedy citace předjímá děj.

Zajímavý příklad intertextového dialogu se objevuje v díle **Zapomenutá dáma**. Vrahem je tu filmová herečka, slavná, ale už přestárlá hvězda filmových muzikálů. Ta zabije svého manžela, který ji bránil hrát v právě připravovaném muzikálu. Vražedkyně však trpí ztrátou paměti, a na svůj zločin se nepamatuje. Podstatné je, že herečku ztvárnila Janet Leighová, kterou divák zná z Hitchcockova **Psycha** (zavražděná Normanem Batesem ve „sprchové scéně“). Analogie se tu pak přímo nabízí. Leighová si jednoduše přehodila roli – tentokrát tu vraždí ona. Příbuznost s Batesem je ještě stvrzena její chorobou, neboť ztrátou paměti trpěl i Bates. V tomto případě tedy citace varíruje známé dílo.

V seriálu se objevuje i ironické citování otřepaných klišé. V díle **Vražda, kouř a stíny** jde o parodickou citaci ze slavného Kubrickova filmu **2001: Vesmírná odyseja** (kosmický valčík). Columbo se během vyšetřování ocitne na natáčení filmu. Aby poručík mohl s vrahem komunikovat, usedne do posuvného jeřábu. Ten se začne zvedat, různě otáčet a Columbo, který trpí závratí, je rád, když jeřáb usedne zase na zem. Důležité je, že celá scéna je doprovázena skladbou Johanna Strausse Na krásném modrém Dunaji. V tomto případě tedy citace paroduje známé dílo.

¹⁶ Eco, č. 2, s. 94.

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Tamtéž.

¹⁹ Někdy také uváděn pod názvem *Frantic* (uznávaný chirurg přijíždí se svou ženou do Paříže, kde se má zúčastnit vědecké konference; hned první den pobytu je jeho žena unesena z hotelového pokoje).

V některých dílech se objevují i explicitní citace, o kterých lze říci, že jsou poctou uznávanému Mistrovi. V díle **Podivní spojenci** Columbo učiní neobvyklý tah. Aby usvědčil vraha, spojí se s mafiánským bossem (hraje ho Rod Steiger). Mafiánský tatík má však lidský rozměr. Jde tu o citaci z Coppolova **Kmotra**. Vyjma toho, že Steiger velmi zdařile imituje Marlona Branda, objevuje se zde i citace přímá: v okamžiku, kdy Columbo vjíždí do mafiánova sídla, zazní na moment ústřední melodie z Coppolova filmu.

V díle **Vražda, kouř a stíny** se vyskytuje podobná – leč komplikovanější – varianta intertextového dialogu. V závěrečné scéně, která se odehrává ve filmovém ateliéru, stojí Columbo v kruhovém prostoru, jenž je osvětlen řadou reflektorů. Tato scéna nápadně připomíná scénu ze Spielbergova filmu **Blízká setkání třetího druhu**. Popustíme-li tak uzdu fantazii, vyplynou nám dvě roviny intertextového dialogu. Předně je tu fakt, že sám Spielberg jeden z dílů seriálu režíroval. To je jedna rovina. V druhé začíná být hra komplikovanější. Ve Spielbergově filmu se totiž v podobné scéně vyskytuje vědec, který navazuje s mimozemšťany kontakt. Podstatné je, že ho hraje François Truffaut, který je sám filmový režisér. Tato skutečnost tedy jen potvrzuje pozoruhodnou hru, která je v tomto díle rozehrána. Čili, že skutečným režisérem hry tu je Columbo, ale zároveň, že i on je jen iluzí, podobně jako je vědec Françoise Truffauta iluzí Stevena Spielberga. V tomto případě tedy citace, která na první pohled působí jen jako pocta uznávanému Mistrovi, má svůj osobitý účel.

Jak už bylo v úvodu řečeno, záměrem této práce bylo odkrytí mechanismu různých druhů proměn, které se v seriálu odehrávají. Námitka, že se jedná jen o samoúčelné hrátky, není na místě. Třeba využití intertextového dialogu nám ukazuje, že hra s citacemi je určitou obdobou hypertextové sítě, v níž už obsah jednoho sdělení neexistuje sám o sobě, nýbrž se neustále odvolává na obsahy jiných sdělení. Jak poznamenává Eco: „Termín neobarokní nesmí klamat: stáváme se svědky zrodu nové estetické senzibility mnohem archaičtějšího původu a ryze post-postmodernistické.“²⁰

COLUMBO – THE ART OF VARIATION

(A Contribution to the Esthetic of TV-serials)

Summary

As the theme of my work I have chosen the task of the peculiarities of Columbo TV-serial which has been being formed for almost three decades in the American production. This contribution is theoretically based on the papers of Umberto Eco. The exceptionality of the Columbo TV-serial is based on the fact that each single epizode originally change the recurrent scheme. This mechanism of various kinds of metamorphosis I have named as the games of variation. The games of variation I have divided into two groups: the outer one and the inner one. In the first group I am concerned with the metamorphosis of the motive of the illusion of reality. To the most fixed clichés of the serial we can count the fact that the authors always tell us just at the beginning who the murderer is. The introduction is usually

²⁰ Eco, č. 3, s. 163.

created in this way: the presentation of the murderer, the explanation of his motives for killing and consequently the crime always done very precisely. After that Columbo appears on the scene and the investigation can start. This usual rule of the scheme is infringed several times. A specific group of the games of variation is created by an intertextual dialog. In the serial we can see several exemplars of the intertextual dialog. For example a quotation can show the future action or make a parody of known work.

ŽELARY KVĚTY LEGÁTOVÉ A ŽELARY ONDŘEJE TROJANA

Luboš Ptáček

Srovnávat literární předlohu a filmové dílo neznamená pouze posouzení chybějících a přidaných motivů, popřípadě zachycení významových posunů, ale porovnání dvou odlišných a přitom rovnocenných systémů. Jedná se o dvě odlišné sémiotické struktury, které spojuje obdobná časová konstrukce příběhu, a které můžeme hodnotit v rámci obecných estetických kategorií. V teorii filmu řadí D. Andrew¹ teorii adaptace mezi základních devět okruhů filmové teorie. Odlišnou stavbu filmového a literárního díla můžeme sledovat od mikroúrovně sémiotiky až po „makroúrovně“ narativu od intersémiotického převodu z jednoho znakového systému po druhý, po odlišení rozdílů literárního a filmového vyprávěče. Tato studie si neklade větší teoretické ambice, teoretický aparát bude použit pouze pro komparaci literárního a filmového díla, soustředí se posuny, které přirozeně vyplývají z odlišnosti mezi filmem a literaturou, ale také na změny, které do filmové podoby vložili jejich filmový tvůrce i producent, který je zároveň i režisérem filmu. (Pozornost bude zaměřena na komparaci odlišné poetiky, tak jak ji dovoluje interdruhovná komparace.) Z toho vyplývá i omezení pro druhé hlavní téma: vystižení odlišného filmové obrazu Moravy oproti předloze Květy Legátové.

Želary nejsou knihou povídek, jak je, pravděpodobně s notnou dávkou škodolibosti směřované k literárním kritikům, uvedeno na přebalu knihy², ale rafinovaně vystavěný víceletý román s výraznými prvky modernismu, který využívá zlomky realistického obrazu moravského venkova a vkládá je do symbolického rámce díla, čemuž odpovídá stylizace prostředí a postav. **Jozova Hanule** pak není samostatnou knihou, ale spolu s **Želary** vytváří jedinečný literární útvar. Druhá kniha sice relativně tvoří samostatný uzavřený příběh, kterému čtenář bez potíží porozumí bez znalosti předchozích událostí, i když zůstane ochuzen o plastičnost mnohohlasnosti **Želar**. **Jozova Hanule** pak dosavadní poetiku obohacuje o subjektivní reflexivní pohled zvenku, zprostředkovaný očima mladé lékařky. Výjimečné prostředí (a ohrožení života) napomůže povrchní hrdince zbavit se snobství městských intelektuálů.

V **Želarech** se Legátová vyhýbá klasickému syžetu generačního románu, ačkoli na přeskáčku zachycuje osudy tří generací. Žeňa se sice vymezuje vůči svému dědečkovi, Vratislav

¹ D. Andrew: *Concept in Film Theory*. Oxford. University Press. 1948

² Tuto informaci ostatně převzala i podstatná část české filmové kritiky. Webové stránky k filmu evidují všechny tiskové ohlasy, včetně těch záporných. <http://www.czech-tv.cz/specially/zelary/press/25cz.php> 29. 4. 2004

Lipka proti strýci Michalovi, fabule však postrádá základní generační střet vyplývající ze změny doby a životního stylu, který staví jednu generaci proti druhé. Autorka sice místy připomíná historický kontext (např. Žeňa při návštěvě Prahy zhlédla představení Voskovce a Wericha, dobová móda pronikla i do módního salonu v Šádově Huti), přesto vytváří chronotop idylického venkova, kde se historický čas zastavil v reáliích 19. století. Tento časový přesun umožňuje odlehlost a chudoba popisovaného kraje. I když želarští žijí v cyklickém čase střídajícím čtyři roční období, časové rozvržení románu tuto složku potlačuje. V rámci časové orientace upíná čtenář větší pozornost na klasické milníky individuálních osudů (svatby, smrt, narození, škola, práce, individuální tragédie), ač je autorka nikterak nezdůrazňuje. Několikeré zpřeházení časové následnosti jednotlivých událostí lze zrekonstruovat s matematickou přesností, autorka postupně vysvětluje téměř všechny motivy. Většina událostí je postupně vyličená z pohledu dvou i více postav, pozorný čtenář může postupně dešifrovat většinu tajemství, jejichž odhalení jsou upřena jednotlivým postavám. Tato „vědoucí“ převaha staví čtenáře nad jednotlivé příběhy, distancuje ho od jednotlivých postav, a tak ho nutí soustředit se na hlavní téma knihy, které představuje prostor Želar. Přeházení časové fabule, které je pro tento chronotop značně netypické, nenarušuje bezčasí chronotopu idylického venkova. V Želarech se zastavil historický čas, uplývá pouze individuální čas. Tento „časový setrvačnick“ funguje ještě ve válečném čase příběhu **Jozovy Hanule**. Realie československého státu působí jako průsvitný nátěr na zaběhnutém pořádku vytvořeném za dob Rakouska-Uherska. Želarští programově neodmítají výdobytky civilizace, jak to činí pro své náboženské přesvědčení postavy z filmu **Svědék** Petera Weira. Želarští pouze lpí na svých zvycích a umíněném konzervatismu (v jedné z pasáží vyhodí želarští muži ze „svého“ vagónu ženu oblečenou podle poslední módy, protože podle jejich názoru působilo oblečení nemravně).

Tento obraz nenaruší ani německá okupace za druhé světové války. První kapitola druhé knihy nás sice seznamuje s válečnou situací v Brně, kde historický čas okupace poznamenaná mnohé individuální osudy, mj. přivádí Elišku do Želar. Zda však jeho moc končí, Eliščina proměna je jiného řádu. Teprve konec války přináší Želary časové vyrovnání: znovu rozběhnutý historický čas spuštěný válkou smete Želary z povrchu země. **Želary** tak spíše než historický anachronismus, který je často spojen s kýčovitou nostalgií po „starých dobrých časech“, vytvářejí zvláštní typ utopie, kde modelovou situaci uzavřené a odlišné společnosti vyvažují „výjimečné“ lidské osudy a prvky realismu přecházející v naturalismus. Napětí mezi těmito oběma póly Legátová reguluje jazykem, kde vedle sebe stojí jasný dialog, ve všech směrech přirozeně respektující své uživatele, a na druhé straně úsečná metaforičnost, která spoluumožňuje přechod do symbolické roviny. Tato podvojnost umocňuje i dráždivá tajemství, kterými autorka obklopuje svoje postavy, jejich rozřešení však neodkazuje na falešnou mystiku, ale přirozeně vysvítá z charakteru a jednání hrdinů.

Ústřední „lidské“ téma románu stojí mimo podvojnosti časové, realisticko-symbolické i podvojnosti obyčejnosti a výjimečnosti v rovině postav i kraje. Ambivalence jmenovaného pouze umožňuje rozprostření (časové i prostorové) vícehlasého narativu, který je oprávněný zprostředkovat mínění se odlišných životních prožitků a „nezaviněných“ tragédií z toho plynoucích, aniž by se musel uchýlit k popisu vnitřního proudu vědomí. Legátová nepřítakává osudovosti, ani ji nepopírá. Tuto operaci spíše vysvětlují slova jako zcivilnění, demystifikace, zvěčnění. (Nejzřetelněji se to projevuje na vztahu ing. Šeldy a jeho sestry, která chce pro bratra to nejlepší a přitom mu nevědomky zdevastuje život.)

Fabule Trojanova filmu čerpá především z druhé knihy, **Jozovy Hanule**, přesto film převzal název knihy první. Nejedná se o scénaristicko-producentský podvod, ale o pochopení komplementárnosti obou knih. **Jozova Hanule** působí již na první pohled mnohem snadněji zfilmovatelná než samotné **Želary**. Spisovatelka přísně dodržuje linearitu příběhu i jednotu pohledu. Hrdinka vzpomíná na některé události svého života pouze v jasně odlišených retrospektivách. Obdobně jsou objasněny i motivy jejího aktuálního chování. Ve filmu dochází k rezignaci nutné, zbytečně opatrnické, ale i nechtěné. Filmové **Želary** utvářejí téměř klasickou stavbu filmového dramatu podtrženou lineárním dějem, přehlednou návazností prostorů a uzavřenou dramatickou stavbou scénáře, kde se uzavírají jednotlivé motivy.

Komplementarita obou knih i v rovině fabule způsobuje, že bez znalosti prvního dílu nelze dostatečně pochopit některé motivy ani objasnit „podivné“ chování některých postav. Čtenář již ví o Želarech mnohem více než hrdinka. Její téměř naivní objevování „nového světa“ dává čtenáři možnost *déjà-vu* prvního seznámení, které zdvojuje jeho předchozí zkušenost novým pootočeným pohledem. Mezi událostmi obou knih uplynulo zhruba deset let. Mezičasy autorka přeskočila jako „mrtvý čas“. Hrdinové sice zestárlí, jejich vývoj se však zastavil před deseti lety, k žádné přelomové situaci, která by poznamenala jejich charakter a životní styl, nedošlo, obdobně jako se zastavil i kolektivní čas Želar. Tento umně skrývaný, víceúčelový narativní trik autorky, ještě násobí už tak složitý narativ prvního dílu. Hanule díky autorce vnímá Želary a jejich obyvatele mnohem plošším způsobem, než jak jsou představeni v první knize. Spisovatelka také postupně redukuje a zároveň obohacuje její jazyk. Omezenou slovní zásobu, zjednodušení slovních frází vyvažuje výstižnost, přirozenost a přesvědčivost. Jednoduchost nalézá autenticitu. Želarský dialog nic nepředstírá, ale pojmenovává a vyzývá k činu, popřípadě vyjadřuje účast. Falešná slovní gymnastika, kterou jsou postižení vesničané v „intelektuálních filmech“ z prostředí vesnice, není přítomná. (Obdobnou proměnu vyjadřuje i srovnání erotických praktik Jozy a bývalého milence Richarda.) Genius loci pak dokončil přeměnu z tuctové, ale ambiciózní slečny doktorky plné komplexů v želarskou ženu. Tuto životní proměnu musí v logice románu podstoupit proto, aby po zániku kraje předala plnohodnotné svědectví. Její osud vytváří přechod mezi fiktivním místem Želar a reálným světem.

Výslednou obrazovou podobu chronotopu idylického venkova ve filmu částečně supluje obraz, který měl vyjádřit realistickou a symbolickou rovinu příběhu. Veškerý symbolický rozměr zastaveného času byl zredukován na prostou anachronii, výjimečnost místa divákovi „tlumočí“ nostalgie. Podstata idylického chronotopu nespočívá v idealizaci a potlačení naturalismu, ale v typu zobrazovaného společenství a jeho zvyků.

V základní rovině technického stylu (práce kamery, střih, herecký projev, stavba příběhu) působí film konvenčně tradicionalisticky, radikálně se tak odklání od modernismu románu a zároveň tak do příběhu vkládá (zcela vědomě) odmítanou nostalgii. Klasická stavba příběhu musí vysvětlovat změnu v jednání postav. Z tohoto pohledu působí nejnáročněji part Elišky, kterou osud neočekávaně vrhnul ze známého prostředí do světa, kde platí neznámé zákonitosti. Tvůrci filmu tento okamžik zvěrohodňují psychologizací Eliščina jednání, klíčový moment se tak rozpadá v herecké kreace ztvárňující myšlenkové pochody hrdinky a její zbrklé a naivní trucování vrcholící nepodařeným útekem. Výsledný dojem působí příliš monotónně, „překvapivým“ zůstává pouze následnost jednotlivých etud. Filmovou nápaditostí vyčnívá pouze záběr zahrabání nedopalku v hliněné podlaze. Tato scéna zachycuje

rozmrzlost Elišky nad její situací, pohrdání nad Jozovou chalupou, ale přirozenost, s jakou zmizí nedopalek v zemi, odkazuje i k svébytné logice Želar, jejich alternativní existenci a symbolické rovině románů.

Teprve po Eliščině smíření s osudem došlo k intimnímu sblížení s Jozou (ovšem umytým v zakoupených neckách). V románu obojí přirozeně splývá. Rozložení tohoto skoku do jednotlivých etap jenom zvýrazňuje nepravděpodobnost. Akt zamilování má u Legátové povahu nevysvětlovaného (a tak přirozeně působícího) zázraku, který umocňuje radikálně odlišné sociální a kulturní postavení obou hrdinů. V knize svoji roli sehraje měsíční „karanténa“ v Šádově Huti (přestupní stanice mezi údolím a vrchem), zdůvodněná ohláškami a nutností opravit chalupu. Eliška přijímá práci servírky, sblíží se s majitelkou hostince Irčou, zvyká si na existenci Želar. Většina času, který Eliška prožila v Šádově Huti, působí jako mrtvý čas stojící mimo příběh, přesto poskytne hrdince vydechnutí a zklidnění. Šádovou Hutí film jen proběhne, krátký pobyt u Irči v rozpolcené a bezradné hrdince vystupňuje nervní rozpolcení, které ve filmu odeznívá mnohem později.³ Film léčí Eliščinu labilitu postupným vznikem lásky, jejíž téměř analytický výklad přináší spíše její popření. (Vysvětlovat pravděpodobnost nepravděpodobného nepůsobí nikdy přesvědčivě.) Filmová Eliška se nikdy úplně nestane Jozovou Hanulí, vždy v ní zůstane něco z Elišky – městské ženy, i proto má jejich soužití mantinely dané dočasností situací. (V záběru před střetem s partyzány se Joza ptá Elišky, co s nimi bude po válce.) Legátová, na rozdíl od filmových tvůrců, čtenáře nepřesvědčuje, předkládá svůj příběh, nestará se o jeho pravděpodobnost, ale celistvost.

Tvůrci filmu vyšli z limit hereckého projevu Ani Geislerové, často jí napomáhají filmovým střihem, užitím detailu, přenosem pozornosti na Jozu. Herectví Györgyho Cserhalmiho, nabízí mnohem větší škálu psychologických výrazů vyjádřených mimikou, gesty, pohybem těla, změnou intenzity a zabarvením hlasu. Přechody mezi jednotlivými rozpoloženími dovede Cserhalmi zahrát kontinuálně, aniž musí nějakým nápadným způsobem měnit škálu výrazových prostředků, zároveň se vyhýbá opakování výrazných gest, které by si divák zafixoval. Stalo se tradicí, takřka už od Menzelova filmu **Vesničko má, středisková**, že při obsazování problematické role blba, nebo naopak hrdiny sáhne tvůrce po zahraničním herci. (Literární postava Jozy naplňuje oba parametry.) Film Jozu „zcivilizoval“, zmenšila se tak propast mezi ním a Eliškou, tím však zároveň filmoví tvůrci rezignovali na možnost vyjádřit v tváři obecního blba neochvějnou humanitu. Režisér plně nevyužil Cserhalmiho herecký potenciál. Ve filmu pomáhají Eliščině adaptaci i zdůrazněné civilizační prvky: koupené necky, dřevěná podlaha, voda přivedená ze studánky primitivním potrubím. Záběry na zprovozněný vodovod vyznívají křečovitě, Eliščina radost, doprovázená tekoucí vodou nedosahuje kvality záběru zahrabání nedopalku, tedy emocionálního protikladu. Samozřejmě civilizace tu jsou slaveny jako velké úspěchy, tato logická řada, velice vděčná pro kameramana, má přirozené vyústění v cihlových omítnutých domech ze závěrečné sekvence. Eliška se nepodřizuje logice Želar, ale Želary se přizpůsobují jejím potřebám. Do zdůraznění civilizačních prvků ve filmu například zapadá scéna rozbití a koupě nové petrolejky. V knize nejde o civilizační prvek, jak je vysvětleno v literární retrospektivě, ale o zopakování obdobné situace z Eliščina dětství, která má, díky Jozově reakci, radikálně odlišné vyústění. Hrubý venkovan Joza zareaguje mnohem lidštěji než civilizované postavy z Eliščina mládí. (Film tuto epizodu redukuje na Eliščino zděšení a Jozovo konejšivé chlácholení.)

³ Tvůrci navíc nelogicky přesunuli do Šádovy Huti želarskou školu a obydlí pana učitele.

Ve filmu nutná redukce bohatšího literárního děje se projevuje i ve slučování vlastností vedlejších postav a jejich redukci. Film přisuzuje Ženě za dceru Helenku Bojarovou. Vratislav Lipka není sirotek, strýc Michal se stává jeho otčímem, který se ve filmu navíc pokouší o znásilnění Hanule. V rámci filmové dramatizace nabyla na důležitosti postava učitele Tkáče (ničím neopodstatněný je záběr, kdy učitel ukrývá Eliščinu punčochu jako fetiš). Přibývá motiv záchrany, kde kněz vykupuje učitelův život vlastní smrtí. Učitelovo „zbabělé“ kradmé vytracení překvapivě mění scéna, kdy přivádí pomoc uprostřed závěrečné přestřelky. Richard se proměnil z ženatého milence pouze v milence, ke kterému se Eliška-Hanule oproti románu po válce vrací.

Režisér se rozhodl zdramatizovat fašistický teror. Farář proti svému svědomí falšuje matriku, uražený Michal po Eliščině odmítnutí jeho sexuálních tužeb vyhrožuje, že se kvůli Hanuli dostanou všichni do kriminálu. Učitel Tkáč i doktor Beníček mají strach z odhalení její pravé identity, kterou tuší většina místních. Legátové stačí k navození atmosféry válečného strachu a úzkosti úvodní brněnská kapitola. Samotných Želár se německá okupace příliš netýká (nehlášený dobytek se vždy uklidí za hranice). Jediné, jak se ukáže, falešné obavy, dolehnou na Hanuli v okamžiku jejího pobytu v nemocnici, kde ji český četník přijde vyslechnout, jak se ukáže přátelsky, kvůli jejím podlitinám. (Želarští muži své ženy nemilosrdně bijí, svědek se však nikdy nenajde.) Polopatické vyličení zlých Němců zabírá čas a prostor, válečné hrůzy okupace jsou divákům dostatečně známé doma i v zahraničí, kam film pokukoval. (Fabule ukrytí v neznámém prostředí a válečná situace působí naprosto srozumitelně a sama o sobě není ničím výjimečná, proto nemusí být vysvětlována ani zahraničnímu divákovi.) Zimní scéna popravy těch, kteří pomáhají partyzánům, před kostelem, kam je nahnána celá vesnice, se ve filmu světovém filmu objevila nesčetněkrát. Tato vnější dramatizace film nutně okrádá o větší vnitřní plasticitu hlavní postavy i samotných Želár.⁴ Akční scény odvádějí diváka od Eliščina nitra, konvenčnost jejich obrazu automaticky vnučuje divákovi zaběhnuté emoce laciného válečného melodramatu. Obdobný proces nabízí i scéna bloudění v lese, kam Elišku zažene hrůzný obraz vypálené samoty a oběšenců. Ztrátu orientace navozuje obraz násilné vizuální atrakce (vnější prvek), Eliščinu hrůzu vyjadřuje zděšený úprk a prostřihy rozkomíhané subjektivní kamery, takto navozený pocit strachu se špatně stupňuje, dynamicky není kam, velmi těžký by byl i přechod k zachycení vnitřním pochodů hrdinky. Legátové stačí déšť, mlha, ostružiní, mraveniště, chybná úvaha hrdinky, že potůček končí v řece, nikoliv v bažině. Okamžiky bloudění si Legátová připravuje už v kapitole líčící hrdinčin příchod do Želár. „Nikdy bych nevěřila, že krajina může děsit. (...) Když jsem se ocitla pár metrů za naším domkem v příšeří lesa, nebylo nikde nic, jako by Želary neexistovaly. Úzkost mě hnala na volné prostranství před hospodu. (...) Mé dřívější jistoty byly rozmetány hromobitím řeky, rozplynuly se ve vzduch, nasyceném neznámými vůněmi, utonuly ve smršti barev. (...)“⁵ Rozlehlost Želár svírá hrdinčinu duši, zároveň jí umožňuje expandovat, klaustrofobie se střídá s okouzlením. Popis Želár rezonuje s vnitřním stavem hrdinky, která je ho schopna reflektovat, což zároveň umocňuje hrůzu i okouzlení. Eliška zabloudila v okamžiku, kdy si na želarskou přírodu zvykla a začala ji mít ráda, podcenění krajiny zdůrazňuje její přinejmenším rovnocenné partnerství.

⁴ Vypuštěn byl naopak motiv katolických Želár, jejichž osamělost uprostřed evangelické oblasti umocňuje vyvrženost obdobně jako jejich odlehlost.

⁵ Legátová, K.: *Želary*. Paseka, Praha, 2001, s. 42–43.

Filmová kamera nemůže zveličovat, pouze v subjektivním spojení s hrdinou; kamera v *Želarech* se o to nepokouší, její objektivita krajinu respektuje, spíše však zdůrazňuje její krásu. Hrůzu vnáší teprve dramatický lidský prvek. K prolnutí hrdinčina nitra a přírody nedochází.

Symbolická rovina literárních *Želar* ovlivňuje i výraznou měrou stylizaci jednotlivých postav, kterým spisovatelka nenápadně přisoudila základní archetypální vlastnosti. Vedle hlavních dětských hrdinů (Vratislav Lipka a Helenka Bojarová) z dospělých postav vyčnívají farář (pokora) a učitel (roztrpčení a nespokojenost), kořenářka Lucka Vojničová (země) a Žeňa (houževnatost). Postavu Zuzany Popelové (hrdost) redukce příběhu odsunula (dějově i charakterově) na úroveň prostého děvčete. Obsazení rolí a neorganický herecký projev se staly další slabinou filmu. Jaroslav Dušek a Miroslav Donutil v rolích venkovských pastýřů duší za sebou táhnou stíny postavíček z předchozích českých, zejména Hřebejkových, filmů. Donutil nedokázal vtisknout postavě faráře přesvědčivost vnitřního patosu i díky scénáři. Nevýčten zůstal „hřích“ z mládí, ačkoli jeho život řídí neúměrné pokání a čtenářům zdůvodňuje jeho vnitřní přesvědčení a pokoru, s jakými se staví k životu. Ve filmu naopak přibyla bázlivost ve scéně zápisu do matriky. (Ta se v přesvědčivější podobě, kde je etický problém farářova podvodu zredukován na pracný přepis matriky, objevuje v Kachyňově televizní seriálové adaptaci Škvoreckého povídkové sbírky *Prima sezóna*.) Práce kamery zdůrazňuje farářův pohled, kdy v okamžiku nebezpečí uchopí Hanule Jozu za ruku, gesto vyjadřující hledání opory, lásku, harmonii zpočátku okolnostmi vynuceného manželství. Ukřivděnost a zatvrzelost učitele nahrazuje ve filmu strach a poníženost. Zajímavé prvky přináší pouze učitelův epizodní rozhovor se Žeňou,⁶ kde tato „prostá žena“ s jednoznačnou převahou otřese jeho narcistní povýšeností. Překvapivě působí jeho ambivalentní chování ve scéně, kdy přivádí pomoc. Převažuje nečekaně nalezené hrdinství, nebo servilita k „novým pánům“? Tato scéna je přesvědčivá navzdory tomu, že Dušek upadá do své obvyklé herecké polohy; zde se však kryje se záměrem příběhu.

Postava Lucky byla v románu načrtnuta v několika protikladech, které jako by se vzájemně vylučovaly: přisprostlá požitkářka, jež svým svérázným půvabem (jehož nedílnou součástí je požitý alkohol) i v pozdním věku dokáže na vojenském bále okouzlit generála (pochází z Vlčnova) i všechny jeho podřízené, a zároveň moudrá bytost, personifikace horské přírody. V jejím chování se mísí nezájem přírody a cynismus lékaře chladně vykonávajícího nezbytný zákrok s empatií léčitelky. Přezíravost přerůstající v opovržení doprovází vřelá účast a zájem o své bližní. Ve filmu Jaroslava Adamová redukuje tyto nezfilmovatelné ambivalence do polohy rozšafné a furiantské léčitelky, místní porodní báby. Karatelský tón, často spojený s přezíravým hulvátstvím, chybí. Živelný výbuch její zlosti nelze vizualizovat v rámci konvencí realistické stavby klasického filmového příběhu jinak než expresivním hereckým projevem, ten je ale omezen konkrétností a nutnou věrohodností obrazu. „Fyzická síla není nic, fyzická síla je k smíchu, jestliže pole ovládá běs, který nepotřebuje tělo. Ve zlomku vteřiny kolem sebe vytvořila ovzduší hrůzy, jež se vyplazila z místa mimo tento svět.“⁷ Symbolická rovina Lucčiny role (ztělesnění místní země) zazní až v přidaném epi-

⁶ Tento rozhovor zároveň jakoby vymezuje vztah Želarských k okolnímu světu, který ve filmu, kromě krátké hádky mezi malou Helenkou a dětmi ze Šádovy Huti, není patrný. Učitel Tkáč je navíc pro chudobu odmítnutý nápadník Marečiny Irči, která se raději provdala do Šádovy Huti, čehož později v románu hluboce lituje a v závěrečných scénách se svými „želarskými děvčaty“ přichází na pomoc vzbouřencům.

⁷ Legátová, K.: *Želary*. Paseka, Praha, 2001, s. 95.

logu, kdy do Želar zavítá Eliška jako výletnice (s Richardem – nechápajícím a nudícím se). Náhlé zjevení a smích slepé stařeny zviditelňuje její symbolický význam.

Postava Ženi (Iva Bittová) je zahrána bez přehrávání, v jediném okamžiku zazní lidová halekačka, které cvičený hlas Bittové dokáže vtisknout přesvědčivou syrovost. Trojan nevy světluje motivy jejího jednání, Iva Bittová vzorně hraje přirozeného neherce a přes okrajovost role vytváří nejvěrohodnější ženskou postavu filmu. Vratislava Lipku okradla realističnost filmového média o jeho děsuplnou předčasnou dospělost. Obdobně jako v případě Lucky je zachování plnosti této postavy ve filmu takřka neproveditelné. Dětské role jsou ob- sazovány dětskými neherci na základě jejich typologie a přirozeného chování před kamerou, což v případě Lipky není možné. Jeho románové zjizvené tělo hráče s vrozenou empatií ke zvířatům, musí odrážet gesta a mimiku zkušeného pozorovatele, který dokáže nahlédnout do osudů ostatních. Lipka vnímá svět kolem sebe v hlubokém porozumění, které mu záro- veň zabraňuje pomoci bližním. Film mu tyto vlastnosti odejímá, protože konkrétní obraz dětské tváře by okamžitě znevěrohodnil Lipkův charakter i zkušenost.

Možnosti tvůrců byly omezeny i rozpočtem. Protektorátní Brno bylo zachyceno letmo v nutné expozici, vizuálně bohatě působí luxusní prvorepublikový byt. Oprýskaná a zarostlá Šádova Huť plní roli Eliščiny mezistanice. Působí jako ospalé horské městečko, které pama- tuje lepší časy. Oproti Huti vyznívají Želary příliš uměle, spíše jako malebný skanzen (všude je příliš uklizeno): venkovský kostelík a pár osamocených chalup.

Tyto neorganické posuny nezakryla ani práce kamery, jejíž pohled se soustředil na zdů- raznění atmosféry města a venkova, nikoliv na jednotící prvek. Neutrální denní a noční osvětlení města střídá pestrá paleta venkovského počasí. Režisér s kameramanem se vyhýba- jí přímému „kochání“ přírodou. Krajina netematizuje roční doby s etapami lidského vývoje (Jasného **Touha**). Nekoná se ani „technická“ lyrizace filmařskou technikou (svítání v Jasně- ho filmu **Všichni dobří rodáci**). Pro kochání konvenčně používaná panorama velkého celku v závěrečné sekvenci, která sleduje příjezd auta s Eliškou, má naopak zcizující efekt podtrhu- jící proměnu vesnice. Kameraman se nenechal strhnout k zhoupnutí horizontu za pomoci jeřábu, ke kterému vybízí hornatá krajina. Roční doba nemění žánr filmu, pouze respektuje literární tok události a přirozený koloběh života (například Kachyňova **Hanele** začíná v létě a končí v třeskuté zimě, což potrhuje vývoj příběhu, ač se samotný děj odehrává v rozmezí několika let). Legátová změnu roční doby nikterak nezdůrazňuje, stavba jejího příběhu s ní počítá, například přízračné početí Vratislava Lipky se také odehraje během sněhové vánice. Vyhýbá se cyklu zemědělskému i náboženskému. Tuto zásadu dodržuje i v **Jozově Hanuli**, ačkoliv zde je zobrazovaný úsek mnohem kratší. Historická událost osvobození se odehrává v jarních měsících, této symboličnosti již mnohonásobně využili tvůrci v minulosti. Roz- kvetlé květnové šeríky se staly prázdnou figurou, stejně jako březnová plískanice umocňující okupaci v březnu 1939. Obraz krajiny se vyhýbá laciné symboličnost, zároveň ji však nezto- ŝňuje s vnitřními prožitky hrdinky, tak jak to činí Legátová.

Další, pro film nepřekonatelnou překážku, přináší závěr knihy. Dechberoucí předposled- ní kapitola se věnuje po dlouhou dobu tabuizovanému tématu. Autorka na 154 řádcích po- pisuje vyhlazení Želar vojáky Rudé armády. V tento okamžik přestávají být Želary pouhou vesnicí, stávají se mytickým místem české historie. Jejich osud připomíná likvidaci Lidic, zkázu Želar však doprovází aktivní odpor, sverpý, neústupný, předem prohraný... Zůstaly

pouze ohořelé zbytky kostelních zdí, přežilo pár stařen, několik dětí, želarské ženy bojovaly a umíraly po boku mužů. Do bojů se zapojily i odrodilci ze Šádovy Huti. Zahynul Joza, Juriga, farář a mnoho dalších. Pokud z předchozích stránek obou knih zbytkově vyzařovala zvláštní touha (nikoliv nostalgie) po krutém, násilném, ale autentickém světě, pak zde přechází v rozhořčení. Fiktivnost želarského odboje v sobě koncentruje všechen stud a ponížení z předem vzdaných bitev ve dvacátém století, od Mnichova až po srpen 1968. Želarští nepřistoupili na znásilnění žen jako běžnou válečnou daň za osvobození tak jako ostatní. V symbolické rovině jsou Želary literární náplastí na prázdné a bolavé místo české historie i národního charakteru. Metamorfóza osvoboditelů v okupanty se zhodnocuje v retrospektivním pohledu poválečná role sovětské přítomnosti.

Legátová zdvojuje symbolickou funkci Želar a přenáší ji i do roviny literární: autorka brutálně a definitivně pohřbívá svůj fiktivní svět. S koncem románu se rozplynuly i Želary. Eliška nedokáže sdělit svoji zkušenost, její ji duše opustila. „Bloudí horskými stráněmi a hlídá zbytečné hroby.“⁸ Její reaklimatizaci symptomaticky doprovází psychické zhroucení, hospitalizaci na psychiatrii. Okolí jí přezdívá Ledová krása. Odmítá stát se Richardovou třetí ženou, protože (...) „pochopil by brzo, že v jeho náruči vzlykám po Jozovi.“⁹

Epilog kontrastně vymezuje jedinečnost Želar, potvrzuje nevyhnutelnost jejich konce, ale zároveň se ve spirále představuje situace z úvodu románu. Čtenář ví více než hrdinka. Autorčin explicitní komentář vyplývající z textu ji usvědčuje: bez „zbytečných“ hrobů by nebylo románu, bez zániku Želar by nebylo jejich jedinečnosti.

Film posunul epilog do šedesátých let, vizuální podoba „socialistických“ Želar konstatuje devastaci způsobenou bolševismem.¹⁰ Děje se tak bez zbytečné deklarativnosti a přesvědčivě, vnitřní prostor hrdinů však zůstává uzavřen jako v celém zbytku filmu.

Legátová je poučená autorka, která se ke svým **Želarům** se dostala i díky znalosti rurální literatury (od Boženy Němcové, Jindřicha Šimona Baara, Karla Václava Raise až po Jana Čepa a Jakuba Demla). Tato znalost přináší pokoru k předchozí tradici a zároveň poučení. Legátová se vyvarovala těžkopádnosti některých motivů a figur. Symboličnost jejího textu nepůsobí tak vyzývavě jako u Čepa či Demla, takřka neoddělitelná od naturalisticky-stylizovaných prvků. Drnčivé metafory souzní s místy naturalistickým popisem i naturelem postav. Literární poučení u Legátové je pro výslednou podobu její knihy stejně důležité jako autentická zkušenost s moravskými Kotáry. Třetí výchozí zdroj její tvorby dotváří kontext moderního románu, rafinovaný narativ z románu nikterak nevyčnívá, zároveň však přetváří zbylá i záměrná místa nedourčenosti zbavující knihu závanu umělosti.

Obdobné poučení filmovou tradicí v Trojanově filmu téměř chybí, není na co navazovat. Prvorepubliková tradice sentimentálního venkovského filmu, kde se setkává nevinné (či spíše impotentní) mládí se stejně krotkou přírodou nejde naroubovat na želarské příběhy. Trojanova poetika se vyhnula i mysteriózně-karnevalizační stylizaci Jakubiskových filmů **Tisícročná včela i Nejasná zpráva o konci světa**, kde se objevuje obdobný motiv odlehle části světa v horách, kam s opožděním pronikají velké dějiny.

⁸ Legátová, K.: *Jozova Hanule*, Paseka, Praha, s. 109.

⁹ Tamtéž, s. 110.

¹⁰ Legátová nechala vyhladit svoje Želary na konci románu, definitivně bez možnosti návratu. Autorům filmu nenahrává ani logika poválečné historie: předáci komunismu by nikdy nedovolili vybudovat rudé Lidice.

Adaptace klasické venkovské literatury se v českém filmu vyskytuje, povětšinou konzervativní filmy se natáčely za první republiky. Z falešné lyrizace přírody, silou osudovosti a nesentimentálním patosem se z tohoto proudu velmi opatrně vymanila Rovenského **Řeka** a Krškovo **Ohnivě léto**. Po válce se k venkovskému tématu Krška vrátil ve filmu **Kde řeky mají slunce**, nesentimentální, místy naturalistický příběh zprostředkovaný pohledem mladé hrdinky. Poválečná realita odlehlého místa viděná pohledem mladičké zdravotní sestřičky se objevuje v Kachyňově filmu **Sestřičky**. Motiv zpochybněné bezúhonnosti Rudé armády a partyzánů se v českém filmu objevil v šedesátých letech. Karel Kachyňa v několika epizodických pohledech vyjádřil strach sedláků před Rudou armádou ve filmu **Ať žije republika!** natočeného podle stejnojmenné knihy Jana Procházky, podle jehož scénáře vznikl rovněž Kachyňův **Kočár do Vídně**, kde autoři zpochybňují glorifikovaný partyzánský odboj. Kádar s Klosem relativizují odplatu a pomstu v psychologickém snímku **Smrt si říká Engelchen**.

Civilností se Legátové poetice v devadesátých letech přibližuje původně televizní snímek **Kráva** Karla Kachyni. Ve srovnání s dílem Legátové se jedná jednou prostinkou samostatnou epizodu, chybí průřez celým sociálním spektrem, mnohovrstevnatý narativ a především osobitost místa. Kachyňa sice dokázal v jednoduchém příběhu vyzdvihnout jedinečnost prostého hrdiny, objevuje se zde i přestylizovaná drsná realita chudého venkova. Opakované úsilí o získání krávy a každodenní cesta do vrchu s putnou naloženou úrodnou náplavou z údolí vytváří metaforu sisyfovského údělu člověka. Kachyňovu filmu chybí závěrečná obrazová sumarizace vytvářející symbol, který vyčnívá z dramatického toku přírody. Obdobně tak **Sestřičky** končí v bezproblémovém happy-endu, hlavní hrdinka dospěla, aniž by prošla metamorfózou duše. Proměnu její osobnosti způsobují trampoty drsného života, které klouzají po povrchu stejně hladce, jako se dozrávání hrdinky projeví v přijetí vyžadované odpovědnosti společenskou autoritou symbolizované postavami doktorů.

Existuje-li ve filmu obdoba Legátového stylu **Želár**, pak určité souznění lze vysledovat v dokumentárním snímku Dušana Hanáka **Obrazy starého světa**. Obraz chudoby, bezprostřední výpověď starých vesničanů, stylizovaná tak, aby přecházela do symbolické roviny životního údělu, plně funkční krajina, která se vyhybá překrásným záběrům.

Krajina moravských hor tvoří geografický, vizuální i sociální kontrast k Jihomoravské nížině. Moravské hory se i proto v českém filmu objevily několikrát. František Čáp situoval „typický venkovský příběh“ **Děvčica z Beskyd** (1944) do prostředí Valašska (Soláň u Velkých Karlovic), film vznikl podle románu Papradná nenařiká Miroslava J. Sousedíka, učitele a romanopisce pocházejícího z Beskyd.¹¹ Luboš Bartošek **Škaredou dědinu** Karla Kachyni v dějinách české kinematografie oprávněně přehlíží, přednost dostaly Čápyvy známější snímky. Film byl natočený v zimních reáliích, využity byly efektní záběry sjezdu na lyžích. Horalé ze samoty se vymezují vůči obyvatelům z údolí, drsným ale čestným charakterem. Reálie filmu vyznívají autenticky, pražští herci působí v pro ně nezvyklém prostředí přirozeně, naopak fabule příběhu je vykonstruovaná a obsahuje nepravděpodobné prvky a motivy: podepsané směnky bez udání půjčené sumy, jedna z žen několik minut po porodu skládá těžké dřevěné špalky, k čemuž ji vyzve její milující manžel. Obyvatelé Papradné žijí v těžkých podmínkách, ale nikoliv v nedostatku, přechodná finanční tíseň vyplynula z náhodného neštěstí a z úkladů sousedů z údolí, jinak se jedná o zámožné hospodáře vlastníci rozlehlé louky a lesy.

¹¹ Bartošek, L.: *Náš film Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha, 1985, s. 392.

Sociálně vyhocené prostředí se uplatnilo až ve filmech natočených po únoru 1948. Vladimír Vlček natočil film **Advent** (1956) podle stejnojmenného románu Jarmily Glazarové opět v autentickém prostředí Beskyd (Soláň, Lojovice u Velkých Popovic, Potočiny na Benešovsku, Tichá, Frenštát pod Radhoštěm). Karel Kachyňa natočil podle povídky Petera Jilemnického **O dvou bratřích** film **Škaredá dědina** (1975). Podle Václava Březiny „Scénaristická úprava přenesla děj do folkloristicky působivější oblasti.“¹² Podle stejné povídky Jilemnického natočil film na Slovensku film **Bratia** (1961) Andrej Lettrich.

Děj **Adventu** i **Škaredé dědiny** se odehrává v za první republiky. Chudý kraj má zdůraznit sociální nespravedlnost. Třídní boj v **Adventu** na dobu svého natočení vyznívá umírněně, zejména ve srovnání s Vlčkovým filmem **Zítří se bude tančit všude**. Karel Kachyňa natočil **Škaredou dědinu** jako jeden z odpustků za své angažované filmy ze šedesátých let. Peter Jilemnický byl považován za zakladatele socialistického realismu na Slovensku.¹³ Výprava filmů pracuje s autentickými kroji, v dialogu se používá místní dialekt. Ke zdůraznění drsnosti kraje režisér opět využil zimní realie V **Adventu** je dramatická zápleтка odehrávající se v zimě, rozdělena dlouhým retrospektivním pohledem, kdy Františka vzpomíná na příčinu útěku syna. Obrazově atraktivní horská krajina Beskyd nenabývá symbolických a mytických významů, ale slouží jako realistická kulisa venkovského příběhu (přitom se zápletkou takřka neodlišuje od příběhů z **Želara**). Z popisného realismu se vymyká na tehdejší dobu dlouhá milostná scéna, kterou Vlček zredukoval na detailní záběry zatínající a rozevírající se ruky, kterou střídají záběry dynamicky se proměňující okolní krajiny. Paralelně předkládané záběry působí jako anachronní montáž atrakcí. Režisér se nikterak neodchyluje od realismu popisného způsobu vyprávění, který v prostřední části působí velice zdoluhavě. (Scéna Janovy smrti je nasnímána a sestříhána nevzrušivě dokumentárně, bez jakéhokoliv náznaku symbolismu či dramatismu.) K popisu přírody využívá režisér často panoramy a jízdy kamery. K lyrizaci záběrů používá Vlček panoramu a jízdu krajinou. Stříhová skladba těchto záběrů je volena tak, aby již působilo lyrické „bezčasí“ scény, ale zároveň nedošlo k jejich samoučelné dominanci.

Škaredá dědina zachycuje bídu a nezaměstnanost v roce 1932. Z polopaticky a poplatně popisovaného sociálního prostředí se vymyká výrazná stylizace hudebních vložek vycházející z moravského folkloru. Hudební scény jsou výrazně stylizované, lidové písně jsou upraveny stejně jako choreografie. (Hudbu složili Jaroslav Krček a Zdeněk Liška. Filmu dominuje zpěv Luboše Holého v ústřední písni Žitková, Žitková.) Kachyňa od prvního okamžiku přiznává umělou, ornamentální až manýristickou stylizaci. Vizuálně působivé jsou zimní scény, příběh filmu je rozložen do přirozeného vesnického cyklu, koleda, masopustní rej, vynášení Morany. Ve dvou scénách se objevují rozkomíhaní chlapci na stromech. Při přechodu z celku na polodetail, se dva z chlapců ocitnou v pohledu kamery otočené o 180°; ve skutečnosti visí pověšeni za nohy.

Rafinovaný narativ Legátové kontrastuje, ale neprotiřečí si s jednoduchým způsobem vyjadřování na úrovni věty. Po léta odposlouchávaný dialog vesničanů všech společenských vrstev je nanejvýše životný, nikde ani náznak umělého vesnického intelektualismu jako například ve Vorlově filmech **Cesta z města** a **Z města cesta**. Jediná výraznější promluva tohoto typu se dere z úst Lucky Vojnovičové, když v opilecké herezi promlouvá před církevními

¹² Březina, V.: *Lexikon českého filmu*. Praha, 1997, s. 404.

¹³ Macek, V.; Paštěková J.: *Dějiny slovenskej kinematografie*. Bratislava, 1997, s. 138

hodnostáři o pouti. Náznak sebereflexe můžeme vystopovat u postavy vesnického učitele, naopak postava faráře je přístupná podobně jako Lucka pouze z venku. Žeňa a Zuzanka se silou své vůle a zarputilou umanutostí dokáží vymanit ze stereotypu pravděpodobného osudu. Skutečnou subjektivizaci autorka použila až v Jozově Hanuli.

V dialogu svých románů Legátová přetavila svoji dlouholetou zkušenost z psaní rozhlasových her pro brněnský rozhlas. Ludvík Kundera v předmluvě k výběru jejích rozhlasových her **Každému jeho nebe** mapuje rozhlasovou zkušenost Legátové od čtyřicátých do devadesátých let. Mimo jiné si všímá jejího úsporného způsobu vyjadřování:

„Dlouhé sledy rozhlasových dialogů s bleskurychlými fintami ‚stříhů‘, s náznaky i plnosti ironie jsou přípravnou, ‚školou‘, želarské lakoničnosti. Z virtuózní mnohosti vyplyne výmluvný fragment o dvou třech replikách, ze spousty perfektně odposlouchané i nastudované frazeologie se vyloupne morálita zhutněná třeba v rýpnutí nebo v ironickou otázku, ze záplavy vět zbude několik slov, v nich však ‚celý‘ svět (podle dávné Rejnušovy recenze). V neustálém komíhání mezi dobrem a zlem vystupují, podobny fantómům, postavy tváře, v nich nemůžeme nepoznat více méně elegantní zrůdy z obou okupací (...) V rozhlasových hrách se prezentují bez psychologizujících popisů toliko mluvou, rychlou výměnou replik, z nichž se často vyvalí špinavé ‚vlny zdola‘, v želarské próze stačí dvě tři slova, dva tři tahy a portrét je hotový.“¹⁴

Podstata rozhlasové hry je ještě více antifilmová než divadelní inscenace, přesto je lakoničnost dialogu Legátové blízká filmu. Oproti rozhlasu hraje v literatuře a ve filmu funkční roli deskriptce, v knize ji Legátová používá se stejnou lakoničností jako dialogu, plně využívá zkratkovitost literárních figur, aniž je staví proti dialogu, se kterým se shodují v úsečnosti, lakoničnosti rytmu. Krátké úsečné popisující věty, doplňují dravé metafory (viz změna počasí). Ve filmu dialogy často popisují a dovysvětlují děj. Obdobně působí i herecký projev českých herců. Jejich gesta, intonace mluvy napovídají, zda se jimi ztvárňovaná postava právě chová hrdinsky, či zbaběle. Dodatečně vysvětlující psychologizace postav se přelévá i do obrazu krajiny. Pro vesničany je to přirozené prostředí, které mají dokonale zmapované, kde nikdo nebloudí a nejsou neznámá nebezpečná místa (troskám mlýna a okolní bažině se raději vyhýbají, s výjimkou největšího znalce Vratislava Lipky). Eliška se s Želary seznamuje postupně, je to pro ni místo exotiky (když o Želarech vypráví Joza v brněnské nemocnici), místem záchrany, když prchá před gestapem, ale také velká neznámá. Pochybnosti v hrdince rostou v okamžiku, kdy bydlí v Šádově Huti, protože Joza musí napřed zařídit společný domov v opuštěném stavení. Želary jsou pro ni jak pohádkovým místem, tak i místem smrtelného nebezpečí (epizoda popisující její bloudění). Nakonec se stanou jejím domovem i krajinou stínů – závěrečný epitaf románu zní: „Pochoduji jako voják, kterému bubnují do kroku, má duše mě opustila. Bloudí horskými stráněmi a hlídá zbytečné hroby.“¹⁵ Vedle zřetelného vymezení regionální metropole (Brno), městečko (Šádova Huť), vesnička (Želary) autorka vymezuje i rozdíl mezi úrodnou nížinou a chudými horskými kotáry, kde se nachází Želary (epizoda návštěvy hrobu Jozovy matky). Obdobný motiv konfrontace vrchoviny a nížiny se objevuje i ve filmu Vladimíra Michálka **Je třeba zabít Sekala**, kde do bohaté vesnice v nížině přichází hrdina z vrchoviny (rozdílné zvyky se projevují i v konzumaci tvrdého alkoholu, zatímco v nížině dominuje režná, Jura Baran pije slivovici, tu má doma i farář,

¹⁴ Kundera, L.: *Rozpomenutí*. In: Legátová K.: *Pro každého jeho nebe*. Labyrint, Praha, 2003. s. 9–10.

¹⁵ Legátová, K.: *Jozova Hanule*, Paseka, Praha, 2002 s. 109.

taktéž z hor). Želarští rovněž pijí slivovici, kdo si nepálí sám, chodí si pro ni k hospodskému Látalovi, který je sice „svině“, ale dobrá slivovice se stala jeho profesní pýchou.

Legátová odolala dvojímu pokušení, vyhnula se lyrickému i mysterióznímu obrazu přírody. Tyto prvky by nejen působily jako zbytečně ornamentální, ale výrazně by narušily i celkovou poetiku románů. Symbolická rovina knih prorůstá do některých postav a do jejich osudu. Hrdinové jsou přirozeně a neviditelně spjati s prostředím, ve kterém žijí, ale místní krajina není obklopena tajemstvím, neprostupují ji živly a tajemné prasíly, které zasahují do osudů lidí (např. jako v knize Miloše Urbana **Hastrman – Zelený román**). Příroda není krásná sama o sobě, estetická měřítko jí vtiskují až lidé. Žeňa, která trvá na místě, kde musí být vystavěna její chalupa, tak nečiní z estetického hlediska, byť shodou okolností se jedná o nejkrásnější vyhlídku, ale proto, že si na tomto místě prožila svůj vnitřní boj. Symbolická rovina vyplývá z charakterů postav, které se spojují do esence **Želara**. Filmový obraz krajiny zachoval duch knih Legátové. V záběrech Eliščina převozu je konstatována změna charakteru krajiny i civilizační proměna. Z tohoto duchu se nevymyká ani závěrečný převoz koňským potahem, změna pohybu navozuje změnu rytmu a zdůrazňuje kamenitost terénu. Filmoví tvůrci se sice vyhnuli konvenčním „reklamním“ záběrům oslavujícím návrat k přírodě, vnitřní sepětí mezi prožitkem hrdinky a „výrazem“ krajiny není zaznamenáno.

Složitost literárního stylu Legátové vrcholí v předposlední kapitole **Jozovy Hanule**, která analogicky tvoří i dramatický vrchol filmu. Kapitola popisující vyhlazení Želara zabírá v knize necelých šest stránek (154 řádky), včetně dramatického přelomu, kdy se z vojáků osvoboditelů stávají násilníci a vrazi (kniha se vešla na 110 stránek). Celá událost zabírá v reálném čase několik dnů (konkrétně není specifikováno). Autorka více setrvává u dne osvobození a noci znásilnění a u závěrečné rekapitulace, kde se čtenář dovídá o Jozově smrtelném zranění. Těchto 154 řádků obsahuje nespočet filmových obrazů a sekvencí, které se rozpadají do mnoha jednotlivých záběrů. Mezi epické popisy jsou vkládány expresivní a metaforické věty vyjadřující atmosféru i umocňující dramatickosti. Útržky dialogů zaznívají mezi skokovým popisem situace. Některé věty zároveň přinášejí zobecnění osudu Želara na osud celého národa.

První věta přináší expozici situace. „Vojna se blížila k hranici.“¹⁶ (Z předchozího vyličení topografie víme, že se Želary nacházejí nedaleko česko-slovenské hranice.) „Krajem se nesly nové a nové zvěsti.“¹⁷ Zvědavost přináší i drobný mráček pochyb, který je vzápětí zahnán. „A protože lidé věří tomu, čemu chtějí věřit, vzrůstalo opojení: německá žena neví, že je ženou. Česká žena je šťastná, že je žena.“¹⁸ První část přináší opět varování, druhá část připomíná vtip vyřčený v úvodní kapitole, přičemž vtip zde nabývá nového významu: česká žena je šťastná, protože přichází osvobození. Následujících sedm řádek popisuje letmý průchod československé brigády. Přítomnost českých a slovenských vojáků završuje pocit úlevy a bezpečí. Epický sled a nedokonavý vid slovesa by v případě otrockého filmového přepisu znamenaly celou sekvenci záběrů. Poslední tři věty jsou opět varováním a anticipací, přes chlácholivý pokles ostražitosti v prostřední větě působí jako celek zřetelně vystupňovaně. Tentokrát je varování vyjádřené jednoznačně: už žádné zvěsti. „Vyslechly nezřetelná varování. Utonula ve všeobecné extázi. Ani na okamžik si nepřipouštěly, že to, co se blíží, je

¹⁶ Legátová, K.: *Jozova Hanule*, Paseka, Praha, 2002 s. 104.

¹⁷ Tamtéž, s. 104.

¹⁸ Tamtéž, s. 104.

válka.¹⁹ „Y“ na konci v přičestí naznačuje, že vítání bylo pouze záležitostí žen. Následují tři řádky, které vyjadřují v metaforické podobě nahrazení německé okupace přítomností sovětských vojsk. „Pes se vysmekl ze řetězu a vyšťekává svou radost, svou svobodu, své právo žít, nemá ponětí o provazu, který je připraven, a je jen otázka času, kdy najde jeho krk.“²⁰ Opakování zájmena svůj zdůrazňuje spisovatelka naivitu české interpretace konce války.

Německý řetěz je nahrazen měkčím provazem, v češtině však provaz je také označením pro šibenici, popravu. Dalších osm řádek je abstraktním zamyšlením nad koncem války a nenapravitelné lidské pošestilosti. Řádky, které nejsou funkční v rámci děje, tak v krátkých epických větách zobecňují osud Želar. Muži se do děje zapojují až v rámci oslav osvobození: „Rozhořely se vaty, pod širé nebe byly snášeny zásoby jídla, otvíraly se láhve. Muži se navzájem učili neznámé tance.“²¹

Temná věta „Vsjo na světě tri-tra-va!“ Označuje bod zvratu.

Divoká noc vrcholí šesti pokusy o znásilnění. První je znásilněna Alena Chovancová, postava, která se **Želary** pouze mihne, druhá na řadu přichází Žeňa Pazderová a její nevlastní dcera Jiřinka. (Ženě je věnována celá kapitola v **Želarech**, v druhé knize vystupuje jako chápající a pomáhající sousedka.) Při obraně Jiřinky umírá farář. „Na faře se s nožem v ruce bila jeho hospodyně Suzanka Popelová.“²² Výsledek boje není oznámen, Zuzančiny osudy zachycuje jedna kapitola v **Želarech**, v citované větě se náhle dovídáme, že po tragické smrti svého muže Želary neopustila, ale převzala místo farské hospodyně.

„Nebýt Azora, mohla jsem patřit k obětem násilností i já.“²³

Hrdinku upozorní na blížící se nebezpečí pes Azor, v této větě se zároveň odráží i peripetie vztahu Eliška – Azor. (Azora od řetězu zarostlého do masa osvobodil v první knize Joza, touto vzpomínkou se do čtenářského pole vrací metaforická věta o psovi utrženém ze řetězu.)

Přechod od stylizovaného naturalismu k literární metafoře, kde se Želary stávají mytickým místem, umocňuje i splynutí mužského a ženského pohledu. V expozici této kapitoly byly odděleny ženská a mužská role v průběhu vítání osvoboditelů: „ženy nosily jídlo, muži se učili neznámým tancům“. Postavení žen v rámci želarské komunity zdůrazňuje epizoda, kde do nemocnice za hlavní hrdinkou přichází kapitán policie (scéna působí zároveň jako falešná dramatická peripetie) a vyptává se na původ jejích šrámů a podlitin, které utrpěla při bloudění lesem. Kapitán se domnívá, že Eliška, jako většina želarských žen, byla brutálně zbita mužem. Žena byla povětšinou v Želarech méně než kůň i pes. Jedno, zda se jednalo o služku, dceru, manželku, matku, běhnu. Emancipované postavení si silou neobyčejných osobností vydobýly Lucka, Žeňa a, do Želar z roviny přibývší, Zuzanka. Obvyklému osudu unikla Juliška – prostáček boží, která si vzala opilce, otce čtyř dětí a ten se sňatkem zázračně napravil. Jozův vztah k Hanuli je vysvětlen jeho zdánlivou slabomyslností. Ve vztahu k okolnímu světu však želarští muži nenechali na své ženy dopustit. V okamžiku, kdy se návštěvníci Irčina podniku dovídají, že Hanule je želarská nevěsta, přestávají ji obtěžovat. Obdobně se želarští zachovají v případech znásilnění a pokusu o znásilnění. Ruští vojáci jsou překvapení odporem, v předchozích případech jim stejný model chování vždy prošel. V boji se pak že-

¹⁹ Tamtéž, s. 104.

²⁰ Tamtéž, s. 104.

²¹ Tamtéž, s. 105.

²² Tamtéž, s. 105.

²³ Legátová, K.: *Jozova Hanule*, Paseka, Praha, 2002 s. 105.

larské ženy postaví po bok mužům. „Želarské ženy bojovaly se zbraní v ruce, padly i dvě místní běhny, několikadenní milenka mého muže Bětka Látalová a průvodčí ze Šádovy Huti Rozárka Jakubíková.“²⁴ Bojů se účastnily i želarské odrodilkyně. „Ze Šádovy Huti se horskými stezkami prosmýkla skupina žen. Marečina Irča se svým slečnami.“²⁵ Extrémní situace maže rozdíly mezi pohlavími, stírá sociální rozdíly, umožňuje návrat zapuzených odrodilců. Legátová nemá černé barvy ani pro obraz nepřítele. Ruští vojáci jsou politováníhodnými oběťmi války. Nejsou to zbabělci, po úvodním zaskočení, bojují stejně urputně a dovedně jako želarští, mnohaletá válka vycvičila jejich bojovou dovednost, stejně tak, jako je naučila se chovat k ženám. O čemž svědčí výkřik „Luččina vojáka“, Mamaša! Mamaša! ²⁶ stejně jako gesto ruského důstojníka, který na peřinku nemluvněte připne válečné vyznamenání.

