

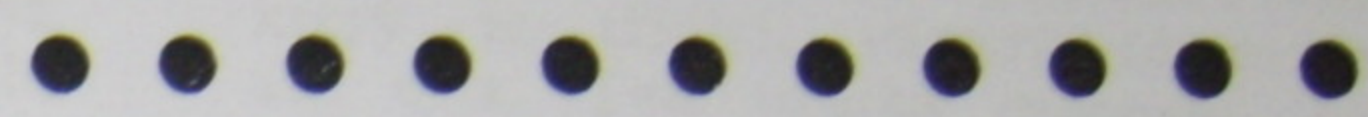
525-534

Alfréd Radok

Inscenační postupy

LATERNY

MAGIKY



Odpovídám na otázky, jak se dělá Laterna magika a jaké mohou být její příští programy. Mluvím nudně o dobrodružstvích našeho řemesla. Tím řemeslem myslím divadelní práci, zkoušky, představení a co je před tím. Nemluvím o tom, co je potom a čemu to všechno slouží. Takový Čechov nebo třeba Saroyan řekli jednoduše o nás tolik, o nás o všech, o člověku, aby nebylo mýlky, že se té jednoduchosti nechce ani věřit. A takových je hodně. Uberu. Je jich ještě několik. Nevím, jakou cenu má Laterna magika, ani nevím, do jaké míry může režisér přispět k tomu, aby se něco povědělo o nás. Každý se něčím živí a já se živím režisérstvím. Snad si jen namlouvám, že dělám něco víc pro nás. Ale namlouvám si to. Proto se snažím, aby režie byla od základů poctivé řemeslo, jako když truhlář dělá stůl. Takový mistr to musí vzít za pravý konec a pěkně po pořádku, aby stůl měl svůj fortel, trochu vydržel a něčemu posloužil. Vím jistě, že Umění je ten Čechov a Saroyan. Toto poznání mi dalo velkou práci a stálo hodně času. Já teď ale píši také o našem řemesle jako o umění. Neopravňuje mě k tomu mé svědomí, ale obecně vžitá a přijatá konvence, která říká: divadelní umění.

Konvence — to je téměř hlavní téma tohoto článku, v němž chci být stručný, suchý a věcný. To je úvod. Napsal jsem ještě jeden úvod — proč mluvím o začátcích toho, čemu dnes říkáme Laterna magika, a proč o tom vůbec mluvím. Psal jsem v tomto prvním úvodě o letu ptáka a že zapomínáme na krevní oběh podivu-

hodného zjevu přírody, když se díváme k obloze, a že já jsem stejně tak zapomněl na to nejdůležitější ve svém článku: na talent. Ale ten druhý úvod o truhláři, Čechovovi a Saroyanovi pokládám za upřímnější. Rád bych psal již jen o tom, čemu věřím. S prosbou omluvy za tuto improvizovanou předmluvu — prosím do dílny.

Chceme-li co nejstručněji popsat Laternu magiku, uchylujeme se obvykle k tvrzení, že jde o synchronní spojení divadla a filmu. Stejně tak o polyekranu Josefa Svobody a Emila Radoka, který s Laternou magikou úzce souvisí, říkáme, že je to princip promítání na několika statických nebo pohyblivých promítacích plochách. Ale Laterna magika i polyekran vycházejí ze složitějších scénaristických a inscenačních postupů, které především nejsou mechanické. Jinými slovy: i když polyekran jako prostorová projekce na několik ploch byl navržen jako umělecký systém, přece se jím nemusí stát, nejsou-li respektovány specifické scénaristické a režijní postupy, prokázané prvním manifestačním programem Pražské jaro na Světové výstavě v Bruselu v roce 1958, a dále rozvinuté v inscenaci brněnského polyekranového představení Zrcadlo mé vlasti, v Houslovém koncertu zařazeném do druhého programu Laterny magiky a posléze v polyekranu Turín, na jehož režii se podílí s E. Radokem také J. Jireš. Ve všech těchto inscenacích je prováděna důsledná analýza obrazu, jejíž vý-

sledek dostává nový, obecnější význam. Mezi jednotlivými obrazy v prostoru existují výrazné psychologické a výtvarné vztahy, jimiž tvůrci u diváka dosahují dokonalé pocitové syntézy.

Uvedu nyní možnost používání i mechanického polyekranu, který se však může stát v určitém spojení s jevištní akcí uměleckým dílem: Desítky tisíc metrů natáčí téměř každý den šest neviditelných, pevně ve zdech soudní síně zabudovaných kamer. Sledují Eichmannův proces. Bezprostředně a dokumentaristicky. Šestinásobně můžeme vidět dvacet vteřin, v nichž: Eichmannovi leze na čele moucha — žalobce má pevně stisknuté rty — stará paní v hledišti dostává hysterický záchvat — svědek vypovídá tiše — Eichmann ve své skleněné kleci se sluchátky odehnal mouchu — obhájce zapisuje — svědek si stírá pot s čela a ještě tišším hlasem pokračuje: ...posypali pískem a pak zase další dva úplně nazí si musili lehnout a na ně pak... A tak dále. V onom „a tak dále“ bychom mohli v inscenaci Laterny magiky najít smysl dějin, když historii, která je souzena před našima očima na několika plátnech, zkombinujeme na jevišti se soudem osobního dramatu několika smyšlených postav. Uvedu příklad: Žena, aniž si to zjevně uvědomovala, je antisemitka. V jejím dětství a pak i v prvních milostných zážitcích se objevují příčiny této utkvělé nenávisti. Všemi viditelnými činy nás přesvědčuje o tom, že „s takovými pocity nemá nic společného...“ Vnější postoj je také potvrzován společenským a politickým prostředím, ve kterém žena dnes žije. V postupu dramatické akce, která je rozvíjena formou jakéhosi intimního deníku a kde herci jsou současně postavami i konferenciéry svých osudů, poznáváme politické důsledky tohoto osobního dramatu.

Vidíme tedy, že v určitém spojení s jevištní akcí může být i mechanická projekce více kamer na několika plátnech ve svém výsledku uměleckým dílem.

Laterna magika může používat polyekranu tímto dvojitým způsobem. To proto, že ve své podstatě těží z různých vztahů a poměrů jeviště a filmu.

Teoreticky předznamenal vytvoření Laterny magiky Jan Grossman rozbořen některých divadelních inscenací, které nazývá polyscénickými. Postupem času objevil vnitřní souvislosti tohoto inscenačního principu, a tím také naznačil cesty dramaturgie i inscenační metody Laterny magiky. Moje úvahy využívají teoretických závěrů Jana Grossmana a opírají se o praktické zkušenosti.

Východiskem umělcovy práce je to, co bychom mohli nazvat *skutečností života*. Není to jenom tak zvaná „vnější empirická“ skutečnost v běžném slova smyslu, totiž fakta, lidé, lidské osudy

a příběhy. Jsou to i nejrůznější interpretace této vnější skutečnosti, jak je provádí například filosofie, historie, estetika, fyzika, myšlení technické a organizace politická. Teprve souhrnem všech faktů a jejich vztahů a nejrůznějších výkladů dostáváme ono *všechno, co nás v nás a mimo nás obklopuje*. Každé vrcholné umění své doby se snažilo toto „všechno, co nás v nás a mimo nás obklopuje“, svým způsobem vyslovit. Kdykoliv se to podařilo viditelně nebo slyšitelně vyjádřit, pociťovali jsme, že takové umělecké dílo v nás rezonuje. Zdá se, že současné umění, tvořící se uprostřed materiálních a etických kontrastů a současně v době obrovského rozmachu vědy s krajní specializací vědeckých odvětví, si vypěstovalo zvláště vědomý smysl pro hledání souvislostí neobyčejně rozlehlé skutečnosti života a pro pojetí člověka jako souhrnu neustále se proměňujících vztahů.

