

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta  
Katedra divadelní vědy

## **Diplomová práce**

Pavla Havelková

### **Zcizovací efekty v inscenacích Divadla Komedie**

Distancing effects in productions of Komedie Theatre

Praha, 2013

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Za cenné rady, morální podporu a hlavně za neskutečnou trpělivost moc děkuji PhDr. Zuzaně Augustové, vedoucí této diplomové práce.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze, dne 13.6.2013

.....

podpis diplomanta

**Klíčová slova:**

Pražské komorní divadlo

Divadlo Komédie

Zcizovací efekty

Kanibalové

Kvartet

Sportštyk

**Keywords:**

Prague Chamber Theatre

Komédie Theatre

Distancing effects

Kanibalové

Kvartet

Sportštyk

## **Abstrakt**

Tématem této práce je analýza zcizovacích efektů v inscenacích divadla Komédie. Protože zvolená analytická metoda je relativně podrobná, musela jsem z důvodu limitovaného rozsahu této práce ze všech inscenací divadla Komédie vybrat ty, které považuji z hlediska použitých zcizovacích principů a efektů za reprezentativní. Jsou to inscenace Kanibalové, Kvartet a Sportštyk.

Metoda mé práce spočívá v analýze jednotlivých divadelních her a následném rozboru inscenace. Každé hře je věnována samostatná kapitola. V té se soustředím především na možnosti využití zcizovacích efektů, které jsou v textu naznačeny autorem. V kapitole věnované inscenaci rozeberu to, jakým způsobem režisér pracuje se zcizovacími prostředky, které autor v textu použil, jak je rozvíjí a obohacuje.

Cílem je popsat zcizovací efekty využívané v inscenacích divadla Komédie a definovat jejich roli v kontextu celkové poetiky divadla.

## **Abstract**

The aim of the thesis is to analyze distancing effects in productions of the Komédie Theatre.

As a subject of analysis I only chose such plays of the Komédie Theatre that I consider highly representative in their usage of distancing effects and principles, reason of which is the chosen analytical method is relatively detailed and the extent of the thesis is limited. The plays chosen are Kanibalové, Kvartet and Sportštyk.

I separately analyzed each drama, then I analyzed its production. Each play is addressed in a separate chapter. In these chapters I focused especially on the possibilities of using distancing effects that are hinted at in the text by the author.

In the chapters dedicated to production I analyzed the way how the directors worked with distancing effects utilized by the authors and how they developed and enriched them.

The objective of my analysis was to identify the distancing effects used in plays of the Comedy Theatre and also to define their role in context of the overall poetry of the Komédie Theatre.

## OBSAH

ÚVOD.....	8
1. DIVADLO KOMEDIE.....	10
1.1 Divadlo Komédie – prostor a příběh .....	10
1.2 Pražské komorní divadlo před érou Komédie.....	13
1.3 Pražské komorní divadlo v Komedii .....	14
2. ZCIZOVACÍ EFEKT A BERTOLT BRECHT .....	17
2.1 Epické divadlo .....	17
2.1.1 Pouliční scéna.....	19
2.2 Zcizovací efekt.....	20
3. KANIBALOVÉ .....	22
3.1 George Tabori.....	22
3.2 Kanibalové – hra.....	23
3.2.1 Brechtův model pouliční scény v Taboriho Kanibalech.....	24
3.2.2 Zcizovací efekty v Taboriho Kanibalech.....	27
3.2.3 Promluvy k publiku.....	27
3.2.4 Komentáře .....	28
3.2.5 Songy a verše.....	30
3.2.6 Divadlo na divadle .....	32
3.3 Kanibalové - inscenace.....	35
3.3.1 Dějové rámce, čas a prostor.....	36
3.3.2 Postavy inscenace .....	40
3.3.3 Symboly .....	42
4. KVARTET.....	45
4.1 Heiner Müller.....	45
4.2 Kvartet – hra .....	46
4.2.1 Základní dějové rámce .....	47
4.2.2 „Zcizující“ pojetí dramatických postav .....	48
4.2.3 Jazyk .....	50
4.3 Kvartet - inscenace.....	51
4.3.1 Čas, prostor a postavy inscenace.....	51
4.3.2 Hudba, hra se zvukem .....	54
4.3.3 Kostýmy, scénografie, světlo.....	55
5. SPORTŠTYK ANEB SPORTOVNÍ DRAMA .....	57
5.1 Elfriede Jelinek .....	57
5.2 Sportštyk - hra.....	58
5.2.1 Témata.....	58
5.2.2 Výstavba dramatu a zcizovací efekt.....	59
5.2.3 Chór .....	60
5.2.4 Zveřejnění autorství .....	60
5.2.5 Dělejte si, co chcete. ....	61
5.3 Sportštyk - inscenace.....	62

5.3.1	Prostor inscenace, kontakt s divákem.....	63
5.3.2	Kontrasty, paradoxy.....	64
5.3.3	Dělejte si, co chcete, ale... ..	66
ZÁVĚR .....		68
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....		70

# ÚVOD

## Úvodem

Dovolím si být trochu osobní, abych objasnila svůj vztah k divadlu Komédie a zcizovacím efektům, a tedy zdůvodnila výběr tématu této diplomové práce.

Aniž bych o Komedii cokoli předem věděla, navštívila jsem ji poprvé v roce 2003, tedy v její druhé sezóně. A byla jsem fascinovaná. Jako „nepražák“ jsem se do té doby dostávala na pražská představení sporadicky, většinou v rámci svého členství v gymnaziálním divadelním klubu. „Zjevení“ typu Komédie mi byla díky profesorskému výběru navštěvovaných divadel utajena až do chvíle, kdy jsem se přestěhovala do Prahy a začala studovat vysokou školu.

Představení divadla Komédie byla fantastická, tak jiná... Já tehdy nedokázala definovat, co mě na nich tak přitahuje a proč se na první pohled liší od všeho, co jsem dosud viděla. Později mi bylo jasné, že důvodů je více – ojedinělá dramaturgie, kombinace vůdčích osobností divadla, herecký soubor, režie - a s ní právě související využívání zcizovacích efektů, které spoluvytvářely charakteristickou atmosféru představení a byly pro inscenace tohoto divadla typické.

Výběr tématu diplomové práce tudíž nebyl nijak složitý – moje srdeční záležitost Komédie a to, co mě na ní vždy fascinovalo – zcizovací efekty.

## Předmět zkoumání a metoda práce

Zcizovací prvky lze vysledovat ve většině inscenací Divadla Komédie. Ale rozsah této práce vyžaduje vybrat z nich pouze „reprezentativní vzorek“. Na základě určitých kritérií bylo proto nutné zvolit tři inscenace, které pokryjí maximální spektrum zcizovacích efektů, jež se za dobu působení divadla v inscenacích vyskytly.

Jedním z kritérií bylo vybrat takové inscenace, na jejichž režii se podílely hlavní režisérské osobnosti Divadla Komédie Dušan D. Pařízek, David Jařab a Jan Nebeský.



Dále měly inscenace odpovídat převládající dramaturgické linii divadla, která se soustředila na „současnou rakouskou a německou dramaturgiu, na předobrazy či východiska této tvorby – tedy především na meziválečnou modernu – a na práce překračující rámec klasického činoherního divadla. Divadlo Komédie tak doplňovalo spektrum pražských a českých divadel o soustavnou prezentaci děl největších poválečných středoevropských dramatiků jako např. Thomase Bernharda, Wenera Schwaba, George Taboriho či Elfriede Jelinek (držitelky Nobelovy ceny za literaturu).“<sup>1</sup>

Posledním a nejdůležitějším aspektem při výběru tří inscenací byly samotné zcizovací efekty. Po opakovaném zhlédnutí všech inscenací Divadla Komédie jsem vybrala tři zásadní zcizovací principy, které jsou na první pohled nepřehlédnutelné a natolik určující, že divákovi nedovolí vnímat inscenaci jinak, než prizmatem zcizení.

S přihlédnutím k předchozím dvěma aspektům výběru jsem pro analýzu zvolila následující tři inscenace: Kanibalové v režii Jana Nebeského, kde je zásadním zcizovacím principem prolínání celých dějových rámců, inscenaci Kvartet Dušana D. Pařízka, kde dominuje „zcizující“ pojetí dramatických postav - dva herci představují všechny dramatické postavy hry a inscenaci Sportštyk, na které se podíleli David Jařab, Dušan D. Pařízek i Jan Nebeský, a v níž základní zcizovací princip spočívá v prostorovém rozvržení jeviště a hlediště.

Po krátké charakteristice příslušného dramatického autora se nejprve budu věnovat textu jeho dramatu. Budu se snažit specifikovat zcizovací efekty, které do textu autor zakomponoval a „připravil tak půdu“ pro režiséry Komédie. V následující kapitole budu sledovat, jak s tímto potenciálem režiséři naložili, to znamená, nakolik využili „nabídky“ dramatického autora, jak ji rozvíjeli, případně obohatili vlastní invencí a posunuli dál. V závěru bych chtěla na základě získaného materiálu definovat roli zcizovacích efektů v rámci poetiky Divadla Komédie.

---

<sup>1</sup> Webové stránky Divadla Komédie, stálé scény Pražského komorního divadla. [cit. 2013-06-03] Dostupné z WWW: <http://www.prakomdiv.cz/Divadlo.aspx>.

# 1. DIVADLO KOMEDIE

## 1.1 Divadlo Komédie – prostor a příběh

Divadlo Komédie sídlí ve funkcionalistickém paláci postaveném na konci bloku Jungmannovy a Vladislavovy ulice v Pasáži Vlasty Buriana, mezi tramvajovými zastávkami Lazarská a Vodičkova. Projektantem budovy, která dříve patřila Báňské a hutní společnosti a dnes je majetkem Ministerstva financí, je architekt Josef Karel Říha. V dispozičním řešení paláce Báňské a hutní společnosti se od počátku počítalo s prostorem pro divadlo a také s klubovnou a šermírnou pro Český šermířský klub Riegel. Jedinečná stavba byla vybudována v letech 1928 – 1930. Tehdejší divadelní sál měl kapacitu 900 sedadel a již na sklonku roku 1930 se v něm usídlilo Divadlo Vlasty Buriana.

Divadlo Vlasty Buriana, založené roku 1925, se na atraktivním místě v přímém centru Prahy rychle zabydlelo a jednoznačně prosperovalo, herecký soubor se tu stabilizoval (mezi stálce patřili např. František Kovařík, Jaroslav Marvan, Čeněk Šlégl, Václav Trégl, Eman Fiala nebo Theodor Pištěk). Dramaturgie směřovala především k tomu, aby se mohl uplatnit Burianův komický talent, proto docházelo k výrazným úpravám domácích i zahraničních her. Vedle komedií s Vlastou Burianem uvádělo divadlo také představení pro děti. Hry, které byly hojně navštěvovány i lidmi z venkova, se hrály v tzv. „seriálovém provozu“, to znamenalo denně stejný kus (v sobotu byl uváděn dokonce dvakrát či třikrát). Nejúspěšnější z nich dosahovaly stovky repríz a v mnoha případech byly zfilmovány. Popularitu souboru zvyšovaly také četné sportovní aktivity a soutěže v prostorách divadla. V divadle Burian zřídil ve třicátých letech denní kino Vlasta (poté Cinema), v budově se nacházely i dílny, ateliér a módní salón. Vysoké umělecké a grafické úrovně dosahovala rovněž periodika vydávaná Divadlem Vlasty Buriana. Burianovo divadlo se stalo na přelomu třicátých a čtyřicátých let jedním z podnikatelsky nejúspěšnějších projektů a důležitým kulturním centrem tehdejšího Československa. Divadlo hrálo až do 1. září 1944. Poslední válečnou sezónu již (jako ostatní divadla v Říši) nezačalo. Po osvobození v květnu 1945 jej obsadila ozbrojená revoluční závodní rada (složená i z Burianových herců). Po zatčení Vlasty Buriana divadlo ještě týž den rada přejmenovala na Divadlo kolektivní tvorby. Produkce bez Buriana ale nebyly úspěšné, diváci je bojkotovali, a tak ke konci sezóny 1945/1946 Divadlo kolektivní tvorby zaniklo.

V následujících letech objekt využívala armáda a vládní instituce, do roku 1950 zde působilo Armádní kino.

Název Divadlo Komédie vznikl v roce 1950 a původně náležel divadlu ve Stýblově pasáži na Václavském náměstí. Pod novým názvem bylo toto divadlo připojeno k Městským divadlům pražským. Po čtyřech letech se Divadlo Komédie přestěhovalo právě do nevyužívaného prostoru bývalého Burianova divadla v paláci Báňské a hutní společnosti.

Součástí Městských divadel pražských zůstala Komédie až do roku 2002. V období do roku 1972, pod osvíceným vedením Oty Ornesta, se podoba Městských divadel pražských ustálila, kromě Komédie k nim patřilo také Komorní divadlo a ABC. Na všech těchto scénách hrál jeden soubor. Jako režiséři tu kromě Oty Ornesta působili také Miroslav Macháček, Václav Hudeček, Alfréd Radok nebo Karel Svoboda. Hráli tu například Marie Rosůlková, Svatopluk Beneš, Rudolf Hrušínský starší, Radovan Lukavský, Jaroslav Marvan, Irena Kačírková, Jaroslava Adamová, Lubomír Lipský, Josef Kemr, Václav Voska, Dana Medřická, Josef Bek a další. S divadlem spolupracovali významní výtvarníci, např. Cyril Bouda, Ester Krumbachová, Josef Svoboda, František Tröster nebo František Tichý. Pod vedením Oty Ornesta se divadlo vyhnulo extrémní podobě socialistického realismu, na repertoáru se objevovala především díla světových klasiků.

V letech 1972 – 1979 Městská divadla pražská objekt v pasáži nevyužívala, hostovalo zde Divadlo Jiřího Wolкера. Dalších dvanáct let byl divadelní sál uzavřen z důvodů rekonstrukce. Ta započala v lednu 1988 podle plánů architekta Karla Pragera (autora Nové scény Národního divadla v Praze nebo budovy někdejšího Federálního shromáždění). Poměrně radikálním stavebním zásahem vznikl podstatně komornější prostor - dnes má sál pouhých 259 míst, byly zakryty boční lóže a omezen počet řad v parteru i na balkóně.

V roce 1991 byl zrekonstruovaný prostor, stále patřící pod Městská divadla pražská, otevřen pod názvem Divadlo „K“. Nové vedení Městských divadel pražských v čele s Janem Vedralem zvolilo pro pojmenování počáteční písmeno „k“ z názvů obou velmi úspěšných zaniklých scén (Komorní divadlo a Komédie) a rozhodlo se repertoárem navázat na tradici Komorního divadla. Scéna se profilovala jako náročná a inscenačně průbojná. Uměleckým šéfem Divadla Ká se stal nejprve Petr Palouš a posléze Jaroslav Gillar. Šestnáctičlenný soubor se osamostatnil a nebyl již společný pro celá Městská divadla pražská.

V květnu 1994 proběhl konkurz na nové umělecké vedení Divadla Ká, ve kterém zvítězil projekt režisérů Michala Dočekala a Jana Nebeského. S příchodem těchto režisérů a souboru pocházejícího především z Divadelního spolku Kašpar se divadlo vrátilo k názvu Divadlo Komédie. Komédie se za osmiletého Dočekalova šéfování vyznačovala hledáním originální dramaturgie a netradičním pojetím klasických divadelních textů. Vznikla zde řada pozoruhodných inscenací, soubor získal mnohá ocenění. Vyrostlo tu mnoho hereckých osobností, například David Prachař, David Matásek, Lucie Trmíková, Saša Rašilov ml., Petra Lustigová, Jan Dolanský, Miloš Majzlík a další.

V roce 2002 umělecký šéf souboru Michal Dočekal odešel do Národního divadla v Praze. Komédie prošla ekonomickou transformací, odtrhla se od Městských divadel pražských a ve výběrovém řízení na nového provozovatele Divadla Komédie zvítězil projekt Pražského komorního divadla pod vedením Dušana Davida Pařízka a Davida Jařaba.

Pražské komorní divadlo setrvalo u názvu Divadlo Komédie. S pomocí architektů Tomáše Rusína a Ivana Wahly došlo k úpravám divadelního sálu i prostorů kavárny a foyeru (nově zde byl vyřešen bar a instalovány osvětlovací lávky). Cílem těchto změn a očistných kroků bylo navrátit divadlu původní estetický ráz a navázat na meziválečnou modernu.

Repertoár Komédie tvořily až na výjimky divadelní texty uvedené v české či světové premiéře, dramaturgie se soustředila na současnou rakouskou či německou dramaturgiu. Určujícím prvkem tak oproti repertoárovému typu divadel nebyl pouze herecký soubor, ale především zřetelně formulovaná dramaturgie, vyhraněné inscenační postupy a celková myšlenková konzistence. Vedle Dušana Davida Pařízka a Davida Jařaba zde režíroval také Jan Nebeský, Kamila Polívková (jinak dvorní scénografka divadla), Viktorie Čermáková a další – také zahraniční režiséři. Organizaci a chod divadla měl na starosti pouze minimální produkčně-umělecký tým. Pražské komorní divadlo nemělo herecký soubor v zaměstnaneckém poměru, přesto však disponovalo stálým okruhem herců, kteří za deset let svého působení na jevišti Divadla Komédie dosáhli působivých kvalit a souhry. Jmenujme alespoň herecké osobnosti, jako jsou např. Karel Roden, Martin Finger, Daniela Kolářová, Roman Zach, Saša Rašilov ml., Vanda Hybnerová, Gabriela Míčová, Martin Pechlát, Ivana Uhlířová, Jiří Štrébl,

Stanislav Majer... Divadlo bylo mnohokrát oceněno za jednotlivé výkony, za své inscenace i za kvalitu tvorby v jednotlivých letech.

V roce 2011 se Pražské komorní divadlo dobrovolně rozhodlo předčasně ukončit svou práci v Divadle Komédie. Šéf souboru Dušan David Pařízek k tomuto rozhodnutí dospěl po vleklých neshodách, které měl se zřizovatelem kvůli financování souboru. Snižování příspěvku od města by znamenalo nutné kompromisy v připravované dramaturgii, to Pražské komorní divadlo dělat nechtělo. V červenci roku 2012 Divadlo Komédie tedy odehrálo své poslední představení. Z výběrového řízení, které proběhlo na podzim 2011, vzešel nový provozovatel - Divadlo Company.cz.<sup>2</sup>

## 1.2 Pražské komorní divadlo před érou Komédie

Na počátku Pražského komorního divadla byla inscenace Dušana D. Pařízka z roku 1997. Pod patronátem Divadla Na prahu uvedl tehdy šestadvacetiletý student režie na DAMU svou inscenaci Prezidentek Wenera Schwaba. Premiéru měla 20. listopadu v Divadle Na zábradlí.

Během roku 1998 se Pařízek od Divadla Na prahu odloučil a Prezidentky uvedl v obnovené premiéře 11. června 2000 na téže scéně, ale už pod hlavičkou Pražského komorního divadla.

Touto inscenací na sebe Pražské komorní divadlo poprvé významně upozornilo hned v samých počátcích své existence. Werner Schwab byl totiž odbornou veřejností vnímán jako velmi kontroverzní autor a laická veřejnost ho v podstatě neznala. Český divák měl možnost setkat se s tímto autorem pouze jedinkrát, a to v Plzni roku 1995 na festivalu Divadlo, kde s Prezidentkami hostoval vídeňský Burgtheater. Tehdy se ještě ozývaly pohoršené hlasy kritiky. Třeba Karel Král pro Svět a divadlo napsal, že úspěch Schwabovy hry „*ukazuje, jak lze i cynismus, absolutní blasfémii, totální zneuctění zkorumpovat. A úplným kýčem se takové umění stane, když mu publikum od srdce aplauduje*“.<sup>3</sup>

Pařízkova inscenace se setkala s velmi kladnou odezvou divácké veřejnosti a „vpustila“ Wenera Schwaba na další pražská i mimopražská jeviště. Mladý režisér se navíc zapsal do povědomí české kritiky a započal cestu Pražského

<sup>2</sup> Webové stránky provozovatele Divadla Komédie o. s. Divadlo Company.cz, d. s. [2013-06-03] Dostupné z WWW: <http://www.divadlokomedie.eu/divadlo-komedie/>.

<sup>3</sup> KRÁL, Karel. Kýč a umění. In: Svět a divadlo: SAD. Praha, roč. 1996, č. 1. ISSN 0862-7258, s. 43.

komorního divadla jakožto uskupení se současným repertoárem, v němž byla většina inscenací uvedena coby česká či světová premiéra.

Od počátku šlo o otevřenou platformu, ve které se střídalo množství hereckých i tvůrčích osobností. Na podobném principu fungovalo Pražské komorní divadlo i v dalších letech.

