

VLADIMÍR MIKULKA

OPUSTÍ-LI TĚ NADHLED, ZAHYNEŠ

100 NEJKRÁSNEJŠÍCH ČESKÝCH BÁSNÍ

V inscenaci *100 nejkrásnějších českých básní*, kterou nastudoval Jiří Adámek^{1/} v Divadle Komedie, se téměř ukázkově potkává hned několik tematických linií. Nejnápadnější samozřejmě představují ony titulní básně. Adámek s dramaturgyní Klárou Hutečkovou už mají na kontě divadelní zpracování experimentální poezie *skončí to ústa*, asociativně propojující abstraktní slovo s pohybovými kreačemi; s jistotou nadsázkou by se však za konkrétní poezii daly považovat i všemožné výčty, s nimiž trochu podobným způsobem nakládal v inscenaci *Bludiště seznamů*.

Podstatnější se ale zdá, že velkou část Adámkovy tvorby tvoří svého druhu divadelní poezie, v níž může být forma, atmosféra, metafora nebo obraz důležitější než rozumově uchopitelné sdělení. V tomto smyslu je *100 nejkrásnějších českých básní* přímým pokračováním

^{1/} poznámka redakce: V případě této inscenace je uveden opravdu pod tímto jménem a nikoliv jako Jiří Austerlitz. Pravděpodobně je tomu tak proto, že původně mělo mít *100 nejkrásnějších českých básní* premiéru již v dubnu 2020.

Jiří Adámek a Klára Hutečková: *100 nejkrásnějších českých básní*, režie J. Adámek, Městská divadla pražská – Komedie, 2021. Pavol Smolárik

předcovidových *Očí v sloup* ze Studia Hrdinů.^{2/} V těch si Adámek s Hutečkovou vyzkoušeli nejen spojení racionálně konstruované inscenace s osobnostním herectvím (což vedlo k podstatně živějšímu představení, než bývalo u Adámka zvykem), ale také nový přístup k výtvarnému pojetí. Nápadné a výrazně stylizované kostýmy, které přitom paradoxně nenesou žádný racionálně dešifrovatelný význam (nenapovídají ani charakter jednotlivých postav), nebo objekty neurčitého významu příležitostně vstupující do centra pozornosti jako rovnocenní partneři živých účinkujících. Ve *100 nejkrásnějších českých básních* ovšem tvůrci postoupili o další krok: kromě toho, že stále využívají všechny zmíněné postupy, začali pracovat s texty, které, banálně řečeno, „dávají smysl“. Zvolené básně totiž vesměs patří k těm docela sdělným, navíc byly z velké části zvoleny obecně známé čtenářské hity, což inscenátorům otevírá možnost ironických variací a dekonstrukce všeho druhu.

V tomto smyslu se tvůrci neostýchají sáhnout ani po legráckách docela přímočarých. Zvláště v první polovině představení si tak lze chvílemi připadat trochu jako na studentské besídce, kde se konají hrátky s povinnou školní četbou. Třeba když se na přeskáčku spojují verše, v nichž se ozve určité slovo. „*Šla žítim matka má jak kajic-*

^{2/} poznámka redakce: O *Očích v sloup* psal v SADu 2/2020 Tomáš Procházka (*Elegantní nepatříčnost*), o *skončí to ústa* Kateřina Veselovská v SADu 2/2017 (*Fascinace jako forma soustředění*) a o *Bludištích seznamů* Michal Zahálka v SADu 5/2016 (*Opera jako bludiště*).

nice smutná/ jděte se, matko, pozeptat, zač je ten zlatý kolovrat?/ ve mdlobách tu matka leží / zemřela matka a do hrobu dána“ (atd.). K čemuž je nutno přidat přepjatou nebo nejrůznějším způsobem nepatřičnou intonaci, která smysl veršů posune a popřípadě i zcela obrátí. „*Láska je jako večernice/ plující černou oblohou, zavře dveře!*“ prohlásí například rezolutním tónem Nataša Bednářová s pohledem upřeným na otevřený vchod do zákulisí. Stejněho rodu je hra s nedopovězenými slovy podpořená využitím úderného osmistopého verše Erbenových balad: „*U lavice dítě –/ matku vzkřísil ještě stěží/ avšak dítě –*“. Tentýž autor je vděčným objektem pobaveného zájmu, i když dojde na napůl parodickou a napůl hororovou interpretaci *Svatebních košilí*. Zde se samozřejmě nic ilustrativně nerozehrává (od toho jsou v českém divadle i filmu jiní), víceméně vážnou recitací doplňuje jen ztemnělé jeviště, tiché skučení meluzíny a zvolna se rozsvěčující měsíc čtvercového tvaru (to, co v tuto chvíli vypadá jako absurdní vtip, se postupem doby ukáže být docela důležité).