V knize nejsou Želary představeny v jediném sumarizujícím popisu (obdobě filmového velkého celku), ale postupně po částech, nejdou přehlédnout jednu panoramou. Jsou to jednotlivé samoty rozhozené v horské krajině. Při prvním vstupu do vsi se hrdinka seznamuje s hospodou (zvenčí), novým domovem a nejbližšími sousedy (Jurigovi, Žeňa, Lucka), její obzor se postupně rozšiřuje, během svého pobytu pozná Želary celé, zejména, když začne chodit s Luckou k porodům jako asistentka. Topologie jejich pochůzek, byť jen přibližná, už ale nastíněna není. V okamžiku zkázy, si ale vystačí dvěma krátkými větami:

„Dřevěné chalupy lehly popelem.“²⁷

(O pět řádek dále)

„Ves lehla popelem a z kostela zbyly jen ohořelé zdi.“

V případě filmového obrazu by to znamenalo zopakovat sumarizující obraz v celé sekvenci záběrů, protože komplikovaný literární terén Želar nelze záměrně zachytit v jediném záběru.

Literární věty ovšem u čtenáře evokují již předtím vyjádřenou rozlehlou a proměnlivou plochu viděnou prostřednictvím vnitřního prožitku hrdinky. Krátkost knihy usnadňuje čtenáři snadno udržet v paměti „kumulativní účinek“ četby.²⁸ Ten umožňuje nejen vytvoření přirozené spojnice od vnitřního ztotožňujícího pohledu k objektivnímu zcizujícímu pohledu ptací perspektivy, kterou přináší epický popis, ale i soustavnou oscilaci po této ose.

Schopností epické sumarizace, možností abstraktní nadsázky i přítomností komentáře vnitřních pochodů – tedy postupů, které lze do filmu obtížně transformovat a integrovat, se obě knihy zpěčují filmovému zpracování. Přesto základní rozdíl mezi oběma díly vznikl jinde. Květa Legátová ve svých knihách **Želary** a **Jozova Hanule** zachycuje fiktivní vesnici, jejíž existenci odvozuje z časové anachroničnosti, přičemž se v zobecňující rovině vyjadřuje k nadčasovým otázkám českého charakteru, aniž by tím porušila věrohodnost jednotlivých příběhů i autenticitu kraje, odpozorované její životní zkušeností. Ta autorce přináší nejen životní pokoru a pochopení, trpělivost a pečlivost v rovině řemeslné práce s jazykem, ale

²⁴ Tamtéž, s. 106.

²⁵ Tamtéž, s. 106.

²⁶ Tamtéž, s. 105.

²⁷ Tamtéž, s. 106.

²⁸ Při kumulovaném, často opakovaném čtení musí čtenář ve své paměti celý udržet všechny souvislosti příběhu.

v rozhodující míře i odvahu a jistotu vyklenutí smělého narativního oblouku, kde se vzájemně podpírají naturalistické i symbolické prvky, historie i nadčasovost.

Ondřej Trojan v **Želarech** sice dokázal překročit ozvěny poetiky vyplývající z jeho působení v divadle Sklep²⁹, jako režisér ale zůstal věrný strategii producenta filmů Jana Hřebejka. Tvorbu obou režisérů spojuje nejen scenárista Petr Jarchovský, ale i snaha ukázat s pochopením choulostivé zlomy v české historii dvacátého století, které poznamenaly charakter jednotlivců i celého národa. Tato modelace však zasáhla do charakteru postav. Jeho snaha končí u uhlazujícího porozumění pro „nelehkou“ situaci obyčejného člověka. Obdobně jsou uhlazovány nebo vynechávány protiklady spoluvytvářející konkrétní prostor Želár i jejich symbolický význam. Snaha o vnější dramatickosti ochuzuje filmový příběh o jeho vnitřní rozměr. Krajina přestává být rovnocenným partnerem, stává se, přes svoji krásu, pouhou kulisu tuctového válečného příběhu. Díky tomuto zploštění se vytrácí i stylizovaná autenticita moravských Kotárů během první republiky a druhé světové války.

ŽELARY OF KVĚTA LEGÁTOVÁ AND ŽELARY OF ONDŘEJ TROJAN

Summary

In her books **Želary** and **Jozova Hanule** the Czech writer Květa Legátová describes fictive village whose existence she derives from the temporal anachronism and at the same time she speaks generally about some questions of Czech national features without disturbing credibility of individual stories and authenticity of landscape. Her careful work with language is accompanied with very audacious literary figure – narrative arc – where the naturalistic and symbolic components, and also temporal components as history and present, are interrelated.

Ondřej Trojan shot his film in the style of classical historical show. His struggle for external dramatic components takes from the story its internal dimension. The landscape is not already a partner of the story it becomes – in spite of its beauty – only a scene of usual war melodrama. For the reason of this special-purpose flattening the authenticity of Moravian Kotáry is disappeared.

²⁹ Ke které částečně odkazuje jeho filmový debut **Pějme píseň do hola**.

VOICEBAND JAKO ORIGINÁLNÍ PŘÍSPĚVEK EMILA FRANTIŠKA BURIANA ČESKÉMU MEZIVÁLEČNÉMU DIVADLU

Helena Spurná

Česká kultura má jen málo tak umělecky všestranných osobností, jako byl divadelní a filmový režisér, skladatel a hudebník, herec i spisovatel Emil František Burian (1904–1959).

Není sporu o tom, že nejvýznamněji zasáhl Burian do divadelního umění, kterému přinesl mnoho osobitého a podnětného, a to nejen v domácím, ale i v evropském kontextu. Uvedme alespoň několik základních jeho přínosů pro tuto oblast.

Významným způsobem např. zasáhl do vztahu divadlo-literatura tím, že jako režisér ve své době v neobvyklé míře věnoval pozornost jevištnímu ztvárnění divadla původně neurčených literárních děl, jež přitom dramatizoval bez ohledu na tradiční poetiky a ve snaze vyprovokovat hledání nových výrazových prostředků divadla. Díky němu se na českém jevišti poprvé objevila klasická díla domácí i světové literatury jako Máchův **Máj** (1935) a Haškovy **Osudy dobrého vojáka Švejka** (1935), Puškinův **Evžen Oněgin** (1937) či Goethovo **Utrpení mladého Werthera** (1938). Opominout nelze v této souvislosti jeho geniální adaptace folklórních písní, her a zvykových obřadů, které rovněž s akribií studoval; viz např. jevištní lidové montáže **Vojna** (1935) či **Láska, vzdor a smrt** (1946) i studie a příspěvky **Jak vidím české lidové baroko a proč je mám rád** (1938) nebo **Lidová tradice a svoboda jevištní tvorby** (1940).

Vedle vztahu divadlo-literatura ovlivnil též významně vztah divadlo-film, když spolu se svým nejbližším scénografem Miroslavem Kouřilem navrhl a aplikoval princip světelného divadla, tzv. Theatergraph, který umožnil dokonalé propojení jevištního dění s filmovým obrazem (uplatněn byl v druhé polovině 30. let v divadle D se sídlem v Mozarteu). Význam tohoto vynálezu však plně zhodnotil až poválečný vývoj, kdy se sblížování divadla s filmem stalo důležitým trendem – stěžejní pokus o navázání na principy Theatergraphu představovala Laterna magika režiséra Alfréda Radoka a scénografa Josefa Svobody, jež byla poprvé představena na Světové výstavě v Bruselu roku 1958.

Dále zmiňme Burianovo reformní úsilí o proměnu divadelní architektury a tradičního kukátkového prostoru, které jej zařadilo po bok takových významných evropských tvůrců jako byl Max Reinhardt či Walter Gropius. Burian opět spolu s Kouřilem navrhl v roce 1938 architektonický projekt Divadlo práce. Nebyl bohužel nikdy realizován, ale měl umožnit inscenování ve čtyřech různých divadelních prostorech, pojmenovaných jako divadlo práce, theatergraph, komorní divadlo a kinema.

Významným a zcela osobitým příspěvkem E. F. Buriana českému divadlu 20. století je v neposlední řadě i tzv. VOICEBAND, jehož vzniku, vývojové charakteristice a významu pro divadlo i další umělecké oblasti je věnována přítomná studie.¹

Jako voiceband pojmenoval Burian ve 20. letech soubor věnující se sborové recitaci, při níž nabýval mluvní přednes hudebních charakteristik a která se nezřídka spojovala i s vlastní hudbou a scénickou akcí. „Voiceband je hlasový chór bez omezení slovně i hudebně rytmických prostředků, jakož i hlasových rozsahů“, definoval Burian toto uskupení v programovém článku **Sborová recitace a scénická hudba**.² Názvem současně označil samotný typ tohoto „zvukového umění“. Anglický termín prokazuje souvislost s dobovými jazzovými formacemi (vzorem byla Burianovi zejména americká vokální skupina Revellers, jejíž improvizční umění a schopnost „tvárného využití chyb“ vysoce oceňoval).³

Voiceband se zrodil v ovzduší moderních uměleckých směrů počátku 20. století – kubismu, futurismu, dadaismu a poetismu. S nimi voiceband spojoval odpor k iluzivnímu umění a naopak důraz na svébytnost umělecké tvorby. Z příklonu k poetismu vzešel jeho „veselý charakter“, smysl pro hravost, svobodnou fantazii a spontaneitu tvoření. Burian od počátku proklamuje antiiluzivní charakter voicebandu, který slovo chápe primárně jako „věc“, formální prvek a teprve potom jako nositele určitého významu. „Na názor, že myšlenka, tj. obsah básně je podstatný a pak teprve forma jeho přednášení, odpověděl voiceband tak, že zbavil básně této výlučně obsahové nadvlády a tvořil z ní jako z libreta nebo z nějaké literární synopse novou zvukovou báseň. Obsah básně, obsah voicebandového libreta byl voicebandu jakýmsi východiskem k tvoření formy, která teprve celkovou technickou náplní vyjádřila, oč vlastně v básni šlo.“⁴ Slovo se tedy podle něj musí projevit jako „samostatná síla“, vyznačující se určitou dynamičností, rytmem, zvukovými zvláštnostmi. V tomto pohledu na slovo se měl jistě u koho inspirovat – vzpomeňme např. dadaistické simultánní básně Tristana Tzary a Richarda Huelsenbecka, tzv. Klanggedichte (zvukové básně) Kurta Schwitterse, futuristická osvobozená slova či ruský „zaumnyj jazyk“.

Burian pojál voiceband primárně jako koncertní záležitost. První experimenty proběhly v Umělecké besedě v Praze, pod hlavičkou divadla Dada. Vůbec poprvé zde tento recitační soubor vystoupil 22. 4. 1927 – v šestičlenném složení (včetně Buriana, který zároveň recitoval, dirigoval a hrál na bicí) interpretoval několik básní převážně soudobých autorů (byli mezi nimi avantgardní básníci Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl či Adolf Hoffmeister). V počátcích činnosti se těleso zabývalo přednesem krátkých slovesných útvarů; podkladem se stávaly drobné říkanky či dokonce pouhý sled hlásek a zvuků. K jakémukoli textu přitom voiceband přistupoval jako k libretu, jako k pouhému materiálu svobodné, „nové akusticko-fonetické tvorby“.⁵ To umožňovalo nakládat s ním zcela libovolným způsobem – svobodně

¹ Burianův přínos divadlu dosud nejobsáhleji zhodnotili A. Scherl a B. Srba. Srovnej: **Scherl, Adolf**: *E. F. Burian divadelník*. In: **Obst, Milan – Scherl, Adolf**: *K dějinám české divadelní avantgardy*. Praha 1962; **Srba, Bořivoj**: *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha 1971; **Srba, Bořivoj**: *Inscenační tvorba E. F. Buriana 1939–1941*. Praha 1980; **Srba, Bořivoj**: *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981.

² **Burian, Emil František**: *Sborová recitace a scénická hudba*. In: *Nové české divadlo 1927* (redig. J. Kodíček a M. Rutte). Praha 1927, s. 90–93. Přetištěno in: *E. F. Burian nejen o hudbě. Texty 1925–1938* (vybral a komentářem doprovodil J. Paclt). Praha 1981, s. 101–109, odtud citát s. 105.

³ Píše o tom v knize *Jazz* (Praha 1928, s. 74), která byla v českých poměrech průkopnickou prací, zprostředkováující poznání dobového jazzu.

⁴ **Burian, Emil František**: *O svébytnosti recitačního umění*. In: *E. F. Burian nejen o hudbě. Texty 1925–1938*, c. d., s. 120.

⁵ Tamtéž, s. 122.

přenášet přízvuky, celkově přetvářet metrickou strukturu básně, zanedbávat interpunkci, rušit pauzy apod. Navíc pak bylo možné dodat přednesu určitou intonaci, tempo, dynamiku, zkrátka kvality, které básník psanému slovu vtisknout nemůže. Autorem voicebandové skladby však byl výhradně Burian; členové souboru byli jejími pouhými vykonavateli. Přestože kreaci bylo možné v počátcích zaznamenat jen přibližně, Burian striktně vyžadoval takový nácvik, aby bylo možné skladbu kdykoli beze změn opakovat. Právě definitivnost tvaru byla jedním z nejoceňovanějších rysů tohoto uměleckého tělesa. Sám Burian k tomu uvádí: „Byl jsem překvapen schopností lidského sluchu a to, podotýkám, n i k o l i v c v i č e n é h o hudebního sluchu, když jsem dokázal, aby moji členové bez udání tónu /.../ ladičkou nebo kterýmkoliv jiným nástrojem /.../ provedli skladbu vždycky ve stejné výšce a v stejném rozsahu, jak jsem jim na zkouškách určil. /.../ V Blokově („Dvanáct“) dokázal jsem provést s nimi asi dvacetitaktovou sekvenci velkých septakordů, které provedli vždy nejenom v stejné tónině, nýbrž i s přesností kteréhokoliv nástroje.“⁶

Brzy dochází k využití voicebandu také v rámci inscenací. Významným příkladem je zapojení voicebandu do inscenačního cyklu tří her, který režíroval v Dada roku 1928 Jiří Frejka. V jeho rámci byla uvedena Cocteauova adaptace Sofoklova **Krále Oidipa**, Sachsova fraška **O muži, který vysedával telata** a **Poutník** Pierra Reverdyho. Nejpůsobivější bylo přitom účinkování voicebandu v inscenaci **Král Oidipús**, v postavě antického chóru. V inscenaci Sachsovy frašky recitoval sbor za jevištěm, ale hudebně stylizovaná mluva vyznačovala rovněž projev individuálních herců na scéně. V **Poutníkovi** sloužil sborově recitovaný text za jevištěm jako východisko hudebně pantomimické a filmové akce na scéně. Jako s novým výrazovým prostředkem soudobého divadla pracoval Frejka s Burianovým voicebandem i v Moderním studiu v roce 1929 – z inscenací uvedme např. **Kyklops**, **Hra o Asagao**, **Romeo a Julie**.

Experiment záhy sklídl i první velké zahraniční úspěchy – zejména na VI. mezinárodním hudebním festivalu v Sieně (1928), kde v rámci Matiné cecoslovacco provedl voiceband básně v různých světových jazycích (spontaneitou výkonu tehdy suverénně zastínil mikrotónální hudební skladbu Aloise Háby).

V rámci snah využít sborovou recitaci k interpretaci rozměrnějších literárních celků vzniká legendární voicebandové ztvárnění Havlíčkovy satiry **Křest svatého Vladimíra** (1928; v nové verzi 1929 a 1934). Recitaci, která na mnoha místech přecházela do zpěvu a byla doprovázena bicími nástroji (využity byly též hřebeny, megafony a další předměty), dotvářel na scéně kostýmovaný tanec a jiné pohybové kreace. Z roku 1929 pak je jedna z nejznámějších meziválečných pódiových produkcí, **Máj** na stejnojmenný básnický text Karla Hynka Máchy (nastudováno s padesátičlenným sborem a osmi sólisty).

Vznikem samostatného divadla D v roce 1933 se Burianovi otevřela možnost další experimentace s touto formací. Vyvrcholila roku 1935, kdy scénicky ztvárnil novou voicebandovou kompozici **Máje**, v níž tehdy došlo k maximálnímu vystupňování možností hlasových kombinací. Přednes nadto spojil s čtvrttónovou hudbou Karla Reinera, čímž dosáhl ještě působivějších zvukových efektů. Kromě sboru, který zůstal skryt v zákulisí, se na přednesu podílelo několik sólistů a voicebandové kvarteto. Jak sólisté, tak kvarteto účinkovali i na scéně. Vedle mimicko-gestických a pohybových akcí byl důležitou součástí inscenace tanec, dekorační prvky, hra světla a filmový obraz. Téhož roku jako **Máj** vzniká další významná

⁶ **Burian, Emil František:** *Voiceband – nová tonalita*. In: *E. F. Burian nejen o hudbě. Texty 1925–1938*, c. d., s. 110.

jevištní kreace, lidová scénická montáž *Vojna* (na text lidové poezie sebrané Erbenem), ve které tvořily voicebandový přednes a hudebně stylizovaná mluva hlavní výrazový prostředek společně se zpěvem a tanečními kreacemi. K práci s recitačním tělesem se Burian vrací i po osvobození. Např. již v září roku 1945 provede na bázi kdysi úspěšných voicebandových večerů Hrubínovu **Jobovu noc** pro recitační sbor, čtyři sólisty, housle a klavír.

Burian voiceband koncipoval jako tvorbu, která měla reformovat tři umělecké oblasti: hudbu, recitační umění a divadlo.

V souvislosti s hudbou se voiceband stavěl do protikladu ke klasickým pěveckým sborům. Vůči nim se definoval jako „nenotovaný sbor“, který využívá všech hlasových možností; neomezuje se tudíž dvanácti tóny v chromatické stupnici, ale pohybuje se v neohraničeném prostoru daném dispozicemi lidského hlasu, v hudebně nedefinovatelných souzvucích. Ačkoli produkce počítaly i s uplatněním hudebního rytmu – největší důraz byl s ohledem na jazzové základy formace kladen na rytmus synkopický –, hudební agogiky, hudebních nástrojů a dokonce i samostatných pěveckých čísel, Burian vehementně popíral hudební východisko voicebandu („dnešní recitace má svou teorii jedině v tvarové podstatě slova a nikdy v hudebních základech“).⁷ Jeho kompoziční vzdělání a používání hudební terminologie v souvislosti s voicebandem prý nemohou změnit nic na skutečnosti, „že slovo je především znějící, že věta je souhrnem víceméně artikulovaných zvuků“.⁸ Ač není hudbou, musí mít ovšem voiceband na hudební tvorbu obrozující vliv; má se stát jakýmsi „zvláštním oborem nového hudebního pátrání“.⁹ V této souvislosti bych ráda připomněla, že experimenty s relativizováním tónové určitosti, jak jsme toho svědky u voicebandu, můžeme ve stejné době pozorovat i na poli hudební avantgardy. Např. vídeňští skladatelé Arnold Schönberg a Alban Berg nahrazovali zpěv tzv. rytmickou deklamací neboli Sprechgesangem (mluvozpěv), v němž šlo pouze o zachování přibližných výškových vztahů mezi tóny, nikoli však o přesnou hudební intonaci (viz *Pierrot lunaire*, *Moses und Aron*, *Wozzeck*, *Lulu*, aj.). Zcela zvláštním případem byla snaha domácího skladatele Aloise Háby přiblížit hudebně vokální projev mluvě zavedením mikrintervalů (v tomto systému napsal mimo jiné též opery *Matka a Příjď Království Tvé – Nezaměstnaní*). Mikrintervaly však byly nejen notově zaznamenány, ale také zpěvák musel tento zápis reprodukovat s maximální přesností. Burian naopak odmítl pokusy o tradiční hudební zápis, notaci přednesu, neboť by tím de facto popřel snahu voicebandu osvobodit lidský hlas od hudebních zákonitostí. Na místo „hudební paměti“ měla nastoupit „paměť lidská“, o níž byl Burian hluboce přesvědčen, že zaznamenává přesněji a sugestivněji než notopis.¹⁰ Neodmítal však ani návrhy některých členů souboru zavést zvláštní grafický zápis, který by fixoval přibližný melodický pohyb a rytmus hlasů. Hlavní iniciativa vzešla od Loly Skrbkové. Tato herečka a Burianova dlouholetá asistentka vytvořila velmi jednoduché a logické značky, jakési neumy (sestávaly z čar, teček, obrazců, cifer, apod.), které spolehlivě zachycovaly tempo, rytmus i „melodii“ přednesu. Takto např. zapsala rozsáhlou voicebandovou kompozici *Máje* z roku 1935.¹¹ Se snahou založit práci voicebandu na jiných než hudebních základech byl spojen i Burianův

⁷ Burian, Emil František: *O svébytnosti recitačního umění*, c. d., s. 123.

⁸ Tamtéž.

⁹ Burian, Emil František: *Voiceband – nová tonalita*, c. d., s. 110.

¹⁰ Tamtéž, s. 111.

¹¹ Srovnej: Skrbková, Lola: *E. F. Burianova voicebandová kompozice Máchova Máje*. Brno 1976. Viz „dirigentskou knihu“ na s. 49–146.

požadavek, aby členové souboru byli nehudebníci, lidé bez hudebního vzdělání. Obával se totiž, že působením hudebně školených jedinců by se do deklamace opět promítl hudební intonace, od níž se měl voiceband naopak osvobodit: „Členem voicebandu se může stát každý vyškolený recitátor. Každý, kdo má ponětí o hodnotě slabik a slov, kdo má vycvičený rozsah hlasového fondu (ne ve smyslu pěveckém), může se uplatnit lépe než hudebník z povolání nebo hudební amatér. Nikdy bych nedosáhl na člena hudebně vycvičeného, aby se osvobodil od naučené tonality tak, jak toho voiceband vyžaduje.“¹² Soubor byl sice členěn do jednotlivých hlasových skupin jako pěvecký sbor, ale kritériem nebyl rozsah hlasů, spíše šlo o jejich zabarvení. Nacvičování voicebandových skladeb se pak odvíjelo zcela odlišným způsobem než při studiu vokálních hudebních kompozic: nejprve začal Burian předříkávat text, pak se k němu ostatní členové ve své přirozené hlasové poloze přidávali, přičemž vedoucí hlas postupně ztišoval, až ustal úplně, zatímco sbor přibíral na intenzitě a vyrovnával hlasy v potřebném poměru.¹³

Neméně významně se měl voiceband podílet na „osvobození recitace od realismu a akademismu“.¹⁴ Burian usiloval o vytvoření základů pro zcela svěbytné recitační umění. V tomto ohledu mohl navázat na praxi sborového tělesa Dědrasbor (Dělnický dramatický sbor), jež působilo v Československu v první polovině 20. let pod vedením Josefa Zory a Jindřicha Honzla. Způsob, který Dědrasbor v interpretaci básní vyvinul, se však od voicebandového přístupu do značné míry lišil. Burian chápal slovo jako předmět svobodné akustické a významové hry, v Dědrasboru však byla recitace zcela podřízena diktátu obsahu. Zatímco Burianův voiceband usiloval o „ideologicky nezávaznou“ hru se slovem, Dědrasbor s textem nakládal jako s nástrojem propagace proletářské revoluce. Nejen způsob přednesu, ale rovněž doprovodné scénické postupy Dědrasboru byly zjevně agitační (recitace byla dotvářena tendenčními rekvizitami, např. srpy a kladivy, světelnou symbolikou, údernými gesty, apod.). Tomuto zaměření odpovídal i repertoár, v němž byla nejsilněji zastoupena díla proletářských básníků (Neumannovy **Zpěvy drátů**, **Dvanáct** Alexandra Bloka, Březinovy **Zástupové**, aj.).¹⁵ Burianova kritika stávajících poměrů v recitačním umění nicméně mířila především k recitaci, jak ji slyšel z úst řady divadelních herců velkých pražských scén. Ti totiž přednes básně či jiného textu většinou úzce pojímali jako „prožitek“ obsahu. Ve výsledném tvaru pak taková recitace působila coby nesourodá změť významových detailů. Burian v ní nadto rozpoznával projevy špatné divadelní mluvy, kterou často slyšel z tehdejších oficiálních jevišť (nepřirozený důraz na první slabice, necitlivost k pauzám, polykání závěrečných slabik, apod.). Z dobových herců-recitátorů oceňoval jen Romana Tumu (herce Národního divadla), který podle jeho mínění „nesměšoval recitaci s jevištním podáním“, nesnažil se o tlumočení básnickových představ, ale k básni přistupoval jako k akustickému celku.¹⁶ Na druhé straně Buriana neuspokojoval ani způsob, jímž své texty přednášeli někteří avantgardní básníci, především Vítězslav Nezval. Nedynamický, monotónní přednes, stroze reprodukcující metrickou osnovu básně mu vadil stejně jako přednes iluzivní, s přemírou charakterizace.¹⁷ Burian naopak požadoval, aby interpret přistupoval k básnickému textu

¹² Burian, Emil František: *Voiceband – nová tonalita*, c. d., s. 111.

¹³ Srovnej: Skrbková, Lola: c. d., s. 33–48 (Úvod).

¹⁴ Burian, Emil František: *O svěbytnosti recitačního umění*, c. d., s. 113.

¹⁵ Podrobný výklad umělecké činnosti a repertoáru Dědrasboru v: Obst, Milan: *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*. In: Obst, Milan – Scherl, Adolf: c. d., zejména s. 24–48.

¹⁶ Burian, Emil František: *O svěbytnosti recitačního umění*, c. d., s. 119.

¹⁷ Tamtéž, s. 120.

tvůrčím způsobem (voiceband pracuje s textem jako s libretem!); jak již zmíněno, recitaci básně chápal jako svobodnou „akusticko-fonetickou tvorbu“ bez ohledu na versifikaci.

Paralelně s programováním nového recitačního umění byl voiceband zapojen i do řešení problému jevištní mluvy, jenž Buriana zaměstnával od počátku 30. let prakticky i teoreticky. Tak jako slovo v interpretaci voicebandu, i mluvní herecký projev na jevišti má být dle Buriana zbaven iluzivního podání a jevištní slovo uchopeno jako rytmický a zvukový materiál – „herec má být schopen nejrůznější modulace svého hlasu nejen pro charakterizaci postavy, ale především pro skvělost rytmické artikulace“. ¹⁸ Jinými slovy: referující funkce jevištní mluvy měla ustoupit funkci estetické. Proměna herecké mluvy, její vzdalování hovorové řeči a přibližování řeči básnické byla významnou součástí divadelní reformy českého meziválečného divadla, jejímž cílem bylo jeviště zbavit postupů iluzivního divadla 19. století. Obdobný přístup k herecké mluvě zaznamenáme v inscenační tvorbě Maxe Reinhardta, Alexandra Tairova či Vsevoloda E. Mejercholda, Burianovo úsilí však mělo svého předchůdce i v českém divadle v podobě režiséra Karla Hugo Hilara, který se snažil o „umělý charakter“ jevištní mluvy tím, že ji formoval po stránce rytmické i intonační. ¹⁹ Je však nutno říci, že Burian v práci s ní dospěl mnohem dál, v jeho případě můžeme hovořit až o jakési „muzikalizaci“ slova, které důsledně propracovával po stránce rytmických hodnot, přízvuků, intonace, délky, pauz i tempa. V článku **Umělé slovo** dokonce prorokuje dobu, „kdy si obecnstvo bude prozpěvovat herecké monology a dialogy jako popěvky jazzu či motivky oper“. ²⁰

O tom, jaký význam jako režisér přikládal práci se slovem na scéně, svědčí intenzita, s níž se zasazoval o jeho vědecké zkoumání. Navrhoval dokonce uzákonění jevištního slova; v blízké budoucnosti musí prý dojít k vytvoření obecně závazných norem pro výslovnost a tvarosloví, musí být nalezena pravidla, která přesně určí způsob mluvního přednesu v závislosti na konkrétních dramatických situacích a rytmicko-dynamické struktuře jevištního díla. ²¹

Důsledné zapracování metody hudebně stylizované mluvy, jejíž základy Burianovi poskytl dlouholetá práce s voicebandem, vyznačuje téměř všechny inscenace z vrcholného režijního období 30.–40. let. Vedle inscenace **Máje**, která byla přímo koncipována voicebandově, zmínme scénická díla **Dítě** (1930), **Procitnutí jara** (1936), **Evžen Oněgin** (1937), **Utrpení mladého Werthera** (1938), **Věra Lukášová** (1938), **Manon Lescaut** (1940), **Krysař** (1940) nebo **Loretka** (1941). Míra stylizace jevištní řeči ovšem nebyla ve všech jmenovaných inscenacích stejná. Zatímco v inscenaci **Dítě** na několika místech pouze zdůraznil intonační vzestupnou linii dialogu, ²² v **Máji** stylizoval deklamaci způsobem krajně vyostřeným: měnil délky hlásek, přenášel přízvuk, prudce zrychloval či zpomaloval tempo a měnil dynamiku, násilně melodizoval přednes, atd. Celek tak působil spíše jako hudební kompozice než recitace; touto muzikalizací mluvy se stírala i významová určitost slov. ²³ Rovněž v adaptacích

¹⁸ Burian, Emil František: *Umělé slovo*. In: E. F. Burian a jeho program poetického divadla (uspořádal B. Srba). Praha 1981, s. 47.

¹⁹ Srovnej: Hilar, Karel Hugo: *Pražská dramaturgie*. Praha 1930, s. 9–10.

²⁰ Burian, Emil František: *Umělé slovo*, c. d., s. 47.

²¹ Srovnej: Burian, Emil František: *Slovo na jevišti*. In: E. F. Burian a jeho program poetického divadla, c. d., s. 55–57. Týž: *K problému jevištní mluvy*. In: E. F. Burian a jeho program poetického divadla, c. d., s. 109–116. V původním vydání uvedeno pod názvem *Příspěvek k problému jevištní mluvy* (srv. Slovo a slovesnost 5, 1939, č. 1, s. 24–32).

²² Srovnej: Burian, Emil František: *Moje inscenace Šaldova Dítěte*. In: týž: *O nové divadlo*. Praha 1946, s. 28–30. Též viz Srba, Bořivoj: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, c. d., s. 201–202.

²³ Srovnej: Skrbková, Lola: c. d., s. 49–146.

Manon Lescaut a **Loretka** herci přísně dodržovali Burianovu „zvukovou režii“ slova. Snažili se „vyzpívat“ melodii slov, přičemž někdy plynule přecházeli do zpěvu. Burian jim přesně určil i rytmické hodnoty jednotlivých slabik, změny tempa, dynamiku mluvy, atd.²⁴ Intenzivně stylizoval jevištní mluvu např. také v inscenaci **Krysař**, o níž kritik Josef Träger mimo jiné napsal: „Burianův Krysař se přímo a doslova rozezpívá opojením z lásky k Agnes. Je to vrchol první části, když se rozradostněný Krysař až zalyká přívalem milostného štěstí a kdy své nadšení stupňuje zpěvním refrénem: 'Jak krásný je svět!' Vznáší se jako píseň zazpívaná plně a z nehlubších plic, skandovaný výkřik a jásot, který zasypává posluchače a který připomene hlasově exaltované kadence Romana Tuma.“²⁵ Jindřich Vodák zase velmi vysoce hodnotil Burianovu práci s jevištní mluvou v inscenaci **Evžen Oněgin**: „Je pro naše divadlo jen ziskem, že se E. F. Burian nebojí romantického patosu, že do něho stylizuje přednášení Puškinových dojatých nebo nvyých nebo rozduťých veršů a že kadencováním, pomlčkami, odstíny tempa a tónu zvyšuje citové jejich znění, jejich zamyšlenost nebo smutek, jejich prudké pobouření nebo vyplašení. Jeho Táňa ve výkonu Burešové nabyta tím ve svém dívčím toužení, planutí, svěřování, truchlení lyrické krásy, které na našem operním jevišti nebo ani v dojmech čtenářských ještě neměla, dochází ke zvukům nevýslovné ptačí něhy a ptačí bolesti, vláhne jarním rozjihnutím, zdvihá se nadlétajícími křídly. Její slzné, štkavé, zajikavé ronění dopisu! Její obchůzka opuštěným bydlíštěm Evženovým!“²⁶

Význam voicebandu pro Burianovu inscenační tvorbu však nespočíval pouze v tom, že anticipoval specifický styl mluvního přednesu herců divadla D v jeho vrcholné éře. Skrbková připomíná ještě jeden důležitý aspekt vztahu voiceband a Burianova režijní tvorba: sborová recitace vyžadovala vzájemné hlasové naslouchání, a tím se herci učili dokonalé souhře i respektu k výslednému tvaru, který si pak přenesli i do jevištní práce. „Nemluvili“ na scéně, ale „odpovídali si“, protože se „poslouchali“ a „slyšeli.“²⁷ Můžeme také předpokládat, že herci, kteří prošli voicebandem již v jeho počátcích, byli lépe disponováni pro Burianův osobitý styl divadelní tvorby. Burian zacházel s hlasy recitátorů jako s nástroji symfonického orchestru. Herci, kteří této metodě uvyklí, se pak možná přirozeněji adaptovali i na autoritářský styl divadelní práce E. F. Buriana, jenž živého herce na scéně pojímal spíše jako instrument k naplnění vlastní režisérské vize.

²⁴ Srovnej: **Srba, Bořivoj**: *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha 1988, s. 68.

²⁵ Citováno dle: **Srba, Bořivoj**: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, c. d., s. 203.

²⁶ Tamtéž, s. 205.

²⁷ Srovnej: **Skrbková, Lola**: c. d., s. 48.

VOICEBAND AS AN ORIGINAL CONTRIBUTION OF EMIL FRANTIŠEK BURIAN TO THE CZECH INTER-WAR THEATRE

Summary

The authoress of this contribution focuses on artistic development of so called "Voiceband", a group of recitators, which was established in 1927 by the outstanding Czech theatre director and composer Emil František Burian (1904–1959). The performances of Voiceband were based on choral recitation, enriched by musical and scenic elements.

The voiceband-experiments were realized for the first time in the years 1927–1928 in the Prague theatre Dada, which was one of the most important centres of the Czech theatre avant-garde. The first "concert" of Voiceband took place in April 1927 in this theatre: six recitators (including Burian, who also conducted and played percussion) recited poems by the avant-garde poets, such as Jaroslav Seifert, Konstantin Biebl, Adolf Hoffmeister, etc. Besides, Voiceband performed in the performances of theatre Dada, directed by Jiří Frejka (see for example *King Oedipus* by Cocteau or *The Pilgrim* by Reverdy). In the Modern studio (Moderní studio) founded in 1929 such performances as *Cyclops* or *Romeo and Juliet* followed. Other creations from this time are *Křest svatého Vladimíra* (Karel Havlíček Borovský, 1928) or *Máj* (1929).

The great influence of voiceband was apparent in musical aspects of speech in Burian's performances in the Theatre D (1933), especially in his most famous performances from the years 1935–1941 (D 36–D 41): *May* (*Máj*, Karel Hynek Mácha, 1935), *Spring's Awakening* (*Procitnutí jara*, Frank Wedekind, 1936), *Eugene Onegin* (*Evžen Oněgin*, Alexander S. Puškin, 1937), *Sufferings of the young Werther* (*Utrpení mladého Werthera*, Johann Wolfgang Goethe, 1938), *Věra Lukášová* (*Božena Benešová*, 1938) or *Manon Lescaut* (*Vítězslav Nezval*, 1940). The actors had to keep special intonation and rhythm of the words, fixed by Burian with a great accuracy, so that their speech reminded of a musical composition.

PŘEDMĚT V ANIMOVANÉM FILMU JAKO UNIVERSUM

Vladimír Suchánek

Jednota mnohosti aneb jsme jedné krve Ty i Já!

Vnější i vnitřní jednotu mnohosti jsoucna a bytí u animovaného filmu je možno chápat jako estetický výtvarně materiálový systém, který je založen na principu jednoty mnohostí forem, druhů, stylů, technik a materiálů. Všechno dohromady musí mít jednotící koncepci, která vylučuje formální adaptabilitu na nekompatibilní prostředí. Začneme trochu více od počátku.

Člověk, když dospěl do určitého stádia své fyziologické i psychické evoluce a získal schopnost reflexe,¹ začal nebývalým tempem rozvíjet své intelektuální schopnosti, které tímto překotným vývojem doslova vybuchovaly a otevíraly člověku neobyčejné možnosti dosud skryté v ne zcela intelektuálně funkčním rozumu. Člověk byl najednou zde a byl rychle mimo to, co ho tvořilo a z čeho vyšel jako z archetypu. Člověk najednou byl Člověk a ten historicky brzy podlehl pokušení své pýchy, udělal bezmyšlenkovitě krok stranou, mimo svou cestu predestinace druhu. Schopnost reflexe urychlila vývoj jeho intelektu natolik, že začal příliš brzy pronikat do „mysteria naturae“. Dostal se do uzavřeného kruhu intelektuálních možností rozumového poznání, začal rozdělovat poznávaný svět na oddělené prvky a tyto prvky neustále dělil. Tím se odklonil od poznání, které vidí svět jako jednotu v Řádu a z něj vyplývající zákon Harmonie. Tento Řád se skládá z mnoha prvků, které nemohou existovat samy o sobě, protože jsou nerozdělitelně propojeny velmi složitým systémem souvztažných závislostí, které teprve dávají vnímanému celistvost jednoty mnohosti. Svět byl chápán jako obraz skládající se z mnohovrstevnatého, ale jediného a jedinečného fenoménu života, který byl stvořen a řízen. Člověk se odklonil od tohoto zdánlivě složitého, ale velmi přirozeného způsobu vnímání a chápání světa a sebe v něm. Jasně a zřetelně si uvědomoval, že si uvědomuje, že – ví. To ho zcela fascinovalo a zde bychom mohli pravděpodobně hledat jednu se základních příčin jeho sejítí z cesty. Chtivost zaměněná za touhu a rozum za intuici. Soustředil intelektuální pozornost na jednotlivosti a dal jim přednost před systémem obraznosti celku.

¹ Pro pořádek si reflexi přesněji definujeme: Reflexe – zrcadlení, přemýšlení, přemítání, uvažování, rozjímání, sebepoznání, obrácení se k věci samé, introspekce, kritická analýza, schopnost sám v sobě analyzovat a meditoval nad smyslem svého bytí – (např. A. Tarkovskij začíná svůj film **Zrcadlo reflexi**, jako svým osobním bytostným počátkem, – reflexe, počátek mého bytí v pravdě o které já vím, počátek mého Já tady a teď).

Přirozeně vyvinutý svět je jednotou mnohosti druhů. Jeden pro druhého a jeden závislý na druhém, přičemž jedinec v těchto návazných vztazích neztrácí svou neopakovatelnost a identitu, ale naopak. Rozvíjí svou jedinečnost obohacováním se mnohostí – tedy jinými jedinečnostmi. Všichni ovlivňují všechny. Je to koloběh závislostí. Je to jednota mnohosti. Čím větší mnohost, tím větší závislost, ale tím bohatší celek, tím větší důležitost jednotlivosti, tím větší identita jediného, bez něhož je celek nemyslitelný, protože na sebe váže příliš mnoho vztahů. Celek je neohraničenost – jedinec, skupina, národ, stát, kontinent, svět, sluneční soustava, galaxie ... vesmír, transcendence. Rozvojem lidského společenství se tento celek v lidské reflexi rozdrobil na nezávislé entity, které svým vydělením se rozbily mnohost a tím i celistvost celku. Člověk přestal chápat archetypální vztahy a pomalu ztrácel vědomí souvislostí. Pýcha, ztráta vjemu etického vzorce konstrukce světa, egoismus, marasmus ducha, pokřivení morálky a nakonec vítězství egocentrismu. JÁ je postaveno nad MY, protože už není schopno uvidět, že – my to je já a já a on a on a tamten a tamten, ... ale kdo by si nevzpomněl na jiné variace mnohosti My, třeba totalitní. Člověk se začal propadat do jediného Já jako absolutní sobeckosti jedince v chápání jediného bez pokračující návaznosti na následující celek: JÁ-jedinec, JÁ-skupina, JÁ-národ, JÁ-stát, JÁ-kontinent, JÁ-planeta, JÁ-sluneční soustava... JÁ, ...

Jestliže si uvědomíme, že ve své podstatě systém Chaosu (mnohost jednot) pomalu zaměňuje a nahrazuje systém Řádu (jednota mnohosti), tak to není právě optimistická představa budoucnosti života. Moderní liberálně demokratická společnost právě svým bezbřehým liberalismem vytváří půdu pro tento rozklad. Výchova individua k egoismu v chápání své individuální svobody v rámci demokracie a pluralitní společnosti je pravděpodobně vedena nešťastným směrem a do slepé uličky. Výsledky jsou poměrně katastrofální. Směr rozvoje totiž nespěje k obohacování jednoty mnohostmi, ale právě naopak, k rozpadu, k mnohosti individuálních jednot. JÁ má přednost před vším ostatním. Každý sám za sebe a pro sebe. Nejsme ochotni obohacovat sebe mnohostí jednoty a vracet se obohacení zpět a opět se obohacovat ... atd. Svoboda jednotlivce je povýšena nade vše, je nedotknutelná. Na svobodu jednotlivce nemá nikdo druhý právo. Z tohoto děsivého kruhu v podstatě není úniku. Na druhé straně totiž čeká totalita, která je absurdní zřůdností. Ta z jednoty mnohosti dělá jednotu jednoty. Svět se nezadržitelně rozpadá – společensky, politicky, nábožensky, národnostně, etnicky. Výsledkem je ztráta dějin, ztráta morálního kodexu, zlo, nenávist, intolerance, xenofobie a duchovní zhroucení. Zákonem prvního systému – *jednota mnohosti je harmonie*, kdežto zákonem druhého systému – *mnohost jednot je chaos*, tedy záměna Harmonie-Řádu na Chaos-Rozpad. Zde, v jednotě s Aristotelem, který hledal podstatu krásy v – jednotě v rozmanitosti (*unitas multiplex*), můžeme reflektovat pouze skutečnost, která krásu považuje za trapnost, protože v konfrontaci s Krásou je tato skutečnost trapně prázdná.

Člověk zřejmě stojí před největším úkolem svých dějin – návratem do jednoty mnohosti. Tedy skutečně jiná „třetí civilizační cesta“?

Člověk se vyvíjel miliony let, ale jeho psychická a duchovní zkušenost byla za tu dobu zcela odlišná než zkušenost, kterou získal v období posledních cca 500 let. Člověk se dostává do koloběhu závislostí, které spoutávají jeho přirozený způsob života. Začíná být závislý na systému uměle vytvořeného světa, který mezi něj a přirozené životní prostředí i přirozený životní styl staví hradbu. Tato „hradba“ pak způsobuje i ztrátu orientace v hodnotovém

systému. Je to hustý a prakticky nepřetržitý proud negativních informací, které si člověk sám vytváří i sám aplikuje do svého životního stylu. Tím staví sám v sobě neprůhlednou stěnu pro vhléd v pozitivní smysl bytí. Jak člověk zdůrazňuje negativní zkušenost a ta začíná převažovat a do velké míry i určovat způsob jednání a myšlení, tak se stále více odklání od přirozeného stavu bytí. Uzavřený kruh se pak zdánlivě nedá přerušit. Existuje však i druhý proud, proud pozitivních informací a skutečností, které velmi nenápadně dodávají klasické archetypální duchovní systémy (v evropském kontextu křesťanství, judaismus, ale i islám). Člověk se dostává pod tlak protikladných emocí a není schopen se orientovat v hodnotovém systému, který je z jedné strany pro něj cizí, ale zároveň svou vznešenou pozitivností velmi přitažlivý. Odvrácení se od přirozeného stavu bytí, kterým je zakoušení Boha jako přirozené tajemství pravdy, bylo příliš dlouhé a příliš intenzivní. Pro člověka to v tomto stádiu vývoje znamená, že přestává vnímat nejzákladnější přirozené projevy bytí. Jsou to právě ty projevy, které jej charakterizují jako živou duchovní bytost.

Jedním z těchto projevů byl i vztah k přirozenému přímému prostředí jeho existence. Tento vztah byl zakoušen a chápán skrze význam předmětu v tom smyslu, že člověk začínal organizovat většinu svého chování a své činnosti a postupně dávat všemu ve svém životě specifický řád. Začínal si uvědomovat důležitost i výjimečnost jednotlivých etap své činnosti a tyto etapy koncipoval přes svůj vztah k předmětům vztahujícím se k těmto činnostem. Geneze předmětu ve vývoji člověka byla jedním z rozhodujících aspektů jeho sociální a ekonomické evoluce a to v celé šíři – od primitivní pomůcky přes pracovní nástroj až po hierofanii. Právě předmět obsahuje ve své formě i ideji velké množství informací, které jsou výsledkem tohoto vývoje i „civilizačního směřování“ člověka jako sociální a zejména duchovní bytosti. Zde máme samozřejmě na mysli předmět, který byl vymyšlen, zkonstruován a vyroben člověkem výhradně pro lidskou potřebu.² Každý „lidský předmět“ má samozřejmě svou velmi specifickou „genetickou paměť“ vypovídající o člověku a jeho vztahu ke světu a to ve všech aspektech lidského vztahu k bytí. Ekonomického, společenského, výrobního, kulturního i duchovního. Není účelový a významový rozdíl mezi válečným pomalováním u přírodních národů a uniformou u civilizovaných. Je ovšem veliký, dokonce zásadní rozdíl ve vnitřním smyslu válečného pomalování a uniformou, kamenem pod hlavou a polštářem, ostrým pazourkem a nožem nebo čelenkou z orlích per a královskou korunou.

Mnohost materiálu, jednota bytí. Jednota bytí – jednota mnohosti

Předmět jako rekvizita se v uměleckém a animovaném filmu vrací ke svému původnímu smyslu – vypovídat o situaci ve které existuje ze svého vnitřního hlediska. To samo o sobě klade na tvůrce velkou odpovědnost při jeho použití ve filmovém obraze. Zdánlivě jednoduchý problém, zaplnění scény a prostředí vhodnými předměty-rekvizitami se tak proměňuje na velmi specifický umělecký výkon, který podléhá mnoha podmínkám, které zase vyvstávají z podmínek nastolených před nimi. Jestliže klasický film potřebuje předměty-rekvizity k definování základního časoprostoru, pak o animovaném filmu lze říci, že předměty-rekvizity vytváří schopnost jeho komunikace s vnitřní ideou časoprostoru, a to nejen v okamžiku, ve kterém se právě nachází.

² V případě předmětu je nutné neustále mít na zřeteli, že předmět jako nástroj, který lze zástupně použít k jistému, zcela specifickému účelu, znají a využívají i mnohé druhy živočišné říše včetně ptáků i hmyzu. Jedná se však o předměty přirozeně existující – trn, větvička, kámen, květina, ořechová skořápka, opuštěná ulita, atd.

Velice dobře se to dá přirovnat k pantomimě, která z jedné strany je součástí divadelního projevu a ze strany druhé samostatným druhem divadla, které nepotřebuje ani rekvizity ani kostým (to už v menší míře).³ Lze přece komunikovat na jiné a vyšší rovině sdělení než pouze skrze předměty, které zřetelně určují a zařazují časoprostor odehrávající se skutečnosti do vnímatelného a definovatelného kontextu. A právě v kontextu s pantomimou je možné otevřít dost zásadní otázku – je v animovaném a trikovém filmu předmětem také člověk?

U animovaného filmu tomu tak není, protože předmět reálného použití (filmová rekvizita) na sebe bere několik úkolů, které s jeho zažitou funkcí souvisí pouze jako symbol, metafora či dokonce (a to výrazně) jako výtvarná alegorie. Jedná se totiž o skrytou personifikaci, která je navíc antropologicky determinována. Vše co se objevuje jako součást obrazu v animovaném filmu je personifikací. Předmětů se to týká v míře největší, protože právě ona skrytost osobního autonomního „já“ je zde výrazem, že toto „já“ je nejen živoucí, ale živoucí stejně intenzivně, stejně souvztažně a stejně duchovně jako vše ostatní v takto vytvořeném obraze se nacházející.

Nejprve se podívejme na to, co a čím je předmět jako filmová rekvizita, tedy jako klasický filmový výrazový prostředek. Víme, že tvůrčí umělecké myšlení používalo předmět v dějinách umění a používá dodnes nikoli k úkonu v rámci fabulace či narace nebo k znázornění předem jasného účelu jednání, ale jako znak nebo symbol, kdy tradičně vžitý účel předmětu vyjadřoval zástupný smysl. Tedy jako klasickou hierofanii. Byly tu i pokusy pramenící z hluboké tvůrčí invence a imaginace, které klasický význam předmětu posunuly do skutečně výsostně poetických a básnických rovin a moderní doba, věrna svému rytmu a nekonvenčnosti, zažila velmi fundované a dokonce i vědecky erudované intelektuální pokusy o vysvětlení takových tvůrčích postupů.

Surrealismus, jeden z těchto moderních uměleckých stylů, významně posunul definici předmětu na základě psychoanalytické filosofie, psychiatrie a hlubinné psychologie, do oblastí podvědomých a nevědomých asociací a zdánlivě absurdních souvislostí, které otevřely možnost nazírat a zejména medítovat o předmětu z docela jiného úhlu. Právě surrealismus ve svém psychologickém automatismu obrazně použil nůžky ke psaní a kalamář na štípání dřeva, ovšem při dodržení původního, tedy reálného, významu použitého předmětu. Nůžky zůstaly nůžkami a kalamář kalamářem. V surrealismu vychází význam předmětu z rozboru snů, tedy z mimořádně jemných a navýsost křehkých hlubin podvědomí či přesněji mimovědomí. V těchto končinách lidského nitra panují jiné zákony a jiné vztahy a souvislosti než v zažité konvenci předmětně reálného světa. Předměty zde vyjadřují významy spíše filosoficko-emocionální a do velké míry i fyziologické a dochází tedy k velmi úzkému propojení s přirozeným živočišným pudem. Tyto čisté emocionální asociace při kontinuálním propojení nebo i zdánlivě prostém spojení jedné s druhou, nabývají filosofického charakteru, který svým způsobem definuje podstatu lidského bytí v kontextu s prožívaným životem ve světě, jenž je determinován tím, že je takový jaký právě je. Dochází tak k vytvoření zdánlivě umělých vztahových systémů, které však mají svůj původ v zážitku člověka, který je zasut v podvědomí nebo mimovědomí. Například známý obraz René Magritta **Probodený čas**. Parní lokomotiva v nejvyšší rychlosti vyjíždějící z krbu. Nebo jeho další slavný obraz **Stálost paměti** s hodinkami tekoucími přes hranu stolu a visícími na větvi stromu jako kus hadru.

³ Krásným příkladem je představení **Ten, který lyžuje** ochotnického Bílého divadla z Ostravy. Pantomimické představení zcela obnažených mužů, kteří k vyjádření myšlenky používají právě kontrast a zároveň vzájemný vztah těla a tělem používané rekvizity (zde lyžařského náčiní).

Středobodem našeho zájmu je ovšem kinematografie. Ve filmu jako uměleckém díle hraje filmová rekvizita, tedy obyčejný předmět, zcela mimořádnou a v určitém smyslu rozhodující roli. Totiž, všechno v uměleckém filmu hraje mimořádnou a rozhodující roli. Je to systém vysoké kvality všech jednotlivých článků navazujících na sebe. Všechny použité články musí být stejně důležité a stejně kvalitní (ve smyslu ideovém, dramaturgickém, estetickém i výrazovém), aby výsledkem mohlo být skutečné umělecké dílo. Základním úkolem rekvizity (předmětu) v klasickém hraném filmu je udělat prostředí děje věrohodným ve vztahu ke způsobu vyjadřování, formální a ideové stavby. Na rekvizitách záleží, zda to či ono prostředí bude důvěryhodné, pravděpodobně možné a tím i přijatelné. Samozřejmě v zadané koncepci. V uměleckém filmu rekvizita není nikdy postavena do role doplňující, ale vždy vytvářející. Určuje prostředí po všech stránkách, zařazuje jej do doby a tím vytváří důležitou složku scénického časoprostoru. To znamená, že jako jeden z nositelů vizuální obraznosti scény charakterizuje situaci, čas, místo a děj. Rekvizita se tak stává velmi závažným činitelem ve vytváření pojmového i poznávacího charakteru dějového časoprostoru filmu. Role předmětu jako tvůrce reálné pravděpodobnosti mizanscény, scény i prostředí je tedy až druhotná, i když neméně důležitá. Ona druhotnost vyplývá ze samé podstaty předmětného účelu použité rekvizity. Tyto významy jsou svým způsobem „stranově převrácené“. Pojmový a poznávací charakter se vyjeví jako významově důležitější až poté, co si skrze předmět uvědomíme mizanscénu jako věrohodnou, pravděpodobnou skutečnost. V tomto okamžiku se všechny významy dostávají do náležité hierarchie. Rubikova kostka v rukou soudce z osmdesátých let našeho století, ale ten je v anglickém taláru z alžbětinské doby, nebo obrovské kmeny poražených stromů ležících v blátě za deště na nákladním vlakovém nádraží v Tbilisi, které jsou oplakávány příbuznými. Obě tyto „předmětné“ scény jsou z filmu T. Abuladzeho **Pokání** (SSSR/Gruzia, 1984).⁴

⁴ **Thengiz Abuladze** – *Pokání* (SSSR/Gruzie 1984). Klády na nádraží.

Ženy mužů odvlečených do komunistických koncentračních táborů na Sibiři vědí, že se jejich milým občas podaří do klád stromů, které kácení, vyrýt své jméno a datum. Svolávají se a sbíhají ke každé nové zásilce dřeva ze Sibíře a zoufale hledají jméno svého muže, otce, bratra, syna, milence.

Předmět-rekvizita: Poražený kmen stromu je zde ztotožněn s poslem, který má jméno a skrze toto jméno se stává jeho nositelem. Kmen stromu je tedy nositelem vědomí někoho, koho zastupuje do nejvyšší možné míry. Je nositelem jména, proto má i jméno jeho života a osudu. Transformuje se v někoho, kdo tu ve skutečnosti není, ale díky skutečnosti jeho jména oživuje jeho přítomnost svou svědeckou přítomností o něm. Je nositelem znaku o jeho životě, o jeho jsoucnosti i živoucí existenci; kmen je tedy jím. Tím se stává do velké míry i reálně-magickým představitelem vědomí jsoucnosti vztahu, ve kterém existuje. Ženy tyto kmeny laskají, oplakávají, hladí, líbají, urovnávají odřenou kůru, tisknou se k nim. To všechno ale neznamená, že klády jsou považovány za vtělení (nebo zástupnou přítomnost) nepřítomné bytosti. Právě naopak, klády jsou „jen“ bodem kontaktu, jsou jiným časoprostorem umožňujícím *být v přítomnosti fyzicky nepřítomného*.

Toto sdělení má ještě další znakové polohy jako např. samotný výběr předmětu – poražený strom. Je to obraz zmaru, pokoření, oběti. Strom oddělený od kořenů své země, oderván a odvezen na druhý konec světa, zbavený větví, listů, kůry a nakonec i své koruny jako znaku (erbu) života a spění k Bohu. Znak vzprímenosti ve vertikále. Smrt jako vertikála zlomená do horizontály. Tedy hodnota postavená do svého neživotného protikladu: povstání-stržení, směřování-bloudění, vertikální-horizontální, žijící-mrtvý. To už není přirozená smrt, ale zmar, protože smrt je dokonané završení vertikály, její dospění, její uskutečnění se. Vůbec celá symbolika a znakovost stromu je mimořádná už ve své podstatě, kdy strom je přímým symbolem stvoření, vzprímenosti, plození, zrání, košatění, věčnosti i smrtelnosti, zakořenění, směřování a spočinutí, ale i připomínkou selhání, pokušení a hříchu. Dalšími znaky jsou zde bláto a déšť. Bláto jako země, prach, hmotné zanesené špínou, materie ze které jsme stvoření. Déšť jako voda, očista, smíření, proudění milosti, pokřtění, tedy Kristus. Obraz tragédie, osamění, smutku i velikosti lidské lásky je zde přítomen jako skutečná, hmotná substance, prostě je zde! Beze slov a velkých gest. Předmět sděluje ve scéně něco, co v zadané emocionální a poznávací rovině skoro nelze sdělit dokonaleji a intenzivněji.

Dobře vztahově, asociativně a výtvarně použitý předmět dokáže sdělit více než kaskáda slov, stránky dialogů a monologů. Samozřejmě, je-li použit umělecky přesně, se smyslem pro imaginaci, tvůrčí invenci a „hieroglyfickou významovou symboličnost“, kterou v sobě obsahuje.

Stačí si připomenout notoricky známou tzv. mluvu květů nebo obecně přijaté obrazy např.: *jablko*: zakázaný plod; *dýka*: zbraň cti nebo zrady; *růže*: láska, bolest, oběť pro lásku, ale i marnivost, atd. Použití předmětu k symbolizování (nebo alegorizaci) určitého stavu a určité situace je zcela běžně používaná praxe v normálním chodu společnosti. Proto by bylo velkým omylem domnívat se, že symbolika a znakovost předmětu je, jak se dnes rádo tvrdí, artistní estetizování uměleckého obrazu, které ryze formálně zvýznamňuje dílo pro snobskou elitu. Není to pravda, jako příklad: slepecká hůl, různé typy návštěvidel, dopravní značky, hodinky, orientační tabule v metru, na nádražích, to všechno není nic jiného než čistý předmětný symbol, ovšem vžitý a žitý. V uměleckém filmu se tato hra vžitých symbolů mění, a to dost výrazným způsobem. Slepeckou hůl nepoužívá skutečný slepec, ale člověk, který ve skutečnosti vidí, zakázaný plod utržený ženou muž odmítá, při pohřbu jsou v kostele skutečné ovce, hodiny nemají ručičky, zastřelenému člověku nevytryskne z těla krev, ale ten, kdo jej zabil, mu připevní rudou stužku na hrud, atd. Předmět je schopen vypovídat nejen o sobě, o určitém významu v určité situaci, o významu v kontinuitě určitých kontextů, které byly naznačeny na docela jiném místě, ale i o stavech emocionálních a navíc je schopen předat i informaci, která je verbálně, obrazově, zvukově či jinak smyslově nepředatelná (viz například rychtářská práva, symbolizovaná dřevěnou insignií).⁵ „Symbol

⁵ **Andrej Tarkovskij:** *Stalker* (SSSR/Rusko 1979) Jízda ukazující předměty pod hladinou vody.

Celá tato scéna je zasazena do několika souvislostí, proto se jí budeme věnovat trochu podrobněji. Poutníci jdoucí Zónou ulehnou k odpočinku a vedou lehké ironické dialogy, zatímco Stalker, který leží na zádech, se na jedinou mění. Leží tvář do vody, kterou k němu přibíhá pes. Ten si mu lehá k boku. Vrací se barva a nemastný neslaný, i když šťavnatý dialog poutníků, kteří se doslova babraji a tonou v problematice o smyslu bytí, nabývá na nesmyslnosti jak v argumentech, tak i v odpovědích. To, že ke Stalkerovi přibíhá pes vodou, je znamením času. To, že tato voda je v jakémsi betonovém bazénu, je známka ohraničenosti času, jeho konce i počátku. Všechno leží v čase, všechno hmotné a pomíjivé. I lidský život.

