

## Boží duha v Divadle U stolu. Rekonstrukce inscenačních postupů

Pavel Klein

Mezi jednu z nejvýznamnějších a zároveň kritickou obcí také nejvíce ceněných inscenací brněnského souboru Divadla U stolu<sup>1</sup> patřila řadu let i adaptace Durychovy poválečné novely *Boží duha*. Ta byla pod stejnojmenným názvem premiérově uvedena na sklepní scéně CED<sup>2</sup> v Brně 23. listopadu 2001. K popularitě inscenace jistě nemalou měrou přispěl i ten fakt, že na rozdíl od předchozích pokusů o reinterpretaci původně nedivadelních textů s filozofujícím obsahem na straně jedné, jímž sekundovalo jednoznačné dramaturgické tónování souboru k teologicky laděným přesahům na straně druhé, zvolil František Derfler, coby umělecký šéf a režisér divadla v jedné osobě, tentokrát za východisko jednoduchý abstraktní příběh, splňující nejen ony již mnohokrát nastíněné požadavky tvůrců programu, ale nabízející vlastně mnohem více. Sám Derfler v této souvislosti uvádí: „Přítomná dramatizace se pokouší vytvořit textový základ pro pokus o jevištní uchopení Durychovy novely. Bere v úvahu jistý konkrétní jevištní prostor a vychází z jisté inscenační představy, místy poměrně konkrétní, místy zatím jen tušené...“ (DERFLER 2001)

Vedle jednoznačného zohlednění možnosti komorního prostředí sklepní scény a opětovného směřování k intimnímu charakteru zobrazovaných postav, tak jak je to pro soubor dodnes typické, se v tomto případě rozhodujícím momentem přepisu textu i jeho následné inscenační realizace stalo vlastní prostředí, do něž modernou prosycený katolický básník, esejista, prozaik a dramatik Jaroslav Durych svoji osobní zповěď situoval. Toto prostředí totiž dokázalo v Derflerově úpravě prostřednictvím vzájemného prolnutí abstrakce místa se symbolickým zněním postav, spojených dohromady společnou česko-německou minulostí, vytvořit divadlu nový prostor pro komunikaci s diváky. Ten se od

1 Základní informace o souboru jsou dostupné na internetových stránkách divadla. Více viz <http://www.divadloustolu.cz>.

2 Centrum Experimentálního Divadla, sídlící v budově Domu pánů z Fanalu – rekonstruovaném barokním městském paláci na Zelném trhu v Brně.

principů předchozích produkcí Divadla U stolu, charakterizovaných jako scénická čtení, značně odlišoval. Nově zvolený způsob interakce jeviště s hledištěm přitom z pohledu divadelní historie jednoznačně navázal na principy modernistických režisérů počátku 20. století, které v Derflerově inscenaci znovu ožily jako logický důsledek transformace novely do jevištního tvaru, pokoušejícího se zachovat původní poetiku a nést tak i znaky stále živé moderny (KLEIN 2004: 17–18). Spojnice jsou v tomto smyslu na první pohled zřejmé, ať už se jedná o komornost místa setkání, formu komunikace s divákem, abstrakci příběhu či symboličnost kresby postav i sdělovaného poselství.