Na dalším projektu, inscenaci Brechtova Baala, jejíž premiéra proběhla 13. září 1998 v Dejvickém divadle, se Pařízek poprvé pracovně setkal s Davidem Jařabem, který právě přesídlil z Moravy do Prahy. Tehdy započala budoucí úzká spolupráce těchto dvou osobností.

Pražské komorní divadlo poté vytvořilo řadu pozoruhodných inscenací<sup>4</sup> a navázalo spolupráci s mnoha uznávanými hereckými osobnostmi, jako byli Daniela Kolářová, Karel a Marian Rodenovi nebo Marie Málková.

24. června 2002 podepsalo Pražské komorní divadlo s Magistrátem hlavního města Prahy „Smlouvu o poskytnutí finančního příspěvku“ a oficiálně zahájilo přípravy pro svou první sezónu v Divadle Komedie, jehož prostory převzalo 1. srpna 2002. S Pražským komorním divadlem tak přišel do Komedie nový tvůrčí tým, otevřený mnoha dalším spolupracovníkům, mimo jiné právě režiséru Janu Nebeskému.<sup>5</sup>

### **1.3 Pražské komorní divadlo v Komedii**

Z Pražského komorního divadla se v Komedii už během prvních sezon stala jedna z nejprogresivnějších profesionálních scén v České republice. Divadlo se soustředilo především na současnou českou, rakouskou a německou dramaturgii, na předobrazy či východiska této tvorby – tedy především na meziválečnou modernu – a na práce překračující rámec klasického činoherního divadla.

Na jevišti Divadla Komedie se objevovaly divadelní texty uváděné téměř výhradně v české či světové premiéře a projekty, které využívaly prvky moderního pohybového divadla nebo reflektovaly výrazné tendence aktuálního hudebního či výtvarného dění.

Komedie doplňovala spektrum pražských i mimopražských divadel o soustavnou prezentaci děl největších poválečných středoevropských dramatiků

---

<sup>4</sup> 1999 Ostroštelci I, 1999 Lidumor aneb Má játra beze smyslu, 2000 Slavná Nemesis, 2001 scénické čtení Staří mistři, 2001 The Bandits.

<sup>5</sup> FLEYBERKOVÁ, Klára. Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komedie. Magisterská práce. Praha: AMU, 2012, s. 13.

jako např. Thomase Bernharda, Wenera Schwaba, George Taboriho či Elfriede Jelinek.

Vedle této hlavní dramaturgické linie, která tvořila základní ideovou stavbu repertoáru, fungovaly také tzv. „Otevřené scény“, tedy koprodukční projekty či představení hostů, vybíraná dle celkové koncepce a tváře divadla. Určujícím prvkem byly silná a zřetelná dramaturgie, umělecká rozmanitost a výrazný producentský přístup k formování programu.

Pražské komorní divadlo při svém působení v Divadle Komédie přišlo s koncepcí otevřeného divadla, jehož organizaci a chod má na starost pouze minimální produkčně-umělecký tým. Oproti běžným zvyklostem tak nemělo PKD v zaměstnaneckém poměru herce ani část technického personálu. Přesto bylo možné v Divadle Komédie hovořit o zřetelném hereckém souboru, který patřil k jeho velkým devízám. Na jevišti Divadla Komédie se objevovaly takové herecké osobnosti jako Karel Roden, Daniela Kolářová, Saša Rašilov ml., Vanda Hybnerová, Roman Zach, Martin Finger, Gabriela Míčová, Martin Pechlát, Ivana Uhlířová, Jiří Štrébl, Stanislav Majer a další.

Divadlu bylo uděleno mnoho významných ocenění: Cena Alfréda Radoka pro Danielu Kolářovou v kategorii ženský herecký výkon roku 2004 (Bernhard: U cíle), pro Vandu Hybnerovou v kategorii ženský herecký výkon roku 2005 (Fassbinder: Hořké slzy Petry von Kantové), pro Martina Fingera v kategorii mužský herecký výkon roku 2006 (Bernhard: Světanápravce) a 2007 (Franz Kafka, Dušan D. Pařízek: Proces). Inscenace Světanápravce byla oceněna cenou MAX a inscenace Proces byla vyhlášena Inscenací roku 2007. Martin Pechlát získal Cenu Alfréda Radoka za nejlepší mužský herecký výkon roku 2009 (Reese, Pařízek: Goebbels/Baarová), Ivana Uhlířová za ženský herecký výkon roku 2010 (Horváth: Víra, láska, naděje) a v roce 2011 získali tuto cenu hned dva herci Divadla Komédie – Gabriela Míčová (Fassbinder: Odpad, město, smrt) a Martin Pechlát (Roth, Jařab: Legenda o svatém pijanovi). Divadlo Komédie bylo Cenou Alfréda Radoka třikrát vyhlášeno Divadlem roku (2007, 2009 a 2011).

Komédie se zřetelně profilovala i ve středoevropském kontextu – účast na mezinárodních festivalech (např. Salzburském festivalu, mezinárodním divadelním festivalu Theaterformen v Hannoveru či festivalu Neue Stücke aus

Europa ve Wiesbadenu) a hostování na významných zahraničních scénách (např. Divadlo Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, Deutsches Theater Berlin aj.).<sup>6</sup>

Divadlo Komédie se pod vedením Pražského komorního divadla stalo fenoménem - milovaným věrnými diváky, „fajnšmekry“, oceňovaným kritikou. Přes všechny vyjmenované úspěchy, posbírané ceny a své pevné místo na pražské kulturní mapě Komédie neustále bojovala o finanční příspěvky od města. Už v roce 2010 muselo divadlo kvůli snížení příspěvku dělat změny v repertoáru a rušit některé domluvené koprodukce se zahraničními scénami. Neshody šéfa souboru Dušana Pařízka s pražským magistrátem vyvrcholily v roce 2012. Pařízek se rozhodl nedělat dál kompromisy a působení souboru v Divadle Komédie ukončit.

Soubor se rozloučil 31. 7. 2012 derniérou inscenace Hodina, ve které jsme o sobě nevěděli. Představení bylo vyprodané, stejně jako všechny poslední reprízy i derniéry ostatních inscenací Komédie.

---

<sup>6</sup> Webové stránky Divadla Komédie. [cit. 10. 6. 2013]. Dostupné z WWW: <[www.prakomdiv.cz](http://www.prakomdiv.cz), <http://www.prakomdiv.cz/Divadlo.aspx>>.



## 2. ZCIZOVACÍ EFEKT A BERTOLT BRECHT

### 2.1 Epické divadlo

Mám-li se v této práci věnovat epickému divadlu a zcizovacím efektům, musím začít Bertoltem Brechtem. Je to příznačné i proto, že první společnou prací dvou vůdčích osobností Pražského komorního divadla byla v roce 1998 inscenace Brechtova Baala.

Brecht byl tím, kdo při svém experimentování a hledání nového způsobu divadelního sdělení našel odpověď v epickém divadle a využívání principu zcizení.

Termín epické divadlo ale poprvé použil Erwin Piscator. Prostřednictvím epického zobrazení divadelní události chtěl působit na diváky společensky a politicky, a tím se pokusit o změnu uspořádání společnosti.

Piscatora, stejně jako celou generaci poválečných evropských divadelníků ve dvacátých letech, ovlivnil němý film. Ve svých inscenacích využíval technické prostředky, do té doby na divadle téměř neznámé. Například projekce dokumentárního filmu nebo statistických údajů, titulky, které v němém filmu popisují děj, princip montáže a střihu. Brecht s Piscatorem spolupracoval<sup>7</sup> a mnohé z Piscatorových myšlenek přijal a dál rozvíjel. Epické postupy pak v různých podobách procházejí celou další Brechtovou tvorbou.

Osou Brechtovy divadelní reformy se stal angažovaný vztah k mimojevištní skutečnosti. Ideová východiska Brechtova schématu se opírají o názor, podle něhož je myšlení člověka určováno společenským bytím.<sup>8</sup> Brecht si klade otázku: „Dá se dnešní svět zobrazit na divadle?“ A dospívá k odpovědi: „Dá, avšak jenom tehdy, pojímáme-li jej jako svět, který lze změnit.“<sup>9</sup> Zobrazovaná skutečnost má diváka přivést k přemýšlení, pochybnostem, otázkám a k potřebě realitu měnit. „Brecht vyzdvihuje racionální, uvědomovací stránku zobrazení na úkor stránky emocionální. Racionální zaměření zase ovlivňuje výběr zobrazovacích prostředků směrem k věcnosti, konkrétnosti, didaktičnosti, zjednodušení, typizaci a aktuálnosti. Brecht si byl zároveň vědom potřeby zábavnosti naučného a

<sup>7</sup> Např. v roce 1927 se na Piscatorově inscenaci Švejka podílel Bertolt Brecht jako jeden z dramaturgů.

<sup>8</sup> BRECHT, Bertolt. Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“. In: BRECHT, Bertolt: Divadelní hry 4. Odeon, Praha 1984, str. 122.

<sup>9</sup> BRECHT, Bertolt. Dá se dnešní svět zobrazit na divadle? In: BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Československý spisovatel, Praha 1958, str. 9.

didaktického divadla, proto se v jeho tvorbě objevují vedle věcnosti a konkrétnosti i naivismus, humor, akcentovaná ludičnost nebo prvky blízké barokní koncepci 'scholy ludus'.<sup>10</sup> Ve svém epickém divadle Brecht částečně nahrazuje jednání vyprávěním. Je to způsob, jakým diváka dovést k určitému poznání. Cílem není momentální vjem, ale další uvažování o zobrazeném. Brecht neodmítá a neruší příběh. Ten je u něho ale komentován a zcizen.

Bertolt Brecht k tomu využívá takové prostředky, jako jsou prezentace a sebe prezentace postavy, popisy, vyprávění, přímé oslovení publika, zveřejnění vlastního autorství, hru ve hře, hraní si „na“, naivistická zobrazení, songy, titulky, postavu mluvčího, vrstvení herních rovin uvnitř jevištní situace, případně komentáře, které prozrazují nebo rekapituluji vývoj děje. V Brechtových experimentech je patrná inspirace herectvím filmové grotesky. Používá typické filmové gagy i montáž. Scény jsou uzavřenými celky a teoreticky by bylo možné, aby fungovaly samostatně. Děj hry se neodvíjí chronologicky, ale v křivkách a skocích. Brecht před každým obrazem ve své hře oznamuje, o co v dané části půjde, o čem bude příběh pojednávat. To, co si aristotelovské dramatické divadlo ponechává jako překvapení pro diváka, on předem anoncuje. Vyprávění příběhu není hlavním cílem jeho dramatické a režisérské tvorby. Cílem je způsob, jakým se příběh vypráví a především prostředky, které k tomu používá. Divák jimi má být silně zasahován a překvapován. Jde o to, aby diváci neseděli v hledišti jako hypnotizovaní, vytržení z normálního života, ale aby je herci na jevišti zábavným způsobem burcovali k duševní činnosti, k utváření vlastního úsudku. Proto Brecht soustavně ruší iluzi toho, že jsou diváci přítomni skutečné události. Brecht tím způsobuje, že se divák nemůže do hry příliš „vcítit“. Ve chvíli, kdy hrozí nebezpečí, že by se divák dostal do takového stavu „omámení“, přerušuje autor plynulý tok děje a zasazuje do něj komentář, song, titulek apod.

---

<sup>10</sup> MUSILOVÁ, Martina. Zdravá schizofrenie. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2007, str. 9.

### 2.1.1 Pouliční scéna

Vzorovým příkladem fungování epického divadla a epického herce v něm je Brechtova „pouliční scéna“ (základní model scény epického divadla).<sup>11</sup> Na ulici dojde k automobilové nehodě a její očitý svědek sděluje hloučku lidí, kteří se na místě shromáždili, jak a proč k nehodě došlo. Tento očitý svědek je typickým hercem Brechtova epického divadla. Brecht jej nazývá demonstrátorem. Demonstrátor neztělesňuje postavu, pouze o ní a o události podává zprávu. Diváci si jej s postavou nemají ztotožňovat, mají si vytvořit názor na předváděnou událost. Je zde jasně patrná distance mezi ním a postavou. Při své demonstraci zpřítomňuje jednání, které se odehrálo v minulosti. Přitom nijak nezastírá, že děj je již ukončen. Vždyť přece diváci vidí, resp. vědí, k čemu došlo. Otázkou je, jak událost probíhala. Demonstrátor je autorem celého výstupu. Zná jeho začátek, průběh i konec. K demonstrované události zaujímá postoj jako k celku a může ji kdykoli přerušit, vrátit se zpět nebo posunout dopředu. „Událost je pouličním demonstrátorem komentována a uvozena vyprávěním. Tento komentář poukazuje na minulostní charakter události, zároveň ji uvádí do vztahu k přítomnosti, v určitém smyslu ji tak zpřítomňuje jako citaci minulosti. Komentář proměňuje zobrazení děje dramatickou ich- formou, kdy herec jedná za postavu, do odosobněné a objektivující epické er-formy, kdy demonstrátor jedná sám za sebe a postavu cítuje jako třetí osobu. Brechtův demonstrátor provádí selekci jednání postav, ukazuje jen to, co je pro vyličení události třeba.“<sup>12</sup> Touto selekcí demonstrátor vyjadřuje svůj postoj k události. Používá také herní postupy, jako jsou nadsázka a stylizace. Od zobrazované události si udržuje kritický odstup, vyjadřuje svůj názor a otevírá prostor pro možnou diskuzi s diváky, kteří mohou událost vnímat odlišně. „Událost epického divadla zahrnuje dvě roviny. Zahrnuje situaci, k níž došlo v minulosti a o které demonstrátor podává zprávu, a situaci demonstrátora, který posluchači (divákovi) v přítomnosti událost demonstruje.“<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> BRECHT, Bertolt: Pouliční scéna. In: Brecht, Bertolt: Myšlenky. Československý spisovatel, Praha 1958, str. 50.

<sup>12</sup> MUSILOVÁ, Martina. Zdravá schizofrenie. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2007, str. 23.

<sup>13</sup> Ibid.

## 2.2 Zcizovací efekt

Zcizovací efekt (Verfremdungseffekt) je pro Brechtovo epické divadlo zásadní. Při definování zcizujícího efektu vychází Bertolt Brecht z metody ozvláštňení, kterou prosazoval Viktor Šklovskij. Totiž, že člověk má v procesu poznávání tendenci zobecňovat, rychle a automatizovaně vnímat i mluvit (nedoposlechnutí, nedořikávání slov apod.). Šklovskij chápe pojem ozvláštňení jako vytržení z navyklého, neuvědomělého, zautomatizovaného vnímání skutečnosti. Brecht z této koncepce vychází a události a jednání ukazuje jako nesamozřejmé, zvláštní a hodné pozornosti. Divák je má vnímat z odstupů, nedůvěřivě, zkoumavě a kriticky. V tomto duchu má herec zobrazovat postavu. „Umělec se snaží na diváka působit cizí, ba překvapivě. Tak se věci, které předvádí, znevšedňují. Každodenní věci pomocí tohoto umění přestávají být něčím samozřejmým.“<sup>14</sup>

Zastavím se teď krátce u konkrétních zcizovacích prostředků, které Brecht používal. Mnohé z nich se v různých modifikacích budou objevovat v analyzovaných dramatech a inscenacích v dalších kapitolách mé práce.

Princip hry ve hře uplatnil Brecht například v dramatu *Muž jako muž*. Vzniká tím vrstvení několika herních rovin uvnitř jevištní situace. Hra ve hře existuje jako kompaktní celek, má svůj začátek a konec. Můžeme ji chápat jako „hru na“. Ve scéně prodeje fiktivního slona Galy Gayovi slon vznikne prostě tak, že se za něho pomocí masky a přehození přestrojí dva muži. Když je třeba, aby někdo sehrál kupce, voják Uria osloví vdovu Begbickovou „Dělala byste nám kupce?“ a vdova Begbicková se role ujme.<sup>15</sup> Díky naivismu a záměrné prostotě takového zobrazení je podtržena názornost a zábavnost celého výstupu. Ve stejné hře najdeme i přímé oslovení publika a zveřejněné autorství, když vdova Begbicková promlouvá k divákům:

*„Pan Bertolt Brecht dí: Muž jako muž.*

*A basta.*

*To přece může tvrdit lidé na sta.*

---

<sup>14</sup> BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském hereckém umění. In: BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Československý spisovatel, Praha 1958, str. 41.

<sup>15</sup> BRECHT, Bertolt. Muž jako muž. In: BRECHT, Bertolt. Divadelní hry 1. SNKLHU, Praha 1963, str. 113.

*Ale pan Bertolt Brecht chce dokázat svému okolí, že s člověkem se dá provádět cokoli.* <sup>16</sup>

Inspirace němým filmem a filmovou groteskou je patrná z používání titulků a komentářů, které shrnují uplynulý, probíhající nebo budoucí vývoj děje. Dále také ze střihů, skoků a montáže, které jsou pro film typické. Brecht některé situace opakuje nebo zpomaluje tak, aby bylo možné dobře si všimnout jednání postav.

Dalšími ze zcizovacích efektů jsou prezentace a sebeprezentace postav. Seržant Fairchild se v expozici třetí scény ve hře *Muž jako muž* představuje současně publiku a postavám přítomným na jevišti:

*„Já, seržant britské armády, zvaný Krvavá pětka, Tygr z Kilkoj a také Tajfun, jsem už dávno na nic takového nenarazil.* <sup>17</sup>

Příkladem prezentace postavy jinou postavou je replika vdovy Begbickové, která hostům své kantýny a publiku představuje postavy čtyř vojáků:

*„Tohle je slavný kulometný oddíl, co rozhodl bitvu u Hajdarábádu. Říká se jim lotři.* <sup>18</sup>

Brecht je také autorem milostné a přírodní lyriky, satirických básní i žánrových balad. Často svou poezii opatřoval melodií. Tyto tzv. songy se stávaly součástí jeho dramát, fungovaly jako zcizovací efekty- samostatné hudební vsuvky. <sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> BRECHT, Bertolt. *Muž jako muž*. In: BRECHT, Bertolt. *Divadelní hry 1*. SNKLHU, Praha 1963, str. 126.

<sup>17</sup> *Ibid.*, str. 111.

<sup>18</sup> *Ibid.*, str. 114.

<sup>19</sup> MUSILOVÁ, Martina. *Zdravá schizofrenie*. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2007.

### 3. KANIBALOVÉ

Nyní se již budu zabývat třemi vybranými dramatickými texty, resp. inscenacemi Pražského komorního divadla. Nejprve vždy věnuji několik řádků autorovi dramatického textu, poté přejdu k samotné analýze hry z hlediska použitých zcizovacích prostředků. Bude následovat kapitola věnovaná inscenaci této hry Pražským komorním divadlem, zaměřená na využití, rozšíření a obohacení zcizovacích prostředků, které obsahuje původní dramatický text i těch, které jsou dílem samotných tvůrců inscenace.

#### 3.1 George Tabori

Maďarský Žid George Tabori se narodil roku 1914 v intelektuální rodině v Budapešti, ještě v Rakousko-Uhersku, jako syn známého budapešťského novináře Cornelia Taboriho. Vyučil se hoteliérem a žil v Berlíně a Drážďanech. V roce 1935 odjel z Německa za svým bratrem do Londýna, čímž si zřejmě zachránil život. Během války totiž takřka celá jeho rodina našla smrt v nacistických vyhlazovacích táborech, roku 1944 také jeho otec, jehož památce je věnována právě hra Kanibalové. Taboriho matka jako zázrakem přežila Osvětim. O této ženě vypovídají Taboriho hry Odvaha mé matky a Balada o vídeňském řízku.

V letech 1941-1943 působil George Tabori jako válečný korespondent BBC na Blízkém východě. Na sklonku padesátých let byl získán jako filmový scénárista pro Hollywood. V následujících deseti letech pak střídavě pobýval v Americe, Anglii, Francii a psal scénáře, např. pro A. Asqita, J. Loseyho, A. Hitchcocka.

K divadlu se Tabori, jak sám říká<sup>20</sup>, dostal náhodou, když byl požádán svým přítelem Charlesem Laughtonem o překlad Brechtovy hry Život Galileův. Začal překládat i další Brechtova dramata a nakonec i sám psát divadelní hry.

Roku 1968 měla v New Yorku premiéru jeho první hra- Kanibalové. Rok poté se ji podařilo prosadit také do repertoáru berlínského Schillerova divadla. Tehdy se Tabori rozhodl pracovat blíže neurčenou dobu v Německu. A zůstal

---

<sup>20</sup> DĚDEK, Jan. Šachová partie s osudem. In: Reflex, 22/04, str. 22.

natrvalo. Začal se intenzivně věnovat psaní divadelních her, které posléze ovlivnily podobu německého divadla.