Práce umělce začíná výběrem z této skutečnosti života; výběrem, který je třídící, vázaný tématem a podřízený konečnému cíli díla. Tak vzniká *materiál*, který se proměňuje do *skutečnosti umělé*. Umělou skutečností je pro hudebního skladatele melodie, harmonie, takt a instrumentace. Malíř používá barev. Výtvarník pracuje s prostorem, materiálem hmoty a tvarem. Herec přináší do této umělé skutečnosti řadu psychických akcí a fyzického jednání, kterým souhrnně říkáme vnitřní a vnější prostředky. Režisér vytváří v tomto stadiu co nejpříznivější podmínky pro proměnu skutečnosti života do skutečnosti umělé, a to ve všech prvcích a ve všech disciplínách, které jsou součástí divadelního díla a základem jeho budoucího celku. Z hlediska tohoto celku jsou však v Laterně magice již hotové filmy stále ještě skutečností umělé — i když třeba z hlediska filmařovy koncepce mohou být publikovány jako umělecké dílo. Tento fakt vystupuje zvláště markantně do popředí ve všech polyscénických útvarech moderního divadla, popřípadě podívané kombinující divadlo s tak zvanou průmyslovou televizí. To znamená, že takový televizní přenos, například z postranního jeviště nebo přímo z hlediště — i když třeba sám o sobě bude uměleckým dílem — zůstane v našem scénicko-dramatickém prostoru pouze jedním z prvků skutečnosti umělé.

Hlavním principem, který jednotlivé prvky skutečnosti umělé proměňuje v jedinou *skutečnost uměleckou*, je rytmus. Tento pojem bývá často zaměňován s pojmem „tempo“. Hudba, tanec, architektura i jiné umělecké disciplíny obvykle ve svých estetických pojednáních tento pojem zužují. Je pravda, že v hudbě lze tento pojem nejsnadněji vystopovat a že partitura je klasickým, ale současně také jen grafickým znázorněním rytmu. Na jevišti a zejména v polyscénickém útvaru, jakým je Laterna magika, je rytmus alfou a omegou všech složek a všech inscenačních zákonů. Tam klademe rovnítko mezi pojmem existence a pojmem rytmus. Rytmus se vztahuje

k obsahu a formě, k času a prostoru. Potvrzuje nebo vyvrací talent tvůrce představení.

Opírám se o Pokus o definici rytmu Richarda Boleslavského. Proti jeho myšlenkám zdůrazňuji — tři „skutečnosti“ dynamického procesu a konečný cíl tohoto procesu:

Skutečnost umělá se proměňuje ve skutečnost uměleckou cílevědomě uspořádanými a měřitelnými změnami všech rozličných prvků, obsažených ve scénicko-dramatickém prostoru. Všechny tyto změny mají postupně podněcovat divákovu pozornost a nevyhnutelně vedou k postižení pravdy skutečnosti života.

Cesta umělce od skutečnosti života přes skutečnosti umělé až po skutečnost uměleckou se podobá jakémusi dynamickému kruhu, který vychází ze skutečnosti života a opět se do něho vrací. Ale na rozdíl od skutečnosti života, jak ji vidí ostatní lidé, postihuje umělec podstatnou pravdu této skutečnosti.

Jedno z čísel druhého programu Laterny magiky bylo nazváno Rytmy. Je praktickou ukázkou této teorie rytmu. Filmový doprovod Rytmů je montáž obvyklých záběrů z oblasti sportu, techniky, průmyslu. Dále bylo použito jakoby instrukčních záběrů z rozcvičky baletní školy, montáže pohlednicových záběrů hradů a zámků, novinářských reportážních fotografií o sportu, letectví, průmyslu, hospodářství, atd. Tyto sekvence byly dvakrát kontrastně přerušeny: dlouhým záběrem bílé, mramorové sochy v kruhové jízdě s funkcí pohyblivé divadelní kulisy. V jiné poloze je použito barevně pojednaného záběru, který má současně funkci symbolu. (Kombajny v barvách československé vlajky.) Hudba Zdeňka Lišky užívá konkrétních zvuků továrních strojů, úderů kladiv a výbojů blesku vysokého napětí, lidských hlasů, komorního i velkého symfonického orchestru, foxtrotových tanečních prvků, stejně jako starého madrigalu. Podobně postupuje choreografie Zory Šemberové. Technické prvky rozcvičky tanečnic v bílém cvičebním úboru střídá lyrické gesto ruky a silně romantizující skrumáž tanečnic (proti zcela jiné romantice technicky popsaných blesků vysokého napětí ve filmu). Klasické prvky baletu se náhle mění do prvků společenského tance anebo akrobacie a naopak.

Tanečnice nastupovaly na začátku Rytmů přesně, neosobně a jen technicky. Na plátně nastupovaly přesně, neosobně a jen technicky plameny hořáků. Stejně jako na plátně jsme cítili světelnou atmosféru přítmí, abychom lépe pociťovali ostrý plamen hořáku, tak na scéně byla světlem vytvořena atmosféra přítmí, v níž zářila jen bílá barva kostýmů. Další obrazy na plátně dostávaly konkrétnější význam. Z detailů hořáků jsme přecházeli na polocelky a celky pracovišť a strojů. Totéž se dělo na scéně. Bílý trikot dostal kon-

krétní význam. Četli jsme v jeho pohybech a tvarech krásu ženského těla. Così se zde v poměru scény a plátna spojovalo. Toto spojení bylo však neustále zdůrazňováno kontrastem. V další fázi Rytmů nastupuje tanečník. Tedy Muž, chceme-li literárně určit tanečníka jako postavu Rytmů. S ním přichází na scénu spolu s barevně stylizovaným obrazem i výraz. Osobní, vnitřní, nejprve civilní jako rekvizita muže (noviny), pak s gradací hudby a s gradací obrazu výraz opojení a nadšení. Příchod Muže je ještě výtvárně zdůrazněn předělením širokouhlého plátna pojízdnou černou deskou, která má dvojí funkci: zdůrazňuje nástup tanečníka v uvedeném smyslu, ale současně také znovuobjevuje široké plátno. Tedy jakési zpatetizování a ozvláštnění divadelní opony. Tanečnice doprovázející nástup a akci Muže používají nyní prvků stepu. Vznikla pohybová fuga. V jejím druhém plánu zůstává neustále motiv baletní rozcvičky.

Kdybychom v tuto chvíli zavřeli oči a poslouchali jen hudbu, kdybychom ji vytrhli z kontextu, řekli bychom, že slyšíme predehru k taneční svitě. Foxtrotové tempo se však náhle změní v prudký bubnový break. Následuje rapid montáž sportovních záběrů. Tanečník s tanečnicí provádí akrobatický přemet. Překvapí nás náhle ticho, v němž jako v ozvěně doznívá sborový výkřik „góól!“ Tuto sekvenci provází na plátně několik záběrů soch. Jejich ústa jsou otevřená. Hlavy jsou alogicky rozloženy na zemi plně spadlého listí. Jako bychom se touto jednou krátkou sekvencí dostali ze sportovního hřiště do ticha parku. Ale přesněji: pociťujeme, že jsme současně na hřišti a současně v parku, současně ještě vnímáme doznívající pohyb mužského těla, chystajícího se ke skoku, ale již pociťujeme jiný pohyb. Jemný dopad padajícího listí na architekturu bílého mramoru, v níž žije křivka plně obnaženého, skloněného ženského těla.