Psychologická studie dvou zcela odlišných, opuštěných a vykořeněných bytostí (označených ve scénáři pouze jako On a Ona), představující vztah starého Čecha a mladé životem trýzněné Němky, vnesla do dosud souborem užívaných postupů nový smysl. Díky generační rozrůzněnosti přítomných recipientů se tak každému z účastníků divadelní seance naskytl neopakovatelná možnost sledovat děj představení i jednotlivé události nejen z pozice vlastního úhlu pohledu, ale též skrze jakousi všudypřítomnou sounáležitost s tou částí publika, jíž se zobrazovaná tragédie dotýkala daleko osobněji. Nejmladší generace diváků, nezastižená ani válkou, a dnes již ani totalitním režimem, se v prostoru hlediště spolupodílela na odhalování jednotlivých významů příběhu spolu s těmi, jejichž vzpomínky či osobní zážitky zcela pochopitelně odrážely mnohem více přímého spojení s dobou i situací, které měly na další vývoj jejich skutečných životů podstatný vliv. Geniální propojení stáří a mládí, které v představení adekvátně zastupovali herci dvou generací, Ladislav Lakomý (\*1931) a Ela Lhotská (\*1973), umožnilo publiku identifikaci obou názorově i zkušenostně odlišných životních pocitů skrze jejich sdílení. Tyto principy se tak symbolicky projektovaly do subjektivního výrazu každého z aktérů a skrze jejich projev i do vztahu k přítomnému obecenstvu.

Kontroverzní téma dodnes nevyřešeného problému Sudet, zasazené paradoxně samotným Durychem do ne zcela konkrétního místa kamsi uprostřed vylidněného kraje v poválečných letech, znovu odhalilo dosud nezahojené a v české společnosti stále citelné historické trauma vlny násilného vysídlování. Přenesení tématu do podoby konfliktu zkušenosti stáří zralého muže (On), konfrontovaného s naivní čistotou mládí a symbolizovaného navíc nekonečnou, stále se opakující, plodností ženského principu (Ona), přineslo výsledné podobě scénáře možnost vyjádřit vedle samotného charakteru hrdinů i osobní postoje jednotlivých generací. Do popředí se tedy dostal vyhoceně lidský příběh – konkrétní vztah dvou na první pohled zdánlivě naprosto vzdálených bytostí, žijících na pozadí těchto událostí. Hercům se tak naskytl jedinečná možnost, jak vystavět roli nejen na principu psychologického prokreslení postav, ale především na principu vlastního osobního postoje k daným skutečnostem. Následným zabstrahováním těchto výpovědních principů pak režisér docílil oné symbolické hry, umožňující stálou změnu úhlu pohledu diváka, jehož svět byl prostřednictvím spoluidentifikace s hrdiny příběhu unášen střídavě k pocitu zkušenosti z prožitého (On). Ten však znovu a znovu střídaly neznámo, nové hledání a přímo nutková potřeba nalezení smyslu pošpiněného života (Ona). Střídavá dominance jednotlivých životních postojů navíc paradoxně umožnila publiku díky symbolické konfrontaci ženského a mužského náhledu na skutečnost prožít v jakési metarovině mnohem více.

Záměna postojů totiž jasně projektovala představované téma také v souvislosti s typickými atributy každého z pohlaví, jenž se na skutečnost dívá z rozdílných pozic. Jemnost ženy, jejíž vitalistická touha po záchraně umožní přežít smrt nejbližších, ponížení i naprostou devalvací života po traumatickém zážitku znásilnění, vystřídal ztrácející se síla muže, směřujícího ke svému konci a hledajícího nové vykoupení. Postupné vyčerpání fyzických sil starce, kompenzované schopností pojmenovat skutečnost a odhalit její smysl, versus ona nezdolná životní energie ženy překonávající tragédii, vytvářely z obou životních projevů rovnocenné a harmonicky vyvážené postoje, schopné předat ukrytá tajemství původní novely. Postupné odkrývání protikladných postojů obou předvedených rolí navíc zrelativnilo jednoznačnost postoje diváků a umožnilo převést onu historickou skutečnost do obecnější roviny, která spolu se ztrátou přirozených reálií dokázala působit daleko smířlivěji a přinutit obecnstvo k přehodnocení či reflexi původního přesvědčení o skutečnosti Sudet. Schopnost znovuprožít historii či pokusit se identifikovat s dobovým, mladší generaci již zcela neznámým životním osudem lidí z pohraničí, dala hledišti možnost vytvoření vlastního názoru, jenž byl atakován právě probíhajícím příběhem, a jenž ve skutečnosti emočně zesílil právě oním sdílením pocitů odlišných generací v publiku přítomných diváků. Síla konfliktu se tak díky netradiční reflexi tématu i zvoleným inscenačním prostředkům dokázala v exponované podobě přenést i do prožitků obecnstva. Odvaha, s níž se Derfler pustil do stále ožehavého tématu, přinesla ovoce. Divadlo našlo nový způsob komunikace. Namísto zobrazení reality či konkrétního zástupného znaku nabídla zvolená abstrakce otevřený prostor pro lepší pochopení skutečnosti skrze její symbolické prožití. Živým zpřítomněním minulosti na scéně se tak opět stalo aktuálním zejména emocionální zabarvení konkrétních situací, které bylo díky obecné rovině příběhu přístupné všem zúčastněným bez nutnosti prvoplánově nabídnout jakákoli přímá spojení s historickými paralelami.