Bez významového předělu je tu opět Stalker a černobílá kamera panoramuje od jeho hlavy opřené o ruku do vody a jede dlouhou jízdu po rozličných předmětech, které jsou „utopeny“ pod hladinou. Předměty ve vodě nemají mezi sebou žádnou souvislost, kromě jediné: byly vyrobeny člověkem pro potřeby člověka. Tím jsou i znakem určitého druhu lidské činnosti. V proudu času jsou zapomenuty jako zbytečné, nemající žádný smysl, odvál jej čas, odnesla jej voda. Ovšem voda zde znamená nejen věčnost zapomnění, bezbřehost času a marnost lidské samolibé pýchy, moci a malosti, ale je zřejmé i obrazem celosvětové potopy jako konce světa, kdy Bůh vyjeví svou láskou a mocí všechny skutky ať dobré či zlé a blahoslaví jen to, co jest hodno blahoslavenství. To napovídají i slova, která v tomto záběru zní: „*Povstalo silné zemětřesení, slunce zčernalo jako tmavá pytlovina, měsíc byl samá krev a hvězdy padaly z nebe na zem jako když fíkovník shazuje padavky, když jím zalomcuje silný vítr, obloha se shrnula jako stočený svazek svitků a všechny hory i ostrovy se vyšinuly ze svého místa. Pozemští králové a velmoži, velitelé, boháči i mocní a vůbec všichni, otroci i svobodní, skryli se do jeskyň a skalních trhlin v horách a volali na hory a skály: – Padněte na nás a ukryjte nás před tvářmi toho, který sedí na trůně, a před Beránským hněvem, protože přišel onen velký den jeho hněvu. Kdo tedy může obstát?*“ (Zj 6,¹²⁻¹⁷)

Co je to za vizi? A je to vůbec vize? Sen? Proč ta slova říká Stalkerova žena? Toto všechno je obrazem vědění Stalkera, vědění o světě lidí, proto je obraz černobílý, je to dotyk Zóny se světem lidí skrze Stalkerovu duši. Proto panorama začíná hlavou-mozkem-věděním-duchem a končí rukou – tvůrcem-vykonavatelem vůle vědění. Je to geniální obraz člověka zajatého v bludném kruhu své nesvobody. Ohraničeného vědomím své nadřazenosti a pýchy a tím i odsouzeného k neproniknutí ven. Citace z Apokalypsy pouze připomíná, že přijde dies irae, prorokovaný soudný den spravedlnosti skrze skutky tvoje, člověče. Protože člověk bude souzen podle skutků své svobodné vůle, vykonaných jeho svobodnou rukou. A tato slova pronáší žena Stalkera nebo přesněji řečeno, podvědomí, paměť a vědění Stalkera promlouvá hlasem jeho ženy, protože jedině žena Stalkera

proto nesmí být nikdy degradován na obyčejný prostředek každodenní potřeby, ani není vyhrazen k pouhému „svátečnímu“ použití nebo příležitostné účtě. Je to živá přítomnost, které je podřízeno vše světské, hmotné a k životu potřebné. To, co nazýváme „světským“ a „hmotným“, je tímto postojem zbaveno své světskosti a materiálnosti a stává se výrazem skutečnosti, která je za všemi jevy a která dává smysl našemu životu a jednání, skutečnost, která spojuje bezvýznamné a nejnižší věci a dává je do široké souvislosti universálního dění. Rilke praví: „V nejmenším najdete svého učitele, kterého to nejhlubší ve vás nikdy nemůže uspokojit. Pakliže se tento duchovní postoj na některém místě poruší, ztratí svoji základní jednotu a tím i svoji stabilitu a sílu.“⁶

To už ovšem do významu předmětu jako velmi důležitý činitel vstupuje barva, která jednak zdůrazňuje přirozené vlastnosti předmětu, zdůvodňuje a definuje jeho symboliku, nebo jej dokonce může dát se sebou samým do významového i výrazového protikladu. Například:

může jako člověk vyslovit toto morální varování. Je to hlas člověka, který se obětoval pro jiné (mystická oběť ženy pro blahoslavení světa: Eva-Sára-Maria). Žena vykupuje své selhání svou soukromou obětí, která je navíc nezastupitelná, proto Stalker musí slyšet tato slova pouze hlasem své ženy (viz také závěrečný monolog celého filmu, který pronáší opět jeho žena: „...řekl mi *pojď a já, já, já jsem šla a nikdy jsem toho nelitovala, i když to bylo zlé, velmi zlé, moc zlé. Ale copak by mohlo přijít k člověku štěstí a láska bez hoře a bolesti...*“). Proto je celá scéna komponována ve filmu jako svědectví. Vše, co je ponořeno pod vodu, země. To, co se vynoří zpět, ožije novým životem – to znamená, že máme co dělat se symbolizací křtu jako svátosti, jako posvěcování svátostného stavu života. Scéna křtu, obmytí a zrození do nového života se odehraje vzápětí. Poutníci projdou troubou, tunelem pokání-očištění, poté přejdou vodu, do které se ponoří až po hlavu, a vyjdou na druhé straně. Na straně nového života, kde všechno je jinak. Zevnitř jejich vědomí a svědomí. Tam už neplatí nic z tohoto světa, ale všechno, co platí, záleží na jejich rozhodnutí. Jsou očištění pokáním a křtem a proto mohou přistoupit k svátosti přijetí Boha, ale musí se mu sdělit ve své pravdě ve svátosti smíření. Celá tato scéna obrazně vyjadřuje veškerý princip postupného vcházení člověka do souvztažnosti stvořeného bytí a sounáležitosti s Bohem – jako svátostné přijetí křtu a eucharistie skrze svátostné smíření. „*Naplnil se čas a přiblížilo se Boží království. Obrátte se a věřte evangeliu.*“ (Mk 1,¹⁵) Připomeňme si scénu z Evangelia podle Lukáše: Ježíš odchází na horu Olivetskou do Getsemanské zahrady. Jsou s ním dva učedníci. Ježíš je nechává na jednom místě, prosí je, aby se modlili a sám se vzdálil a modlí se. Je podroben nejvyššímu možnému pokušení a poté se smrtelnou úzkostí a prosí Boha, aby tento kalich od něj odejmul, ale podle své vůle. Zjevuje se mu anděl, který mu dává posilu. Ježíš se vrací a jeho učedníci spí a on se jich ptá, proč se nemodlili s ním a neodháněli pokušení chodící kolem.

Dá se říci, že tato událost je v tomto filmu zobrazena právě rozebíranou scénou, kterou si dovolím nazvat „Modlitba mistra v zahradě Getsemanské“. Předměty pod hladinou jsou zprostředkovatelé významů, které v kontextu dávají požadovaný smysl. Jsou to znaky hozené pravdou věčnosti do vod zapomnění, do vod potopy jako smrti a zároveň křtu v novou čistotu. Peníze – materiální bohatství, ubohé požitky světa, marnosti a moci; injekční stříkačka – nepravá léčba, snad i drogy, tedy oblužení, omámení po kterém přijde realita jako děs; zbraň – touha vládnout, touha zabíjet, rozsevat strach a násilí jako princip manipulace s druhými; potopené akvárium i s živými rybičkami je úžasným předmětným a výtvarným symbolem-obrazem komplexnosti mizanscény celého filmu tj. oné mystické trojjednoti světa jako Věčnosti. Předměty pod vodou jsou tedy jednak hlubinou lidského nevědění o marnosti svého světského počínání bez návaznosti na Boha a jednak v těchto potopených předmětech je i hlubina věděni Stalkera. Dva tedy spí a jeden se modlí. Přichází k němu pes (Anděl) jako znak věrnosti a čistoty bez falše, tedy znak Boží přítomnosti a jeho posily: já jsem s tebou, i když ty spíš. To předává sílu ve chvílích pro člověka nejtěžších, kdy v hlubinné meditaci potkává vědomí skutečnosti. Ti lidé, kteří jdou podníceni svým zoufalstvím za někým, koho neznají, tam, kam světská společnost vstup zapověděla pod hrozbou trestu a přitom jasně nevědí, co chtějí, jen cítí, že pro svou spásu musí něco vykonat. Vědomí – konat pro spásu, to je nadějí pro svět. To něco souvisí s jejich pokorou. Toto všechno, tedy hlubina a tragika lidského tápání, nevědění a zmatku, je vyjádřeno pomocí rekvizit (předmětů), které naopak u Stalkera znamenají hlubinu vědění otevřenou ovšem skrze modlitbu nebo meditaci. V souvislosti s rekvizitou v animovaném filmu (konkrétně Animatrix) si Stalkera v dalším textu připomeneme ještě několikrát.

⁶ Góvinda, Anágárika Lama: *Základy tibetské mystiky*. (Podle esoterických nauk Velké mantry ÓM MANI PADME HŮM) Praha, Pragma 1994, str. 20.

bílá puška, červená rakev, černý květ, modrý strom, atd. Na první pohled to vypadá, že jde o vytváření iluze fantastična, určitých nereálných vizí nebo básnických lyrických obrazů, ale to by byl omyl v chápání významové polohy barvy ve vztahu k předmětu. Především jde o vytvoření informace o ještě silnější realitě, než může skutečná realita předat sama o sobě. Nejde o zdůrazňování podstaty předmětu, ale o předání vnitřních informací emocionální cestou, která je nenahraditelným zdrojem pro řetězec asociací, jež reálná skutečnost vyvolat nemůže nebo ne až tak prostě. Ve své podstatě jde o skutečnou, konečnou definici předmětu ve filmovém obraze.

Stačí si připomenout skutečnou událost – květy rudých karafiátů v hlavních automatických pušek vojáků při revoluci v Portugalsku nebo v uměleckém díle: policejní auto či televizní zpravodajský štáb v době krále Artuše ve filmu skupiny Monty Python – **Monty Python a Svatý Grál** (Velká Británie, 1974). Předmět může dokonce svou barevností nahradit barvu a její znakovost.

Jedná se o využití drapérií a jednobarevných textilií při vykryvání velkých ploch pro zdůraznění emočního účinku barevné informace nebo předání řetězce asociativních skupin poznání. Je s podivem, že právě při takovém využití předmětu dochází, zejména u výtvarníků, k velkému nepochopení účelu. Drapérie je drapérie, což je určitý a zcela specifický prvek malby a kresby, který sice podává spoustu formálních a dobových informací a je důležitým prvkem při slohovém rozboru díla a jeho atribuci, ale jinak nic neoznačuje a nic nevyjadřuje. Přitom natolik významné předměty jako např. závěs, opona, ale i gobelín mohou být drapériemi. Tento poněkud formálně zjednodušený pohled je zejména u výtvarníků trochu nepochopitelný jako ostatně u většiny z nás ve vztahu ke zdánlivě běžným rutinním činnostem našeho života. Přesto je nasnadě si myslet, že právě používání této rekvizity představuje ještě ne zcela využitě možnosti vyjádřit či pochopit význam souvztažnosti barvy a předmětu. Vzpomeňme si na barvy pohádek: „...a celé město se potáhlo černým flórem na znamení smutku.“ Vždyť co jiného je plášť, koberec, přehoz, ubrus než specificky použitá drapérie... Jak je vše (zdánlivě) prosté. U barevné textilie totiž nepůsobí předmět sám, ale je použit jako barevná forma, kdy významově spolupůsobí i forma materiálu, a to ve stejném významu. Rozdíl je v tom, že se barvou nenatírá, ale obaluje do formy, tím se symbolika stupňuje a nabývá posunutého a zdůrazněného významu. Natřený předmět či plocha nabývá charakteristiku, kterou mu barva předává, kdežto pokrytý, potažený nebo obalený předmět zůstává sám sebou, barva jej pouze charakterizuje v jeho momentálním časoprostorovém stavu. I se strukturou jejího podkladu, který je jejím nositelem – různě tkané různé látky a materiály. Tudíž odkrývá jeho další hlubinu, jeho další možný rozměr (viz filmy M. Jancsóa, nebo intelektuální podobenství V. Chytilové **Ovoce stromů rajských jíme** (ČSSR, 1969). Zcela specifickou otázkou je barva jako přirozený povrch materiálů (sklo, kovy, dřevo, tráva, voda...). Zde pojem „barva jako forma“ nabývá charakteru primární definice podstaty jevu. Právě v tomto smyslu se musí barva chápat v animovaném filmu. Jako formální imaginace jevení se podstaty jevu, který ta která barva zobrazuje. Žlutá kočka je tak vlastně forma žluté v podobě kočky. To se týká i těch filmů nebo záběrů, které jsou fotografické, ale animované (např. J. Švankmajer **Zánik domu Usherů**, ČSSR, 1980).

Vynikající malíři nepoužívali drapérii jen jako dekorativní prvek a skutečnou profesní malířskou „parádu“, ale zejména jako pocitovou strukturu zobrazované scény. Stačí připomenout tvorbu Vermeera, Rembrandta nebo konečně celou renesanci a baroko. O středo-

věkém malířství nemluvě. Tím se dostáváme ke kostýmu, který je jakousi velmi specifickou rekvizitou.

Úloha kostýmu v uměleckém filmu jednak zůstává identická s úlohou kostýmu jak na divadle, tak i v běžném filmu, a jednak je determinována významem trochu složitějším, dá se říci do velké míry archetypálním. Oděv je totiž skutečností výsostně paradigmatickou.

Ve své podstatě je kostým výpovědí o tom, kdo jej má na sobě. Určuje jeho společenské i sociální zařazení, může vypovídat např. o momentálním hmotném stavu svého hrdiny, to je všeobecně známo. V některých filmech se ovšem objevily prvky zcela specificky chápáného významu kostýmu. Tato změna v náhledu na filmový kostým může být něčím, co posouvá výrazovou řeč filmu daleko výš a co vypovídá o daleko hlubších polohách, do kterých se významová rovina kostýmu může v uměleckém filmu dostat. Jedná se o velmi specifické a zúžené pojetí použití kostýmu jako rekvizity. To znamená, že kostým není použit jako součást identifikačních prvků, ale jako samostatná rekvizita, která má jinou úlohu než být kostýmem.⁷

Kostým má specifiku, kterou nemá žádný jiný filmový výrazový prostředek. Hovoří pouze v kontextu s něčím nebo vypovídá jako součást něčeho. Nemůže být sám o sobě. To je pak pouze sám sebou, nedefinovatelným a neurčitelným kostýmem nebo velmi svéráznou, ale jednoznačnou drapérií. Např. Weiglova adaptace Zeyerovy pohádky **Radúz a Mahulena** (ČSSR, 1970). Zde by se dalo hovořit spíše o přebásnění než adaptaci. Právě použití specificky stylizovaných kostýmů a drapérií pozvedlo film na úroveň mimořádného výtvarného díla, i když byl ve své době právě pro tuto skutečnost silně nedoceněn. Drapérie používané jako součást dekorace interiérů i exteriérů. Jednak naznačovaly přímý vztah k výtvarnému obrazu jako nositeli estetického významu skrze barvu a formu předmětu a jednak propojovaly herecký výraz se strukturou barvy, materií prostředí a estetickým významem scény. Je-li kamenný interiér hradu „přioděn“ černou látkou, naznačuje nejen zabydlenost tohoto prostoru, ale především vytváří emocionální charakteristiku celé scény. Kámen a černá drapérie spolu s nahými „bílymi“ lidskými těly, které se minimálně pohybují a několika zřetelně významotvornými předměty, výrazně symbolicky naznačují probíhající dění, zastavují čas do strnutí a lámou prostor do sebezhroucení. Scéna díky své barevnosti postrádá prostorovost reality a kreslí symbolický obraz, který komunikuje více skrze výtvarnou nežli dramatickou hodnotu. Zdánlivě paradoxně to zvyšuje její dramatický účinek, protože barva je výsostnou dramatickostí sama o sobě. Scéna se tím stává alegorií smrti. Tuto jednoznačnou významovou definici ji od začátku dává právě látka (drapérie). Nikoliv proto, že je černá, ale ve spojení dominantních a submisivních barevných aspektů. Černá drapérie, bílá obnažená těla.

Film animovaný a trikový

U animovaného filmu je to velmi podstatně jinak. Přistoupíme-li na definici rekvizity jako samostatného hmotného předmětu, který splňuje onu specifickou výrazovou, významotvornou a časoprostorovou roli, která mu ve filmu náleží, ocitáme se uvnitř animovaného filmu v situaci, kdy takovou definici můžeme použít pouze u klasické loutkové animace, kterou v našem textu reprezentuje Jiří Trnka nebo Nick Park, ale i to samozřejmě s velkou

⁷ **Thengiz Abuladze: Pokání.** Anglické taláry, středověké brnění, lidé se pohybují v kostýmech různých historických epoch.

výhradou a pouze jako zjednodušující model pro základní orientaci uvnitř animovaného obrazu, a možná u filmu trikového nebo kombinovaného. Ovšem v animaci kreslené, ploškové nebo dokonce elektronické se realita existence předmětu nijak neliší od existence ostatních skutečností. Bytí kamene, stromu, auta, silnice, moře, tužky, stolu, psa, větru, blesku, podzimu, smrti či člověka je podmíněno naprosto stejnými podmínkami i naprosto stejnými formálně materiálovými předpoklady jako bytí všeho ostatního co se uvnitř této reality nachází. Navíc přistupuje i další aspekt, a sice přímá odlišnost fotografického obrazu a obrazu buď čistě výtvarně vytvořeného, nebo výrazně výtvarně zpracovaného. „Rozdíl mezi jazykem fotografického a animovaného filmu spočívá především v tom, že uplatnění základního principu „pohyblivého zobrazení“ ve vztahu k fotografii a kresbě vede k diametrálně odlišným výsledkům. Fotografie v našem kulturním vědomí zastupuje přirozenou podobu, předpokládá se, že identicky zachycuje objekt. Takové hodnocení neodpovídá reálným vlastnostem fotografie, ale jejímu místu v systému kulturních znaků. Každý ví, že obraz někoho blízkého, pokud jej maloval dobrý portrétista, shledáváme věrnějším než jakoukoliv fotografii, ale jde-li o dokumentární přesnost, například při pátrání po zločinci nebo novinové reportáži, saháme po fotografii.“⁸

REKVIZITA – vše v animovaném filmu. Uspořádání věcí jsoucích; animace jevícího se časoprostoru v kompozici věcí. Vztah předmětu a obrazu (zátiší jako kosmická veličina – kompozice perspektivy)

U animovaného filmu se, jako nikde jinde, projevuje materiálová vázanost bez vztahu na použitou techniku i technologii tvorby. Zde se totiž jednoznačně projevuje, že jsme skutečně všichni *jedné krve*. Veškerý materiální svět, tak jak jsme o něm hovořili až doposud, má stejnou strukturu výstavby i složení a je vázán stejnými gravitačními silami, ať již mají jakýkoliv původ. Jak živočišná tak rostlinná buňka, tak i veškeré nerosty mají stejné složení – atomy a uvnitř nich elementární částice elektrony, protony a neutrony. Z tohoto faktu vyplývají vztahy, které zásadním způsobem ovlivňují vnímání a orientaci v předmětovém systému animovaného filmu. U filmu trikového je tato skutečnost silně potlačena tím, že se víceméně jedná o film fotografický, pokud jeho triková technologie není založena na kombinaci klasického trikového snímání a klasické animaci. To, co jsme si naznačili v předchozím textu v obecné rovině (*není účelový rozdíl mezi válečným pomalováním u přírodních národů a uniformou u civilizovaných. Je ovšem veliký, dokonce zásadní rozdíl ve vnitřním smyslu válečného pomalování a uniformou*), nabývá při animaci zcela zásadního charakteru nejenom ve vztahu k materiálu, který animujeme nebo připravujeme k animaci, ale především ve vztahu k předmětu, z tohoto materiálu vzniklého, protože se jedná i o lidské bytosti. To znamená: člověk = předmět (rekvizita)?

⁸ Lotman, Jurij Michajlovič: *O jazyku animovaných filmů*. In: *Tartuská škola* (Sborník filmové teorie 2). Praha, Národní filmový archiv 1995, str. 77.

Mimesis, nebo zrcadlo?

Animovaný film vychází ve všech svých aspektech z fenoménu fundamentální jedinečnosti systému, která je příčinou jak fundamentálnosti tvorby, tak i fundamentálnosti díla jako celku po svém dotvoření. To neznamena nic jiného než materiálovou propojenost makrokosmu a mikrokosmu ve vztahu k tvůrčím postupům a celkového vyznění. V tomto smyslu má animovaný film oproti fotografickému výhodu, protože tam může dojít ke ztotožnění zrcadlení a mimesis. Do velké míry je i hraný film založen na „fundamentálnosti animace“ ovšem to se týká režisérských postupů v práci s hercem – např. animace gesta. Každý režisér, i když pouze podvědomě, touží po tom, aby se herec choval přesně podle jeho představ. Tato představa nemusí být zcela reálná, protože se jedná o velmi abstraktní stav mysli vzhledem ke skutečnosti, kterou dotýčný herec představuje. Tento abstraktní stav mysli je zároveň vztahem k podstatě toho, co má být reálně ztvárněno. Podstata animace předmětu (vdechnutí ducha) je v animaci makrokosmu a z toho vyplývající animace mikrokosmu. Jestliže vyjdeme z Heideggerovy teze, že žádná skutečnost, která se dostane do uměleckého díla nezůstane tou samou identickou skutečností byť je sebelépe a co možná nejrealističtěji vyobrazena či popsána, tak jsme na samém počátku principu existence filmu jako uměleckého díla. V animovaném filmu, jako v žádném jiném artefaktu tohoto uměleckého druhu, jde skoro o absolutní „přetvoření“ jakékoliv hmotné skutečnosti, která existuje v reálném trojrozměrném světě na skutečnost zcela jinou ve své podstatě. Navíc je zde prakticky neomezená technická schopnost vytvářet zcela nové artefakty, skutečnosti a vztahy do té chvíle neexistující. Předmět má v tomto procesu zcela výsostné postavení.

Makrokosmos a mikrokosmos jako předměty (horizont událostí)⁹

Z této pozice lze také konstatovat, že i samo universum, tedy makrokosmos jako globální celek, je ve vztahu k transcendenci „pouhým předmětem.“ Tedy skutečností jejíž souřadnice lze určit uvnitř konvenčního trojrozměrného časoprostoru. Jestliže se podíváme na takový tvůrčí proces jako globální stav duchovního vědomí člověka-tvůrce, vyvstává otázka chápání reálné „předmětnosti“ jsoucna daleko naléhavěji ve smyslu lidského vědomí jako celku. Vztah člověka k univerzu není vztahem k smyslově poznatelnému, ale vědomou či podvědomou touhou dostat se za horizont událostí a to jakoukoliv formou, tedy vztahem k nepoznatelnému. Uvnitř tohoto vztahu, ve všech jeho souvislostech, ve kterých se neustále vrací vědomí transcendentní skutečnosti, existuje paradigma božského lidství a to je vždy imanentní. Tato „uvnitř jsoucí“ transcendentní bytnost duchovního vědomí člověka je pravděpodobně základem i pramenem jeho tvůrčích schopností. Odtud také vyvěrá jeho vztah jako tvůrce k celému makrokosmu, který chápe a poznává skrze mikrokosmos, a který pomocí výrazových prostředků pocházejících z mikrokosmu vytváří jako subjektivní estetický obraz vztahující se skrze takto znázorněný makrokosmos, k transcendenci, kterou prožívá jako imanentní duchovní stav svého božství. Je to trauma „mýtu o ztraceném synovi“, protože ví, že návrat je nejen možný, ale především nevyhnutelný.

⁹ Viz **Hawking, Stephen W.:** *Stručná historie času*. (Od velkého třesku k Černým díram) Praha, Mladá fronta 2003.

A právě zde se dostává ve své tvorbě k horizontu událostí, které může intelektuálně postihnout jako reálný stav skutečnosti, ve které se nachází jako mikrokosmická bytost. Stav světa, který je vytvořen v animovaném filmu, je přímo závislý na stavu světa, který existuje jako vztahový systém uvnitř tvořícího člověka. Tento vztahový systém se nachází v rovině horizontu událostí. Člověk tvůrce není schopen překročit práh své predestinace ve smyslu sebepoznání. Proto v artefaktu, který vytvoří je zkušenostní horizont událostí jako specifická forma, která předvádí toto poznání jako obraz. Takto se součástí obrazu stává i makrokosmos a mikrokosmos, samozřejmě v předmětném slova smyslu. Oba se zadaným horizontem událostí. Ve vztazích estetických výrazových souvislostí to lze pokládat za výhodu, protože lidská tvorba je tím vždy determinována jako mající nepřekročitelné hranice. Zdánlivě zcela svobodné a bezbřehé formální variace jsou vždy na jedno jediné téma: poznat universum jinak, nově, to však znamená, že se vždy, a povětšinou podvědomě, jedná o pokus překročit nebo posunout horizont událostí, poznat více. Je samozřejmě rozdíl hovořit o horizontu událostí z vědeckého hlediska a z uměleckého. V obou případech se sice jedná o jedno a totéž, ale parametry jsou velmi rozlišné.

Jde totiž o vizuální ztvárnění mýtického obrazu makrokosmu, který je zároveň zástupným modelem pro transcendenci. Jestliže v mýtech hvězdy visely zavěšeny do věčné tmy, aby ozařovaly svět lidí, a tyto hvězdy tam zavěsil libovolný stvořitel, pak tento zástupný obraz představoval včlenění boha do makrokosmického časoprostoru vědomí člověka a jednalo se o přímé zobrazení imanentního vědomí transcendence. Přesně tento postup používá člověk při tvorbě animovaného nebo trikového filmu. Použijeme-li trochu nadsázky, tak včetně toho zavěšování hvězd na nebeskou klenbu. Ať již barvou nebo hmotou. Přímý vjem makrokosmu jako universa nám zprostředkovává právě pocit horizontu událostí. A zde začíná účinkovat pohyb.

Ve filmu **Blade Runner** (Ridley Scott, USA, 1982) se s makrokosmem setkáme pouze v podobě velmi zprostředkované, nebo spíše jako se skrytým metaforickým obrazem, který ale zpřítomňuje makrokosmos přímo před očima lidí. Jako by byl v tomto filmu makrokosmos přítomen skoro hmatatelně. Jako mlha, jako vzduch, který lidé dýchají, jako nepřetržitý déšť občas proměněný na sníh. Je to jakýsi blízký i vzdálený předmět, který lze změnit, přetvořit, obnovit, spotřebovat a nakonec odhodit jako nepotřebnou hračku. Neustále je přítomen jako reklamní slogan společnosti, které odvázejí lidi se Země na kolonizaci vzdálených planet. Dramaticky lze tyto scény chápat jako jakési vzdálené ozvěny náboru lidí ve staré Evropě na cestu do země zaslíbené, do Nového světa, kdy velkou louží je vesmír a Nový svět je něco zcela imaginárního jak co do formy, tak i co do obsahu. Je v podstatě zcela lhostejné, jestli jde o jiný kontinent, nebo jinou planetu. Nejde o změnu podstaty, jde o změnu prostředí, které se dříve nebo později zničí a je tedy nutné je opět vyměnit. Přesah na vjem této situace jako na vnímání makrokosmu se děje vnitř tohoto vjemu, zcela předmětně a imanentně. Člověk není schopen si cokoliv určitého představit a veškeré asociace jsou příliš abstraktní na to, aby vytvářely konkrétní formu konkrétní skutečnosti. V určitém smyslu tato materializace představy uchovává formu reklamních monster, které se pohybují nad ulicemi jako blikající a svítící umělí brouci a nepřetržitě řvou do prostoru své výzvy. Zde, na tomto místě se mezi mrakodrapy vznášejí jakési nablýskané repliky kosmických lodí, které uskutečňují zhmotnění makrokosmu nyní a zde.

Takový stav nejde navodit jinak než trikově a právě pomocí těchto optických technik dosahuje Scott velmi pitoreskního „materiálního zhuštění časoprostoru na předmět“. Dosahuje se tak velmi protikladného vjemu. Makrokosmos je jakoby přítomen zcela hmatatelně, ale při každém záběru vzniká velmi vtíravý pocit neexistence makrokosmu a tento pocit stále zesiluje i díky tomu, jak jsou prostorové scény komponovány. Jedná se o jakýsi pohled dovnitř uzavřenosti bytí. Každé prostředí je velice křehké, jakoby virtuální, existující jen pro okamžitou chvíli. Může se kdykoliv rozpadnout, právě jako může kdokoli zemřít. Ten, co přichází, se v podstatě materializuje z nebytí a ten, kdo odchází, se ztrácí do nebytí. Není ani tam ani tehdy, je pouze teď a zde. Ale i tato přítomnost, velmi intenzivně připomínající matrix, se odehrává v absurdním světě, který zdánlivě existuje na několika čtverečních centimetrech interaktivního displeje, kde můžete změnit realitu dotykem prstu. Jakási virtuální podoba věčnosti. Nelíbí se mi existence v Mlhovině v Andromédě, klik, a máme souhvězdí Orion.

Trikování času i prostoru tato jednotlivá prostředí izolovala natolik, že jako by existovalo několik paralelních světů současně, a které se navíc prolínají jeden v druhý a nikdy není zcela zřejmé který právě existuje jako dominantní, jako ten, ve kterém se skutečně nacházíme. Neustálá změna barevné tonality světla i stínu. Zvukové i obrazové akcenty na umělost každého předmětu, každého detailu jsou vystupňovány i nestálým zdůrazňováním umělosti zvířat, které se abstraktně objevují jako velmi atraktivní předměty ze světa mýtů. Had, sova, pštrosi. Každý předmět je mikrosvětlem a každý z těchto světů je předmětem sám o sobě bez jakékoliv návaznosti na jakékoliv další. Mikrokosmos policie, „boha Tyrella“, Deckarda, výrobců geneticky umělých zvířat, tančírny, ulice, vzdušného prostoru mezi mrakodrapy, oblohy stále pokryté těžkými černými mraky ... nic s ničím nesouvisí, něco se musí stát a to něco nebude právě příjemné. Všechno je uzavřeno do sebe a projít lze pouze sklem. Je pouze jedna ulice, jeden dům, město je naklonováno z tohoto domu a z této ulice. Čas se propadá do sebe sama a prostor neexistuje. Ti co potkávaš jsou jediní kdo existují. Jejich existence končí v okamžiku kdy zmizí z tvého zorného úhlu. Existence jako předmět, život jako pohyb v uzavřeném prostoru od stěny ke stěně.

Skutečnost reálného věrohodného makrokosmu se ve filmu prolomí pouze dvakrát. Poprvé v „nadoblačných výšinách pracovny „boha Tyrella““ svítí slunce. Otázka, jestli se nejedná o elektronickou tapetu, zůstává v podstatě bez možnosti věrohodné odpovědi, protože celá scéna je komponována tak, aby jednak k danému problému nevznikl žádný emocionální vztah, a jednak aby vizuálně nebylo možné dobrat se pravdy. Pohyb létajících předmětů nic neznamená, protože elektronická tapeta je vlastně dokonalou virtuální iluzí reálného pohledu z daného místa na předpokládané okolí v reálném čase, naprogramovaný na zázku. Zářící zapadající slunce na čisté obloze by mohlo být takovým přáním, když v reálné skutečnosti jenom prší. Navíc si můžeme všimnout podivných létajících svítících bodů, které jsou velikosti fotbalového míče, a které poletují právě ve výši oken pracovny Tyrella. Když Deckard přilétá k budově Tyrellovy instituce, tak ta je celá osvětlena sytější oranžovou barvou zapadajícího slunce. Jen několik set metrů před tím z temné oblohy crčel hustý déšť. Uvnitř je ještě jedna iluze, která vypadá jako odlesky od hladiny velké plochy vody. Ale ta nikde není, ani jako fontána či umělá nádrž. Co se týče časového posunu, je velmi těžké určit, jaká doba uběhla od okamžiku, kdy byl Deckard přiveden k Bryantovi, do toho, kdy Deckard vejde k Tyrellovi. Podle dramaturgického rozložení scén, rychlosti dopravních prostředků a naléhavosti případu, ne moc, maximálně několik hodin. Toto skoro doslovné zpředmět-

nění makrokosmu skrze mikrokosmické výrazové prostředky vyplývá jednat z ideje filmu a jednak z celkové koncepce světa, který nám Scott předvádí. Z pohledu zevnitř (z úrovně ulice) jde o nezpochybnitelnou realitu, jakýsi vědomě přijímaný pseudomatrix, o kterém se nepřemýšlí. Nejde v žádném případě o iluzi, život je příliš reálný, příliš krutý a příliš jednosměrný. Při pohledu z vně (Tyrellova pracovna) jde o čistý matrix, který si pro sebe záměrně vytvořili ti, pro něž se moc stala do jisté míry adrenalinovou hrou. Nejde o život, jde o věčnost. Dole inferno, které předkládá iluzi svobody a možnost volby, nahoře matrix, který vytváří iluzi věčnosti nebeských výšin nekonečně vzdálených a nekonečně přítomných a pocit naprosto neomezené moci.

Podruhé je to „zázrak modrého nebe“ kam odlétá bílá holubice z dlaní mrtvého kyborga Roye Battyho. Tento moment je však pouze završením otevření se věrohodného makrokosmu, který není nic jiného než tušení, protože ani Batty ani Deckard to nevidí. Batty umírá a dívá se na člověka. Decakrd je polomrtvý a zřetelně prochází konverzí. Slova kyborga i to, co právě prožil, v něm utvrzují poznání, které se v něm zrodilo dávno před začátkem filmového příběhu, kdy se rozhodl definitivně odejít z komanda Blade Runner.

Metanoia jako hluboce vnitřní duchovní vjem sebe sama jsoucího na cestě, o které zatím nevím, jestli se vůbec uskutečňuje. Roy Batty umírá se slovy: „*Všechny ty chvíle se ztratí v čase jako slzy v dešti. Je hodina smrti.*“¹⁰ Návrátová křivka jakoby přestala existovat. Není žádné cesty, protože čas se uskutečňuje pouze virtuálně. Pro člověka žijícího na Zemi je pojem kosmických drah v souhvězdí Orion prakticky absurdní skutečností. Jsou stejně neskutečné jako Tyrell a jeho korporace. Kdo z obyčejných smrtelníků pozná, že mluvil s kyborgem řady Nexus 6 a ne s reálným člověkem? Kdo je reálným člověkem a kdo kyborgem a v jakých souvislostech se to dá definovat jako mikrokosmická vztahová skutečnost. A vzhledem k čemu, když makrokosmos je pouze virtuální realita, vytvářená reklamními spoty.

Scott předvádí veškeré prostředí jako do sebe uzavřený labyrint, který nemá ani vchod, ani východ. Pomocí trikových technologií předvádí svět, který nemá alternativu, ale ve vědomí lidí existuje jako samospasitelný princip bytí mimo veškerou pochybnost. Časoprostorově není rozdíl mezi vnějškem a vnitřkem. Všechno je stejná hmota, kterou vidíme pouze v umělém světle. Žádné jiné prostředí totiž není. Toto veskrze uměle vytvořené bludiště samo navádí své obyvatele vždy na počátek. Proto se zdá, že cesta kohokoliv kamkoliv nemá směr. Je zcela lhostejné, kam kdo směřuje, i výsledek tohoto pohybu, protože končí i začíná na stejném místě a ve stejný čas. Vzniká zde mimořádně silný pocit jakéhosi přesouvání se po povrchu nebo uvnitř nějakého předmětu, který je dostatečně malý na to, abychom neztratili vztah ke smyslu svého pohybu a zároveň k jeho počáteční lokaci. Nevzniká zde ani pocit nahoře a dole a ani vjem vzdálenosti. Všechno je typizováno jako stavebnice a všechno je na dosah. Předmětem se stává i čas i emoce. Při hlubším pohledu si uvědomíme, jak blízko je to k časoprostoru mizanscény animovaného filmu. Tam je skutečně předmětem všechno (vnímáme-li předmět jako „objectus“).

Předmět v animovaném filmu je na pohybu jako principu své existence přímo závislý. Dá se dokonce říci, že mimo pohyb se nemůže jednat o předmět v souvislostech, které jej determinují právě jako výrazový prostředek animovaného filmu. Pohyb je v tomto smyslu událostí vzniku. Pohybem vzniká nejen stav mikrokosmu i makrokosmu, ale sám předmět je proměněn do stavu své v čase plynoucí existence. Tento stav je ve vědomí člověka ztotož-

¹⁰ Přepsáno podle titulků z DVD verze filmu.

ňován s bytím. Všechno, co jest, je jsoucí a jsoucí je to, co je z podstaty živé, to znamená v přímém slova smyslu duchovní. Animovaný film v řádu těchto vztahů přebírá od filmu fotografického imanentní pohyb, který je sice „pouze“ technologický, ale který velmi intenzivně zprostředkovává jakýsi „vjem života“ předmětu jako takového. Je oživujícím prvkem, dechem animovaného obrazu předmětu. Statická dokumentační fotografie, i když je provedena mimořádně pečlivě, tak do velké míry odebere předmětu právě jeho anima. Je to poznat při filmovém záběru klasického výtvarného díla. Jestliže se díváme na probíhající záběr na plátně ničeho si nepovšimneme, ale jakmile se tento záběr zastaví a na plátně je výtvarné dílo reprodukováno technologicky staticky, rozdíl je naprosto zřetelný. Při promítání se dá dokonce vysledovat i subjektivní dojem silnější „pulsace dechu“ takového díla, než jaké jsme schopni vnímat ve skutečnosti. Tento „vnitřní pohyb“ oživující statický předmět je velmi zřetelně vidět na klasickém žánru výtvarného umění, na zátiší.

Časoprostor předmětu v animovaném filmu je zátiší¹¹

*Stilleben – klidožití.*¹² Tento výraz, který velmi krásným českým slovem ozřejmuje vnitřní smysl zátiší, se objevil v německém prostředí v 19.st. a mimořádně výstižně odkrývá duchovní systém ve vztahové struktuře tohoto žánru výtvarného umění.¹³ Z hlediska obrazové kompozice ve filmovém záběru nebo celé scéně, můžeme říci, že zátiší má velmi specifickou roli, podstatně odlišnou od žánru ve výtvarném umění, i když i tento význam se tu neztrácí zcela. Zátiší jako výraz se většinou ve filmu nepoužívá, ale jestliže jsme si definovali (a dále definovat budeme) animovaný film jako umění velmi blízké výtvarnému, rozumí se samo sebou, že zátiší jako jev, který je samozřejmou součástí mizanscény, zde existovat musí. Základní rozdíl je především v pohybu. Můžeme samozřejmě diskutovat o samozřejmosti pohybu uvnitř výtvarného díla, který vzniká na rozdílných základech než ve filmu, ale filmový pohyb je něco, co existuje i při statickém záběru neživých předmětů.

Porovnejme několik náhodně vybraných klasických zátiší s jejich pravděpodobnou podobou jakou by měly, kdyby byly součástí scény v animovaném filmu.¹⁴ Především je nutno upozornit na zcela zásadní důležitost *části, detailu, výseku, fragmentu*. Z vizuálního hlediska je zátiší vzájemný harmonický komplex tvořený nejrůznějšími předměty ve schematizovaném prostředí, které může, ale nemusí být s nimi v přímém významovém vztahu a takto

¹¹ Zátiší odráží podstatné rysy lidského bytí, vztah člověka k mikrokosmu, ať již blízkému a pochopitelnému smysly, či tajemství makrokosmu až k *horizontu události*. Jsou v něm dobově otevřeny otázky filosofické, sociální, existenciální, psychologické a zrcadlí se v něm výběrem věcí a skutečností a způsobem jejich podání také společenské procesy, stav vědeckého poznání, atd. Podstatným rysem zátiší může také být pouhý smyslový zážitek z krásy věcí, obyčejných i neobyčejných. Také kontemplativní prožitek času z nehybnosti zpodobněného světa (*nature morte*), ale zároveň i nadsmyslový zážitek zvláštního života vyvolaný nehybností obrazu věcí jsoucích jako dotyk věčnosti.

¹² V českých zemích se tento výraz přijal kolem poloviny 19. století.

¹³ Budeme-li se držet přijaté významové definice zátiší, nutně na tento problém narazíme i v kinematografii. A to zdaleka nejen v animované, ale i fotografické. Andrej Tarkovskij na tom do velké míry založil výpovědní hodnotu záběrů, scén, sekvencí a potažmo díla jako celku ve všech svých filmech. Zátiší nenápadně zaplňují skoro každý záběr. Každý záběr tak získává reálnou vnitřní duchovnost ve vztahu k právě probíhajícímu ději a tuto duchovnost přenášel i na vznikající emocionální pohyb, přinášející poznání nebo tušení smyslu do vědomí vnímatele.

¹⁴ Stačí si porovnat jakékoliv klasické zátiší s ovocem či zvěřinou s detaily podobného charakteru ve fotografickém filmu a filmu animovaném a na první pohled je patrný rozdíl v obrazovém a kompozičním vjemu.

jimi vytvořený mikrokosmos vytváří skrytý význam, který může vzniknout pouze v této konfiguraci. Jak ve výtvarném umění, tak i ve filmu může být zátiší vytvářeno nejenom „neživými“ předměty, ale i lidmi nebo živými tvory obecně.¹⁵ Jeho podstata je vždy meditativní nebo přinejmenším spočívající, což nepřímou vyplývá i s názvu tohoto žánru: zátiší – tichý, skrytý, neviditelný život. Lze to pochopit i jako – život odehrávající se v ústraní, mimo světskou pozornost světa. Odtud i německý název *stilleben*. V této tichosti života se odehrává drama, které je schopno otevřít významový smysl celé scény i celé sekvence. Pokud je se zátiším pracováno systematicky může vypovídat nejen o ději, hrdinech, vztazích, ale může i zhodnocovat ideu celého filmu do jediného obrazu – zátiší, které propojí ve své obrazné struktuře mikrokosmos svůj s mikrokosmy příběhu a otevře i vztah k makrokosmu. Záleží právě na pochopení jeho vnitřního dechu – pohybu vztahů.

Jestliže toto vše budeme aplikovat na kompozici záběru nebo na celé sekvence v animovaném filmu objeví se nejen onen skrytý smysl takové kompozice, ale především se odkryje její vnitřní, duchovní pohyb k tomuto smyslu směřující. Zcela zásadní skutečností v rozkrývání těchto vztahů jsou vztahové systémy existující mezi částmi, fragmenty nebo z hlediska filmových výrazových prostředků – detaily.¹⁶

¹⁵ V tomto smyslu by byla zajímavá úvaha o zátiší v přírodovědném filmu, kde je většina záběrů komponována jak významově tak i výrazově právě jako zátiší.

¹⁶ Detail: tento výrazový prostředek je pokládán za výsostně filmový a jako takový je definován jako jeden se základních výrazových prvků vytvářejících stavební strukturu jak formy, tak významu filmového umění. Pokud se podíváme na celý vývoj dějin umění jako na svébytný jev lidské tvůrčí invence a činnosti z ní vyplývající a nebudeme soustředěni pouze na film, musíme konstatovat, že detail jako výrazový i významový prvek je samozřejmou součástí všech klasických uměleckých druhů. V tomto případě se tedy nejedná o přínos kinematografie do světového fondu uměleckých výrazových prostředků, ale pouze o převzetí a transformování výrazového prostředku stávajícího a plně osvědčeného (jako ostatně u všeho, co souvisí s kinematografií). Toto konstatování není pro kinematografii ničím degradujícím, ale přesně naopak. Je to důkaz o její mimořádné schopnosti absorbovat a transformovat všechno, co souvisí s estetickým výrazem, a proměňovat to ve prospěch svých výrazových a významových možností. To však předpokládá, že nebudeme detail vnímat v technologickém smyslu, ale jako skutečný výrazový prostředek uměleckého díla. Je zapotřebí si uvědomit, že důležité je nikoliv v jakých vztazích je detail charakterizován filmologickou teorií, ale jak se skutečně vyjadřuje a co skutečně znamená. V tomto ohledu musíme připustit, že detail existuje především jako nezávislá autonomní subjektivní forma lidského vnímání bytí a jsoucna i jako idea z takového způsobu vnímání vyplývající. Jako taková se dostává skrze tvůrčí činnost v nejrůznějších formách a významech do struktury každého uměleckého díla všech uměleckých druhů.

Hudba – zvukový akcent, dynamický akcent, akord, sólový nástroj, sólový lidský zpěv, recitativ, pauza...

Divadlo (pantomima, balet, tanec) – určitý pohyb těla, končetiny, mimika tváře (subjektivní vjem), monolog, kostýmní akcent, světelný akcent, scénický akcent...

Výtvarná umění

Malířství, portrét, zátiší, perspektivní akcentování určité formální či ideové skutečnosti uvnitř obrazu (gotická desková malba a miniatura, knižní miniatura, orientální ornament...), světelný akcent, barevný akcent...

Sochařství: busta, sochařský artefakt v detailu...

Architektura: každý detailně zpracovaný prvek...

Literatura

Beletrie: popis podrobností krajiny, místa děje, osoby, jejího konání (fyziologického, psychologického i duchovního), obecně popis, charakterizace a význam věcí

Poezie: vyjadřuje se výhradně pomocí detailu, velkého detailu...

Fotografie – technologicky i významově stejné jako u filmu...

Jediné, co umožňuje film navíc (ale co přebírá od fotografie), je kompoziční výřez ze stávajícího celku, který ovšem musí být jak formou, tak významem detailem sám o sobě. Zůstává pouze záznam vnějšího mechanického pohybu snímané skutečnosti.

Suchánek, Vladimír: *Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu*. Olomouc, Nakladatelství Univerzity Palackého 2002, str. 99–100.

Část – fragment

Na rozdíl od filmu, kde je velmi přesně definován, je ve výtvarném umění detail chápán v trochu širších souvislostech. Výtvarné (literární) dílo není v určitém smyslu „plynoucí v čase“. Ono samo je „plynutí času“. Proto jej lze jednak vnímat po částech a jednak pracovat s ním, studovat jej či navracet se k jeho jednotlivým částem odděleně. Lze jej chápat fragmentárně a lze v přesně zadaných souvislostech z těchto fragmentů vycházet k celku. Je to sice vždycky hypotetické a velmi subjektivní, ale při znalostech specifických souvislostí vzniku takového díla a zejména při znalosti díla jako celku (mám na mysli uměnovědné postupy nikoliv čtenářské aplikace), relativně přesné.¹⁷ U filmu to možné není.¹⁸ Zejména protože je „plynoucí v čase“, nikoliv plynutím času.¹⁹ Část jakéhokoliv celku, ať to nazveme jakkoliv, je po vjemové stránce nenahraditelnou veličinou v procesu poznávání globálnosti celku a obecnosti s tím souvisejících. Právě v žánru zátiší má *část* či *fragment* zcela specifickou roli už ze své podstaty, protože tato role není zdaleka tak jednoznačně určitelná právě z hlediska nacházení se té určité části v časoprostoru. Část výtvarného díla lze totiž jednoznačně definovat i jako plnohodnotný celek. To u filmu také není možné, protože pracuje v jiných časoprostorových souvislostech. Např.: **Zátiší marnosti** (Pieter Claesz 1630) nebo **Orchidej** (Martin J. Heade 1871).²⁰ Z hlediska celkové kompozice obrazu je veškerá jednotlivost vzhledem k celku fragmentem. Tento fragment je ovšem zároveň i celkem ve vztahu nejen k sobě, ale i k ostatním celkům a obrazu jako celku. To se týká zejména předmětu představující velmi specifický obraz světa, který je v něm zakódován. To je jeho významová specifičnost. Tento vnitřní význam se projevuje hned několika možnými způsoby, ale vždy jako součást vnitřního vztahu.

Vše v animovaném filmu je vztah gesta a předmětu

Ve vztahu k lidským bytostem je to zejména gesto, které tyto významy odkrývá. Gesto je totiž skutečností, která daný předmět použije, definuje a zařadí do vztahových souvislostí jak fabulace příběhu, tak i jeho obrazové struktury. Tím nejen rozkryje jeho význam, ale zároveň otevře jednak vztah daného předmětu k dané osobě, místu, ději a konkrétnímu času

¹⁷ Známy je příklad **Michelangela Buonarrotiho**, který, ač se velmi zdráhal, „dokončil“ na příkaz papeže Julia II. geniální sochařské dílo *Láokoón (Hegesandros a jeho synové Polydor a Athanodor, asi 1. st. n. l.)*. Jak se později ukázalo z dalších nálezů ani tento génius nedokázal odhadnout časoprostorovou ideu scházejících fragmentů ve vztahu k celkové ideji času tohoto sousoší a jeho pokus byl prostorově neodpovídající originálu, jak se později ukázalo.

¹⁸ Např.: tzv. režisérská verze (director's cut) filmu *Apocalypse Now (Apocalypse Now Redux, USA 1979–99)* **Francise Forda Coppoly**, ukázala jak významně se obě verze liší a jak zranitelné je každé umělecké dílo (viz Ridley Scott: *Blade Runner*).

¹⁹ I když právě ve filmu se nejvíce ze všeho fragmentarizace používá. Neustálé zásahy do struktury výrazových prostředků, přízpůsobování délky filmu požadavkům diváků a komerčním cílům, manipulace s celými scénami nebo dokonce se sekvencemi je zcela běžnou praxí producentů. Samozřejmě, že ve výtvarném i literárním díle je to podobné, ideová i komerční cenzura jsou rodné sestry. Část obrazu se přemalovala (nebo celý), kapitola se vypustila nebo přepsala, ale nikdy to nedosahovalo takových masových rozměrů jako ve filmu.

²⁰ Tato významová celistvost fragmentu tak, jak se u fotografického filmu nevyskytuje (nebo jen v náznaku), tak u filmu animovaného zcela zrcadlí celistvost fragmentu (detailu) v jeho významové plnosti. U filmu fotografického se to děje pouze v tom případě, kdy fragment (detail) má výtvarné prvky (kompozice, vzájemný vztah předmětů, světlo, barva, aranžmá, atd.) koncipovány jako významové.

a jednak propojí všechny časové roviny v jednu. Otevře vztahy k minulosti i budoucnosti skrze sebe v přítomnosti. V tomto okamžiku vzniká skrytý, vysoce intimní mikrokosmos, který je rozhodujícím činitelem pro charakterizaci dané osoby i jejího „poslání“ jako role ve filmu v průběhu celého časoprostoru. Ani vysvětlující komentář, ani dialogy nedokáží otevřít významovou strukturu předmětu ve vztahu k sobě samému a jeho významu ve vztahu k roli osoby tak, jako předmět sám o sobě. Zcela specifickou otázkou je do jaké míry je předmět skutečností iluzorní vzhledem k obecné definici pohybu, ve kterém se právě nachází. Čím je takto se pohybující předmět ve skutečnosti a do jaké míry jsme schopni definovat pohyb v jeho obecné objektivní kvalitě vůbec. Uskutečňování se předmětu jako skutečnosti statické nebo pohyblivé je velmi relativní. V animovaném filmu je tato skutečnost ještě více rozšířena, protože zde je předmětem jakákoliv skutečnost, která se v něm nachází. Navíc charakterizace předmětu má své odlišnosti vzhledem k použité technice animace.

Předmět a kreslený film

V kresleném filmu znamená předmět symbiotickou součást světa, ve kterém existuje právě jako nenahraditelný aspekt struktury bytí. Je doslova bytostí. Živou, myslící a emocionálně vzrušivou. Pokud například vidíme jedoucí vlak, nevímáme jej jako technický řád věcí, ale jako autonomní bytost, která se za určitých okolností stává zcela nevyzpytatelnou, protože existuje v subjektivním světě svého mikrokosmu, do kterého vstupují ostatní skutečnosti jako cizorodé látky. Navíc je plně svobodný ve smyslu „vlastní vůle“. Této proměny věcí v živé bytosti hojně využívá samozřejmě i literatura a film fotografický, zejména v žánrech hororu, sci-fi a thrilleru.²¹ Jestliže se podíváme na jakýkoliv klasický kreslený film zjistíme, že „neživé věci“ v něm ožívají a to věrohodněji než věci „přirozeně živé“. Tato skutečnost je přijímána jako samozřejmost, protože samozřejmou je. Z hlediska materiálového i esenciálního. Je oživena již tím, že byla vytvořena stejným postupem a dýchá stejným animem jako vše ostatní. Jestliže autíčko oživne a vzepře se svému majiteli je to způsobenou vzájemným vztahem, který přestává fungovat – nemá benzín. Oživne, aby sdělilo tuto skutečnost. V normálním životě je přece zcela samozřejmou skutečností pojmenovávat lidskými jmény obyčejné předměty. Auta, lokomotivy, mosty, tunely, letadla, lodě, stromy, památná místa, jezera. Nikoliv zeměpisnými jmény, ale veskrze osobními. Tato personifikace je nutná k vytvoření toho nejzákladnějšího osobního vztahu. Teprve uvnitř takového vztahu je možné zaujmout emocionální stanovisko.

V české filmové pohádce **Obušku, z pytle ven!** (Jaromír Pleskot, ČSR, 1955) se jako animovaný předmět objevuje oživlý obušek v klasické kreslené technice, který sice podle pohádkových pravidel poslouchá svého pána na slovo, ale přece jen projevuje svou individuální svobodu tím, že o své vůli přidává hamižnému zlodějskému hospodskému několik ran navíc i když už se měl dávno vrátit do pytlíku. Děti, které se zaujetím sledují pohádku se po

²¹ Jen jako připomenutí – Filmy: John Carpenter: **Mlha** (USA 1980) a **Věc** (USA 1982), Ridley Scott: **Blade Runner** (USA 1982), Terry Gilliam: **Dvanáct opic** (USA 1995), Vincenzo Natali: **Kostka** (Kanada 1997) a Andrzej Sekula: **Kostka 2 Hypercube** (Kanada 2002). Literatura: Brian W. Aldiss: **Nonstop** (Praha 1989), Hans Kneifel: **Nemesis z hvězd** (Praha 1970), Aldous Huxley: **Konec civilizace aneb Překrásný nový svět** (Praha 1970), John Wyndham: **Den trifidů** (Praha 1972), Arkadij a Boris Strugačtí: **Piknik u cesty** (Praha 1974), Michael Crichton **Kořist** (Praha 2003) a nedohledná řada dalších.

objevení obušku skoro okamžitě s ním ztotožňují nejen proto, že obušek koná obecně jasnou spravedlivou odplatu, ale zejména proto, že oproti zřetelně přirozeně existujícím hrdinům je obušek sice bytost kouzelná, ale navíc kreslená a tudíž ve vztahu k dětské představivosti a vnímání reality jako esenciální struktury vnitřního vědomí, duchovně věrohodnější než cokoli, co se v pohádce nachází. Obušek jako neživý předmět v těchto souvislostech neexistuje. Jeho časoprostor bytí je mimo veškerou klasifikaci právě existující mizanscény. Proto jeho živoucnost je skutečná. On jako předmět zachází se vším ostatním jako s předměty. Hospodský není člověkem ale objektem bušení. Neexistují žádné překážky i když nemůže procházet stěnami. Jeho cílem je předmět jeho konání. Všechno ostatní v tomto mikrokosmu se tak stává relativně jsoucím, protože reálně jsoucím je pouze on, předmět jeho zájmu a jeho pán. Tyto tři aspekty existují v jím vnímaném časoprostoru mimo mizanscénu, ve které se odehrává děj pro vnímatele. Skutečnost jeho existence v jiném fyzickém prostředí je dána jeho animací, tedy bytím v jiné materiálové struktuře. Tyto dva světy se neprostupují pouze formálně, ale jsou jedním ideově, jako celek. Hospodský vidí trest, protože si je vědom své viny. Tento trest přichází z vně, tedy jako předmět času, ale mimo prostor. Viditelné je gesto. Úder, švih, prohnutí při náprahu, přemísťování a příprava k úderu, atd. Toto gesto definuje předmět sám.

Ve smyslu makrokosmu a mikrokosmu jsou zde dva zcela rozdílné světy, které se prolínají pouze skrze morální ideu viny a trestu. Zřetelnost oddělenosti a neslučitelnosti těchto světů je jasně patrná, proto když je obušek „vidět“, časoprostor mikrokosmu se stává jako-by zhuštěný, zakotvený do vnitřního prožívání trestu hospodským, který se sice přemísťuje z místa na místo aby bití unikl, ale v podstatě neopouští vymezený prostor hospody, protože venku, mimo tyto zdi, je to ono, odkud přichází trest. Tam začíná vjem makrokosmu, a tam není kde se skrýt. Naznačený pohádkový bůh (kouzelný dědeček) je zřetelným propojením makrokosmu s mikrokosmem a závaznou připomínkou *deus ex machina* (doslova sestupuje a vystupuje). Protože obušek má tvář, oči, ústa i mimiku tváře, stává se personifikací tohoto trestu, tedy doslovnou alegorií mravního imperativu – nepokradeš, což je ideovým smyslem každé pohádky. Pomocí triku se ve filmovém obraze dosáhlo věrohodnějšího a pravdivějšího katarzisu než, kdyby byl použit reálný obušek (pešek). Gesto neprováděl nikdo skutečný, ale kreslený předmět, který se tak stal sám předmětným symbolem sebe sama. S obyčejné teozovitě pohádkové morality se díky tomuto tvůrčímu postupu stala klasická filmová pohádka.

Vraťme se k filmu Zdeňka Milera **Měsíční pohádka**. Oba hlavní hrdinové existují jako autonomní, svébytné a svéprávné bytosti, protože oba jsou reálně jsouci předměty. Ona je namalovaná vodovými barvami na výkrese a on je vytvořen krystalickou strukturou ledu na zamrzlém okně. Oživují díky tvůrčí síle, která jim předává pomocí animační techniky neexistující pohyb. Napřed se ale musí vytvořit osobní vztah. Tento vztah zprostředkovávají stejně neživé předměty, jako jsou oni, odlesk zrcátka a paraplíčko, které jsou „oživovány“ stejným principem, ale na jiné úrovni. Dá se říci, že panenka a panáček jsou stejně živé jako odlesk a paraplíčko. Pohyb časoprostorem způsobuje významové gesto. Skrze tyto dva „předměty“ se seznamují jiné předměty a transformace neživého v živé se dokonává v metamorfóze jich obou v jedinou bytost. Jak vodová malba, tak krystalické složení ledu, světelný odlesk i paraplíčko jsou pouhými předměty, které se pohybují v různých mikrokosmech a gesticky navazují vztah, který je posléze proměněn v jiný předmět (skvrnu na výkrese, která se už pravděpodobně nebude pohybovat, protože oba dřívější předměty dosáhly svého absolutního naplnění jak v čase, tak v prostoru, tak ve smyslu), ale toto konečné „znovuzpředmětnění“

nijak nesouvisí s jejich předchozím předmětným stavem. Oba procházejí zvláštní metamorfózou bytí opět v sebe sama, ale zcela jinak. Jsou sebou samými, ale i nejsou. Panenka existuje díky dětské fantazii, dětské ruce, štětcí, vodě a vodovým barvám. Panáček díky vysrážené atmosférické vlhkosti na vnitřní tabuli okna a venkovnímu mrazu. To, co v závěru ukápně na list papíru, je něco jiného v samé podstatě. Vysrážená vlhkost a voda obarvená barvami se spojili v tekutinu života právě zrozeného a majícího vlastní příběh lásky, tedy tvoří spolu svébytnou autonomní bytnost, která jim dodává právo na vlastní nezávislou existenci, protože mají nejenom stejnou podstatu, ale i stejný příběh duše. Toto vše se potvrdí jejich „vzkříšením“ do obrazu dvoujediné bytosti, která s těmi dřívějšími „předměty“ má společný pouze fakt v existenci samé. Právě tato vzniklá bytost je splynutím makrokosmu a mikrokosmu v jediném patetickém gestu absolutní lásky.

Klasický kreslený film **Sněhurka a sedm trpaslíků** (Walt Disney, USA 1937) tuto skutečnost doslova přebírá přímo z pohádkové předlohy – kouzelné mluvící zrcadlo (personifikované zpředmětnění vlastních tužeb, alegorie touhy jako takové bez ohledu na její duchovní vlastnosti), oživlý les jako personifikovaný mikrokosmos (zpívající a pohybující se stromy, zvířátka, květiny, dokonce i do děje zasahující makrokosmos jako osudová bouře nebo mýtický princ (král) přicházející na bílém koni z nebe a odvádějící si tam i Sněhurku²² ...), atd. Předměty jsou pružné, ohebné, tvarově přizpůsobitelné, procházející jakoukoliv transfigurací nebo metamorfózou. Velmi jednoduše se bortí a naopak přecházejí zcela zničující katastrofy, právě tak jako všechno co existuje v tomto časoprostoru je vpravdě živoucí. Umírá (ve smyslu věčnosti) pouze to, co nemá morální zakotvení. Ve filmu **Kamenáč Bill a drží zajíce** (Václav Bedřich, ČSSR 1964) má tento bodrý a veskrze optimistický chlapík koníčka, malý krytý vůz a psa. Do vozu se vejde vše, tedy celý svět Kamenáče Billa. Několik krav, skříň, postele a mnoho dalšího nábytku, velký sud střelného prachu, koberce, stůl se židlemi, farmářské náčiní, prostě cokoli, co právě potřebuje, záleží pouze na jeho fantazii. Přitom vozík je malý a vachrlatý. Jeho pušku lze ohnout libovolně tak, aby střílela kolem kopce nebo jinak. Zde umírá zajíc, který včas nepochopil změnu. Kulka byla vystřelená do protisměru jeho běhu. Pýcha předchází pád. Zajíc je zahleděný sám do sebe. Nikdy nic neohrozilo jeho svobodný život v kopcích, tím méně nějaký směšný človíček s ještě směšnějším minipsem. V jednom mikrokosmu (zajíce) existují pouze povýšenecká gesta a frajerské exhibice vlastního samolibého ega. Bill nebojuje s těmito projevy, ale pouze překonává vlastní nedostatečnost a nedostatečnost předmětů, které má k dispozici. Výstřel z pušky může vrhnout kulku pouze do určité vzdálenosti a ještě v závislosti na síle výstřelu. Pes, zejména této „rasy“, nikdy nemůže divokého zajíce dohonit. Bill aby zvítězil, musí být předmětem svého konání, tedy puškou, jedině tak dokáže vystřelit do protisměru zajícova běhu, protože je schopen „myslet jako zbraň“.