Ve Vídni založil Tabori v roce 1987 experimentální scénu Kreis, kterou také až do roku 1990 vedl. Poté žil v Berlíně nedaleko divadla Berliner Ensemble a i přes svůj vysoký věk se nevzdal divadelní práce. Na počátku roku 2000 inscenoval svou hru Brecht Akte jako zahajovací představení Berliner Ensemble pod novým vedením Clause Peymanna. Ve zmíněném divadle Tabori také působil ve stálém angažmá. George Tabori zemřel v Berlíně 23. 7. 2007 ve věku 93 let.

Přestože sám Tabori nacistickému vyhlazování Židů unikl, trauma člověka, který přežil Osvětim, prostupuje celým jeho dílem. Provokující je způsob, jakým se s tím Tabori vyrovnává. Žádné pedantické moralizování, odsuzování nacistických zločinců, ale ten nejčernější humor. Zdá se, že pro něj neexistují žádná tabu. Rozmetává ve svých dramatech všechny myslitelné jistoty, pokládá nepříjemné otázky, dotýká se bolavých míst, na která by mnozí nejradši zapomněli. Ředitel a herec ústeckého Činoherního studia Jaroslav Achab Haidler o problematice Taboriho her hovoří takto: „*Vnímáme holocaust jako památník, Evropa chodí kolem Židů po špičkách, protože tak strašně trpěli, až je o tom neslušné mluvit. Jenže to se naopak musí rozkrojit a jediný, kdo si takhle svatokrádežný přístup může dovolit, je právě Tabori.*“<sup>21</sup> Taboriho hry odrážejí všechna zvěřstva, kterých se dopouštělo lidstvo, v podstatě samo na sobě, během dvacátého století, první a druhou světovou válku, obludnost fašismu v Německu a celé Evropě, masové vraždění v koncentracích, Hirošimu, stalinismus, gulagy...

K nejznámějším a u nás inscenovaným Taboriho hrám patří Mein Kampf (Divadlo Jana Hrušínského), Kanibalové (Divadlo Komédie), Goldbergovské variace (Divadlo v Dlouhé) nebo Balada o vídeňském řízku (Divadlo Na Zábradlí).

### 3.2 Kanibalové – hra

V Kanibalech jde o příběh skupiny osvětimských vězňů, kteří se, naprosto vyhladovělí, rozhodnou sníst svého „vlastnoručně“ zabitého spoluvězně Špekouna. Strýčkovy snahy zabránit kanibalismu jsou marné. Když se o vraždě a připravované „hostině“ dozví dozorce Schreckinger, přikáže vězňům, aby

---

<sup>21</sup> KOLÁŘOVÁ, Kateřina. O holocaustu může s černým humorem vypovídat jen Žid. In: MF DNES, 5. 4. 2003, str. 9.

Špekouna pozřeli přímo před ním. Až na dva si všichni uvědomí hrůznost zamýšleného činu a Schreckingerovu rozkazu se vzepřou. Až na tyto dva naleznou všichni smrt v plynové komoře.

Především v Německu Taboriho prvotina mnohé šokovala. Téma holocaustu bylo na konci šedesátých let ještě velmi bolestné a nepříjemné. Navíc Taboriho provokující a někdy možná až rouhačský přístup byl pro Němce jen velmi těžko přijatelný.

Dříve než se budu věnovat samotné analýze Nebeského inscenace, zastavím se u textu hry Kanibalové George Taboriho. Budu se věnovat především těm pasážím, které jsou důležité z hlediska svého potenciálu pro rozvinutí zcizovacích efektů.

Celou hru autor koncipuje jako epické zpřítomnění minulého, uzavřeného děje. Jako divadlo předváděné, resp. divákovi průběžně vyprávěné samotnými postavami dramatu. Spíše než jako zcizovací efekt bych tento fenomén pojmenovala „zcizení“. Zcizení zde totiž chápu jako základní princip výstavby dramatu. Ne jako jednorázový efekt, který má diváka upozornit na to, že sleduje divadelní představení. Zcizení je tu výchozí časoprostorovou i dějovou rovinou, která je následnými zcizovacími efekty umocňována o další stupně. Základní úroveň zcizení připomíná situaci Brechtovy pouliční scény. Této analogii se budu podrobněji věnovat v následující kapitole.

Taboriho hra je pozoruhodná vrstvením a prolínáním několika úrovní zcizení – několika dějových rámců. Perspektiva diváckého pohledu je posunuta hned na samém počátku hry – výchozím a základním zcizovacím principem hry je fakt, že celá akce odehrávající se na jevišti je vzpomínkou, resp. vyprávěním dvou přeživších vězňů koncentračního tábora. Další dějové rámce a zcizovací efekty, které Tabori hojně používá, jsou mocninou tohoto schématu.

### **3.2.1 Brechtův model pouliční scény v Taboriho Kanibalech**

Výchozí dějové a časoprostorové schéma Taboriho dramatu v zásadě odpovídá Brechtově pouliční scéně. Tedy základnímu modelu epického divadla. Očitý svědek události, v našem případě svědci dva, sdělují „přihlížejícím“, jakým způsobem událost proběhla. Zastavím se u dvou zásadních východisek této situace



– kdo jsou v Taboriho dramatu oni „přihlízející“ a zda je pro Taboriho stejně jako pro Brechta podstatnější průběh události, než její výsledek.

V Brechtově pouliční scéně je rozvržení úloh jednotlivých aktérů poměrně jednoznačné. Svědek události, tedy demonstrátor, byl přítomen automobilové nehodě a podává zprávu hloučku přihlízejících. Někteří z nich nehodu viděli také, byť ne třeba celý její průběh, jiní vidí až její následky. Všichni znají konec příběhu a od demonstrátora očekávají vylíčení jeho průběhu. Zároveň jsou opravdu jen nezúčastněnými přihlízejícími.

Taboriho „osvětimská scéna“ je složitější a vrstevnatější. Hirschler a Heltai byli svědky události, ale ne nezúčastněnými. Nemohou být objektivní do té míry jako demonstrátor Brechtův. Coby přeživší, mnoho let po válce podávají zprávu o průběhu události v koncentračním táboře. Ale tyto události se jich osobně příliš dotýkají, než aby jejich demonstrace zůstala v mezích epického vyprávění a pouhého zpřítomnění minulosti. Výchozí časoprostorové a dějové určení (dvacet pět let po válce, v restauraci u oběda, vzpomínání na pobyt a události v koncentračním táboře) se místy proměňuje (dramatické tady a teď v Osvětimi, pobyt a události v koncentračním táboře). Tyto dvě roviny, tedy epická a dramatická, se střídavě prolínají a překrývají.

Důležitou otázkou zůstává, koho lze v případě Taboriho dramatu (stále se držíme analogie pouliční scény) označit za přihlízející. Jednoznačně to jsou diváci v hledišti. Hirschler a Heltai coby demonstrátoři jim vyprávějí uzavřený, ukončený příběh o kanibalismu v koncentračním táboře. Sdělují, že jediní přežili, a diváka zajímá, jak a proč k tomu došlo. Vrátime-li se k automobilové nehodě z Brechtovy pouliční scény, diváci se ocitají v roli přihlízejících, kteří se dostavili na místo až po nehodě a veškeré informace o jejím průběhu získávají pouze od demonstrátora.

Jenže za přihlízející bychom mohli označit také ostatní vězně, kteří koncentrák nepřežili, ale jsou svědky toho, jak Hirschler a Heltai o události podávají zprávu. Oni jsou těmi, kdo „automobilovou nehodu“ také viděli a mohou ji vnímat odlišně, což stejně jako u Brechta otevírá prostor možné diskuzi. A vězni opravdu nahlízejí na některé události odlišně. Především proto, že Hirschler a Heltai se snaží na nepříjemné, trýznivé zážitky zapomínat a sami sebe vidět v lepším světle. Jejich bývalí spoluvězni často opouštějí pasivní roli přihlízejících. Jsou totiž zároveň neposlušnými „oživými vzpomínkami“

Hirschlera a Heltaie. Své přeživší spoluvězně neustále opravují a příběh komentují, čímž se sami ocitají v roli demonstrátorů.

Navíc, co je předváděno, je často zároveň některou z postav komentováno. Jako by Hirschler a Heltaie své vzpomínkou oživené spoluvězně nedokázali udržet v mezích svého vlastního vyprávění a ti se rozhodli sami hrát a vyprávět svůj příběh.

Tak jako se demonstrátoři Hirschler a Heltaie místy stávají přímými aktéry zpřítomněné události, tak se přihlížející spoluvězni stávají demonstrátory. Navíc, snad proto, že lágr na rozdíl od Hirschlera a Heltaie nepřežili a nejsou zatíženi vinou (já přežil, oni ne), mohou si dovolit nadhled, ironii a černý humor.

Vrátím se teď k dalším charakteristickým znakům Brechtovy pouliční scény, které nalezneme i u Taboriho. Brechtův demonstrátor neztělesňuje postavu, pouze o ní a o události podává zprávu. Distance mezi ním a postavou je jasně patrná. V základním dějovém rámci totéž najdeme i u Taboriho Kanibalů. Aktéři osvětimského příběhu, o kterých Hirschler a Heltaie vyprávějí, jsou samostatnými dramatickými postavami. Hirschler a Heltaie si sice „nasazují masky“ a předvádějí nebo vyprávějí jednání svých spoluvězňů, ale ti jsou na scéně zároveň sami přítomni a dělají totéž.

V druhém dějovém rámci už ale Hirschler a Heltaie pouze nevyprávějí, ale spolu s postavami svého příběhu minulé události znovu přehrávají. To je zásadní východisko celého dramatu. To, co přeživší vyprávějí s pětadvacetiletým odstupem, se zároveň znovu odehrává a překračuje rámec vzpomínky a vyprávění. Tyto dvě základní časoprostorové roviny se buď překrývají – Hirschler a Heltaie jsou znovu vězni, nebo rozcházejí – Hirschler a Heltaie coby přeživší, pětadvacet let po válce vyprávějí a zároveň sledují své vlastní „oživené“ vzpomínky.

Brechtův demonstrátor je autorem celého výstupu. Pokud připustíme, že kromě Hirschlera a Heltaie přebírají místy roli demonstrátora i ostatní vězni (přestože jsou sami součástí demonstrováné události), platí toto pravidlo i u Taboriho. Demonstrátoři – tedy Hirschler, Heltaie i ostatní vězni znají začátek, průběh i konec předváděné události. Vztahují se k ní jako k celku a mohou ji kdykoli přerušit, vrátit zpět, přehrát ji zpomaleně jako filmový záběr, nebo ji naopak posunout dopředu. Což také činí. Navíc s tím, jak se role demonstrátora přesouvá z jedné postavy na druhou, je zobrazovaná událost vnímána a tedy předváděna a komentována z různých úhlů pohledu. Poskládáním těchto informací

od různých „očitých svědků“ vzniká často překvapivý obrat ve vnímání konkrétní situace, která se původně jevila jednoznačně (zabití Špekouna, transport dobytčákem a promarněná příležitost k útěku, rvačka o nůž atd.). Díky tomu, že demonstrátorů je zde více a události líčí často odlišně, vzniká velmi plastický a dynamický obraz zpřítomňované události.

### **3.2.2 Zcizovací efekty v Taboriho Kanibalech**

Tabori své postavy v poznámkách nazývá Hosty. Jde o hosty bizarní hostiny koncentračního tábora v Osvětimi, kteří přišli zahrát příběh vlastního umírání. Zároveň to jsou hosté hostiny, která se odehrává pětadvacet let po válce a kterou pořádají sami Hirschler a Heltaí. Hostina jako alegorie hojnosti, jako svátek, jídlo a především hlad, to jsou symboly a témata, která tvoří linku, jež se táhne celou hrou.

Jíst znamená přežít. Příběh vězňů se točí kolem zoufalého rozhodnutí sníst mrtvého kamaráda a zachránit si život. Příprava tohoto „pokrmu“ spíše než vaření připomíná obřad. Jídlo je tématem, o kterém se mluví nejčastěji. Hirschler a Heltaí na událost vzpomínají v restauraci. Jejich rozhovor nad talíři vybraných pokrmů, který se prolíná s inscenováním osvětimského vaření, tak připomíná smuteční hostinu za zemřelé. Je to cynické, vtipné i kruté.

První dějství začíná na otevřeném jevišti, bez opony. Podle Taboriho poznámek se po dobu, kdy obecenstvo usedá, ozývají hlasy umírajících, kteří volají po svých oblíbených jídlech. Součástí hry se tedy stává i pohyb a ruch publika, usazujícího se na svá místa. Místo toho, aby se divák „ztratil“ v obvyklém společenském šumu v hledišti před představením, je aktivizován a vtahován do hry, aniž sám tuší, že už začala.

### **3.2.3 Promluvy k publiku**

Promluvy k publiku jsou v textu časté. V rozhovoru Hirschlera a Heltaie v prvním dějství oba přestávají hrát role osvětimských vězňů a hovoří spolu o svém současném životě - 25 let po válce. Jejich hovor se (stejně jako většina předešlých i následujících) točí kolem jídla. Původně nezávazný, povrchní rozhovor dvou starých známých se neustále vrací ke strašným vzpomínkám na

kanibalismus v koncentračním táboře. Je jasné, že životy obou přeživších jsou tím navždy poznamenány, ne-li zničeny. Hirschler se snaží přesvědčit sám sebe, že už je všechno v pořádku, tím, že o tom přesvědčuje ostatní. Obracejí se k publiku: „*Po první mrtvici jsem nemohl nějakou dobu mluvit. Bylo to po Vánocích- na bloku šest nás bylo ještě dvanáct. Dva z nás přežili. Heltai má továrnu na hračky. Já jsem ženský lékař na Long Islandu. Vede se mi dobře. Dvě auta, zahradní grill, s retardérem.*“<sup>22</sup>

Strýček mluví o své cílevědomosti a sebepřekonání při cestě za svým snem stát se hercem. O své morální vyspělosti, oduševnělosti a přísnosti k sobě i ostatním. Rozhorleně spílá střídavě svým spoluvězňům i publiku: „*...myslím, že vlastně jenom chtěl, aby ho poslouchali, chtěl ještě jednou použít svých úst, naposled, než... Hergot, pro vás je to snadné. Můžete používat svou pusku ke všemu možnému... doutníky- bonbóny- prsní bradavky- BŮH VÁS ZATRAŤ! Ale pro něj to bylo, to sobotní poledne v lednu, chci říct tady a teď<sup>23</sup>- když čekal na to, až bude jídlo hotové- pro něj bylo důležité jenom jedno, ještě jednou použít svých úst, naposled, aby mohl své bratry ohromit!*“<sup>24</sup>

Některé promluvy postav k publiku jsou přímým vyprávěním děje. Postava své jednání nepředvádí, ale prostě ho publiku odvypráví. Jako Strýček, který se ujímá zabitého Ramasedera. Sám o sobě mluví Strýček ve třetí osobě: „*Zvedl ho. Nebylo to pro něho snadné, v jeho věku. Nesl ho ven. Slyšeli, jak venku zuřivě škrábe do země jako pes, který vyhrabává kost- kopal tomu dítěti hrob.*“<sup>25</sup> To, že postava své jednání nepředvede, ale popíše, ještě umocňuje závažnost a hrůzu vyprávěné události. Pojmenování je jasné, definitivní a autentické. Použití třetí osoby navíc naznačuje, jak je pro vyprávějícího vzpomínka traumatizující - je pro něj jednodušší předstírat, že sám nebyl aktérem popisovaného děje.

### 3.2.4 Komentáře

Komentáře bychom mohli rozdělit do dvou skupin. Do té první a převažující zařadíme všechna zdvojená jednání. Co mám na mysli - ve hře je

<sup>22</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 40.

<sup>23</sup> Toto je krásný příklad hravého zcizovacího efektu, prolínají se zde dva dějové rámce „...to sobotní odpoledne v parku, chci říct tady a teď...“ Strýček vypráví a přehrává vyprávěné zároveň a samotnému se mu tyto dva dějové rámce pletou.

<sup>24</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 69.

<sup>25</sup> Ibid., str. 67.

časté, že jedna a táž postava slovně popisuje nějakou aktivitu a současně nebo následně ji fyzicky provádí. Případně je takto „režírována“ jinou postavou. Prováděná aktivita je tedy zároveň komentována.

Do druhé skupiny patří „Hlasy“ z reproduktoru (Tabori je uvedl i do soupisu osob na začátku hry). Zatímco Weiss porcuje maso, z reproduktoru mluví mužský hlas: *„Máte smysl pro podstatné? Když se chystáte připravovat jídlo, nač myslíte nejdřív? Na krásně zdobený dort, nebo na rafinovaně připravený salát? Umění kuchařské a pouhé krmení není jedno a totéž... Pokuste se připravovat pokrmy s ohledem na jejich vzhled a chuť nejlíp, jak je to jenom možné. A když jde o příkrm, zapojte svoji fantazii...“*<sup>26</sup> Jako by šlo o kulinářský rozhlasový pořad. Vzhledem k tomu, že Weiss při něm porcuje svého mrtvého spoluvězně, působí komentář velmi drsně a paradoxně také velmi vtípně.

V úplném závěru hry se hlas z reproduktoru ozývá znovu. Tentokrát s úryvkem z odborné stati o kanibalismu:

*„Herodot a Strabo*

*Vyprávějí o skytských Massagetech*

*Kteří zabíjeli a pojídali staré lidi.*

*Kanibalismus se ojedinele vyskytuje i u kulturních  
národů*

*Jak dosvědčují zprávy o ztoskotáních a obléháních*

*Zvyk pojídat zemřelé příbuzné*

*Tento nejšetrnější způsob, jak odstranit smrtelné  
pozůstatky*

*Spojuje se se zvykem*

*Usmrcovat staré a nemocné*

*Někteří divoši dychtí však po mrtvole zavražděného*

*Aby je nemohl jeho duch navštěvovat,*

*A proto, drazí bratři v Kristu, vám doporučuji*

*Židovské srdce, v aspiku nebo s pikantní omáčkou-*

*Tak jemné, že se na jazyku rozplývá.“*<sup>27</sup>

Tabori dokonce povýšil tento komentář na úroveň básnického textu tím, že jej zveršoval. Umocnil tak jeho tragikomický patos. Musíme vzít v úvahu, že

<sup>26</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 67.

<sup>27</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 123.

komentář následuje po té, co většina postav dramatu odchází do plynových komor a Hirschler s Heltaiem přežívají za cenu doživotních trýznivých výčitek svědomí. Svým komentářem jako by Tabori nejprve přeživší uklidňoval, že za dané situace bylo jejich chování ospravedlnitelné. V závěru ale vše obrací v trýznivý žert kuchařským receptem na židovské srdce.

### 3.2.5 Songy a verše

Tyto dva typy zcizovacích efektů od sebe příliš neodděluji. Taboriho text striktně neurčuje, zda se verše mají přednášet nebo zpívat. Proto je do značné míry na režisérovi inscenace, jak s těmito pasážemi naloží. Většina z nich vzhledem ke svému charakteru – smuteční řeč, modlitba za mrtvého, poetické blouznění o jídle – umožňuje obojí. Výstupy logicky navazují na předcházející jednání, ale s textem přímo nesouvisejí, takže fungují opět jako zcizovací efekt. Jsou navíc jednou z forem divadla na divadle, které Tabori používá. (Divadlu na divadle se budu podrobněji věnovat v následující kapitole.)

Takto Strýček například pronáší smuteční řeč nad mrtvým Špekounem, ovšem velmi stylizovaně- přes hlavu a ramena má přehozenou deku a jako by zpíval kaddiš: „*Tady puklo šlechetné srdce, a ne bez příčinění jeho přátel. Špekoune Pinkusi, odpočívej v pokoji. Byl to druhý nejtlustší mužský v Evropě, a to není ledajaký výkon. Dozorci si ho rádi fotografovali, aby potomkům dokázali, jak dobře bylo o nás smradlavé židáky postaráno. Miloval svoje dítě...*“ K písni se přidávají další: Heltaí (monotónně): „*Děti...*“ Strýček: „*děti, a zbohatl z chovu hus tím, že jejich...*“ Hirschler (vypomůže monotónně): „*Játra...*“ Strýček: „*Játra... že jejich játra exportoval do všech civilizovaných zemí, sic transit gloria mundi...*“<sup>28</sup>

Jiným typem výstupu, který balancuje na hranici poezie, songu, jsou Weissova sugestivní líčení přípravy lahůdkových pokrmů. Ostatními vězni přijímaná jako divadelní nebo varietní čísla. Heltaí: „*Pane Weissi, co takhle dát k lepšímu jedno z vašich svůdných líčení?*“ (povzbudivé výkřiky ostatních) Weiss: „*...Telecí ledvinky, dušené. Ledvinky krátce povaříme, nakrájíme na plátky,*

---

<sup>28</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 27.