Jednoduchý příběh, oprostěný od epizodních rolí i situací, koncentrovaný na jedinou zápletku, získal oproti nepřilíh dějové předloze dramatický náboj. Vynecháním sekundárních situací i rozsáhlé epizody setkání se statkářem a jeho rodinou (4. obraz novely) vznikl z původního přepisu pečlivě prokomponovaný celek pěti obrazů, v němž se „na pozadí trojího prostředí střídají momenty drsné expresivity či příznačné durychovské morbidity se ztišenou sebeanalýzou postav.“ (ZÁVODSKÝ 2002: 12) Záměrné uzavření obou hrdinů mimo svět ostatních lidí, jejichž bezprostřední spojení s vnější realitou nahrazuje pouze společná vůle pohřbít hnijící mrtvolu, dalo ponurému prostředí děje jednoznačný charakter. Namísto pokračování života se oba protagonisté setkávají pouze se zdevastovanou krajinou, v níž se daleko ostřeji probouzí motiv bloudění strašidelným, nepřátelským a zraňujícím světem (srov. VRÁNA). Tím se však pochopitelně také zesiluje závěrečné téma znovuoživení ztraceného ráje a spásy, které pragmaticky uzavírá smír, jemuž však na druhé straně odporuje dosud nesmířená realita společenská. Ta je však potřena právě ztrátou dalších sekundárních postav děje, které by přímou spouliidentifikaci publika s hrdiny oslabovaly. Konečné smíření nastíněný rozpor překonává právě onou neexistencí protivníka v diskusi. Další rozměňování původního tématu tak ztrácí smysl.

O této disproporcii, rezonující celou společností, ostatně nejlépe svědčí i vlastní geneze vzniku Durychovy novely. Ačkoli totiž *Boží duha* spatřila světlo světa již v roce 1955, svého knižního vydání se dočkala až po autorově smrti v roce 1969.<sup>3</sup> Snaha tvůrce vyrovnat se s minulostí po roce 1945 však ruku v ruce s odporem vůči mocenské vůli války totiž nabídla i klasické durychovské téma – téma katolicismu, které bylo v poválečné situaci rodící se totality pochopitelně tabuizováno a odmítáno. Jednoznačný postoj autora bojujícího proti zesvětštění života však v prvním desetiletí po skončení válečného konfliktu nemohl ještě najít patřičné paralely ani zcela jednoznačně odhalit budoucí vývoj. Snad i proto Jan Patočka ve svém doslovu k novele jasně deklaruje důraz na abstraktní linii příběhu: „[...] Děj líčený v Durychově novele nechce mít nic společného se záležitostmi nacionálními, politickými v užším slova smyslu. Není rozhodující, že se zde v pohraničí potkávají Čech a původem Němka v době, kdy už se otevřela závora a kraj se znovu osidluje, že se tedy nad tímto pruhem země, přes který se přehnala popotapa, zdánlivě objevuje boží duha. Důležité je, že se zde setkávají dva kajcníci: jedním je Čech, starý muž, který se teprve zde učí procítit hrůzu oněch událostí v plné tíži; druhým je žena, která to vše přežila...“ (PATOČKA 1991: 164–165) Snad i proto Durych sám namísto konkrétních reálií nabízí čtenáři především téma zacházení vítězů s poraženými, které se stalo pro českou společnost prakticky zásadním. Faktická i morální devastace území a člověka, vytrženého ze svých kořenů, přitom svá východiska nalezla ve vůli k novému soužití a opětovnému sjednocení drasticky rozděleného celku.