Jedním dechem je nicméně nutno dodat, že Adámek a spol. rozhodně nezůstávají u jednoduché prvoplánové zábavy. Nejde přitom jen o to, že i výše popsané žertíky mají v kontextu představení spíš ráz humoru na druhou, kdy se publikum baví nejen samotným vtipem, ale i spikleneckým vědomím, že se žertuje tak trochu na úrovni guilty pleasure.^{3/} Podstatnější je, že nezůstává u čistě

^{3/} Na premiéře to platilo bezesbytku. Postupem doby se jistě najde i řada diváků, kteří ironizující závorky nebudou brát v potaz, na podstatě věci to ale samozřejmě nic nemění.

verbálního humoru. V pasáži s nedoříkáváním slov například účinkující stojí v kroužku a naléhavě recitují na způsob voicebandu; po každém „zaseknutí“ přitom dlouhým mlčením i napjatými výrazy stupňují (parodicky) dramatickou atmosféru. Po celou dobu také platí, že každý z pěti herců má vcelku zřetelně určený výraz, se kterým průběžně pracuje. Nataša Bednářová vše řečené jemně ironizuje poněkud prkennou vážností až patosem, kontrastní polohu nabízí setrvale věčná Vendula Holičková. Když hned v úvodu nasadí tón připomínající netrpělivou servírku snažící se vypoklonkovat otravného hosta, dostanou Nezvalovy sladkobolné verše „*sbohem a kdybychom se nikdy nesetkali / bylo to překrásné a bylo toho dost*“ vyznění vskutku nezvyklé. Dojde i na podstatně rafinovanější a důraznější kontrapunkt. Například když se do výše zmíněného voicebandového přednesu *Svatebních košilí*, což je pasáž, kterou by bylo možné vzdor hororové atmosféře brát primárně jako parodii, začnou po chvíli prolínat verše Radka Fridricha sestávající z pouhého výčtu nápisů na náhrobcích: „*mluvil jsem se zastřeleným Franzem Beutlem / mluvil jsem s ubodaným Gustavem Dixem / mluvil jsem s mrtvým Wilhelmem Försterem...*“ Poezie se protne s realitou a vše rychle přestává být jasné a přehledné. Ku prospěchu věci, nutno dodat.

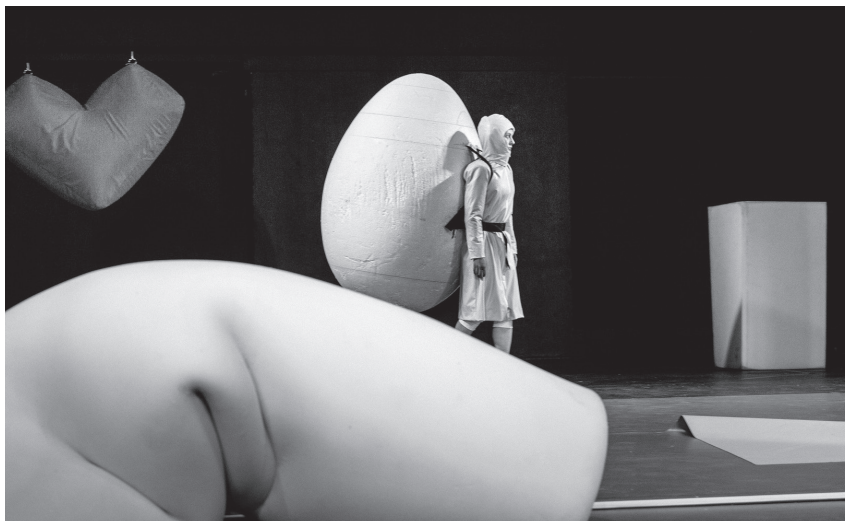
Tvůrci rovněž projevují záviděníhodnou vynalézavost při vymýšlení absurdně groteskních nápadů, které jsou na slovech do značné míry – a někdy úplně – nezávislé. (Právě v tomto ohledu *100 nejkrásnějších českých básní* přímo navazuje na *Oči v sloup*.) V prostoru se několikrát



