

Část středová, kapitola třetí, tvoří jádro práce a je zároveň jejím nejrozsáhlejším celkem. Barbora Schnelle zde staví do vzájemné konfrontace pět vybraných dramát, na nichž dokazuje nejen styl tvorby Jelinek a tematickou pestrost při psaní her, ale též postupný vývoj dramatičky v průběhu přibližně patnácti let. Na hrách *Klára S., Nemoc aneb Moderní ženy, Totenauberg, Berla, hůl a tyčka* a *on není jako on* pak čtenář za pomoci Schnelle poznává cestu Jelinek od problematiky nerovnoprávného postavení ženy ve společnosti (*Klára S., Nemoc aneb moderní ženy*) přes politická témata, ať již částečně spjatými s minulostí (fašizující tendence společnosti vůči cizincům, devastace životního prostoru – hra *Totenauberg*) či kritizujícími a napadajícími politickou situaci vlastní země v současnosti (již zmiňovaný text *Berla, hůl a tyčka*) ke hrám významným z hlediska jazykové stránky, především strukturovanosti jazyka. Poslední v práci analyzovaná hra (a jak uvádí sama Schnelle hra výjimečná a hraniční) *on není jako on* odkrývá zvláštní postup Jelinek při výstavbě dramatického textu – vnitřní dialogičnost monologů. Tento složitě strukturovaný celek není ani rozdělen mezi konkrétní postavy, ač jisté „dialogické napětí“ v sobě skrývá, navíc zde ani není řečeno, hovoří-li muž či žena. Tím však mimo jiné nabízí pestrou škálu vzájemného míšení a prolínání se různých významových kontextů.

Nutno podotknout, že důraznost Jelinek na jazykové prostředky platí pro její dílo obecně. Její hry jsou, „kritikou společnosti a zároveň kritikou jazyka, který tato společnost vyprodukovala a povýšila na jeden ze základních komunikačních systémů.“ (Schnelle, 2006:251) Dramatické texty Jelinek mají být omezeny a koncentrovány jen na „jazykové plochy“ – postavy her jsou opatřeny pouze řečí, mimojazykové situace zde buď zcela chybí anebo stojí v protikladu k mluvenému slovu. Tím se nám odhalují nové alternativní a subversivní možnosti dramatu.

Závěrečná kapitola uceleným způsobem a na základě poznání děl Elfriede Jelinek pojmenovává stěžejní znaky divadelní estetiky této autorky. Zohledněny jsou tu především úvahy Jelinek o své koncepci „divadla proti divadlu“, tj. nahrazení současné divadelní praxe založené na falešné iluzi reality a na dominantním postavení režiséra při vznikající divadelní inscenaci. Místo něho budiž dle Jelinek v centru herec, zbavený hereckého ilustrátorství a konvencionálního přístupu ke své roli, který se bude moci kreativně podílet na utváření inscenace. Takový postup však u Jelinek náleží též divákům, mající v rámci divadelního představení neméně důležitou roli. I oni jsou strženi do onoho „divadla svědomí“, i oni se mají vydat cestou hledání sebe sama.

Svou práci o osobnosti a díle Elfriede Jelinek vede Barbora Schnelle svědomitým a poctivým způsobem, její práce je jen z malé části dílem monografickým, daleko více je zde zohledněn filozofický a estetický náhled, podložen řadou odborných textů a publikací. V závěru nechybí kromě odkazů na prameny a literaturu bohatá obrazová příloha, jakož i (aktualizovaný) soupis děl Jelinek publikovaných v češtině a data uvedení premiér her Jelinek v zahraničí i v českém prostředí.