Předmětná gestika kresleného filmu tuto záměnu příčiny a účinku dramaturgicky zobrazuje na opačném sledu kauzality. Bill netrestá zajíce za jeho nehoráznou drzost, Bill chce mít klid ke své práci, k setí a sklizení obilí a poslouchání své oblíbené prasklé gramofonové desky. Bill zcela chápe počínání zajíců a toleruje to, ale nesmíří se s netolerancí ze strany tohoto „souseda“, i když cizákem v tomto kraji je on sám. V souvislostech mikrokosmu je cizorodým prvkem, v souvislostech makrokosmu je mravním účinkem. Není žádný existenční rozdíl mezi ním, jeho psem, zajícem či krávou nebo rašícím obilím. Všichni jsou

²² V tomto smyslu lze takovou skutečnost opět chápat jako deus ex machina řecké tragedie. Tento princip je v pohádkách používán velice často a doslat se tam z legend a mýtů.

stejně materie a stejné formy. Všichni jsou stejným gestem stejného bytí, protože jako předměty jsou zrozeni gestem kreslicí ruky. To vytváří skoro absolutní toleranci formy uvnitř filmového obrazu. V **Obušku, z pytle ven!** tato tolerance scházela zcela, protože neexistovala jednotnost formy ani materie. Vnější, reálný svět, existoval zcela nezávisle na vnitřním výtvarném světě obušku. Prolnutí nebylo dáno formou, ale ideou. V Kamenáči Billovi je forma i idea jedno a totéž, protože jak předmět, tak gesto jsou tvarovány stejnou podstatou existence jako formy, která sama vytváří smysl této existence jako ideje.

Skály chodí, řeky se rozlévají, údolí zasypávají a hory vyrovnávají. Cesty se ztrácí a pralesy temní, neživé ožívá, živé kamení. Klasický výrazový repertoár pohádky, legendy, mýtu navíc zdůrazněný v animovaném filmu strukturou a texturou použité barevné hmoty a podkladu malby. Klasickým příkladem v tomto smyslu je legendární kreslená série **Tom a Jerry** (William Hanna a Joseph Barbera, USA). Oba hlavní hrdinové, kocour Tom a myšák Jerry jsou animováni jako amorfní předměty. Schopnost adaptace a tím i výdrže jejich tělesných schránek je neuvěřitelná a právě na absurdnosti amorfnosti tělesných schránek je založena komičnost jejich minipříběhů. Jejich těla se tvarují podle forem, do kterých jsou natlačena, schována, do kterých sami padají, nebo jsou jimi bití. Zuby Toma se po úderu basebalovou pálkou rozsypou, jako by byly z porcelánu, Jerry se po pádu do skleněné akvarijní baňky stává skleněnou baňkou, Tom po pádu na kanálovou mřížku proteče kanálovou mřížkou jako tekutina, Jerry se schová do sudu s dešťovou vodou a Tom jej jako vodu vypustí výpustním otvorem, malé myšátko spolkne obrovský pomeranč, atd. Tuto absurdní hru s formováním absolutně amorfního předmětu jako bytosti vnímá velmi lehce, protože nakreslenou bytůstku smyslově i emocionálně vnímá právě jako gestikulující předmět. Což neznamená, že se neprojevuje určitá emocionální empatie, právě naopak. Zpředmětněním jejich bytostně živoucí formy dosahují Hanna&Barbera sjednocení veškerého časoprostoru mizanscény do naprosté jednoty principu. Všechno se stává živoucím do té míry, že i prostředí, ve kterém se odehrávají jejich absurdní dobrodružství, je vnímáno jako živý organismus, který spolupracuje na celkovém dění ve filmovém příběhu. Pes honí Toma po dvorku a bouda, ke které je přivázán poskakuje za ním jako míč. Provádí krkolomné přemety, naráží do zdí, sloupů, stromů a po chvilce vzniká dojem, že rozrušená budka vlastně pronásleduje psa a nikoliv pes kocoura. Předměty se chovají jako živé bytosti a živé bytosti jako předměty. Tato dvojediná amorfnost je možná pouze v klasicky kresleném filmu, protože právě tato technika vytváří neopakovatelný dojem pohádkové ilustrace, která se v dnešních dokonalých PC animacích vytrácí a je nahrazována technologicky precizní chladností. Pro kreslenou skutečnost neexistuje žádný problém, protože všechno je nejenom ze stejné materie jako vše ostatní, ale je navíc i stejné podstaty.

Ve večerníčkovské sérii **Pohádky z mechu a kapradí** (Zdeněk Smetana, ČSSR 1966-70) je použit stejný stav časoprostoru, ale ten není amorfní vzhledem k hlavním hrdinům, ale personifikovaný ve vztahu k jejich mysli. Čistě pohádkové vnímání světa jako celku tento svět propojuje do stavu naprosté jednotnosti. Neexistuje mikrokosmos a makrokosmos, neexistuje živý či neživý předmět, neexistuje čas ani stav času. Je pouze mnoho skutečností, se kterými se dá komunikovat, a které mají právě takové vlastnosti jakými jsou sami o sobě. Existují mimo jakýkoliv aspekt času a prostoru, nikoliv proto, že jsou pouhým výtvozem fantazie, ale proto, že duchovní rovina jejich bytí natolik přesahuje rámec všeho reálně lidského, že jejich bytí je paradoxně reálnější než lidské. Není důležitý jejich fyzický stav, ale ztotožnění se s duchovností jejich osoby jako jevem. Křemílek a Vochomůrka jsou houboví

panáči právě tak, jako hvězdičková víla. Tma je bubákovitá jízlivá bába, vítr nezbedný zlobivec, sluneční paprsek jiskřivý panáček, blesk prskající kuliferda, sněhová vločka marnivá panenka. V každém kousku světa je někdo, kdo toto místo svou existencí personifikačně oživuje – studánková víla, lesní mužík, vodník, dešťová panenka, mužíček ohnivec, maková panenka, mechový panáček, pán pramenů, atd. Tato personifikace skutečně propojuje existující svět jako mikrokosmos do jednoty hmoty, tvaru, smyslu i významu. Avšak zejména jej oživuje duchovně. Dává mu originální a neopakovatelnou spiritualitu, která způsobuje onu „proměnu věcí jsoucích v život“. Právě tato skutečnost se stává jedinečným fenoménem pro existenci kresleného (animovaného obecně) světa jako předmětného mikrokosmu. Jejich anima je součástí naší animy ve smyslu jednoty makrokosmu jako jevu vycházejícího z transcendence. V klasickém slovenském kresleném filmu **Zbojník Jurko** (Viktor Kubal, ČSSR 1976) na motivy legendy o Juro Jánošíkovi tato personifikace předmětného světa vychází z lidových pověstí a vytváří mýtus jako filmový obraz. Personifikací abstraktního pojmu „svobodná duše slovenského lidu“ ve vílu, která obdaří prostého slovenského chlapce z horské vesničky kouzlem nepřemožitelnosti, se personifikuje i krajina jako prostředí. To dodává kouzelné proměně prostého rolníka v héraa mýtický charakter, protože jsme svědky skrytého zasvěcovacího rituálu zrození hrdiny. Ten už proto nemůže být personifikací pojmu, ale duchovního stavu. On sám se tím stává předmětem jako hierofantickou skutečností. Zpředmětněným vztahem srdce, touhy a skutečnosti. Zbojník Jurko se tak stává mýtem. Tedy skutečností v souvislostech věrohodnosti srdce pravdivější než skutečnost. Postava, která jej představuje, je pouze malou částí Jurka. Je to ona forma personifikace. Za ní je však skryt monumentální obraz prakticky všech možných vztahů a souvislostí spojených s pojmem „Slovensko, porobené“. Tento obraz je natolik komplexní, že není možné jej obsáhnout popisným textem, protože bychom komplexní duchovní hodnotu proměnili na vyprázdněnou formu. Kubal proto výtvarně chápe Slovensko jako jediný mikrokosmos, který je současně makrokosmem. Výtvarná stylizace vytváří místo krajiny obraz, který vychází z Jurovy duše a je posvěcen jeho srdcem. Akvarel dodává ráz vysoce proměnlivého stavu, který se skutečně proměňuje. Postavičky prostých lidiček, grófa i jeho zrůdného pohůnka jsou stylizovány do té míry, že se dokonce proměňují jejich proporce v závislosti na důležitosti jednotlivých aspektů. Základním anatomickým prvkem je stylizačně dokonponovaný hlavonožec, tedy typická figurální kompozice člověka tak, jak ji nakreslí malé dítě.

Podívejme se ještě na jeden příklad. Animovaný **Pán prstenů** (Ralph Bakshi, USA 1978). V tomto filmu, který je prvním pokusem o adaptaci dvou prvních knih kultovní trilogie, se všechno posunuje ještě více do mezistupně mezi mikrokosmem a makrokosmem, protože kreslený svět je složen nejenom s klasických nakreslených předmětů, ale ty existují v prostředí obývaném bytostmi, které jsou dokreslovány a částečně pixilovány.²³ Dosahuje se tím mimořádně dramatického účinku a částečného emocionálního otevření makrokosmu jako fotografické reality. Přitom nejde o klasickou dvojedinost trikového kombinovaného filmu, člověk jako animovaná skutečnost, ale o animovaného člověka a animovanou skutečnost, tedy skutečnost vytrženou ve všech aspektech ze své přirozené skutečnosti, aby získala novou věrohodnost právě jako spirituální skutečnost, která je schopna obsáhnout všechnu předešlou přirozenost a zachovat ji v nové. Nejenom to, ale „přemístí“ duchovní podstatu do nových souvislostí tak, aby existovala spirituální návaznost i autonomnost ve smyslu

²³ Pixilace je technika, při které člověk, nebo živá skutečnost jsou animovány stejným postupem jako neživé předměty.

věrohodnosti existence bytosti „v duši živou“. Tato spirituální návaznost propojuje aspekt „myšlené spirituality“ s existencí spirituality věrohodně jsoucí. To znamená, že uvnitř těchto souvislostí se u takto „oživených“ předmětů objevuje jejich životnost jako skutečnost veskrze pravdivá, jdoucí z podstaty.

Velmi dobře je to vidět na autonomním mikrokosmu kreslených opusů Frédérica Backa. V jeho mimořádném filmu **Bum!** (Kanada 1981), který je snímán tzv. metodou totální animace (animace většinou celoplošně malovaných obrázků, která v minimální míře doplňována animací ploškovou a ve dvou plánech, kdy je zároveň jede z plánů používán jako totální animace) všechno působí nanejvýše realisticky. Avšak nemusíme být až velmi pozorní, abychom zjistili, že se jedná jednak o citace děl kanadských krajinářů, které Back miloval, ale především, že všechno, co se v tomto filmu nachází je znázorněno velmi stylizovanou lehkou kresbou, jednoduše a několika čarami. Jeho hrdinové, krajiny a předměty jsou znázorněny jakoby zevnitř. Muzikant i obilné pole jen lehce nahozený akvarel či pastel a několik linek. Jsou to reálné pohyblivé obrazy, které sdílí samy sebe v tom, co představují, ze své emocionální a spirituální přirozenosti. Jsou výtvarným světem. Takové filmové dílo jsoucí jako výtvarný komplex je navíc doplněno o brilantně zvládnutou zvukovou složku, která je jak po hudební, tak po ruchové stránce stylisticky odpovídající stránce obrazové. Jemná lyrická hudba, štěkot psa, bučení krávy a ostrý křik polního ptáka spolu s žlutými plochami zrajícího pole, volavka v mokřinách a hřmící bouřková mračna. To všechno v přesné kresbě stylizovaného tvaru a barvách sytého léta. Back kanadskou přírodu maluje z její podstaty, jako stvořenou krásu a dává ji pohyb svého vlastního srdce. Jednoduchá náznaková stylizovaná kresba ožívá do nevídané věrohodnosti bytí. Citace kanadských krajinářů dávají všemu tomu skutečnému životu pečeť hluboké intimity, která má velmi blízko k hořesladké nostalgii po ztracené krásě. Technika kresby připomíná pastel kombinovaný s akvarelem. Back otevírá v zapomenutých zákoutích našich srdcí vzpomínku na spočinutí. Toto je završení metanoi. Toto je krajina, která se jeví našemu srdci po návratu domů. Makrokosmos a mikrokosmos se do sebe vlínají, prostupují jeden druhého, propojují se do jediného jsoucího bytí, které nezaniká v kataklyzmatickém výbuchu, ale naopak vytváří místo hodné obrazu Boha, kterým člověk bezesporu je.

Předmět a loutkový film

Zcela jiná koncepce předmětu je ve filmu loutkovém. Zde se předmět přibližuje k vizuální i materiálové podstatě své přirozené existence. To znamená, že jeho vizuální struktura i textura²⁴ významově odpovídá jeho předpokládané reálné předmětnosti. Samozřejmě ve zcela určité stylistické rovině. Jiří Trnka se svou vizuální věrohodností předmětu i prostředím je v podstatě v klasickém loutkovém filmu nedostihný, protože zobrazování skutečnosti

²⁴ Textura ve výpočetní technice (anglicky *texture*): předpis, který definuje vlastnosti určitého materiálu v počítačové grafice, popisující jeho chování při interakci s paprsky světla. Materiálové vlastnosti mají prostorovou strukturu a jsou *texturou* definovány pro celý prostor scény, i když se uplatňují jen na povrchových plochách objektu, jemuž je *textura* přiřazena. V tomto smyslu je možno chápat *texturu* jako vlastnostmi definovaný materiál, který potenciálně vyplňuje celý prostor scény a ze kterého je příslušný objekt na příslušném místě „vyřezán“. Upravení povrchu tělesa pomocí *textury* je činnost náročná na výkon počítače a je efektní teprve při použití kvalitního způsobu reprodukce.

jako výtvarného obrazu je mimořádně složité pro techniku animace. Tato složitost vůbec nesouvisí s již zmiňovanou vizuální realitou (podobností) předmětu, ale právě s mimořádně složitou animací, která se provádí jako vzájemně provázaný komplex pohybu předmětu v komplexním časoprostoru. Například ve filmu **Bajaja** se při dopadu zlomeného dřevce rozvíří písek v kolbišti, při jízdě na koni vlaje rytířský oděv, vlají praporce, ohýbá se látka na těle, reagují i statisté v druhém i třetím plánu, atd. Tento komplexní pohyb časoprostoru je jednou z hlavních příčin mimořádné věrohodnosti obrazu v tomto filmu i při vysoké stylizaci všech jeho výrazových prostředků.

Ze současné tvorby pomocí PC 3D animace jde v tomto smyslu zatím nejdále **Shrek** (USA 2001). Tato komplexnost pohybu mikrokosmu pravděpodobně ani v PC animaci není až tak jednoduchým problémem, jak ve smyslu prostředí, tak v jeho zcela určitých fragmentech zdánlivě podružných nebo existujících na samém okraji kompoziční perspektivy. „Rozhýbat“ prostředí se v tomto filmu podařilo natolik věrohodně, že si neuvědomujeme, že se jedná o animovaný časoprostor. Hloubka časoprostoru obrazu je zřetelně cítit jak v pohybu účinkujících postav, tak i v pohybu rovin prostředí, které dodržují klasickou lineární perspektivu. Především je však dodrženo pravidlo jednoty mnohosti mikrokosmů. Každý má svůj autonomní pohyb, který je řízen autonomními pravidly. Všechno společně pak existuje ve vzájemném vztahu. V lese je zřetelně rozlišen mikrokosmos korun stromů, cesty, oblohy, jednajících postav, louky, atd. A navíc právě tato skutečnost do velké míry „otepluje“ a stírá elektronickou chladnost PC textury, která způsobuje tzv. „slitost“ povrchů, kde je všechno jakoby ze stejné hmoty, pouze různě zpracované. Tento zcizovací efekt je naopak využíván jako výrazový prostředek věrohodnosti u „modelínových“ filmů (např.: **Slepičí úlet**, Nick Park, Velká Británie 2000) kde formální jednotnost povrchové úpravy působí jako tvarotvorná substance vnitřního uspořádání takového světa. Tento formálně i bytostně jednotný materiál, ze kterého je ve filmu vytvořeno skutečně vše jsoucí dodává existujícímu světu onu potřebnou míru stylizace, která činí jevení se takového světa věrohodným. Z druhé strany to ovšem klade na samu tvorbu takového mikrokosmu zcela mimořádné výtvarné a pohybové nároky. Tyto amorfní materiály už svou texturou vyvolávají očekávání brzké změny tvaru. Jejich stálost je radikálním aspektem jejich stylizovaného bytí. Animací těchto materiálů se dosahuje dojmu jakéhosi nepřetržitého proměnného pohybu. To vytváří dokonale jednotu makrokosmu s mikrokosmem, jak vizuální, tak obsahovou. Je to vidět v jiném filmu Nicka Parka (**Cesta na Měsíc**, Velká Británie 1989), kde je idea postavena na faktu, že Měsíc je vlastně obrovská hmota vynikajícího sýra, který se dá krájet, mazat a tvarovat jako modelína. To samozřejmě neplatí tam, kde modelínové fragmenty zprostředkovávají v animovaných filmech s jinou materiálovou základnou pouze jednu hodnotu z mnoha, tu svou. Nejsou ničím méně, ale ani více. Jsou jedinečným mikrokosmem v systému soustav jedinečných mikrokosmů. Všechno dohromady pak vytváří jedinečný makrokosmos – jednotu mnohostí.²⁵

²⁵ viz **Suchánek, Vladimír**: *Umělecké dílo jako mystagogie. Souvislosti uměleckého filmu*. (Disertační práce). FF UP Olomouc 1996, str. 31–34

Odborná studie vychází jako dílčí výsledek výzkumného grantového projektu
Český animovaný a trikový film – duchovní souvislosti umělecké tvorby (reg. č. 408/01/1467),
podpořeného Grantovou agenturou České republiky.
(Nositelem je Univerzita Palackého Olomouc, Křížkovského 10, Olomouc)

**SUBJECT IN THE ANIMATED FILM AS UNIVERSUM.
UNITY IN PLURALITY OR WE ARE OF THE SAME BLOOD – YOU AND ME!**

Summary

The professional essay Subject in the animated film as universum. Unity in plurality or we are of the same blood – You and Me! aims to reveal the context of objective system in the inner structure of animated film. The animated film is considered as complex of its branch, it means both in the classical and digital animating techniques. The essay is divided into several parts according to its focus to each theme. E.g. plurality of materials, unity of being. Unity of being – unity of plurality. Requisite – all in the animated film. Mimesis or mirror? Macrocosm and microcosm as subjects (horizon of events). The essay in these parts detects the elementar relations between a real subject and an animated subject considering the used materials, plastic solution of the stylization, life of the subjects and their inner context of being, which is the phenomenon of animated production because all that is inside this system is living. That is the subject itself. Not least the essay is concerned with the continuity stepping over the frame of the microcosm presented in the animated films and shows the deep inner relation and connection to the macrocosmic coordinates in the whole of animated films as a unique artistic phenomenon in the man's production.

Translation: Helena Horecká

K DIVADLU NESLYŠÍCÍCH HERCŮ

Barbora Štarhová

Divadlo neslyšících herců má ve světě bezmála už půlstoletou tradici, v naší republice však o něm víme jen velmi málo. V současné době k sobě v Brně připoutává pozornost naše první profesionální divadlo neslyšících herců, a proto jsme se rozhodli věnovat tomuto druhu divadla pár poznámek i v tomto sborníku.

Mezi první země, jež umožnily podmínky pro vznik divadel handicapovaným umělcům, patřily Spojené státy Americké, Itálie, Francie, Dánsko, Švédsko, Anglie, Rakousko, Rusko, ale i Austrálie a Japonsko. Tato divadla prodělala za desítky let určitý vývoj, který přirozeně vyplýval z jejich integrace do kultury většinové společnosti. Ve snaze dokázat rovnoprávnost znakového jazyka s jazykem mluveným převáděli do znaků texty světové klasiky. Neslyšící tudíž hráli ve svém jazyce Shakespeara, Molièra, Racina, Čechova, ale i Sofokla...

Důležitou motivací bylo uznání svébytnosti a obstát v konkurenci již zaběhlých uměleckých systémů. Do umění se promítl širší aspekt sociálně-psychologické problematiky handicapovaných, kdy většinová společnost určuje pravidla pouze podle vlastních kritérií. To znamená, že v minulosti se rovnoprávnosti blížil neslyšící, který hovořil, byť deformovaně, spíše, než neslyšící přirozeně znakující. V překladech dramatických textů do znakového jazyka tedy chtěli neslyšící především dokázat jeho rovnocennost.

Tato cesta však narážela na několik překážek. Neslyšící ne vždy mohli obsah textů přijmout, aniž by mu beze zbytku rozuměli. Mnohá slova nepoužívali, ani nebyli nuceni vzhledem ke své životní situaci používat, mnohá ani neznali. Neboť ne každý neslyšící měl možnost odborně studovat; v naší republice za minulého režimu něco takového neexistovalo.

Dalším úskalím bylo tématické rozpětí. Ne všechny motivy byly vlastní výpovědi o životě neslyšícího, a naopak některé v osobitosti jejich světa chyběly. Proto se v průběhu let dramaturgický plán proměňuje a neslyšící začínají po původních překladech a adaptacích sahát k vlastním textům, které lépe vystihují jejich potřeby uměleckého vyjádření. Píší dramata o svých vlastních problémech, radostech, snech, obtížích a nadějích. Klíčovými tématy se očekávatelně stává komunikace, osamění, touha po lásce, touha po uznání... Vedle počátečního překladatelského stadia se druhá etapa uzavírá tematicky více do komunity. I toto je však jen přechodná fáze, protože se zde rozvíjejí jednotlivé linie divadla neslyšících. Můžeme pozorovat celou škálu od striktně uzavřených komunit, kdy neslyšící hrají pro neslyšící, až po otevřené a smíšené soubory v těsném kontaktu s okolní kulturou.

Druhá divadelní reforma a antropologicky zaměřené tzv. třetí divadlo hledají inspiraci také u těchto divadel a dokonalé lidské gesto se často stává klíčovým bodem pro nastolení mezilidské komunikace napříč kulturami, kontinenty, národy i sociálně-zdravotními barié-

rami, s kterýmžto momentem divadelníci při svých výpravách do Afriky, Indie, na Bali atd. počítají. Živost, autenticita a hloubka gesta neslyšícího se stále stává dokonce vodítkem pro profesionálního umělce, který ztratil životadárnou inspiraci a kontakt se svým oborem vlivem umělecké krize. Pantomima neslyšících patří ve svém oboru k těm špičkovým.

I v naší zemi se divadlo neslyšících nejprve zakládalo právě na pantomimě. Světově proslulou se stala Pantomima S. I. (Pantomima Systém International). Zakládá ji roku 1981 Svaz československých invalidů, který zároveň ustanovil Evropské centrum pantomimy neslyšících. Pantomima S. I. dodnes funguje na bázi dobrovolníků, které spojuje nadšení a vůle k tvorbě. U jejího zrodu stáli Kaj Kostelník, Lumír Graca, Břetislav Veselý, Jindřich Zemánek a Věra Waldhansová. Z jejich inscenací uvedme např. **Dynamické systémy, Strukturu hmoty, Pohanský rok** nebo **Ruce**. V roce 1970 vzniká divadelní kroužek DIKRON a od tohoto data se každé dva roky pořádá Mezinárodní amatérský festival pantomimy neslyšících. V celorepublikovém měřítku se setkávají soubory neslyšících každý rok např. na festivalu Otevřeno v Kolíně.

Roku 1992 byl na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně z podpory prof. Zoji Mikotové založen obor Výchovné dramatiky neslyšících. Jeho studenti později vytvořili první sekci Divadla v 7 a půl s názvem Vlastní divadlo neslyšících. Od roku 2002 se divadlo osamostatnilo jako právní subjekt, má vlastní neslyšící ředitelku a nese název Divadlo neslyším. Divadlo spolupracovalo jak s domovskou katedrou na škole, tak s Divadlem v 7 a půl. Postupně se ale profiluje vlastní cestou.

Divadlo Neslyším ve svém dramaturgickém repertoáru obsahuje tituly, pro které je charakteristický určitý aspekt: příběhy, jež hrají, spojuje jejich odvěká, symbolická platnost, jakožto zobrazení základních, rozhodujících momentů lidského života. Jedná se o nenáhodný volný výběr podle uměleckého směřování jednoho divadla, tato skutečnost v sobě odráží hlubší souvislosti. Je přirozené, že tam, kde z jakýchkoliv důvodů – ať už z kulturních, jazykových, sociálních nebo zdravotních – odpadá možnost bezproblémového dorozumění, komunikují lidé pomocí primárních neverbálních projevů. Intuitivní orientace v uzlových životních bodech a její akusticko-vizuální vyjádření odpovídá projevům kolektivního nevědomí prostřednictvím lidského těla. Umění, jakožto výraz touhy obsáhnout archetyp, umožňuje tento archetyp vyjevovat univerzální cestou emoce. Základním projevem emoce je pohyb, ať už na bázi neuronového vzruchu, chemické reakce nebo citové a myšlenkové operace. Fyzický pohyb, lidské gesto tak odpovídá nejpřirozeněji hned po zvukovém pohybu, hudbě, univerzální řeči nevědomého světa. Pohyb jako emoce se tak stává fundujícím článkem výrazu. Divadlo založené na dominanci pohybu, jakým divadlo neslyšících bezesporu je, předurčuje samo sebe k tomu, jak otevřít prostřednictvím lidského gesta bránu do neviditelného světa. Odtud pramení srozumitelnost prastarých rituálních obřadů a tanců, tolik přitahující divadelníky dvacátého století.

Výchovná dramatika neslyšících a Divadlo Neslyším se zaměřují na příběhy, jež nás upamatovávají na naše kořeny jako impulsy našeho myšlení, citění, konání. Tito herci mají potřebu hrát a předávat právě taková poselství, protože to tak cítí a jejich životní úděl je k tomu nasměroval. Uvědomíme-li si souvislosti kolem pocitu, je tu už jen krok ke způsobu „slyšení“ neslyšícího člověka. Vzdech, smích, pláč, výkřik a údiv doprovázejí gesto otevírací bránu do světa emoce.

Inscenace těchto neslyšících se pohybují na pomyslné ose. Tato osa začíná někde v prapůvodním chaosu a temném nevědomí. Pokračuje přes odvěké peripetie putování, nástrah,

lásky, odvahy a nebezpečí. Ústí k postupnému vydělení jedince z deformované společnosti a k zpětnému hledání sebe sama, svého místa ve světě, své přirozenosti. Zde se osa uzavírá v kruh, věčný návrat. Kdybychom měli jednotlivé inscenace seřadit tak, aby odpovídaly uvedenému schématu, vypadalo by to následovně: **Genesis, Cesta smyslů, Slunovrat, Petrkov, Odyssea**, klasické pohádky pro děti, **Romeo a Julie, Othello, Caprichos, Dům hluchého, Extáze, Blahoslavení tiší, Anýzové jablíčko, Play Chaplin, Proměna**.

Každá inscenace nese osobitý režijní rukopis. Nejvíce se souborem spolupracovala prof. Zoja Mikotová a ředitel Divadla v 7 a půl Matěj T. Růžička. Pro práci Zoji Mikotové (např. **Genesis, Caprichos, Dům hluchého, Odyssea**) jsou typické živé obrazy, nápaditá choreografie, hravé zpracování znakového jazyka a dynamika inscenací. Tato režisérka používá znakový jazyk poněkud odlišněji než M. T. Růžička. Znakový jazyk zde vytváří svébytnou složku inscenace, znaky svou informací posunují děj jako mluvené slovo. Slovo zde však není nahrazováno pouhým přetlumočením, ale pracuje se s vynalézavostí poetiky znakového jazyka, který je propojován s veškerým tělesným pohybem a gesto je součástí celé kompozice. Do jisté míry se znakový jazyk v rukou herců stává tancem, hudbou. Jeho stylizace podtrhuje vizuální charakter inscenací. M. T. Růžička používá znakový jazyk spíše ve významové rovině, což je dáno i smíšeností souboru slyšících a neslyšících herců. Přítomnost znakového jazyka zde působí jako příznakovost – stejnou funkci má i nezvyklý hlas neslyšícího.

Protože je divadlo neslyšících založeno hlavně na vizuální podobě, musí splňovat několik podmínek pro dobrou srozumitelnost. Především zde má důležitou úlohu světlo, bez kterého gesto nevidíme. Různá intenzita a podoba světla proměňuje i charakter znaků. Kontrastní šerosvit a bodová světla umožňují odezírání a přečtení daktylové abecedy, zvýrazní mimiku a detailní gesta. Nasvícené části těla mohou pracovat se synekdochickou aparaturou a blíží se tak v mnohém loutkovému divadlu. Celé části tak mohou sehrát pouze ruce nebo chodidla... Pološero ubírá gestům a pohybovým kreacím vizuálně-verbální charakter a pozvolna je přesouvá do jiné významové roviny. Ztrácí individuální povahu a obrazu se často ujímá celá skupina. Výsledné obrazy a sestavy výrazového tance ztělesňují buď nějaký psychický jev nebo živel.

Se srozumitelností souvisí i způsob líčení a kostým. Pro herce platí stejná pravidla jako pro tlumočníky: zvýrazněné rty na bleďé tváři, obnažený krk, vlasy shrnuté z obličeje. Dále je to jednobarevný, většinou tmavý přiléhavý kostým a viditelné ruce. Jednoduchý kostým herce zaručuje jistou univerzalitu a umožňuje jeho pružné střídání jednotlivých rolí během inscenace, které v tomto druhu divadla zpravidla vytvářejí souvislé řetězce převtělování v rámci osobních i nadosobních hereckých postav a útvarů.

V neposlední řadě představuje podmínku pro pohybujícího se herce prostor. Scéna odpovídá pojetí kostýmů. Herec potřebuje místo pro svůj projev a na scéně nesmí nic rozptylovat pozornost od jeho tělesného pohybu. Proto odpadají scénografická řešení iluzivního typu a spíše se blíží alžbětinskému pojetí jeviště. Tomu se vymykají pohádky, které se kvůli dětskému publiku naopak zaměřují na výtvarnou podobu inscenace. V případě, že mizanscéna pracuje s proměnou prostoru také pomocí reálných kulis, bývají tyto většinou schematické a náznakové. Kulisy často vytvářejí variabilní skládanku odkazující na dědictví konstruktivismu, nikoliv však v jeho bohaté členitosti a složitosti. Vůbec nejčastěji zastoupena bývá holá scéna soustředěná kolem jediné dominanty, kterou může být stůl, židle... Zpravidla ji tvoří hranatý předmět, neboť ten umožňuje prostorově významové zpracování pomocí kon-

trastů: nahoře – dole, proti sobě – od sebe, střed – okraj... Významný zdroj pro inscenování tohoto divadla představuje také stínový obraz.

Herec se na jevišti orientuje podle vnitřních a vnějších navigátorů, které je případnými zbytky sluchu, zrakem, či povrchem těla schopen vnímat. Pro orientaci mu slouží i dech a tep srdce. Specifikum tohoto typu divadla je úloha jakéhosi prostředníka, tlumočnicka. Například v pohádkách vystupuje přímo v roli překladatele simultánně znakový vedle mluvícího vypravěče. Někdy ale jeho funkce nesměřuje k divákovi, ale k herci a jeho bezpečnému provázení inscenací. Může být viditelný, a nemusí. Takový navigátor pro herce může být samotný režisér nebo jiná osoba pověřená jejich vedením. Kde nestačí tělo přecíst signál akusticky a hmatem, nastupují oči a naopak. Pro herce je velice náročné prožívat roli a při tom s jistou dávkou racionality být odkázán na impuls zvenčí. Periferní vidění a maximální skupinová spolupráce musejí hercovu roli neustále doprovázet.

Čím více bude akustický doprovod inscenace odpovídat přirozenému tihnutí neslyšících herců, tím bude jednodušší, rytmičtější, hlasitější, budou převažovat bicí nástroje a uplatní se dozajista dupot nohou a tleskání rukou. Není to však nutnou podmínkou, neboť uvedme jako příklad inscenaci **Romeo a Julie**, ve které herci tančí na hudbu Sergeje Prokofjeva (režisér zná hudbu z paměti a diriguje ji hercům vteřinu dopředu, přičemž zároveň pantomimicky sehrává a předehrává situaci v ději – tato inscenace patří k nejsilnějším zážitkům).

Mezi specifické výrazové prostředky tohoto druhu divadla patří znakový jazyk a hlas neslyšícího herce. Oba prostředky působí velice expresivně a stávají se novým výrazem pro pojmenování dramatické situace. V divadelním kontextu nabývají tyto dva jazyky zástupných symbolů pro dva různé světy, pro niterný svět ticha a náš svět řeči. Tento fakt umožňuje jeden z osobitých projevů divadla neslyšících: zdvojené a vícenásobné pojetí postav. Taková postava pak rozehrává nezměrné množství dalších vztahů v inscenaci. Mluvící herec spolu se znakovým hercem tvoří jednu postavu, tím i její tělo a duši, vnější a vnitřní hlas, rozum a intuici, dvojí já...

Významový aspekt znakového jazyka na jevišti se v očích slyšícího a mluvícího jedince pojí především s komunikací a ne-komunikací. Znakový jazyk pro něho představuje na jedné straně nemožnost se vyjádřit – tedy němotu, na druhé straně překonávání překážky a nalezení analogického způsobu promluvy. Némota je imanentně spojena s tichem a ticho s nitrem. Proto zvláště znakový herec mezi slyšícími herci působí, jako když promlouvá jeho nitro. Ambivalentně s tím je tu však vědomí blokace, tudíž vědomí skrývání, možná tabuizovaného tajemství, jehož je postava nositelem. Hluchota představuje izolaci, jedince vnímáme jakoby za zdí, směrem od nás tedy vychází vizuální představa zdi kolem neslyšícího člověka. Jeho touha sdělit cokoliv pomocí znaku jde opačným směrem od něho k nám a my jeho vizuální gesta vnímáme „akusticky“. Vizuální a akustické zde pojmáme jako aktivní – intelektuální a pasivní – intuitivní proudy vnímání analogicky ke sluchu vnímajícímu pasivně vše z prostoru a lidskému oku, které si aktivně vybírá úhel pohledu.

Hlas prelingválně neslyšícího nezní přirozeně, než jak je tomu přivyklý náš sluch. Uplatnění této zvláštní podoby řeči na divadle vždy znamená nějaký významový posun: pozměněné vnímání osoby, jež takto hovoří, a toho, co je obsahem promluvy a v jaké situaci takto vyslovená slova zazní. Právě nepřirozený lidský hlas činí divákům největší potíže při adaptování na nezvyklý projev neslyšících. Emotivní náboj takového hlasu je v inscenaci proto nejvýraznějším nositelem expresivní funkce. Vzhledem k intuitivnímu charakteru vnímání zvuku ovlivňuje velice silně osobní pocity diváka, slyší-li slova, která sám užívá, zazníť „zne-

tvoření“. Musíme ještě podotknout, že reakce, které takový hlas vyvolává, bývají rozmanité a závisejí jak na osobnosti diváka, tak na konkrétní situaci. Mohou vyvolat nevoli, ale také smích, soucit nebo nadšení.

Také hlas neslyšícího má ambivalentní sémantický charakter. Na jedné straně promlouvá obyčejná lidská bytost. Na straně druhé má její řeč neúmyslně negativní charakter, zvláštní stigma. Nevinnost se tu pojí s potenciálním ohrožením. Z této ambivalence vyplývá vysoká dynamika významu takové promluvy. Divadlo Neslyším často pracuje s tímto prostředkem – hlavně v režii M. T. Růžicky. Sémantického zatížení se dosahuje podle smyslu ve spojení se slyšícími v té které inscenaci. Vzájemná přítomnost hlasu slyšícího a neslyšícího napětí jen zvyšuje.

Načrtněme si nyní několik inscenací, abychom viděli, jak zde výrazové prostředky neslyšících fungují.

V **Blahoslavených tichých** a částečně i v **Anýzovém jablíčku** se vyskytují již zmíněné zdvojené postavy. V první jmenované hře se významy němoty prohlubují, neboť postava Němé umírá a nikdo ji neslyší, protože slyšet nechce a nedokáže. Němá zároveň ale představuje lásku v prostředí bez lásky („...pokolení bez lásky!...“), tedy živost a jedinou přirozenost. Znakovat, němě promlouvat, začíná ke konci hry i Mladík, který pochopil ticho Němé a je sám odsouzen k smrti. V příběhu promlouvají bez vady postavy nejvíce kruté a Soud, jež vynese absurdní rozsudek, zastupují svým specifickým hlasem otřepanými frázemi neslyšící herci. Postavy Podnájemnic, též jedna neslyšící, skandují hlasitě verše o zimě, vlčích a mrtvých dětech. Němá a hluchá tu ve skutečnosti je společnost obklopující Němou.

Podobně jako verše Podnájemnic funguje říkanka o žábě lezoucí do bezu v **Extázi**. Monotónním opakováním se na jevišti navozuje stav podvědomí (žába – mokro, bez – les) a místa, odkud se probouzejí nekontrolovatelné lidské vášně. Divadelní adaptace filmu Gustava Machatého se ujali pouze neslyšící herci, kteří zde i zpívají a jinak experimentují s hlasem. Hlas přitom neposouvá dialogy, ale vyplňuje atmosféru inscenace jinak sehrané pantomimicky a stylizovaným tancem. Stejnou úlohu navození atmosféry má postava Kozla v **Petrkově**. Jediný neslyšící herec mezi slyšícími zde představuje Ducha domu, ale i pradávno: kvílí, ale i něžně artikuluje šišlavá slova malého dítěte.

Neslyšící promlouvají také v Kafkově **Proměně**. Samsova rodina komunikuje znetvořeným hlasem stejně, jako je znetvořené prostředí jejich domu: stůl visí šikmo na provázcích pavučiny, místo nápoje si nalévají – sypou mouku atd. Nezdeformovaným hlasem zde zazní jediná otázka příšedšího odlidštěného úředníka: „Kde je Řehoř?“. Brouk – zvíře – ne-člověk je nositelem největší lidskosti. Zvířeckost kolem něho se projevuje zvířecími pohyby jeho rodiny ve chvílích agónií hrůzy, které v domě panují. Řehořova lidskost a přirozenost – a zároveň smrt – je v závěru symbolizována vysvléknutím z šatů.

Pro směřování druhu divadla, jakým je Divadlo Neslyším, je typický nejen pohyb na vertikální ose v archetypálních příbězích, hledání nových výrazových prostředků skrze projev neslyšícího, znovuobjevování působnosti lidského gesta a snaha o komunikaci s vlastní duší a s vlastní ohraničeností, ale především také etický apel. Etický apel tu nevyznívá nijak pateticky, neboť obsahuje lidskost v její přirozenosti – touze i nedokonalosti. Přirozeností se zde rozumí ne prostoduchost, ale veškerá lidská složitost vložená do touhy po lásce, po moudrosti a pravdě světa. Patos, který se s lidskostí v takové podobě pojí, nikdy nevyzní směšně, neboť bude dojemně pravdivý a krásný.

Spolu s divadlem handicapovaných se často hovoří o soucitu, arteterapii a o kýči. Přítomnost handicapovaných umělců často strhává pozornost na jejich osobu a nikoliv na samotné umělecké dílo. Neschopnost setkat se s jinakostí zabraňuje následnému vnímání tvorby. Převažují dva vlivy, které blokují náš přístup k těmto osobám. První z nich vypovídá o naší netoleranci a koneckonců i nekompromisní pudovosti v nás, která jako smečka v divoké přírodě vyvrhává ze svého středu jedince slabé, ozvláštněné, ocejchované, jiné, svým způsobem vyvolené. Mnozí nemusí mít vůči postiženým lidem žádné předsudky, jejich přítomnost však v nich vyvolává strach z neznámého. Často to bývá strach do sebe obrácený. Dotyčný se totiž bojí faktu, že neví, jak se přirozeně zachovat k nepřirozenému jevu.

Druhý vliv se týká estetického vnímání pod vlivem negativních pocitů pocházejících z takového kontaktu. Naše navyklé vnímání krásy se dostává tvář tvář tělesně či mentálně postiženým lidem do konfliktu. Umění handicapovaných osob klade zvýšené nároky na vnímatelovu otevřenost, smysl pro krásu a schopnost procítit hloubku základních vztahů a hodnot. Ne každý je schopen akceptovat éterickou postavu princezny v podání těžkopádné, mentálně postižené dívky. Ne každý pozná a následně připustí, že ona tou princeznou skutečně je, pokud ke své roli přistoupí upřímně. Někdo dělí umění na laické a profesionální, ale toto dělení je nepřesné. Laickost můžeme spojit spíše se spontaneitou. A odtud také pramení nesnáze přístupu veřejnosti k umění handicapu. Nepovažuje ho za profesionální, protože se na něj nedá uplatnit její zaběhlý hodnotící systém. Přílišné odhalení lidskosti včetně postižení přesouvá posuzování k recipientově osobnější tónině. V rámci vlastní ochrany se tak často spokojí s pojmenováním svého pocitu jako soucitu a už dál nepátrá po hlubších souřadnicích jiné estetiky. Je sice pravda, že mnohé počiny z této oblasti mají blíže k arteterapii v tom nepraktičtějším slova smyslu, ale o těch zde není řeč.

Umění nejen postižených umělců bývá často považováno za kýč a to tím víc, čím více přirozeněji a okatěji ukazuje na krásy života spojené s citovou zainteresovaností. Bývá v tom spatřována kýčovitá touha po krásném, když realita krásná není, nýbrž je často krutá. Pokud postižení umělci těží ze svého utrpení „uměleckou“ produktivitou cíleně zaměřenou na city člověka, nemůžeme zde hovořit o umění. Kýč je lež. Pokud však pojmají tvorbu ve vší vážnosti, existuje problém na naší straně, nedovedeme-li s trochou námahy přehodit výhybku a zvládnout být vstřícný k odlišnému výrazovému projevu. Takováto situace by se dala přirovnat k asijskému divadlu v očích Evropana.

Na místo falešného soucitu, jakožto alibistického pocitu propůjčujícího nám bezpečný odstup, je třeba soucit přetavit v soucítění ve smyslu empathie, tedy nakonec vcítění, jež umožňuje otevřené setkání lidských bytostí.

Myslím, že můžeme o Divadle Neslyším prohlásit v tom nejlepším slova smyslu, že to je vskutku profesionální divadlo a že, ač většinu času tráví na zájezdech po vlastech českých i v cizině, zaslouží pozornost jak publika, tak divadelních vědců. Umění, které nabízí, a směr, který ukazuje, naši kulturu obohatí a posílí – což se o všech výtvořích naší současnosti říci nedá. Přejme všem statečným členům Divadla Neslyším hodně vnímavých diváků, bohatého sponzora a tvůrčí radost.

ON THEATRE OF DEAF ACTORS

Summary

Theatre of deaf actors has a worldwide history of nearly half a century. In the Czech Lands, one of the first renowned theatre groups was Pantomima S.I. In 1992 the Educational Studio of Deaf Drama was founded at Janáček Academy of Performing Arts in Brno. From this studio, the 1st Section of Divadlo v 7 a půl (7.30 Theatre) emerged. In 2002, its deaf actors created an independent legal subject and continue in their activities under the name Divadlo Neslyším (I Can't Hear Theatre). The theatre uses specific modes of expression stemming from the contribution of deaf actors: sign language on the stage, voice and singing of the deaf, emotionally intensive, elaborate gesture, duplication and multiplication of hearing and deaf characters, etc. The ethical appeal of the theatre is expressed through motifs such as communication, solitude, humanism and dehumanization, naturalness and artificiality, voice and silence. The first performances directed by Zoja Mikotová show characteristic creative motion choreography and productive concepts of sign language, Matěj T. Růžička in turn works more elaborately with voice, exploiting the dual character of the world of the deaf and of the hearing. This young theatre has found its original expression and a firm place in the domestic cultural environment.

Translated by Pavel Peč

MORAVA A SLEZSKO JAKO DIVADELNÍ PROSTOR

Jiří Štefanides

Současná česká divadelní historiografie se neustále musí porovnávat s koncepcí reprezentativních **Dějiny českého divadla**, které vyšly ve čtyřech svazcích v letech 1968–1983.¹ I když projekt zůstal nedokončen (5. a 6. svazek měly obsáhnout dějiny hudebního divadla v letech 1848–1945), jeho monumentálnost a výjimečnost nelze obejít a bude zde působit i v dalších letech. Je opakováním známé skutečnosti, že každý výklad dějin cehokoliv je dobově podmíněn, a teprve budoucnost tuto podmíněnost vyjeví. V případě akademických **Dějiny českého divadla** se dnes jako metodologicky nejspornější jeví definování „českého divadla“ podle jazykového principu. Tento osvícensko-obrozenský koncept je důsledně uplatněn ve 2. až 4. svazku, tedy pro vývoj česky mluveného divadla od konce 18. století do roku 1945.

Problematičnost jeho uplatnění při výzkumu dějin divadla v multikulturním prostředí byla konstatována už víckrát při různých příležitostech.² Nyní chci upozornit na to, že **Dějiny českého divadla** nijak neřeší specifčnost prostoru, v němž se dějiny divadla odehrály (kromě metodologicky sotva přijatelného dělení na divadlo pražské a mimopražské). Problematika časové komparace divadelních jevů v různých regionech není zde nastolena jako metodologický princip, až na zcela marginální poznámky. Je to vcelku pochopitelné. **Dějiny českého divadla** byly psány v éře socialismu, který důsledně zakrýval jedinečnost a individuálnost zdáním uniformní jednoty (celek, monolit, vždy působí nadřazeně, autoritativně, „objektivně“). Unitární citění prostoru, do něhož akademické **Dějiny českého divadla** promítly vývoj česky mluveného divadla, vylučovalo zabývat se specifčností vývoje divadla na Moravě nebo dokonce ve Slezsku.

Na základě vlastních výzkumů dějin divadla, které jsem podnikl zejména na střední a severní Moravě a ve Slezsku, se tedy chci pokusit popsat některé zvláštní rysy vývoje divadla v těchto dvou historických zemích Koruny české, zejména v období do roku 1945.

¹ *Dějiny českého divadla*. I. Praha 1968. – II. Praha 1969. – III. Praha 1977. – IV. Praha 1983.

² Srov. například: **Srna, Z.**: *Stav historického průzkumu divadla na Moravě a ve Slezsku (k problematice moravskoslezské divadelní historiografie)*. In: *O divadle na Moravě*, Praha 1974, s. 21–26; **Štefanides, J.**: *Co víme o divadle ve Slezsku?* Časopis Slezského zemského muzea, vědy historické, B, 43, 1994, č. 2, s. 180–188; **Srba, B.**: *Ztracené kontexty*. Příspěvek přednesen na konferenci *O divadle na Moravě a ve Slezsku II*, Olomouc 2003.

Prostor německy mluveného divadla

Nynější síť stálých divadel se, podobně jako jinde ve střední Evropě, začala i na Moravě a ve Slezsku vytvářet na sklonku baroka a na počátku osvícenství. Předpokladem bylo spojení dvou nových fenoménů, které se stalo určujícím pro vývoj v příštích stoletích. Tím prvním byla *městská divadla*, specializované budovy nebo i pouze divadelní sály spravované městy, která v distribuci představení znamenala jejich všeobecné zpřístupnění pro každého, kdo si zaplatil vstupné (na rozdíl od produkcí v zámeckých divadlech, od školních představení apod.). A druhým novým momentem bylo rozšíření *profesionálních kočujících společností* jako rozhodujícího institucionálního zajištění divadelní produkce (opět srovnajme s neprofesionálními aktivitami školskými, jezuitskými, lidovými), které byly plodem alžbětinského divadla, tedy pozdní renesance. Spojení obojího vytvořilo předpoklady pro pravidelný divadelní provoz. Na Moravě vzniklo první městské divadlo v Brně, a to už v roce 1732. Bylo zbudováno v Taverně na Zelném trhu a bylo pronajímáno zpočátku hlavně italským impresáriům, ale brzy také stále častěji německy hrajícím společností. V Olomouci vystupovaly divadelní společnosti v letech 1744–1768 v sále domu U černého orla (dnešní Hauenschildův palác) a v roce 1770 bylo zbudováno městské divadlo nad masnými krámy na Dolním náměstí. Ve Znojmě byla v letech 1782–1784 přestavěna na divadlo (tzv. redutu) bývalá kaple sv. Bernarda patřící dříve klášteru klarisek; bylo to malé divadlo s nutným vybavením jeviště i hlediště. V Jihlavě sloužil od roku 1793 příležitostným divadelním představením bývalý kostel sv. Alžběty. Ve Slezsku byl první městský divadelní sál zařízen v Opavě na Horním náměstí v městské věži (později tzv. Schmetterhaus, dnes zvané Hláška) v době mezi léty 1745–1750. V Těšíně byla zezadu radnice v roce 1788 zbudována městská reduta a v Krnově je první přímý doklad o malém divadelním sále z roku 1790. Během 18. století v těchto sálech stále častěji vystupovaly německy hrající společnosti a krátké stagiony se prodlužovaly v sezonní (až několikaměsíční) pronájmy. Ve většině těchto měst se počátkem 19. století ustálil pravidelný divadelní provoz (až na Krnov, kde byl divadelní sál v roce 1804 uzavřen a obnoven až v roce 1853, v Jihlavě se v letech 1825 – 1850 provizorně hrálo v sále nad jedním z místních hostinců).³

V průběhu 19. století až do začátku první světové války pak byla na Moravě a ve Slezsku postavena řada reprezentativních divadelních budov, které slouží divadlu dodnes: v Opavě (1805), Olomouci (1830), Brně (1882), Znojmě (1900) a Těšíně (1910). Nejpozději, ale s o to větší dynamikou se začalo rozvíjet divadlo v Moravské Ostravě. Od roku 1880 zde byla pro představení kočujících společností (včetně operních a operetních) upravena městská střelnice, v roce 1895 začal sloužit divadlu Deutsches Haus a v roce 1907 bylo otevřeno městské divadlo. Všechny tyto scény sloužily německy mluvenému divadlu, jen některé (a jen v určitých obdobích) uváděly i česká nebo polská představení ochotníků a divadelních společností.

Po vzniku Československa se stálá německá divadla ocitla v „nepřátelském“ státě, zůstala odtržena od mateřské kultury, ze dne na den se stala menšinovými divadly. Německá divadelní kultura však za první republiky nezanikla, a to ani na Moravě a ve Slezsku. Některá německy hrající divadla opustila městské budovy, nastěhovala se do narychlo rekonstruova-

³ Většina údajů čerpána z: *Lexikon zur deutschen Muzikkultur. Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*. München 2000; *Vogelsang, B.: Theaterbau in Schlesien*. Dortmund 1984.

ných Německých domů či jiných prostor nebo redukovala rozsah provozu (Brno, Ostrava), případně divadelní spolek pro tento účel zřízený organizoval pouze vystoupení hostujících německých souborů (Olomouc, Znojmo). V Opavě však zůstalo městské divadlo s německy hrajícím souborem i po roce 1918 až do 1. září 1944 (kdy Němci nařídili uzavření všech divadel v protektorátě). Po 15. březnu 1939 nastal opačný proces: Němci znovu zabírali městská divadla pro německé soubory a české se stěhovaly do provizorií. Pro Znojmo a Jihlavu byl utvořen společný německy hrající soubor, zájezdové divadlo bylo založeno v Šumperku. Období protektorátu bylo dobou expanze německy mluveného divadla, které, štědře dotováno z říše, obnovovalo i zpěvoherní a baletní soubory a vyvíjelo horečnou zájezdovou činnost.

Shrneme-li tento stručný výčet, můžeme konstatovat, že od začátku 18. století až do roku 1918 (a částečně až do roku 1945) byly Morava a Slezsko součástí prostoru německy mluveného divadla, který se rozkládal od dnešní Belgie a Nizozemí přes Polsko až do Východního Pruska (Königsberg) a od Baltu až po Rakousko a oblasti Maďarska a Rumunska.⁴ Zatímco v Praze se profesionální česky mluvené divadlo rozvíjelo od roku 1785 a od roku 1849 objížděly české divadelní společnosti i venkovské oblasti Čech, po roce 1848 se prostor Moravy a Slezska pro české profesionální divadlo neotevřel: čeští ředitelé nedostávali koncesi pro tyto dvě země. A tak první českou společností, která mohla cestovat po Moravě, byla až v roce 1863 společnost Josefa Štandery. Ve Slezsku to bylo ještě obtížnější: v Kateřinkách u Opavy poprvé hrála česky v roce 1884 společnost Václava Svobody, a v těšínském Slezsku, kde se ovšem hrálo i polsky, poprvé vystoupila česká společnost až v roce 1891 (ředitelem byl Václav Choděra).

Morava a zejména Slezsko v tu dobu ztrácely vůči vývoji *českého* divadla v Čechách několik desetiletí. Znamenalo to ale zároveň, že vývoj *divadla* na Moravě a ve Slezsku byl vůči Čechám opožděn, a že publikum, ať už jeho mateřštinou byla němčina, čeština nebo polština, bylo divadelně zpozdilé?

Morava a Slezsko jako multikulturní prostor

Na rozdíl od většiny sousedních zemí a regionů ani Morava, ani Slezsko neměly kompaktní německé osídlení. Početně tvořilo německé obyvatelstvo většinu jen v některých obvykle větších sídlech (před rokem 1918 ve Znojmě, Olomouci, Opavě apod., i po roce 1918 v Opavě a ve Slezsku vůbec). Významnou národnostní skupinu tvořili Poláci, zejména ve Slezsku. V roce 1880 tvořila německá komunita na Moravě z celkového počtu obyvatel 29 %, ve Slezsku byl tento poměr: Němci 47,5 %, Poláci 23 % a Češi 22 % (zbytek byly ostatní národnosti). Poměrně početné zastoupení měli Židé (hlásili se ovšem k němčině, polštině i češtině), statisticky zaznamenány jsou i národnosti ukrajinská, ruská, maďarská (slovenská), italská ad. Přestože na Moravě mělo německy hovořící obyvatelstvo menší podíl nežli v Čechách (29 % oproti 36,6 % v Čechách), nebylo soustředěno jen do pohraničí a zasahovalo významněji i do vnitrozemí. Někdy tvořila německy hovořící komunita politicky a ekonomicky nejsilnější skupinu obyvatel i v místech, kde byla početně v menšině (například na

⁴ Je příznačné, že v němčině byl také napsán první a patrně zatím poslední pokus o formulování dějin divadla na Moravě a ve Slezsku. Srov. d'Elvert, Ch.: *Die Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterr. Schlesien*. Brünn 1852.

Ostravsku). Tehdy obvykle měla i finanční prostředky k zařízení vhodného divadelního sálu nebo dokonce k postavení divadelní budovy. Nezanedbatelné bylo samozřejmě úzké propojení s Vídní, která preferovala němčinu.

Znamenalo to, že německy hrající společnosti výhradně jako jediné přivázely na Moravu a do Slezska osvěcenský a romantický repertoár, rakouské lidové divadlo, německý divadelní klasicismus, světovou klasiku včetně her Williama Shakespeara a první názvuky repertoáru naturalistického a realistického. Zpoždění provinčních německých divadel a kočujících společností za vývojem v centrech nebylo veliké a tyto soubory měly zásadní vliv na ukončení éry baroka u nás. V Brně se v roce 1777 hrály Lessingovy hry *Emilia Galotti* a *Minna von Barnhelm* (Mína z Barnhelmu), v roce 1787 Goethův *Clavigo*, v roce 1789 poprvé v Brně Mozartův *Don Giovanni*. V témže roce (v němž se začala francouzská revoluce) byla ve Znojmě uvedena Schillerova hra *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua* (Fiesco a jeho spiknutí v Janově). V Opavě prezentovala osvěcenský repertoár patrně jako první společnost Karla von Morocze (*Emilia Galotti* 1782), Seippova společnost zde sehrála mj. hru *Der Adjutant (Pobočník)* Friedricha Ludwiga Schrödera (1788). Za ředitele Karla Ludwiga Haina byl repertoár divadla zcela orientován na program německého národního divadla: jen v roce 1790 byly uvedeny tři Schillerovy hry *Die Räuber* (Loupežníci), *Kabale und Liebe* (Úklady a láska) a *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, v roce 1794 byla sehrána Mozartova opera *Die Zauberflöte* (Kouzelná flétna) atd.

Vedle soudobých divadelních tendencí zavedly německy hrající kočovné společnosti a městská divadla na Moravě a ve Slezsku i určitý systém distribuce a propagace divadla, zahrnující nabídku repertoáru v předplatném, benefiční představení ve prospěch herců (součást gáže) a představení ve prospěch veřejných potřeb a zájmů, ustalovalo se období hlavní divadelní sezony (s ohledem na svátky, pracovní rytmus, masopustní období atd.). Obecenstvo, zvláště ve větších místech, uvyklo tomu, že divadla uváděla vedle činohry také operní, operetní, baletní a dětská představení. Na produkce německy hrajících společností chodilo i publikum hovořící jiným mateřským jazykem: divadlo to svou povahou umožňovalo, nemluvě o tom, že přinejmenším pasivně rozuměla němčině většina obyvatel žijících v jazykově smíšených oblastech. Některé ze stereotypů a konvencí zavedených v té době jsou přítomny v našich divadlech dodnes.

Městská divadla s německými soubory byla také prvními místy, kde se začala objevovat první představení v české řeči. Většinou v nich vystupovali čeští herci angažovaní v německém souboru a místní ochotníci, nebo i němečtí herci. Nejvíce se česká představení rozšířila ve dvacátých a třicátých letech 19. století v Brně, ve třicátých a čtyřicátých letech v Olomouci, ve čtyřicátých letech jsou jednotlivé doklady i z Opavy. V roce 1852 se v Brně uskutečnila ojedinělá *staggiona* české společnosti Josefa Aloise Prokopa. V padesátých a šedesátých letech reagovaly na rostoucí poptávku po česky hraném divadle na Moravě i německé společnosti, ale bez většího úspěchu. V podstatě celé období tzv. národního obrození, alespoň pokud jde o divadlo, zasáhlo Moravu jen okrajově, významněji pouze Brno; o Slezsku nemůžeme uvažovat vůbec. O mnoho lepší to nebylo ani s ochotnickými a spolkovými aktivitami.

V šedesátých a sedmdesátých letech byly Morava a Slezsko ještě národnostně poměrně klidné, různojazyčné divadelní a jiné kulturní aktivity bez větších problémů existovaly vedle sebe, často dokonce kooperovaly. Největším problémem existence česky a polsky mluveného divadla byl nedostatek peněz na zřízení a udržování divadelních budov a sálů. Až do

osmdesátých let poměrně často městská německy hrající divadla umožňovala i konání jinojazyčných divadelních produkcí (v Olomouci byl vydán zákaz českých představení v městském divadle až v roce 1884). V osmdesátých a devadesátých letech se problém nedostatku divadelních prostor částečně řešil stavbou národních domů s divadelními sály. V té době se však už národnostní rozpory začaly zostřovat a divadlo se stávalo součástí národnostního boje, podobně jako třeba školství. Divadlo, lhostejno, v jakém jazyce hrané, bylo zatíženo ještě více mimodivadelními funkcemi, které formulovalo osvícenství a které se ostře proměňovaly v závislosti na historických událostech zejména během dramatické první poloviny 20. století (1914, 1918, 1938–1939, 1945). Přitom ani české, ani polské, ale ani německé divadlo nemohlo na Moravě a ve Slezsku spojovat svou budoucnost s nadějí na možnost vytvoření homogenního národního státu po vzoru Francie nebo Itálie: všechny národní podoby divadla byly „odsouzeny“ ke společnému soužití.

Poslední připomínkou dřívějšího multikulturního charakteru Moravy a Slezska je existence polsky hrajícího souboru Těšínského divadla v Českém Těšíně (od roku 1951). Z toho hlediska značný význam má i každoroční divadelní přehlídka Na hranici, která se koná rovněž v Českém Těšíně od roku 1990 a na níž se prezentují tři divadelní kultury: česká, polská a slovenská. Za připomenutí stojí i současná výrazná orientace divadelní Ostravy na východní Evropu. Působí zde řada osobností původu polského, slovenského, ruského, ukrajinského (ale také bulharského a řeckého), a podobnou orientaci můžeme pozorovat i v repertoáru.

Česky mluvené divadlo na Moravě a ve Slezsku v letech 1863–1918

Jak už bylo řečeno, emancipace česky hraného (a v těšínském Slezsku i polsky hraného) divadla se zde započala až po Říjnovém diplomu a Únorové ústavě. V šedesátých a sedmdesátých letech zde prezentovaly české profesionální divadlo společnosti Anny Štanderové, Václava Svobody, Antonína Muška, Arnoštky Libické, Václava Pázdrala a Emanuela Šumy. Byly to společnosti činoherní (s prvními pokusy o operetu) a společnosti malé, většinou s deseti, dvanácti herci, jejichž jádro často tvořili příslušníci ředitelovy rodiny. Ředitelé většinou ještě osobně zažili Josefa Kajetána Tyla a jeho obrozenský program českého divadla. Lze říci, že tylovská představa romantického divadla právě v této době na Moravě na čas (a naposledy) došla určitého naplnění. Tylovy hry byly nezbytnou součástí repertoáru, důraz byl kladen (i místní českou publicistikou) na českou dramaturgii vůbec. Rakouská dramatika (veselohry, frašky, obrázky ze života) byla přijímána, německá nevrle trpěna, pokud se vůbec objevila. Během šedesátých let se však i na Moravě tato poněkud staromilsky vyznívající podoba divadla rychle vyžívala. Přispěl k tomu i rok 1867 a kocovina české politiky po rakousko-uherském vyrovnání, kterou se ukončila několikaletá česká euforie po obnovení konstitučních svobod.