V pianissimu rozvinuje hudba motiv hlavního tématu, které opustilo živelnou sytost technických představ moderního života. V naléhavém moderatu smyčců uchvacuje klid a vyrovnání. Současně přijíždí na scénu rekvizita. Zvolna a obřadně se objevuje stará renesanční židle. Tanečnice—Dívka spočinula na křesle s napjatým výrazem očekávání. Tanečník—Muž se k ní přibližuje. Na plátně září ženské tělo v dlouhé a pomalé kruhové jízdě. Okouzlené přibližování Muže a Dívky připravuje příchod stejně romantické postavy: Prince s loutnou. Ještě jednou je však hlavní hudební téma přerušeno reminiscencí vztahující se k začátku Rytmů. Na obraze mezi jednotlivými záběry převládá dlouhá pasáž běžících koní. V druhém plánu scény, tedy u širokouhlého plátna nastoupily tanečnice ve strohém a přesném kroku. Jen v prvním plánu setrvává tanečnice-Dívka a tanečník-Muž v romantickém patosu a ve vztahu plném napětí. S opětným hudebním nástupem

hlavního tématu, které začíná prodlevou ticha, v němž slyšíme jen vzdálené odbíjení hodin, se prolíná tanečník-Muž do zpěváka-Prince s loutnou. Tato postava je nositelem romantického patosu kostýmem, aranžováním, doprovodem obrazů „starých hradů a zámků“ i textem písně Miloše Macourka (Píseň o slunečnici):

Žil na hradě rytíř
v modré přilbici
ten měl v erbu loutnu
a slunečnici

Na loutnu od rána
do noci hrál
krásnou slunečnici
věrně miloval

Byl to rytíř smělý
na skále měl hrad
pro tu slunečnici
jednou v boji pad'

Dávno spí ten rytíř
dávno dozpíval
ale slunečnice
kvete dál a dál

Nezломí ji vítr
je z ocele
roste výš až k hvězdám
má je na čele

Dávno není sama
je jich plná zem
a ta zem se točí
celá za sluncem

Smysl Rytmů se zcela ozřejmuje, když náhle (ostrým stříhem) vystřídá „minulost“ — „současnost“. Na plátně se místo „hradů“ objevují skupiny dělníků u moderní turbíny, sportovci, letci atd. Jim teď zpívá Princ s loutnou svou romantickou píseň. Moderní hrdinové se usmívají na Prince z pohádky. Romantika minulosti se přenesla do současnosti.

Smysl „rytmů“ tohoto představení nepostihuje jen citovaná báseň Miloše Macourka. K jejímu obsahu mířily všechny prvky umělé skutečnosti, všechny jejich změny a vztahy. Jejich rytmickým zpracováním byla sledována idea. Pravda skutečnosti života.

Z tohoto příkladu současně vidíme, jak různorodých prvků bylo užito. Z toho „jak“ vyčteme styl. Zkoumáme, jaké jednotlivé prostředky skutečnosti života či skutečnosti umělé uplatňujeme, které z nich zdůrazňujeme a které naopak zase potlačujeme, a v jakém poměru jsou tyto prostředky a prvky zastoupeny v procesu našeho dynamického kruhu. Na jevišti typu Laterny magiky se kvalitativně i kvantitativně tyto prostředky a způsob jejich využití množí. Můžeme tedy postihovat pravdu skutečnosti života přesněji a hlouběji.

V prvních kinematografických představeních se popisuje vnitřek železničního vagónu a následující obraz představuje „rušný obraz na nádraží“. Jindy kamera zachycuje stromy ve větru, zámky, ale také „rej púlnočních strašidel“. Tato dobrodružná éra technického

vynalézání filmu nás v této studii začíná zajímat od té chvíle, kdy „zaručeně živé obrazy“ chtěly o trochu víc než mechanicky zaznamenat skutečnost života. „Skutečnost života“ zní jako paradox, mluvíme-li například o „strašidlech“. A přece je to jen zdánlivý paradox. Pro nás je skutečností života stejně tak „představa letu na Měsíc“ jako „žárliivost“ či „pocit hladu“. Fantazijní představa nadpřirozených bytostí se stala tenkrát skutečností života stejně jako „rušný život na nádraží“. Představy skutečnosti života byly v začátcích filmu určitým způsobem zpodobňovány. Řekněme: *podle určitých pravidel*. Tato pravidla jsou typická pro první krůčky filmu, jsou zahrnuta již v samém obsahu látky, kterou první filmaři nejraději zpracovávali. My bychom je mohli opatřit například titulky: „Krásy přírodních jevů“, „Povodně i jiné katastrofy“, „Památčné slavnosti“ a k řadě takových titulků přidáme „Nadpřirozená kouzla k neuvěření“, „Veselohry k popukání“ a konec konců i „Osudem poznamenané tragické truchlohry“. Ve zpracování těchto typických námětů určité doby nalézáme typické a stále se opakující prvky: herci ilustrují gesty své pocity a „hrají na kameru“ (zaměřují své vnitřní prostředky ke kameře). Prostor interiéru nebo exteriéru je stejnoměrně osvětlen, kamera snímá dvanáct či šestnáct okének za vteřinu (rychlý a trhavý pohyb, který dnes vzbuzuje úsměv — i lítost, proč nejsou tímto způsobem natáčeny některé současné výpravné velkofilmly).

Tyto prvky jsou podle našeho „jak“ určitým způsobem seřazeny, některé z nich jsou zdůrazňovány a jiné potlačeny. Rozpoznali jsme styl. A jestliže byla řada filmů po určitou dobu zpracovávána tímž stejným stylem, až se způsob zpracování stal všeobecně známým, stala se z tohoto *opakování stylu konvence*.

Takovou konvencí, kterou bych nazval konvencí *technicko-historického principu filmu*, jsem použil v polyekranové grotesce druhého programu Laterny magiky. Zcela zvláštní povaha látky to dovolila. Jiné téma dovolí například použít *konvence dokumentárních snímků*. (Nemluvím o stylu, který je obvykle nazýván dokumentaristickým. Ten se vyjadřuje dokumentárními prvky, aby postihl pravdu skutečnosti života.)

V Laterně magice může i tato „konvence dokumentárních snímků“ vytvořit — se vztahem k jevišti — umělecký celek. V Rytmech, které jsem popisoval jako příklad rytmu, jsou současně uplatněny konvence v tomto smyslu. Uvedu-li jako další, ale smyšlený příklad dramaturgické heslo Praha, mám především na mysli důsledné využití kinetického polyekranu. Jeho pohyblivé projekční plochy ve spojení se zpěváky, hudebníky, tanečníky, recitátory a herci navodí divákovi pravdivost Prahy Mozartovy či uliček starého pana Nerudy i Prahu Vítězslava Nezvala. V obou programech Laterny magiky jsou ověřena některá pravidla „konvence dokumentárních snímků“ a

jejího využití ve vztahu ke scéně. V tomto případě mohou konvence dokumentárních snímků na jednotlivých plátnech vytvářet také různé časové osy, s nimiž akce na jevišti kontrastuje, nebo se slučuje. Pak uvidí divák charakter města hudbou mistrů a uslyší styly architektur. V prostoru je čas. A každý čas, v němž je i město, mělo, má a bude mít smysl v dějinách jeho obyvatel. Divák se stane svědkem srovnávání. V jednom okamžiku prožije minulost, přítomnost i budoucnost. A tak prožije to, co přesahuje určitý čas, i to, co přesahuje určitý prostor.