*Jitka Štávová*

## PŘÍSPĚVEK VLADIMÍRA GAMZY K TEORII HERECKÉ TVORBY

Redakce sborníku se rozhodla po kratší odmlce zveřejňovat dobové dokumenty. Jedním z nich je nedatovaný rukopis režiséra Vladimíra Gamzy (1902–1928), nalezený v oddělení dějin divadla Moravského zemského muzea v Brně. Složka, v níž je materiál uložen pod číslem 166, byla majetkem Ústřední matice divadelního ochotnictva česko-

slovenského v Praze. Text byl zřejmě připraven do tisku, obsahuje totiž četné korektury i poznámky k typu písma. Doposud se však nepodařilo zjistit zda byl kdy otištěn, příp. ve kterém periodiku.

Rukopis představuje z filozofického i psychologického hlediska pozoruhodný příspěvek nejen ke zrodu herectví, ale i umění obecně. Gamza zde nastiňuje rovněž emocionální roviny svého přístupu k práci herce i k jeho individuálním dispozicím.

### Vladimír Gamza : Pro zrození herce

Vzpomínám jednoho čajového večírku, pořádaného na počest ruských hostů Moskevského Uměleckého divadla. Když jsme mluvili a debatovali o bolestech divadelního provozu Ivan Michajlovič Maskvín, jeden z ruských předáků, náhle v největším rozhořčení zvolal : „Ale vždyť my nemáme herců! Opravdové herce lze v našem ensemblu na prstech spočítat.“ –

Minula dlouhá doba od těch chvil, a ona věta mi zní dosud v uších jako neodbytná moucha v letním dnu. Vždyť my nemáme herců – to řekli o sobě Moskevští. Co asi mínil tenkrát Ivan Michajlovič, jakých gigantických rozměrů nabýval v jeho očích pojem herce! A dnes se rozhlížím a táži. Kolik opravdových herců má divadelní svět československý? A je mi smutno, že život je tak chudý, anebo aspoň divadelníci pohybují se v tak chudém šedém prostředí, které není sto vytvořit z nich opravdové herce. Neboť co činí velkým a opravdovým? – To, co činí vůbec umělce, ba člověka velkým a bohorovným : Životní utrpení, zoufalé strádání, boj, prohry i výhry, životní vlny, jež zvedají lidstvo hned do závratných výšek, hned vrhají je do propastí. Z utrpení vyrůstá krása a rodí se umění. Bez bolesti a utrpení není velikosti. „Je plains des peuples malheureux; mais je crois, en effet, qu’ils font les grand artistes“ – praví krásně Musset v „Lorenzaccio“ ústy malíře Tebeldea.<sup>1</sup> „La poesie est la plus douce des souffrances!“<sup>2</sup> Ano, tak asi : Z utrpení životního rodí se sladká touha o něm vyprávět a tak vzniká umění. Z čeho by chtěl čerpat , o čem zpívat, o jakých pbolestech i krásách vyprávět ten, kdo jich nepoznal?! Nebyl-li kdo hluboce nešťasten, nedovede spět se závratným štěstím. Klid a spokojenost nerodí vyvolenců. Pojmenujte velkého umělce, a zachce-li se vám zvědět o zdroji jeho síly, prolustujte jeho život! Jsou-li i na české scéně velcí umělci, je to jejich život soukromý, nejintimnější vibrace jejich duševních strun, jež může výmluvně dokumentovati, odkud pramení jejich velikost. Není přesvědčivějšího důkazů nad případ velkého herce-člověka Vojana! Jaký život, takové umění; jaký člověk – takový herec. Jsouť věčné paralely : život a umění. Jeť umění nejvyšším projevem života!

Nuže, čeho je třeba, aby se zrodil opravdový herec? Všestranné inteligence? Dramatické konservatoře? Geniálních učitelů? Pokrokových režisérů? Ach ano, spolupůsobnost toho všeho bude ovšem ku prospěchu ; ale především – dobrého člověka, člověka v pravém slova smyslu. Nebude-li základny lidské, nebude na čem stavěti umění. Nebude-li citlivé gramofoní desky, která by byla schopna přijímati do sebe vše, co ji obklopuje, nebude nikdy umělce-herce. A neprojde-li onen člověk životní konservatoří, dramatická konservatoř jej nespasí. Který učitel či režisér by si troufal vychovati hercem šťastné dítě, jehož duševní struny neznají a nepoznají drsného doteku sudby? Kdo z učitelů chtěl by se domýšlivě rovnati Osudu, jenž dovede uhnísti naši duši v mnohotvárný krystal?