objeví záhadně „rostoucí“ objekty, velká loutka klečící na forbině se překvapivě pohne, Pavol Smolárik oblečený v khaki pláštěnce téměř zmizí, když se postaví před umělohmotný záves stejné barvy, Mikuláš Čížek komplikovaně loví zvuky pomocí mikrofonu upevněného na dlouhé pružné tyči (nebezpečně vyhlížející kymácení způsobuje i náležitě zesílený „vichřičný“ zvuk). Barbora Mišíková si obuje průhledné holínky naplněné vodou a čvachtavě se v nich pohybuje po jevišti, přičemž mimo jiné recituje *Cestičku k domovu*, Vendula Holičková se po scéně somnambulně plouží s obrovským vejcem připevněným na zádech, a když se snaží odejít do zákulisí, opakovaně uvízne

v úzkých průchodech. V pozadí se nafoukne obrovské červené písmeno R – a to, co zprvu vyhlíželo jako banální rudé srdce, se ukáže být háčkem. Vznikne tak typicky české Ř, což už je ovšem nápad, který hravě odkazuje k ústřední „vlastenecké“ linii.

Čechy krásné, Čechy mé *100 nejkrásnějších českých básní* je inscenace ze samé podstaty rozbíhavá, vedle sebe se ocitají texty zcela nesouřadné, od zmíněných strohých nápisů z náhrobků až po dnes trochu naivně znějící vlastenecké básně 19. století. Zároveň je ale zřejmé, že tvůrci po celou dobu sledují ústřední



Jiří Adámek a Klára Hutečková: *100 nejkrásnějších českých básní*, režie J. Adámek, Městská divadla pražská – Komedie, 2021. Na předchozí straně= Nataša Bednářová, Pavol Smolárik, Barbora Mišíková, Vendula Holičková a Mikuláš Čížek; na této straně= V.Holičková

FOTO PATRIK BORECKÝ

zmiňovaných titulech. Téma češství, které se nakonec prosadí jako klíčové, totiž do inscenace prosakuje zprvu nenápadně a v balení zdánlivě lehkovážném, teprve postupem času nabyvá na výraznosti i závažnosti. Apelativní naléhavost závěrečné čtvrt hodiny se tak stává logickým završením celku a nepůsobí jen jako pouhá ilustrace předem hotové teze (že je i přesto možné mít řadu výhrad, je jiná věc). Co do zmíněného „prosakování“ jsou navíc tvůrci opravdu důslední: zahrnuje nejen výběr veršů a způsob, jakými jsou sdělovány, ale i hudbu a výtvarnou podobu. Vývoj je určen rovněž víceméně chronologickým řazením básní (i když jen v celkovém obrysu, výjimek se najde docela dost). To jest od pozdně obrozeneckého dojetí nad vlastní a vším, co je české, až po moderní skepsi ne-li přímo znechucení. (Jednoho přitom může napadnout, že obě protikladné polohy mají paradoxně společné to, že představují vcelku očekávatelný a tudíž bezpečný dobový mainstream; ale to jen tak na okraj.)