*pokapeme šťávou z citrónu a opečeme v kvalitním másle... a nakonec- (S velkým gestem, skoro vykřikne) Dvě lžíce sherry!“ (Mohutný aplaus ostatních, výkřiky).<sup>29</sup>*

Cikánova píseň o jitrnicovém vrahovi je příkladným zcizovacím songem. Cikán zpívá, hraje sám sebe, coby vraha lakomého řezníka, Lang hraje koketní jitrnici, Ghoulos řezníka a diváci v hledišti „město tlustých mužů“. Cikánův výstup následuje po tom, co se vyhladovělí vězni předhánějí ve vymyšlení větších a větších lahůdek, atmosféra graduje a vězni euforicky křičí. Cikán vyskočí na stůl, zjedná si klid a začíná se svým songem. Jde opět o divadlo na divadle, do kterého se spontánně zapojují i další vězni.

*„To je můj nůž. Tohle jsou moje bosé nohy. A to je zima. (Ukáže na Hirschlera, který kouká mezi jeho nohama a předstírá „třesavku“)*

*To je sníh.*

(Ukáže na Heltaie, který naznačuje padající vločky)

*To je ledový vítr.*

(ukáže na Haase, který napodobuje vítr)

*To je město tlustých mužů.*

(Tohle s gestem do publika)

*A to je řezník.*

Ukáže na Ghoulose, který pozadu skočí na stoličku a pak na stůl)

*Tohle je výloha, a tohle jitrnice.*

Lang vyskočí na lavici a pak na stůl)<sup>30</sup>

Vězni sehrají celou scénku, včetně řezníkovy vraždy a požívání Langa jako jitrnice. Tabori v závěru nechává Cikána zpívat, pak zazní z reproduktoru song v jazzovém pojetí. Divadelní výstup přeruší Strýček, který „s velkým gestem“<sup>31</sup> pronese: „*Cítím polévku.*“ Tím vrátí rázem všechny přítomné zpět do osvětimské reality, tedy zpět do druhého dějového rámce. Jako by byl tento zcizovací efekt určen především postavám dramatu. Ty si mají uvědomit, že hrají příběh o zabití a sněžení svého kamaráda a neměly by se nechat unášet a rozptylovat hraním divadla, zpíváním a tancem.

Je to jakási Taboriho „šoková terapie“ – facka pro čtenáře, resp. diváky - Tabori nás nejprve baví vtipnými, ironickými výstupy, dělá si legraci z toho, co je

<sup>29</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 33.

<sup>30</sup> Ibid., str. 47.

<sup>31</sup> Ibid., str. 53.

obecně vnímáno jako tabu a když na jeho hru přistoupíme, přijde studená sprcha a on nám důrazně připomene, že pořád jde o vážnou věc.

### 3.2.6 Divadlo na divadle

Jak už bylo řečeno, konceptem celého dramatu je princip divadla na divadle. V Kanibalech můžeme identifikovat celkem tři dějové rámce – tři roviny zcizení.

Tou základní je vyprávění dvou přeživších- Hirschlera a Heltaie. Druhou inscenování tohoto vyprávění - Hirschler s Heltaiem „oživují“ své dávno mrtvé spoluvězně a spolu s nimi znovu sehrávají události kolem zabití a sněžení Špekouna. Třetí rovinou je jednání postav, neovlivněné Hirschlerem a Heltaiem. Ostatní vystupují ze svých, už „zcizených“ rolí a hrají role nové. Postavy vězňů hrají v Osvětimi své vlastní divadlo. Jde tedy o jakési zcizení na třetí. Je to hra, jejíž princip a pravidla jsou všem postavám vězňů známá, jsou s nimi ztotožnění a hru přijímají za svou. Jeden začne hrát, ostatní se přidají, výstupy komentují a dále rozvíjejí. Když je jejich etuda u konce, vrací se zpět do druhé roviny zcizení a dále hrají příběh, na nějž Hirschler a Heltaie vzpomínají. Těmito krátkými divadelními etudami Tabori nechává postavy ventilovat emoce, trýznivé osobní zážitky, křivdy, pocit viny apod. – vše, co Hirschler a Heltaie nemohou sami odvyprávět.

Kromě toho, že se všichni rozhodují, zda si prodloužit, případně zachránit život za cenu sněžení mrtvého přítele, vyrovnávají se i se samotným faktem, že se jejich život obrátil naruby a ocitli se v koncentračním táboře.

Sami o sobě často mluví ve třetí osobě, navíc v minulém čase<sup>32</sup>, což je hyperbolizovaný příklad sebeobránného mechanismu, kterým se psychicky otřesení lidé chrání před úplným zhroucením. Snaží se na sebe a svou situaci nahlížet z odstupu, jako kdyby sledovali osud jiného člověka. Jako by vězni díky vyprávění Hirschlera a Heltaie znovu ožili, resp. vůbec nezemřeli, ale stejně jako Hirschler a Heltaie vzpomínali s odstupem mnoha let. Sami sebe potom vidí jako třetí osobu, která se ve vyhocených situacích, kdy šlo o život, chovala tak, jak by ji za normálních okolností ani nenapadlo – zabili Špekouna, chtěli ho sníst, zabili Ramasadera, prali se o drobky chleba, o nůž atd. Zinscenováním kritických

---

<sup>32</sup> Viz. dříve citovaný Strýčkův popis toho, jak kopal hrob zabitému Ramasaderovi.



momentů, které v nich zanechaly trauma, se snaží očistit, zbavit strachu, ulevit svědomí nebo se obhájit a ospravedlnit své činy.

Příkladným divadlem na divadle, které vězni sehrají, je rvačka o nůž. Chtějí naporcovat mrtvého Špekouna a Strýček se jim v tom snaží zabránit. Výměna názorů přeroste ve Strýčkovo napadení. Klaub sáhne po noži a v tu chvíli přecházíme z druhé roviny zcizení do třetí. Doposud šlo o vězni inscenované vyprávění události, jak ji viděli Hirschler a Heltai. V tuto chvíli ale vězni začínají hrát rvačku sami. Podle Taboriho poznámky zpomaleně, stylizovaným rozmáchlým pohybem. A naprosto bez hlesu. Hirschler Strýčkovi zpomaleně zasadí ránu, kterou Haas zvukově naznačí plácnutím rukou. Strýček odvrávorá, ostatní leží vyčerpaní na zemi. Hirschler a Heltai vystoupí, zapálí si cigaretu a vrací se do první roviny zcizení – vzpomínky přeživších pětadvacet let po válce.

V následujícím dialogu Hirschler s Heltaiem znovu popisují průběh rvačky tak, jak si jej sami pamatují. Hirschler se snaží událost zlehčovat, nechce si připomínat, že to byl on, kdo se choval nejzůřivěji a Strýčka praštil. Heltai si ale pamatuje vše dopodrobna a jako by byl pro tuto chvíli Hirschlerovým psychoterapeutem, nutí Hirschlera, aby se rozpomněl na své jednání a připustil si ho. Hirschler se přestane bránit a přizná „Měl jsem hlad“.<sup>33</sup>

Hirschler se uvolní a svěruje se Heltaiovi se svou úzkostí z jídla. Do jejich rozhovoru se ozývá skřípání nože, který Weiss brousí za kotlem. Toto je příkladná ukázka překrývání dvou základních časoprostorových rovin, o nichž byla řeč dříve. Hirschler s Heltaiem vedou rozhovor v restauraci, dvacet pět let po válce a Weiss za nimi brousí nůž v jednom z „baráků“ osvětimského lágru. Jako nemá výčitka mrtvých vězňů, kteří nepřežili, protože nedokázali nebo nechtěli sníst člověka, zatímco Hirschler a Heltai ano, a proto je právem pronásledují výčitky svědomí a vnitřní děsy. Z hlediska prolínání jednotlivých rovin zcizení se dá říci, že se tady střetává první – Hirschlerovo a Heltaiovo vyprávění se třetí – samostatné jednání vězňů (v tomto případě Weissovo broušení nože).

Dalším výstupem na úrovni třetí roviny zcizení je už zmiňovaná Cikánova píseň o jitrnici. Cikán se vyznává z vraždy řezníka. Byl k ní vyprovokován řezníkovým výsměchem, arogancí a lakotou. Cikána událost zasáhla a poznamenala, ačkoli se jí snaží líčit hravě a lehce.

---

<sup>33</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 31.

Cikán se navíc cítí mezi Židy, vězněnými v koncentráku, nepatřičně. Jako by sám na sebe hleděl z odstupů a nechápal, proč umírá v lágru s lidmi, jejichž kulturu vlastně ani nezná. Mluví o sobě ve třetí osobě.

*„Cikán: Byl to Laci Rác Patnáctý – Proč? Bylo už čtrnáct Laci Ráců před ním. Hrál před všemi korunovanými hlavami Evropy. Šlechtičny mu sedávaly u nohou. Byl to velkej umělec – když se jeho housle rozkvílely, všechny ženské slzely. Vůbec nevěděl, jak se vlastně dostal mezi tyhle komplikované židy!“<sup>34</sup>*

Cikán je živelný člověk, nekomplikovaný, impulzivní. Společnost intelektuálů, ve které se ocitl, nechápe. Je mu jasné, že do ní nepatří, ale snaží se v ní přežít.

Svůj soukromý boj ventiluje také Haas. Jeho milostná scéna s Weissem rozzuří Strýčka, v ostatních probudí nadšení. V mezní situaci, kdy balancují na hranici smrti, je už Haasovi, resp. Weissovi, jedno, co si o nich kdo pomyslí. Tančí spolu, líbají se. Fascinované okouzlení a radostné přijímání této scénky ostatními vězni naznačuje, že k homosexuálnímu chování se v lágru uchýlovali zřejmě nejen homosexuálové. Jediný Strýček se romantickému blouznění brání.

*„Strýček: Když Bůh je mrtev, je dovoleno všechno! ... Takhle se chovat – to je skandál!“<sup>35</sup>* Nakonec Strýček rezignuje, posadí se vedle Hirschlera, odvrátí se od tančící dvojice a začne hrát svoje „divadlo na divadle“. Nejprve hraje sám, postupně se k němu přidávají další vězni. Ze Strýčkova divadla poznáváme jeho osobní trauma – cítí se být vnitřně tak bohatý, sečtělý, vzdělaný a morálně vyspělý, že ho uráží umírat v tak pokleslé společnosti. Ve společnosti, která nedokáže ocenit jeho kvality. Snaží se i v otřesných podmínkách koncentráku nepodléhat primitivní, pudové stránce člověka. Nechce si připustit, že je stejně jako ostatní jen „*hromada střev se dvěma otvory*“.<sup>36</sup> Je to jeho způsob, jak odolávat situaci, ve které se ocitl, ale svým povýšeneckým chováním dokáže ubližovat. Například Ramasaderovi. Ramasadera, který přítomným přednáší verše, Strýček přeruší: *„Ty hnusné cosi! Przniteli slova! Ty pitomý civilistický sráči, proč bych měl být na tebe laskavý? Mé uši to slyšely, vlasy se mi ježily, takhle zneužívat naši posvátnou řeč, to už dál trpět nebudu!“<sup>37</sup>* Strýček sám sebe považuje za velkého herce. A zřejmě jím před válkou byl. Ale dokonalost

<sup>34</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 52.

<sup>35</sup> Ibid., str. 67.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

vyžaduje ode všech. Tak, jak je tvrdý k sobě, je tvrdý i k ostatním. A když Ramasader později zemře, je z jeho slov znát, že už si není jist, zda je to tak dobře.

Zabití Ramasadera opět proběhne formou divadla na divadle. Ramasader, přestože mrtvý, dál hraje s ostatními. Dokonce když nad jeho mrtvolou Cikán zpívá smuteční píseň, Ramasader ho okřikne „*Drž hubu.*“<sup>38</sup>

Ramasader se pak vrací k událostem, které on i ostatní vězni Strýčkovi zazlívají. To, že se nijak nebránil, když ho nacisti zatýkali, že se k nim dokonce choval zdvořile. A když byla při transportu možnost zabít stráž a utéct, byl to Strýček, kdo tomu zabránil. Vězni částečně vyprávějí a částečně sehrávají události z transportu. Nedokážou pochopit, proč jim Strýček nedovolil čelit zlu zlem. Proč nemohli zabít vrahy. Strýčkova nadřazená odevzdanost byla zřejmě vlastní mnoha Židům. Dozorce Schreckinger o podobném problému mluví takto: „*Dnes se s oblibou tvrdí, že se nebránili, že nekladli odpor. ...já vím, co je to odpor. Věděl jsem to už tenkrát, ve třiatřicátém, když jsem tomu starému fousatému sráči dal rozkaz, aby zametl chodník a on to udělal, a já jsem čekal na nějaký signál, signál kontaktu, na něco poznatelného, na gesto, na cokoli, co by ukázalo, že také on má nějaké lidské slabosti, že jsme nejhloběj ve svém nitru přece jen bratři, se společným zájmem dohodnout se aspoň trochu civilizovaně. Ale ten signál nepřicházel. On ten chodník zametl. Choval se naprosto nevinně, ne, ne, nedotčeně ve své odlišnosti.*“<sup>39</sup>

Tabori v této pasáži otevírá bolavou otázku a nabízí prostor k přemýšlení a diskuzi. Příběh konkrétní postavy Strýčka lze chápat jako příběh milionů Židů, kteří, ač v mnohonásobné početní převaze, našli smrt v nacistických koncentračních táborech.

### **3.3 Kanibalové - inscenace**

Inscenace vznikla jako koprodukční projekt Pražského komorního divadla a Činoherního studia Ústí nad Labem v dramaturgii Kateřiny Šavlíkové a pod režijním vedením Jana Nebeského.

---

<sup>38</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 119.

<sup>39</sup> Ibid., str. 120.

Nebeský výrazně zredukoval počet postav Taboriho dramatu. Z původních čtrnácti na devět. Chybí profesor Glatz, Řek Ghoulos, malý Lang, tichý Haas a kápo. Lépe řečeno nechybí, pouze nejsou přítomni jako dramatické postavy. Jejich text je přirozeně a nenásilně rozdělen mezi ostatní. Myslím, že divák, který Taboriho drama důvěrně nezná, nemá šanci tuto změnu rozpoznat. Dle mého názoru inscenaci zásah prospěl. Příběh i vztahy mezi postavami získávají intimnější charakter, zintenzivňují se a zhušťují. Jednotlivé postavy dostávají větší prostor, jsou čitelnější a jejich výpověď o to silnější. Během reprízování se obsazení některých rolí měnilo, budu pracovat s verzí, kde je obsazení následující: Strýček – Alois Švehlík, Hirschler – Matúš Bukovčan, Heltai – Jaroslav Haidler, Klaub – Karel Dobrý, Cikán – Roman Zach, Weiss – Martin Finger, Ramaseder – Richard Fiala, Špekoun – Dan Ditrich, dozorce Schreckinger – Jiří Štrébl.

### **3.3.1 Dějové rámce, čas a prostor**

Nebeského inscenace, stejně jako Taboriho drama, začíná na otevřeném jevišti bez opony. Liší se ale hned první akcí, která se na jevišti odehraje. Uprostřed scény stojí nízký dřevěný stůl, za nímž sedí Heltai. Hirschler stůl polije hořlavinou a zapálí. Zatímco kapalina hoří, Heltai odříkává židovskou modlitbu. Tento krátký výjev dává tušit, že vše, co se bude dál dít, můžeme chápat jako součást této modlitby. Modlitby za zemřelé. Obřadnost a tajemno, které je spojeno s odříkáváním hebrejského textu na setmělém jevišti je ale relativizováno přítomností divadelního hasiče na jevišti. Uniformovaný důchodce s minimaxem v ruce pozorně sleduje podezřelé počínání dvojice za stolem a je připraven zasáhnout. Když plameny zhasnou, hasič odchází. Jde o první Nebeského zcizovací efekt. Přítomnost hasiče si lze vykládat jen jako vtípek (ostatně diváci se dobře baví), nebo jako podobenství o setkání dvou odlišných světů. Uzavřeného židovského světa, který je pro nezasvěcené v mnoha ohledech nepochopitelný a tajemný a světa „obyčejných“ lidí, který tu reprezentuje reálný hasič, zaměstnanec divadla, který možná ani neví, proč byl režisérem umístěn na jeviště. Jako by si říkal: „Ale dobře, zatímco si ti vousáči v kloboucích budou něco brumlat a hrát s ohněm, dohlédnu, aby něco nechytilo.“

Když modlitba skončí, rozsvítí se světla a začne hrát hudba. Obecenstvo stále vchází do hlediště a usazuje se. Podle Taboriho scénických poznámek by se měly ozývat hlasy umírajících vězňů, volajících po svých oblíbených jídlech. Nebeský tenhle pochmurný, tísnivý úvod hry naprosto převrátil. Hudba hraje a na scénu postupně vcházejí herci. Záměrně říkám herci, nikoli postavy, protože z jejich nenuceného chování by divák spíše očekával, že představení ještě nezačalo a oni se na ně teprve připravují. Je to demonstrována, přiznaná divadelnost. Vstupují zprava, usmívají se, mluví spolu. Do připraveného plechového kýble odhazují hodinky, prsteny, mobilní telefony. Pak pokračují středem scény doleva, kde na věšák odkládají kabáty a klobouky. Během pohybu na jevišti putuje od jednoho k druhému mikrofon. Do něj si herci, resp. postavy objednávají svá oblíbená jídla. Stále můžeme vnímat jejich jednání zároveň jako jednání postav i jako prostou objednávku večeře od produkce. Konkrétní objednávky ovšem naznačují také něco o jednotlivých postavách. Kuchař Weiss si objednává delikatesy, běžnému smrtelníkovi skoro neznámé, Špekoun zase stráví u mikrofonu vypočítáním svého menu nejvíce času, Strýček si přeje pouze „něco dietního“ a Schreckinger svoje požadavky shrne do jediného slova: „Eintopf!“

Už tady se objevuje hlavní rys Nebeského režijní metody. Totiž to, co je vtipné, samozřejmé a nenucené je zároveň zásadní, vážné a tragické. Úvodní scéna, která na první pohled vypadá jako příprava herců na představení, jejich vtipné požadavky na večeři směřované do režijní kabiny za hledištěm, to vše se dá chápat jako příchod vězňů do koncentračního tábora. Odevzdávají veškeré své cennosti i oblečení. Objednaná jídla jako by byla jejich posledním přáním před smrtí.

Hudba utichne, zakokrhá kohout. V tuto chvíli už se dvojznačnost herec/postava vytrácí a představení začíná i pro ty diváky, kteří hemžení na jevišti považovali jen za přípravné.

Nebeskému Taboriho poetika a epičnost vyhovuje. Taboriho princip vyprávěného a zároveň předváděného přijal za vlastní a využívá ho i tam, kde Taboriho postavy pouze jednájí. Heltai v Nebeského inscenaci popisuje do mikrofonu situaci, která předcházela zabití Špekouna a ostatní jeho vyprávění předvádějí. Používá minulý čas. (Kohout zakokrhal. Ramasader omdlel. Klub vykřikl.) O mikrofon se Heltai střídá s Hirschlerem. Pozorujeme zde modifikaci brechtovské pouliční scény. Role svědků události, tedy role komentátorů, se

přesouvá z jednoho přeživšího na druhého. Pojem komentátor bych zde nahradila slovem vypravěč, protože nejde o nezúčastněný komentář svědka události, ale o vyprávění přímého účastníka „nehody“. Když se situace vyhroť a vězni se vrhnou na Špekouna, aby mu vzali chleba, vyprávění se vytrácí a veškeré jednání je situováno do jedné časoprostorové roviny, tedy do osvětimského tábora uprostřed války. V inscenaci se s tímto jevem setkáváme často. Když je akce na svém vrcholu a emoce jsou nejsilnější, časoprostorové roviny se sjednotí. A to dvojím způsobem. Buď tak, že Hirschler a Heltai opouštějí role přeživších vypravěčů a spolu s ostatními vězni se ocitají v konkrétní situaci v táboře, nebo naopak jejich mrtví spoluvězni přecházejí do časoprostorové roviny přeživších – dvacet pět let po válce. Druhá varianta je vlastní pouze Nebeského inscenaci, v Taboriho dramatu ji v tak čisté podobě nenajdeme. Ukázkou takového zcizení je situace, kdy se schyluje ke rvačce o nůž. Klaub chce udeřit Strýčka, rozpřáhne se, naznačí úder a strne v této pozici. Rvačka se nekoná. Hirschler a Heltai si sednou na kraj stolu, zapálí si cigaretu a celou potyčku popisují. Postavy vězňů tentokrát nepředvádějí vyprávěné, ale poslouchají vyprávění přeživších, volně se pohybují po jevišti, dokonce si od Hirschlera berou cigarety a také pokašují. „Mrtvý“ Špekoun, který do té doby ležel na stole připraven k rozporcování, se pouze v trenkách ležerně převalí na bok a s cigaretou v ruce také poslouchá Hirschlera a Heltaie.