Novou koncepci divadla přivezla na Moravu společnost Elišky Zöllnerové, která svou dramaturgii odvozovala od Prozatímního divadla, orientovala se na nejnovější dramaturgii i světovou klasiku bez ohledu na původ dramaturgii, hrála už i operetu. S tímto repertoárem (a velmi dobrým souborem) projela od roku 1871 do začátku osmdesátých let celou Moravou včetně Brna, Olomouce a Ostravy. Ještě významnější roli sehrála, i když spíše jen v Brně, velká společnost Jana Pištěka, která provozovala také operu – v roce 1879 uvedla v Brně

mj. moravskou premiéru Smetanovy Prodané nevěsty. V roce 1882 uskutečnila svůj první zájezd na Moravu vynikající operní, operetní a činoherní společnost Františka Pokorného (vrátila se do roku 1888 ještě třikrát), díky níž publikum ve většině míst, kde se společnost zastavila, slyšelo poprvé česky zpívané opery, vidělo první ukázky naturalismu (dramatizace Zolových románů) a formujícího se nového českého herectví blízké budoucnosti, které představoval zejména Eduard Vojan. V roce 1884 bylo s velkou slávou otevřeno Prozatímní Národní divadlo v Brně, které od té doby přivádělo na Moravu nejlepší české společnosti Jana Pištěka, Františka Pokorného, Pavla Švandy ze Semčic, Václava Hübnera, Františka Laciny ad. A protože sezona v Brně trvala jen několik měsíců a ve zbývajících částech roku se ředitelé vraceli k tradičnímu kočování, brněnské české divadlo rázem ovládlo celou Moravu, která byla nejpřirozenějším teritoriem pro hostování.

Velké vzepětí českého divadla na Moravě souznělo s tím, že česká měšťanská společnost překonala na počátku osmdesátých let stagnaci národního života a opřela se o novou, moderní a optimistickou představu světa. Vývoj českého divadla (v úzkém spojení s českým hudebním životem) nebyvale akceleroval. Lze říci, že během několika málo let, od konce sedmdesátých let do otevření Národního divadla v Brně v roce 1884, česky hrané divadlo na Moravě vyrovnalo časovou ztrátu vůči vývoji v Čechách. Překotné proměny českého divadla na Moravě pak potvrdil nástup nových divadelních společností s moderním repertoárem (Trnkova operní, operetní a činoherní společnost, činoherní společnost Václava Hübnera) a dravé prosazení soudobého naturalistického a realistického dramatu českého i světového v repertoáru už existujících společností (společnost Václava Choděry, společnost Václava Svobody po převzetí Svobodovým zetěm Františkem Lacinou atd.).

O vyrovnání vývoje v Čechách a na Moravě však nejlépe svědčí Švandovy brněnské sezony v letech 1886–1891, které byly průkopnické pokud jde o formování českého realistického divadla vůbec.

Morava a Slezsko: regiony bez autority centra

Jestliže pro český život v Čechách měla od konce 18. století inspirující až determinující vliv Praha, na Moravě a ve Slezsku tomu zdaleka tak nebylo. V těchto regionech nikdy nemělo rozhodující vliv jedno středisko. Je to jedna z příčin a jeden z důsledků specifického politického a národnostního vývoje těchto dvou českých zemí. Lze tvrdit, že ani Brno, ani Olomouc či Ostrava neměly nikdy povahu absolutního kulturního hegemonu. Na Moravě a ve Slezsku se setkáváme s množinou vlivů vzdálených nebo menších regionálních center (Praha byla jen jedním z nich, na severní Moravě a ve Slezsku měla dlouho velký vliv Vratislav atd.), která se s historickým vývojem relativně rychle proměňovala. Navíc někdy v jednom regionu a v jedné době působila na jednotlivé národnostní skupiny různá centra. Zatímco německé Brno bylo pod silným vlivem nedaleké Vídně, české Brno podobnou autoritu postrádalo. Vůči Praze mělo vždy rezervovaný postoj, čerpalo sílu a inspiraci z okolního českého prostředí a během 19. století rozšiřovalo svůj vliv na střední a jižní Moravě. Také Opava byla, zejména po roce 1742 až do vzniku Československa, kulturně a politicky pod silným vlivem Vídně. Dokonce i zdejší čeští intelektuálové posílali své děti do škol častěji do Vídně nežli do Prahy. Opavské městské divadlo, s velkou a dlouhou tradicí, si udržovalo vliv nejen v opavské části Slezska, ale i v nedaleké „německé“ Ostravě, která (podobně jako

„česká“ Ostrava) postrádala početnější inteligenci humanitního zaměření a kulturní tradici. Zato pro české obyvatelstvo v širokém okolí se Ostrava stala jednoznačně centrem českého divadla už od počátku osmdesátých let 19. století, kdy na jevišti upravené městské střešnice (hrály zde i německé soubory) mohly vystupovat také velké operní společnosti, v letech 1882 a 1886 to byla i zmíněná společnost Františka Pokorného. Na česká představení v Moravské Ostravě se v této době sjíždělo české publikum z obou částí Slezska, dokonce sem byly, po vzoru Prahy a Brna, organizovány divadelní vlaky (z Opavy, Těšína a Frýdku). Vliv českého divadla v Ostravě na široké okolí podstatně vzrostl od roku 1908, kdy byla v moravskoostrovském Národním domě zřízena stálá česká scéna. Její soubor po zbytek roku rovněž kočoval a tehdy došlo poprvé k dělení „českého“ divadelního prostoru Moravy a Slezska mezi brněnské a ostravské divadlo. Kulturní vliv české Ostravy ve Slezsku pak nabyl doslova politického významu po první světové válce, kdy bylo k Československu připojeno Hlučínsko, do té doby pruské, a těšínské Slezsko s velkým podílem polsky hovořícího obyvatelstva.

Trvalá absence silného vlivového centra se projevila ve specifické podobě českého měšťanského života na Moravě. Ve větších městech s početnějším českým obyvatelstvem se začal, do značné míry autonomně, se spolehnutím se na vlastní síly, vyvíjet koncept místní kultury, v němž se spojovaly projevy spolkové a ochotnické s importovanými aktivitami profesionálními. Od šedesátých let 19. století až do roku 1914, ve vzácně dlouhém období bez katastrofických celospolečenských změn, se tak vyvíjela česká měšťanská kultura v Třebíči, Ivančicích, Kroměříži, Prostějově, Přerově, Olomouci, Moravské Ostravě.⁵ Většinou se propojovala činnost zájmových a profesních spolků, spolků pěveckých, hudebních a divadelních, místní české inteligence a žurnalistiky, která vytvářela podmínky pro hostování profesionálních divadel a hudebních těles, profesionálních zpěváků a herců, byla vyhledávána a pěstována pravidelná spolupráce s osobnostmi české kultury (v Kroměříži a v Olomouci s Antonínem Dvořákem) atd. Tato regionální centra si obvykle vytvářela určitou spádovou oblast s nejbližšími českými obcemi, vzájemně si vyměňovala osobnosti, měla velkou motivaci tam, kde podobné aktivity vyvíjelo i německy hovořící obyvatelstvo. Vyhraněným příkladem byla česká Olomouc, kde do roku 1918 pěvecký spolek Žerotín a Jednota divadelních ochotníků besedních uváděly každoročně desítky představení nejen činoherních, ale i operních a operetních, pravidelně spolupracovaly s divadly v Praze a Brně, hostovaly zde špičkové orchestry a divadelní soubory. Žerotín měl vlastní orchestr a hudební školu, měl dokonce svoji malou expozici i na divadelní a hudební výstavě ve Vídni v roce 1892 atd. Místní spolky v těchto regionálních centrech obvykle spolupracovaly s divadelními společnostmi, někteří profesionální herci od společností se na Moravě usazovali a dále rozvíjeli ochotnické divadlo (zpěvák a herec František Brůžek v Kroměříži, herec Karel Mollinary v Moravské Ostravě), do velkých hudebních spolků přicházeli kapelníci od divadelních orchestrů (Antonín Petzold, Rudolf Pavlata ad.). Regionální kulturní centra vyvíjející se na Moravě před rokem 1918 jsou příkladem dlouhodobé produktivní syntézy různých druhů umění, aktivit ochotnických a profesionálních, zdejších i importovaných. Jejich význam v té době a v tomto prostoru bychom neměli podceňovat.⁶

⁵ Prostějov patřil k nejvýznamnějším takovým kulturním střediskům. Možná právě tato tradice přispěla k tomu, že v období socialismu zde vzniklo jedno z nejprůbojnějších studiových divadel, HaDivadlo (1974, v roce 1985 se přestěhovalo do Brna).

⁶ Dějiny českého měšťanského ochotnického divadla na Moravě a ve Slezsku nejsou v Dějinách českého divadla popsány; příslušná kapitola je věnována dělnickému ochotnickému divadlu a na Moravě se soustřeďuje na Prostějov. Srov. *Dějiny českého divadla*, III., c.d., s. 451–473.

Z našich úvah vyplývá, že případný výzkum by se měl realizovat po těchto jednotlivých regionálních centrech, ale vždy v celém rozsahu všech zdejších aktivit a všech národnostních skupin, které byly spolu navzájem propojeny (přinejmenším částečně společným hledištěm) a nelze je tedy zkoumat izolovaně; také většina pramenů se zachovala v tomto spojení. Zatím ale nemáme k dispozici ani divadelní místopis Moravy a Slezska, který by velmi usnadnil historikovi zdejšího divadla jeho úkol.

Transfer divadelních konceptů

Už jsme se zmínili, že Morava a Slezsko byly v baroku součástí otevřeného evropského divadelního prostoru, kterým se pohyboval stále rostoucí počet profesionálních kočovných společností. Ačkoliv patrně v naší představě o tehdejším divadle přetrvává pocit, že se divadlo šířilo na Moravu a do Slezska spíše z Prahy a z Čech, pohyb severojižní byl neméně důležitý, ne-li významnější. Pro Rakousko bylo důležité spojení se Slezskem, které tvořilo velké oblasti na severu habsburské monarchie. Moravou procházely v zásadě dvě trasy na sever: jedna směřovala přes Opavu, druhá Moravskou branou po tzv. jantarové stezce do Těšínska (a pokračovala až k Baltu). Moravskou branou pronikaly ze Slezska na Moravu i první anglické společnosti. Jednou z nich byla patrně společnost Johna Greena, která s velkou pravděpodobností vystupovala už v roce 1617 v Olomouci pod ochranou arcibiskupa Dietrichsteina a s doporučením vratislavského biskupa Karla Habsburského. Z Olomouce pak angličtí komedianti pokračovali s arcibiskupem Dietrichsteinem do Prahy na korunovaci Ferdinanda II. Olomouc byla v té době hlavním městem Moravy a Adolf Scherl se domnívá, že zdejší divadelní aktivity v 17. a 18. století měly i širší evropský význam.⁷ Možná i proto, že Olomouc ležela na obou severojižních trasách mezi Vídní a Slezskem.

Z Moravy vstupovaly divadelní společnosti i do Uher (zejména do Prešpurku). Po ztrátě větší části Slezska ve válce s Pruskem (1742) se severní hranice monarchie přiblížila k Vídni a volný tranzit mezi pruským a rakouským Slezskem se ztížil, ne však znemožnil. Význam Olomouce a Moravy v pozdně humanistickém a barokním divadle podtrhuje i velmi brzký příchod jezuitů do Olomouce v roce 1566. O rok později je zaznamenáno první jejich divadelní představení. Olomoučtí jezuité tak zde začali vytvářet velmi dlouhou, souvislou a bohatou divadelní tradici. Význam Moravy a Slezska v kontextu tehdejšího divadla v zemích Koruny české nebyl dosud zhodnocen.

O přínosu německy hrajících společností při transferu klasicistních a osvícenských forem divadla na Moravu a Slezsko, které vystřídaly baroko, jsme se zmínili. V 19. století už obě země pravidelně křižovaly desítky společností, které zde také dostávaly stále častější a lepší příležitosti k delším sezonám v městských divadlech, odkud vyjížděly ke kratším stagionám v okolí, v létě usilovaly o stagiony v lázeňských divadlech atd. Význam divadla v regionu zvyšovaly aktuální historické události. Například v Opavě zasedal v roce 1820 kongres Svaté aliance za účasti panovníků Rakouska, Ruska a Pruska. Zdejší divadlo bylo při této mimořádné příležitosti urychleně vylepšeno a soubor pro dvouměsíční období posílen stálými hosty z Vídně. V Olomouci se zase v květnu až září 1851 odbývala významná politická jednání za účasti Františka Josefa I., ruského cara a členů německých panovnických

⁷ Scherl, A.: K vystoupením německých a italských profesionálních hereckých společností v Olomouci v 17. a 18. století. Příspěvek přednesen na konferenci O divadle na Moravě a ve Slezsku II, Olomouc 2003.

dvorů. Olomouckou činohru a zpěvohru doplnili opět herci, zpěváci a hudebníci z Vídně. Byly mezi nimi i pěvkyně Mathilda Wildauerová a slavná tanečnice Fanny Elslerová. Divadelní život v Olomouci se v té době zintenzivnil, mj. zde byla poprvé uvedena Meyerbeerova opera *Der Prophet* (Prorok). Herci a režiséři například vídeňského Burgtheatru pak hostovali v divadlech v tomto regionu až do první poloviny 20. století vícekrát. Zdejší německé scény se zasloužily i o transfer konceptů divadla realistického a naturalistického na Moravu a do Slezska. Dynamičnost pohybu divadelních konceptů ještě vzrostla s příchodem českých společností a s otevřením Národního divadla v Brně. Z hledišť německých scén nepochybně ubylo česky hovořících diváků (ale nezmizeli zcela), na druhé straně německy hovořící publikum začalo navštěvovat i představení lepších česky hrajících souborů. Bylo tomu tak například při hostování společnosti Františka Pokorného (tehdy byl nájemcem Národního divadla v Brně) v Moravské Ostravě v roce 1886. Němci navštěvovali zejména operní představení a celý pobyt česky hrajícího souboru velmi uznale komentoval *Mährisch-Schlesischer Grenzboten*.⁸

Německy hrané divadlo přinášelo nové divadelní impulzy i po roce 1918. Například německá scéna v Deutsches Haus v Moravské Ostravě vytrvale uváděla mj. německé expresionistické drama (Georg Kaiser, Ernst Toller, Carl Sternheim, Bertolt Brecht, Arthur Schnitzler aj.). Když tedy třeba Oldřich Stibor nastudoval v roce 1929 v Národním divadle moravskoslezském inscenaci Tollerových *Soků strojů*, byl to text v ostravském prostředí už známý – německý soubor jej uvedl v roce 1924. Německé scény pak za první republiky poměrně často hrály soudobou českou dramatikou, ale o inscenační podobě a výkladu her Karla Čapka, Františka Langra, Olgy Scheinpflugové, Viléma Wernera a dalších nevíme téměř nic. Zvláštní kapitolu pak tvoří třicátá léta 20. století, kdy i na Moravě působila řada německých herců, kteří sem emigrovali před Hitlerem a spolupracovali s českými herci. Jinou podobu střetávání různých divadelních kultur představovalo městské divadlo v Opavě. Zde ve dvacátých a třicátých letech 20. století docházelo k pravidelné konfrontaci německy hrajícího domácího souboru vydržovaného městem s hostujícími česky hrajícími soubory z Olomouce a Ostravy.⁹ Vzájemné obohacování obou kultur se přerušilo s Mnichovem a okupací a definitivně skončilo po druhé světové válce – Morava a Slezsko byly zcela odříznuty od německojazyčného divadla, které vývoj zdejšího divadla ovlivňovalo dvě a půl století. Protiněmecké nálady, po únoru 1948 ideologicky podtržené, znemožnily i odborné zhodnocení úlohy německojazyčného divadla u nás. Česky mluvené divadlo tak ztratilo v nově formulovaných historických výkladech svůj přirozený kontext.

České divadlo v Praze a divadlo mimopražské

Jinou variantu transferu divadelních hodnot představuje pohyb mezi divadelními regiony stejnojjazyčné divadelní kultury. O rovnocenném postavení různých regionů svědčí to, když ze sebe vydávají nové divadelní impulzy, kterými se navzájem obohacují. Tvrzení, že české divadlo na Moravě vyrovňalo v polovině osmdesátých let 19. století zpoždění za vývojem v Čechách, přesvědčivě dokládá brněnská éra ředitele Pavla Švandy ze Semčic, který

⁸ Štefanides, J.: *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919*. Olomouc 2000, s. 18.

⁹ Tématem se zabývá Miloš Zbavitel. Srov. například Zbavitel, M.: *Kalendárium dějin divadla v Opavě*. Opava 1995.

vedl zdejší Národní divadlo v letech 1886–1891.¹⁰ Byla to neobyčejně šťastná konstelace příznivých vlivů a okolností, které, už několik let po jeho založení, učinily z brněnského divadla vývojově progresivní centrum českého divadelnictví. Průkopnická dramaturgie pražského intelektuála Pavla Švandy ze Semčic (soudobé české a francouzské drama, první Ibsenovy hry, ruští realisté včetně Nikolaje Vasiljeviče Gogola a už také Antona Pavloviče Čechova ad.) konvenovala brněnskému průmyslovému prostředí přitahujícímu pracovní sílu z okolního českého venkova. Podporovali ji dva kritici probojovávající divadelní realismus (Josef Merhaut v činohře a Leoš Janáček v opeře). Divadlo, založené nedlouho předtím, nebylo zatíženo tradicí a konvencemi romantismu. A hlavně: Švanda měl vynikající činoherní soubor, který zde pokládal základy českého realistického a psychologického herectví. S Eduardem Vojanem a Hanou Kubešovou (později provdanou Kvapilovou) projel Švanda všemi většími městy na Moravě a jejich nové herectví citlivě zaznamenávali jako průbojné redaktori místních listů. O zpoždění a konzervativnosti pražského Národního divadla vůči Brnu svědčí umělecké osudy obou herců po jejich příchodu do Prahy v roce 1888. Zejména Eduard Vojan se dlouho protloukal řadou podřadných rolí, než se v roce 1894 proslavil Franckem při premiéře Maryši bratří Mrštíků. Vojan i Kvapilová pak nejlepší léta v Národním divadle prožili po roce 1900 s režisérem Jaroslavem Kvapilem právě v repertoáru, který zčásti už před lety formoval jejich brněnské období (Ibsen, světová klasika ad.). K titulní roli Shakespeara Hamleta se Vojan dostal v Praze až v roce 1905 – na Moravě však publikum poznalo Vojanova Hamleta poprvé už v roce 1886, kdy měl jeho představitel teprve 33 let.

Lze myslím právem vyslovit domněnku, že bez předchozí zkušenosti publika s německy mluveným divadlem by česky hranému divadlu na Moravě trvalo mnohem déle, než by vyrovnalo ztrátu za Čechami.

Svébytný vývoj (českého) divadla na Moravě pak pokračoval i ve 20. století a přinesl řadu dalších impulzů pro celonárodní a dokonce i pro pražské divadelnictví. Připomeňme alespoň několik příkladů. Jednu z nejvýznamnějších podob avantgardního divadla u nás vytvořil ve třicátých letech režisér Oldřich Stibor v Olomouci (po divadelních začátcích v Ostravě a Praze). Realistické divadlo v Praze založili po druhé světové válce režisér Jan Škoda, scénograf Jan Sládek a skupina herců, kteří svou koncepci divadla realizovali v třicátých a čtyřicátých letech v Národním divadle moravskoslezském v Ostravě. Pro vznik Činoherního klubu v Praze v roce 1964 byl rozhodující příchod režiséra a herce Jana Kačera a jeho skupiny herců z ostravského Divadla Petra Bezruče (byli mezi nimi Nina Divíšková, Jiřina Třebická, František Husák, Jiří Hrzán, o něco později Petr Čepek, Václav Kotva a Jiří Kodet). Podstatný a svébytný byl přínos Moravy (zejména brněnského divadelnictví) pro české studiové divadlo sedmdesátých a osmdesátých let 20. století. Nynější velké osobnosti českého činoherního divadla Jan Antonín Pitínský a Vladimír Morávek se profilovaly na Moravě (zčásti v okruhu vyspělého amatérského divadla v Brně), Morávek sám pochází ze slezského Bruntálu. Ve výčtu by samozřejmě bylo možné dále pokračovat, ale to v této chvíli není důležité.

¹⁰ Pokud by Dějiny českého divadla popisovaly nová slohová období v komparativní časové rovině, pak by kapitola věnovaná českému divadelnímu realismu začínala právě brněnskou érou Pavla Švandy ze Semčic (a možná už i jeho předchůdce Františka Pokorného v sezoně 1885/86). V době, kdy se činohra pražského Národního divadla teprve chystala k uvedení Stroupežnického Našich furiantů (navíc s nevelkým ohlasem), Pavel Švanda ze Semčic prezentoval některé ze svých brněnských výbojů na druhém břehu Vltavy v letním divadle na Smíchově. Takto je brněnská éra, jakkoliv v zásadě správně, popsána až v rámci kapitoly Mimopražské profesionální divadlo v 80. a 90. letech. Viz *Dějiny českého divadla*, III., c.d., s. 263–282.

Nemyslím si, že existuje něco jako „moravské“ či „slezské“ divadlo. Na druhé straně jsem přesvědčen, že divadlo, se svou notoricky známou časoprostorovou determinací, si v dlouhodobějším působení v jednom prostoru vytváří vlastní „region“, který je dán publikem a jeho společnou divadelní, ale také společnou životní zkušeností. Tento kolektivní „prožitek divadla“, který se každodenně právě s životní zkušeností propojuje, nakonec vyvolává místní, „regionální“ poptávku po určitých funkcích divadla, jeho žánrech a druzích, poetice, typu herectví atd. Tato poptávka pak formuje i program společností, souborů a divadelníků, kteří do regionu přijíždějí zvenku s vlastní představou divadla. V tomto smyslu jsou Morava a Slezsko specifickými divadelními regiony a stálo by za to napsat dějiny divadla na Moravě a dějiny divadla ve Slezsku (ovšem bez omezení jazyka, druhů a žánrů a včetně amatérského divadla). Věřím tomu, že by to znamenalo zásadní přínos k poznání dějin divadla v českých zemích a také žádoucí korekci akademických **Dějin českého divadla**.

MÄHREN UND SCHLESIEN ALS THEATERREGION

Zusammenfassung

Die Theatergeschichte Mährens und Schlesiens, zwei von drei Ländern der böhmischen Krone, entwickelte sich gewissermaßen unterschiedlich von der Theatergeschichte in Böhmen. Der Transit von Theatergruppen verlief hier nicht nur in der ostwestlichen Richtung, sondern spätestens seit Ende von Renaissance auch entlang der nicht weniger bedeutenden nordsüdlichen Route, wobei der Schlesien mit Wien verbindende Handelsweg, die sog. Bernsteinstraße, ausgenutzt wurde. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wurden Mähren und Schlesien in den Raum des deutschsprachigen Theaters eingegliedert, obwohl die nationale und sprachliche Vielfalt innerhalb der Bevölkerung eine multikulturelle Umgebung schuf. Das tschechisch und polnisch gespielte professionelle und Amateurtheater entwickelte sich deutlicher erst seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts. Die deutschsprachigen Ensembles brachten in diesen Raum klassizistische und aufklärerische Theaterformen, österreichisches Volkstheater, deutsches Nationaldrama, das naturalistische und realistische Drama, die Weltklassik (William Shakespeare u.a.), die Oper und die Operette. Szenen, wo deutsch gespielt wurde, gab es hier auch nach 1918 (Troppau, Ostrau, Brünn) und ihre Existenz hörte erst nach dem zweiten Weltkrieg auf.

Zur Eigenart der theatergeschichtlichen Entwicklung in Mähren und Schlesien trug auch die Tatsache bei, dass es hier kein so einflussreiches Kulturzentrum gab, wie es zum Beispiel bei Prag in Böhmen der Fall war. In diesem Gebiet wirkten Einflüsse mehrerer regionaler oder entfernter Zentren zusammen, zumal mit wechselndem Einfluss auf die verschiedenen Nationalitäten innerhalb der Bevölkerung (Wien, Prag, Breslau, Brünn, Troppau, später auch Ostrau u.a.). Seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts begann sich in größeren Städten hauptsächlich in Mähren eine spezifische Form der regionalen Kultur auszubilden, wo sich Amateuraktivitäten auf dem Gebiet des Theaters (und auch der Musik) mit den importierten professionellen Aktivitäten verbanden. So entstanden eher kleinere, ziemlich entwickelte regionale Kulturzentren, üblicherweise mit ausgeprägten Zügen der Wetteifer zwischen Nationalitäten (Olmütz, Kremsier, Proßnitz, Mährisch Ostrau, Ivančice, Trebitsch u.a.). Die Erfahrung des Publikums mit dem entwickelten deutschsprachigen Theater ermöglichte

dem tschechisch gespielten Theater in Mähren, seinen großen Rückstand gegenüber Böhmen rasch aufzuholen: in der zweiten Hälfte der 1880er Jahre wurde gerade in Mähren, am Brünner Nationaltheater (bestand seit 1884) unter der Direktion des Paul Švanda aus Semčice das tschechische realistische Theater begündet. Im 20. Jahrhundert lieferte das Theater in Mähren schon regelmäßig dem Theater in Böhmen, Prag einbezogen, wertvolle Entwicklungsimpulse.

Die Geschichte des tschechischsprachigen Theaters in Mähren und Schlesien ist in der vierbändigen *Geschichte des Theaters in Böhmen* (hrsg. 1968–1983) in Kapiteln, die das Theater außerhalb Prags behandeln, nur marginal eingetragen. Außer einer älteren Arbeit von Christian d'Elvert (*Die Geschichte des Theaters in Mähren und Oesterr. Schlesien*, Brünn 1852) kam es bisher noch zu keinem Versuch, die Theatergeschichte Mährens und Schlesiens zu verfassen.

Übersetzung: Kateřina Balatková

Poznámka:

Tato studie vznikla v rámci výzkumných záměrů, projekt Historie a kultura Moravy, ident. č. MSM 152100017.

RETROSPEKTIVA FRANTIŠKA BRÁBLÍKA

RETROSPEKTIVA FRANTIŠKA BRÁBLÍKA

Připravil Michal Sýkora

Následující blok ve zpětném pohledu představí některé významné práce našeho kolegy Františka Bráblíka. Jejím cílem je připomenout pár jeho příspěvků, které – ani téměř po čtyřiceti letech od svého vzniku – neztratily nic ze své informativní i interpretační hodnoty. V rusistice šedesátých let (dvacátého století), kdy František Bráblík „debutoval“, byly jeho články jedněmi z té malé a nepočtené skupiny, které se uprostřed debat o socialistickém realismu, nových úkolech marxistické kritiky a básnických zpodobněních velkého Lenina zabývaly skutečnou literaturou. František Bráblík byl jedním z prvních, kdo se u nás věnoval autorům jako Jevgenij Zamjatin či Boris Pilňak, a pomáhal je českému čtenáři objevit.

Jeho slibně se rozvíjející kariéra byla na začátku sedmdesátých let přerušena událostmi všeobecně známými. Po roce 1989 potom z důvodů, o nichž bude řeč později, publikoval jen příležitostně. O to silněji jsme cítili potřebu některé z jeho prací znovu připomenout jejich přetištěním v tomto sborníku.

Profil Františka Bráblíka dokreslují ukázky z jeho překladů. Místo životopisného výkladu či slovníkového „who is who“ blok uzavíráme bilančním rozhovorem.

V rukopisu zůstává monografie o Borisi Pilňakovi.

Za výběr příspěvků je zodpovědný sestavovatel. Orientovali jsme jej k ruské literatuře 20. století. Vynechali jsme studie o Puškinovi a Gogolovi, stejně tak i stati publikované po roce 1989. Studie a překlady jsou přetištěny v původní podobě, opravili jsme jen zjevné překlepy. Oproti prvnímu vydání jsme pouze sjednotili psaní poznámek, používání kurzívy, pasáže psané rusky (ať už v transkripci či přímo azbukou) jsme přeložili do češtiny. V eseji o Georgiji Semjonovovi jsme všechny ruské názvy povídek přeložili do češtiny a z důvodů zachování plynulosti textu ruské originály vypustili. Stejně tak jsme upustili od rusky psaných resumé v případě studií o Zamjatinovi a Pilňakovi.

(Bylo by na místě v tuto chvíli zakončit předchozí stroze informativní řádky několika vřelejšími slovy o Františkovi Bráblíkovi, o jeho mimořádně široké obeznámenosti se světovou i českou literaturou i kinematografií, o jeho smyslu pro humor i nezištné obětavosti, kdyby mě František Bráblík nepožádal, abych to nedělal. Protože by ho to uvedlo do rozpaků. Takže jen velmi stručně (to si, Františku, nemůžu odpustit): Jsem velmi rád, že po roce 1989 František Bráblík odmítl nabídku šéfovat rusistické katedře v Českých Budějovicích a dal přednost olomoucké uměnovědě, protože jinak by se nestal mým učitelem. A jsem velmi rád, a jsem šťastný a je mi ctí, že kromě toho je i mým kolegou a přítelem.)

M. S.,
duben 2004

POZNÁMKY K MEDAILÓNU JEVGENIJE ZAMJATINA

František Bráblík

Jevgenij Zamjatin, který ve dvacátých letech patřil k několika nejčelnějším osobnostem sovětského literárního a kulturního života, je dnes zapomenut. V novější době se začínají objevovat náznaky jakéhosi oživení zájmu.¹ Jsou však i nejasnosti. V edici Voronského nechávají editoři zkomolená jména některých hrdinů (tak málo se zná Zamjatinovo dílo), jiných omylů se dopouští doc. Cybenko v telegrafickém sdělení o referátu v Sofii (tak málo se zná Zamjatinův život).² Podívejme se aspoň útržkovitě na spisovatelův životopis a dílo, přesahující málo přes 1000 stran.

Jevgenij Zamjatin se narodil r. 1884 v Lebeděni u Charkova. Od dětství hojně četl Dostojevského i Turgeněva, ale nejraději Gogola. Když vystudoval gymnasium ve Voroněži, stal se posluchačem petrohradské techniky, oboru stavby lodí. Hodně cestoval, v Oděse byl dokonce v době povstání na Potěmkinu. Na krátkou dobu se stal členem bolševické skupiny. V letech 1905–6 byl vězněn. Ukončiv techniku r. 1908, zůstal na ní jako asistent; od téhož roku také publikoval, a už v r. 1914 byl v Petrohradě souzen za povídku **V horoucích peklech**.³ Začátkem r. 1916 odjel do Anglie stavět ruské ledoborce, ale v září 1917 se vrátil do Ruska. Přednášel na technice, hodně psal; spolu s Remizovem, Šklovským aj. přednášel v Petrohradě i mladým spisovatelům, z nichž se později vytvořila skupina „Serapionových bratří“. R. 1925 byl v zahraničí otištěn skandálně přijatý utopický román **My**, který v SSSR nevyšel. V letech 1920–9 byl Zamjatin členem předsednictva Všeruského svazu spisovatelů. Postupně začínal mít vyhrady k revoluční teorii i k porevoluční praxi a uzavíral se do vnitřní emigrace. Ztrácel také publikační možnosti. Když r. 1932 s pomocí Gorkého odešel za hranice, zastavil se cestou v ČSR. Krátce poté se usadil v Paříži, izoloval se tu však jak od ruské emigrace, tak od společnosti vůbec, až posléze r. 1937 zemřel na srdeční chorobu.⁴

¹ J. Borev cituje některé Zamjatinovy vývody (*Modernizmus, človek, rozum*, VL 1963, č. 3), jindy se jím zabývá M. Kuzněcov (*Sovetskij roman*, Moskva. 1963, s. 131–136); vychází reedice Voronského, obsahující i známou studii o Zamjatinovi (*Literaturno-kritičeskije statji*, Moskva 1963, s. 85–111).

² *Vestnik Mosk. univ.* 1964, s. 2; C. píše, že Zamjatin je běloemigrant, ačkoliv spisovatel odešel do Francie až r. 1932, a to ještě na přimluvu Gorkého.

³ *Na kulickach* (1914) bylo zabaveno cenzurou, tiskem vyšlo až 1923. – Bibliografie Zamjatinova díla byla otištěna v posledním, 4. svazku *Sobranija sočinenij*, Moskva 1929. Soubor uvádí téměř všechny významné Z. práce napsané do r. 1929. Bibliografie má několik chyb; snaží se však zahrnout celé publikované dílo do r. 1929. Opo- mímíji Zamjatinovu činnost redaktorskou (Dickens, Wells aj.) i stati věnované fyziku R. Mayerovi, H. G. Wellsovi, malíři J. Annenkovovi a F. Sologubovi.

⁴ Prameny životopisných údajů: autobiografie ve sb. *Pisateli*, Moskva. 1926; *Lit. enciklopedija* IV, Moskva 1930 (E. Lunin); *Schweizer Lexikon* VI, Zürich 1948: Europe, Vol. II, *The European Who's Who*, London s. a.; E. Zamjatin, *Bič božij*, Paris 1938 (zde stať M. Slonima).

Povídka **Újezdní město** (*Ujezdnoe*, 1913) začíná Zamjatinova sláva. Celý děj se snaží naznačit, že lenost, pověřivost, otylost či ospalost jsou pevná synonyma pojmu Rusko. Jistěže je to okurovština – i v tomto prostředí zdánlivě netečném se však už rýsuje Zamjatin jako příští zahořklý komentátor života, který se nedá změnit; nejenže je tu letargická netečnost, ale ona dokonce rodí jedince nezvykle iniciativního, pokud jde o zlo. Podivuhodný život Anfima Baryby musí být udržen zprvu okradením přítele a pak křivým svědectvím jinému, který se tím dostane na šibenici. Tak se propracovává Anfim ke svému ideálnímu stavu – tupě přišibejevskému klidu (srv. konec díla, kdy podvědomá méněcennost, zjitřovaná výčitkami svědomí, propuká pánovitým sekýrováním celé hospody). Anfim Baryba je stejně pronikavou charakteristikou své doby jako Mannův **Profesor Neřád** nebo Sologubův **Malý běs**.

Povídka, jejíž styl je ryze zamjatinovsky úsečný a zkratkovitý (v dalším díle zkratkovitost zbytní v pouhé symboly), připomíná ovšem lecčím spisovatele ranému Zamjatinovi blízké; je to po leskovovsku zálibná znalost klášterního prostředí či hořce vyděděnecká postava krejčího Timoši, připomínající občas podobné typy Gorkého, ale jen zdánlivě. Timoša se totiž rouhá náboženským dogmatům s tak nelíčenou zásadovostí, že by obětoval i životy vlastních dětí, pro dokázání své pravdy se nezastaví před ničím. Je stejným vzorově fanatickým Kristem jako Baryba Jidášem. Už toto první dílo bezpečně prozrazuje největšího patrona Zamjatinova – Gogola.⁵ Stojaté vody újezdního města jsou příbuzné kulisám starosvětských statkářů i místa, kde se pohádali dva Ivanové; příběh však tlumočí Gogolův vliv dále – Serapionovým bratřím.⁶

Újezdní město mělo neobyčejný ohlas v literárním tisku.⁷ Následující větší povídka **V horoucích pklech** jej získala i u cenzury a u policie.⁸

V garnizónním prostředí na Dálném východě („u čerta na kuličkách“ /u čerta na posvícení/) zvolna degenerují neschopní důstojníci a jejich řadový podřízení hrubnou (základní dějové schéma se značně shoduje s Kuprinovým **Soubojem**). Carská cenzura se zřejmě zalekla dojmu, jímž dílo působí; byla nasnadě paralela mezi absurditou ukázaného života zvláště a společenského zřízení ve státě vůbec. Lze se však domnívat, že Zamjatinův pohled na lidi je hlubší a nelídnější, že autor už teď má blízko k beznaději.

Zejména ve scéně důstojnické pitky (kap. XIV, Klub lancepupů) se opakuje nálada bezradného veselí, navoděná už v **Újezdním městě** (srv. i písně, jakási zkratkovitá vyjádření absurdity: „Na gore sidit kaleka“ /Na kopci sedí mrzák/, „U popa byla sobaka“ /Pop měl psa/). Zákonitě se končí zabitím Číňana nijak na zábavě nezúčastněného, což však není ani projev rasismu, ani panských choutek důstojníků. V jiné scéně totiž zabíjí Číňana z obyčejné ziskuchtivosti prostý voják Aržanoj, ukázaný ostatně později v sympatických rysech. Podobnou beznaděj navozuje i jediná světlá postava Marusji. Odchází-li nakonec znečištěna, posiluje se tím jen pocit, že v tomto prostředí je křehkost neorganická. Podobně i Andrej Ivanyč,

⁵ V autobiografii Z. píše, jak v dětství zbožňoval Dostojevského *Netočku Nezvanovovou* a Turgeněvovu *První lásku*. „Ti byli starší a ohromní, Gogol však byl přítel.“

⁶ Někteří, Nikitin a Zoščenko, se snaží distancovat (viz o tom Dementěvova předmluva k reedici Voronského, s. 33–4), nicméně vliv je nesporný (srv. o tom pronikavé poznámky Voronského ve stati z r. 1922, o. c., s. 110–1).

⁷ **M. Slonim**, *Portrety sovětských pisatelů*, Paris 1933, s. 48: za dva měsíce po vyjití vyvolala povídka přes 300 ohlasů v periodickém tisku.

⁸ Srov. autobiografii: „Souzen jsem byl jednou, u petrohradského obvodního soudu, pro povídku *Na kuličkách*.“

udivený a nevěřící, co všechno je možné. Když se nikým nepochopen musí přizpůsobit, je v tragédii řečeno poslední slovo.

K větším dílům předříjnové Zamjatinovy tvorby patří ještě **Alatyr'** (1915), v němž se svět **Újezdního města** vrací v lubočné formě. Vyprávění, vedené potomky Paňka Rudého nebo dáčka Fomy, je zdánlivě o něčem jiném. Špinavý újezdni svět byl beze snů a tužeb a v horoucích peklech zas nebylo v co doufat; v Alatyru sní a doufají všichni. Ukáže se ovšem, že chlestadkovský poštovní, od něhož málem celé město čeká spásu, má na jeho neduhy lék v podobě esperanta. Absurdnost **Alatyru** je blízká bláznivé komedii.

Od **Alatyru** (v jehož stylizaci a čertech je patrná Zamjatinova blízkost Remizovovi) vede přímá cesta k pozdějšímu Gogulevu (z **Kovjakinových zápisků** L. Leonova) nebo k Narovčatu (z **Kroniky kláštera narovčatského** K. Fedina).

V hrdinech drobné Zamjatinovy tvorby prvních let se v podstatě prohlubují typy už naznačené, ať je to rudinovský smolař (*Nevyrovnaný*), anebo prostáček zaslepený náhle příslou mocí (*Starosta*); některé povídky, zřetelně inspirované Prišvinem, hledají určující životní síly v podvědomých instinktech a nenaplněných snech (**Lúno**, **Pařezy**, **Písemně**, **Afrika**, o málo později i **Pomocnice hříšníků**).⁹

Vytane-li nám v této souvislosti především B. Pilňak, vyprávěč pudů a zapírané přírodnosti, je třeba uvést dále **Tajemství nejtajnější** Vs. Ivanova a **Neobyčejné povídky o mužících** L. Leonova. Obě díla vycházejí ze Zamjatina.

Osamoceně stojí ještě několik mikrolegend, ironizujících náboženské dogma. Tato jednostránková dílka, blízká stejně Leskovovi jako Remizovovi, vznikala však i v dalších letech. Některé z **Pohádek pro velké děti** (1922, *Bolšim děťam skazki*) sehrály pak trapnou politickou roli.

Zastavili jsme se podrobněji u Zamjatinova díla napsaného před cestou do Anglie. K začátku r. 1917 má totiž autor vypracovánu nejen základní společenskou orientaci, ale i životní typy a situace, jež se v dalším díle často stereotypně (a pokud jde o symboliku, algebraicky stroze) opakují. Lze je tedy přiřazovat ke známým schématům. Všimněme si, jak vidí Zamjatin hrdiny svého díla:

Inteligenti jsou bezcharakterní a prodejní (Morgunov, **Újezdni město**), špinavě požívační (Azančejev, **V horoucích peklech**), směšně neschopní (Tichmeň, **V horoucích peklech**), krutí zoufalstvím (Šmidt, **V horoucích peklech**), zoufale osamocení (Andrej Ivanýč, **V horoucích peklech**), zbytečně živořící (Seňa, *Nevyrovnaný*) atd.

Měšťáci jsou bezcharakterní a prodejní (Baryba, **Újezdni město**), zoufale osamocení (Timoša, **Újezdni město**), pokorně sloužící (úředníci v **Újezdním městě** a v **Alatyru**) atd.

Vesničané jsou necivilizovaně krutí (Aržanoj, **V horoucích peklech**), lísavě pomlouvaví (Gusljajkin, **V horoucích peklech**), nadutě nepostradatelní (**Starosta**), násilní a hrubí (**Pomocnice hříšníků**) atd.

Ženy jsou omezeně požívačné (všechny postavy **Újezdního města** a **Alatyru**, s výjimkou jedné všechny ve **V horoucích peklech**), mstivé vražednice (**Lúno**), otrokyně podvědomí (**Pravda pravdoucí**, 1917; *Písemně*).

Dějovým prostředím je líné maloměsto, necivilizovaný venkov nebo zapadlá posádka. Skeptické závěry o kvalitě lidského materiálu jsou tu pochopitelné. Není činnosti a ener-

⁹ *Neputevyj* (1914), *Staršina* (1915), *Črevo* (1915), *Krjaži* (1916), *Pis'menno* (1916), *Afrika* (1916), *Spodružnica grešnych* (1918, tiskem 1922).

gie leč směrem k zlému.¹⁰ Odtud je blízko k pohledu na lidi spíš jako na mechanismy než na bytosti. Zamjatin srovná jedenkrát člověka s věcí a příště mu už stačí jmenovat pouhou věc, vystupující ovšem teď ve funkci bytosti. Jindy je ke svým figurkám shovívavější, ale problematicky; vystupují-li místo lidí pouhé „lidské kousičky“ (**Čelovečji kusočki**, název kapitoly v **Na kuličkach**), nezapůsobí podobným dojmem jako lidé-loutky v závěru **Revizora**, ale daleko spíš upomínají na děsivě odlidštěnou a absurdní existenci **Nosu**.

Z defilé postav povolanych do života zapřísáhlým skeptikem vymyká se Marusja, trpící, obětovná, veliká. Přichází ze světa Dostojevského. Je tragédií spisovatelových názorů i jasu jeho díla, že prosvětlující zjev se objevil jen jednou. Pak už nikdy.

Z Anglie si přivezl Zamjatin dvě prózy. Když mu později vytýkala kritika, že si nevšiml dělnických barabizen na předměstí,¹¹ křivdila mu poněkud. Povídky jsou sice situovány do Anglie, vyprávějí však o lidech, jak je autor poznal do té doby doma, v Rusku. Jinak řečeno opakují pesimistický názor na člověka jako na druh.

Není tak velký rozdíl v tom, hyne-li člověk jednou proto, že byl křivě nařčen (**Újezdni město**), či podruhé proto, že spáchal vraždu ze žárlivosti (**Ostrované /Ostrovitane/**, 1917), je-li obklopen tvářemi seriově se nudícími, které se ani nepokoušejí povšimnout si, co se děje kolem nich. Justiční vraždy patří do absurdního programu světového dění. – **Lovec lidí** (*Lovec čelovekov*, 1917–8; 1921) je příběh počestného příživníka, tyjícího z kompromitování milenců při schůzkách. Čím se liší jeho živnost od ruského Baryby, který pracuje v oboru křivých svědectví?

Zamjatin tedy pouze zjišťuje, že mezi ruskou letargií a anglickou korektností není podstatný rozdíl. Autorovu pesimismu nic nebrání v dalším růstu. Ani revoluce?

Pro pochopení spisovatelova názoru na revoluci jsou klíčové dvě kratičké prózy, napsané r. 1918. V **Očích** (*Glaza*) rozmlouvá pán laskavě se psem, vadí mu však, že jeho věrnost je právě psovská. „Proč máš ale tak krásné oči a na jejich dně tak lidskou, smutnou moudrost? Já vím, tys byl člověkem a budeš jím. Kdy však? Tehdy, až se ti neodvážím říci, že jsi pes.“ – **Drakon**, jinak strážný v revolučním Petrohradě, se chvástá, jak zabil inteligenta, vzápětí ale najde v tramvaji promrzlé ptáče, dýchá na ně a má radost, že obživlo.

Hluboké proniknutí předrevoluční skutečnosti bylo pro Zamjatina zřejmě jedovaté. Při sebeupřímnější snaze o láskyplný pohled se už nikdy nedovede oprostit od apriorní nedůvěry či přímo skepse nad každým lidským tzv. dobrým počínáním, tedy i nad revolucí.

Tehdy si začíná spisovatel formulovat své teze o prozatímnosti každé revoluce a nepevnosti jejích výdobytků.¹² Staví se do vnitřní opozice proti oficiální tendenci, jež stále víc zdůrazňuje práva celku na soukromý život jednotlivce. Říká, že budoucnost ruské literatury je jen v její minulosti.¹³

Tak **Sever** (v jiném vydání i **Fonar'** /*Lucerna*/, 1922, napsáno již 1918) ukazuje sice mužíka Mareje (vyvolává asociace se stejnojmenným hrdinou Dostojevského), který chce mesiánsky prosvětlit polární noc, aby se lidem lépe žilo, a když se mu pokus nezdaří, utíká se zpátky do přírodního života k živočišné Pelce, zapomínaje, že mu krátce předtím byla nevěrná.

¹⁰ Výjimkou potvrzující pravidlo je chladně objektivistická povídka *Tri dňa* (1914), jakýsi záznam o vzpouře potěmkinců.

¹¹ Výtky např. u Lunina či Voronského (o. c.).

¹² *O literature, revolucii, entropii i o pročem*, viz *Pisateli ob iskusstve i o sebe*, Moskva – Leningrad 1924.

¹³ *Ja bojuś*. Dom iskusstv 1921, s. 43–5.

V mistrovské psychologické povídce **Jeskyně** (*Peščera*, 1922), líčící dohasínání staré inteligence ve vyhladovělém a mrazivém Petrohradě po revoluci, dostupuje Zamjatinova komorní práce s letmo naznačenými symboly svého vrcholu.

Na obě povídky navazuje L. Leonov v **Jegoruškově záhubě** a v **Konci malého člověka**; v druhé povídce však problém představuje, hodnotí tu totiž člověka spíše podle jeho společenské užitečnosti.

Následující díla přijali kritikové jako nepřátelská. Probíráme-li se **Pohádkami pro velké děti**, lehce poznáme, co bylo napsáno před revolucí (a vypadá jako hříčka inspirovaná klášterní scholastikou, Leskovovými „podivuhodnými životy“ a Remizovovými čerty) a co až po ní.

Satiry o Fitovi,¹⁴ vysmívající se neschopnosti naboba, který neprávem obsadil vedoucí místo, byly hodně zlomyslné. Z historického odstupu se však zdá, že autorova satira předjala leccos z pozdější praxe kultu osobnosti. Přitom i toto dílo má kořeny v předrevoluční Zamjatinově tvorbě, totiž v povídce **Předseda**, napsané už r. 1914.

Nejznámější Zamjatinovou prací je román **My**,¹⁵ pesimistická science-fiction. Jako tak často i zde ovšem jeho až přespříliš hlučný ohlas vynesl do popředí otázku spíše obecné a na dílo samotné tolik nezbylo. Sovětská kritika (nejobsažněji Voronskij, o. c.) vidí v románu satiru na socialismus, bráníc se tím pravděpodobně před západními názory různých odstínů, ale tvrdícími celkem totéž. Toto mínění nelze sice zcela vyloučit (Zamjatin se stává postupně čím dál bojovnějším provokátorem), přesto se však domníváme, že podstata věci je jinde.

Už od začátku své tvorby soustřeďoval spisovatel pozornost nejvíc na tragické osamocení člověka, jehož se nikdo nezastane, všichni a všechno je proti němu. Tak končí Timoša (**Újezdní město**), Andrej Ivanč (**V horoucích peklech**), Marej (**Sever**) i jiní hrdinové, žijící v Rusku. I v civilizované Anglii hyne však za podobných okolností Campbell (**Ostrované**). Rovněž hrdina románu **My**, vzdělaný D-503, pracující ve vysoce civilizované společnosti, je oklamán. Jeho schopností se snaží využít stejně stát (D-503 mu zprvu věří) jako později protistátní hnutí (zásluhou „krásné vyzvědačky“ přecházejí sem i sympatie hlavního hrdiny). Nakonec ovšem přichází hrubé vystřízlivění, neboť na člověku nezáleží jedné ani druhé straně, každá ho chce jen vysát. Proto ani nevádí tolik závěrečná kastrace fantazie, jíž stát likviduje nekonformní zaměření svých občanů.

Hořké vidění budoucnosti, sdělené románem, může být hodnoceno i jako protisovětské, jeho záběr je však důsažnější. Říkal-li Zamjatin dříve, že život je stejně beznadějný v různých zeměpisných šířkách, zesiluje nyní jeho pesimismus o další rozměr, totiž o čas. Dál už se jít zřejmě nedá.¹⁶

Zamjatinův pesimismus zde dosáhl kosmických rozměrů. V další tvorbě ho sice ještě lecjak rozvádí, jenže nepřechází už hranice chladně vyspekulovaného schématu.

Jsou to **Ohně sv. Dominika** (1922), revokující inkvizici jako hrubé protiosobnostní hnutí. – Je to i **Povídka o nejdůležitějším** (*Rasskaz o samom glavnom*, napsáno asi 1923, vyšlo až v souboru **Nečestivje rasskazy**, Moskva 1927), řadící vedle sebe motýlí kuklu (srov. Čap-

¹⁴ *Pervaja... Vtoraja... Tretja... Poslednaja skazka pro Fitu (Bolšim děťjam skazki, 1922).*

¹⁵ Psáno 1921–2, rusky vyšly pouze úryvky v emigrantském časopise Volja Rossii. Anglicky 1926 (v USA), česky 1927 (Aventinum, přel. V. Koenig), francouzsky 1928.

¹⁶ Soudě podle Slonimova zjištění (*M. Slonim, Modern Russian Literature*, Oxford University Press, N. Y. 1953, s. 292), vychází ze Zamjatina později A. Huxley a G. Orwell; tento postřeh, zdá se, upřesňuje dále E. J. Brown (viz zmínku v *Čs. rusistice* 1964, s. 180–1.)

kovu Jepici a její „Já se rodím...“), revolucionáře a kontrarevolucionáře. Úsilí všech, hořce konstatuje autor, je limitováno blízkou smrtí.

V polovině dvacátých let se zdálo, že se Zamjatinův jednostranný tematický okruh rozšíří. Vychází totiž radostná **Blecha**,¹⁷ přepracovávající ve formě balaganu známou povídku Leskovovu. I tento příběh má však beznadějný podtext. Levša se po triumfálním úspěchu v Anglii vrací do zaostalého Ruska a umírá tam v bídě a zapomenut.

Následující léta zatlačují Zamjatina do pozadí. Píše ještě dál své zlostné satiry, jež zůstávají často neotištěny.¹⁸ Jindy se vrací ke svým psychologickým povídkám (**Povodeň – Navodnenije** z r. 1930 vzniká úpravou námětu **Lůna** z r. 1913), píše i nové (**Jola**, 1928). Dopracovává se mistrovské prostoty. „Všechny složitosti, jimiž jsem prošel, byly tu, zdá se, proto, abych došel k prostotě... Prostota formy je zákonitá pro naši epochu, ale právo na tuto prostotu je třeba si zasloužit. Jiná prostota je horší než krádež, je v ní neúcta ke čtenáři: »Proč ztrácet čas, mudrovat – zbašit to i tak.«“ (**Kak my pišem**, Leningrad 1930, s. 43).

Ve francouzské emigraci nevytvořil Zamjatin už téměř nic významného. Z materiálu své dřívější nedokončené hry napsal první část románu **Bič boží**. V závěru díla, jež si zatím stačilo všimnout jen jinošského věku Atillova, říká kronikář: „Prohlašují, že jméno Atila pochází ze slova označujícího v jejich řeči ‚železo‘... Ale co se stane, jestliže nyní vláda přejde do rukou Atillových a toto železo se obrátí ostrím proti Evropě?“ (**Bič boží**, s. 92–3).

V posmrtné sbírce Zamjatinových próz je i několik krátkých satirických povídek, jejichž autorství bychom neváhali přiřknout Michailu Zoščenkovi. Je to další ze známých sovětských prozaiků, jehož dílo nese zřejmé stopy Zamjatinova vlivu.

Zamjatin vychází z nejproduktivnějších zdrojů předrevoluční ruské prózy. Napojuje na ně svá líčení pocitů nejistoty, vlastních toliko lidem XX. století. Dosud si zaslouží pečlivé pozornosti.

Československá rusistika 1965, č. 1

¹⁷ Inscenace měla velký ohlas v Moskvě i v Leningradě; srov. např. hesla *Dikij a Zamjatin* v knize *Teatralnaja enciklopedija* II, Moskva 1963, 439–40, 737.

¹⁸ *Bič boží* otiskuje čtyři z nich.

JEVGENIJ ZAMJATIN Poslední pohádka o Fitovi

Přeložil František Bráblík

I žil také ve městě lékárník velmi moudrý. Uměl udělat člověka. A ne jako my, hříšníci, ale ve skleněné baňce. Copak, to on uměl!

Fita poručil, aby lékárníka přivedli.

– Řekni mi pravdu: čím to, že moji poddaní po pracovní době chodí smutní?

Lékárník velmi moudrý vyhlédl oknem a vidí, že některé domy jsou zdobeny vyřezávanými koňskými hlavami, ale jiné kohoutky. Někteří poddaní chodí v kalhotách, ale jiní v sukních.

– To je velmi jednoduché, odpovídá Fitovi. Jaký je to pořádek? Je třeba, aby byli všichni stejní. Vůbec.

Tož tak. Obyvatele shromáždili pěkně po četách a za město s nimi, na pastvu. Prázdné město zapálili ze čtyř stran. Všechno shořelo, zůstalo jen černé spálenisko a uprostřed Fitův pomník.

Celou noc řezaly pily a klepala kladiva. Ráno bylo dílo u konce. Barák sedm a tři čtvrtě versty dlouhý, jako při choleře. Po stranách pěkně prostory a kamrlíky. Každý poddaný dostal měděnou známku s číslem a šedou soukennou uniformu.

Potom se všichni seřadili na chodbě. Každý před svým kamrlíkem, známky na opascích se blyštěly (jako ptáci-ohniváci), všichni byli stejní (jako nové krejčary). Tak pěkný obraz, že když to spatřil čacký Fita, zašimralo ho v nose, neřekl nic, jen pokynul rukou a odešel do svého kamrlíku číslo jedna. Sláva ti, Hospodine! Nyní je to všechno. Mohu umřít.

Ráno, sotva začalo svítat, ještě ani nezvonilo (vstávalo se podle zvonění), když klepou v čísle jedna na dveře.

– K vaší milosti přišla deputace v neodkladné věci.

Fita vyšel. Čtyři vážení poddaní v uniformě, holohlaví, postarší. Klanějí se Fitovi do pasu.

– Od koho vy jste deputace?

Tu spustili vážení všichni najednou:

– Co je to zač, to není možná, jaké to jsou pořádky? Za holohlavé my jako tento. Ono tento – lékárník chodí vlasatý, a někteří mají patku. My máme být holohlaví? To není možná!

Fita podumal. Aby byli všichni vlasatí, to nesvedeš. Co se dá dělat – musíš je srovnat na holohlavé. Pokynul podomkům, přiřítily se ze čtyř stran, všechny dohola, muže i ženy. Všichni jako koleno. A lékárník velmi moudrý vypadal jaksi divně. Byl ulízaný jako kocour od deště.

Ještě ani všechny neostříhali a už je znovu sháňka po Fitovi. Znovu deputace. Fita vyšel celý zachmuřený: kterého čerta ještě?

Deputace spustí: –

– Hihi, směje se jeden do hrsti, hihi, směje se druhý. (Pod nosem mokro.)

– Za koho? – houkl Fita.

– Ale my, toto. Hihi! My jdeme k vaší milosti od bláznů. Hihi! Chtěli bysme jako, aby jako všem, teda jako stejně...

Fita se vrátil do čísla jedna jako mrak. Rychle pro lékárníka.

– Slyšels, brachu?

– Slyšel... Lékárníkův hlásek byl nesmělý, hlavu měl zabalenou do kartounového šátečku – kvůli zimě. Je to nezvyk chodit ostříhaný.

– Tak co my teď?

– Ale co by! Teď nic nenaděláš, nedá se couvnout.

Před večerní modlitbou byl přečten poddaným rozkaz. Od zítřka musí být všichni praštění. Jeden jako druhý.

Poddaní zahorekovali, ale co se dá dělat. Copak to jde, postavit se proti vrchnosti? Sedli honem naposledy ke čtení moudrých knížek, četli všichni až do samého večerního zvonění. Po zvonění šli spát a ráno se všichni probudili praštění. Veselosti bylo až hrůza. Strká jeden do druhého. Hihi! Veškerá řeč jde jenom o tom, že kápoové v soukeňácích zrovna přitáhnou koryta s kaší. Ječná kaše je.

Procházel se Fita po chodbě (sedm verst a tři čtvrtě). Vidí veselí. Ulevilo se mu. Teď konečně je to všechno. Objal v koutku lékárníka velmi moudrého:

– Za rady, brachu, díky. Celý život ti to nezapomenu.

A lékárník Fitovi odpovídá:

– Hihi!

Ale vždyť to vypadá tak, jako by zůstal sám. Jeden aby myslel za všechny.

Sotva se Fita zavřel v čísle jedna (přemýšlel), když zase klepání na dveře. Kdyby ale jenom klepání – valí se jak voda, lezou a nesouvisle breptají:

– Kamaráde, tak ne! To neuděláš! My teda praštění jsme, ale také jako máme rozum. Ty také blbni, kamaráde, nebo tě... Tak ne, kamaráde!

Fita si lehl do postýlky a zaplakal. Ale nedá se nic dělat.

– Bůh vás pozdrav. Dobře. Dejte mi lhůtu do zítřka.

Celý den se Fita potloukal mezi praštěnými a pomalinku blbnul. K ránu už byl připraven, chodí a dělá hihi.

I začali žít šťastně. Není na světě šťastnějších, než jsou praštění.

Tvář, 1964, č. 9–10.

PROMĚNY BORISE PILŇAKA

František Bráblík

V ruské próze posledních let před Říjnem i těsně po něm, ba v průběhu celých dvacátých let bylo tolik svérázných individualit a tak zajímavě křížících domácí vlivy s cizími, jako později už nikdy. Nejčastěji se navazuje na Gogola a Dostojevského, leckdy však i na Saltykova-Ščedrina a Leskova nebo na Sologuba a Remizova či na Bělého a Zamjatina – vlivy však někdy bývají odrazeny změnou dobou, přehodnocující z velkých otců to, co jinak by tehdy bylo už zjevným anachronismem.

Někteří spisovatelé prvního řádu, koncem třicátých let neorganicky zapomenutí, jsou dnes pomalu objevováni: Babel, Platonov, Bulgakov, Oleša, Zoščenko. Co však, když spisovatel zazářil silně a krátce jako blýskavice, aby pak rychle pohasl? Jde nám o Borise Pilňaka. I když jeho ústup ze slávy lze opět vyložit jako důsledek praxe sklonku třicátých let, přece jen rehabilitace (teoreticky ohlášená už před devíti léty)¹, není snadná.

Pilňak je autor výbušný a nestálý, snažící se držet krok se vším, co zaslechne třeba jen letmo. Lze se divit, že někdy slyšel špatně? Píše s jakousi bohémskou marnotratností tvůrce, který si může dovolit rozhazovat, protože má z čeho, je tu ale i paradox málem neuvěřitelný. Bravurně lyrizující epik hýří reflexemi, paralelami a překvapivě trefnými asociacemi, zároveň však je hospodárný až ke skrblictví. Často cituje sám sebe, vyjmenovává přečtené autory, je tedy poněkud exhibicionistický – přitom ale také svým uměním střihu, montáže a sondy do podvědomí se stejnou měrou řadí k moderní avantgardě. – Zkrátka, kolem Pilňaka je zneklidňující začarovaný kruh paradoxů. Není snadné určit, kým a co v něm bylo zahlušeno, ani zvážit míru novátorství či tvůrčího úpadku. To je ostatně zřejmé ještě před našimi poznámkami – z toho, jak dlouho se v našich zemích o Pilňakovi mlčí.