Derflerova úprava konfliktu, posouvající děj do nitra hrdinů však namísto zesilování útoku nabídla zjemnění a symbolické zabstrahování dnes divácky vysoce atraktivního příběhu. Rozhodující roli „rozehraného“ slova získala zcela v duchu pravidel znovuožívající moderny – jejíž principy Divadlo U stolu křísí a modifikuje – žena, odhalující své životní osudy. Počáteční úspornost verbálního ženského projevu vyvažovala v průběhu inscenace především emocionálně vyhocená exprese (popis znásilnění a jeho důsledky). Muž, ačkoli sám ději zcela dominoval, se ve své opuštěnosti vzdalil pravidlům klasického dialogu i vzájemně navazující komunikace, která zůstala postavě prakticky uzavřena. Výsledným řešením konstrukce se tak stal monolog do samoty pohrouženého člověka, který často v Lakomého fenomenálním podání komentuje pouze vnitřní stav hrdiny, aniž by zároveň zasahoval do přímého dialogu s protivníkem. Opět zde tedy ožilo ono modernistické pravidlo, že intimita prožitku mužského světa může být odhalena jen prostřednictvím poznání tajemství ženy, jíž muž naslouchá.

Démonizace ženského prvku přitom také jednoznačně spojila Derflerovo úsilí se symbolistickým proudem divadla počátku minulého století, v němž se zodpovědnost za dramatickosti situace utváří právě z konfliktu akce – slovo. Netradiční pokus minimalizovat aktivitu muže dává výslednému scénáři možnost soustředit určující význam až k závěrečnému aktu pohřbení, který tak nabývá ve vztahu k předcházející mnohosti pohybů ženy rozhodujícího smyslu. Síla muže, nezbytná k tomuto úkonu a koncentrovaná na vlastní moment pomyslné manipulace s rakví, přinesla v souladu s posunem významu zobrazovaného vztahu obou aktérů jeden z rozhodujících

3 Vyšlo v Praze v nakladatelství Československý spisovatel, 137 s.

posunů smyslu inscenace – vůči původní novele zcela zásadní. Na rozdíl od Durychova příběhu, v němž se scéna pohřbívání stává výsostným jednáním muže, který se však nakonec nedokáže obejít bez pomoci ženy, odhalující skryté tajemství: „[...] rakev byla těžká a byl bych ji neudržel, neboť v ní cosi popojíždělo, její hrany mě dřely i prohnilé dřevo mě nekale polechtávalo po mé zpoceně kůži a síly už ochabovaly. I chtěl jsem si dřepnout, rakev položit na kolena a odpočinout. Ale bylo tu víko, dosud úplně neodtržené, které nejenže překáželo, nýbrž ještě i ohrožovalo jak můj nejapný nos, ta i nezvanou pomocnici. To mě vytrhlo z mrákot a zvolala jsem: Odrhněte to víko a odhodte je! Ale pozor, ať neupadnete!“ (DURYCH 1991: 95), tvoří Derfler závěrečný obraz zcela odlišnými prostředky. Znovuoživená modernistická konstrukce světa, v němž žena odhaluje muži svá kouzla výměnou za poznání sebe sama, získává oproti dekadentnímu nádechu, zrozenému z (neo)naturalistického východiska, daleko spíše religiózní charakter. V inscenaci tak konečné uložení rakve do země probíhá jako vzájemná spolupráce obou postav, provádějících tento obřad zcela spontánně, v úplné tichosti bez jediného slova, avšak zároveň v naprosté harmonii pohybu. Společné sjednocení cest obou hrdinů propůjčilo scéně charakter symbolické alegorie s hledaným rájem, do nějž se nakonec Adamem „očištěná“ Eva smí znovu navrátit. Celistvost ženství, ztrácející se v jednotlivosti ženy, nabízí výměnou za ztrátu tajemství především možnost, aby Ona získala zpět rys konkrétnosti života. Teprve tak totiž může dojít k jejímu opětovnému splynutí s mužem. Skrze jejich vzájemné spojení smí být ztracená celistvost znovu dosažena. Sakralitu závěrečné scény ještě zesílil epilog, v němž On, modlící se Otčenáš, klesá k zemi, objímající ženská kolena. Ona naproti tomu jako ozvěna opakuje stejná slova, avšak v jiném – svém vlastním<sup>4</sup> – jazyce, aby posléze klesla opět k muži, jenž se v ní ztrácí... a to až do chvíle, než oba nakonec symbolicky zmizí v „počáteční“ temnotě.