Chci dále psát o *pocitových konvencích*. Budou to pro nás další inscenační prvky, které přesahují významové hranice logiky a psychologie.

Vysledujeme tyto pocitové konvence z pravidel, z nichž se vlastně zrodila takzvaná „filmová řeč“, to jest umělá skutečnost filmu. Její podstata byla nalezena ve snímání jednoduchých znaků. Dále v rozlišení dimenze těchto znaků a v montáži, tj. v součtu nejméně dvou záběrů, které nám mohou sdělit určitý logický, psychologický nebo prostorový význam. Historie filmu, zejména Ejzenštein prokázal pokusy, že diváci se musili nejprve naučit přijímat pravidla tohoto systému, aby porozuměli a pocitově vnímali uměleckou skutečnost filmu. Postupem času, kdy již tato pravidla byla „vžitá“, se pocitové vnímání ještě více rozšířilo. Naučili se vidět hlouběji. Jako by styl filmu postavy příběhu i jejich akce obklopoval a doplňoval. Jako by *samotný styl měl svůj vlastní druhotný význam*. Můžeme jít ještě dále: tento druhotný význam může v určitých případech odporovat logice a psychologii. Bez nároků na vytvoření definice můžeme shrnout: jestliže byly stejné psychologické situace nebo logické akce, tj. určité významy, zpracovány v celé řadě filmů tímž stylem, stává se tento styl sám o sobě nositelem těchto významů.

Uvedme praktické příklady: všechny znaky scénáře logicky a psychologicky tvrdí, že inscenuje titulky „Muž diktuje dopis sekretářce“. My však jsme scénář inscenovali tak, že v pocitové konvenci čteme druhotný význam tohoto titulku, který bychom označili asi takto: „Muž má sekretářku, které diktuje dopis.“ Můžeme pojem „má“ dokonce tak zdůraznit, že bude odporovat logice a psychologii. Divák bude logicky a psychologicky vědět, že Muž nemá, neměl a snad ani nemůže mít erotický a sexuální vztah k Sekretářce, ale přitom divákův pocit tato logická a psychologická fakta vyvrací.

Ještě jeden příklad: inscenujeme titulky „Muž jde po ulici. Potkává dítě; dítě i muž se na sebe usmívají“. Ačkoliv všechny logické a psychologické znaky mluví o „slunečné pohodě“ tohoto

titulku, můžeme v druhotném významu pocitové konvence vyvolat u diváka „úzkost a strach“. Jako v prvním příkladě, i zde si bude divák říkat: „Nic se nemůže stát, všechno je v nejlepším pořádku“, ale jeho *pocit* bude tomuto tvrzení odporovat.

Pro tuto studii stačí konstatovat, že tyto *pocitové konvence* existují. Nemohu rozebírat příčiny, proč vznikají, a způsob, jak jsou ve skutečnosti umělé a umělecké vytvářeny, jen naznačuji. Z našich předchozích úvah je však patrné, že vznikají v dynamickém kruhu ze skutečnosti života. Budeme je používat jako všech ostatních prvků: k postižení pravdy skutečnosti života. Přesahují všechny meze logiky i psychologie, pomáhají nám zhmotnit imaginární, vyvolávat realitu minulosti nebo budoucnosti. Jestliže vztah těchto pocitových konvencí ještě znásobíme vztahem jevištních konvencí, o kterých promluvíme dále, nemusíme již spoléhat pouze na to, jak působí logika příběhu či psychologie a uspořádání scénicko-dramatického prostoru, ale jak mluví všechny vztahy a poměry, které v dynamickém kruhu Laterny magiky působí na zrak a sluch.

Laterna magika využije ve svých příštích inscenacích také divadelní konvence. Podobně jako u filmu i zde nalzáme především *konvenci historických jevištních principů*.

Uvedme například „renesanční jeviště“. Divák vnímá jeho perspektivní malované kulisy jako „konvenci starého jeviště“. Připomíná mu jeviště loutkového divadla z dob Matěje Kopeckého. Nic víc a nic přesnějšího. To je rozdíl proti historickým konvencím ve filmu: divák zná typické znaky němých filmů, zná například styl prvního kinematografu. Renesanční jeviště ve skutečnosti nikdy neviděl. Ačkoliv bychom tedy teoreticky našli celou řadu „historických jevištních principů“, zůstane prakticky použitelná nepřesně označená „konvence starého jeviště“. Z toho vyplývá, že v divadelnictví není rozdíl mezi několika staletími tak markantní, jako je markantní rozdíl pouhých šedesáti let vývoje filmu. A přece, v určitém paradoxu, žije toto staré divadlo sedmnáctého století na našich jevištích roku 1961 víc než němý film z konce století na našich plátnech. Způsob kdysi čistého inscenačního principu byl laickými zásahy rozměňován, neboť divadlo se časem a v určitých stadiích svého vývoje zcela izolovalo od svého celku, tj. od vývoje světového divadla. Tak se stalo, že se porušovaly styly, a tím také konvence. *Mechanickým kopírováním a nezáměrným porušováním konvencí vznikají narozdíl od konvencí „konvenční představení“*. Je třeba, abychom si pro naše další úvahy tento rozdíl přesně uvědomili: konvenční představení používají nezáměrně a často jen

mechanicky všemožných vyzkoušených prvků různých stylů. Naproti tomu rezonující, nová a někdy i objevitelská díla vznikají většinou dvojím způsobem: *buď záměrně používají vžitých konvencí, jimž dávají skladbou nový význam, nebo tyto konvence záměrně porušují.*

Další divadelní konvencí je *konvence jevištního prostoru* v praxi vždy spojená s *konvencí hereckého projevu.*

Zvykli jsme si vnímat scénicko-dramatický prostor jako skutečnost umělo. V kterémkoliv historickém údobí divadla a v jakémkoliv stylu, vždy si rozumově uvědomujeme jevištní dekoraci, ale pocitově vnímáme její představu, například „Park“. Tak jsme přijali konvencí jevištního prostoru. Herec (tanečník, zpěvák, atd.) doplňuje pocitové vnímání představy prostoru tím, že svými vnitřními a vnějšími prostředky vytváří postavu spjatou nějakým významem s tímto prostorem. Nepředstírá, že příchodem na jeviště vchází do skutečnosti života, tj. „do parku“, ale spolu s režijním plánem zaměřuje své vnitřní prostředky (afektivní psychologie, charakteristika — Stanislavskij říká „věřím“) výhradně k jevišti. To jest ke svým partnerům, k rekvizitám, k dekoraci, ke světlu atd. Současně a proti tomu zaměřuje své vnější prostředky (technika mluvy, aranžování, gesto atd.) výhradně k hledišti. Tímto dvojím zaměřením vnitřních a vnějších prostředků, vzniká *konvence hereckého projevu.*