Pilňak proniká na veřejnost hodně brzy – první povídku otiskuje již ve čtrnácti letech (1909) a za devět roků vydává svou první knížku **S posledním parochodem** (*Posledním parníkem*) o necelých 70 stranách čistého textu. Začátečnické čtyři povídky stanoví už celkem spolehlivě okruh problémů, které bude autor sledovat v nejbližších i dalších letech. Poznámka raných kritických ohlasů o náladách turgeněvovsko-buninovsko-zajcevovských je správná jen pokud jí jde o impresionistickou krajinomalbu, která je ovšem pouhým pozadím psychologických dějů. Vládou tu pudy, nezvládnutelné ani civilizací, lidská existence je oproštěna na biologickou a ta zas na své prvočinitele, lásku a smrt. Zpronevěra biologickému poslání se trestá – proto trpí žena, která pro své vzdělání pohrdla mužem, jinou žene do náruče nemilovaného marně potlačovaného mateřského pud. Družka opouští druhá, když na

¹ Srov. LG 28 (3684) z 5. III. 1957, kde se píše o vytvoření komise pro studium lit. dědictví spisovatele.

něm pozná stáří. Stařec, který se dožil dlouhého věku, dohořívá do své smrti pokojně jako svíce a dává tak vychutnat svému synu trpké tušení nesmyslné pomíjivosti všeho, co žije.

První knížka hýřila panbiologismem a zatím důsledně nelokalizovala své příběhy historicky ani geograficky. Následující prózy (sbírka **Bylje** /*Co bylo*/, řekněme jim ale raději „prózy okruhu *Holého roku*“) svou lokalizaci mají. Příběhy lidských živočichů, ať už jedinců či jejich skupin, dostávají rámec starého středorusky procpělého města (Kolomna, Uglič) či dolního stepnatého Povolží (kraj kolem Saratova). Kromě nejvybroušenějších (**Směrtělnoje manit** /*Smrtelné láká*/, **Imenije Belokonskoje** /*Statek Bělokonské*/) vešly povídky většinou do **Holého roku** (1920). Tento údajný román je daleko spíš pásmem příběhů, nálad a dojmů, nesouvisících spolu jinak než tím, nač naráží název: všechny svědčí o r. 1918, nahém (tak by měl znít správný překlad), oproštěném od civilizačních, konvenčních nánosů. Na Rusko rok po revoluci pohlíží Pilňak velmi věrojatně. V jeho mozaice je vidět těžce vznikající komunu, podléhající chytráctví filištínských rozkolníků (už tu cítíme Pilňakův chladný rozum: jakkoliv je kořenně ruské rozkolnické prostředí drahé jeho srdci, nezapře jeho faleš) i vyvlastňovanou šlechtu, která prodává poslední zbytky majetku za holý chléb. Jsou tu také „železně fungující“ bolševici v „kožených blůzách“, striktně věcní a cílevědomí. Spisovatele uchvacuje jejich energie podobně jako nová inteligence, ukázaná ve všednostní postavě mladé lékařky. Sympatizuje s nimi naprosto, antihistoricky v nich však vidí očistný vichřičnatý živel razinovsko-pugačevovského původu. Takové pojetí sice vyhovuje požadavkům, které Pilňak na své dílo klade (je svérázné, nové i „ruské“), autor nicméně tu opakuje omyl děda Jegorky, jedněmi ústy hned zatracujícího „německé kamunesty“, hned zase veleblíčího domácí bolševiky.

Revoluce je tedy vánice, vichřice, metelice, která odfukuje „protiruské“ vrstvy (zasedlé až za Petra a po něm) a zasypává cestu k nim. Proto je Petr Veliký násilník, alkoholik, syfilitik atd. a jeho reformy jsou dílem Antikristovým. Lid je nenávidí, o čemž se přesvědčí Petrův důstojník Zotov hned pár verst za Petrohradem, když koná své inspekční „putování“ (**Jego veličestvo kneeb Piter Komondor** /*Jeho veličenstvo Utlačitel Petr Komandýr*/). Podobné motivy se objeví za dva roky (1921) opět. **Sankt-Pitěr-Burch** kreslí Petrovu epochu jen v útržcích, avšak barvami stejně černými. Osobitost povídky je spíš v přerývaném stylu, vrstvicím minulost do současnosti a naopak. Je to etuda, inspirovaná Bělého Petěrburgem. Propracovává také hledisko, v **Holém roku** jen nahozené – srovnává Rusko s Čínou.

Už tehdy vznikají kolem Pilňaka polemiky, které neustaly až do konce jeho literární dráhy. Jsou si vzácně podobné – někdy nepochopením, jindy zlou vůlí. Spisovatel má sice na své straně např. A. Voronského, četnější je však tábor nedůvěřivců i odpůrců, staromilným Lvovem-Rogačevským začínaje a vulgarizujícími napostovci či rappovci konče. Tak Libedinskij svým **Příběhem jednoho týdne** dává Pilňakově próze **Pri dverjach** (*U dveří*) (1919–20, v jiném vyd. **Metělinka** /*Vichřička*/) domnělou lekci z tzv. správného vidění velké doby, ale zbytečně. Pilňak přece svými satirickými momentkami z městečka malých lidí a velkých podvodníků vyjadřuje potřebu likvidace prozatímních, nekonzolidovaných poměrů, která je už „blízko, přede dveřmi“.

Próza **Pri dverjach** uvádí na scénu (ještě poněkud figurkářsky a melodramaticky) znevažovaného i týraného malého člověka. Svou podstatou patří k typu, který stanovil Dostojevskij, je však vyjadřován způsobem, poučeným na Andreji Bělé. Tu už jsme se přiblížili k próze **Mať – mačecha** (*Matka macecha*) (1922, v jiném vyd. **Tretja stolica** /*Třetí metropol*/). Čerpá také z tvůrčích postupů Remizovových, jemuž je věnována. Rozvíjí se tu dvojnickví

– země je současně matkou a macechou, drobní intelektuálové kolísají mezi vzdělanectvím a měšťáckostí. Celým dílkem, jehož epika je značně rétoricky rozevlátá (připomínala by málem Art. Vesjolého, který přišel však o něco později – nebýt charakteristického exhibicionismu, jako např.: „Ja, Pilňak, končaju pověst“ / „Já, Pilňak, končím povídku“)² proniká tušení smrti, bohatě provázené příznaky odumírání. Tak působí chaotické poměry a hlad v zemi za občanské války, což je doloženo příběhy anekdoticko-kalendářové povahy, takové je však i prostředí degenerujících emigrantů kdesi v Estonsku nebo nahé tanečnice music-hallů, srovnávané s nahými mrtvolami kapitalistických márníc. (Pozoruhodné je zejména poslední: výraznému líčení úpadku podřizuje Pilňak svou zálibu v erotismu, který u něho zpravidla není zabarven naturalisticky, ale naopak je jedním z nejsympatičtějších příznaků životaschopnosti hrdinů.) Angličan Smith cestuje po Rusku – je to jeho „sentimentální cesta“, prokládaná vzpomínkami na smrt milenky a manželčinu nevěru i reflexemi o zániku západní kultury – a nakonec ho loupežně zavraždí přidělený ruský průvodce. Zkrachovaný inteligent Razin se totiž chce přiblížit životní úrovni, na niž už zapomněl a kterou mu Smith svou existencí neustále připomíná.

Mať – mačecha, víc úvahová než dějová, má v literatuře raných dvacátých let význam intelektuálního protikladu k Fedinovi a Leonovovi, tehdy ještě skazově figurkařícím (viz např. **Kroniku kláštera Narovčatského a Kovjakinovy zápisky**), nebo k Vs. Ivanovovi, jehož ornamentální próza je zatím někdy bližší lyrice než epice.

Z několika poznámek je snad patrné, že Pilňak pracuje s tenkou epickou nití, až po mez únosnosti zatíženou materiálem často mimoliterárním, jehož jedinou funkcí je někdy dokonce pouhá exhibicionistická demonstrace autorových těkajících reflexí či vzdělanosti. Ozvláštňuje svůj sloh dokumenty (účty, vyhlášky, dopisy, citáty), které uvádí pokud možno celé a někdy je opakuje, ne vždy ovšem ústrojně (např. jako refrén); líbí se mu hra se slovy, jeho stránky hýří anekdotami, kalambúry a novotvary. Nedůvěřuje tradičnímu znázornění epického času (vede totiž vždy v patrnosti současně několik dějových pásem i několikrát rozštěpené vědomí svých hrdinů) a místo pojmu *k a p i t o l a z n á o k o l n o s t* prvou, druhou..., *z a k o n č e n í* první, druhé atd. Usiluje také o jakousi synchronní geografickou polyfonii (**Mať – mačecha** uvádí Moskvu, venkov ruský i estonský, Tallin, Londýn). „Mezinárodní záběr“ mu ovšem později zplaněl do stylu žurnalisticky reportážního, jistá počáteční podobnost Proustovi, Joyceovi a Bělému je vystřídána začátkem třicátých let obdobou k Jasenskému a Erenburgovi.

Zastavili jsme se podrobněji u jednoho díla, abychom na něm ukázali hlavní rysy Pilňakovy osobitosti. Zbývá ještě dodat, že **Mať – mačecha** má několik odstavců totožných s povídkami **Staryj syr** a **Speranza**, napsanými (lze-li věřit autorovu vročení) o rok později. Další próza, **Mašiny i volki** (*Stroje a vlci*) (1923–4, s předlouhým názvem jako u Leskova nebo Remizova), vznikla sloučením několika předchozích povídek (**Volki**, **Černyj chleb**, **Rjazaň-jabloko**). Jestliže **Holý rok** charakterizoval významnější společenské skupiny prvních sovětských let, čteme nyní jakási jeho pokračování. Síly jsou už přehledně rozvrženy do dvou nepřátelských táborů. Stroje (= popetrovské město, průmysl, racionalizace, komunismus) se střetávají v zápase na život a na smrt s vlky (= meteličnaté Rusko předpetrovských dědin a buntů, odvěké, pudové, bolševické). Intelligence, která se zde dostává mezi válčící tábory, hyne. Pronikavá i hutná charakteristika těžko odstranitelné zatuchlosti mužického

² *Povesti*, vyd. avtora, Nikola-na-Posadžach s. a., s. 153.

života, spjatého prapudovými instinkty s pohanskou přírodou, se prolíná s obrazy tragicky neúspěšných snah jednotlivců, marně hledajících kompromis. Inženýr Rosčislavskij, potomek starého šlechtického rodu, se vrhá do soukolí spuštěného stroje, který ho usmrtí (i tu „smrtné láká“), jeho bratr umírá v blázinci a ušlechtilý idealista Grekov (pokrokově hospodařící po způsobu Levina z **Anny Kareninové**), předtím ještě prosvětlený velikou láskou, končí absurdní smrtí z rukou opilé chátry. Pozvolna, bez všeliké gradace, utrácení své dny dvě sestry Rosčislavské nebo statistik Nepomňaščij, zavalený materiálem a neschopný pochopit změněnou dobu (podle řady příznaků se zdá, že jeho prototypem byl Remizov, jen mírně stylizovaný). Tajemnost i krutost „sličné vražednice“, ženy-upíra a vlčice, ukazuje jednak na romantickou stránku Pilňakova pojmání pudovosti, jednak patří k dobové literární módě (srv. také jeho Irinu z prózy **Mat' syra-zemlja** /*Syrová matka země*/, dále v **Modravých písčích** Vs. Ivanova ženu, která zakousla kohouta, nebo Leonovovu Nastu z **Jezevců** či Maňku Metelici z **Kasaře**). Pronikají tedy nad povrch epického proudu některé konkrétní postavy, třebaže se tu říká, že „... gerojev nět, mesta dějstvija nět...“ („...nejsou hrdinové, nejsou dějiště...“)³ Nositeli perspektivy jsou bolševici (vyložení opět jako „kožené blůzy“), zahraniční specialisté, lékařova žena, prchající z maloměstské tůně. Mezi řádky je však vyslovena výčitka době, že nechala umřít lidi, kteří měli raději žít. – Pilňakův protest proti strojové civilizaci se přičítá obyčejně navrub jeho „novonarodnickému konzervativismu“, jsou zde však i jiné důvody: spisovatel už tehdy zná z osobní zkušenosti Anglii, bojí se vyprahlosti a odcizení mezi lidmi, které, jak správně tuší, amerikanizace nese s sebou. Stále ovšem trvají sympatie k procesu, vyvolanému v život revolucí (srov. ohlas Leninovy smrti v lidovém folklórním prostředí, rámovaný historickým místopisem a úvahou o inscenaci židovského Hadibuku).

Od poloviny dvacátých let je stále zřejmější Pilňakovo úsilí o syntézu. Řada cest domácích i zahraničních (Estonsko, Německo, Anglie, Japonsko, Čína, ve třicátých letech USA a znovu Japonsko) mu dává materiál ke srovnávacím zamyšlením nad psychologií národů, ale to spíš později. Zatím je patrné, že se vytrácí spisovatelovo nadšení mužikem a jeho prvobytnými instinkty a že místo něho nastupuje hlubinný pohled do psychologie sovětského současníka.

Ostře diskutovaná **Pověst' nēpogašennoj lunny** (*Povídka o nezhašeném měsíci*, 1926; je údajnou alegorií smrti Frunzeho, v níž sehrála svou roli Stalinova strohost) vypráví o moudrém Gavrilovovi, který tuší svou smrt (dojde k ní při zbytečné operaci) a ve chvílích vynuceného klidu uvažuje o odcizenosti života, spěchajícího, neosobního, chladného. „Bylo soveršenno poňatno, čto etimi gudkami vojet gorodskaja duša, zamorožennaja nyně lunuju“ („Bylo úplně jasné, že těmito sirénami vyje duše města, zamražená měsícem.“),⁴ říká se tu o houkání sirén druhého dne.

S neporozuměním bylo přijato i **Krasnoje děrevo** (*Mahagon*, 1929), historie dvou překupníků starožitností, kritický pohled na uhnívající pozůstatky patriarchální Rusi. Záporné přijetí díla zaráží tím víc, že tu Pilňak definitivně skoncovává se svým někdejší zidealizovaným světem ruské minulosti.

Román **Volha se vlévá do Kaspického moře** (1929, sem vplynulo beze zbytku **Krasnoje děrevo**) nebyl ve své době doceněn, třebaže je, vedle Leonovovy **Dravé řeky**, snad nejpozoruhodnějším z tehdejších budovatelských románů. Probírá opět inteligenci, složitě odhaluje její minulostní, přizpůsobeneckou složku a nachází perspektivu v mládeži (podobně jako

³ *Mašiny i volki*, Giz, L. 1925, s. 16.

⁴ *Pověst' nēpogašennoj lunny*, Sofia s. a., s. 32.

v oné době i Erenburg). Zdá se však, že tu už Pilňak začíná přikrášlovat pod naléhavým tlakem dobových kritérií; odolnost mladé hrdinky nezdůvodňuje její pevností, ale tím, že nebyla zhoubnými vlivy zasažena.

Jako sloučenina próz **Zavoločje** (*Závlčí*, 1925), **Ivan Moskva** (1927) a reportáže **Tadžikistan – sedmá sovětská** (1930) vzniká r. 1933 román **Dvojníci**, který už na veřejnost nepronikl. Nahlíží do intimní psychologie svého hrdiny, moskevského herce Lačinova, a jeho zážitky společenskými i sexuálními vykládá mnohoplánově pojatou schizofrenií. Románem rozdvojené osobnosti (ta vlastně zajímala Pilňaka hned od začátku jeho tvůrčí dráhy) autorovo umělecké dílo v podstatě končí.⁵

Co zbývá, jsou jen paběrky. První cestopisy (**Korni japonského solnce** /*Kořeny japonského slunce*, 1926/, **Kitajská povest'** /*Čínská povídka*, 1927/) můžeme ještě chápat jako okrajovou část díla; rozpaky přijdou, když okrajová literatura se stane jedinou publikovanou. Taková je reportáž o USA, bůhvíproč označovaná jako román **O-kej, americký román**, 1932/, nebo „přepřelovaný“ japonský cestopis, bezostyšně citující celé stránky své první verze **Kamni i korni** /*Kameny a kořeny*, 1933/, takové jsou knižně vydané fejetony, rozměňující starou látku (**Rožděnie čeloveka**, 1935 – zajímavou výjimkou je titulní próza).

U dalších dvou knih je dojem úpadku zvlášť citelný. Pilňak píše knihy, v nichž už reportážnost není odrazem, jako tomu bylo dříve, ale spíš konečným uměleckým cílem. Formálně experimentuje na materiálu, předem vylučujícím úspěch. Z turistických či vědeckých poznatků populárně upravených vytváří něco jako čistý román naruby obrácený. Chce i svou hledaností ohromit široké čtenářské vrstvy, jenže ty nikdy nezajímal. Pokouší se zbásnit i ozvláštnit nejbanálnější skutečnost, ale marně. Neuspělo vypravování o Palechu, často přeoptymizované až k barvotisku (**Sozrevanije plodov** /*Dozrávání plodů*, 1935/), ani kulinářsko-historicko-reportážní pásmo (**Mjaso**, 1936).

Také posmrtně vydané úryvky z posledního románu (**Soljanij ambar** /*Solnice*, 1936–7/) nám nedovolují nijak pronikavě změnit náš názor.

Tlak, který ve třicátých letech citelně poznamenal Zoščenko, Olešu, Vs. Ivanova, ublížil i Borisi Pilňakovi, kdysi jednomu z nejslibnějších. Dnes není vydáván, ale mnohé stránky díla mladých prozaiků nás stále ujišťují, že neprávem.

Československá rusistika 1966, č. 3.

⁵ Podrobnější pohled na oba romány se vymyká z rámce naší přehledové stati.

VÝZNAM EXPERIMENTU Pilňakův *Holý rok*

František Bráblík

Revoluční rok 1917 rozbil dosavadní sociální strukturu ruské společnosti. Rozhýbal provinciální prostředí, jehož životní tempo se až dosud podobalo spíš přezimování. Pro literaturu to mimo jiné znamená zisk nové syžetové oblasti. Nezvládně újezdní hladiny, výstižně podané u Remizova a Zamjatina, přestávají zvolna být pravdou. Nový ruch je obrací dnem vzhůru – dává snad na chvíli i zapomenout, že chaos je jen prozatímní a ustane, jakmile nové instituce zapustí kořeny.

Valná část spisovatelů se pustila do zobrazování konstruktivního procesu a nejčastěji ho hledala na bojové frontě, kde jej konečně bylo vidět nejlíp, i když mnohdy jen zárodečně. Pozdější literárněkritická tradice kanonizovala především díla tohoto cyklu. Prózy jako Furmanovův **Čapajev**, Serafimovičův **Železný proud** i Fadějevova **Porážka** byly dobře fundovány svědeckou znalostí prostředí nebo stranickým patosem či psychologickou kresbou. Nový obsah je tu vtělen ve formu staré kroniky, v rozevlátý symbolistický epos i v psychologický román ražby Lva Tolstého.

A přitom nelze říci, že by formálně experimentující díla neexistovala. Mohli bychom začít už Bělym, zdroje jeho formálního hledačství vězí však jinde, ne v revoluci, a ostatně začal už dávno před ní. Chceme raději odpovědět na otázku, zda existuje i experimentující próza porevoluční, revoluci vyvolaná a na ni zaměřená.

Nejznámější vůbec a světově uznávaný Babel ukazuje revoluci, či spíš boje za ni, v epizodách, jejichž vrcholy jsou často tragické. Jeho podání války je dvojediné – vidí stejně její velikost jako řezničinu. Vypravěč vychází z vlastního prožitku, do něhož se mu však mísí též prazkušnost stísněné dětské bytosti a pocit ghetta.

V Pilňakově **Holém roku** se základní děj také prolíná četnými odbočkami a osobnost autora se štěpí.

Následujících několik poznámek nám snad napoví něco o tom, v čem tkví nezvyklost Borise Pilňaka v ruské próze raně porevoluční.

Jak je dnes Babel čtený, uznávaný i napodobovaný, tak se na Pilňaka zapomnělo. Od spisovatelovy smrti¹ nevyšlo v SSSR dodnes žádné z jeho starých děl knižně ani časopisecky a i zmínky o něm jsou jen skrovné.² Je to těžko pochopitelné, zvláště když si připomeneme, že ve dvacátých letech označoval Pilňaka Voronskij i Lunačarskij málem za nejvýznamnější-

¹ Podle oficiální zprávy rehabilitační komise byl zastřelen r. 1941 (LG 19. 8. 1956).

² Nejnověji: M. Slonimskij: *Kniga vospominanij*, Moskva – Leningrad 1966; P. Palijevskij: „*Experimentalnaja literatura*“, *Voprosy literatury* 1966, č. 8, s. 78–90.

ho v sovětské próze tehdejších let. Dodnes Pilňaka vysoce oceňují západní rusisté a v jejich sympatiích ke spisovateli není nutno vidět protisovětský osten; knihy jako **Golyj god** nebo **Mašiny i volki**, které se dnes na Západě vydávají, byly se stejným nadšením uvítány v SSSR, když vyšly poprvé.

Pilňak hodně a rád experimentuje, hraničí to někdy až s autorským exhibicionismem. Tak některé odbočky prozrazují závislost na dobových filosofických proudech (Rožanov, Solovjev), jejichž ideovou hodnotu vidí kritika oněch let jako problematickou. Zapomínalo se však, že Pilňak leckdy zdůrazňoval svou závislost i přehnaně (např. vztah k Remizovovi) a měl až zálibu v dráždění svých kritiků. – A posléze – dnešní nejednoznačný vztah k literárnímu modernismu v SSSR (kdy nesouhlas je častěji vyvolán druhořadými rozmělnovateli avantgardních výdobytků než jejich velikány) se zpětně projevuje i nedůvěrou k dílu spisovatele, které bylo uzavřeno dávno před dnešními diskusemi.

V „románu“ **Holý rok** se Pilňak se zdarem pokouší rozbít klasický tvar tradičního literárního žánru. Ještě než si všimneme struktury díla, můžeme uvést, že **Holý rok** je prvním čerstvým obrazem porevoluční skutečnosti v ruské próze. Je napsán dříve než Babelova **Rudá jízda** (knihy byla dokončena 25. prosince 1920) a předchází také tradiční trojici uvedenou výše. Přesto jsou dnes v našich zemích známější jména jako Vesjolyj, N. Nikitin, Sejfullinová, Něverov, autoři méně výrazní nebo vůči Pilňakovi epigonští. Celá řada jejich děl následuje až později. Jiný sice, avšak také pozdější je i Vs. Ivanov. – Připomněli jsme už, že při líčení bojových zážitků měli sovětsí autoři v jistém ohledu snadnou úlohu – stačilo, aby psali o tom, co sami zažili. Logika událostí automaticky vedla k perspektivnímu vyznění uměleckého díla. Pilňakův pohled leccos až přexponoval. Jeho role byla nesnadnější; psal o prostředí ruského provinčního týlu. Byly tu vrstvy, jejichž sympatie k revoluci, beztak málo zřetelné, se navíc ještě často měnily. – Toto všechno ukázal Pilňak jako první.

P. Palijevskij v citované stati podtrhuje důležitý a někdy zapomínaný fakt, jehož váhu je vhodné znovu si uvědomit. Uvádí, že **Holý rok** je klasický kousek avantgardní prózy, vzniklý dříve než Joyceův **Odysseus**, Gideovi **Penězokazi**, Huxleyův **Kontrapunkt života** a zároveň s Dos Passosovou **Dvačtyřicátou rovnoběžkou**. Mohli bychom dodat, že i román Dos Passosův je o osm let mladší, kdežto jeho raná díla až po **Bábel** mají tradiční tvar, že biografické pasáže, roztrhané i prolínané, navazují nejspíš také na domácí americkou tradici, vždyť obdobné postupy lze najít už v Mastersově **Spoonriverské anthologii** nebo v Andersonově **Městečku v Ohiu**. Zdá se také, že Joyceův pitvorný text, živěný naturalismem až célinovským, je na hony vzdálen živočišně radostné sexualitě Pilňakově. Nicméně je zřejmé, že Pilňakovo hledání moderních tvárných prostředků má svůj význam i v mezinárodních souvislostech.

Někdejší sugestivní tvrzení, že „Pilňak je nejracionalističtější spisovatel naší doby (na způsob Merežkovského nebo L. Andrejeva)“³ má pravdu, pokud autora srovnává s velkými spisovateli XIX. stol., jejichž díla, petrifikovaná namnoze ustrnulou konvenční úctou, neobnažují tak zjevně proces svého vzniku. Stačí však podrobnější pohled a jsme na rozpacích. Tak význačný je hned název **Golyj god**. Nepřesný český překlad nevyjadřuje obě hlavní vlastnosti roku 1918, o němž se vypráví „holá pravda“, která stroze hodnotí společenské i filosofické kategorie, ale také pravda „nahá“, vzrušeně emocionální, nezkrášená, syrová,

³ Viktor Gofman: *Mesto Pilňaka* (B. P. – *Statji i materialy*, Leningrad 1928).

krutá. Kterému významovému odstínu názvu dát přednost? Domníváme se, že román odpovídá oběma.

Pilňákův racionalismus by se dal vysoudit i z toho, jak spisovatel přeplyňuje svůj text dokumentárním materiálem. Používá citáty ze starých kronik, přetiskuje návěští, všímá si ko-molení jazyka i vad řeči, zálibně převypravovává dobové anekdoty a vytváří z nich podtext i refrén, takže na vlastní text zbývá někdy málo místa. Připomeňme však, že obdobně tvořená preironizovaná próza Sternova byla odrazištěm pro **Evžena Oněgina**, jehož zpravidla neobviňujeme z racionalismu; podobně nás to nenapadá ani u Pirosmanišviliho nebo Chagalla, kteří vycházejí z krámských vývěsních štítů – a konečně jako nepoetické necítíme dnes ani koláže a serigrafie. – Soudíme tedy, že racionální, účelové použití prefabrikátu (v tomto případě – dokumentu) nemusí znamenat diskvalifikaci díla od emocionálnosti k „racionalismu“.

Užití polotovarů (nejen dokumentů, ale i uměleckých obrazů, které vytvořili už dříve jiní spisovatelé nebo také sám Pilňak) je vysvětlitelné též autorovou šetlostí, jež se projevuje uváděním jmen či opisováním celých situací. Nemáme na mysli krajní případ, citaci dlouhých pasáží z Bunina a Vs. Ivanova (v **Třetí metropoli**), kterou ostatně nepovažujeme za opisování, nýbrž za zvláštní, až chorobně zbytnělou náklonnost k dokumentu. Hrdinové jsou charakterizováni svou četbou spisovatelů navzájem hodně vzdálených (např. Montessoriové, Františka z Assisi, Maupassanta aj.), což se u Pilňaka vyskytuje v povídkách ještě před **Holým rokem**. Odtud je už blízko k přejímání hotových typů i situací, které se objevují pravidelně, až je nakonec bereme jako konstantní epiteta (např. malý úředníček Sergej Sergejevič vychází řadou příznaků z archetypu Gogolova Akakije Akakijeviče; vesnická bída z kapitoly **První umírání**, vyjádřená souborem „chata-hmyz-lidé-telata-prasata“, ukazuje na podobné místo z Turgeněvova **Chora a Kalinyče**).

Metoda letování díla z kousků předcházející produkce napadá Pilňaka až koncem roku 1920; do **Holého roku** přebral řadu svých povídek (např. **Arina**, **Město Kolymen**) i skic (např. **Smišený vlak sedmapadesát**), v nichž dělá jen nepatrné úpravy. Celá polovina výsledného textu vzniká přetištěním próz, publikovaných zprvu jako samostatné útvary.

Někdy se neubráníme pocitu, že autor pracně vtěsňuje hotové umělecké celky do forem, které byly odlity až dodatečně. Tak působí rozdělení „Úvod-Výklad-Závěr“, sem patří i často opakovaná výtka o nevěrohodných vousech bolševika Archipova⁴. Oprávněný dojem o nestejně umělecké úrovni jednotlivých kapitol naznačuje ale snad něco jiného – ať už se neshodneme, zdali je to autorovou vůlí nebo mimoděk, tato umělecká disproporce dává vycítit nerovnou závažnost i časové trvání dílčích zorných úhlů soukromých či skupinových. **Holý rok** totiž hodnotí všechny zázemní způsoby existence i nazírání, jak je stačil sám autor poznat.

Je tu popsán rozklad starého města kupecko-šlechtického, svět pomatených lidiček i dohasínající klášter. Hrouť se komuna, dočasné útočiště snůlků a desperátů, utíkajících před vnitřní vyhořelostí nebo maskujících špatnou minulost. Pilňak nesmlčuje stíny svých oblíbených rozkolníků ani národnostně pestré povolžské vesnice, protože všude tu se snaží o nelitostný, objektivní pohled zvenčí. Sympaticky vidí bolševiky, jejichž obdivná charakteristika patří k nejvýraznějším leitmotivům celé knihy. – Prozaické pásmo (skrytá kamera snímá život z nejrůznějších úhlů) není uzavřeno kategoričným příkazem „tomu věřte, toto

⁴ Prvně L. D. Trockij: *Ob B. A. Pilňake* v knize *Literatura i revoljucija*, Moskva 1923.

odmítám“. Spisovatel vylíčil složitost a odhalil své sympatie, rozhodnutí však ponechal na čtenáři, jako dělá tak často moderní próza.

Text má některá mnohoznačná místa, v nichž i po detailní analýze leccos zůstává temné (tak např. úvahy o Kitaj-gorodě, proplétané vyjmenováváním tří Iljinek). Možná však bychom mohli vzpomenout Faulknera, jehož yoknapatawpaský okres se ozařuje invencí svého tvůrce stále znovu (jako Pilňakova Kolomna), a v němž přesto pak zůstávají neprosvětlená místa.

Kdysi bylo módou hledat v Pilňakovi novonarodnictví a směnověchovství. Spisovatel ale nebyl programový filosof, nýbrž umělec. Nestanovil si cíl všechno vysvětlit – užitek takového počínání by byl ostatně sporný, vždyť po jisté době se kritéria podstatně mění. Nastínil však mýtus boje člověka s přírodou, lidmi a časem. Pelyněk, maceška, bodlák a podběl mnohokrát provoněly autorovy stránky. Zdá se nám, že tyto domácí kvítky ruské země jsou metaforami osudů jejích lidí a sdělují své poselství dosud.

Československá rusistika 1967, č. 4.

BORIS PILŇAK
Statek Bělokonské

Přeložil František Bráblík

I.

Do oken přijímacího pokoje dlouho hledělo slunce skrze hustý park. V prázdném podzimním tichu nad stepí křičely „havraní svatby“. – V tom domě uplynul celý jeho život, teď měl odejet, navždy: nařízení přinesl sám předseda Ivan Koloturov a v kuchyni se už usadili cizí.

Ráno vstal hned za modravého svítání, chystal se zlatý, jasný den s bezednou modrou oblohou – dříve za takových dní chodili otcové s chrtý na hon. V polích je teď holo, mrtvá žitná stěbla čnějí, možná, že už vyjí vlci. Ještě včera večer přibíjeli u hlavního vchodu červenou tabulku „Bělokonský chudinský výbor“, hlučeli v sále celou noc a o něčem se dohadovali. Přijímací pokoj zůstal dosud jako dřív, v pracovně za skly se dosud lesknou pozlacené hřebety knih, – ó knihy, přetrvá váš jed a libost vaše?

Ráno vstal kníže Prozorovský hned za modravého svítání, odešel do polí, toulal se celý den, pil poslední podzimní víno, naslouchal havraním svatbám – v dětství, když viděl ten podzimní ptačí karneval, tleskal do dlaní a divoce křičel: „Hej, sem, na mou svatbu! Hej, sem na mou svatbu!“ Nikdy žádná svatba nebyla, dny už jsou pomalu sečteny, žil pro lásku, bylo mnoho lásek, byla bolest a je smutek. Byl jed moskevské Povarské ulice, knih a žen, byl smutek podzimního Bělokonského, vždy na podzim tu bydlil. Šel pustými poli bez cest, v roklinách brunátně dohořivaly osiky, vzadu v namodralých vlnách řídnoucího parku a kopci stál bílý dům. Dálky byly nesmírně daleké, modré, křišťálové. Stráně už jsou lysé a šednou, nic se nezastaví, nic se nevrátí.

V polích potkal sedláka, pradávného, vždy stejného, s vozem plným pytlů, v ovčím kožichu – smekl čepici, zastavil herku, když procházel pán.

„Buďte zdráv, vaše jasnosti,“ mlaskl, trhl opratěmi, popojel, pak znovu zastavil, křikl: „Poslyš, pane, poď sem! Na slovíčko.“

Vrátil se. Sedlákův obličej byl celý zarostlý, vrásčitý, byl už stařec.

„Copak si teď počneš, pane?“

„Těžko říct.“

„Kdy odejdeš? ... Chudinské výbory berou obilí. Zápalky nejsou, šaty nejsou, svítíme loučí... Obilí se nesmí prodávat – tuhle, vezu ho tajně na stanici. A kolik jich přijelo z Moskvy, ajé! Pětatřicet, pět-a-třicet... Jenže co si na nich vezmem? ... Stejně je veselo, moc veselo! ... Zapal si, pane.“

Nekouřil, ale ukroutil si z machorky cigárko. Všude kolem je step, nikdo sem nevidí, a kníže ví, že je ho sedlákovi líto. Podali si ruku na rozloučenou, obrátil se rychle, šel domů, v parku byl rybník s vodou modrou jako zrcadlo, rybník vždy studený, průzračný jako sklo. Ještě není doba, aby zamrzl úplně. Slunce už přešlo k západu.

Vešel do pracovny, sedl si ke stolu, otevřel zásuvku s dopisy – celý život s sebou nejde odvézt. Vyklopil zásuvku na stůl, šel do přijímacího pokoje ke krbu. Na stolku, kde bývala alba, stál krajáč mléka a chléb. Zapálil v krbu, pálil papíry, stál u toho a pil mléko, jedl chléb – od rána vyhladoval. Do pokoje už vtáhly modré večerní stíny, za okny stoupal namodralý dým. Krb bledožlutě hořel. Mléko nebylo čerstvé, chléb okoral.

V tichu chodby zadupaly vysoké boty, vešel Ivan Koloturov, předseda, ve vojenském plášti a s revolverem za opaskem. Ivan Koloturov. Jako kluci si spolu hrávali, potom se z něho stal rozvázný sedlák, hospodárný, pracovitý. Mlčky odevzdal papír, zůstal stát uprostřed pokoje. Na papíře bylo naklepáno: „Statkáři Prozorovskému. Bělokonský chudinský výbor nařizuje, abyste ihned opustil sovětský statek Bělokonské a hranice okresu. Předseda Iv. Koloturov.“

„Dobrá. Odjedu dnes večer.“

„Koně nedostanete.“

„Půjdu pěšky.“

„Jak chcete. Žádné věci nebrat,“ – obrátil se, postál chvíli obrácen zády, odešel.

Právě v té chvíli odbily hodiny tři čtvrti – byly to hodiny mistra Kuvaldina z osmnáctého století, stály v Kremelském paláci v Moskvě, potom cestovaly s knížaty Vadkovskými po Kavkaze – kolikrát musely udělat svoje tik-tak, aby odnesly dvě století? Sedl si k oknu, hleděl na řidnoucí park, seděl bez pohybu asi hodinu, opíral se lokty o mramorové podokení, přemýšlel, vzpomínal. Ze zamyšlení ho vytrhl Koloturov – vešel mlčky se dvěma mládenci, prošel do pracovny, snažili se mlčky zvednout psací stůl, něco zapraskalo.

Vstal, začal spěchat. Oblékl si svůj široký šedý kabát, plstěný klobouk, přešel přes terasu, prošel dvorem po šustícím listí kolem konírny a pálenice, sešel do úvalu, vylezl na jeho druhý konec, unavil se a rozhodl, že nesmí pospíchat – má před sebou dvacet verst, poprvé tu cestu půjde pěšky. Jak je vlastně všechno prosté – a strašné právě v té prostotě.

Slunce už zašlo za obzor, západ brunátně hořel. Prolétla poslední havraní svatba a nastalo podzimní stepní ticho. Šel klidně a rychle pustou stepní cestou. Poprvé v životě šel tak lehce, beze všeho, neznámo kam a proč. Kdesi velmi daleko ve stepi štěkali psi. Nastala tma a noc, podzimní nemluvná noc s tvrdým mrazíkem.

Osm verst ušel rychle, ani se nenadál, pak se však na chvíli zastavil, aby si zavázal tkaničku u bot, a náhle pocítil nesmírnou únavu, zatrnulo mu v nohou, jako by za den urazil nějakých čtyřicet verst. Vpředu ležela vesnice Machmytka, v mládí jako student tam jezdil za ženou vojáka, tajně u ní nocoval, spal s ní – teď k ní nepůjde ani za nic. Vesnice ležela přitisknutá k zemi, zavalená ohromnými stohy slámy, páchla obilím a hnojem. Psi ho uvítali štěkotem, jako tmavé skvrny vyběhli na humna, knížeti k nohám, celá smečka.

Zaklepal na okénko u první chalupy, za oknem hořela, nebo spíš doutnala louč, ozvali se až za chvíli.

„Kdo tam?“

„Nechte mě přenocovat, dobří lidé.“

„A kdo je tam?“

„Pocestný.“

„Jo, hnedka.“

Vyšel sedlák v růžových kalhotách, bosý, s loučí, posvítíl a podíval se.

„Kníže? Vaše jasnosti. Tos dopad, co? ... No nic, pod.“

Rozestlali na zemi slámu, velikou otep, cvrček cvrkal, páchlo tu sazemi a hnojem.

„Lehni si, kníže, spi spánembohem.“

Sedlák vylezl na pec, povzdech, žena cosi zašeptala, sedlák zabručel a potom řekl hlasitě:

„Kníže! Tedka spi, ale ráno zmiz, ještě než svitne, aby tě neviděli. Víš přece, doba je teď neklidná... No a ty si pán. S pánama musíme zatočit. Žena tě vzbudí... Jenom spi.“

Cvrček cvrkal, v koutě chrochtala selata. Ulehl nesvlečen, dal si pod hlavu čepici se štítkem a v té chvíli chytil na krku švába. Kníže ležel na slámě v zapadlé stepi zasýpané obilím, slaměné, se stohy slámy, s chalupami, které jsou prožrané od vši, blech, štěnic, švábů, zakouřené a smradlavé, kde bydlí spolu lidé, telata a prasata, oháněl se po blechách a přemítal o tom, že se za několik století bude psát o těch nynějších dnech s láskou, steskem a něhou jako ve dnech, kdy se nejvíc a nejkrásněji projevil lidský duch. Přišlo sele, očichalo ho a odešlo. Do okna nahlížela nízká jasná hvězda – svět je nekonečný. V dědině zpívali kohouti.

Ani nepozoroval, kdy usnul. Za svítání ho žena vzbudila, vyvedla ho zadem. Svítání bylo modré, studené, na trávě ležela šedá jinovatka. Šel rychle, límec kabátu měl zvednutý a oháněl se holí. Nebe bylo neobyčejně hluboké a modré. Spolu s překupníky a jejich pytli s moukou vmáčkli se na stanici do těplušky a přitiskl ke stěně, zaprášený bílou moukou jel do Moskvy.

II.

Ivan Koloturov, předseda, staral se po dvacet let o dva hladové krky, vstával vždycky před svítáním a pracoval – kopal, vláčil, mlátil, hobloval, spravoval – pracoval svýma obrovskými, pevnými, drsnými rukama. Když ráno vstal, najedl se brambor a chleba, vyšel z chalupy a zabýval se, čím se dalo, dřevem, kamenem, železem, půdou, dobyt看em. Byl pracovitý, čestný, rozvázný. Ještě v pátém roce (jel ze stanice a svezl člověka v modrákách) se dověděl, že před bohem jsou si všichni rovni, že půda je jejich, rolnická, že statkáři půdu ukradli, že přijde doba, kdy bude potřeba dát se do práce. Ivan Koloturov špatně pochopil, co bude potřeba dělat, ale když přišla revoluce a dovalila se až do stepi, první se zvedl, aby se do toho pustil. A pocítil stesk. Chtěl všechno dělat poctivě, uměl pracovat jenom rukama, jenom svaly – kopat, orat, spravovat. Byl zvolen do obecního výboru – zvykl si vstávat před svítáním a hned jít do práce, teď nesměl do desíti dělat nic, v deset šel na výbor, kde s největší námahou podpisoval papíry, ale ani to nebyla práce: papíry přicházely a odcházely bez jeho vůle, nerozuměl jim, jenom podpisoval. Chtěl pracovat. Na jaře odešel domů orat. Na podzim byl zvolen předsedou chudinského výboru, usadil se v knížecím stavení, oblékl bratrův vojenský plášť, opásal se revolverem.

Večer šel domů, žena ho přivítala nasupeně, mávala rukama, dělala kyselo. Na peci seděly děti, v koutě chrochtala selata. Louč čadila.

„No tohle! Tak už se s náma ani nenažereš po panský stravě! Děláš pána.“

Mlčel, seděl na vyřezávané židli pod obrazy svatých.

„Koukej, s kým se zaplítáš! Sešli se tam samí lumpi. Vrahouni jeden jako druhý.“

„Ticho, huso. Nerozumíš tomu, tak mlč.“

„Stydíš se za mě, zalízáš přede mnou.“

„Pod' tam bydlet se mnou.“

„Nepudu.“

„Huso!“

„Nadávat umíš... Tady žer kyselo. Nebo sis už odvyk po panský vepřový?“

Měla pravdu, už jedl, a uhádla – vepřovou. Zasupěl.

„Seš husa, a hotovo.“

Přišel, aby si promluvil o hospodářství a vůbec o všem. Odešel s nepořízenou. Žena uho-
dila na bolavé místo – všichni vážení sedláci stáli stranou, ve výboru se sešli jenom ti, kteří
neměli co ztratit. Přešel vesnici, park, u konírny bylo světlo, šel se tam podívat – byli tam
mládenci, hráli ve třech karty, kouřili, řekl zamračeně:

„To nemáte, chlapci. Zapálíte.“

„No a? Hele ho, ochránce cizího majetku!“

„Dyť není cizí, ale náš.“

Obrátil se, šel pryč. Křikl mu za zády:

„Strejdo Ivane! Klíč od vinného sklepa máš ty?! Je tam chlast – dyž nám ho nedáš, vylo-
míme to!“

V domě byla tma, ani hlásku, v přijímacím pokoji bydlel dosud kníže. Velké pokoje byly
nezvyklé, strašidelné. Šel do kanceláře – bývalé jídelny, rozsvítil lampu. Stále pečoval o čis-
totu – na podlaze ležely kusy hlíny z bot, nemohl pochopit, proč panské boty nenechávají
za sebou šlápoty. Klekl si a sbíral z podlahy hroudy bláta, vyhodil je oknem, přinesl smeták,
zametl. Šel do kuchyně, lehl si oblečen na lavici, dlouho nemohl usnout.

Ráno se probudil, když všichni ještě spali, chodil po statku. U konírny mládenci ještě
hráli přebíjenou ve třech.

„Co nespíš?“

„Už jsem se vyspal.“

Probudil děvčky. Skoták Semjon vyšel ven, stál a škrabal se, pořádně zanádal ze vzte-
ku, že byl probuzen, řekl:

„Neplet se do cizích věcí. Vím, kdy mám budit.“

Úsvit byl modrý, jasný, mrazivý. V přijímacím pokoji se rozsvítilo, viděl, jak kníže přešel
přes terasu a odešel do stepi.

V deset hodin si sedl do kanceláře, zabýval se velmi nepříjemnou prací, a podle jeho ná-
zoru zbytečnou – dělal soupis veškeré pšenice a žita každého sedláka, byla to zbytečná prá-
ce, protože věděl z paměti, kolik který sedlák čeho má, jako to ostatně ve vsi věděli všichni,
a byla nepříjemná, protože musel velice moc psát. Telefonovali z města, nařídili, aby knížete
vystěhovali. Celou hodinu psal na stroji příkaz pro knížete. Večer kníže odešel. Začali pře-
tahovat a přestavovat věci, odtrhli dýhu u psacího stolu. Chtěli pověsit hodiny do kanceláře,
ale někdo si všiml, že mají jenom jednu ručičku, která ukazuje po pěti minutách, pravdě-
podobně proto, že za starých časů nelitovali minut, pak si někdo všiml, že se hodiny dají
vytáhnout z pouzdra, a Ivan Koloturov rozhodl:

„Vyndej hodiny z almárky. Řekni stolařovi, ať přidělá police, bude z toho skříň do kance-
láře... A nedupejte mně tu!“

Večer příběhla žena. Vesnice prožila událost: minulou noc znásilnili děvče, nevědělo se,
kdo, zda domácí, nebo moskevští, co přijeli pro mouku; žena to svalila na lidi z výboru.

Stála pod okny a nadávala z plna hrdla. Ivan Koloturov ji vyhnal, vrazil jí pár, žena odešla s nářkem.

Bylo už úplně tma, v domě zastydlo ticho, venku děvečky hulákaly písně.

Prošel do kabinetu, poseděl na divaně, zkusil, jak je měkký, nahmatal zapomenutou baterku, pohrál si s ní, svítil na stěny, uviděl v přijímacím pokoji na zemi hodiny, zauvažoval, kam s nimi – odnesl je a hodil do záchodu. Do druhého křídla domu vtrhla tlupa mládenců, někdo začal mlátit na klavír, Ivan Koloturov je chtěl vyhnat, aby nedělali nepořádek. neodvážil se. Náhle mu přišlo velmi líto sebe sama i ženy, chtělo se mu jít domů, na pec.

Zvonili k večeři. Vytrousil se tajně do vinného sklepa, nalil si džbáněk, vypil ho, stačil sklep zavřít, ale k domu už nedošel, svalil se v parku, ležel dlouho, pokoušel se vstát, pořád chtěl o něčem vyprávět a něco vysvětlit, ale usnul. Nad pustou, studenou, divokou stepí letěla černá, drsná podzimní noc.

Host do domu, 1965, č. 11.

STŘÍZLIVOST A FANTASMAGORIE MICHAILA BULGAKOVA

František Bráblík

Ve dvacátém století se stále více stírá jedinečnost i otřesnost ohromujících událostí, jaké společnost dosud nezažila. I sebeneobvyklejší hrůza, je-li opakována, se nakonec stane málo vzrušujícím stereotypem. Nedobrovolní svědkové hrubnoucí doby v průběhu své nedlouhé existence patrně nestihnou prověřit správnost tezí o dobré perspektivě nebo očistné moci utrpení. Je patrné, že i v literatuře budeme hledat předchůdce zobrazení moderního pocitu života jinde než dříve. Ne u Tolstého, jehož dílo při vši mnohotvárnosti tíhne k harmonii, vyrovnanosti, řádu; ani u Dostojevského, který ze všech útrap člověka neúnavně těží pro své hrdiny vnitřní jas. Zdá se, že k pitvornému stavu degradovaného života může víc poznamenat Gogol, střídavě kolísající mezi hořkostí, výsměchem i romantikou. Pokusíme se ukázat, že jeho velikým následovníkem je Bulgakov. Próza, kterou napsal, dosud neztratila ve své zemi na aktuálnosti – tím spíš ji má pro čtenáře, odchovaného vyprávěním Hrabala, Škvoreckého nebo Párala.

Michail Bulgakov se narodil 3. května 1891 v Kyjevě, kde byl jeho otec profesorem Kyjevské duchovní akademie. V rodném městě vystudoval gymnasium i medicínu a v letech 1916–17 pracoval jako lékař poblíž Smolenska. Další dva roky strávil opět v Kyjevě. V r. 1919 pak své zaměstnání definitivně opouští, cele se věnuje literatuře, žije ve Vladikavkazu, Tiflisu, Batumi, koncem r. 1921 odjíždí do Moskvy, kterou již neopustí. Zprvu působí jako reportér ve vyhlášených novinách Gudok (spolu s Katajevem, Babelem, Ilfem, Petrovem, Olešou) i v jiných listech. Od poloviny dvacátých let se začíná věnovat próze a téměř zároveň divadelním hrám.

Osobitý Bulgakovův styl, plný nevinně se tvářících, avšak hořce satirických alegorií, se nelíbí militantní cenzuře. Jeho hry jsou zakazovány v průběhu režijní práce nebo i těsně před premiérou, nesnadno pronikají i povídky a romány. Bulgakov musí vyslechnout mnoho nesmyslů od lidí i plátek, které svou odbornou nekompetentnost nafoukaně vydávají za politickou bdělost. Málokdo, ba snad nikdo ve dvacátých letech neutrpěl šikanováním dohlížecích tiskových orgánů tolik jako právě on. R. 1930, když už je z publicity čtenářské i divácké téměř vymazán, prosí vládu, aby mu dala místo režiséra nebo aspoň statisty či kulisáka v MCHATu. Jakkoliv je to překvapivé, vyhověli mu. Bulgakov dělá dramaturgické úpravy, režíruje – i píše, třebaže jenom pro zásuvku. 10. března 1940 umírá následkem těžkého onemocnění ledvin.

Bulgakov se zasloužil o drama i prózu. Přelétneme jeho divadelní hry, abychom mohli setrvat u povídek a románů. Čtyři juveníle z vladikavkazského působení odmítá jako nezralé sám autor. Prvním velkým úspěchem jsou **Dni Turbinových** (1925–6, podle románu

Bílá garda, uvedl MCHAT v říjnu 1926 a hrál až do r. 1941; inscenace se opakovala 987krát a divadelní archiv říká, že za tuto dobu ji viděl patnáctkrát Stalin, třebaže – kupodivu – jejího autora nesnášel). Komedie **Zojčin byt** (1926) byla ze scény vytlačena velmi rychle, podobně i ostře výsměšný **Purpurový ostrov** (1927–8), kdežto **Útěk** (1927), připomínající poněkud Dni Turbinových, nebyl ve své době připuštěn ani k premiéře. Tehdy se už stalo poněkud fádni módou „likvidovat bulgakovštinu“. Jako asistent režie upravuje pro divadlo **Mrtvé duše** i **Vojnu a mír**, píše filmový scénář podle **Revizora**. Zajímavější je však **Poroba pokrytců** (1930–6), líčící předem prohraný boj Molièrův s podlézavými tupci; úspěšná hra byla založena nejen na důkladné znalosti historické látky, avšak též na bohatých osobních zkušenostech samotného autora. Podobně lze vyložit i **Poslední dny** (1935) ze života Puškinova. Fantastická komedie **Ivan Vasiljevič** (1935–6), jakási aktuální ruská obdoba výletu Matěje Broučka mezi husity, byla zakázána těsně před premiérou, **Don Quijote** (1938) byl uveden až rok po dramatikově smrti.

Bulgakovova umělecká próza mísí už od začátku fantastiku se satiričností; její romantičnost spočívá v hoffmannovském pohledu na malého člověka, jehož stísněné životní prostředí vyvolává údes a hrůzu. Druhým velkým zdrojem je Gogol. Pitvorně krtičnaté vegetování směšných figurek, hrající si na život, může vyvolat vzpomínku na koncepci mrzačeného života, jak ji známe ze Zoščenka.

Zápisky na manžetách (1923) jsou cenné jako svědectví o autorově životě ve Vladikavkazu i o prvních dnech v Moskvě, ještě zajímavější je však jejich tvar. Nálada člověka, neuspokojeného nicotným životním obsahem a strkaného z místa na místo, je vyjádřena stylem trhaně horečnatým. Hrdinovo blouznění naznačuje, že hranice mezi stísněnou realitou a choromyslností jsou hodně nezřetelné. – Co předvádějí Zápisky jakoby v laboratorní formě, dostává v následujících prózách společensky angažovaný obsah. Spisovatel lící proti byrokratismu a nevyhladitelné tuposti úředních činitelů. **Osudná vejce** (1925) dovádějí do krajnosti myšlenku, že geniální objev nemůže být realizován, věší-li se mu neustále na paty věkověčná hloupost malých úředníků, často anonymních a vždy neschopných. Místo epochálního vynálezu má tedy střední Rusko co dělat s klubky jedovatých plazů, proti nimž je nadlouho bezmocná i veřejná moc. – Situační satira **Osudných vajec** je ještě naléhavější v **Psím srdci** (1925, knižně nevydáno), kde se probírá nesnadná otázka kultivace člověka uprostřed sebevědomých primitivů, kteří by nejprve sami potřebovali vzdělat. Podivná a skoro lidská bytost, vzniklá po mozkové operaci psa, se stává vítaným argumentem pro sousedské hádky v komunálních bytech a musí být tedy nakonec zbavena své lidské šance. V takovém prostředí je snáze být psem než člověkem, napovídá autor. – Ztřeštěnost situací v povídce **Sataniáda** připomene žánr crazy-komedie, podobně i **Dům č. 13**, líčící dezolátní stav komunálního hospodářství. Krátká **Dobrodružství Čičikovova** sdělují, že od gogolovských dob se v úřednickém Rusku úplatků a podvodu mnoho nesměnilo.

Román **Bílá garda** za života Bulgakovova ani celý nevyšel. Tato epepea zmateného válečného roku 1918 v rodném Kyjevě (jakkoliv líčí pohnutou dobu hrdinství i útrap) působí uprostřed kontextu autorova díla jako vzácné idylické osvěžení (vzpomeňme např. na Čechovovu **Step**). Nostalgicky se tu vzpomíná na minulá léta v rodinném prostředí, román je však též proniknut vlasteneckým nadšením mladé ruské inteligence, která bojuje v dobrovolnických oddílech za své Město proti hordám Petljurových dobrodruhů. Nikolka, Alexej i Naj-Turs, bílá garda věrných vojáků zasněženého města blokovsky viděného, je příkladem statečnosti a cti, zatímco armádní štáb je prolezlý zradou, korupcí a zaprodanectvím.

Z poloviny dvacátých let pochází méně známý cyklus šesti povídek **Zápisky mladého lékaře**. Na Veresajevovy válečné **Zápisky lékaře** upomene jen názvem – podává jakési vzpomínky na raná léta Bulgakovovy lékařské praxe v zapadlém venkovském kraji.

Po jasném a jakoby tolstovskym vyrovnaném intermezzu se spisovatel opět noří do svého podivného světa, kde je člověk stíhán stálou nepřízní osudu a vtěsnán do společnosti zlých a závistivých skřetů. Úsměv malého člověka, kterému je dáno prožít svá veliká dobrodružství jen intelektuální cestou, uvnitř vlastní bytosti, to je námět biografického **Života pana de Molièra** (1933) stejně jako nakonec nezavršeného satirizujícího **Divadelního románu** (1936–7, původní název **Zápisky zesnulého**). Strastiplné příhody zneuznaného autora Maxudova do značné míry věrohodně svědčí o barvitých literárních poměrech v údobí NEPu, ještě lépe však o vnitřním životě divadelního kolosu MCHATu, do té doby nedotknutelného pod silným nánošem oficiální slávy. Výsměšný pohled na hemžení činitelů, umělců i dohlížitelů je klíčový – poznáme tu Stanislavského či Němiroviče-Dančenka stejně jako řadu jiných, popisy měnlivých vztahů a napětí jsou humorné, ne vždy však právě shovívavé.

Poslední Bulgakovův román **Mistr a Markéta**, jeho největší dílo, zůstal v rukopise (napsán ve třicátých letech; vyšel, bohužel nikoliv v autorském znění, v časopise Moskva, 1966 – č. 11, 1967 – č. 1). Protože si vyžádá zvláštní stať, pojednáme o něm zatím jen krátce. I zde se podává historie velkého spisovatele, ne nepodobného Maxudovovi; jestliže však se prvnímu povede nakonec aspoň existovat, Mistr nemůže ani to. Smečka psavců, lačně chytající vítr, už v kuloárech roztrhá a znemožní velké filosofické dílo, pronikavě přesahující zákonem povolené myšlenkové rozpětí. Stísněné poměry třicátých let jsou tu vystiženy ještě pronikavěji a zevrubněji než v předchozím románu. Složitá a mnohoplánová próza **Mistr a Markéta** rafinovaně prolíná satiru s fantastikou, neméně pozoruhodný je však též její tvar. (Bulgakov tu vytvořil „román v románu“; pasáže z Piláta Pontského, který byl napsán už r. 1928, ale tehdy nepublikován i nepublikovatelný, se střídají s pohledy na Moskvu třicátých let; paralela, která tím vzniká, je neobyčejně vzrušující.) Dílo, korespondující stejně s Goethovým Faustem jako s Evangelii nebo středověkou démonologií, uvažuje o smyslu života i tvorby. Jeho poselství je velice smutné. Jako nebohý Gogolův Bašmačkin ani Mistr se nedočká na tomto světě spravedlnosti. Není mu dáno odvést Dílo, ani dokonce zažít Lásku. Respektován záhrobními mocnostmi dobra i zla, je uveden do jiné krajiny, neboť „on si nezasloužil svět, ale pokoj“.

Přes realismus, satiru i fantastiku dospěl Bulgakov posléze k romantické alegorii o uzavřeném prostoru ducha, který je nepovolaným nepřístupný. Tato pravda je věčná podobně jako její pronásledování.

Ruský jazyk 1968–1969, č. 10.

ALEXANDR SOLŽENICYN Etudy a drobné prózy

Přeložil František Bráblík

Dýchání

V noci krápal, teď se ale po nebi honí mraky, sem tam kapká.

Stojím pod jabloní, která odkvétá, a dýchám.

Nejen jabloň, ale i trávy kolem prýští po dešti. Ta sladká vůně, která napájí vzduch, se nedá pojmenovat. Vsávám ji z plných plic, chutnám aroma celým tělem, dýchám a dýchám chvíli s otevřenýma očima a chvíli se zavřenýma, nevím, jak líp.

To je tedy svoboda, jediná, ale nejdražší svoboda, která nás zbavuje vězení – dýchat tak, dýchat zde. Žádný pokrm na zemi, žádné víno, ba dokonce ani polibek ženy není mi sladší než tento vzduch nasycený kvetením, syrovostí, svěžestí.

Aťsi je to jen malá zahrádka, sevřená zvířecími klecemi čtyřpatrových domů.

Přestávám slyšet střelbu motocyklů, poštěkávání gramofonů, rámus ampliónů. Dokud se ještě dá po dešti dýchat pod jabloní, dá se ještě i žít!

Jezero Segden

O tomto jezeře se nepíše ani nemluví nahlas. Všechny cesty k němu jsou zataraseny jako k začarovanému zámku, nade všemi cestami visí znamení zákazu, prostá němá čárečka.

Ať jsi člověk nebo divoké zvíře – každý, kdo uvidíš tuto čárečku nad svou cestou, vrať se zpět! Tuto čárečku dělá pozemská moc. tato čárečka znamená, že nesmíš jet a nesmíš letět, nesmíš jít a nesmíš lézt.

Poblíž cesty v sosnovém houští sedí v úkrytu strážní s obuškou a pistolí.

Touláš se, touláš mlčenlivým lesem, hledáš, kudy se prodrat k jezeru, ale nenajdeš, a není se koho zeptat; postrašili lidi a v tom lese nikdo nebývá. Jenom po zvuku nahluchlého kravského zvonce pronikneš zvířecí pěšinou o polednách za deštivého dne. Sotva ti svitne mezi kmeny, ohromné, ještě k němu ani nedoběhl, ale už víš, že toto místo na zemi si zalíbíš na všechna svá léta.

Segdenské jezero je okrouhlé jako by je vyřezal kružítkem. Když na jednom břehu zavoláš (ty ale nezavoláš, aby tě nepozorovali), ke druhému dorazí rozbředlá ozvěna.

Dálka. Jezero obepíná pobřežní les. Je pravidelný, strom jako strom, ani kmen stranou. Když přijdeš k vodě, uvidíš celé okolí zakřiveného jezera; tu žlutý proužek písku, tam naje-

žené šedé rákosí, onde polehlou zelenou travu. Voda je klidná a hladká, bez vlnek, sem tam u břehu potažená žabincem, avšak průzračně bílá a s bílým dnem.

Zakřiknutá voda. Zakřiknutý les. Jezero hledí na nebe, nebe do jezera. Nevíš, je-li ještě něco na zemi – nad les není vidět. Jestli je ale něco, je to tady zbytečné, sem toho není třeba.

Tady se tak usadit navždy... Tady, mezi vodou a nebem, by proudila duše jako chvějivý vzduch, tekly by čisté hluboké myšlenky.

Nesmíš. Ukrutný kníže, šikmooký lotr, zachvátil jezero. Tamhle je jeho vila, jeho koupaliště. Lotřící chytají ryby a střelí z loďky kachny. Napřed se nad jezerem objeví modrý kouř, za chvíli slyšet výstřel.

Tam za lesy se hrbí a táhne celý okolní kraj. Sem ale, aby jim nikdo nepřekážel, jsou cesty uzavřeny, tady chrání ryby i zvěřinu zvláště pro ně. Jsou tu stopy, jak kdosi rozdělával oheň – nejprve ho uhasili, potom člověka vyhnali.