Zprvu vše nicméně vypadá nenápadně a nezávažně, jako jedna z rovin onoho „besídkového“ žertování. V úvodním prosluvu na forbině zaznívají útržky nejruznějších slavných básní včetně řady vlasteneckých veršů; jako refrén se vrací Hrubínovo „*Ach, Čechy krásné, Čechy mé!*“. Od

téma, kterým je – zhruba řečeno – češství; to se postupně vylupuje stále zřetelněji a ve finále již tvoří jednoznačný svorník. Výrazně to vynikne při opakovaném sledování představení. Řada nápadů a motivů, které se napoprvé zdají být spíše samostatnými absurditami (především v první půlce večera), dostane při pohledu z této perspektivy smysl i jako součást celku. Charakteristický je třeba ironický dovětek, který uzavře výše popsanou pasáž tvořenou kombinací *Svatebních košil* a napsíu ze sudetských hrobů. Temné ladění a v pomalém tempu běžící výstup totiž ukončí povzdech Venduly Holičkové, která banálně netrpělivým a velmi neprocítěným

tónem zadrmlol Hrubínovo „*Ach, Čechy krásné, Čechy mé!* / *Obraze rámu prastarého, / kolikrát vytrhli tě z něho, / že odprýskaly barvy tvé / až po tmu hrobů*“.

Zde je namísto znovu připomenout setkávání tematických linií, o kterém byla řeč v úvodu. Komedie uvádí tituly zabývající se národní sebereflexí systematicky (od *Konzervativce* přes *Slávu a pád krále Otakara až po Husity*); Jiří Adámek se stejnému tématu věnoval při svých hostováních v Národním divadle. Zcela explicitně v inscenaci *Po sametu* a nepřímo i v globálněji pojaté *Nové Atlantidě*. Tentokrát však postupuje podstatně rafinovaněji a komplexněji než v obou

Pavola Smolárika (tedy původem Slováka), to sice zní spíš jako povzdechnutí, stále však zůstává u nevinné legrácky; jako pouhý vtip v tuto chvíli vyzní dokonce i jedůvka Ivana Diviše „*Če- chy! Nikdy k nim nemělo dojít*“.

Klíčový zlom nastane zhruba ve dvou třetinách představení. Zvukové pozadí vytvořené Michalem Cábem se změní ve výhružně vrčící a agresivně elektronickou hudbu, Nataša Bednářová rozčileně vychrlí Sládkovy bojovné verše „*Prapory jsou zdrány, / krov je hříčkou hromu, / přec jen budem pány / my ve vlastním domu*“, přičemž opakovaně (a pohodlně) padá do jakési velké duchny, kterou poponášá po jevišti. Mikuláš Čížek se objeví s kosou v ruce a pak přihodí Bondyho údernou rýmovačku „*Všechno je v prdeli / ve všední den i v neděli / Jenom ty filmy sovětský / ty jsou vědecký*“. Zároveň je nabídnut klíč k vizuální podobě inscenace. Proslulé Nerudovo „*Bude-li každý z nás z křemene, / je celý národ z kvádrů*“ totiž souzní s nápadným množstvím kvádrotvých objektů, které až dosud postupně zaplňovaly celou scénu. (Počínaje výše zmíněným hranatým měsícem, přes dva vysoké sloupy až po velké krychle, které má Holíčková připevněné na nohou coby koturny.) Od této chvíle se naopak začínají na jevišti množit útvary měkké, kulovité nebo zcela beztvaré. Týká se to už oně duchny, do které se vrhá Bednářová, záhy se ale začnou objevovat srolované kusy molitanu, které postupně zaplní celý střed jeviště (ačkoli tu a tam se na vznikající nevábné hromadě objeví a zase rychle zmizí i nerudovský kvádr). K pocitu narůstající beztvarosti a zároveň zásadního posunu

po časové ose přispěje i blábolivý projev,^{4/} který jakešovsky přihlouplou dikcí pronese Bednářová. „*To, co tu vzniká, a jak to tu vznikalo doted, to vznikalo nakonec tak, že tohleto jsou ty důsledky /... / Zvenčí nelze očekávat to, co má být řešeno zevnitř. Já volám neustále po tom, volat zvenčí, ale řešit zevnitř. A já volám: «Podte s náma! Zevnitř do sebe».*“