V prvním programu Laterny magiky a v původní verzi druhého programu bylo této konvence užito pro konferenci jednotlivých čísel pořadu. Konferenciérka měla funkci dramatické postavy, když v dialogu se svými dvěma nafilmovanými obrazy rozvíjela krátké dramatické výstupy. Aby oba filmoví partneři byli „živí a skuteční“, zaměřovala se herečka na scéně svými vnitřními prostředky ke svým filmovým podobám. Stejně tak nafilmovaná konferenciérka zaměřovala své vnitřní prostředky k jednomu nebo k druhému nafilmovanému obrazu a současně k třetí, fiktivní postavě na scéně. Z teoretického hlediska byl zde dokonale potvrzen Stanislavského princip sugesce a autosugesce. Herec na jevišti a v našem případě tentýž herec na plátnech „věřil“ čili „žil a prožíval“. Divák v hledišti si rozumem uvědomoval jevištní dekoraci, tj. dvě plátna s obrazem konferenciérky, a konferenciérku na scéně, ale pocitově vnímal dramatickou akci tří postav. Je zajímavé, že pocit dramatické akce nebyl přerušen ani stříhem nebo jízdou, když se na jednom nebo obou plátnech objevil detail herečky. Tento experiment důrazně potvrzoval Stanislavského praxi i teorii o zákonech umělé skutečnosti jeviště. Architekt Josef Svoboda ještě ozřejmil tyto vztahy tím, že již při prvních pokusech s tímto triptychem objevil prostorové dimenze filmových kulis a jejich pohyb jako důležitý prvek rytmu scénicko-dramatického prostoru.

Jím také byla inspirována například úvodní scéna druhého programu, která nám poslouží k demonstraci konvencí. Obsahově měla symbolický význam: z letadel jsme tolikrát viděli padat bomby a parašutisty. Tentokrát „padají a seskakují“ z našich letadel degasovské tanečnice. Krásné stroje a přístroje přinesly krásu . . . amplión hlásí: „Přistává československé letadlo.“ Již uvnitř filmového obrazu byly konvence renesančního jeviště. Perspektiva přistávací plochy pojednaná malovanými kulisami, degasovské baletky nastupující v diagonále nebo typická divadelní opona, otevírající obraz, kontrastuje s „přírodním a technickým jevištěm“, na němž se objevují místo kulis letadla, padáky a radary. A totéž se odehrává na scéně. Amplión, z něhož slyšíme hlášení, přináší skutečná degasovská baletka, baletka, která se připravovala na své vystoupení u rokokového zrcadla, jehož svícny tvořily zvláštní kontrast nafilmovaného obrazu světel ranveje. Tak jsme těmito konvencemi dnešního technicismu a konvencemi historického jevištního principu na podkladě latentně pocítovaného obsahu vyjadřovali ideu bez nutnosti „dokazování“ a „přesvědčování“, abychom skutečně přesvědčili.

Při těchto inscenacích je více než na kterémkoliv jevišti třeba počítat s aktivní účastí diváka. To je patrné z našich předchozích úvah. Je třeba zkoumat jeho schopnost „součtů“ a schopnost vnímat konvence. Z tohoto střetnutí jeviště a hlediště můžeme vyvodit bezpečný regulativ pro příští inscenace. Neměl jsem příležitost sledovat tyto faktory při druhém programu Laterny magiky, neviděl jsem ani leningradskou premiéru či představení v Moskvě, Londýně a ve Vídni, ale ověřil jsem si řadu těchto závislostí v předchozích divadelních inscenacích. Tyto konvence, které byly rovněž použity v inscenaci druhého programu Laterny magiky, byly ověřovány v inscenacích Verdiho Rigoletta, v Leoncavallových Komediantech a zejména v Offenbachových Hoffmannových povídkách. Vždy měly vzhledem k obsahu díla jinou funkci (například při inscenaci Rigoletta jsme rozšířili děj opery také o „Sittengeschichte“ doby, v níž vznikla opera o „mravně zkaženém vévodovi“) a vždy nám tyto konvence nějakým způsobem doplňovaly a prohlubovaly obsah, tj. logiku děje, psychologii a charakteristiku postav. V opeře Komedianti jsme důsledně vycházeli z renesančního pocitu prostoru, a teprve teď, při vzpomínkách na tuto inscenaci, si uvědomuji, že jsem bezděčně použil téhož triku „objevování postav v prostoru“ jako v úvodní scéně druhého programu Laterny magiky. V obou případech šlo o zdůraznění prostoru, i když každá inscenace měla jinou funkci. A vždy jsme se Svobodou kromě konvencí užívali také kontrastu. Ať šlo o výtvarné prvky scénicko-dramatického prostoru nebo o prostředky hereckého projevu, domnívám se, že jsme objevovali to nejtýpější, čím

k nám mluvila skutečnost života. Konvencí a kontrastem. Ne konvenčností. Také ne schválností. Tím nechci říci, že jsme často neprohráli, doufajíc ve výhru. Cítili jsme naše prohry bolestněji než obecenstvo; ale obecenstvo a umělci šéfové takového rozhledu jako Václav Kašík v Opeře 5. května a Otomar Krejča v činohře Národního divadla připravovali půdu těmto divadelním výzkumům a inscenacím, z nichž se Laterna magika zrodila.

Poněkud složitějším způsobem lze i na jevišti vyvolat *pocitovou konvenci*, o níž jsme mluvili při rozboru konvencí filmových. Sledoval jsem reakce diváků při představeních Krále Lávry Karla Havlíčka Borovského, ale zejména při Hoffmannových povídkách a při představeních Osbornova Komika. V těchto inscenacích, jako později v Otevírání studánek, jsem se pokusil vyvolat *pocitovou konvenci*, která svým druhotným významem není závislá na logice příběhu ani na psychologii postav.

V inscenaci Krále Lávry, v níž spolupracovali moji mladí přátelé z pražské konzervatoře, se tyto významy podobaly filmovým znakům. Sbor byl aranžován tak, že v jednoduché scéně (František Tröster) vytvářel *pocitová prostředí*. Byl například lesem, pro který bychom našli titulky „noční tísnivý les“, a hned nato se stal veselou královskou společností, pro niž bychom opět našli titulky: „z krutosti nad budoucím odsouzením holiče veselí se společnost“. Tyto proměny, rychlé kontrasty a fyzické jednání herců, jejichž vnější prostředky odporovaly psychickému jednání (vnitřním prostředkům) byly zde především voleny z pedagogických důvodů, ale přinesly také důkaz o tom, že lze bez zjevných logických či psychologických motivů vyvolat v hledišti atmosféru, kterou teprve později potvrdí sám příběh. V Hoffmannových povídkách a zejména v Komikovi jsem mohl spolu s přesnou a dokonalou prací zpěváků a herců sdělit obecenstvu obsáhlejší významy.

Uvedu nejprve příklad scény z Hoffmannových povídek: „Hoffmann zpívá o tom, že odchází, a proto se chce se všemi přítomnými rozloučit.“ Tolik obsahová logika jedné scény. Povaha látky vyžadovala určité řešení scény vzhledem k celkovému inscenačnímu záměru. Zvolil jsem toto řešení: „Uprostřed scény, s bílou kyticí růží sedí v křesle Hoffmann. Je zcela osamocen, když zpívá o tom, že se loučí a odchází. Ti, se kterými se podle textu loučí, se dívají zamyšleně a strnule do hlediště, lehce přikyvují hlavami. Jsou odvráceni, i když Hoffmann odchází ze scény. Na křesle zůstala bílá kytice růží. Pro koho? Teď teprve — v mezihře osmi taktů — si uvědomujeme, že sám Hoffmann odcházel velmi — (prozatím bezdůvodně) — zamyšlen. Následuje čtyřtaktí, předznamená-

vající další scénu. Společnost se otáčí ke křeslu, na němž seděl Hoffmann. Jeden se překvapeně dívá na druhého a všichni přítomní jakoby roztržitě a zahanbeně odcházejí.“

Tím, že vytrhávám tuto kratičkou scénu z kontextu celkového inscenačního záměru, vzdávám se možnosti souvislého a uceleného výkladu. Přesto se domnívám, že lze i tak pochopit, jak se v praxi takové *pocitové konvence* uskutečňují. Především si uvědomujeme, že se zde událo něco navenek *proti* obsahové logice této jedné scény.