Pusté jezero. Milé jezero.

Vlast.

Básníkův prach

Teď je to vesnice Lgovo, ale dříve starobylé město Olgov se tyčilo na vysokém srázu nad Okou. Ruští lidé v oněch dobách hned po vodě, pitné i proudící, mívali rádi krásu.

Ingvar Igorevič, který se zázrakem zachránil před noži svých bratrů, tu postavil na památku své záchrany klášter Nanebevzetí.

Lučními rovinami je za jasného dne vidět daleko odsud, pětatřicet verst dál na podobném vrchu stojí vysoká zvonice kláštera Jana Zlatoústého.

Pověřivý Batyj je ušetřil oba.

Toto místo jako svoje jediné si vyhlédl Jakov Petrovič Polonskij a přál si, aby ho tu pochovali. Stále myslíme, že náš duch bude létat nad hrobem a obzírat tichá prostranství.

Ale nejsou bány ani kostely, z kamenné zdi zůstala jen polovina, dostavěná prkenným plotem s ostnatým drátem, nad veškerou starobylostí ční věže jako škaredí strašáci, tolik a tolik známí. V klášterní bráně je STRÁŽNICE. Na plakátě „Za mír mezi národy!“ drží na ruku ruský dělník africké dítětko.

Děláme jakoby nic. Mezi baráky ostrahy dozorcí u vchodu, jenom tak v tričku, nám vysvětluje: „Kdysi tu byl klášter, druhý na světě. První myslím v Římě, ale v Moskvě až třetí.

Když tady byla dětská kolonie, tak kluci – to víte, nemají z toho rozum – všechny stěny poničili, ikony potloukli. Potom koupil kolchoz oba kostely za čtyřicet tisíc rublů, na cihly, chtěli stavět šestiřadový kravín. Také jsem se na to dal. Padesát kopějek platili za celou cihlu, dvacet za polovinu. Jenomže cihly se špatně čistily, stále jen hroudy s cementem. Pod kostelem objevili hrobku. Ležel tam archijerej, jenom kostra, ale ornát byl celý. Dva jsme ten ornát trhali, ale roztrhnout nemohli...”

„Prosím vás, tady má být podle mapy hrob básníka Polonského. Kde to je?“

„K Polonskému nemůžete. Je z a d r á t y.“

Nemůžeme. Co se tam ale také dá vidět – otlučený pomník? „Ale počkat,“ obrací se dozorcí k ženě, „Polonského myslím jako vykopalí?“

„Nó, a odvezli do Rjazaně,“ přikyvuje žena ze zápraží a louská jádra. Dozorčímu to přišlo k smíchu:

„Teda, osvobodil se...“

Kachňátko

Malé žluté kachňátko směšně kolébá bělavým bříškem po mokré trávě a div nepadá na svých malých nožičkách, utíká přede mnou a pípá: „Kde je má máma, kde jsou všichni naši?“

Zatím ale vůbec nemá mámu, nýbrž slepici; dali jí kachní vejce, vyseděla je spolu se svými, hrála všechna stejně.

Teď jejich domeček – převrácený koš bez dna – odnesli před nepohodou pod střechu a přikryli pytle. Všichni jsou tam, toto se ale ztratilo. No tak, maličké, pojď ke mně do dlaní.

V čem jenom tu tkví život? Nic to neváží, očka černá jako korálky, nožičky vrabčí, stiskneš ho – a nebude.

Zatím je ale teploučký. Jeho bledě růžový zobáček, celý jakoby lakovaný, je už rozplácly. I nožičky už mají plovací blánu, i žlutá je jaksepatří, i opeřená křídla už vyrážejí. Dokonce má jinou povahu než jeho bratři.

My teď brzy poletíme na Venuši. Když se do toho pustíme všichni společně, přeoráme za dvacet minut celý svět.

Nikdy ale, nikdy, i při veškeré naší atomové síle ve zkumavce nestvoříme, a kdybychom dokonce dostali peří a kůstky, tak nesestavíme toto nic nevážící, maličké, ubohé a žlutavé kachňátko.

Vodní odraz

Na povrchu bystrého proudu se nedají rozlišit odrazy blízké ani daleké. Dokonce ani když není zakalený a když nemá pěnu, ve stálém proudícím vlnění, v neúnavné výměně vody jsou odrazy nepravdivé, nezřetelné, nesrozumitelné.

Jenom když proud řekami a řekami dorazí až do klidného a širokého ústí nebo v klidné zátočině nebo v jezírku, kde se ani vlna nezachvěje – jenom tam vidíme v zrcadlové hladině každý lísteček stromu na břehu, každé pírkó jemného obláčku, sytě modrou hlubinu nebe.

Tak je to s tebou i se mnou. Když dosud vůbec nevidíme, když stále nejsme schopni odrazit nesmrtelnou pevně raženou pravdu, zdali to není proto, že ještě někam směřujeme? Ještě žijeme?

Město na Něvě

Sklonění andělé se svícny obklopují byzantskou kopuli Izákovu.

Tři zlaté broušené jehly se domlouvají přes Něvu a Mojku. Lvi, orli a sfingy tam i zde střeží poklady nebo dřímají. Šestispřeží Vítězství cválá nad záludně prolomeným obloukem Rossiho. Stovky sloupových chodeb, tisíce sloupů, vzepjaté koně, do země vbítí býci...

Jaké štěstí, že se tu nic víc nedá postavit – ani vlepit na Něvský cukrářský mrakodrap, ani plácnout čtyřpatrovou krabici u Gribojedovova kanálu. Ani jeden architekt, i nejvýše postavený a nejméně nadaný, kdyby využil svého vlivu, nedostane stavební místo blíž než na Černé říčce nebo u Ochty.

Cizí je nám i naše nejslavnější velkolepost. Jaká je to rozkoš toulat se dnes těmito prospekty! Ale Rusové stavěli tuto krásu se zaťatými zuby a s kletbami, když hnili v pošmourných bažinách. Kostečky našich předků se uležely, roztavily a zkameněly ve žlutavé, hnědé, čokoládové a zelené paláce.

Hrůza pomyslet – že by i naše neohrabané ztracené životy, všechny výbuchy našeho nesouhlasu, sténání zastřelených a slzy žen, že by to všechno mělo být také nadobro zapomenuto? To vše též vydá takovouhle dokonalou věčnou krásu?

Oheň a mravenci

Hodil jsem do ohně prohnilý pařízek, ale nevšiml jsem si, že je uvnitř hustě osídlen mravenci.

Pařez zapraskal, mravenci vyskočili a zoufale se rozběhli. Rozběhli se, kličkovali, hynuli v plameni. zachytil jsem pařez a odtáhl ho stranou. Nyní se mnozí mravenci zachraňovali, ubíhali na písek a sosnové jehličí.

Je to podivné, avšak neprchali od ohně.

Sotvaže překonali svou hrůzu, obraceli se, pobíhali kolem – jakási síla je táhla zpět, k opuštěné Vlasti. Byli i mnozí takoví, co opět vbíhali na hořící pařez, zmítali se na něm a hynuli tam.

Když zahajujeme den

Při východu slunce vyběhlo třicet mladých lidí na paseku, rozestoupili se k rozcvičce všichni tvářemi k slunci, začali se předklánět, dřepat, dělat úklony a shyby, vzpažovat, prohýbat se v kolenou. Tak to trvalo čtvrt hodiny.

Zdaleka bylo možné si myslet, že se modlí.

Nikoho v naší době neudivuje, že člověk denně slouží trpělivě a pozorně svému tělu.

Lidé by se však urazili, kdyby takto sloužili svému duchu.

Ne, není to modlitba. Je to rozcvička.

Bouře v horách

Překvapila nás za neprůhledné noci před průsmykem. Vylezli jsme ze stanů a zatajili dech.

Táhla k nám přes Hřeben.

Bylo tam všechno: tma, nevidět nahoru, dolů ani obzor. Blýskal však řezavý blesk, tma se oddělovala od světla, vystupovaly obří hory Bělolakaj a Džuguturljučat i mnohametrové černé sosny kolem nás, vysoké jako hory. Jenom na okamžik se nám zdálo, že už existuje tvrdá země, a pak znovu bylo všechno v mračnech a nekonečnu.

Záblesky se valily, ostré světlo se střídalo s tmou, bílá zář, růžová zář, fialová zář, stále na stejných místech vystupovaly hory a sosny, ohromující svou velikostí. Když mizely, bylo neuvěřitelné, že existují.

Hřmění naplnilo úžlabiny, přestalo být slyšet neustálý hukot řek. Blesky padaly shora na Hřeben jako šípy Sabaothovy, drobily se na malé hádky a pramínky jako by se rozbíjely o skály nebo jako by tam porážely a rozbíjely všechno živé.

My jsme zatím zapomněli bát se blesku, hřmění i lijáku, podobni mořské kapce, která se přece nebojí uragánu. Stali jsme se nicotnou vděčnou částíčkou tohoto světa, dnes poprvé vytvořeného před našima očima.

Jilmový kmen

Řezali jsme dřevo, vzali jilmový kmen a užasli. Od té doby co jsme strom minulého roku porazili, vlekli traktorem, rozřezali na kusy, házeli na lodě a do korb, skládali do hranic, valili na zem, jilmový kmen se nevzdal!

Vyhnal čerstvý šlahoun, celý budoucí jilm nebo ševelící větev.

Už jsme položili kmen na kozu jako na popraviště, neodhodlali se však zaříznout pilu do jeho šíje. Jak ho můžeme řezat? Vždyť chce také žít, a jak – víc než my!

Alík

U nás na dvoře má jeden chlapec uvázaného pejska Alíka – už jako štěně, od dětství.

Onehdy jsem mu přinesl slepičí kosti, byly ještě teplé a voněly, když tu právě chlapec chudáka pustil, aby se proběhl po dvoře. Na dvoře je bohatý, prachový sníh. Alík dělá skoky jako zajíc, chvíli na zadních a chvíli na předních, z jednoho koutu dvora do druhého, a zas, s čumákem ve sněhu.

Když ke mně celý rozcuchaný přiběhl, skákal po mně a očichal kosti, už byl zas pryč, břichem ve sněhu.

Vaše kosti, povídá, nepotřebuji. Dejte mi jen svobodu!

V Jeseninově rodném kraji

Čtyři vesnice jedna za druhou jsou jednotvárně protaženy podél ulice. Žádné zahrady, ani les není blízko. Neduživé zahrádky před domy. Sem tam vidět křiklavě barevné roubení dveří. Mnohapudové vladařící prase uprostřed ulice se drbe o hydrant. Klidné husí stádo se najednou obrací za uhánějícím stínem na jízdním kole a posílá mu přátelské bojové zvolání. Příčinlivé slepice přehrabují ulici i humna a hledají si obživu.

Obchodní kiosk vesnice Konstantinova připomíná ubohý kurník. Sledě všeho druhu. Splené polštářky bonbónů, jaké už patnáct let nikde nikdo nejí. Balvany černých bochníků, dvakrát těžší než ve městě, spíš pro sekeru než pro nůž.

V chalupě Jeseninových jsou ubohé přepážky ani ne po strop, kumbálky a klícky, ani jednu nelze označit jako místnost. V zelinářské zahradě stojí malá kůlna bez prken, dříve to byly lázně, tu ve tmě se skrýval Sergej a skládal první verše. Za plotem je obyčejné poličko.

Procházím touto vesnicí, jakých je mnoho, kde i dnes všechny obyvatele zaměstnává obilí, živobytí a ctižádost před sousedy. Jsem pohnut; nebeský oheň, který kdysi zahořel v tomto kraji, spaluje mi zde líce ještě dnes. Vycházím na návrší při Oce a v údivu hledím do dálky – to že by o tomto vzdáleném pruhu nízkého lesa bylo možné tak záhadně napsat, že v boroví zvonivě plácou tetřevi, a o těchto lučních zátočinách klidné Oky, že stohy slunce stoupají z lůna vod?

Jaký valoun talentu vmetl Stvořitel sem do této chalupy, do tohoto srdce rvavého vesnického chlapce, aby on pak ohromený našel tolik látky pro krásu – u kamen, ve chlívě, za stodolou, v humnech; pro krásu, po které tisíc let šlapou bez povšimnutí?

Kolchozní ranec

Když vás po cestě autobusem do města tlačí na prsa nebo do boku jeho tvrdá hrana, až to bolí, nenadávejte, ale raději si dobře prohlédněte tento z lýka upletený koš s širokým roztřepeným popruhem. Do města se v něm vozí mléko, tvaroh a rajčata za sebe i za dvě sousedky, z města zase padesát vek pro tři rodiny.

Tento ženský ranec je hluboký, trvanlivý a levný, těžko s ním srovnat jeho různobarevné sportovní bratry s kapsičkami a lesklými přezkami. Vejde se do něj tolik tíhy, že navyklé selské rameno nesnese jeho řemen ani přes svetr.

Proto ženy zavedly zvláštní módu, že přehodí koš doprostřed zad a řemen si přetáhnou přes hlavu jako chomout. Potom se tíha rozloží rovnoměrně na obě ramena i na prsa.

Kamarádi spisovatelé, neříkám, že si takový košík máte zkusit. Jestli do vás ale drcli, jezděte taxíkem.

My přece nezemřeme

Nejvíc jsme se začali bát mrtvých a smrti.

Navštíví-li některou rodinu smrt, hledíme tam nepsat a nechodit; co o ní budeme mluvit, o smrti...

Dokonce abychom se styděli brát hřbitov jako něco vážného. Nedá se říci v zaměstnání, že v neděli nemohu, protože bych měl navštívit na hřbitově s v é blízké. Copak to je nějaká p r á c e, navštěvovat ty, kteří už nechtějí jíst?

Převézt mrtvého z jednoho města do druhého – co je to za nesmysl, na to vagón nedostaneš. Ani po městě je teď neprovázejí s hudbou, nestojí to za to, jenom rychle přejedou nákladákem.

Kdysi se na našich hřbitovech o nedělích chodívalo mezi hroby, tiše zpívalo, dýmalo tam vonné kadidlo. Bylo klidně u srdce, které nerozdírala rána nevyhnutelné smrti. Mrtví jako by se na nás zpod zelených kopečků usmívali: „To nic, to nic...!“

Ale dnes, když se hřbitov udržuje, hned máš vývěsku: „Majitelé hrobů, pod trestem pokuty uklidte loňské smetí!“ Častěji však se hřbitovy zavalují, buldozéry z nich dělají stadióny a parky kultury.

Potom jsou ještě takoví, co padli za vlast, což se tobě nebo mně může ještě přihodit. Naše církev jim dříve věnovala den uctění vojáků padlých v poli. Anglie je vzpomíná o Dni máků.

Všechny národy mají takový den, kdy vzpomínají na ty, kdo za ně padli. A za n á s přece jich padlo nejvíc – ale den nemáme.

Kdybychom se měli ohlížet na všechny padlé, kdo potom bude cihly klást? Po tři války jsme přicházeli o muže, syny, ženichy – otravní, ztraťte se už pod svým dřevěným malovaným pomníčkem, nepřekázejte nám žít!

Vždyť my přece nikdy nezemřeme!

To je také vrchol filosofie dvacátého století.

Cestování podél Oky

Když projdeš polními cestami středního Ruska, začneš chápat, kde je klíč k uklidňující ruské krajině.

Je v kostelích. Vyběhly na kopečky, vylezly na vršky, jako bílé a červené carevny vyšly k širokým řekám, ztepilé, okrášlené a rozmanité zvonice se vztyčily nad slaměnou a dřevěnou každodenností. Zdaleka kývají jedna na druhou; z rozhádaných vesnic, které na sebe nevidí, pozvedají se k jedinému nebi. Ať se touláš polem nebo lučinami, daleko od každého obydlí, nikdy nejsi sám. Nad zdí lesa a rozloženými stohy, nad nejpozemštější okrouhlostí tě vždy vábí cibulka zvonice z Loveckých Hůrek nebo z Ljubičů nebo z Gavrilovského.

Přijdeš však do vesnice a zjistíš, že tě z dálky nezdravili živí, leč mrtví. Kříže jsou dávno srazeny nebo dokřiveny, z rozbité kupole civí jen kostra rezavého žebrovní, na střechách a v puklinách zdí roste býlí. Jen zřídka se při kostelích uchoval hřbitov, kříže jsou zpravidla povaleny, pomníky vyvráceny. Oltářní obrazy smyly desetileté deště, oltáře jsou popsány hanebnými nápisy.

Na zapraží čekají soudky s umělým hnojivem, popojíždí k nim traktor. Jinde vjede nákladní auto korbou až do předsíně a bere pytle. V jiném kostele drncají stroje. Další je prostě zamčen a mlčí. Ještě v dalším a ještě v jiném jsou kluby. „Za vysokou doživost!“, „Poema o míru“, „Veliké hrdinství“.

Vždycky byli lidé hamižní, často i nedobří. Bývalo však slyšet večerní zvonění, plynoucí nade vsí, polem a lesem.

Připomínalo, že je třeba opustit malé pozemské starosti, držet hodinku, pomyslet na věčnost. Toto zvonění, které se nám dnes zachovalo pouze v jedné staré písni, pozvedávalo lidi, aby nemuseli padnout na všechny čtyři.

V těchto kamenech, ve zvoničkách zanechali naši předkové to nejlepší, co měli – celé své chápání života.

Do toho, Viťko, bourej a nelituj!

Kino bude v šest, tanec v osm...

Arch 1969, č. 3

GEORGIJ SEMJONOV (K upřesnění osobitosti díla)

František Bráblík

V pošmourném a zamlženém mrhlení doléhá smutno, když jdeš podél Malše blízko balvanu, tísnivo je i na kraji lesa nad Habřím. Takové chvíle navodí nervóznímu člověku ovlivnitelnému literaturou vzdálené povědomí o příbězích Turgeněvových a Buninových, vybaví se snad i Zajcev. Jenže tesknota jejich postav se všelijak doničenými šlechtickými osudy a tíseň zvolna tonoucí urozenosti doznívá v sídlech sice opuštěných, ještě však zachovalých – kdežto opalický špýchar má puklé zdi, štěkeřská tvrz se hroutí, lomený oblouk čertyňského zemanského vjezdu chátrá. Stavební díla se drolí, lidé v jejich zdech stárnou a odcházejí, ale krajina, což jsou mírně zvlněná pole a v dálce též lesy, zůstává, i když hluché cesty táhnou jinudy.

Zejména takové chvíle a takto vnímané navozují náladu, kdy se dobře začítá do díla Georgije Semjonova, třebaže jeho dějiště jsou hodně daleko odtud a mnohé v nich je jiné. Řekl bych ale, že základní složky prožitku jsou podobné. Bylo by třeba přesněji definovat. Jak ale? Ponechám stranou otázku po účelu psaní o tvorbě, která byla též napsána, protože teď píšu a riskuji, že o ní vytvářím jen hluché nadvrství. Chci se však jen pokusit o vyslovení dojmů, které ve mně vyvolala. Jsou omezeny osobou, její náladou a řadou jiných okolností pohříchu nezajímavých i nedůležitých, leč existujících. Přesto však dochází k jistému zakotvení ve vědomí, o němž začínám podávat zprávu. Mám zato, že zpráva méně postrádá smyslu než technologicky náročnější útvar.

Georgij Semjonov vstoupil do literatury na samém začátku šedesátých let a k dnešnímu dni, pokud vím, vydal dvanáct knih¹ O jeho životních osudech nevíme příliš mnoho, stačí ale i to, co nám naznačil ve svých prózách, protože je autorem autobiografizujícím.²

¹ *Sorok čtyre noči*, 1964 (titulní próza téhož roku vyšla česky); *Lebedi i sneg*, 1964; *Raspachnutyje okna*, 1966; *Luna zvenit*, 1968; *Kto on i otkuda*, 1968 (titulní povídka je delší); *Večerom, posle dožďa*, 1969; *K zime, minuja oseň*, 1972 (zde i dvě delší prózy – titulní a *Na dvore trava*); *Dnej čereda*, 1973 (titulní povídka je delší); *Sladok tvoj med*, 1974 (román; slovensky: *Sladký je tvoj med*, 1976); *Uličnyje fonari*, 1975 (román, knižně poprvé 1976; česky: *Pouliční lampy*, 1977); *Volnaja nataska*, 1978 (román); *Goluboj dym*, 1979. – Česky vyšly i čtyři soubory próz: *Rákosinové zátoky*, 1965; *Jezero Kušavero*, 1968; *Tiché lásky*, 1969; *Milující ženy*, 1974. – Naše poznámky vycházejí ze jmenovaných titulů s výjimkou knih *Sorok čtyre noči*, *Lebedi i sneg* a *Večerom, posle dožďa*, které se mi v jihočeském ústraní nedostaly do rukou; nevádí to ale příliš, protože autor své prózy v dalších knihách často přetiskuje. Zatím je jednotlivých čísel, včetně románů, kolem padesáti.

² Georgij Vitaljevič Semjonov, narozen 12. ledna 1931 v Moskvě, vystudoval Stroganovskou střední uměleckoprůmyslovou školu (1949), pracoval jako štukatér na Sibíři, absolvoval pětileté studium na moskevském Literárním institutu (1960). Časopisecky začal publikovat v časopise *Znamja* (1961, 3), kde prvně vyšla i řada jeho dalších prací. – V publikaci *Slovník spisovatelů – Sovětský svaz – II* (Odeon 1977) je trapná řada nepřesností (mj. časopisecký cyklus próz *Na Volge* je označen jako sbírka povídek, což opakuje i redakční poznámka v Sovětské literatuře (1978, 12).

Šedesátá léta vtiskla literatuře, jak známo, nebývale veliký zájem o putování po prostorách často velice vzdálených, svou nezmapovaností v beletrii či zapomenutostí romantických (v hranicích své země), provázený taktéž nebývalým zájmem odhalit psychologickou strukturu jedince, a syntézou bývala nová varianta budovatelské prózy, ne však vždy. Jestliže Kuzněcov, Gladilin, Aksjonov (a z počátku i Trifonov), okouzlení vzkríšenou rozzářeností Alexandra Grina, vytvořili díla sympaticky průbojná (a v lecčems publicisticky povrchní), Kazakov a Semjonov se dali jinou cestou. Grinovské ozvláštnění brzy našli spíš v nitru svých postav než v tom, co je obklopovalo. Semjonov se však hodně odlišuje i od Kazakovova pohledu strohému rázu severských ikon. Třebaže také vychází z Turgeněva, Bunina nebo Paustovského, jeho vidění je průzračnější, ačkoliv k radosti má daleko. Dlouho bychom mohli setrvávat u porovnání s Turgeněvem; jako on má i Semjonov rád lovecké prostředí, zálibně líčí střelecké zážitky, lyricky zobrazuje přírodu, při podávání příběhů svých lidí není však tolik publicisticky naléhavý a nechce zjitřit. Jestliže Turgeněvovy zápisky jsou *lovcovy*, Semjonovovy jsou *lovcovy* i *lovecké*. Někdy se vynoří i povědomí o Platonovi – nikoliv ale bezbřehým podloží smutku, vykrystalizovaným do rezignované vyrovnanosti, nýbrž jakousi bledou strnulostí rozmytých obrazů. Semjonov chce zachytit nesmělý úsměv, tíhnoucí k uklidnění. Jistou podobnost má i s Koněckým, ale malou; místo jeho neustále přítomné a nevstřebávající se bolesti dospěje Semjonov zpravidla v toku všedních dní nakonec k jakémusi podmíněnému usmíření. Jestliže povídky, jimiž začínal, mají převážně přírodní rámeček a často lovecký děj, následující delší prózy a romány jsou vysloveně psychologické a přiřazuje tak svého autora např. k Nagibinovi a Trifonovovi.

Spisovatelé střední generace, snažící se vystihnout psychologickou esenci ruskosti, čerpají odevšad. Kazakov a Bělov ji hledají v severním Rusku, Šukšin a Rasputin na Sibiři, Koněckij v Leningradě. Semjonov ji nalézá (se zdánlivě menší originalitou) ve známějším středním Rusku, na horní Volze a poblíž hlavního města, ba dokonce v Moskvě – v Zamoskvorečí, Čerjomuškách, nedaleko Krasnoj Presni.³

Kazakov, Koněckij, Bělov, Rasputin a s nimi i Georgij Semjonov jsou autoři, náležející k velké literatuře. Dívají se na život vážně, někdy uzavřeně, vyjadřují se střídme a úsporně. Není divu, že jejich přístup k životu může být někdy (zejména při povrchním pohledu, otupeném pro návyk na plakátovou kulisu barvotisku) pochopen jako smutný. Zodpovědnost, povinnost a služba kladou velké nároky. Ostatně ani Bulgakov, ani Platonov nebyli pohříchu spisovateli radostnými.⁴

Delší povídkou **Čtyřiačtyřicet nocí** (prvně v časopise Znamja, 1962, 1) byl Semjonov uveden do českého literárního povědomí. Skoro ani nelze mluvit o ději, když celý dvaatřicetistránkový text líčí pouhé čekání otce na syna, který má přijet na dovolenou. Otce doprovází na nádraží starší syn, jehož vyprávění čteme. Jak bylo dobře vystiženo v první výrazné české zmínce o Semjonovovi, vnitřní monologická výpověď registruje řadu pocitů: lásku k otci, vztah k mladšímu bratru, v němž je láska i závist pro jeho romantické povolání tryskového letce, svědectví o otcově každoročním trpělivém očekávání bratra.⁵ Už tehdy

³ Severní Rusko nebo Kavkaz či Krym se jako dějová prostředí vyskytnou jen ojediněle.

⁴ Recenzní a kritickou literaturu neuvádím. Česky poslední dobou nic pozoruhodného nevyšlo a cizojazyčné publikace, ačkoliv je to škoda, nemám v našem zákoutí k dispozici.

⁵ **Očadlíková, M.:** *Georgij Semjonov*. In *Současná sovětská literatura I*, Ruská próza. Praha: Svět sovětů 1963, s. 155–158. – Kiril ovšem, stejně jako autor sám, je umělecký štukátér a nikoliv kameník. Nejasnost kolem původní profese autora může vzniknout i na základě informace v KLE, 6, 743, užívající označení *skulptor*.

bylo však patrné, že v podtextu naznačuje próza víc. Ta láska staršího syna k otci je ztajená a probleskuje jí soucit se starým upovídaným mužem, který celý život procestoval, do vztahu k mladšímu bratru se mísí pocit méněcennosti (ovšem až po vypitém alkoholu) za vlastní profesi štukatéra – restaurátora, zdánlivě méně efektivní než dunivé prorážení zvukové bariéry. Podtext prózy naznačuje, že přemísťování člověka v prostoru z jednoho konce země na druhý a zpět sice naplní čas, nedá však najít smysl lidské existence. Nenápadný památkář už tehdy tušil, že putováním se spíš odněkud utíká, zatímco cíl veškerého úsilí je docela blízko, člověk ho má v sobě a tam se putuje jinak než letadly, lodí nebo vlakem.

Naznačená interpretace může být celkem spolehlivým vodítkem při četbě valné většiny Semjonovových kratších i delších próz celé dvacetileté tvůrčí dráhy. Že se jeho povídky vzpírají rozškatulkování podle obsahu, dějiště, doby vzniku nebo jiných hledisek, netřeba snad ani zdůrazňovat. Motivy mizejí, aby se znovu vynořily třeba jen krátce, po čase však svítanou v jiném kontextu a dají najevo, že celé Semjonovovo dílo (jako ostatně každá literatura, pokud je poctivou výpovědí) je jednotlým vypsáním proudu vědomí, zpovědí z vnitřních zážitků, které v sobě nelze zaškrtnit právě tak, jako jindy nezadusíš chuť vypravěče sdělit lidem, co zažil.

Často se vrací vztah *otec a syn*, podkreslený např. vzpomínkou na mladší léta (**Rákosi-nové zátoky**) nebo na válku (**Měsíc zní**) a situovaný do loveckého či rybářského zážitku. Často se vrací válka (jako vedlejší motiv v dětské skice **Parník** a monograficky v komorním kousku dětské psychologie **Od podzimku k zimě**). Drsná příroda (**Galachov**) nebo sirobná noc (**Podzimní noci**) zesiluje dojem rychle se blížící smrti, kdežto umírání po naplněném životě je podáno jako přirozený odchod v klínu přírody (**Jaro**).

Semjonov má dar zmírnit tvrdou skutečnost, aniž by přikrašloval. Ačkoliv chce čtenáře spíš potěšit než překvapit,⁶ přesto zaznamenává i nemožnost porozumění (**Věčný motor**). Věta „Mou zemí kráčí hulvát“ v povídce **Ve společném vagónu** má na mysli syna, který poslal osleplou matku z města zpět na vesnici, mohla by však stejně dobře být mottem např. próz **Lidé z protějšího břehu**, **Po schodech do prvního patra** nebo **Julka**.

V začátcích tvorby byl několikrát zobrazen pocit nesplynutí s přírodou, přepadající městské lidi, když se ocitli daleko od domova a mezi venkovany, jimž nerozumějí (**Sim-Sim**, **Labutě a sníh**, **Fialové lučiny**, **Noc nad Kítěžem**). Tyto v podstatě idylizující prózy jsou nejbližší Kazakovovi údobí **Podzimu v dubových lesích** a **Adama a Evy**. Postupně však je nesplynutí podáváno tak, že se zdůrazňuje znechucení a nuda (**Zakukala kukačka**, **Putování podivného člověka**), přibývá na trapnosti nepodařenými milostnými zážitky (**Večer po dešti**, **Cibulové trápení**, **Duben**). – Ani teď jistě není třeba zdůrazňovat, že ačkoliv je Semjonov básníkem milostného citu, neukazuje jeho sexuální stránku; hrdinové – lovci, rybáři, venkované – jsou cudní jako svátečně ohromivá příroda kolem nich.

Některé prózy se výrazněji než ostatní dotknou nesnázi venkovského života a jeho civilizačního zaostávání za městem. Tu jde však spíš o zjištění stavu než o nápravné kroky – a ostatně ti, kdo vyprávějí, jsou zpravidla upracovaní dožívající lidé (**Přijede syn**, **Ařiša**, **Budoraň**).

Nejspecifičtější Semjonovovy povídky jsou téhož typu jako např. *tajemství nejtajnější* Vsevoloda Ivanova nebo příběhy z galérie samorostlých originálů Šukšinových. Uzavřený příběh jako by vystupoval do popředí z řady šedivých dní, které bleskově ozáří svou tklivos-

⁶ **Cybin, Vladimír:** *Dlha duši čelovečeskoj*. In. Semenov, Georgij: *K zime, minuja oseň*. Moskva: Molodaja gvardija 1972, s. 510.

tí. Takové historie jsou jakýmsi samoznaký životních pravd, které marno dešifrovat – jsou jedinečné.⁷

Na mýtině: Unavený lovec přijde k milíři, kde mu starý muž vypráví o dceři, jež si chce vzít beznohého a nedá si to vymluvit, vždyť „před náma je ještě úplná neznámost“.

Buben: Chromý pokrývač kdesi na severu, žil zamračen a sám – teď je u něho sestra, která utekla od muže, ale ráda by se k němu vrátila zpět.

Kušavero: Bývalý trestanec a dnes líný felčar táhne s koněm bažinami na ryby, ale kůň mu utone a on ho musí zastřelit.

Serjoža: Starý muž vypráví na rekreaci mladšímu, jak se teď, poté, co při autohavárii přišel o rodinu, zamiloval do mladé hluchoněmé ženy, ale bojí se jí to povědět, vždyť života je už namále.

Pobouchaný: Smolař a podivín sedne na loďku a pojedje do Ugliče za ženou, která tam jela prodávat maso, a nejspíš mu není věrná.

První moře: Za drsného počasí přijel na návštěvu k příteli, podívat se na Možajské moře – ten ale se už dávno někam odstěhoval, je třeba přespát u cizích lidí a ráno aspoň na chvíli zajít na břeh.

Pes za to nemůže: Někdejší potrestaný a teď kolchozní pasák, s nímž si ze zvědavosti užila cizí letňáčka a pak ho poslala pryč, by rád domů do Moskvy, ale má ji zakázanou; v beznadějném zoufalém vzteku sešlehá sám sebe bičem.

Na dovolené: Moskván na dovolené v mingrelské části Kavkazu, ohromený sluncem, mořem a nezvládnutelným množstvím volného času, si připadá před místními lidmi jako provinilec, v rozpacích koupí na trhu živou slepici, kterou na nic nepotřebuje.

Naše probírka krátkých povídek se chýlí ke konci. Stranou zůstala řada ryze loveckých či rybářských črt o lovu na tetřevy a sluky, o zabítí medvěda, chytání hlaváčů apod. Pozoruhodné jsou i dvě básně v próze, oslavující ruské pramenky, studánky a řeky (**Prameny**) nebo odvěkou mužskou loveckou vášeň (**Mužské potěšení**).

Myslím, že kdyby měla být vydána antologie nejlepších ruských povídek posledních let, nemohly by v ní chybět tři tituly Georgije Semjonova: **Laskavé ženy** (kde příběh o nešťastné lásce řidiče ke své předsedkyni, která sice byla zprvu sama, ale právě se sblížila s kýmsi jiným, naznačuje též vzdálenost mezi lidmi z různých vrstev), **Modrý dým** (historie vzájemného pochopení dvou žen, které rychle začalo a rychle skončilo, když mladší, opuštěná chlapcem, zažárčila na domnělé úspěchy své potenciální tchýně – a z přítelkyň se rázem stávají dvě separované osoby), **Venku roste tráva** (muž středního věku, otupělý pohodlím a citovou leností, promarní největší lásku svého života, zapije to a zahyne při autohavárii).

Postupně začíná psát Semjonov delší prózy. O třech jsme se už zmínili (**Čtyřiačtyřicet nocí; Od podzimku k zimě, Venku roste tráva**). Patří k nim též **Kdo a odkud je, Jak dni jdou, Sladký je tvůj med, Pouliční svítilny**. Poslední dvě, třebaže v původním vydání označené jako delší povídky, jsou vlastně romány stejně jako zatím poslední Semjonovovo vydání dílo, **Výcvik navolno**, označené jako román už v originále.

Kdo a odkud je je psychologický portrét letce Nikolotova. Autor vychází ze situace, kdy se hrdina chová hrubě ke své ženě; aby zamezil čtenářův záporný soud, začíná vzápětí figuru postupně odkrývat. Opět válečná léta, neporozumění matce a hlavně odpor k muži, do něhož se zamilovala, příškrčené milostné zážitky a stále prožívaná věrnost mrtvému otci,

⁷ Na záložce *Tichých lásek* se píše o „tichých dramátech“. Lze však pojmenovat stavy, souměřitelné s čechovovskými „slzami, které svět nevidí“, podobným lízátkově-cukrátkovým slovem?

posléze pak letecká vojenská služba v jižních stepích (srv. **Čtyřiačtyřicet nocí**), kam za ním přijede žena – ale konec prózy je otevřený, protože „všecko je ještě před námi“.

Jestliže předchozí próza ukazuje člověka, který žije podle společensky uznaných norem, **Jak dni jdou** předvádí nesebevědomého a ublíženého člověka zlatých rukou, ale smolaře, okradeného o výdělek, málem podezíraného ze zabití, na kterém nemá vinu. Připomene nám např. povídku **Pobouchaný**, nemluvě ovšem zejména o dlouhé řadě samotářských podivínů, defilujících v povídkách Vasilije Šukšina. Ryžov je jedinec, jemuž se nedaří ve společnosti, kde všechno údajně má své vyhraněné místo. Nežije podle jejího řádu, je však v souladu s životním rytmem volné zvěře, krteků a zajíců, třebaže je bázlivý jako oni, raduje se spolu s nimi z polí, lesa, slunce, deště a vody.⁸

Tři zbývající romány si vyžadují větší pozornost, než jakou jim v rámci těchto poznámek věnujeme. Tvoří novou etapu Semjonovova díla – též ukazují lidi jako součástky životního koloběhu, ne ale přírodního, nýbrž vytvořeného neuměle a narychlo lidskými hlavami. Větší důraz na sexualitu tu neznamená hledání pevného bodu v rozkolísaném světě; je jenom dalším příznakem rozbití hodnot (které možná ani dříve nebývaly tak spolehlivé pevné, aspoň o to ale usilovaly) uprostřed uniformovaných velkodomů, kde se lidé neznají a nevdají jim to, protože jeden druhého beztak nezajímá.

Tak v románu **Sladký je tvůj med** jsou zapraženi do žentouru všedních hlodavých starostí stejně tak umělecký štukatér Pereťagin jako jeho žena, dětská lékařka, či jejich přítel, automechanik. Sami se kolikrát diví, co je spojuje, přesto však přátelský vztah jim všem dává hodně. Když si Pereťaginovi koupí auto, neznamená to, že dosáhli štěstí – dostali se pouze na pohodlnější dráhu. „Ale okružní, kterou jeli, byla nekonečná.“

Pouliční svítilny představí staré manžele Prošakovovy, žijící podle zvykového kodexu, který stále rychleji přestává platit. Už se o tom přesvědčují i sami, ještě víc však na anachroničnost typu, do něhož se vypracovala, doplácí jejich dcera Dina. Rozejde se s Pětou a když se přesvědčí, že nahodilá dobrodružství jsou nad její síly i pod její úroveň, uzavře se do sebe a do knih, mezi nimiž pracuje. Bude stárnout a bude sama.

Výcvik navolno vypráví nedlouhou historii vztahu Věročky Vorkujevové a Kolji Bugorkova. Tradiční námět (lehkomyslný mladík svede naivní sedmnáctiletou) je tu převrácen naruby. Kolja nechápe její odmítavost a usiluje ze všech sil přiblížit se jí, ale ona, obohacená první sexuální zkušeností asi podobně jako když se drahý kov leguje horším, ho odmítá. Jejich cesty se rozdělují a ke zralému pohledu na život směřuje každý zvlášť. Nadhazuje se řešení, že lidem je třeba nechat v životě volnou cestu a jestli se i dali špatným směrem, však se vrátí a nakonec najdou ten správný. Jenže – „výcvik navolno“ byl vymyšlen pro výcvik psů a pes podle něho vedený se ztratil. Jak dopadnou lidi? Autor – vypravěč, pobývající na Krymu nebo na vsi u Bugorkovova děda, převaluje v hlavě lidové průpovědi vzájemně se vylučující, poslouchá různá cizí vyprávění, velice malinké kaménky jakési všeobecné pravdy.

Georgij Semjonov je básník niterného toužení a prahnutí po něčem, čeho stejně dosáhnout nelze, protože to uplývá spolu s časem a tkví nebo tone uvnitř lidí v nedosažitelných a nedohledných hloubkách. Odtud nejistota, nesmělost a ztajenost – klid, který je do křišťálova integrovanou rezignací. Proto i jeho rozvíjení toho, co zažil, má líbeznou nostalgii. Jsme na venkově u domácího nahrubo tesaného stolu; chléb, cibule, okurky, mléko, možná i med,

⁸ Kniha *Jak dni jdou* (s výjimkou jediné prózy) je jakousi čítankou o lidech těsně spjatých s přírodou a o lovu. Krátká zmínka o titulní próze v už jmenovaném *Slovníku spisovatelů* není právě přesná, což při celkové hubené charakteristice spisovatelova díla zaráží.

někdy vodka. Žijí tu lidé starobyých jmen – Tagancev, Děrevjankin, Smorodnov, Klekvin, Jamščikov, psi Ugar, Najda, Karaj a Leľ, teče tu Vazuza a Topolta, za Chreněvou gorkou je polní čtvrť Budoraň a vdáli jezera Kušavero a Ladoga. Blízko je dědina Vozdviženskoje, dál nad řekou vidět obrysy Ugliče a Kimrů, ještě dál je Korovij val, Velká kalužská, Šabolovo a Danilovský hřbitov – ale to už je jižní strana Moskvy.

Kouzelný ruský kraj a plochý prostor natěsnaných postav jako na Filonovově plátně. Už už se zdá, že se vynořuje Kitěž – ale ne. Je to jen svět, který bledne a míjí.

*Radegastu Parolkovi k šedesátinám.
Samizdatový sborník, Praha 1980.*

...ČAS MÍJÍ A JE DOBA NEDŮVĚRY. Rozhovor s Františkem Bráblíkem

1.

...zachoval jsem si smysl pro údiv

V tomto roce se v Hostu objevily po sobě hned dva tvé články – překlady Leonida Dobyčina a příspěvek do polemiky nad mou recenzí zcela odmítající dějiny ruské literatury z pera Miroslava Zahrádky. Je to o sto procent víc než v loňském či předloňském roce. Předtím ses v Hostu objevil v roce 1999 s článkem o Solženicynovi. Pro tvůj písemný (ale nejen ten) projev je typický sklon k úsečnosti, stručnosti až aforistické, jež sice na první pohled ztěžuje četbu, ale současně články dělá jednak vtipné a jednak esejisticky metaforické. Když jsem si pročetl tvé starší práce ze 60. let, je to podobné. Písemný projev ti nedělá obtíže, tak proč nepíšeš?

Nechce se mi už moc. Jsem unaven a utahán, stále citlivěji vnímám odevšad dotírající marnost. Ostatně ta jedna věc (Dobyčin) byl pouze dodělaný návrat k impulsu z r. 1981. A to druhé? Co se dá dělat, někdy to prostě už nejde neozvat se. Je to též zábavný důkaz, že jsem si zachoval smysl pro údiv.

Hraje v tom roli i – řekněme – znechucení poměry? Zatímco společnost – nebo aspoň její část – se po roce 1989 od komunistů distancovala, nemohu se ubránit pocitu, že v literárněvědných kruzích (a v rusistice zvláště) jako by byl nastolen jakýsi pakt o neútočení, jakýsi velkorysý (a značně nemístný) smířlivý tón. Ti nejhorší normalizační literárněvědní činovníci – pokud nezemřeli či zcela nezesenilněli – našli útočiště na okrajových univerzitách a spokojeně „tvoří“ dál. Jen se ze socialistického realismu přeorientovali na Solženicyna...

Svatá pravda, je to tak. Začátkem devadesátých let jsem se účastnil jakési konference v Opavě. V diskusi jsem poznamenal cosi o bezcennosti textů Zdeňka Nejedlého a ruče se rozkvakala bolševická sbírka tamních tuším odborníků, co po nutném odejdení z Brna našli útočiště zas jinde. Bývávalo trapně, občas. Ale to máš jako když vedeš semináře. Na čem záleží, to se nevyvede, a i úspěch, spočívající v pochopení a rezonanci, je limitován tak dvěma třemi účastníky. Pokud jde o naši rusistickou veřejnost: co bylo třeba, bylo už dávno řečeno. Komu to nestačilo, ať si je, v čem je. Kdyby to jen nebylo tolik cítit. A kdyby se to neopakovalo s únavnou jednotvárností.

Když začal vycházet univerzitní Žurnál, přispěl jsi dvěma třemi články k debatě „kdo je kdo“. Vyvolalo to značně negativní reakci a dokonce jsi byl „klepnut přes prsty“ – aspoň tak dnes vyznívají redakční komentáře k tvým článkům. „Taková debata sem nepatří, tyto problémy nikoho nezajímají...“, abych volně parafrázoval. Jak se po letech s odstupem na celou

*záležitost díváš? Nebyly ty články přece jen příliš agresivní? Proč nevyvolaly širší diskusi o setr-
vávání zasloužilých soudruhů na fakultě či univerzitě?*

Potíž je v tom, že jsem na fakultě nebyl líbivý od samého podzimu 90, kdy jsem nastou-
pil. Přišel jsem odjinud, ale kdekoho jsem si z padesátých let výrazně pamatoval. To nebylo
dobré. Kucí a holky, vesměs souzi a soušky, chodili mezitím na VUML, věděli, že se o nich
dost ví to či ono, a co teď? I když někteří přišli za mnou, ve skrytu, a projevovali svůj souhlas
s tím, co jsem napsal, potajmu. Aby nezafouklo a zásluhy se nedostaly zpod koberce ven.

Nastoupil jsem v Olomouci ne právě jako proletář, v Budějovicích jsem patřil opětovaně
k nejstíhanějším. Vždyť mám čestný zápis v akci Norbert (což byla jedna fáze tažení StB pro-
ti nepřizpůsobivým). Nikdy jsem nebyl členem onoho zprvu lukrativního spolku, což jistěže
byl vyložený handicap. Skvělá ráce mě tedy nepředurčila k nižádnému sezení v nějaké radě,
senátu či jak se tomu říkalo. Vždyť – co o mně věděli, a kolik toho chtěli vědět? Nejvýš něco
„objektivního“ od jistého dosluhujícího potentáta. Vnesu mírně emocí: přišel jsem tehdy
„se srdcem na dlaní“, nešířil kolem sebe důležitostní humbuk (spíš naopak, což jistě bylo
uprostřed zdejší fouňoviny neprozíravé). Té neodpuštělné naivity a víry člověka tolikrát
okopaného, a přesto naivý! Má „osobní kariérní tragédie“ (míněno ironicky, připomínám
laskavému čtenáři) je ovšem způsobena i mým „rozšpláchnutým časem“, jak by to označil
Pilňák. Co si jsem totiž zaséval v Karlových Varech, cosi v Budějovicích, ale to bylo dříve,
takže už to není pravda, není-liž pravda? Kýho čerta hledal na té olomoucké galéře?

I když ale zase jsem do Žurnálu nic moc nenapsal. Poněkud se mě dotklo, když jsem byl
napaden nejčelnějším přebarveným kolaborantem a nemohl odpovédět, odražen tehdejšími
hlavními úředníky univerzity. Respectabilis ostatně už tehdy pomýšlel na cestu výše. Takže
– co? Čo bolo, to bolo, jak praví masový klasik.

2.

...měl jsem ještě dovyzrát.

Vratme se nyní do minulosti. V jakém prostředí jsi vyrůstal a které zážitky tě formovaly?

Kterýsi z mých předků se vyskytoval poblíž Komenského, ale to bylo už velice dávno. Já
jsem zažil na vlastní kůži jen zatuchlé klerikální Slovácko, jehož bigotnost byla na úrovni to-
temismu, a téměř zároveň se na nezletilce řítíl „nástup nového“, ztěžka rozpoznávaný umělý
písníčkový optimismus a hned i procesy (v Uherském Hradišti dozorcoval starý Grebení-
ček, nikdy nepotrestaný, jeho dílo bylo dovršováno popravami na nádvoří místní věznice).
Můj růst i míru optimismu lze úspěšně srovnávat s Thomasem Bernhardem. Slovácko bylo
stejně žírné jako vzápětí poznaná Haná.

*V 50. letech jsi začal studovat ruštinu – obor ostře sledovaný a současně i konjunkturální.
Co tě vedlo k této volbě?*

Měl jsem rád literaturu a její interpretace, do hloubi (postupně) a doširoka (od samé-
ho začátku). Líbila se mi francouzština i ruština, ale uvědomělá gymnaziální vrchnost nám
striktně sdělila, že na francouzštinu se v Olomouci nepřijímá (měli pravdu: v našem ročníku
ji studovali jen olomoučtí a z nejbližšího okolí). Takže má volba byla jasná. A pokud jde
o konjunkturálnost: z nějakých čtyřiceti lidí v mém ročníku, kteří měli RJ v oboru, jsme si ji
bez donucení vybrali dva–tři.

Kdo byli tví učitelé?

Ohromivý byl Trost, i když jsem ho zažil jen málo. Jak úporně rodil myšlenky a pak je formuloval do brilantní zkratky. Brzy mi ho znovu připomněl Šklovskij. (I když nám tehdy, hloupému stádečku, docházel jeho formát jen pomalu. Můj někdejší profesor Pokora z hradištského gymnázia též nedbal na vnější autoritu, ta jeho šla z nitra.) Zábavný, i když nezamýšleně, byl tzv. docent Losík, verbální krasoduch marxismu, do cukrkandlova omílající povrch čehokoliv. To vskutku krásný byl jazyk Kutnarův (šokovalo mě po letech, že už tehdy byl členem strany. Tak to chodilo.). Řídící osobností rusistiky byl Ilek, dost se bál a všelijak kličkoval, zrál už pro pražskou kariéru. Můj zájem o obor musel být tehdy obrovitý, když ani Ilkův rybí temperament mě neodradil. (Byla to ona gründerská doba čerstvě vylíhlé Vysoké školy ruského jazyka a literatury. Jazyku tam šéfoval akademik Havránek (na kteréši mezinárodní konferenci vyvolal pozornost svým „továřišti i továřišti“), literatuře Mathauser (napsal tehdy „dílo zasvěcení“ o výchovné síle sovětské literatury), překladu Ilek.)

Krátce pobyl strhující Jacenko, muž podivné minulosti a horší budoucnosti (brzy skončil ve Šternberku). Poněti neznámého plejbojského světa vyvolal nejen svým zjevem Isačenko. Přitažlivost jeho podání málem strhla k zájmu o gramatiku a lexikologii. Velkým zklamáním byl Králík. Legenda, říkala fáma, ve skutečnosti ale rozmarný a trucovitý, jeho paličaté klimakterium odrazovalo, případně nutilo ke zbytečnému vzdoru.

Kdo se nejvíce prosadil mezi tvými spolužáky, ať už v pozitivním či negativním smyslu?

Spolužáci byli celkem přijatelní, každý se nějak maskoval. Někteří honili velkou vodu. Dnes nejvýše hodnotím vyznavače solidní dělné skromnosti, např. Jiřího Stýskala a Dušana Žváčka. Pozdější grázlové začínali být patrní už tehdy. Bylo i pár ADKářů (abiturientů dělnických kurzů, kteří za rok rychlokvašně zdolali tzv. maturitu a pak „studovali“ spolu s námi), bdělých, ostražitých a zamindrákovaných. I když naléhavější bylo být bdělý před nimi. O rok výš jeden z nich, Hladiš, politický křikloun a mluvka, vždycky ambiciózní, po osmašedesátém utrpěl, po devadesátém se nezapřel. Jak u něho, tak u jiných docházelo vlastně k „optimistické tragédii“: vstupovali do strany, když to pro ně bylo výhodné – a když to bylo výhodné pro stranu, vyhodila je.

Co jsi četl v době svých studií?

Tehdy hlavně ruskou a sovětskou literaturu, stále častěji v originále, a tvrdohlavě se snažil najít hodnoty i tam, kde nebyly. Ze světové hlavně XIX. století, ostatní nebylo. Univerzitní knihovna (dnešní Vědárna) nám to nesměla půjčovat. Brány se nesměle pootevíraly až r. 1956, kdy začala vycházet Světová literatura.

A co bylo po skončení studia?

Nastoupil jsem na umístěnku v Ostrově n. Ohří, poté čtyři roky v Karlových Varech na Pedagog. institutu („vysoká škola“, vzniklá přes noc škrtem pera z bývalé pedagogické školy, skoro samí partajníci, já byl bílou vránou). Po jeho zrušení jsem nepřešel do Plzně (to se poštěstilo stranočlenům), ale do Českých Budějovic (lovili kvalifikované kádry, kterých sami měli poskrovnu; zdejší teď už Pedagogická fakulta co do původu, pokrokovosti, mé cizorodosti je srovnatelná s KV). To už jsem byl v aspirantuře. Napřed jsem se zabýval Leonovem, brzy ho ale vystřídal Pilňak (jehož jsem objevil už r. 1953), začal publikovat (šlo to ztuhla, práce víc než na kostele; „Praha je Praha, to máte marný,“ přesně přece vece Hermanová).

Přeložil jsem Zamjatinovu *Poslední pohádku o Fitovi*, jejíž hrdina je posledním, zbytečným, vyřazeným písmenem abecedy, ale šéfuje. (Autorův nepřející pohled na blba vyvolal v něm oprávněnou nevoli možná už tehdy.) Když byl na švu vývoje vydán starý překlad *Holého roku* s mým doslovem, vystoupil na jakési kárající poradě Fojtík, tloukl nevinnou knihou o stůl a hulákal: „Kdo je to Bráblík? Co si o sobě myslí?“ (Jde o téhož někdejšího chasníka z hranického venkova, který po listopadových demonstracích na Václavském náměstí krátce deklaroval: „Tak to jsme v prdeli.“ Bezútěšnost situace spočívá myslím v tom, že nikdy nikde jinde, byť krátce, nepobyl. I když tam nebyl sám.)

Přeložil jsem též např. cyklus Solženicynových drobných próz. Také jsem se – už od r. 1958 – zabýval zprostředkováním uměleckého filmu, uváděl představení Filmklubu v Karlových Varech. Pak jsem s tím chvíli přestal, ale od r. 1970 v Budějovicích znovu začal (a zaskočil tak za vyhozené, co tam byli přede mnou), vydržel u toho patnáct let, ale byl ostře sledován. To v Přerově zakrátko mě vyhodili téměř okamžitě.

Na začátku normalizace jsi byl ze školy odejden. Jak vyhazov probíhal?

Když začal SSSR mít problémy se Solženicynem, paralelně jsem začal mít problémy v ČB. Vážila si toho místní čeleď, jiného podobného sólokapra od literatury tam neměli. Vyhodili mě na podzim r. 1971, jako notorický nečlen jsem nicméně nebyl spláchnut zcela. I když likvidační procesy se periodicky opakovaly. Napřed jsem dva roky jezdil na gymnázium do Třeboně (studoval tam tehdy Rejžek), pak jsem „postoupil“ do Budějovic na „průmyslovku pro pracující“ (byla to nalejvárna pro ty, co už sice místo měli, někdy i hodně dobré, ale nikoliv ještě potřebný papír), jinými slovy – byla to práce bez sebemenšího ponětí jejího smyslu.

Nakonec mě soukromý vítr zavál do Přerova, měl jsem ještě dovyzrát (potřeboval jsem to ještě?) čtyřletým dojížděním na průmyslovku v Hranicích. Vše, co jsem kdy zažil v jižních Čechách, byl proti Hranicím luxus. Škola pročpělá komunistickým smradem neprovětraně dohnípává dosud.

Vzpomínám si, že jsem na základní škole zažil dva učitele, kteří se od svých kolegů výrazně lišili. Ať už způsobem výuky, chováním k žákům nebo tím, že jako jediní měli tituly (ostatní byli jen „obyčejné“ promované učitelky). Až později na střední škole mi došlo, že to byli vyhození z vysoké školy. Obdobné lidi jsem zažil i na gymnáziu. I tehdy jsem cítil, že jsou jiní, že uvažují a chovají se trochu jinak než ti typičtí středoškolští profesori. Dokonce bych řekl, že i ty základo- a středoškolské učitelky (aspoň některé, ty chytřejší) je držely v úctě. Uvědomoval sis ve své tehdejší pozici taky tyto odlišnosti?

Asi ano. Nejzáslušnější snad bylo mé působení na budějovické večerní a dálkové průmyslovce. Ti lidé lačně sáli vše, co jsem jim říkal o ruských dějinách, literatuře a širších souvislostech. Obohacovalo je to, jak nepokrytě dávali najevo. Snad ani moc nefyzlovali. I když, opět, jak to bývá: ti, jimž jsem poslal dopis, ho zahodili, ale našli ho jiní a přečetli. „Tím jsem se učil,“ opakují s Brechtem.

Jaké byly v 70. a 80. letech tvé odborné kontakty? Zůstal jsi s někým ve styku nebo ses na těch středních školách v menších městech ocitl v izolaci?

Víceméně ano. Sem tam sice cesty do Prahy, stávil jsem se u Drozdy (v jeho branickém inženýringu, jímž mu tehdy bylo dovoleno se živit), tu a tam se dostal k nějakému zajímavému nedovolenému čtení, bylo toho ale málo a jen občas. Pak byly tzv. rukopisné sborníky (k šedesátinám: Jehlička, Parolek, Franěk, Drozda s Honzíkem), v každém jsem měl něco. To bylo úplně všechno, kromě uvádění filmů. A kromě povinných slohových blábolů z marx-leninismu, ovšem.

Jaký byl tvůj vztah k oficiální normalizační rusistice? Byly kontakty nebo nabídky?

Většinou jsem se otrásal – nudou, nikoliv odporem. Bylo plno horlivců – recenzentů. Nakonec v Olomouci bývalo povinné doškolení: Zimek, Zahradka, Lepilová – co jméno, to perla. Těsně před koncem se už zdálo, že bych se mohl dostat na rusistiku olomoucké PF. Kdepak! Kraloval tam jistý Hála, po něžnosametu zakotvil, opět v čelné funkci, na čemsi vojenském vysokém v Brně. Mám ho nějak označit? Není třeba.

Jak ses po roce 1989 ocitl na právě založené Katedře literatury, divadla a filmu? Nebyl by logičtější návrat na nějaké rusistické pracoviště?

Teoreticky ano. Měl jsem z Budějovic nabídku na funkci vedoucího rusistické katedry, ale odmítl jsem. Tamní škola byla plná zasloužilců, mezitím už obrostlých tituly, v nichž se jim zalíbilo. Také jsem byl už rodinně vázán v Přerově. Stejně neapetitlich byla olomoucká rusistika, ačkoliv mě na ni Kostřica vábil. On byl ale z dost tvárné hmoty. Na mě až moc. Lákavější bylo specializovat se konečně, byť na samém sklonku předdůchodové éry, na onu komparatistickou propedeutiku literární i filmovou, u níž jsem dodnes.

3.

...mému ustrojení to vyhovovalo.

Tvé publikační začátky jsou spojeny se jmény jako Zamjatin a Pilňak. Byl jsi jeden z prvních, ne-li přímo ten první, kdo o nich u nás psal. Proč zrovna tito autoři?

Pilňak mě zaujal *Holým rokem* (i když *Nahým* by bylo přesnější). Dál bylo zajímavé sledovat, jak se tlakem doby napřed konjunkturalizoval (směrem k evropské próze typu Morand, MacOrlan, Cendrars) a potom za sílicího tlaku nepřátel stále víc chřadl do povrchna. I Zamjatin chřadl, než emigroval, a potom rychle zemřel. Býval jsem nadšen i Babelem (jemuž Dobyčin vytýkal parfém, a bylo to přesné) a Platonovem, ten byl ale těžký ke zdolání. I když šla nahmatat zneklidnivá paralela např. k Filonovovi nebo Whiteovi, je myslím nesnadno zbadatelný dodnes. Pilňak a Zamjatin, ale i Bulgakov, byli naopak jednodušší. I Erenburg raného díla, abych nezapomněl na své tehdejší sympatie. Nevydržely mi dlouho – patřil k evropské konfekci. Vyjmenování byli vesměs skeptičtí, mému ustrojení to vyhovovalo. Vždyť jsem také ztratil iluze o obou samospasitelných institucích, zdobených křížem a hvězdou.

Jeden z tvých zamjatinovských článků ze sklonku 60. let tohoto autora charakterizuje jako proroka „budoucích časů, holých a nelíbezných“. Platí to stále?

Platí, i když souřadnic obavnosti oproti Zamjatinovým časům přibylo. Jeho varovná politická vize skončila Stalinem. Děsivost techniky, uhánějící slepě „kupředu“, ještě nezažil. I když ukázat Fitu, posledního, zbytečného a řídícího, bylo jasnozřivé. A je. Stále víc.

Zamjatinovo My stojí na počátku řady antiutopických románů. Orwell, Huxley, o těch jsi se ve svých tehdejších článcích zmiňoval. Nemůžu se v této souvislosti nezeptat na Nabokova. Ten má hned dvě antiutopie, Pozvání na popravu a Ve znamení levobočka. Znal jsi tehdy tyto romány? Lze uvažovat o nějaké návaznosti na Zamjatina?

Kdepak Nabokov, tehdy! Ani Pražáci ho myslím nečetli. Věděl jsem, že existoval a napsal cosi mohutného o Puškinovi. (Zastoupil mi ho – po Šklovském – sugestivní Lotman.) Jednou jeden ženský časopis vydal zkráceným digestem *Lolitu*. Montáž představila dráždivou skoropornografii, víc nic. Myslím ale, že Nabokov o Zamjatinovi věděl. Už proto, že šlo o představitele anglofonní realistické evropské orientace, k níž patřil i Nabokovův otec.

Zamjatin má stále své čtenáře. Sám jsem mu věnoval jednu přednášku ve svém cyklu o evropských modernistech, takže vím, že i dnešní studenty dokáže oslovit. S Pilňákem je to ale jiné. Dokonce ani v Pospíšilově Slovníku ruských spisovatelů nemá heslo. Je už passé nebo jen neprávem zapomenutý?

Co do Pospíšilova Slovníku, jde prostě o odfláknutou práci. Zamjatin osloví svým kubismem (pozor na snoby!) a nedůvěřivou skepsí. Pilňak, bohužel, není tak známý, jak by zasluhoval. Jeho vize Ruska očima Evropana (předkové byli saského původu podobně jako u Vonneguta) je jedinečná. Zdá se mi, že *Holý rok* nemá v tehdejší domácí literatuře rusky psané žádnou obdobu.

Kromě Zamjatina a Pilňaka v 60. letech z moderních autorů ještě „letěli“ Babel, Leonov, Solženicyn. To jsem samozřejmě vynechal režimní idoly typu Šolochov, Fadějev a spol. Až na Solženicyna jsou to dnes již všechno „autoři minulého století“. Jak nahlížíš na jejich dnešní osud? Myslím tím čtenářské a kritické přijímání jejich díla po všech těch letech.