Stejně jako Špekoun i Ramasader, poté co je zabit, zůstává na scéně a účastní se inscenovaného vyprávění přeživších. Je tím zrušena veškerá definitivnost a jednoznačnost předváděného děje. Jde o hru. Sice tragickou, ale stále hru. Hrají si herci, hraje si Hirschler a Heltai, když režírují představení svých mrtvých spoluvězňů a hrají si i ostatní vězni. Není proto třeba, aby mrtví byli opravdu mrtví, aby smrt i cokoli jiného bylo předváděno realisticky. Nebeskému tato relativnost a hravost vyhovují, využívá jich pro vznik mnoha humorných situací, ze kterých ovšem mrazí v zádech. Špekouna nechává občas vylézt z hrnce a pohybovat se po scéně. Špekoun v Cikánově písni O jitrnicovém vrahovi hraje Řezníka. Do hrnce se mu pak zpátky nechce, takže ho Weiss musí honit po scéně a do kotle dotáhnout násilím. Jindy Weiss Špekounovi, vařícímu se v hrnci, láskyplně provádí manikúru, nechá ho vysmrkat nebo mu leští brýle.

Hravá je i improvizace, kterou Nebeský zařadil do prvního dějství za Cikánovu píseň. Jak se Strýček všemožně snaží odvrátit spoluvězně od

kanibalismu, naznačí, že možná přece jen dostanou jídlo. Totiž že slyšel v táboře mečet kozu. Ramasader okamžitě začne běhat po scéně po čtyřech a mečet. Ostatní křepčí s ním, mečí a vykřikují „*mléko, mléko*“. Unavení pak padnou na zem a dostávají prostor k slovní improvizaci, která se odvíjí od slova mléko. Při některých reprízách byla pochopitelně tato scéna vydařenější a vtipnější, při některých méně. Tato scéna by klidně mohla fungovat samostatně, stejně jako by inscenace mohla fungovat bez ní. Můžeme ji chápat jako blouznění vyhladovělých vězňů, kteří přicházejí o rozum, stejně jako hravou improvizaci herců, kteří dostali prostor sami podle svého pobavit diváky. Výstup ukončí herec (Roman Zach), který v tomto okamžiku opustí roli Cikána a dá pokyn zvukaři slovy: „Tome, zahraj něco.“ Tato jediná věta je zcizením, díky němuž se na chvíli ocitáme v nejcivilnější a nejrealističtější rovině inscenace. Je to čítankový příklad priznané divadelnosti, Nebeskému tak vlastní. Herci na jevišti hrají sami za sebe, herce divadla Komédie. Cikán není Cikán, ale Roman Zach, který mluví k reálnému divadelnímu zvukaři. Když začne hrát hudba, herci se znovu stávají postavami vězňů.

Hravost a stylizovanost je pro Nebeského inscenaci typická. Stejně jako černý humor a ironie. Scéna, kde se všechny tyto aspekty Nebeského poetiky setkávají ve velmi silné koncentraci, začíná Strýčkovým vyprávěním jeho snu. Strýček vypráví sen, který je všem přítomným důvěrně známý. Sen o návratu domů a shledání s matkou. Nejprve vězni jen ilustrují Strýčkovo vyprávění. Ve chvíli, kdy Strýček dospěje k okamžiku setkání s matkou, se ale vězni stávají sami autory výstupu. Každý z nich sehrává se Strýčkem, který jejich matky zastupuje, své shledání tak, jak si ho představuje. Hirschler a Heltai potom tak, jak ve skutečnosti proběhlo. Strýček si oblékne sukni a nasadí paruku. „Klaubova matka“ se k navrátilšímu synovi chová lhostejně, Weiss zase svou matku konfrontuje s přiznáním své homosexuality, kterou si v lágru uvědomil. Setkání přeživších s jejich matkami je více než jen výpověď o konkrétním vztahu mezi matkou a synem. Jde o alegorii obecného přijetí vězňů, kteří se vrací z lágrů, celou společností. Heltaiova matka synovi vyčítá: „*Nemůžeš jen tak s prázdnějma rukama přijít po pěti letech domů!*“ To, že jako jedni z mála přežili, na ně vrhá vinu, v inscenaci zdůvodněnou tím, že přežili za cenu kanibalismu, pošlapání své lidskosti. Obecně ale byli zřejmě podobnou vinou zatíženi všichni, kteří přežili a vrátili se domů. Zůstali nepochopeni. Nedokázali se vnitřně srovnat s prožitými

hrůzami. Hirschlerova matka syna sice přijímá vše, nabízí mu okamžitě jídlo, ale nedokáže mu poskytnout duchovní podporu. Naopak, její „normální“ chování, kdy se snaží postarat o syna jako kdykoli jindy, Hirschlera přivádí k šílenství. Potřebuje o prožitých hrůzách mluvit, potřebuje je vykřičet do světa („*Pil jsem vlastní moč!*“). Svět ale chce na válku zapomenout, nechce si ji připomínat. Proto se přeživší cítí i pětadvacet let po ní jako vězni.

S tím, jak jejich setkání s matkou graduje a emoce se stupňují, odhalují vězni nejen své niterné pocity, ale také tělo. Nejprve sundávají košile a kalhoty a zůstávají oblečení pouze v prádle, které připomíná dětské dupačky. Nakonec odkládají i ty. Pod nimi mají jen obrovské „dětské“ pleny. Cítí se být zranitelní a bezbranní jako děti. Z lágru se domů vracejí zbaveni všeho – svého majetku, důstojnosti, veškerých ideálů a představ o morálce světa. Když se nakonec vysvléknou do naha, jsou jen tím, čím jsme pod vrstvou společenských konvencí všichni. Lidmi. Lidmi, kteří se neodlišují svým sociálním postavením, kulturou ani náboženstvím. Jsou lidmi, kteří chtějí žít.

V době, kdy inscenace vznikla, se na repertoáru divadla Komédie vyskytly i další inscenace, ve kterých se nahotou nešetřilo. Mám tedy za to, že minimálně stejnou roli jako výše zmíněná alegorie nahoty v konkrétním výstupu s matkou, hrál při zařazení „nahé“ scény i prostý záměr šokovat. Kromě toho, že tímto způsobem Komédie „šokovala“ často, mě k tomuto názoru vede i nejasný výběr postav, které se vysvléknou do naha. Je to Cikán, Hirschler, Klaub a Weiss. Strýček, Špekoun, Ramaseder a Heltai zůstávají oblečení. Nabízely by se různé významové varianty pro obnažení některých postav. Nazí by mohli být všichni kromě dvou přeživších, kteří se jako jediní vrátili domů a plní funkci komentátorů. Nebo by jediným oblečeným mohl zůstat Strýček, který nejvíce reprezentuje snahu udržet si v nelidských podmínkách důstojnost a mravní bezúhonnost. Nebeského víceméně náhodný výběr nahých postav spíše naznačuje, že ten z herců, který byl ochoten se na scéně svléct, tak učinil.

### **3.3.2 Postavy inscenace**

U postavy Strýčka, jejíž profil jsem velmi zhruba načrtla, bych se ráda zastavila. Strýček je představitelem vysoké intelektuální kultury. Je vzdělaný, býval uznávaným hercem a je na to náležitě pyšný. Zvolit pro tuto roli Aloise



Švehlíka byl od režiséra Jana Nebeského šťastný nápad. Švehlíkův precizní herecký projev a přesně dávkovaný patos jsou přesazeny z prken Národního divadla na minimalistickou scénu Nebeského inscenace, kde působí jako zjevení. To, že je Švehlík jako osobnost a herec svým hereckým stylem i věkem vzdálen hercům Komédie, postavě Strýčka dokonale vyhovuje a prospívá. Jeho Strýček je pro ostatní vězně otcem, autoritou. Díky své dokonalosti a neotřesitelné morálce působí někdy chladně až bezcitně. Zároveň ale vždy zůstává elegantní a důstojný.

Určitý posun v pojetí postavy můžeme zaznamenat i u dozorce Schreckingera. Schreckingera bych krátce popsala jako „bodrého sadistu“. A Nebeský dává větší prostor právě dozorcově bodrosti. Schreckinger si vytvořil k vězňům zvráceně láskyplný vztah. („*Kde je ten pupkáč? Můj miláček.*“). Stejně jako u Taboriho je krutý. Bez mrknutí oka posílá v závěru vězně do plynových komor, ale nikdy nepoužije fyzického násilí (v Taboriho hře ano) a k vězňům se chová dokonce až mile. Na začátek druhého dějství zařadil Nebeský samostatný výstup. Divadlo na divadle, které předvedou Schreckinger a Weiss. Schreckinger v nacistické uniformě zpívá a tančí spolu s Weissem, který se převlékl do pruhovaného vězeňského oděvu, duet Papagena a Papageny z Mozartovy opery Kouzelná flétna. Výstup je hravý, vtipný, něžný. Končí dlouhým polibkem dozorce a vězně. Ostatní aplaudují, Schreckinger a Weiss se klaní a děkují. Výstup bychom mohli chápat jako alegorické vyjádření rozpolceného vztahu některých nacistů k Židům. V dramatu i v inscenaci je naznačen i v některých Schreckingerových replikách („*...dal jsem tomu starému fousatému sráči rozkaz, aby zametl chodník, a on to udělal, a já jsem čekal na nějaký signál, signál kontaktu, na něco poznatelného, na gesto, na cokoli, co by ukázalo, že také on má nějaké lidské slabosti, že jsme nejlouběji ve svém nitru přece jen bratři, se společným zájmem dohodnout se aspoň trochu civilizovaně. Ale ten signál nepřicházel. On ten chodník zametl. Choval se naprosto nevinně, ne, ne, nedotčeně ve své odlišnosti.*“)<sup>40</sup> Schreckinger v hloubi duše ví, že vězni jsou stejní lidé jako on. Ale navenek jsou pro něj Židé natolik odlišní a nepoznatelní, že jim nedokáže porozumět. Jejich tichý, důstojný odpor ho dráždí. Navíc cítí, že ho intelektuálně i morálně převyšují. Byla mu dána moc rozhodovat o jejich životě a smrti. A on ji využívá, pohrává si s vězni, podle svého momentálního rozmaru je milý nebo krutý. V závěru inscenace přichází Schreckinger na scénu v červených

<sup>40</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 36.

trenýrkách, kolem krku má ručník. V jedné ruce drží velký kus kabanosu, v druhé kelímek s hořčicí. Ukusuje salám před nastoupenými vyhladovělymi vězni, kteří se snaží vypadat svěže a zdravě, aby prošli „kontrolou“. Vězni před ním cvičí. Hmitají pažemi a pohyby svých rukou nad hlavami vytvářejí symbol hákového kříže. Teď je Schreckinger sadistickým primitivem, který se vyžívá v ponižování slabších. Zároveň bychom v tomto obraze mohli najít symbolické vyjádření problému, který je hře i inscenaci vlastní. Přesila intelektuálů je utiskována menšinou násilníků. Tedy osm nastoupených vězňů proti jednomu dozorci „ozbrojenému“ jen kusem salámu. Schreckingerovo pohrdání tím, čemu nerozumí, je symbolizováno pro Židy typickými copánky, které jemu ovšem visí z podpaží.

### 3.3.3 Symboly

Symboly využívá Nebeský velmi často. O některých jsem se již zmiňovala. V úvodu inscenace, kdy vězni odkládají své osobní věci, putují do kýble také jejich mobilní telefony. Mobilní telefon se v inscenaci objevuje ještě několikrát. Vězni si s nimi hrají, trefují se do kýble, používají telefon jako imaginární basketbalový míč, mobilní telefon z kýble dokonce zvoní. Telefon v tomto kontextu chápu jako symbol moderní vyspělé civilizace, která ztrácí v době války svou sílu a funkci. K čemu jsou geniální technické vynálezy v situaci, kdy v člověku vítězí primitivní pudy. Telefon, zvláště pak ten zvonící, je také symbolem komunikace. Vězeň do kýble kopne s gestem marnosti a zvonění utichne. Komunikace s vnějším světem a především lidská komunikace s utiskovateli není možná.

Když je prostřena polévka ze Špekouna, nechá Schreckinger vězně seřadit kolem stolu, sám si sedne do jejich středu a pořizuje si památeční skupinovou fotografii. Symbol nacistické zvrácenosti. Schreckinger je na sebe a své pokořené svěřence pyšný. Jako by se těšil, až bude s nostalgií vyprávět svým dětem o svém nelehkém poslání očistit národ. Poté, co odešle vězně do sprch, stoupá Schreckinger po žebříku nad jeviště. Symbol jeho nadřazenosti a vítězství. Přistoupí k němu Heltai a jako by chtěl dozorci něco pošeptat. Schreckinger se k němu nakloní a Heltai mu ukousne přilepené umělé ucho. Je to jeho zoufalý projev odporu, jediný útok proti uzurpátorovi v celé inscenaci. Schreckinger stoupá po žebříku, střídavě řve bolestí a usmívá se. Masochisticky si trest užívá.

V závěru hry má z reproduktoru zaznít dříve citovaný monolog o historii kanibalismu. Nebeský ho nahradil známým dialogem Spejbla a Hurvínka na téma užovky u Žofky. Spejblovo rozhořčení nad tím, že by jeho syn mohl jíst něco tak odporného jako hady, je paradoxní v situaci, kdy zoufalí vězni pojídají lidské maso. Z jindy veselého, vtipného dialogu spíše mrazí.

Konec inscenace je stejně dvojnásobný jako její začátek. Na jeviště přicházejí servírky a přinášejí talíře s gulášem a pivo. Obsluhují „hosty“, zatímco diváci se zvedají a postupně opouštějí hlediště. Je to přátelská uvolněná večeře herců po odehraném představení i poslední jídlo odsouzených před smrtí. Nebeský na jevišti fyzicky zpřítomnil Taboriho scénickou poznámku, v níž jsou vězni nazýváni Hosty. Neváhal a v závěru jim vystrojil reálnou hostinu.

Podobný princip „zhmotnění“ textu uplatnil i ve scéně, kde si Strýček objednává kávu. Ve Strýčkově replice zazní: „...zůstanu tady, dokud nezavřou krám. Vypiju 450 šáleků kávy.“<sup>41</sup> Nato přicházejí vězni s igelitovými taškami a staví na stůl desítky plastových kelímků na kávu, další rozhazují po scéně, kelímky jsou všude. Káva může být jedním ze symbolů intelektuálního předválečného života. Stovky poházených pohárků v cele koncentračního tábora evokují pocit, že doba kaváren, umělců a intelektuálů je definitivně pryč. Že ji smetla hrubost a primitivnost.

Heltai zase ve svém monologu mluví o ještěrce: „*Jednou seděl v kamenolomu. Vylezla ještěrka, okouzlující stvořeníčko. Vtom šel kolem voják a bezdůvodně ještěrku podpatkem zašlápl. Ještěrka vzhlédla svýma pravěkýma očima na mého otce, jako by chtěla říct: Co vy jste za lidi?*“<sup>42</sup> Při zmínce o ještěrce se na plátno v zadní části jeviště promítá střídavě kresba ještěrky a hákový kříž. Může to být jeden z mnoha Nebeského nápadů, který nutně nemusí mít vysvětlitelný a uchopitelný význam. Ale při hlubším zamyšlení můžeme ještěrku chápat jako symbol paměti. Je to zvíře, které na Zemi žije miliony let. Zatímco se odvíjela historie planety, objevovali se první lidé, učili se lovit, používat oheň, vyrábět, obchodovat a válčit, ještěrka existovala po celou dobu ve své dokonalé neměnné podobě a lidské počínání jen nevěřičně sledovala. Střídavá projekce ještěrky a hákového kříže může naznačovat, že je nacismus jen dalším (a ne posledním) katastrofickým „vynálezem“ lidstva.

---

<sup>41</sup> TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999, str. 35

<sup>42</sup> Ibid., str. 118.

Nebeskému se podařilo dokonale souznít s Taboriho poetikou. Umocnil její hravost a vtip, ovšem nikoli na úkor její hloubky a naléhavosti výpovědi. Využil nabízené možnosti epického vyprávění, „hraní si na“, prolínání časoprostorových rovin, stylizaci, symboly. A jak už bylo řečeno, dokonce tyto prostředky rozšířil a rozvinul. Inscenace je v mnoha ohledech hravější než Taboriho hra, je hutnější a stylizovanější. Otevírá ale stejné otázky. Jak se dnešní společnost může vyrovnat s hrůzami, které napáchala. Jak je možné, že miliony lidí byly zotročeny a vražděny bez většího odporu mnohem užší skupinou agresorů. Proč se nebránili. Jak je možné, že vyspělá, kulturní společnost dopustila taková zvěrstva. Inscenace se ptá a otevírá prostor k diskusi a zamyšlení.

## 4. KVARTET

### 4.1 Heiner Müller

Heiner Müller (1929 – 1995) byl německý dramatik, básník, esejista a divadelní ředitel. Ve své tvorbě navazoval na Bertolta Brechta a patřil k nejvýznamnějším východoněmeckým autorům. Narodil se roku 1929 v saském Eppendorfu. Müllerův otec byl během války zatčen pro své sociálně demokratické smýšlení. Po propuštění nemohl sehnat práci. Pozornost soustředil na syna a přenesl na něho svou posedlost knihami a vzděláním. Heinera v jeho budoucí tvorbě ovlivnila také doba těsně poválečná. Sám Müller ji charakterizuje jako tanec na sopce, konec světa a karneval dohromady. Země byla zdecimovaná a zničená. Radost z konce války šla ruku v ruce s beznadějí a strachem z budoucnosti.

Po maturitě a kurzech psaní pracoval Müller jako pomocný knihovník, redaktor časopisu *Junge Kunst*, vědecký spolupracovník Svazu spisovatelů i jako literární kritik. Velice obdivoval Bertolta Brechta a jeho Berliner Ensemble. Přál si u něho pracovat. Brecht byl dokonce důvodem, proč neodešel na Západ. (Müllerovi rodiče i bratr z východní zóny emigrovali.)

V roce 1958 vstoupil Müller do divadelní praxe hrou *Der Lohndrucker* (Stávkokaz), kterou napsal se svou ženou Inge. Jeho druhá hra *Umsiedlerin* (Přesídlenkyně) byla uvedena roku 1961. Rozpoutala politický skandál. Veršovaná komedie o industrializaci vesnice pod patronací ruských vojsk byla označena za kontrarevoluční, antihumanistickou, antisocialistickou a cynickou. Müller byl vyloučen ze Svazu spisovatelů a i po přepsání hry byl opakovaně napadán komunistickými kritiky.

V následujících letech překládal a adaptoval díla klasiků (*Philoktet*, 1968), pracoval na nových hrách a prepisoval staré hry v duchu poetiky brechtovského divadla. Velký úspěch zaznamenala jeho rozhlasová hra *Tod ist kein Geschäft* (Smrt není obchod), kterou vydal pod pseudonymem Max Messer. Na jevišti se v roce 1966 objevila jeho hra podle Sofokla *Oidipus tyran*. V téže roce spáchala Müllerova manželka sebevraždu.

Od roku 1970 je Müller jako dramaturg v Berliner Ensemble blízkým spolupracovníkem režisérů Matthiase Langhoffa a Petera Zadeka. V roce 1976 se stává dramaturgem berlínské Volksbühne.

Müllerovy hry byly uváděny i na Západě (Philoktet, Macbeth, Der Horatier, Mauser). V osmdesátých letech vznikají Müllerovy hry Hamlet – stroj, Pověření, Kvartet ad. V roce 1988 byl Heiner Müller přijat zpět do Svazu spisovatelů. Po sjednocení Německa v devadesátých letech se angažoval v prosazování revolučních společenských změn a věnoval se divadelní praxi v berlínském Deutsches Theater. Krátce před svou smrtí se stal intendantem Berliner Ensemble. Zemřel na rakovinu v roce 1995.

Heiner Müller patřil k nejvýraznějším a zároveň i nejoriginálnějším dramatikům bývalé NDR. Byl oceňován nejen v celém Německu, jeho hry se hrály v Evropě i v USA. Prostředí většiny Müllerových dramát ovládá společnost, která stírá rozdíly mezi člověkem a strojem. Müllerovi hrdinové jako by nebyli skutečnými postavami, ale jen prázdnými schránkami, které naplňují své funkce a dohrávají své osudy do konce, aby vůbec mohly existovat. Texty Heinerja Müllera staví na odiv hrůzu a ničení, aby odhalovaly násilí, které pácháme sami na sobě.

#### **4.2 Kvartet – hra**

V předchozích analýzách dramatu a inscenace Kanibalové jsem se podrobně věnovala brechtovským zcizovacím principům. Pokusila jsem se je ve hře i v inscenaci postupně všechny identifikovat a přesně popsat v analogii s konkrétním zcizovacím efektem, jež ve své tvorbě používal Bertolt Brecht. Snažila jsem se tak vystihnout základní paletu brechtovských zcizovacích principů, které Pražské komorní divadlo přijalo a dále rozvíjelo.