Závěrečné třetina inscenace vlastně už jen stále důrazněji demonstuje zhnusení současným stavem češství. Těžištěm je relativně dlouhá báseň,^{5/} v níž se české reálie prolínají s newyorskými, a kterou opět přednáší Bednářová: „*ze vzdušných zámků jsou ministerstva / na dně talíře se šklebí kšicht mutanta Klause / na Washington Square chrápe na lavičce ožralý Josef Kajetán Tyl / je bez peněz a bez bot /... / před portálem katedrály svatého Patricka stojí významní šéfové českého katolického kléru / a přes megafon promlouvají ke sročenému davu: / «Omlouváme se, že jsme zistiň zmrdí a paraziti a prcáme malý děti / a že dobrovolně kolaborujeme s každým zkurveným režimem».*“ Účinkující postupně na hromadu uprostřed scény doslova naházejí balíky molitanu a také všechny rekvizity, které se v průběhu představení objevily (znovu se nafoukne i ono červené Ř), což Čížek doprovází broušením kopy a Holíč-

^{4/} Je to jediný nebásnický text v celé inscenaci, ohledně jeho původu ale program mlčí. Není tak zřejmé, zda se jedná o přesnou citaci, koláž nebo dokonce inscenátory upravené výroky nějakého politika postiženého nekontrolovaným chrlením slov (zhruba na ose Miloš Jakeš – Andrej Babiš).

^{5/} Pravděpodobně od Milana Kozelky.

ková veršem z Ivana Martina Jirouse „*my jsme ti, kdo vnoučatům všechno zničili*“. A pak už se jen do tmy a za stále hrozivějších zvuků objeví na projekčním plátně poslední sloka Dykovo básně *Země mluví* se slavnou pointou „*Opustíš-li mne, nezahynu. / Opustíš-li mne, zahyneš!*“

Poselství inscenace je zkrátka ve finále servírováno po způsobu příslovečné housky na krámmě.^{6/} Ztráta nadhledu bývá obvykle podezřelá sama o sobě, v tomto případě ji však doprovází i citelný úbytek hravosti nebo ještě spíš celkové divadelní invence.^{7/} Lze už jen spekulovat o tom, zda to byl záměr (kdo by chtěl oslabit sílu svého kázání nějakým tajtrlíkováním?) nebo se prostě jen veškerá pozornost tvůrců přesunula na samotné sdělení a na divadlo už pouze nezbyla energie.

Na nápadný rozdíl mezi oběma částmi Adámkovy inscenace se však lze podívat i z trochu jiného úhlu. Jakkoli například nemá valný smysl polemizovat s obsahem citované „newyorské“ básně, jen stěží lze přehlédnout, že po celé

^{6/} V zájmu spravedlnosti lze dodat, že úplně poslední slova inscenace tak úplně jednoznačná nejsou. Tvoří ji dvojverší Ondřeje Buddeuse „*spásu si představuju jako holíčku z Afriky, která mne adoptovala*“.

^{7/} Jakub Škorpil to formuloval docela pregnantně: „*Jak se ale dostáváme do dnešních dnů, našťavané angažovaná poezie sociální i klimatická náhle zní ve větších nedeonstruovaných celcích a bez výraznějšího inscenačního nápadu (pokud za něj nepovažujeme otrěpané zaborzení scény rekvizitami). Tady už bohužel obrazně i doslova veškerá sranda končí.*“ *Konec srandy*, Nadi- vadlo, 13.9.2021.

řadě žertovně interpretovaných a občas i parodovaných textů je cosi takto přepjatého sděleno naprosto vážně. Jenže ono to zas takové překvapení není. V obrozené bublině patřilo k samozřejmému tónu hrdě rozjiténé vlastenečství – což s odstupem vyhlíží trochu směšně. Dnešní intelektuální bublina s rostoucím nadšením vyzývá hrdě rozjiténé sebemrškačství – a nic směšného na tom pochopitelně nevidí.⁸⁾ Svým způsobem je tedy všechno vlastně docela v normě. Závěrečné ztráty nadhledu a invence je ovšem škoda; kdyby tvůrcům vydržely až do apelativního konce, mohl by si ze *100 nejkrásnějších českých básní* odnést nelomelně silný zážitek i ten, kdo ohledně apelu samotného chová jistě pochybnosti.

A ještě malý dovětek: tak nápaditě vyvedený, hravý, informativní a zároveň téměř interaktivní divadelní program už jsem neměl v rukou ani nepamatuji. V tomto ohledu nepanuji co do nadhledu a invence sebemenší pochybnosti.