<sup>1</sup> Lituji nešťastných národů; ale věřím skutečně, že z nich vycházejí velcí umělci.

<sup>2</sup> Poesie je nejsladší ze všech utrpení!

– A znovu praví Musset ústy Tebaldea : „Mírní a šťastní plápolají často září čistou, avšak chladnou. Je mnoho strun na harfě andělské ; jemný vánek dovede rozechvěti nejslabší a z vybuditi z nich zvuky slastné a rozkošné ; struna stříbrná však rozezvučí se pouze v závanu severáku. Je to struna nejkrásnější a nejvzácnější, a dotek prudké ruky jest jí žádoucím. Nadšení je bratrem utpení.“

Je Osud prudkou rukou, a jeho dotekem nastavme bez bázně svou hrud'! Čím více jizev zůstane na našem těle, tím citlivějším se tělo stává. Čím více se napínají struny nervů, tím jemnějším je jejich zvuk. A co jiného je umělecká schopnost, nežli nekonečně tenké tykavky nervů, jež dovedou zachytiti vibraci nezachytitelných vln. A takovým nanejvýš křehkým nervovým nástrojem je herec dokonalý.

Ale jaká trudná životní dráha vede k oné dokonalosti?! Jakého vnitřního obrození člověka je k tomu třeba! Jaké koupele v bolestech! Jakého bohatství a krásy životní, aby i umění herecké bylo krásným a bohatým!

*Podle rukopisu přepsala Andrea Jochmanová*

## UPDATING THE EXPERIMENT TWO PORTUGUESE THEATRE ANTHOLOGIES

The history of Portuguese theatre during the first half of the 20<sup>th</sup> century is characterized by a constant backwardness in relation to the most contemporary European ideas and by some impetuous efforts to bring it up to date. Italian historian Luciana Stegagno Picchio argues that Portuguese theatre was around fifty years behind the rest of Europe's at this time. We could identify several reasons for this fact, but none as effective as the censorship that was imposed on Portuguese theatre on 1926. Under the fascist dictatorship (1926–1974), theatre suffered a constraint that endangered all renovation efforts. The stages were dominated by versions and translations of French and Spanish plays (mainly light comedies) and theatre was considered a mere entertainment.

In spite of this frame, there were efforts to renovate and modernize theatre. There were brief adventures just at the beginning of the century such as Araújo Pereira's *Teatro Livre* (1904) and *Teatro Moderno* (1905), the outdoor experience of *Teatro da Natureza* (1911) and *Teatro da Juvénia* (1924) an amateur's theatre school directed again by Araújo Pereira – considered by many as the first “Portuguese modern director” – ; and *Teatro Novo* (1925), a polemic (though very ephemeral) initiative created by António Ferro (the future director of Salazar's National Ministry for Propaganda in 1933). Although they had a significant mark on Portuguese theatre they were soon forgotten.

Only during the post-Second World War period can we speak about a movement of experimental theatre. The loss of the fascist movements forced a softening on the peninsular dictatorships. This allowed several groups to engage on “experimental theatre”. Groups such as “Teatro Estúdio do Salitre”, “Casa da Comédia”, “Companheiros do Pátio das Comédias”, “Grupo Dramático Lisbonense”, “Grupo de Teatro Experimental” (usually known as Teatro da Rua da Fé), “Teatro Experimental do Porto” (usually known as TEP) and Teatro d'Arte de Lisboa.

This Post War Portuguese experimentalism consisted in isolated efforts, made essentially by amateurs and limited to the intellectual Lisbon elite. It was expressed through an enlightenment attitude, translated in the propagation of plays and playwrights, and the divulgation and promotion of some of the most contemporary ideas of European theatre