V následujících kapitolách bych svou analytickou práci ráda uchopila obecněji. Nebudu znovu analogicky vyhledávat a popisovat všechny brechtovské zcizovací efekty. Mnohé principy a prostředky se totiž v různých modifikacích opakují, proto se zaměřím především na ty, které jsou v dané hře a inscenaci nejvýraznější.

Müllerova hra Kvartet je parafrází Nebezpečných známostí francouzského spisovatele Choderlose de Laclose. Slavný román v dopisech z osmnáctého století byl mnohokrát zpracován, mimo jiné také do filmové podoby (např. Valmont

Miloše Formana, Nebezpečné známosti Stephena Frearse, Velmi nebezpečné známosti Rogera Kumblea).

Heiner Müller ovšem předlohu zásadně přetvořil. Ve svém dramatu minimalizoval spleťtý děj původního příběhu i počet postav. Hra je koncipována jako dialog dvou postav – vikomta de Valmont a markýzy de Merteuil. Vzájemně si připomínají a zpřítomňují svá milostná dobrodružství, manipulaci s lidmi, rekapituluji svůj život, své hry a podléhají úzkosti z vlastní smrtelnosti a prázdnoty.

Tato dramatická konstrukce, kdy dvě postavy střídají role, hrají divadlo na divadle, představují sami sebe, jedna druhou navzájem, nebo další postavy svého zpřítomňovaného vyprávění, to je zásadní zcizovací princip hry, kterému se budu podrobněji věnovat.

#### 4.2.1 Základní dějové rámce

Veškeré scénické poznámky omezil Müller na úvodní upřesnění místa a času: *salon před Francouzskou revolucí / bunkr po třetí světové válce* a na několik poznámek o střídání postav na scéně a o odmlce v plynulosti repliky: *Vchází Valmont, Valmont odchází, Pauza*. Všechno ostatní ponechává Müller v rukou režiséra konkrétní inscenace. Střídmost v používání scénických poznámek zřejmě souvisí s tématy konverzace dvou ústředních postav. Vyprázdňenost a vyprahlost jejich duší, bilancování a filozofické zamyšlení nad pomíjivostí života nepotřebují existenci konkrétního prostředí a specifikovaného času.

Základní zcizení a dvoudomost dějového rámce jsou nastoleny hned úvodní scénickou poznámkou - *salon před Francouzskou revolucí / bunkr po třetí světové válce*. Obojí je zaměnitelné a současně existující a fungující. Zcizovací efekt onoho bezčasí a neurčitosti místa setkání Valmonta a Merteuil nejlépe odpovídá nicotě, kterou oba vnímají. Prostedí rokokového salónu koresponduje s vysokým stylem i tématem konverzace postav. Je to vzpomínka na civilizaci a vysokou kulturu, která byla zničena jakousi katastrofou, snad třetí světovou válkou. Bunkr po třetí světové válce je jediným útočištěm, které zůstalo.

Identita obou postav je lehce zaměnitelná. Merteuil a Valmont hrají hru. Možná v analogii her, které bezohledně hráli celý život s jinými lidmi, pro vlastní potěšení, pro pocit moci. Rozdíl mezi „typicky“ ženským a „typicky“ mužským

principem se zde stírá. Společenské předsudky o tom, že žena je slabá, submisivní a má být dobývána, zatímco muž, dravec, je dobyvatelem, neplatí. Hravost a „hraní si na“ připomíná princip uchopení postav v Taboriho Kanibalech. Valmont a Tourvel na sebe také berou role postav příběhů, které zpřítomňují. Valmont hraje madame de Tourvel i mladou markýzINU neteř. De Merteuil zase představuje Valmonta v dialozích se zmíněnými ženami.

Postava leckdy ani nepotřebuje fyzickou přítomnost partnera v dialogu. Scéna začíná promluvou markýzy de Merteuil k Valmontovi. Ten ovšem není přítomen. Markýza přesto Valmonta oslovuje, reaguje na jeho domnělé pohyby a výrazy tváře. „*Valmonte. Domnívala jsem se, že vaše vášně ke mně již dávno pohasly. Jaký je důvod vašeho náhlého vzplanutí. ...Neodtahujte ruku. ...Vylekala jsem vás, Valmonte? Jak lehké je vás vystrašit. ...Ne. Nerušte svou něžnou nabídku, pane. Koupím. V každém případě koupím. ...Nespěchejte Valmonte. Tak, to je ono. Ano Ano Ano Ano. Zahráli jsme to dobře, ne...*“<sup>43</sup> Jde o brechtovskou hru ve hře, Merteuil navíc svůj výstup končí pochvalou vlastního hereckého výkonu. To, že během výstupu hovoří k nepřítomné postavě a dokonce na ni reaguje, je zcizovací efekt, který posouvá obsahově-emocionální základ o úroveň výš. V první úrovni hraje Merteuil divadlo na divadle, tedy dialog svůj a Valmonta. Valmont ovšem není přítomen a Merteuil přidává další úroveň zcizení, kdy hru ve hře obohacuje o hru „na Valmonta“.

Stejně tak ve scéně, kdy na sebe bere markýza roli Valmonta a Valmont roli madame de Tourvel, Valmont odchází ze scény a markýza přesto dál pokračuje v rozhovoru, jako by byl stále přítomen. „*Vidím, jak se červenáte...*“<sup>44</sup> Setkáváme se zde se dvěma překrývajícími se úrovněmi zcizení, se dvěma dějovými rámci.

#### 4.2.2 „Zcizující“ pojetí dramatických postav

Jak už bylo řečeno, dramatická konstrukce této hry stojí na dvou postavách, jež střídají role, hrají divadlo na divadle, někdy představují samy sebe, jedna druhou navzájem, nebo další postavy svého zpřítomňovaného vyprávění.

Pro přehlednost naznačím dějové schéma hry, přestože, jak už jsem zmiňovala, dějová linka je významně potlačena. V první části dramatu se markýza

<sup>43</sup> MÜLLER, Heiner. Kvartet. In: MÜLLER, Heiner. Pověření (tři hry). Prostor, Praha 1998, str. 8.

<sup>44</sup> Ibid., str. 18.



de Merteuil setkává s vikomtem de Valmont. V dialogu vzpomínají na svou mileneckou minulost, na hry, které hráli spolu i s ostatními „objekty“ své zvrácené zábavy. Markýza nabízí Valmontovi svou mladičkou neteř, pannu, která má před svatbou.

V další scéně přebírá Valmontovu roli Markýza. Valmont hraje madame de Tourvel. Postava Valmonta svádí postavu madame de Tourvel. Valmont se jí snaží získat pomocí zvráceného psychického vydírání. Tím, že se mu madame de Tourvel podvolí, má být před ním zachráněna markýzina neteř. Valmont se snaží převést odpovědnost za svůj budoucí hřích na madame de Tourvel. „*Stanu se d'áblem, který toto dítě uvrhne v prokletí, nepodáte– li mi svou ruku a nepřenesete– li mě jako můj anděl na křídlech lásky přes propast.*“<sup>45</sup> Divadlo na divadle v této scéně ukončuje markýza pauzou. Valmont reaguje: „*Co je. Nehrajeme dál?*“ Markýza odpovídá: „*Hrát? Co chcete dál hrát?*“<sup>46</sup>

V další scéně hraje Valmont sám sebe. Partnerkou v dialogu je mu opět markýza, která tentokrát představuje svou neteř Volangesovou. Valmont svádí mladou dívku. Ta se sice nejprve brání, ale Valmontovi nakonec podléhá. Merteuil scénu uzavírá slovy: „*A neteř je zničena. Jeden druhého raději snězme, Valmonte, ať to skončí dřív, než budete zcela nechutný.*“<sup>47</sup>

Poslední scénu, opět koncipovanou jako divadlo na divadle, otevírá markýza. „*A teď necháme zemřít prezidentovou, Valmonte, při jejím marném poklesku. Je dámskou obětí.*“<sup>48</sup> Následuje dialog, ve kterém na sebe postavy opět berou další role. Valmont představuje madame de Tourvel, markýza hraje Valmonta. De Tourvel se chystá spáchat sebevraždu. „*Padla jsem vám k nohám, Valmonte, abyste už neklopýtl. Pokřtil jste mě voňavkou stoky. Z nebe svého manželství jsem se vrhla do propasti vašich žádostí, abych zachránila tuto pannu. Řekla jsem Vám, že se usmrtím, pokud ani tentokrát neodoláte zlu, které ve vás hlodá. Varovala jsem vás, Valmonte. Jediné, co pro vás mohu udělat, je, že na vás pomyslím při své poslední modlitbě. Jste mým vrahem, Valmonte.*“<sup>49</sup> V závěru svého výstupu se Valmont napije vína a opouští svou roli madame de Tourvel. Suše sděluje markýze, že je mu jasné, že víno otrávila. Poslední jeho slova jsou příznačná pro psychologickou hru, resp. válku, kterou spolu s markýzou sváděli, a

<sup>45</sup> MÜLLER, Heiner. Kvartet. In: MÜLLER, Heiner. Pověření (tři hry). Prostor, Praha 1998, str. 24.

<sup>46</sup> Ibid., str. 28.

<sup>47</sup> Ibid., str. 33.

<sup>48</sup> Ibid., str. 35.

<sup>49</sup> Ibid., str. 33.

jsou stejně tak příznačná i pro celé Müllerovo drama, koncipované jako divadlo na divadle. Valmont umírá a říká: „*Doufám, že vás má hra nenudila. To by bylo vskutku neodpuštělné.*“<sup>50</sup>

### 4.2.3 Jazyk

Musím se krátce zastavit také u jazyka dramatu. Ten v sobě totiž ukrývá značný potenciál pro rozvinutí zcizovacích efektů. Jeho forma odpovídá vysokému, téměř básnickému dvorskému stylu osmnáctého století. To ale ostře kontrastuje s obsahem výpovědí. Básnickým jazykem plným metafor se zde mluví o věcech naprosto nepoetických. Tuto konfrontaci vysokého a nízkého chápu také jako způsob zcizení. „*Není to rouhání vyhradit tato ústa vníkáni a unikáni dechu, jednotvárnému přijímání stravy a zlatý střed tohoto skvostného pozadí smutné dřině vyměšování. Může tento jazyk pohybovat jen slabikami a mrtvou hmotou?*“<sup>51</sup> Valmont zde velmi poeticky a zároveň velmi prakticky přesvědčuje madame de Tourvel o přirozenosti orálního a análního sexu.

Vznešený jazyk, který Müller používá, dovoluje jeho postavám hovořit o nejintimnějších věcech s naprostou samozřejmostí, lehkou ironií a jistou noblesou. Přesto neustále zůstává přítomná špetka dráždivé vulgárnosti. Po tom, co slečna Volangesová podlehne Valmontovi, je pryč její nesmělost a cudnost. Je stejně cynická a sarkastická jako sám Valmont. „*Jste velmi pozorný, pane. Jsem vám zavázána, že jste mi tak pronikavě ukázal, mohl ukázat, kde přebývá Bůh. Zapamatuji si všechny jeho příbytky a postarám se, aby proud návštěvníků neochaboval a hosté se tu cítili dobře, budu je přijímat, dokud budu dýchat.*“<sup>52</sup>

Přestože mají témata, která se v dialozích objevují, existenciální charakter a často z nich mrazí, nepostrádá drama specifický humor. Už proto, že Müller šetří se scénickými poznámkami a mimo vlastní text dramatu nic nedovysvětluje, můžeme některé repliky chápat jako velmi ironické vtipy. Jde většinou o sarkastický humor, který má partnera dialogu nebo mluvčího samého zranit a zesměšnit. Madam de Merteuil reaguje na Valmontovo dvoření velmi cynicky: „*Fuj. Valmonte, takový kompliment si ušetřete pro dámu svého srdce, ať už se*

<sup>50</sup> MÜLLER, Heiner. Kvartet. In: MÜLLER, Heiner. Pověření (tři hry). Prostor, Praha 1998, str. 38.

<sup>51</sup> Ibid., str. 20.

<sup>52</sup> Ibid., str. 32.

*tento váš orgán nachází kdekoli.*“<sup>53</sup> ...nemáte potíží, Valmonte, přimět to lepší ve vás, aby stálo.<sup>54</sup>

Dialogy jsou neustálým soubojem důvtipu a slovní ekvilibristiky postav. Postavy jsou neustále ve střehu, připraveny reagovat smečí a na dvojsmysl odpovídat dvojsmyslem. Přitom jsou unaveny svou vlastní hrou, ze které ale, zdá se, není úniku. Jazyk a forma jejich komunikace jsou vysoce sofistikované, ale postrádají jakýkoli náznak citu. I jejich pudy jsou podřízeny chladnému kalkulu.

Jazyk je vlastně jediný vnější znak, který připomíná původní podobu Laclosova románu. Ostatní atributy, které by charakterizovaly místo a čas děje, Müller eliminoval. Žádné přepychové dekorativní prostředí, které by obklopovalo společenskou smetánku francouzského dvora, rokokový nábytek ani drahé kostýmy. Pouze dvě „obnažené“ postavy zbavené lidství, bezcitné, kruté, a proto možná nešťastné.

### **4.3 Kvartet - inscenace**

Inscenace Müllerova Kvartetu měla v divadle Komédie premiéru 5. dubna 2004 v režii Dušana D. Pařízka. Pařízkova práce na inscenaci ovšem nebyla oficiálně nazvána režii, ale koncepcí (viz program k inscenaci). Souvisí to jistě s tím, že výsledný tvar inscenace se blíží spíše performanci nebo hudebně – divadelnímu projektu.

#### **4.3.1 Čas, prostor a postavy inscenace**

I v této inscenaci se prolínají časoprostorové a dějové roviny. V té základní, která je obsažena již v Müllerově dramatu, probíhá dialog Valmonta a markýzy de Merteuil. Čas a místo je stanoveno stejně jako na začátku dramatu. Valmont ho do mikrofону specifikuje jako „*bunkr po třetí světové válce*“ a „*salon před francouzskou revolucí*“, dodá ještě „*rokokový salon*“. Tento dodatek je paradoxní vzhledem k tomu, že scéna ani v nejmenším nepřipomíná salon, natož rokokový. Jeviště je prázdné. V jeho přední části jsou otevřena tři propadliště. Uprostřed scény čtvrté. Nalevo vpředu stojí stůl s televizí a nad scénou visí gymnastické kruhy. Prostor pod jevištěm evokuje představu zmiňovaného bunkru,

<sup>53</sup> MÜLLER, Heiner. Kvartet. In: MÜLLER, Heiner. Pověření (tři hry). Prostor, Praha 1998, str. 9.

<sup>54</sup> Ibid., str. 14.

ze kterého vylézají poslední přeživší. Ti, co přečkali pod zemí zkázu třetí světové války a vystupují na povrch, kde už ovšem nezbylo vůbec nic. V tomto prostředí a v tomto čase probíhá dialog markýzy de Merteuil a vikomta de Valmont.

Druhou linií inscenace, stejně jako druhou linií dramatu, je divadlo na divadle, které spolu sehrávají Valmont a Merteuil. Merteuil na sebe většinou bere roli svůdníka Valmonta, Valmont představuje sváděné ženy. Srozumitelnost těchto měnicích se rolí je divákovi ztížena tím, že Pařízek svěřil obě role mužům (Roman Zach – Valmont, Martin Finger – Merteuil). Díky tomu, resp. kvůli tomu je střídání rolí a divadlo, které spolu Valmont a Merteuil sehrávají, téměř nečitelné. To, že dokáže Merteuil jako žena naprosto suverénně zahrát Valmonta, zde postrádá smysl. Protože Merteuil je mužem od samého začátku. Nehledě na to, že divák prakticky nemá šanci odhalit, kterou postavu momentálně Valmont, resp. Merteuil představují. Z rafinovaného Müllerova textu se tak stává monolog, v jehož přednesu se obě postavy střídají. Divák, který Müllerův Kvartet zná, se samozřejmě zorientuje, ale většinové publikum může chápat střídání rolí jen jako hravou extravaganci a experiment.

Třetí rovina inscenace, třetí dějový rámeček, je už vlastním Pařízkovým vkladem, typickým pro mnohé projekty divadla Komédie. Totiž civilní rozhovory, komentáře a improvizace herců. A to ve dvou úrovních. Buď postava, například sám Valmont nebo Valmont představující jinou postavu, komentuje jednání druhé postavy. („*Jděte do prdele, Valmonte...*“) Nebo herci opouštějí veškeré své dosavadní role a hrají de facto herce divadla Komédie. Mluví civilně, tykají si, pokoušejí (Zach: „*Tys mě odpojil?*“ Finger: „*No, ...zase jsem tě zapojil*“, když Valmont mluví o nekrofilii, Finger suše pronese: „*No ty jsi čuně.*“ apod.) Často také improvizují. Jejich improvizace mají většinou svůj počátek v některé větě nebo slovu původního dramatického textu.

Na nejvyšším stupni hierarchie zcizovacích efektů pak stojí ty situace a scény, kdy do inscenace zasahují postavy, které do Müllerovy hry vůbec nepatří. Během dialogu, ve kterém Valmont představuje madame de Tourvel a Merteuil Valmonta, který ji svádí, přivede de Tourvel (Roman Zach) na scénu divačku z hlediště.<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Původně zřejmě měla být onou divačkou z hlediště profesionální herečka Alena Štréblová. Její jistota v hereckém projevu ale musela nutně odporovat záměru autentičnosti a spontánnosti zamýšleného zcizovacího efektu. Já osobně jsem byla vždy přítomna na představeních, na kterých byla z obecnstva vybrána opravdu anonymní dívka.

Zatímco Merteuil odříkává svůj (Valmontův) monolog, Valmont v pozadí s divačkou tančí. Když přijde čas na jeho reakci, představí divačku a vybídne ji, aby jeho roli sehrála sama. Potichu jí předčítá text a dívka ho opakuje do mikrofonu. V dialogu pak pokračuje Merteuil, Valmont s dívkou odtančí. Toto schéma se v rámci dialogu ještě dvakrát zopakuje. Divačku pak Valmont doprovodí propadlem pod jeviště, odkud ji hlavním vchodem zpět do sálu přivádí divadelní hasič. A následuje další improvizace s nehercem. Velmi roztomilá a úsměvná. Divadelní hasič (který, mimochodem, jako by vystoupil z Formanova filmu *Hoří, má panenko*), zvyklý na to, že bývá v inscenacích občas „použit“, si svůj krátký výstup pokaždé vychutnává. Podrobně popisuje, jak cesta zpod jeviště probíhala, jak se divačka cítila a jak se o ni postaral. Dokonce přidá i procítěný přednes básně. Sklidí potlesk a odchází. Během jeho výstupu běží v televizi na jevišti záznam divaččina sestupu pod scénu. Dialog postav pokračuje tam, kde před hasičovým příchodem skončil.

Jedna ze scén, která funguje jako zcizovací efekt, může být chápána také v širší souvislosti. Mluvím o situaci, kdy za doprovodu reprodukováného německého popového diskošlágru vtančí na jeviště postava zdravotní sestřičky (opět jde o muže). Valmont a Merteuil ji nejprve nechápavě pozorují, ale pak se k ní přidají a předvedou dokonale synchronizovaný taneční výstup. Sestra pak zase odtančí mimo scénu. Je to vtip, zcizení, ústrojná součást už tak dosti bláznivé a těžce srozumitelné inscenace. Ale dá se chápat také jako odhalení té nejzákladnější dějové a časoprostorové roviny inscenace. Valmont a Merteuil, ať už jsou skutečně Valmontem a Merteuil, nebo jen někým, kdo si na Valmonta a Merteuil hraje, jsou možná pacienti psychiatrické léčebny. A vše, co říkají a dělají, je jen hrou dvou chorých mozků, které tráví svůj život za zdmi ústavu.

Vrstvení časoprostorových a dějových rovin a s ním souvisejících zcizovacích efektů rozbíjí původní schéma Müllerovy hry a umocňuje atmosféru chaosu a ztráty kontinuálního bytí a existence. Jako by znásobením těchto efektů vystupovala na povrch prázdnota a nejistota moderního světa.