Ve svém režijním rozvrhu jsem totiž upustil od konvence loučení, jak ji známe ve skutečnosti života. Ale současně jsem aranžoval scénu podle ustálených a obvyklých pravidel jiné známé skutečnosti života. Pomohu si titulky: „Hoffmann byl sám se svými starostmi, neboť věděl, že ať chce nebo nechce, zůstane i nadále sám v příštích chvílích svého osudového rozhodování. Společnost kolem Hoffmanna zůstala také sama. Každý viděl jen sama sebe, svůj osud, každý byl naplněn pouze svými starostmi. Náhle si všichni uvědomili, že se s nimi vlastně Hoffmann přišel rozloučit. Uvědomili si, že mu nepodali ani ruku. Uvědomili si, že porušili konvenci zdvořilosti. Trapná situace. Rychle se mlčky rozešli. Zde nešlo nic říci.“

Ve skutečnosti života je „tímto způsobem aranžovaná scéna“ nemožná. Každý, kdo se bude loučit v téže situaci, v jaké je Hoffmann, zdvořile podá všem ruku, ukloní se atd. I přítomní budou opakovat „pravidla zdvořilosti“.

Protože jsme zde do skutečnosti umělé, tj. na jevišti, kontrastně přenesli jiná ustálená pravidla výrazu, gest, posuňků, rozestavení lidí, čili zase určitou konvenci ze skutečnosti života, vynořila se podivuhodná nadstavba, která sděluje víc, než je možno sdělit pomocí psychologie a logiky. Obecenstvo vnímalo v této scéně ještě *druhotný nový význam*, který vychází z oné *pocitové konvence*.

Můžeme nyní ve své fantazii rozšířit umělou skutečnost na filmová plátna. Na nich, právě tak jako na jevišti, záměrně použijeme vžitě konvence. Popsanou skladbou jim dáme nový význam a představíme si například právě takové Hoffmannovy povídky v inscenaci Laterny magiky. Nikoliv pro možnost realizování fantastičnosti romantického příběhu. Ale pro romantiku, kterou můžeme transponovat do existující romantiky našich moderních strojů. Marné bloudění hlavního hrdiny Hoffmannových povídek dostane nový význam, když se zaposloucháme do Offenbachových melodií. Ironizující melodie, lehké harmonie, elegantní, důmyslný a vtipný švih hudby připomíná obsah a tvar jemného elektronického přístroje. Hoffmannovy povídky mohou být dnes pro nás tím, čemu se říká „musical“. Přitažlivost takové inscenace je především ve spojení konvence historických jevištních principů s filmovými plát-

ny, na nichž uplatní scénář existující filmový archivní materiál jako konvenci dokumentárních snímků. Tři skutečné postavy na scéně budou ve vztahu k jevišti i k plátnům konferenciéry i hlavními postavami příběhu. Zde lze experimentálně vyzkoušet zaměření vnějších a vnitřních prostředků podle kontrastního rozdělení úloh. S baletem (viz popis Rytmu) vytvoříme vztahy mezi jednotlivými reálnými prvky jeviště a filmovým obrazem. Výsledkem takové inscenace může být úsměvné okouzlení ze staré pohádky, která nám však dává v přeneseném smyslu hluboký pocit vzrušení a uspokojení. Neboť romantika v nás rezonuje. Její zrcadlo najdeme v našem letopočtu, ve skutečnosti života. Konvence jeviště a filmu, jejich kontrasty, vztahy a poměry učiní ze starého námětu novou báseň.

Přemýšlel jsem o tom, jak polyscénicky realizovat Smetanovu Prodanou nevěstu. Zdálo se mi, že znám podstatu režijního plánu. Celá řada veselých hudebních pasáží, lyrismus některých scén a překypující rytmus tanečních vložek nasvědčovaly tomu, že lze užít metody, jakou byly v druhém programu Laterny magiky inscenovány Dvořákovy Slovanské tance v choreografii Z. Šemberové. Na jevišti jsou v emotivním výkladu tanečně naznačeny melodie a rytmus hudby. Na plátně odpovídá tanci pohyb strojů, střídající se s nafilmanými tanečními křesacemi. Takový inscenační způsob je základ, z něhož lze vycházet. Tak se mi zvolna ve fantazii rozvíjela celá idea inscenace, s efektní předehrou (zde se mi zvláště vnucovala představa kinetického polyekranu Houslového koncertu Zdeňka Lišky, jak jej realizoval Emil Radok). Uvažoval jsem, do jaké míry lze volně porušovat časové osy na jednotlivých plátnech, zda lze například určité hudební pasáže, jako je známé a manifestační Proč bychom se netěšili, kontrastně přenést do naší dnešní skutečnosti (doprovázet na plátnech rytmickou montáží moderních strojů, detaily dnešních lidí, řekl bych našeho Proč bychom se netěšili), ale při důkladnějším rozboru opery jsem dospěl k názoru, že tyto inscenační prvky, jakýmkoliv způsobem šťastně nebo méně šťastně použité, nejsou podstatou inscenace Prodané nevěsty. Hudba mě později uvedla, jak se domnívám, k řešení inscenace. Je jím opět konvence.

Bedřich Smetana používal při kompozici svého díla „určitých pravidel“. My můžeme použít těchto „pravidel“ k inscenaci jeho hudby. Zdůrazňuji: k inscenaci hudby. Nemohu se jako umělec vážně zamýšlet nad libretem oper, aniž jsem především tato libreto slyšel. Tak se nám jako podstata hudebního i dramatického příběhu nabízí ona konvence, kterou přináší v hudbě i v literární předloze postava Kecala. Jsou to skutečnosti života, pro něž bychom použili titulku: „Taktiky a obřady vesnických dohazovačů“, konvence „namlouvání“ a všechna pravidla „hry“, která s nimi souvi-

ší. Operní sbor se proměnil v „oči vesnice“, sledující ze skrytu zahrádek a malovaných lomenic schůzky Jeníka a Mařenky. Jsou to dále lidé, s nimiž musí Kecal aktivně počítat, neboť oni dělají Kecala, jako poddaní dělají krále. Jsou to však především lidé. Humor a vtip charakterizuje jednotlivé postavy, neboť takovým způsobem se vyjadřuje i hudba Bedřicha Smetany. V ní nemůže dojít k tragédii, jako k tragédii nedochází ve vlastním příběhu.

Pocitové konvenci podlehli diváci zejména v Osbornově hře Komik, v překladu a v úpravě textů Milana Lukeše. Překladatel nahradil některé slovní obraty či celé věty tak, jak by to učinil autor, aby jeho dílo bylo srozumitelné českému divákovi. Kladu hned na začátku důraz na toto tvůrčí tlumočení textu moderního anglického autora, neboť již v samotném textu autora je skryta konvence. Nazval bych ji „konvencí automatického textu“. Osborne zdánlivě zaznamenává text postav skutečnosti života a přenáší jej do skutečnosti umělé, tj. na jeviště. Skladbou dramatu však přísně dodržuje zákony dynamického kruhu. Ze skutečnosti života vybírá pouze prvky řeči (slova, slovní obraty, věty, souvětí), které neustálým opakováním ztrácejí nebo ztratily svůj vlastní původní význam. V konvenci mají nový význam. Tak například autor charakterizuje svou hlavní postavu, komika Archieho Rice, výběrem šťavnaté vtipnosti, v níž cítíme trapnost vzbuzující až soucit.