Jiří Adámek a Klára Hutečková: 100 nejkrásnějších českých básní, režie J. Adámek, dramaturgie K. Hutečková, scéna Ivana Kanhäuserová, kostýmy Petra Vlachynská, hudba Michal Cáb, Městská divadla pražská – Komédie, premiéra 12.9.2021 v Komedii

redakce Karel Král

⁸⁾ Jistě by bylo možné zauvažovat i nad tím, zda tohle ostentativní sebemrškačství není spíš docela obyčejné mrskání příslušníků jiných názorových bublin, ale to už je jiné téma.

KATEŘINA LESCH

ČEKÁNÍ NA ZVUK

LIDÉ CHODÍ SEM A TAM

Do hlediště Alfreda ve dvoře vcházíme přes scénu – a je to, jako bychom vstupovali rovnou do surrealistického obrazu. Ze zdi trčí nosné popruhy od batohu, o kus dál visí zimní kombinéza. Stojí tu stylizovaný stojan na noty z tenkého drátu, do prostoru vycínivá pruhovaná markýza, v rohu jeviště vidíme kupku sena. Vysoko nad tím vším je natažená šňůra na prádlo s několika kolíčky, ve výšínách je na zdi umístěna i role toaletního papíru. Scéně vévodí koncertní křídlo. Kouká z něj etiketa čajového sáčku a už tu vlastně chybí jen Dalího tekuté hodiny. Začíná divadelní koncert „*pro klavír a několik interpretů*“. Etuda nazvaná *Lidé chodí sem a tam*.

Předmětů na scéně není mnoho, všechny plní estetickou funkci, jen s některými z nich se později bude i hrát. Jejich rozestavení už samo o sobě vyvolává napětí, se kterým se bude při manipulaci s jednotlivými objekty dále pracovat. Jiří Austerlitz (dříve tvořící pod jménem Jiří Adámek) tíhne ke stále většímu minimalismu a dále ohledává hranice mezi obrazem, divadlem a hudebním dílem. V předcházející „smyslové trilogii“ tvořené inscenací *Skončí to ústa* (2016), rozhlasovou *Hrou na uši* (2018) a naposledy kusem *Oči v sloup* (2019)⁹⁾ se Austerlitz soustředil především na hru s vnímáním. Vnímání pro něj stále zůstává ústředním tématem, tentokrát

ale téměř beze zbytku eliminuje verbální složku inscenace. Logicky se tak dostává k žánru akustického divadla, ve kterém hrají prim šepoty, tóny a zvuky vůbec.

Významná je ale také práce s absencí akustické složky, tedy s tichem, které každý zvuk obklopuje a dává mu vyniknout. Nejdobrodružnějším prvkem inscenace je právě čekání na zvuk, zacházení s pauzou. Austerlitz navazuje na svou předchozí tvorbu, zužitkovává principy uplatňované a dotažené k až puntičkářské dokonalosti již ve zmiňovaných inscenacích: hereckou koncentraci, neslyšitelný, ale přesto jednoznačně srozumitelný dialog, napětí. A zkušený ansámbl Boca Loca Lab využívá charisma všech členů a plní zadání se stejným perfekcionismem, jaký je znát z rukopisu režiséra. Už když Fedir Kis poprvé vstoupí na scénu, ovládne prostor soustředěným čekáním. Ve fragmentu partitury, kterou mají diváci k dispozici, je tato část nazvána *Zírání*. Zdánilivě se neděje nic, ale děje se přesto tak mnoho. Každé pozvednutí obočí, každý náznak úsměvu se stává dobrodružstvím komunikace. Jako bychom měli odhalit nějaký tajný dorozumivací kód. Zároveň jsou nastavena pravidla pro vnímání díla. První diváci odcházejí – bez koncentrované spoluúčasti se to neobejde. Kis nehne ani brvou, disciplinované s tím počká, až když je pro to v rámci scénáře

⁹⁾ O *Skončí to ústa* psala Kateřina (Lesch) Veselovská (*Fascinace jako forma soustředění*, SAD 2/2017), o *Oči v sloup* Tomáš Procházka (*Elegantní nepatříčnost*, SAD 2/2020).