Postavy Müllerova dramatu a Pařízkovy inscenace se v mnohém liší. Müllerův Valmont je, stejně jako Merteuil, mistr slova. Sebejistý, pohotový, inteligentní. Pařízek z něj ale udělal zmateného, senilního pacienta psychiatrické léčebny. Zřetelné je to především v první části inscenace – v úvodním dialogu Valmonta a Merteuil. Valmont koktá, odříkává text jako školák, opakuje po

Merteuil některá slova a konce jejích vět. Drmolí, huhlá, mluví zády k publiku, takže mu často ani není rozumět. Když si všimne televize, opakuje dokola okouzleně „*Televize, ...telka...*“. Merteuil se naopak chová sebevědomě, dominantně, jako silná a jistá žena. K Valmontovi se chová shovívavě jako k dítěti nebo starci, který přichází o rozum. Když se Valmont houpe nad propadlem na kruzích, přitáhne ho k sobě a obejmě. Ona je ta uvědomělá herečka, která precizně odřikává svůj text, ať už hraje jakoukoli roli, zatímco Valmont jako neposlušný žák neustále odbíhá, skáče a tančí po jevišti, přivede na scénu divačku nebo si vykládá s divadelním hasičem. Merteuil má nad Valmontem neustálou převahu. Dešifrovat toto nerovnoměrné rozdělení sil, které Pařízek postavám určil, není snadné. Vysvětlují si ho jako archetypální projevy mužského a ženského chování v kritické situaci. Žena, matka, pro kterou je z její přirozené podstaty nejdůležitější za každou cenu přežít, ochránit a vychovat dítě, je v mezní situaci schopna jednat rozhodně a prakticky. A Valmont, který byl během války zřejmě zraněn (vzhledem k tomu, že ho od smrti dělí několik hadiček s nitrožilní výživou), je slabý a neschopný postarat se o sebe, natož o ni. Pařízek tyto genderové stereotypy – žena: matka, muž: válečník – zesměšňuje právě tím, že do ženské role obsadil muže a z Valmonta udělal umírající trosku.

#### **4.3.2 Hudba, hra se zvukem**

Hudba hraje v inscenaci významnou roli. Reprodukovaná hudba zní prakticky v průběhu celé inscenace. Kombinuje se s živou produkcí hudebníka, který je přítomen přímo na scéně, v jednom z propadel na jevišti. Střídá se tísnivá monotónní smyčcová melodie s ruchy, zvuky, šumy a jejich ozvěnami. Ozývá se rytmický klapot, luskání a bubnování, které jako metronom podkresluje monology i dialog postav. Rytmus hudby odpovídá i rytmu slov a vět. Většinou je monotónní, strojový, stejně jako tempo řeči herců.

Akustická stránka textu, hlasová improvizace a hudba mají významný podíl na tvaru inscenace. Spoluvytvářejí mrazivou postapokalyptickou atmosféru. Částečně na úkor srozumitelnosti Müllerova textu. Text hry slouží jako materiál pro hudebně – dramatický experiment a improvizaci. Experimentuje se i s hlasem jako takovým. Mikrofon se stává hereckou rekvizitou a hlasový záznam se v upravené podobě dále využívá. Jako ozvěna se opakují některé věty. („*Tělo*

*stárne, klín vysychá.*“ Nejprve tuto větu opakují postavy, zrychlují tempo řeči a zesilují hlas, odříkávají slova do reprodukováného zvuku bubnů, který také zrychluje a zesiluje. Merteuil větu dokola křičí a extaticky sebou zmítá. Naráz vše utichne a strne. Během následujícího, již zcela klidného dialogu, se věta jako ozvěna ozývá až do ztracena.)

Modulace hlasu pomocí mikrofonu se využívá například v dialogu Valmonta s markýzinou neteří Volangesovou. Mladičká dívka, dítě, má díky mixáži zvuku hlas znásobený do dvou stop, tedy jakýsi dvojhlas Martina Fingera a dětského „šmouliho“ hlásku. Modulace hlasu je využito také ve vypjatém dialogu, kdy Valmont „zneuctí“ vdanou madame de Tourvel a stejně jako Merteuil si nahlas přiznává svou zvrácenost. „*Jeden druhého raději snězme, Valmonte, ať to skončí dřív, než budeme zcela nechutní.*“<sup>56</sup> Opakují větu společně několikrát dokola. Ale i jedna z mála osobních a citově exponovaných replik je zcizena a zesměšněna jejich pisklavými hláskami. Oba totiž vdechují helium z nafukovacích balónků.

#### 4.3.3 Kostýmy, scénografie, světlo

Dojem prázdnoty, konečnosti a doznělé katastrofy evokují také kostýmy, scénografie a svícení. O podobě scény jsem se již zmínila. Je to prázdný prostor, povrch země zničené třetí světovou válkou. Televize, která tuto pohromu „přežila“, je symbolem nešťastného vítězství techniky a rozumu nad citem a lidskostí. Také gymnastické kruhy, které visí nad jedním z propadlišť, chápu jako symbol. Když se na nich Valmont houpe, jako by se houpal nad propastí. Zdá se, že ho láká možnost spadnout do ní a zemřít.

Kostýmy odpovídají stavu a situaci, v jaké se nacházejí poslední lidé, kteří přežili katastrofu. Navíc lidé, kteří dávno nic necítí a jsou odporní sami sobě. Na scénu přicházejí zafačované postavy v neforemných, dlouhých nočních košilích. Jsou to lidské trosky. Valmonta drží při životě kanyly a hadičky jako pupeční šňůra, která ho spojuje s jeho podzemním úkrytem. Oba si hned na začátku

---

<sup>56</sup> MÜLLER, Heiner. Kvartet. In: MÜLLER, Heiner. Pověření (tři hry). Prostor, Praha 1998, str. 36.

inscenace líčí obličej bílou barvou. Opět symbol a zcizovací efekt - Valmont a Merteuil jsou herci, kteří se připravují na svoje divadlo na divadle.

Celá inscenace je ponořena do tmy a do šera. Světlo přichází z otvorů v zemi, z propadlišť. Nasvícené bývají jen obličejové postav. Jako by po třetí světové válce byla na zemi tma. Nebo tmu vyhledávají postavy záměrně, protože jsou tak odporné a sešlé, zvenku i zevnitř, že nechtějí být spatřeny.

Dušan D. Pařízek použil text Müllerovy hry jako materiál pro svůj antiiluzivní experimentální projekt. To, co Müller definoval jako salonní prostředí před Francouzskou revolucí, je v inscenaci silně potlačeno druhou rovinou původního dějového rámce - situací po katastrofě, po třetí světové válce. Ironická, duchaplná a pohotová konverzace stárnoucích šlechticů i díky tomu ztrácí svou lehkost a šarm. Pozbývá dobový kontext, ve kterém byla původně pronášena. Vytržena z něho, působí prázdně, zmateně, jako by bylo lhostejné, co se říká a důležitější je, jak se to říká. A že vůbec zůstal ještě někdo, kdo je schopen mluvit.

Pařízek svým uchopením Müllerovy hry rozhodně snížil její srozumitelnost a „čitelnost“. Všimá si toho i divadelní kritik Saša Hrbotický: „Handicapem pražského nastudování Kvartetu je omezená míra sdělnosti, zahledění se do vlastní výlučnosti. Což je ovšem problém, který se nevztahuje pouze k jedné inscenaci, ale k nasměrování Divadla Komédie vůbec. Ten, kdo bude ochoten na pravidla Müllerovy a Pařízkovy hry přistoupit, může v jejím minimalistickém výtvarně – režijním konceptu objevit cosi znepokojivě vzrušujícího.“<sup>57</sup>

Dle mého názoru může být zahledění se do vlastní výlučnosti právě tím, co dělá inscenace Divadla Komédie, a Kvartet zvláště, přitažlivé. To, že není Kvartet lehce čitelný, podněcuje diváka k přemýšlení a vlastní interpretaci. A i kdyby Pařízek sám neměl ambice sledovat každým svým nápadem a zcizením nějaký jinotaj, divák ho za těmito efekty přesto může nacházet.

---

<sup>57</sup> HRBOTICKÝ, Saša. Valmont získal v Komedii na krutosti. Hospodářské noviny, 16. 4. 2004.



## 5. SPORTŠTYK ANEB SPORTOVNÍ DRAMA

### 5.1 Elfriede Jelinek

Rakouská spisovatelka a dramatička Elfriede Jelinek se narodila roku 1946 v Mürzzuschlagu. Dědeček byl český Žid, otec Friedrich Jelinek pracoval jako chemik, matka Olga jako personální ředitelka ve velké firmě ve Vídni. Povolání Friedricha Jelinka, které bylo shledáno za války jako Říši prospěšné, ho uchránilo před pronásledováním nacistickým režimem. V padesátých letech onemocněl psychickou chorobou, která se čím dál více zhoršovala. Zemřel v roce 1969 v psychiatrické klinice. Dědičné dispozice k psychickému onemocnění se projevíly také u Elfriede Jelinek.

O vzdělání své dcery se starala matka. Jelinek chodila do katolické klášterní školy. Tamní výchovu pociťovala jako velmi omezující. Její nápadný neklid ji na radu sester přivedl až na dětskou psychiatrii. Ambiciózní matka na ni kladla vysoké nároky a plánovala pro ni kariéru „zázračného dítěte“. Elfriede dostávala hodiny hry na klavír, kytaru, flétnu a housle. Ve třinácti letech byla přijata na konzervatoř ve Vídni. Paralelně absolvovala také veřejné gymnázium.

Po maturitě se poprvé psychicky zhroutila. Přesto se zapsala ke studiu dějin umění a divadelní vědy. Kvůli zhoršujícím se psychickým problémům musela studium v roce 1967 přerušit. Celý rok strávila doma v naprosté izolaci. Během této doby začala psát. Její básně byly otištěny v časopisech a také v malém nákladu vydány.

Rozhodující vliv na její další literární vývoj mělo seznámení s teoriemi Rolanda Barthesa, které zpracovala v eseji *Die endlose Unschuldigkeit* (Nekonečná nevinnost). Roku 1974 vstoupila do Komunistické strany Rakouska (KPÖ, vystoupila z ní až roku 1991) a vdala se za Gottfrieda Hüngsbergra. Od své svatby žije Elfriede Jelinek střídavě ve Vídni a v Mnichově.

Ještě během studií na vídeňské konzervatoři se Jelinek angažovala ve studentských hnutích a v undergroundových literárních časopisech. Začala psát rozhlasové hry. Od počátku sedmdesátých let také začaly vycházet i její satirické novely a romány. Německou literární veřejnost si získala novelou *Die Liebhaberinnen* (Milovnice). U nás zůstává jejím zřejmě nejznámějším dílem román *Die Klavierspielerin* (Pianistka) z roku 1983. Román byl zfilmován v režii

Michaela Hanekeho. Román je částečně autobiografickou výpovědí Elfriede Jelinek. Reflektuje její zkušenost s dominantní matkou, úskalím rodičovské i partnerské lásky i se svazujícím režimem násilí a podřízenosti.

Ve svých dílech Jelinek protestuje proti zažitým klišé, kterými je společnost nasáklá, věnuje se „ženské otázce“, tématu zamlčovaného podílu Rakouska na nacistické minulosti Evropy, kritice současného rasismu a xenofobie. Otevírá společenská tabu. Bez zábran tne do živého, čímž si vysloužila pověst velmi kontroverzní osobnosti i hanlivou přezdívku „Nestbeschmutzerin“.

V roce 2004 byla Elfriede Jelinek udělena Nobelova cena za literaturu. Švédská akademie ocenila hlavně její muzikálnost a provokující hlas v jejích hrách a novelách, které s mimořádným lingvistickým úsilím odhalují absurditu klišé s jejich politickou podrobující silou. V témže roce obdržela Jelinek i Cenu Franze Kafky.<sup>58</sup>

## 5.2 Sportštyk - hra

### 5.2.1 Témata

Sama autorka v úvodní poznámce ke hře předesílá, že *Ein Sportstück* není pouze hra o sportu. „*Dvě části davu představují dva nepřátelské tábory, o jejichž útocích pojednává v podstatě celá hra, možná je ale taky o něčem docela jiném.*“<sup>59</sup> Sport a agresivita sportovních fanoušků i sportovců samých je tu vystavována srovnání s válkou. Tak jako se muži cvičili a zocelovali, aby obstáli v boji a stali se z nich vítězové a hrdinové, tak se dnes muži zocelují jen proto, aby byli „zocelení“. Když není potřeba bojovat se zbraní ve válce, je nutné vybit agresivitu a potřebu zápolit jiným způsobem. Sportem. Jelinek zmiňuje různé sporty, ale za nejagresivnější (a paradoxně nejpopulárnější) považuje fotbal. A jistě právem. Vždyť fanoušci stolního tenisu nebo krasobruslení se většinou o přestávce nepoperou a během poločasu nezdemolují tribuny. Hráči házené se nestávají celebritami a idoly náctiletých dívek. Hráči a fanoušci fotbalu jsou v rámci sportovního světa výluční.

---

<sup>58</sup> BACHOVÁ, Jana. Kontroverzní Elfriede Jelinek. [cit. 2013-06-03]. Dostupné z WWW: <http://www.litenky.cz/clanek.php/id-730>.

<sup>59</sup> JELINEK, Elfriede. Sportštyk. BRKOLA s.r.o., Praha 2008, str. 5.

Jelinek otevírá také další témata. Poukazuje na současný nekritický kult sportu a těla, na materiálnost a povrchnost společnosti, která posuzuje člověka podle hodnoty a „značkovosti“ věcí, kterými se obklopuje. Značka, potažmo reklama na ni, to je fenomén, do kterého se autorka strefuje v průběhu celé hry. Pokroucené reklamní slogany, antický chór oblečený do značkových dressů, také to demonstruje pošetilost a hloupost „značkového“ šílenství. Posedlost tělem, jeho krásou, silou a dokonalostí je také průvodním znakem moderní společnosti, již Jelinek kritizuje.

Dalším tématem, které je pro Elfriede Jelinek typické a zde se promítá velmi silně, to je postavení ženy a matky v agresivním mužském světě. Zatímco muž disponuje jako archetypální lovec a vůdce silou, vůlí a dominancí, žena je odsouzena ke strachu a péči o něho. Matka se stává pouhou dárkyní těla. Nemůže vyhrát souboj s „výchovou“, kterou prochází její dítě mimo její ochrannou náruč. Dítě je formováno nároky, požadavky a měřítky, které určuje společnost. Musí být silné, rychlé, hbité, agresivní. Musí ubližovat, aby si vybojovalo místo na vrcholu. Láska a péče matky jsou mu na obtíž. Matka se dostává do pozice pasivní trpitelky, která sleduje neodvratný pád svého dítěte.

S válkou, sportem i bojem o společenské postavení je spojeno násilí a agresivita. Násilí se stalo běžnou součástí bytí. Vládne právo silnějšího. Jelinek hyperbolizovala tento fakt ve své hře tím, že postavy se chovají agresivně a násilnicky bez nejmenších rozpaků. Kopání do ležícího je tak normální, že je možné vést během něj monolog.

### **5.2.2 Výstavba dramatu a zcizovací efekt**

Sportštyk připomíná mnohem více prózu než dramatický text. Hlavní postavou je jazyk. Jelinek řetězí asociace na základě zvukové podobnosti, rýmu, metafory, slovní hříčky apod. Už to je určitá forma zcizení. Marně bychom hledali příběh, psychologicky propracované postavy, logické reakce ve vzájemném jednání postav. Postavy jsou jen mluvčími autorčina prozaického díla a světonázorů. Jejich dialogy jsou sledem mnohastránkových monologů. Nedisponují psychologickou identitou, jsou definovány pouze svým společenským zařazením a jazykem. Ve hře vystupují: Žena, Muž, Oběť, Pachatel, Sportovec, Násilník, tenisté Achilles a Hektor a postavy označené pouze jako Další, Jiný

apod. Postavami, které přímo odkazují k osobě autorky a jejichž prostřednictvím Jelinek tematizuje a ironizuje své vlastní já, jsou Stará žena, Elfi Elektra i postava Autorky.

### 5.2.3 Chór

Za nutnou považuje autorka přítomnost řeckého chóru. Celý chór má být jednotně oblečen ve sportovních oděvech některé známé značky (Adidas, Nike, Reebok, Puma nebo Fila...). Již sama přítomnost chóru má zcizující funkci. Každé jeho vystoupení je určitým přerušением hry a komentářem jednání postav a průběhu děje. V prostředí fotbalového stadionu navíc působí velmi nepatřičně. Navíc to, že je chór, který si představujeme tradičně v bílých řízách, oblečen do sportovního značkového oblečení, způsobuje zvrstvení zcizovacího efektu.

Vůdce chóru má být sluchátkem živě připojen na rozhlasový sportovní kanál a všechny zajímavé sportovní události či nejnovější výsledky sdělovat publiku. Herec dostává velkou dávku svobody a prostor pro vlastní kreativitu a improvizaci. Sám si určuje, kdy a co publiku oznámí. Samotné sdělení může probíhat různě. Vůdce chóru buď přistoupí k rampě a oznámí, co má na srdci nebo text napíše na tabuli, kterou zdvihne nad hlavu. Jelinek také navrhuje využít světelné písmo, jehož text by vůdce chóru zadával na počítači. Chór sdělení převezme a sborově zopakuje. Jelinek tento zcizovací prvek charakterizuje suše a vtipně: „...*tím se přeruší děj, beztak ve hře žádný není.*“<sup>60</sup> Tento zcizovací efekt naprosto ruší jakoukoli divadelní iluzi, je to zprostředkovaný kontakt s realitou, která funguje mimo prostor dramatu i divadelní inscenace.

### 5.2.4 Zveřejnění autorství

Jelinek své autorství v textu zveřejňuje a zdůrazňuje několika způsoby. Už bylo řečeno, že promluvy Elfi Elektry mohou být chápány jako přímá autorčina řeč. Jejím prostřednictvím nechává autorka zaznít své názory, postoje a reakce na nejružnější témata. O nich už byla řeč dříve. Jelinek se dotýká problémů filozofických, ekologických, masmediálních, genderových atd. Jako Elfi Elektra také komentuje samotný tvůrčí proces psaní své hry: „*Prosím potlesk pro všechny*

---

<sup>60</sup> JELINEK, Elfriede. Sportštyk. BRKOLA s.r.o., Praha 2008, str. 5.

*tyto pány*<sup>61</sup>, protože tohle je poprvé a zároveň naposled, co tady o nich bude řeč, i když ode mě by se v tomhle bodě vlastně dalo čekat víc angažovanosti! Tak. A zrovna se teď nebudu angažovat!“<sup>62</sup>

V poslední scéně vystupuje dokonce postava Autorky. Jelinek ve scénické poznámce připouští, že může být zastoupena Elfi Elektrou. V závěru svého monologu říká: „*Vidím, že chcete už dlouho tleskat, ale svými pronikavými výkřiky vás zadržím...*“<sup>63</sup> Její monolog můžeme vnímat dvojím způsobem. Jako závěrečnou řeč Elfi Elektry, pronášenou k postavám, přítomným na scéně, i jako promluvu postavy Autorky, která, takto pojmenována, by měla evokovat dojem, že je přímým tlumočnickem názorů Elfriede Jelinek. Což tak samozřejmě může být, ale také nemusí.

Podobných mnohoznačných situací je ve hře více. Dvoudomost postavy Elfi Elektry (která může být zároveň Autorkou) otevírá prostor pro další zcizovací efekty. Konkrétně v situacích, kdy se v Elektřině monologu objevují jasně Autorčiny (možná i autorčiny) poznámky a komentáře, často vtípné a cynické. Uvedu jeden příklad za všechny: „*...bože, jak laciné vtipy dělám. Přesto mě čtěte!*“<sup>64</sup>

Další zcizovací efekt, který souvisí se zveřejněným autorstvím Elfriede Jelinek, je oproti všem ostatním unikátní v tom, že je určen čtenáři, nikoli divákovi. V úvodní scénické poznámce o sobě autorka hovoří ve třetí osobě. „*Autorka nedává příliš mnoho pokynů, to se časem odnaučila. Dělejte si, co chcete.*“<sup>65</sup>

Kreativita, jazykový cit a smysl pro humor jsou pro autorku typické a neopouštějí ji ani při psaní vedlejšího textu. Ten nepozbývá svou instruktážní funkci, ale dá se chápat také jako text umělecký, ne nepodobný fejetonu.

### **5.2.5 Dělejte si, co chcete.**

Tato autorčina úvodní ironická poznámka dává inscenátorům značnou volnost a provokuje jejich imaginaci. A je to také impuls pro řetězení zcizovacích efektů. Dlouhé monology mohou být pronášeny při nejrůznějších činnostech,

<sup>61</sup> V předchozím textu byli zmíněni Stalin, Hitler, Mladić a Karadžić.

<sup>62</sup> JELINEK, Elfriede. Sportštyk. BRKOLA s.r.o., Praha 2008, str. 8.

<sup>63</sup> Ibid., str. 141.

<sup>64</sup> Ibid., str. 10.

<sup>65</sup> Ibid., str. 5.

v nejrůznějších situacích. To do značné míry může ovlivnit jejich vyznění. Inscenátor má možnost posunovat význam jejich výpovědi, a to s posvěcením samotné autorky.