Jako příklad, jak taková pocitová konvence vzniká, vyjímám jednu scénu z kontextu inscenace. „Starý Billy Rice, vysloužilý kabaretiér, má ještě jednou vystoupit před obecenstvem, aby svým kdysi slavným jménem zachránil upadající podnik svého syna Archieho Rice. Archie a Billy domlouvají vystoupení. Billy stojí u svého rovněž starého a rovněž vysloužilého klavíru. Vhodí peníz (kterým klavír šidí, neboť mince je na provázku a dá se vždy znovu vytáhnout). Rozvrzaný nástroj brnká sentimentální melodii Naše přespánilé dámy... a Billy odchází krokem ‚mylorda‘ na lože. Opona. Orchestr hraje Naše přespánilé dámy. Reflektor na dirigenta. Před oponu přichází Archie — komik. Utrousí nějaký vtip na adresu pana kapelníka, usmívá se, ale přerušuje hudbu. Oznamuje obecenstvu, že Billy Rice dnes nevystoupí. Opona se otevírá. Zvolna, obřadně. Archie smeká svůj komediantský cylindr. V pozadí scény stojí rodina. Všichni jsou v černém. Čekají. Za scénou zřívají. Kdosi někde přitlouká hřebík. Z portálu vystupují dva zřiváci. Přes ramena jim visí popruhy. Na okamžik se zastaví. Ale jen tak, aby se neřeklo. Pak jdou ke klavíru. Podle zručného, odborného ohledání nástroje a podle toho, jakým ‚hmatem‘ nasadili popruhy, poznáváme, že jsou to stěhovači nábytku. Jdou zvolna s klavírem až k divadelní rampě. V dáli tiše odbíjejí hodiny. Ve tváři Archieho Rice je stále stín naučeného úsměvu reklam na ústní vodu. Zřiváci spouštějí starý klavír dolů, do propadliště or-

chestru. Všichni členové orchestru povstali. Phoebe, ženu Archieho, musili zachytit. Sklání hlavu a tiskne si kapesník k ústům. Je ticho. Jen klavír, protože je dosti těžký, naráží na stěnu orchestřiště, než bezpečně dosedne k zemi. Konec scény. V orchestru zašumělo. To hráči opět usedli, aby se připravili k předešlému dalšího obrazu.

Co se vlastně na jevišti stalo? Porovnejme opět skutečnost života se skutečností umělců. Na rampě se usmívá komik, ale obřadová smeká cylindr. V pozadí scény se dívá rodina na stěhování klavíru, ale v černých kostýmech a jako při smutečním obřadu. Slyšíme jakési údery, možná že nám něco připomínají. Přišli dva zřizenci, ale proč se nejprve zastavili a postáli, než odstěhovali klavír? A proč klavír spustili dolů, když jsme byli zvyklí na dveře v portálu? Naše „proč“ se rozmnožují, neboť můžeme i na tomto příkladu opakovat: ve skutečnosti života je „tímto způsobem aranžovaná scéna“ nemožná. A přece všechna „pravidla hry“, jak jsme je viděli právě na scéně, známe, a dobře známe ze skutečnosti života. Chtěl bych na tomto místě a u tohoto příkladu vyslovit své umělecké vyznání: jen to, co existuje ve skutečnosti života, může existovat ve skutečnosti umělé. Nevěřím ve stylizaci. To znamená v deformaci materiálu, který vybíráme ze skutečnosti života. Věřím ve styl. Proto ani konvence, jak o nich v této úvaze mluvíme, nejsou uměle vykonstruovány. Vždyť existují „ve stylu života“. Mají své znaky a své významy. A co se tedy stalo na jevišti? Určité konvence skutečnosti života se staly inscenačními prvky. Jimi jsme, zachovávající proces našeho dynamického kruhu, postihli pravdu skutečnosti života.

Divák v hledišti mohl posoudit, oč silněji sdělily tyto prostředky smrt Billyho Rice než jakkoliv napsané a zahrané oznámení, že „zemřel starý komediant Billy Rice“. A v textové složce hry šlo skutečně jen o „oznámení Billyho smrti“. Mohl bych pokračovat rozborem, jak rovněž výtvarná složka scény spolupůsobila na konvenci: barevné opony, užívané zejména pro taneční scény v kabaretu, visí nyní poblíž portálů „jakoby dekorovaly pokoj“. V pozici „dekorování“ cítíme opět konvenci, jaká je zachovávána při obřadech, ovšem současně je uplatněn i kontrast, který má hluboký smysl ve hře, jejíž idea odhaluje falešné pozlátka takzvaného moderního života. Všechny tyto viditelné znaky scény by přesto nebyly obsahově sdělitelné, kdyby herci přesně nezaměřovali své vnitřní prostředky. Nikdy bychom z pouhého stěhování klavíru nevyčetli druhotný význam scény. Práce Šejbalové jako Phoebe, Petrovické, Munzara, Kreuzmanna, Konečného a Peška jako Archieho Rice byla tím těžší, že se odehrála bez jediného slova, stejně jako odchod Jaroslava Marvana v předchozí scéně, naznačený sotva viditelným pohybem ruky na rozloučenou a charakteristickou chůzí.

Mohl bych anekdoticky vyprávět o tom, jak jsem pro role „zří-

zenců“ vybral záměrně své dva kolegy z technického personálu, když jsem se předem přesvědčil, že nemají nejmenší schopnost „zahrát“ pocity jakékoliv slavné nebo tragické chvíle. Když jsem bezpečně zjistil, že u těchto kolegů „nemůže dojít k prožitku“ a dokonce ani k jakémukoliv „zaměření prožitku“, nutil jsem je k prožitku sáhodlouhým výkladem scény, předehráváním atd. Tak jsem dosáhl onoho žádoucího „zastavení u portálu jen tak aby se neřeklo“, které je tak typické pro zřizence pohřebních ústavů. Moji dva přátelé mohou od této chvíle reflektovat na takové zaměstnání. Mají pro ně plnou kvalifikaci ze scény Komika, v níž „dělali“ stěhovače nábytku.

Celá dosud nezveřejněná inscenace Otevírání studánek Bohuslava Martinů s textem Miloslava Bureše těžila z této bezděčnosti toho, co lidé „dělají“ při určitých obřadech, a čím ve skutečnosti „jsou“. Víme-li, čím lidé jsou, můžeme se také někdy dopátrat i skrytého smyslu těchto obřadů nebo zvyklostí. Jde o to, abychom zpětným pochodem (umělými prostředky) učinili tento smysl viditelným. Moji dva přátelé z Tylova divadla „dělali“ stěhovače nábytku, ale v umělecké skutečnosti „byli“ zřizenci pohřebního ústavu. Náš dynamický kruh vysvětluje příčiny této proměny. V pravdě skutečnosti života jsou zřizenci pohřebního ústavu stěhovači nábytku, kteří se při obřadech tváří „seriózně vážně s příděchem chlácholivého důstojného smutku“. Popsal jsem, jak jsem tuto pravdu učinil umělými prostředky viditelnou.