Babel je vynikající. Prodloužený Maupassant, konturovaný moudrou židovskou nostalgií. Leonov měl slibný začátek, potom postalinštěl. I když *Ruský les* je dodnes aspoň ekologicky přínosný. Patriarcha Solženicyn je pro Západ ledasčím nestravitelný, dnes už možná i pro Rusko. Jeho monumentální nezpochybnitelný význam před nějakými pětadvaceti lety ho petrifikoval. Snad už není citlivý na nerv dneška. Jenže já, který dobře netuším, jak dnešní Rusko vypadá – co můžu říkat?

Sleduješ současnou ruskou literaturu?

Nepřlíš, není kde. Z toho dříve přečteného mám velmi rád Bitova a Petruševskou. Jerofejevova *Moskva – Petuški* a Sorokinova *Třicátá Marinina láska* jsou vynikající nápady kon geniálně vyjádřené. Nejnovější postmodernisté, i Mamlejev, jsou mi hodně vzdálení. Jejich ladění je jiné.

Které autory čteš dnes?

Teď už spíš jen ty, jejichž provokativnost všelijak zavinulá a kontroverzní a protřpěná má co povědět o tajemství a skrytech. Něco čtu nově, něco si opakuji. Céline, Genet, Gary-Ajar, Bernhard. Ale i Grass, Gombrowicz, Saramago. Kdykoliv Mauriac, *Klubko zmijí*. Také Wilderův *Osmý den* a *Most sv. Ludvíka krále*. Skoro cokoliv od Greena. A *Divoké palmy*.

I když čas míjí a je doba nedůvěry. Málokde je vidět někoho, kdo je práv tam být. Ať zdobí čelo palmy nebo kavalířský titul, vždy je to jen to, co to je, myslím si a je mi jedno, myslí-li si někdo, že se mýlím. Přemítám, kolik hmoty má mít ledovec nad hladinou a kolik pod ní, aby se nepřevrátil, připomenuv tak větrnou korouhvičku. Pousmívám se upocenému budování vlastního image, zpravidla nepřesvědčivému.

Myslím si na jarní slunce, představuji si letní a těším se na cesty, které bych byl býval mohl zažít už dávno, kdy to mělo být spíš než teď, kdyby to bylo bývalo možné. (A kdyby pršelo, nořit se raději do melodické švédštiny, hrkotající nizozemštiny, šišlající portugalštiny.) Tož tak.

*Ptal se Michal Sýkora,
duben 2004*

RECENZE

CESTA K „PAMĚTI“ SOUČASNÉHO DIVADLA

Tatjana Lazorčáková

Inštorisová, Dagmar, ed.: **Interpretačné sondy do súčasného slovenského divadla**.
Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa 2003, 198s.

Neustále připomínaná pomíjivost divadelního díla se setkává s rozmanitými pokusy o jeho uchování – od tradiční dokumentace v divadelních archivech, v nichž jsou zachovány v optimálním případě program, plakát k inscenaci, několik fotografií, text a výstřižky recenzí, až ke snaze o detailní zdokumentování celého inscenačního procesu formou zápisů ze zkoušek, audiovizuálního zachycení jednotlivých tvůrčích fází či videozáznamu některého z představení. Ojedinelá publikace, jejímž podnětem byl projekt slovenského Centra informácií o divadle (CID) Asociácie Divadelná Nitra (realizovaný v květnu 2002), vzbuzuje v tomto kontextu zaslouženou pozornost i profesní závist. Čtyřdenní setkání, jehož se účastnili studenti středních a vysokých uměleckých škol (konzervatorií v Bratislavě a Košicích, bratislavské školy scénického výtvarnictví, bratislavské VŠMU, FF Prešovské univerzity a FF Univerzity Konštantína Filozofa Nitra), se zaměřilo na autentické seznámení se vznikem divadelní inscenace. Autentické v tom smyslu, že se na něm sešli tvůrci, interpreti, kritici, divadelní vědci a studenti.

Jedním ze čtyř titulů, jejichž představení mohli účastníci projektu zhlédnout, ale také se s ním formou přednášek, besed a odborných analýz režijních, scénografických a hereckých postupů detailně seznámit, byla Strindbergova **Hra snů** nastudovaná v Divadle A. Bagara v Nitře a vyhodnocená v sezoně 2000/2001 jako nejlepší inscenace roku. Publikace, nazvaná **Interpretační sondy do současného slovenského divadla**, je důkazem, že prostřednictvím jednotlivých studií a reflexí lze zachytit jak tvůrčí proces, tak jeho výsledek. Nechybí úvodní zařazení Strindbergovy hry do kontextu autorovy tvorby (Martin Hvišč – **Život jako hra snov**), vedle dramaturga Svetozára Sprušanského osvětluje svůj režijní záměr také litevský režisér Gintaras Varnas (**Mnoho otázek a ešte viac odpovedí**) a výtvarnice Alexandra Grusková (**Sapnas**¹), která popisuje nejen spolupráci režiséra se scénografem Alešem Votavou, ale i inspirační východiska a vzájemné souznění, které se rodilo během několika pracovních návštěv Litvy v trojjazyčné komunikaci o snové atmosféře inscenace. Reflexí tvůrců jsou i příspěvky hereckých představitelů hlavních rolí (Juraje Hrčka, Daniely Kuffelové, Miloslavy Zelmanové, Marka Majeského a Adely Gáborové), z nichž lze vyčíst osobitý přístup i snahu vyrovnat se s náročnými metaforickými a symbolickými polohami jednotlivých postav.

¹ Litevsky sen – pozn. autora.

Prostřednictvím této části je zachycena „vnitřní“ významová interpretace inscenace skrze jednotlivé složky i „vnější“ realizační metoda.

Druhou část publikace otevírají historicko-analytická studie Ladislava Čavojského (**August Strindberg – Velký Neznámý nášho divadla**) a filozofická interpretace **Hry snů** Mirosława Ballaye (**Štvoro interpretačných exkurzov do inscenácie Hra snov**), které doplňují příspěvky zkoumající vztah divadla a snu (Daniel Uherek) a aktuálnost výpovědi (Dagmar Inštorisová). Soubor uzavírají postřehy věnované jednotlivým inscenačním složkám (hudbě – Július Fuják; scénografii – Peter Janků; plakátu jako významovému poselství o inscenaci – Eva Kapsová). Komplexnost tématu je zajištěna připojením výchozího dramatického textu, v nově pořízeném překladu Jána Zimy, profesními medailony inscenátorů, výběrovou bibliografií recenzí a CD nosičem z ukázkami z inscenace, které výrazně obohacují fotografickou dokumentaci inscenace, uveřejněnou v knize.

V souvislosti s touto publikací to s „pomíjivostí“ divadelního díla zdaleka nevypadá tak beznadějně. Slovenští kolegové totiž ukazují cestu, jak uchovat jeho vnitřní významové roviny, jejich tvůrčí interpretaci, filozofický základ díla v určité době i zpětnou reflexi. Tím vším nabývá publikace hodnoty nejen ve smyslu výzkumu současné umělecké aktivity, ale i jako úspěšný pokus o zachování historické „paměti“ současného divadla. Nepochybně by mohla být slovenská podoba kompletně pojaté dokumentace inspirativní i pro českou teatrologii. Inscenace Vladimíra Morávka, Jana Antonína Pitínského či Sergeje Fedotova, ale i řady dalších tvůrců, by si takovou pozornost jistě zasloužily.

Pro úplnost zbývá dodat, že dokumentační projekt se uskutečnil jako součást výzkumného záměru s názvem „Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti“ v rámci programu „Účast spoločenských vied na rozvoji spoločnosti“, a publikace je interním výzkumným materiálem pro potřeby „Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie“ Filozofické fakulty nitranské univerzity.

DĚJINY SLEZSKA BEZ DIVADLA

Jiří Štefanides

Gawrecki, Dan a kol.: **Dějiny Českého Slezska 1740–2000. I.–II.** Opava, Slezská univerzita v Opavě 2003. 656 s.

K vytvoření pevnějšího obrazu dějin divadla v multikulturním prostředí Slezska mohly přispět nové dvousvazkové **Dějiny Českého Slezska 1740–2000**, které byly napsány na Slezské univerzitě v Opavě. Jsou zde dokonce čtyři podkapitolky věnované divadlu a hudbě a jejich autorem je Karel Boženek. Na struktuře výkladu je však na první pohled zřetelné, že je psal muzikolog z Opavy. Nerovnováha v obsahu je až bezstarostná, nelze to jinak říci. Pokud autor vůbec o divadle píše, pak pouze o divadle hudebním, a to ještě jen v opavské části Slezska. Když se zmiňuje o vzniku Slezského národního divadla v Opavě v roce 1945, čtenář nabude dojmu, že to bylo pouze hudební divadlo (autor ale explicitně ani nezmíní, že po válce bylo opavské divadlo „počestěno“, jako by se to rozumělo samo sebou). O založení Těšínského divadla v Českém Těšíně s česky hrajícím souborem (1945) a polsky hrajícím souborem (1951) se vůbec nedovíme. O pronikání česky hrajících profesionálních společností do Slezska v 80. a 90. letech 19. století zde není ani zmínka, není dokonce reflektována ani společnost Rajmunda Příbramského, která v roce 1903 sehrála v těšínském Domu narodowem Smetanovy opery Prodaná nevěsta a Hubička (nepochybně jako první v této části Slezska); německy hrající společnosti jsou připomenuty jen okrajově. A tak bychom mohli pokračovat dále – prostě chybí celé dějiny činoherního divadla a vůbec poučený, byť stručný výklad problematiky zdejšího vývoje divadla (včetně silného zasahování česky hraného divadla v Ostravě do Slezska atd.).

Pro každého slezského historika je jistě handicapem, že dosud nebyly napsány souvislé dějiny divadla ve Slezsku, z kterých lze pohodlně vycházet. Na druhé straně už existuje řada dílčích prací, jejichž excerpce by mohl i muzikolog docílit přesvědčivých obrysů historického vývoje divadla a pojmenovat jeho zvláštní problematiku nejen ve srovnání s Čechami a Moravou, ale dokonce i v jednotlivých částech Českého Slezska, na Opavsku, Hlučínsku a Těšínsku. Ovšem právě omezený okruh pramenů a literatury, s nimiž autor pracoval, je hlavní příčinou neuspokojivého výsledku. Sám dokonce uvádí, že „základní použitá literatura k dějinám hudební kultury a divadla v této i dalších kapitolách“ jsou pouze jeho vlastní dříve vydané práce (s. 153). V soupisu odborné literatury celého kolektivního díla se sice objevují práce Miloše Zbavitele a s některými pracuje i Karel Boženek (zejména pro dobu mezi světovými válkami), ale Zbavitelovy historické práce umožňují velmi dobře a spolehlivě po-

psat i dějiny činoherního divadla v Opavě. V soupisu literatury chybí disertační práce Libuše Mílkové o dějinách činoherního divadla v Opavě do roku 1918 (je uložena v divadelním oddělení Slezského zemského muzea v Opavě). Existují také dílčí práce k dějinám divadla v těšínské části Českého Slezska. Podrobný výklad o problematice polsky hraného divadla na Těšínsku poskytuje starší práce Bolesława Orszulika **Polskie życie teatralne na Śląsku cieszyńskim i pograniczu morawskim w latach 1852–1918** (Wrocław 1980). Kupodivu v soupisu literatury není zaznamenána ani publikace **Slezsko a severovýchodní Morava jako specifický region** (Ostrava 1997). Vydala ji Ostravská univerzita a kolektiv autorů v ní publikoval výsledky tříleté práce týkající se zejména kultury a umění v tomto regionu. Jedna ze sedmi kapitol je věnována problematice divadla. **Encyklopedie Česká divadla** (Praha 2000) zase obsahuje podrobná hesla o Slezském divadle Opava a Těšínském divadle atd.

Stručně řečeno: kdyby pasáže napsané Karlem Boženkem neměly v nadpise slovíčko divadlo, bylo by to poctivější vůči čtenáři a mohli bychom si odpustit tento kritický komentář (i potom by ale realitě více odpovídal nadpis Hudební kultura na Opavsku; Těšínsku se totiž autor věnuje pouze v kapitole o vývoji po roce 1945, o Hlučínsku ani nemluvě). Problém ovšem musíme přičíst na vrub nejen autorovi, ale také redakci celého kolektivního díla. Takto jen s lítostí konstatujeme, že po první velké kolektivní monografii vydané po roce 1989 (Slezsko, Opava 1992) máme v rukou další obsažnou práci, v níž divadlo, na rozdíl od výtvarného umění, architektury, literatury a hudby, nenachází patřičné místo jako součást pohnutých dějin multikulturního Slezska.

NEJEN O JAROMĚŘI A NEJEN O DIVADLE

Jiří Štefanides

Černý, František: **Divadelní život v Jaroměři v letech 1819–1918**. Academia, Praha 2003. 400 s., 149 černobílých reprodukcí.

Práce Františka Černého **Divadelní život v Jaroměři v letech 1819–1918** je pro nynější situaci české divadelní historiografie příznáčná v několika ohledech.

Její přínos spatřuji v tom, že je to jeden z nemnoha poměrně komplexně realizovaných výzkumů v jednom místě a v poměrně dlouhém časovém období u nás. Město, obec, kde se dlouhodobě vytváří a předává kolektivní divadelní zkušenost, kde to kolektivní znamená, že publikum v hledišti je spojeno rodinnými, přátelskými či generačními svazky, jež se významně podílejí na formování společné estetické poptávky, to je podle mého názoru nejpřírozanější a nejmenší „jednotka“ divadelního regionu. Je to způsobeno známou skutečností, že distribuce divadelního artefaktu je mnohem více nežli v případě knihy nebo výtvarného díla (ale i filmu) odkázána na zcela konkrétní skupinu recipientů v jednom místě a ve zcela určitém okamžiku. Právě proto je také tato skupina lidí mnohem více zasažena a spojena společným kolektivním divadelním prožitkem. Černého kniha (s až příliš skromným podtitulem **Čtení o tom, co dávalo divadlo občanům středně velkých českých měst**) je tak detailní mikrosondou do (divadelního) života české měšťanské společnosti, která, ač ještě neměla vlastní stát, prožívala zejména v letech 1861–1914 vzácně dlouhé období rozkvětu nepřerušované válečnými či jinými celospolečenskými katastrofami a nepoškozené totalitními deformacemi, jaké se nikdy poté až do dneška neopakovalo. Zejména dvě kolektivně provozovaná umění, hudba a divadlo, se staly součástí českého národního života natolik, že v roce 1918 se při vzniku Československa projevila jako samozřejmá součást české identity.

To je to obecné, čím Jaroměř a její divadlo překračuje daleko obvod maloměsta. Ještě dále se můžeme dostat, začneme-li komparovat. Jaroměř se v druhé polovině 19. století jeví jako spíše menší a nepříliš atraktivní štace pro české divadelní společnosti, pro tu dobu spíše typická nežli ojedinělá. Hlavní příčinou byla absence vhodného divadelního sálu, a to až do roku 1902, kdy byl v Jaroměři pro divadlo otevřen sál v novém Sokolském domě. Téměř to samé, co zjišťuje Černý v Jaroměři, shledává v této době kupodivu i badatel na Moravě. Uvedu alespoň nějaký příklad. Nástup kočovníků v šedesátých letech, průbojná role Pokorného společnosti v osmdesátých letech a její nástupkyně Trnkovy společnosti o něco později spojená s prvními operními a operetními představeními v češtině a s šířením dramaturgických výbojů, zejména nastupujícího realismu, to se jen s nepatrnými odchylkami odehrávalo v téže době v Kroměříži, Holešově, Uherském Hradišti, Prostějově, Přerově, Hranicích,

Moravské Ostravě. Pokud jde o stavbu národních domů, sokoloven, spořitelén s dvoranami vhodnými pro divadlo apod., zdá se, že vývoj na Moravě byl dokonce rychlejší a bystřejší. Většina měst, i tam, kde byla německá většina obyvatel (Olomouc) nebo česká společnost měla slabé ekonomické postavení (Moravská Ostrava) to stihla v průběhu devadesátých let, což provázela prudká akcelerace počtu divadelních představení velkých společností. To, co se v Jaroměři může jevit jen jako zdejší izolovaná jedinečnost, srovnáváním dostane náhle váhu obecněji platného zjištění.

Pokud by česká divadelní historiografie měla k dispozici více podobných prací, patrně bychom měnili naše dosavadní hodnocení. Možná bychom poopravili podceňující pohled na kočovné společnosti, objevili více pozoruhodných vazeb společností a ochotníků, zpřesnili si představu o funkcích divadla v té době, a co teprve, kdybychom podrobně znali kontext německy mluveného divadla...

Černého práce je příznačná i v tom, že je rovněž limitována nedostatečným základním výzkumem. U velké části stagion v Jaroměři není znám odehraný repertoár, u některých ani nelze dohledat trvání pobytu – o publicistické reflexi uvedených představení v místním tisku ani nemluvě. Kontext německy mluveného divadla je zde připomenut, ale jen v obecné rovině, bez znalosti repertoáru, reprodukčních kvalit atd. (i když patrně v Jaroměři nemělo takový význam a uplatnění). Není to jen důsledek přirozené torzovitosti pramenů. Roli zde hraje také to, že u nás stále nemůžeme hovořit o systematickém zpracování a zpřístupnění divadelních pramenů, vedoucím mj. k tvorbě ucelených databází a další elektronické dokumentace (s prvními pokusy se setkáváme v divadelním oddělení Národního muzea v Praze či v případě repertoáru pražského Národního divadla). Pro jednotlivce je za této situace, při pověštné syntetičnosti divadla s přesahy do různých oblastí a oborů, takový úkol sotva zvládnutelný.

Z tohoto hlediska je proto velmi přínosná divadelní ikonografie, která v míře bohaté Černého dílo provází. Sympatické je také vědomí autora, že pod nemilosrdným příkrovem historie obvykle zmizí většina jmen jednotlivců, kteří ovšem vždy byli a budou právě těmi rozhodujícími hybateli a tvůrci divadelního procesu. A tak v knize nacházíme alespoň seznamy jmen těch místních nadšenců – příslušníků měšťanské společnosti, kteří se na divadelním životě Jaroměře podíleli a z nichž jen některé nám zkonkrétní třeba fotografie. Badatelské soustředění na jedno místo, na jeden divadelní region, také umožňuje, aby autor zdejší divadelní kulturu vnímal a zkoumal jako celek, tedy aktivity i profesionální, i ochotnické, zároveň divadlo činoherní, hudební a loutkové atd. Historik by možná přivítal více informací o divadelních aktivitách v nedaleké pevnosti Josefov, jež činila život v Jaroměři v mnohém specifický. A pak by bylo zajímavé sledovat divadelní kulturu v Jaroměři dále, až do konce 20. století. Jaroměř je totiž zřetelně částečkou divadelního regionu vyššího řádu – severovýchodních Čech, jež si svou tradici a specifičnost vytvářejí od baroka až do současnosti. Ale to je právě ten důsledek výše zmíněných limitů, které má jednotlivec...

Černého publikace dokládá, že výzkum v divadelních regionech (musí ale zahrnout všechny multikulturní vrstvy a všechny funkce divadla) je jedním ze směrů, kterými se může současná česká divadelní historiografie ubírat s efektivními výsledky.

DOKUMENTY

Edwige Feuillèreová SVĚTLA PAMĚTI

*Významná francouzská divadelní a filmová herečka Edwige Feuillèreová (1907–1998) evokovala ve svých vzpomínkách nazvaných **Světla paměti** své dětství, rodiče, studium na pařížské konzervatoři a mnohé ze svých filmových a divadelních rolí, které vytvořila během své dlouhé umělecké kariéry. Poutavě v nich zachytila také portréty nebo alespoň některé rysy známých dramatiků a filmových tvůrců, s nimiž spolupracovala a s nimiž ji pojilo přátelské pouto. Patřili mezi ně osobnosti jako Jean Giradoux, Jean Cocteau nebo Paul Claudel a množství herců, od Pierra Richarda-Willma, Yvonne de Brayové či Pierra Brasseura až po Jeana Gabina, Jean-Louis Barraulta a Ericha von Stroheima. Její vyprávění často přesahuje ryze osobní dimenzi a zabíhá do širších společenských, kulturních a historických souvislostí. Z široké mozaiky jejich vzpomínek byly zde vybrány pasáže věnované dění a lidem okolo filmu.*

Několik týdnů před závěrečnými zkouškami na konzervatoři mi byla nabídnuta první příležitost ve filmu, hlavní ženská role ve skeči, který chtěl natočit s nízkým finančním rozpočtem jeden režisér, který se právě vrátil z Hollywoodu, kde pracoval jako asistent. Už samotný název **Důmyslný plán** vylučoval jakýkoliv umělecký záměr. Honorář byl pět set franků za dva nebo tři natáčecí dny, bylo však třeba opatřit si kostým a dostavit se vlastními prostředky před sedmou hodinou ráno do studií v Epinay a stejným způsobem se večer vracet. (...) Tato vzdálená vzpomínka by byla málo zajímavá, kdybych neodhalila jméno svého partnera, pracovitého začátečníka jako jsem byla já, jehož obrovský talent ho měl brzy učinit populárním – byl to Fernandel.

Závěrečná cena na konzervatoři a angažmá v Comédie-Française na mě upoutaly během dvou dnů pozornost tisku. Byla jsem ihned pozvána do studií Paramountu v Joinville. Není dnes snadné vylíčit, co představovala studia v Joinville v počátcích zvukového filmu. Na výrobě filmů se podílely dvě společnosti, dole za Marnou vyráběli bratři Natanové vynikající, převážně francouzské filmy, nahoře na „návrší Kanadánů“ (název zůstal z poslední války, kdy zde tábořila kanadská armáda) americká společnost Paramount, napůl továrna, napůl předměstská vila, přilákala do svého „babylonu“ Turky, Řeky, Rusy, Němce naturalizované v Novém světě, Angličany a Švédy, elitu svého oboru. Tato společnost skupovala autorská práva po celém světě a zajišťovala si spolupráci nejlepších scenáristů a nejlepších techniků. Všechny jazyky drmolené při práci na place byly našimi šikovnými kulisáky rychle vstřebávány a překládány do pařížského nebo marseillského žargonu podle toho, odkud pocházeli. Jaký ráj pro nás, začátečníky!

Byla jsem tu již několik týdnů předtím jako neznámá herečka hledající práci. Odmítli mě s nezájmem. Tentokrát jsem byla přijata na nejsvatějším místě, v kanceláři velkého šéfa – Big Bosse. Blahopřáli mi k mé nové popularitě a byla jsem představena několika pánům. Tázali

se mě, zda mluvím anglicky a německy. Když jsem odpověděla záporně, vyneslo mi to jednu či dvě kruté poznámky na můj zevnějšek, pronesené jako bych byla pouhý předmět. Již jsem se chtěla po tomto neúspěchu vzdát, když mne zadržel mladý a odvážný ředitel studií Dick Blumenthal: „Ne, neodcházejte, angažuji vás.“ Dal mi ihned podepsat dlouhodobou smlouvu s možností výběru a já neměla ani tolik opatrnosti, abych si ji pozorně přečetla.

Měla bych jásat. Viděla jsem v tom však jen materiální zabezpečení na nějakou dobu a necítila jsem žádné zvláštní nadšení. Natočila jsem tehdy narychlo několik filmů: **Skvělou kuchařku, Pana Alberta, Číslo 33** a snad i další, na jejichž tituly si již nevzpomínám. Ve filmu **Pan Albert** hrál Noël-Noël, skvělá anglická herečka Betty Stockfeldová a jemná, melancholická stará ruská dáma, Vera Baranovskaja, která měla jen malou roli. Mezi natáčením mi vyprávěla o svém překrásném mládí za carských časů, o namáhavých, ale úchvatných zájezdech s Gorkého **Matkou** napříč zmrzačeným a vyhladovělým Ruskem po revoluci. (...) Brzy nato mi byla svěřena hlavní ženská role v první filmové verzi **Topaze**. Přítomnost Jouveta na natáčení mě deptala. Pro něj jsem zůstávala absolventkou konzervatoře, které dal kdysi první cenu. Byl by hrál raději se známější partnerkou než s takovou začátečnicí, jakou jsem byla já. Dával mi to najevo, ale musím přiznat, že toho později litoval: po zhlédnutí sestříhu filmu mi vskutku poslal kajicný a potěšující dopis, který mi udělal moc dobře.

Pagnol se zdržoval v Marseille. Asi po dvaceti letech jsem byla jednoho vánočního dne pozvána k němu do jeho domu na kruhovém objezdu Fochovy ulice. Svěřila jsem se mu se svým pocitem, že jsem nebyla na úrovni své role. „Nu což,“ řekl mi se svou spontánní laskavostí, „nechcete to zkusit znovu? Má se točit nová verze **Topaze**.“ Byla jsem velmi dojata, ale odmítla jsem. Pagnol byl velmi šarmantní člověk s hnědýma, něžnýma, vřelýma očima. Milovala jsem svět, který stvořil, stejně jako svět Jeana Giona. Nacházela jsem v některých postavách to piemontské, venkovské a poetické, co mi připomínalo mého otce.

1932 ... Alexis Granovský si mne vyžádal ho svého filmu **Dobrodružství krále Pausola**, prvního, který natáčel ve Francii. Comédie-Française nejprve odmítla. (...) Ruský režisér však trval na svém a po třetím nátlaku, podloženém bezpochyby nějakou intervencí, o níž jsem se nikdy nedověděla, mě pustili neochotně na několik dnů, které vytrhli z pracovního plánu, jenž vyžadoval častou přítomnost elegantní statistky. Toto časové omezení mě přinutilo používat časné ráno letadlo do Cannes, kde se natáčelo. Cesta letadlem trvala čtyři hodiny s mezipřistáním v Lyonu. (...) Po příletu do Cannes jsem byla odvezena autem ihned do studií Victorine u Nizzy. Zde jsem pracovala dvanáct až šestnáct hodin a letěla letadlem zpátky, abych o půl druhé byla již na zkoušce v Comédie-Française. Ve stavu vyčerpání a otupělosti jsem měla ještě dost jasno, abych odvedla všechny ty malé role, v nichž jsem prý byla nenahraditelná. Šlo jim o to, abych ztratila zájem o nezávislost a o film.

(...)

Přijala jsem nabídku, která se naskytla, na natáčení filmu v Berlíně. Můj odjezd bez povolení divadelního administrátora vyvolal skandál v tisku a proces, který jsem vyhrála. Měla jsem smlouvu herečky s pevným platem, která nemohla být automaticky prodloužena. A tato smlouva právě vypršela. Prostě na mě zapomněli. Byla jsem tedy volná. V důsledku onoho procesu pak došlo k úpravám ve stálých hereckých smlouvách. (...)

Berlín v té době byl velkou evropskou továrnou na výrobu filmů. Jako v Joinville, i zdejší dvě společnosti pohltily autory a herce, kteří se měli podílet na francouzských verzích filmů natáčených v Babelsbergu pro Ufu nebo v Tempelhofu pro Tobis. Dva muži v Paříži vybírali,

rozhodovali a dávali angažmá – Raoul Ploquin za Ufu a Georges Loureau za Tobis. Poslali nás tam a přijali jako balíky, současně se spisy a kostýmy. Byl tu Pierre Blanchar, Jean Servais, Raymond Rouleau, Renée Saint-Cyrová, Madeleine Ozerayová, Jean-Pierre Aumont a další, mnoho dalších. (...)

Günther Stapenhorst, bývalý námořní důstojník z první světové války, odpovědný za skvělý film **Ranní červánky**, který zachycoval zkázu jedné ponorky, se měl stát producentem filmu **Barkarola**. (...) O tento film a průběh jeho natáčení jsem se tenkrát skutečně zajímala. Vedle Willma a Rogera Karla, jednoho z hlavních herců Copeauovy skupiny, jsem měla pocit, že se vyvíjím. Dali mi to, co mi chybělo nejvíce, trochu důvěry v sebe. Willm, starší než já, mě chránil a radil mi. Jeho profesionální zkušenost a jeho moudrost byly pro mě velkým přínosem.

(...)

Po návratu do Paříže roku 1935 mi Edouard Bourdet navrhl účast na repríze hry **Uvězněná** v divadle Michodière. Touto reprízou (...) jsem se vrátila do divadla. Jean Cocteau a pak Jean Giradoux mi přišli složit svou poklonu. Mohla jsem opravdu věřit jejich chvále, neboť jeden i druhý mi nabídli role ve svých hrách. Byla jsem však svázána filmovými smlouvami, a tak jsem nemohla vyhovět jejich přání. Ach, jak jsem toho litovala. Odmítnout jako mladá herečka v jednom roce roli Andromachy ve hře **Trojská válka nebude**, kterou mi nabízel Giradoux a **Rytíře od kulatého stolu** Jeana Cocteaua, to bylo přímo k zoufání. Už jsem si myslela, že mě životní šance minula na dosah ruky, aniž jsem ji mohla uchopit. Stále jsem si říkala: „Všechno jsem zkazila“. Má šance však byla jinde. Tito „velikáni“ na mne počkali.

Když mě pozvali do Říma na natáčení filmu*, odešla jsem z **Uvězněné** ještě před skončením inscenace. Domnívám se, že mi to Edouard Bourdet nikdy neodpustil.

V mládí jsem udělala spoustu nerozvážeností. A dělám je pořád, i přes pocit sebejistoty, který se s léty dostavil. Tato byla jednou z nich, a pořádná. Na svou omluvu mohu uvést jen to, že jsem si spletla námět filmu s místem natáčení. (...) Ve studiích Cinecittà jsem potkala francouzskou skupinu, zabydlenou již ve svém vyhnanství, v níž jsem se cítila cizí a italskou skupinu, s níž jsem navázala jen pracovní vztahy. (...) Naše práce ve studiu přitahovala veřejné a důležité činitele, které producenti nemohli nepřijmout. Byli zvědaví na film, na způsob jeho výroby, byli zaujati jeho působivostí na masy a přitahování hvězdami, těmi privilegovanými vyvolenci s nedobrou pověstí – hledali prostě exotiku. Bylo to pro nás nepříjemné, byli jsme vystaveni jako zvířata v zoo. Bylo nutné, abychom stále opakovali, zvláště pro techniky, a to, co by bylo normální mezi námi, stávalo se stísněujícím v přítomnosti těchto svědků, a naše přešlapování z nich dělalo skeptiky, co se týče úrovně našich schopností a profesionálních zkušeností.

(...)

Je zima. Mrzneme v nedostatečně vytápěných studiích v Joinville. Režisér Abel Gance nás vede v **Lukrecii Borgii**, zpracované Léopoldem Marchandem podle **Zlatého květu** od Gobineaua. Producent zamýšlí historický velkofilm s co nejmenšími náklady. Natáčíme dvanact, čtrnáct a někdy i šestnáct hodin denně. Technici i herci jsou na konci svých sil. Nikdo se neodvažuje protestovat proti těmto požadavkům, proti vyčerpávajícím přesčasům a nedůstojným pracovním podmínkám. O několik měsíců později se odvážíme: rok 1936 přinesl Lidovou frontu.

Natočila jsem již několik filmů, ale teprve **Lukrecia Borgia** ze mě učinila „komerční“ hvězdu.

(...)

Ve filmu **Muž se sto obličejí** jsem se opět setkala s Jouvetem a také s Fernandem Graveyem a Vladimírem Sokolovem, kteří pak oba pokračovali ve svých kariérách v Americe. Producentem filmu byl jeden zdvořilý Řek, který neměl peníze a dopustil se té neopatrnosti, že začal natáčet, spoléhaje na zálohy distributorů. Bylo to tehdy běžné. Distributoři sami však nespěchali, technici a herci byli znepokojeni a zastavili práci. Čekalo se na peníze. Ti z nás, kteří dostali zálohu, se vypravili ihned do Billancourtu. To znesnadňovalo práci Siodmakovi, vynikajícímu režisérovi, který musel užívat postupně těch, kteří byli zaplacení. Gravey byl jediný, jehož zájmy byly hájeny jeho manželkou–manažérkou, která v tomto svém druhém povolání byla pozoruhodně schopná.

(...)

Režisér Raymond Bernard byl synem Tristana, slavného vousatého humoristy. Byl by se mohl ověřit mimořádným úspěchem filmaře, jehož kvalita a úspěch se vzájemně doplňovaly, což není tak časté. Filmy **Zázrak vlků**, **Dřevěné kříže** se promítaly na celém světě. Později natočil jednu z filmových verzí **Bídníků** Victora Huga, která zůstává příkladem věrnosti předloze a stálosti interpretačního stylu. On při tom všem byl ale zosobněná skromnost a jako by se za takový úspěch omlouval.

Naléhal, aby z Hollywoodu přijel Erich Stroheim, který byl právě v tísní. Film**, v němž mu nabídl roli německého generála, byl pro něj nečekanou příležitostí, aby zaujal znovu místo, jež ztratil v Americe svými nádhernými, ale prodělečnými produkcemi, svou náročností a bezpochyby i arogancí a domýšlivostí, které pěstoval v přesvědčení, že slouží osobnosti, kterou v životě hrál: byla to jeho obrana a jeho maska.

Přišel k nám jako dobyvatel a vyžadoval okamžitě vlastní kostymérku a ošetřovatelku, která měla vyměňovat obvazy na jeho šíji pokryté vředy. Spotřeboval bezpočet perfektně bílých rukaviček, které si převlékal po každé zkoušce.

Neučinil ani krok bez svých dvou asistentů – nosiče whisky a druhého se scénářem, který mu měl neustále opakovat jeho text. V té době neznal Stroheim francouzsky ještě ani slovo a učil se svou roli foneticky odposlechem.

Vše bylo již připraveno, když se rozhodl, že nebude natáčet dříve, dokud se nepomodlí ke svatě Ritě, jejímž byl oddaným vyznavačem. Bylo tedy třeba najít nějakou kapli zasvěcenou této patronce. Vydali jsme se ji všichni hledat a jako zázrakem jsme našli jednu na Montmartru. Modlitby byly bezpochyby vyslyšeny, poněvadž tímto filmem se počala jeho druhá kariéra jako herce.

Když po několika dnech s ulehčením zjistil, že přes mé nesmělé vyjadřování v angličtině ho snadno pochopím, ztratil svou odměřenost a nabyl ke mně důvěru. Vyprávěl mi smutný příběh svého života. Byla to série katastrof, jeho žena se popálila, když byla těhotná, jedním z těch éterových šamponů, které byly tehdy používány. Narozené dítě se nevyvíjelo normálně. On sám byl zcela bez peněz, ač předtím patřil k vládcům Hollywoodu. Líčil mi jak byl vychován drsnou školou Hollywoodu, kde se nikdo s nikým nemazlí.

Zpočátku mě dráždil svými rozmáry hvězdy, ale nyní jsem byla dojata a cítila jsem s ním soucit. Chtěla jsem mu pomoci tím spíše, že přes své velikášství byl znamenitým umělcem. Nebylo to však jednoduché, šířal se šílenou představou, že je pronásledován, že mu někdo například vhodí do whisky jed; byl nešťastný, že ho nikdo nemá rád a přitom dělal vše, aby tomu tak bylo.

Tento film mu přinesl velký úspěch. Potěšilo mne to, jako mě vždy potěší úspěch přátel, kteří mají talent. Bohužel naše přátelství netrvalo dlouho. Když cítil, že se jeho pozice opět upevnila, zapomněl na mne. Vzpomněl si teprve mnohem později, když znovu dosáhl úroveň mezinárodní hvězdy, nepochybně proto, že se dostal do těžké situace. Měl proti sobě producenty i Svaz umělců. Mělo rozhodnout arbitrážní řízení. Požádal mne o pomoc, udělala jsem, co jsem mohla. Šla jsem svědčit. Přisahala jsem na svou čest, že je Stroheim výjimečný muž, že jeho charakterové poklesky patří k jeho velké herecké postavě, že všechen ten povyk kolem jeho osoby se stane jen výborným prostředkem pro filmovou reklamu. Byla jsem přesvědčivá. Dostal se z toho.

Následujícího dne položil v mém bytě v ulici Bourdonnais nějaký poslíček cosi, co vypadalo jako nestvůrný, obrovský pohřební věnec. Byl zhotoven z množství černých orchidejí, které objednal přímo ze skleníku v Malines v Belgii, a které nechal přivézt letecky. Neuvěřitelně smutné, ošklivé, okázalé !

(...)

Setkali jsme se spolu podruhé, Max Ophüls a já. Měla jsem ráda způsob, jakým připravoval film, s pečlivostí a v přátelské atmosféře. Marcelle Maurettová, André-Paul Antoine, Jacoby a Wilhelm pracovali na scénáři a dialozích. Vedly se debaty bez konce. Mnohdy veselé, přestože časy teď byly nejisté. (...)

Po natočení interiérů ve studiu v Epinay odjel veškerý technický personál se svým materiálem na jih. Za dějiště atentátu bylo vybráno městečko Romans-sur-Isère v Drôme, centrum obuvnictví. Staré domy se střechami z červených cihel i staré kamenné mosty, to vše mohlo dobře představovat malé bosenské město Sarajevo, které vděčí za svou známost té smutné události. (...)

Žili jsme pod hrozbou pohromy, ale odmítali jsme tomu věřit. Dostavila se. Třetího září 1939 začala válka.

Naložili jsme do nákladáků a do aut, která ještě nebyla zabavena, kamery a krabice s filmy, maskérky a jejich líčidla, vlásenkáře s jejich parukami, kostýměrky a koše s kostýmy, na které se všichni jakžtakž usadili pro obtížný návrat do Paříže.

Večer za svitu měsíce jsme seděli, Max Ophüls a já, před opuštěným hotelem. Vyprávěl mi o své zemi, proti které měl nyní bojovat, protože měl francouzskou příslušnost, o svém slavném filmu **Milkování**, o své ženě, talentované herečce, která se vzdala divadla, aby vychovávala jejich malého chlapce a o Němcích, které jsme znali a které jsme museli od tohoto dne považovat za své nepřátele. Nikdy jsme se necítili tak blízcí. A válka se nám ukázala ve své nevyhnutelné, absurdní a mučivé podobě. Později jsme se opět setkali, ale nikdy jsme již nenašli tu shodu, ten dokonalý soulad, jaký někdy pomíjivě vznikne mezi dvěma bytostmi. (...)

Film **De Mayerling à Sarajevo** jsme nemohli dokončit. Budeme to moci ještě udělat? Maxe jsem spatřila znovu jako vojáka. V uniformě se necítil dobře a rezignovaně se účastnil vojenských instrukčních kurzů. Po množství podniknutých kroků se nám podařilo získat týdenní povolení pro většinu skupiny a kolem dvacátého ledna 1940 ho dostal i John Cabot-Lodge, aby mohl přijet z Hollywoodu do Paříže a dokončit ve filmu svou úlohu.

Tehdy jsem vskutku objevila, co může dokázat zručnost a představivost lidí od filmu: režiséra, dekorátérů, střihačů, trikařů, osvětlovačů. V mrazivých ateliérech před černou oponou nebo plátny, na které se promítaly masy ve zbrani, krajiny a paláce, dělal kameraman Schüfftan, ten milý Schüfftan, co nejlepššího uměl. Uvolněn na několik dnů, vynalezl

způsob leteckého snímání, který dovoloval zvětšení takřka do nekonečna a zkoušel je v dost nejistém malém letadle. Svým uměním v používání a řízení světla zachránil vše, co mohlo být z filmu zachráněno. Dlouho předtím pozoroval a osvojoval si velká tajemství malířství – rozptýlené sluneční světlo u Turnera, šerosvit u Rembrandta. Často kladl na zem světlo, které nás osvětlovalo zespodu jako svíce na obrazech La Toura. (...)

Roku 1941 se zmocnila řízení francouzského filmového průmyslu společnost s německým vedením. (...)

Jacques de Baroncelli (...) se dlouho pokoušel upozornit mne na nebezpečí, o kterém jsem předstírala, že je nevidím. Snil o zfilmování Balzacovy povídky **Vévodkyně z Langeais**. Také jsem na to myslela. (...)

Uskutečnění toho záměru nebylo snadné. Bylo třeba si různými protekcemi a úskoky získat povolení, potravinové lístky, filmový materiál, dřevo a barvy na dekorace, látky na kostýmy. (...) Ve studiích bylo třeba svádět boj s mrazem.

Po vstupu Spojených států do války se zrodila velká naděje. „Už je to jen otázka několika měsíců, dokonce snad jen týdnů“ ujišťoval nás Jacques de Baroncelli. Tento krásný optimismus nemohl trvat dlouho. Ještě zdaleka jsme nebyli u konce naší trpělivosti.

(...)

Pokusit se rozesmát, dát zapomenout na tu ošklivou dobu, to byla také jedna ze snah, která nás vedla k napodobování skvělých amerických komedií, na něž jsme nostalgicky vzpomínali a které jsme si museli ještě dlouhý čas odříci.

Film **L'Honorable Catherine** (*Ctíhodná Kateřina*) Marcela L'Herbiera měl čtyři nebo pět scenáristů pracujících na scénáři a dialozích, sedm kameramanů a dva režiséry. Marcel L'Herbier začal s natáčením. Pracovat s ním bylo radostí. Hrál si s námi a velmi dobře věděl, jak nás přitáhnout a dovést svým uštěpačným humorem k představitosti.

Když jsem ho opět spatřila v televizi jako asketického a svěžího osmdesátníka vzpomínajícího na svou kariéru, uchvátila mne dokonalost, s níž se vyjadřoval. Sledovala jsem ho a poslouchala s obdivem. Jeho první němé filmy byly poetickými a výtvarnými díly, v nichž imaginace vycházela z opravdové kultury. Okouzily mě v době dospívání. Následující generace z něho často čerpaly inspiraci, nápady i nové technické postupy s dokonalou nevděčností, jak tomu zpravidla bývá.

Překrývající se smlouvy přinutily L'Herbiera, aby nás opustil, i když zbývalo natočit ještě třetinu filmu. Jacques de Baroncelli nám přišel na pomoc a s obětavostí se ujal odloženého díla, aby ho dokončil. (...)

1947. Jean Cocteau se rozhodl natočit film podle své hry **Dvojhlavý orel**. Sám napsal scénář a ujal se režie. Stále je ještě pod dojmem divadelního představení. (...)

Aby utěšil Yvonne de Brayovou, která se cítila poněkud stranou naší skupiny plné nadšení, začlenil pro ni Cocteau do scénáře filmu postavu vévodkyně.

Málo věcí je pro herce tak odlišných jako příprava divadelní a filmové role. U divadla je to naprostá duševní krize. Po celé týdny se usadí ve vás, ve vaší představitosti, srdcem i duší, dechem i tělesným pocitem ji máte v sobě. Osud postavy je ve vás napsán, vyryt, pak už se krize může jen vyvíjet podle vaší zodpovědnosti, od zvednutí do spuštění opony.

Film, to je skládanka. V natáčení se postupuje malými krůčky dopředu, bez jakékoliv posloupnosti. Neexistuje žádný vnitřní život ani dramatický vývoj. Jde pouze o to být stá-

le k dispozici. V hlučném hemžení techniků instalujících svůj materiál, uprostřed pobíhání asistentů výroby, přicházejících a odcházejících s příkazy, mezi kostymérkami a maskérkami, které se oddávají diskuzím o jídle v kantýně nebo příplatcích za přesčasy a vedle asistenta dožadujícího se křikem ticha, je nutno sebrat všechny síly, soustředit se a přemáhat pocity osamělosti, které se vás zmocňují uprostřed této bouře.

Aby film byl dobrý, je třeba dobrého scénáře, dialogů, režiséra, kameramana a herců. Je třeba, aby zvukaři byli současně hudebníky schopnými zachytit odstíny hlasů, aby dekoratér a kostymér měli vkus, maskér cit a šikovné prsty. Ve filmu vše záleží na všech.

(...)

Po filmu **Julie de Carneilhan** jsme natáčeli film **Osení**. Jemný, popudlivý a pracovitý režisér Claude Autant-Lara vedl mladou Nicole Bergerovou, která později zahynula při automobilovém neštěstí a úplně mladého chlapce, Pierre-Michela Becka, nevinné dítě, které jsem měla svést. Bylo považováno za skandální, že žena, která ho uvede do života, by mohla být jeho matkou.

Autant-Lara vytvořil dílo osvěžující cudnosti. Ale premiéra filmu vyvolala vlnu protestů, film byl pronásledován kněžími a zakázán některými městskými správami.

(...)

Ani ústup do pozadí v hierarchii hvězd mi nezabránil uchovat si pěknou vzpomínku na film **V případě neštěstí**. Ráda jsem pracovala s Claude Autantem-Larou, s kameramanem Natteauem a těšilo mne být na plakátu spolu s Bardotovou. Ráda jsem se též znovu setkala s Gabinem. Neviděli jsme se od našeho prvního setkání v **Golgotě** Juliána Duviviera, kde Robert Le Vigan hrál Krista, Gabin římského guvernéra Judeje Piláta Pontského a já jeho ženu. Od té doby vznikla tradice a Gabin mě nezdravil jinak než svým zvučným : „Buďte zdráva, paní Pontská!“

Z knihy FEUILLÈRE, Edwige: *Les Feux de la mémoire*, Paris: Editions Albin Michel, 1977 (reedice Le Livre de poche č. 5094, 1978) vybral a přeložil Karel Tabery

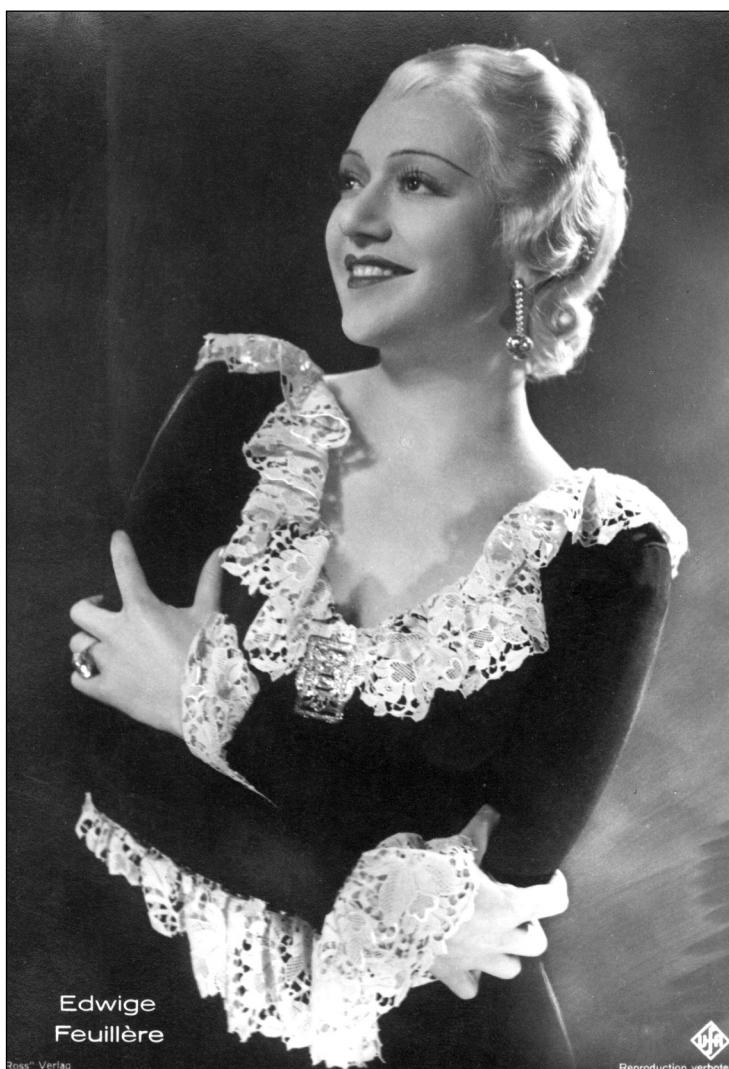
Edwige Feuillère
LES FEUX DE LA MÉMOIRE

Résumé

Edwige Feuillère (1907–1998), grande vedette du cinéma et du théâtre français, évoqua dans son livre de souvenirs *Les Feux de la mémoire* (1977) son enfance, ses études au Conservatoire, mais surtout sa longue et illustre carrière artistique, riche en événements, rencontres, rôles et collaboration avec un grand nombre de personnalités du monde de spectacles, parmi lesquelles Jean Giradoux, Jean Cocteau, Marcel Pagnol, Louis Jouvet, Erich von Stroheim, Abel Gance, Marcel L'Herbier, Jacques de Baroncelli, Max Ophüls, Claude Autant-Lara, Jean Gabin et beaucoup d'autres.

Seznam filmů uvedených v textu:

- Zázrak vlků** (Le Miracle des loups), Francie 1924, režie: Raymond Bernard
Dřevěné kříže (Les Croix de bois), Francie 1931, režie: Raymond Bernard
La Fine combine (Důmyslný plán), Francie 1931, režie: André E. Chotin
Cordon-Bleu (Skvělá kuchařka), Francie 1931, režie: Karel Anton
Monsieur Albert (Pan Albert), Francie 1932, režie: Karel Anton
Topaze (Topaze), Francie 1932, režie: Louis Gasnier
Matricule 33 (Číslo 33), Francie 1933, režie: Karel Anton
Dobrodružství krále Pausola (Les Aventures du roi Pausole) Francie 1933, režie: Alexis Granovský
Morgenrot (Ranní červánky), Německo 1933, režie: Gustav Ucicky
Bídníci (Les Misérables), Francie 1933, režie: Raymond Bernard
Milkování (Liebeleien) Německo 1933, režie: Max Ophüls
Barkarola (Barcarole), Německo 1935, režie: Gerhard Lamprecht
Golgota (Golgotha), Francie 1935, režie: Julien Duvivier
La Route heureuse (Šťastná cesta) Francie – Itálie 1935, režie: Georges Lacombe (fr. v.);
Amore (Láska) režie: Carlo Ludovico Bragaglia (ital. v.)*
Lukrecia Borgia (Lucrece Borgia), Francie 1935, režie: Abel Gance
Muž se sto obličejí (Mister Flow), Francie 1936, režie: Robert Siodmak
Marthe Richard au service de la France (Marthe Richardová ve službách Francie), Francie 1937, režie: Raymond Bernard**
De Mayerling à Sarajevo (Od Mayerlingu k Sarajevu) Francie 1939–40, režie: Max Ophüls
L'Honorable Catherine (Ctihodná Kateřina), Francie 1940, režie: Marcel L'Herbier
La Duchesse de Langeais (Vévodkyně z Langeais), Francie 1941, režie: Jacques de Baroncelli
L' Aigle à deux têtes (Dvojhlavý orel), Francie 1947, režie: Jean Cocteau
Julie de Carneilhan (Julie de Carneilhan), Francie 1949, režie: Jacques Manuel
Topaze (Topaze), Francie 1950, režie: Marcel Pagnol
Le Blé en herbe (Osení), Francie 1953, režie: Claude Autant-Lara
V případě neštěstí (En cas de malheur) Francie – Itálie 1957–58, režie: Claude Autant-Lara



Edwige
Feuillère

Ross' Verlag



Reproduction verboden

O autorech

Petr Bilík (1975)

Zaměřuje se především na dějiny českého filmu, dramaturgii a management kultury. Po vysokoškolských studiích literární, filmové a divadelní vědy na FF UP pracoval jako redaktor literárního měsíčníku *Host* a dramaturg literárně-dramatické redakce České televize Brno. Dále působil jako scenárista, knižní redaktor a externí pedagog FAMU. Publikoval především v *Hostu*, *Mladé frontě Dnes* a odborné sborníkové literatuře. V současné době zastává rovněž funkci poradatele *Přehlídky* animovaného filmu Olomouc a je šéfredaktorem třítýdeníku *Filmové listy*. Z publikací: *Kinematografie po druhé světové válce (1945–1970)*. In: *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.

František Bráblík (1931)

Studium FF UP ukončil v roce 1957. V letech 1961–1965 pracoval jako odborný asistent na pedagogickém institutu v Karlových Varech, v letech 1965–1971 na Pedagogické fakultě v Českých Budějovicích, odkud byl během normalizačních čistek vyhozen. V letech 1971–1990 učil na středních školách v jižních Čechách a střední Moravě. Roku 1990 byl rehabilitován a jmenován docentem. Specializuje se na ruskou literární historii 20. století, „skeptický proud“ rané sovětské prózy (Pilňak, Zamjatin, Bulgakov). Z ruské literatury rovněž překládá. Na FF UP přednáší historii filmu a světovou literaturu v komparatistickém pohledu. Na Filozofické fakultě Univerzity Palackého působí od roku 1990.

Tomáš Hlobil (1965)

Na Filozofické fakultě Univerzity Palackého vystudoval bohemistiku a germanistiku (1983–1988). V roce 1992 dokončil doktorské studium na Katedře estetiky Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze (Dizertační práce: *Psané versus mluvené. Počátky problematiky*). V roce 1999 obhájil na Filozofické fakultě Univerzity Palackého habilitační práci *Jazyk poezie a teorie nápodoby (Příspěvek k dějinám britské a německé estetiky 18. století)*. Od roku 1993 působí na Filozofické fakultě Univerzity Palackého a Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Badatelsky se zaměřuje na dějiny britské a německé estetiky 18. století, počátky české estetiky a teorii mimesis.

Zdeněk Hudec (1971)

Působí jako odborný asistent na Katedře teorie a dějin dramatických umění FFUP v Olomouci. Odborný zájem je vedle vztahu teorie historiografie a filmu soustředěn na politicky angažované proudy v evropské kinematografii a dějiny filmové teorie do roku 1963.

David Kresta (1978)

Studoval na Katedře teorie a dějin dramatických umění, FF UP. Od září 2002 interní doktorand tamtéž. Přípravuje disertační práce na téma *Australská nová vlna – význam a postavení v kontextu australské i světové kinematografie*. Z publikací: kapitola *Čeští režiséři v zahraničí* (in: *Panorama českého filmu /2000/*), kapitola *Mytizace země a národa ve filmech Australské nové vlny* (in: *Nacionalismus a film – Morava ve filmu /2002/*), *Podoby napětí v australském filmu* (in: *Cinepur*, listopad 2004).

Jan Křipač (1977)

V letech 1997–2002 studoval obor česká filologie a filmová věda na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2002 je interním doktorandem na Katedře teorie a dějin dramatických umění. Zaměřuje se na dějiny světové kinematografie do 60. let. Publikuje ve Filmových listech, Cinepuru a na internetu.

Tatjana Lazorčáková (1954)

Působí na Katedře teorie a dějin dramatických umění Filozofické fakulty UP od roku 1990. Přednáší dějiny českého i světového divadla, zabývá se současným českým dramatem a rozhlasovou tvorbou, vede semináře divadelní kritiky a heuristiky. Externě spolupracuje s redakcí Divadelních novin, Divadelní revue, České literatury. Je autorkou knihy *Čas malých divadel*, věnované divadlům malých jevištních forem, spoluautorkou *Almanachu Moravského divadla Olomouc*, *Encyklopedie českého divadla*, knihy *Umělecké osobnosti brněnského rozhlasu* a publikace *K netradičnímu divadlu*, mapující netradiční divadelní aktivity na Moravě a ve Slezsku. Do tisku je připraven výbor divadelních recenzí, zachycující tvorbu činohry Moravského divadla Olomouc od roku 1989.

Karel Macura (1974)

V letech 1998–2004 studoval na FF UP Olomouc obor teorie a dějiny dramatických umění. Od roku 2004 je interním doktorandem na Katedře teorie a dějin dramatických umění. Zabývá se problematikou filmové adaptace a hypertextovou literaturou.

Luboš Ptáček (1965)

Absolvent oboru estetika na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy Praha (1990–1994). Externí doktorské studium na témž pracovišti ukončeno obhajobou disertační práce 2001. V letech 1993–1996 redaktor kulturních rubrik pražských periodik a středoškolský učitel estetiky (Soukromá škola mistrovského designu Praha). Od roku 1995 působí na Filozofické fakultě Univerzity Palackého na Katedře teorie a dějiny dramatických umění (Od roku 2003 vedoucí katedry). Podílel se na publikaci *Panorama českého filmu* jako editor a autor kapitoly o nové vlně českého filmu šedesátých let. Publikuje převážně v časopise Cinepur.

Helena Spurná (1970)

V roce 1995 ukončila na Filozofické fakultě v Brně studium divadelní vědy a hudební vědy. V letech 1995–1999 postgraduálně studovala na Ústavu divadelní a filmové vědy téže fakulty; studium uzavřela obhajobou dizertační práce *Mezi hudbou a divadlem (K problematice hudebně divadelní tvorby E. F. Buriana)*. V letech 1998–1999 absolvovala studijní stáž na vídeňské univerzitě. Do roku 1997 pracovala též jako dramaturg České televize. V letech

1999–2002 pedagogicky působila na divadelněvědném ústavu brněnské Filozofické fakulty. Na Katedře teorie a dějin dramatických umění působí od roku 2002. Zabývá se dějinami moderního českého divadla a hudebním divadlem. Z publikovaných studií: *K méně známým kapitolám hudebního divadla Emila Františka Buriana* (Divadelní revue 2/2000), *Interkulturalität in der Oper „Jonny spielt auf“ und ihre politischen Konsequenzen* (Maske und Kothurn 3–4/2002, Wien etc.), *Opery Emila Františka Buriana pro D 34 v letech padesátých* (Hudební věda 1/2003). Je též editorkou souboru studií s názvem *Hudební divadlo jako výzva – interdisciplinární texty*, který vydalo v roce 2004 Národní divadlo v Praze.

Vladimír Suchánek (1949)

Vystudoval filmovou a televizní režii na Vsesvazovém státním institutu kinematografie (VGIK) v Moskvě (1980), deset let bez zaměstnání pro náboženské přesvědčení, spoluzakladatel Studia Velehrad Olomouc (1985), doktorát na FF UP (1997), habilitoval se pro obor filmové a televizní umění na VŠMU v Bratislavě (2000). Autor dokumentárních a hraných filmů (převážně v amatérských podmínkách). Z tvorby: *Dřevo se houbou odívá* (1982), *Elegie* (1986) *Den pro Agapé* (1987), *Archidioecesis Olomucensis* (1992), *Zimní krajina s pastí na ptáky* (1992), *Via Lucis I–III* (1992), *Svatost manželství* (1994). V současné době působí na Katedře teorie a dějin dramatických umění na FF UP. Badatelské zájmy: spiritualita a duchovnost uměleckého díla (umění jako mystagogie), trikový, animovaný a abstraktní film, aj. Z ocenění: Hlavní cena za teologii Academia film Olomouc 1992 (*Archidioecesis Olomucensis*), Pierot 1993 (*Via Lucis*).

Michal Sýkora (1971)

Na Katedře teorie a dějin dramatických umění působí od roku 1998. V nakladatelství Host vydal dvoudílnou monografii *Vladimír Nabokovov – Od Mášeňky k Daru* (2002) a *Vladimír Nabokovov – „Americká“ témata* (2004). Publikoval v Světové literatuře, Literárních novinách, Světu literatury, Tvaru, nyní především v Hostu.

Barbora Anna Štarhová (1979)

Na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci absolvovala v roce 2003 obor česká filologie – divadelní věda. Diplomovou práci věnovala problematice divadla neslyšících. V současné době působí jako interní doktorandka na Katedře teorie a dějin dramatických umění. Připravuje disertační práci na téma divadlo handicapu.

Jiří Štefanides (1949)

Badatelsky se zaměřuje na dějiny divadla hraného česky, německy a polsky na Moravě a ve Slezsku zejména v 19. a 20. století. Spolupracuje s Divadelním ústavem v Praze na projektu české divadelní encyklopedie (hesla o českých kočovných společnostech, ředitelích a hercích), je autorem a garantem divadelní části *Encyklopedie historie a kultury Ostravska a Slezska*, která vznikla v Ústavu pro regionální studia Ostravské univerzity (Ostrava 2005). Autor monografie *České divadlo v Moravské Ostravě 1908–1919* (Olomouc 2000). V současné době zpracovává soupis repertoáru a členstva německého divadla v Olomouci v letech 1770–1944 (čtyřletý grant Ministerstva kultury ČR). Na Filozofické fakultě UP působí od roku 1990.

ACTA
UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS
FACULTAS PHILOSOPHICA
PHILOSOPHICA – AESTHETICA 27 – 2004

KONTEXT(Y) IV
LITTERARIA – THEATRALIA – CINEMATOGRAPHICA

Vydala a vytiskla Univerzita Palackého v Olomouci,
Křížkovského 8, 771 47 Olomouc
e-mail: vup@upol.cz
www.upol.cz/vup

Výkonný redaktor: Michal Sýkora
Odpovědná redaktorka: Mgr. Jana Kreiselová
Technická redaktorka: RNDr. Helena Hladišová
Výtvarná redaktorka: Ivana Perůtková

1. vydání

Olomouc 2004

ISBN 80-244-0988-7