Navzdory tomu, že Jelinek nechává fyzickou akci svých postav převážně na režisérovi, obsahuje hra také další její scénické poznámky, které organizují situaci na jevišti. V nich je většinou obsažen další „zcizovací“ potenciál. Činnost, kterou svým postavám předepisuje, většinou naprosto kontrastuje s textem, který pronášejí. Během hry je na jevišti přítomna Oběť. Leží na zemi a ostatní postavy do ní kopou. Přitom pronášejí své monology a přítomnost ležícího mučeného člověka ignorují. Všichni přítomní, včetně Oběti samé, chápou toto násilí jako naprosto normální a nijak se nad ním nepozastavují. Oběť nakopnutá mladým Mužem nezúčastněně osloví Ženu: „*Mohu Vám dát jednu radu? Sedněte si tak, aby si prostě musel říct, že máte neuvěřitelně dlouhá stehna.*“<sup>66</sup> Jako kdyby postava Oběti zrovna listovala ženským časopisem a objevila článek 20 zaručených triků, jak ulovit muže. Kontrast mezi vysloveným a učiněným dává vzniknout mnoha zcizovacím efektům. Podobná situace nastává, když autorka ve scénické poznámce předepisuje Oběti „*...věnuje se vlastním činností, zatímco do ní Muž kope*“.<sup>67</sup> Nebo když je na scénu shozeno několik bércových kostí ve značkových teniskách a postavy s nimi zachází jako s míči. Většina těchto zcizovacích efektů může v divákovi vyvolat alarmující pocit, že se násilí stalo běžně přijímaným a normálním.

### 5.3 Sportštyk - inscenace

Sportštyk měl svou premiéru v divadle Komédie 25. dubna 2006. Na podobě inscenace pracovali hned tři režiséři. Dušan D. Pařízek, Jan Nebeský a David Jařab. Každý z nich režíroval třetinu inscenace, která se dá přesně „fotbalově“ rozdělit na dva poločasy a přestávku.

Inscenátoři radikálně zredukovali množství použitého textu Elfriede Jelinek. Podle autorky českého překladu, dr. Augustové, zhruba na 15%. „Proškrtání“ autorčina textu bylo nutné. Hra je totiž textově tak rozsáhlá, že by nebylo možné inscenovat ji bez takového zásahu v běžné, pro diváka „stravitelné“ délce. Ale vyřazení 85% je zásadní pro celkovou výpovědní hodnotu textu. David

<sup>66</sup> JELINEK, Elfriede. Sportštyk. BRKOLA s.r.o., Praha 2008, str. 32.

<sup>67</sup> Ibid., str. 49.

Jařab k redukci textu her Elfriede Jelinek řik: „*Uř jen krcen není úkolem pro dramaturga, jako spíš pro exekutora. Jelinekov je vizionář, je vtipn, ale dovede být i pkn otravn. Je třeba do hry sáhnout jako do řatnku a vybírat.*“<sup>68</sup> Sám pvodn text je velmi komplikovan a obtžn srozumiteln, svm stylem podobn záznamu automatického psan. Tím, že z něj bylo vybráno jen 15% procent, vznikla jaksi kolář autorchinch myřlenek. Zcizení tedy proběhlo uř ve fázi dramaturgick redukce textu. Repliky postav působí jako trřkovit vzkazy. Zhuřten zprávy o stavu světa a společnosti, vytrřzen z bliřřho kontextu. Dramaturgové Jn řimko a David Jařab ale „nevybírali ze řatnku“ nhodn. Vtřinou se jim podařilo ponechat ty věty a repliky, kter expresivn vystihují témata, kter jsou v autorchin textu pojata řřej.

Srozumitelnost textu přesto utrpěla. Inscenátorům ale nejspíše nejde o to, aby divák vsledn text pochopil, rozkloval a „přečetl“ tak, jak byl jimi zamřlen. Redukcí textu i dalřmi inscenačními prostředky a zcizovacími efekty, o kterých bude jeřt ře, se v tom divákovi spíše snař zabránit a donutit ho, aby přemřlel o různých mořznch interpretacích a významech inscenace.

Autorčinu výzvu „*Dělejte si, co chcete.*“ inscenátoři přijali. A vtřina toho, co do inscenace vložili nad ramec pvodn hry, m zcizovací efekt. O radikálním zkrcen textu jř byla řeč, diváci sed na jeviřti v úzkém kontaktu s herci, herci dostávají mořznost improvizovat, pohybují se na hranici civilního herectví a jaksi inscenovan reality, kdy hrají sami sebe, herce divadla Komedie, oslovují se vlastními civilními jmény. Prostřední část inscenace pojal její reřisr Jan Nebeský jako náznak parafráze rockov opery. Jednotlivm zcizovacím efektům se nyní budu věnovat podrobněji.

### **5.3.1 Prostor inscenace, kontakt s divákem**

Prostor inscenace je koncipován podobn, jak ho ve scénické poznámce popsala Elfriede Jelinek. Je to plocha fotbalového hřst se dvěma bránami. Po stranách hřst stojí lavičky pro střdajc hrce. Dn na hřst sleduje a do mikrofonu komentuje Elfi Elektra z tenisového empiru.

Scnick prostor i divck tribuna se nacházejí na jeviřti. Scnick prostor inscenace zaujímá jednu jeho polovinu, v jeho druhé části je vystavěno provizorn

---

<sup>68</sup> KOLářOVá, Kateřina. Sport obrazem války. In: MF DNES, 22. dubna 2006.

hlediště pro diváky. Ti se dostávají do bezprostředního kontaktu s herci, resp. fotbalisty, a stávají se tak současně diváky představení Komédie i diváky vesnického fotbalového zápasu.

Atmosféru venkovského derby umocňuje stánek s pivem a párky, stojící na hranici mezi diváky a herci. Obsluha stánku nalévá pivo hercům i divákům. „Čtvrtá stěna“ je opět zrušena. Kontakt s divákem ostatně režiséři i herci Komédie vyhledávají ve většině svých inscenací (Už bylo řečeno, že v Kanibalech jsou diváci na konci představení vyzýváni, aby si přišli na jeviště pro guláš a pivo, v Kvartetu divačka z publika čte text na jevišti spolu s herci apod.). Sportštyk není výjimkou. Elfi Elektra se divákům představuje jednotlivě podáním ruky a zopakováním svého jména, rozverná cvičenka promlouvá k obecenstvu a hledá u něj zastání, když ji fotbalisté ponižují. Také tenisté se divákům představují, zde je ale zcizovací efekt umocněn na druhou. Nejen že se postavy osobně seznamují s diváky, ale opouští identitu dramatických postav a herci hrají sami sebe – tedy herce divadla Komédie.<sup>69</sup> Představují se civilními jmény. Vzniklá situace dává možnost k improvizaci a vtípkování. Třeba k narážkám na seriálovou popularitu Romana Zacha.

Divák je záměrně střídavě konfrontován s náročným, naléhavým textem autorky hry a s hravým, ležérním, naprosto civilním projevem herců. Legrace a nenucenost se střídá s vypjatými scénami násilí. Každý takový kontrast je svým způsobem zcizení. V jednu chvíli trneme, když se zraněný fotbalista snaží doplazit ke kolečkovému křeslu a protihráč mu ho špičkou kopačky odsune tak, aby na něj nedosáhl. A v následující vteřině tentýž zraněný mávne rukou, přestane hrát zraněného, zapálí si cigaretu, usadí se na vozík a nenuceně pokračuje ve svém monologu.

### **5.3.2 Kontrasty, paradoxy**

O tom, že ve svém textu Elfriede Jelinek vytváří paradoxní situace, kdy předepisuje svým postavám vykonávat činnosti, které odporují smyslu jejich replik, už jsem psala v kapitole věnované hře. Režisérské trio ale našlo v tomto zcizovacím efektu zalíbení a hojně ho využívá. Do značné míry je to jednoduchý trik, kterým lze snadno docílit humorných situací. Pokud se nad nimi divák

---

<sup>69</sup> Podobně jako v inscenacích Kanibalů i Kvartetu.



zamyslí, může proniknout pod jejich první plán a objevit další jejich smysl. Může si uvědomit fakt, že vyhocené, násilné nebo vypjaté emotivní situace přijímáme čím dál častěji bez povšimnutí. Nepozastavíme se nad tím, že se někomu děje příkoří, nespěcháme na pomoc. Spíše přihlížíme a jsme rádi, že nejsme „Obětí“.

Zmíním několik příkladů takových paradoxních situací, kdy řečené kontrastuje s předváděným.

Elfi Elektra deklamuje původní autorčin text, ale protože je zároveň komentátorkou fotbalového zápasu, svou vážnou výpověď občas přeruší vzrušeným výkřikem, komentujícím akci na hřišti. Přitom z jedné ruky ukusuje párek a z druhé upíjí pivo.

Naivní růžová cvičenka přednáší divákům svůj monolog, fotbalisté ji obestoupí, zdvihnou a předvádějí stylizované znásilnění. Zatímco se „střídají“, dívka nepřestává vyprávět. Když ji pustí na zem, narovná si sukýnku a odcupitá, jako by se nic nestalo. Elfi Elektra nejen že se jí nezastane, ale ještě dívku počastuje přízviskem „*hanácké koláč s vlasama*“. Podobné využití zcizovacích efektů jsem popsala už v analýze inscenace Kanibalové (Např. vaření zabitého spoluvězně v hrnci je velká legrace a zároveň trauma na celý život.) Je to stylizovaná koexistence hravosti, vtipu, cynismu a hrůzné reality.

Typově podobným zcizením je celá střední část inscenace, kterou režíroval Jan Nebeský. Po konci prvního poločasu se fotbalisté převlékají. Na ploše zůstává ležet Oběť (Martin Finger). Přichází k němu teamová masérka (Lucie Trmíková) a také ho začne převlékat. Začíná přestávka mezi fotbalovými poločasy. Je vyplněna operně – rapovým muzikálem. Z masérky se stává Marie, z Oběti Ježíš Kristus. Sportovní sebeobětování hráč připodobňuje Kristovu utrpení. Marie svůj text zpívá operně, Ježíš rapuje. Kristus vylézá po blikajících štaflích na bránu, umírá ukřižován, aby vzápětí, když přijde řada na jeho sólo, opět slezl, zarapoval a klesl matce na klín. Po několika takových „výměnách“ přichází vždy růžová dívenka (Ivana Uhlířová) s fotbalistou (Martin Pechlát), odzpívají svou countryovou mezihru (ve které si kovboj svou milou namlouvá slovy „*ty stará blbá krávo*“) a odtančí.

### 5.3.3 Dělejte si, co chcete, ale...

Přestože Elfriede Jelinek dává inscenátorům možnost „dělat si, co chtějí“, přece jen měla o některých věcech svou představu, a proto ji zdůraznila ve svých scénických poznámkách. Některé z těchto jejích doporučení režiséři nevyslyšeli a výsledné dílo tak doznalo oproti její hře určitých změn.

Jejich inscenační styl můžeme vnímat jako hravější, metaforičtější a lokálnější, než hru Elfriede Jelinek, ve které autorka kriticky útočí na konkrétní společenské a politické fenomény doby. Jelinek například vyžaduje, aby byli fotbalisté od hlavy k patě oblečení a obuti do značkového vybavení. Fotbalisté v Komedii však vcházejí na jeviště v sepraných bavlněných dresech. Tenisté hovoří o svém klubovém oblečení a mají na sobě vytahaná trika a plandavé kraťasy. Tento zcizovací efekt ale paradoxně záměru Jelinek zesměšnit kult značek napomáhá více, než kdyby byli herci opravdu „značkoví“.

Atmosféra vesnického přeboru, odér ohříváných párků, rozlitého piva a veledůležité řeči o klubovém oblečení, to jsou kontrasty, které zdůrazňují vyprázdněnost „značkovosti“ i zbožšťování sportu.

Chybí také antický chór v podobě, jakou Jelinek popsala ve své scénické poznámce. (*„Jediné, co je bezpodmínečně nutné: řecké Chóry, jednotlivci, masy nebo kdo všechno tu má vystupovat, kromě několika málo míst, kde je předepsáno něco jiného, musí mít na sobě sportovní oblečení.“*<sup>70</sup>) Vzhledem k radikální redukci a zhuštění textu nebylo třeba budovat stabilní chór. Text, který v dramatu autorka připisuje chóru a který inscenátoři z původního dramatu vybrali, je přirozeně rozdělen mezi ostatní přítomné postavy. Sborové, masové „my“, které chór v dramatu představuje, je přetaveno například ve sborový pokřik fotbalistů. Navíc „upocené“ vesnické atmosféře, kterou tvůrci inscenace úspěšně navodili, takové pojetí chóru svědčí. To, že chybí chór takový, jak si jej Jelinek představovala, ale neznamena, že chybí také jeho zcizovací funkce. Momenty, kdy (namísto chóru) některá z postav okomentuje probíhající dění, zopakuje „cizí“ repliku apod. plní stejnou funkci, tedy přerušují děj, který (slovy autorky) beztak ve hře není.

Jak už bylo řečeno, text Elfriede Jelinek je spíše prózou než dramatem. Je vystavěn na dlouhých monolozích a jeho podstatou, hlavní „postavou“ i jádrem

---

<sup>70</sup> JELINEK, Elfriede. Sportštyk. BRKOLA s.r.o., Praha 2008, str. 5.

jeho poetiky je jazyk. Proud motivů, metafor a pointovaných vět, navíc drasticky zredukovaných na pouhých 15% původního objemu, bylo velmi těžké zinscenovat ve srozumitelné podobě.

Inscenátorům Pražského komorního divadla v Komedii se to, dle mého soudu, přesto podařilo. Také díky popsaným zcizovacím efektům zpracovali závažná témata, která jsou obsažena v původním autorčině textu, stylizovaně a tradičně vtipně až cynicky. Ovšem stále ještě tak, aby je divák dokázal rozklíčovat, identifikovat a přemýšlet o nich.

## ZÁVĚR

Cílem této práce bylo popsat zcizovací efekty tří inscenací Pražského komorního divadla, a tak se pokusit definovat roli zcizovacích efektů v kontextu celkové poetiky divadla.

Vybrat z inscenací pouze „representativní vzorek“ nebylo jednoduché, protože zcizovací prvky lze vysledovat ve většině inscenací Divadla Komédie. Zvolila jsem proto určitá kritéria výběru: režiséry inscenací měli být Dušan D. Pařízek, David Jařab i Jan Nebeský, tedy osobnosti, které nejvíce ovlivnily poetiku Komédie, inscenace měly odpovídat převládající dramaturgické linii divadla, jež se soustředila na současnou rakouskou a německou dramaturgiu a především měly pokrýt celé spektrum zcizovacích principů a prostředků, které se v Komedii objevovaly. Pomyslnými vítězi tohoto „výběrového řízení“ se stali Kanibalové v režii Jana Nebeského, Kvartet Dušana D. Pařízka a inscenace Sportštyk, na které se podíleli David Jařab, Dušan D. Pařízek i Jan Nebeský.

Východiskem pro následnou analýzu dramatických textů a inscenací byly postupy epického divadla Bertolta Brechta a jeho pojetí zcizovacích efektů. V rozboru Taboriho hry a Nebeského inscenace jsem postupně identifikovala všechny takové postupy a podrobně je popsala v analogii s konkrétním zcizovacím efektem, jež ve své tvorbě používal Bertolt Brecht. Snažila jsem se tak vystihnout kompletní paletu brechtovských zcizovacích principů, které Pražské komorní divadlo přijalo a dále rozvíjelo. V následujících dvou částech práce, resp. v analýze dalších dvou inscenací Kvartetu a Sportštyku jsem se pak zaměřila na ty zásadní a nejvýraznější z nich. Na ty, které by se daly pro Komedii pokládat za typické a mohou tedy vypovídat obecněji o její poetice a inscenačních postupech.

Na základě těchto analýz můžeme říci, že inscenátoři neváhají zasahovat do dramatické předlohy a citelně redukovat text nebo si pohrávat s identitou dramatických postav - zřejmě jim nejde o to, aby divák výsledný text přesně pochopil, rozklíčoval a „přečetl“ tak, jak byl jimi zamýšlen. Redukcí textu, civilním herectvím, improvizací a dalšími zcizovacími efekty se v tom divákovi spíše snaží zabránit a donutit ho, aby sám přemýšlel o různých možných interpretacích a významech inscenace.

Jako by oproti Brechtovi, přestože využívají jeho epické postupy, netrvali vždy důsledně na racionalitě a uvědomovací stránce zobrazení. Emocionalitě se

nebrání. Ale díky zcizovacím efektům, které působí jako střih nebo „navrství“ dějové rámce, může emocionalita v jejich inscenacích fungovat současně s věcností, konkrétností a prostorem pro divákovu přemýšlení.

Míra srozumitelnosti sdělení pak závisí na tom, jak moc ji inscenátoři považují za důležitou vzhledem k vlastní výlučnosti, originalitě, minimalismu a divákově představitosti. Určité zahledění se do vlastní výlučnosti bylo dokonce možná to, co dělalo inscenace Divadla Komedie tak přitažlivé. To, že nebyly lehce čitelné, podněcovalo diváka k přemýšlení a vlastní interpretaci. Divák měl navíc často možnost stát se součástí této „výlučnosti“. Režiséři i herci Komedie totiž často v rámci inscenací vyhledávali kontakt s divákem. Divák mohl být přítomen na jevišti, často během celé inscenace setrval v určité přidělené roli, nebo byl vyzván, aby se aktivně zapojil do probíhajícího představení, stával se součástí improvizovaných etud apod.

Důležitým zcizovacím principem, který ovlivňoval poetiku Pražského komorního divadla, bylo zacházení s identitou dramatických postav a s tím úzce související prolínání několika dějových rámců a časoprostorových rovin. V inscenacích často nalezneme dějové a časoprostorové schéma, které v zásadě odpovídá Brechtově pouliční scéně, tedy základnímu modelu epického divadla. Ať už jde o základní dějový rámeček inscenace nebo jen o dílčí zcizovací efekt použitý „jednorázově“. Očitý svědek události sděluje, jakým způsobem událost proběhla, případně prostřednictvím divadla na divadle postavy tuto událost demonstrují. Průběh události je pak podstatnější než její výsledek. Prolínání dějových rámců a proměny identity postav aktivizují diváka a jeho představitost. Na události je možné nahlížet z různých perspektiv, otevírá se prostor k diskusi a pro různé možnosti interpretace.

I když je divák těmito zcizovacími efekty nucen „dávat pozor“ a přemýšlet, mají inscenace daleko k suchopárnosti a těžkosti. Inscenátoři totiž dokázali používat zcizovací efekty chytře. Většinou zvládli odhadnout přesný poměr ironie, vtipu, hravosti a černého humoru tak, aby si mohli dělat „rouhačskou“ legraci z vážných témat a zároveň jim ponechali naléhavost a hloubku. Dokázali tak vytvořit inscenace s komplikovanými existenciálními tématy o hledání identity osobní či společenské, aniž by jim upřeli nádech stylizovanosti a hravosti.

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

BACHOVÁ, Jana. Kontroverzní Elfriede Jelinek. [cit. 2013-06-03]. Dostupné z WWW: <http://www.litenky.cz/clanek.php/id-730>.

BRECHT, Bertolt. Poznámky k opeře „Vzestup a pád města Mahagonny“. In: BRECHT, Bertolt. Divadelní hry 4. Odeon, Praha 1984.

BRECHT, Bertolt. Muž jako muž. In: BRECHT, Bertolt. Divadelní hry 1. SNKLHU, Praha 1963.

BRECHT, Bertolt. Myšlenky. Československý spisovatel, Praha 1958.

DĚDEK, Jan. Šachová partie s osudem. In: Reflex, 22/04.

FLEYBERKOVÁ, Klára. Tvorba Davida Jařaba a Dušana D. Pařízka v Divadle Komédie. Magisterská práce. Praha: AMU, 2012.

HRBOTICKÝ, Saša. Valmont získal v Komedii na krutosti. In: Hospodářské noviny, 16. 4. 2004.

JELINEK, Elfriede. Sportštyk. BRKOLA s.r.o., Praha 2008.

KRÁL, Karel. Kýč a umění. In: Svět a divadlo: SAD. Praha, roč. 1996, č. 1. ISSN 0862-7258.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina. O holocaustu může s černým humorem vypovídat jen Žid. In: MF DNES, 5. 4. 2003.

KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Sport obrazem války. In: MF DNES, 22. dubna 2006.

MUSILOVÁ, Martina. Zdravá schizofrenie. Disertační práce. Praha: Karlova univerzita, 2007.

MÜLLER, Heiner. Kvartet. In: MÜLLER, Heiner. Pověření (tři hry). Prostor, Praha 1998.

Webové stránky Divadla Komédie, stálé scény Pražského komorního divadla. [cit. 2013-06-03]. Dostupné z WWW: <http://www.prakomdiv.cz/Divadlo.aspx>.

Webové stránky provozovatele Divadla Komédie o. s. Divadlo Company.cz, d. s. [cit. 2013-06-03]. Dostupné z WWW: <http://www.divadlokomedie.eu/divadlo-komedie/>.

TABORI, George. Kanibalové. Větrné mlýny, Brno, 1999.

VITVAR, Jan. LÁSKA, PYČO! OLÉ! In: Nedělní svět, 30. 4. 2006.