Odpradávná lidé na Vysočině při různých obřadech „dělali“ postavy jednající podle ustálených pravidel. Ve skutečnosti „jsou“ lidmi, kteří dávají vnějšími pravidly obřadu najevo, že se podřizují vnitřnímu smyslu obřadu. V Otevírání studánek jsem našel ve spolupráci M. Formana a J. Kučery ideu, která je vyjádřena symbolem: život člověka neexistuje sám o sobě. Je součástí studánky jako kapka vody. Skromné a cudné studánky „mají být“ čisté. Pak se v nich zrcadlí celá krása vesmíru. Proto děti studánky zjara čistí...

Inscenace zdůrazňovala ono útočné a dynamické (jinými slovy: etické a dramatické) „má být“ tím, že vyvolávala „čištění studánek“ v každém z nás. K viditelnému ztvárnění pocitové konvence dospěl také kameraman Jaroslav Kučera v obraze. S choreografem Zorou Šemberovou, Martinem Ťapákem a s taneční skupinou jsme krok za krokem pátrali po prvcích, které jsou schopny vyvolat žádoucí pocitovou konvenci. Abychom nakonec ve všech prvcích a složkách, které při naší inscenaci spolupůsobily, učinili vnímatelnou — tj. viditelnou — pocitovou konvenci, musili jsme jako při každém představení počítat s aktivní účastí diváka. Spoléhali jsme se na to, že s námi bude sdílet ve skrytu svého vědomí a svědomí „čištění studánek“ i nenávist k veřejným vepřovým hodům, či folkloristickým veselícím, pořádaným lhostejno zda v Tyrolích

nebo na Slovensku k podpoře turistického ruchu. Rozsah této studie nedovoluje mluvit o předchůdcích našeho tvůrčího postupu, kterými byli neznámi lidoví umělci nebo K. J. Erben, E. F. Burian a takový Mark Chagall. Stejnou tvůrčí metodou, nesrovnatelnou ve své intenzitě, v níž se pocitová konvence slyšitelně objevuje na prvním místě, se vyznačuje samotná skladba Bohuslava Martinů.

Klasickým objevitelem konvence v literatuře je Franz Kafka. Alain Resnais důrazně ovlivnil kinematografii na příštích padesát let svým filmem Hirošima má láska. Také v dramatické literatuře jsou díla, která počítají s pocitovou konvencí, tj. podle Alaina Resnais s „nalezením prostředků, jimiž lze vzbudit dvojakost zdání a zdánlivost dvojakosti“. Zmínil jsem se v tomto smyslu o Osbornově hře Komik. Dalším typickým příkladem je hra George Neveuxe Zamore a Friedricha Dürrenmatta Návštěva staré dány. Některé postavy Neveuxova dramatu „cítí vše, co se v příštích chvílích stane“, a proto je náhle cizinec Zamore překvapen tím, že policejní komisař vykonává „obřad“ výslechu. Z protokolárního zápisu se sám Zamore dovídá, že „jak bylo zjištěno, zavražděný Zamore“... atd. Pak přichází místní truhlář, který si opět „obřadně“ a podle pravidel svého řemesla vezme míru. Psychologické a logické okolnosti příběhu vylučují vraždu. V postupu děje, čím více jsme samotnými postavami děje ubezpečováni, že se nic nestane, tím více se obáváme o osud dobrého muže Zamora. Autor mi tuto hru věnoval, když viděl v Bruselu na Světové výstavě Laternu magiku. Řekl, že doufá, že se mi Zamore bude líbit. Líbí se mi. Je zajímavé, že také rozvrh stavby této hry, tak dokonale využívající pocitových konvencí, připouští možnost polyscénické inscenace. V Dürrenmattově Návštěvě staré dámy jsou scény obchodního jednání používající všech pravidel takových jednání. Ve skutečnosti se však prodává čest, statečnost a morálka člověka. Jsou tam milostné scény. Podle všech „pravidel“ milostných scén počínají zpěvem ptáček, krásou košatých stromů a končí přísahou věčné, věrné lásky. Ve skutečnosti oba partneři, staří a fyzicky zcela vyřazení, vědí, jak jeden druhému ublížili, jak zneužili všech „milostných pravidel“ a jaká tragédie se skrývá právě v tom, že jsou donuceni používat pravidel milostné scény, aby se pokusili dosáhnout svých cílů.

Vracím se ještě poznámkou k příkladu, který jsem uvedl na počátku těchto úvah pod heslem „Eichmannův proces“. Toto drama lze inscenovat právě jen v této dramatické a inscenační poloze. Prvek dokumentaristického polyekranu lze spojit se smyšleným příběhem, který je ve své psychologii založen na pocitové konvenci hlavní postavy.

Uvedené příklady ukazují, jakých rozdílných a kontrastních prvků lze použít k postižení skutečnosti života. Opět bychom si mohli představit jakýsi druh: co existuje ve skutečnosti života, přijala literatura — scénář. Inscenujeme tento scénář, abychom v jednotném uměleckém celku postihli pravdu skutečnosti života.

Jako poslední příklad spojení divadelních a filmových konvencí mohu uvést původní koncepci Laterny magiky:

V prvním návrhu pro bruselskou výstavu jsem plánoval několik malých jevišť, které by tvořily spolu s různými propadly, pohyblivými chodníky a otáčivým hledištěm jeden scénickodramatický prostor. Tím měla být vlastně černě vykrytá prázdná hala, kde by se kolem hracích ploch podle potřeby objevovaly příjíždějící a opět mizející filmová plátna. Jakási kouzelná nebo magická kostka. Z pomocných prostorů obklopujících po stranách i dole toto velké magické jeviště by vyjížděly jednotlivé exponáty. Příjížděly by však s celým divadelním patosem, tak jako přichází na scénu král — v sugestivní jevištní inscenaci. Nikoliv ve skutečnosti. Inscenace měla skutečnost umocnit, neboť zamýšlela ve vztahu ke každému exponátu rozvinout pomocí *pocitových konvencí* drama tohoto exponátu.

Z obsáhlého materiálu, který čerpal ze spojení kontrastů konvencí historických jevištních principů a moderních strojů, různých kombinací filmové projekce s akcemi tanečníků, herců, zpěváků na scéně, z poměrů scény a filmu, dále ze zařazení takzvané průmyslové televize do lyrických nebo i romantických scén, mělo vzniknout představení pocitových konvencí. Takovou inscenaci jsem mohl uskutečnit s architektem Josefem Svobodou, neboť jsme provedli celou řadu dílčích pokusů v některých našich společných inscenacích. Proto jsem nemohl přistoupit na podmínku realizovat tento scénář s jiným architektem. Práce pro malou a více méně improvizovanou inscenaci se ukutečnily mnohem později, když k tomu účelu byla přidělena Kulturní síň v Československém pavilónu, určená původně pro typ scény, jakým je asi v Praze Divadlo hudby. Nazval jsem toto představení Laterna magika. Architekt Svoboda byl přizván ke spolupráci. Ale původní inscenační plány nešly již uskutečnit. Částečně byly pro stávající Laternu magiku přeneseny a využity jen některé triky. Ty budou však pro budoucí programy pouhou pomůckou určitých inscenačních koncepcí. Mohou přechodně oslnit, ale nemohou se stát scénaristickým nebo inscenačním principem. Jsem přesvědčen, že především filmové a divadelní konvence, jak jim rozumíme ve smyslu tohoto článku, se stanou důležitými komponenty v dramaturgických a inscenačních typech polyscénického divadla.