Stejně jako v předchozích případech uvádí Derfler diváky do příběhu postupně, skrze využití dnes již pro divadlo zcela typických inscenačních postupů. Interakce s diváky tedy těžiště nachází už v počáteční snaze naladit publikum a vytvořit vazbu mezi hledištěm a jevištěm. Úvodní tajemné zvuky ponurých tónů, zaznívající z temnoty a navozující pocit mystéria, zesiluje použitý ženský vokál. Ten místy proráží použitý hudební motiv jako šíp, a vlastně tak vyzývá diváky ke vstupu do extrémní polohy, vždy znovu a znovu střídá ticho, jež díky zcela potemnělému prostoru vyvolává silné emoce. Neschopnost okamžité orientace diváků v neprostupnosti temnoty sálu, spolu s důrazem na atak sluchových počitků, stupňující vyhocený sten v intenzitě zvuku až na samotný práh bolesti, umožnily inscenátorům v okamžiku objevení prvotního záblesku světla na scéně plně zkoncentrovat pozornost zvukem dezorientovaného publika k jedinému bodu, čímž došlo k jednoznačnému zesílení koncentrace diváků na nově zjevované. Pozvolné rozsvěcování prostředí od zadního plánu jeviště směrem k hledišti dovolilo vystupovat postavám z temnoty pozadí v podobě stínů, které teprve příchodem do hlavního, centrálního dějiště, získávají rys konkrétnosti života. Tato metamorfóza se však ve skutečnosti neomezovala pouze na světelný design a jeho symbolickou funkci. Právě naopak.

4 E. Lhotská pronáší stejnou modlitbu v němčině. Pozn. aut.

Vzájemné prolnutí světla jako nositele významu, jenž společně se slovem získává řadu paralel, zesilujících obsahovou strukturu inscenace, doplnila řada podobných principů, uplatněných v souvislosti s použitím ostatních složek představení. Po úvodním expresivním výkřiku znásilňované ženy následuje mlčení, které „rozsvěcuje“ teprve tichý mužský hlas, pronikající prostorem skrze kužel světla, jímž On přichází. Jeho přechod do prvního plánu nabízí jasnou identifikaci úvodního symbolu cesty, která je (božským) světlem předurčena. Lakomého postava se tak před diváky objevuje v cestovním plášti, s velkým těžkým kufrem v ruce.<sup>5</sup> Oba zvolené vizuální atributy propůjčují prvotnímu obrazu jasnou identifikaci smyslu. Po uchvácení sluchových počitků diváka následuje další, tentokrát vizuální manifestace akce soustředěné do na první pohled srozumitelného obrazu cesty, kterou v duchu symbolické celistvosti dotvářejí repliky vstupního monologu: „[...]to, co mě hnalo na tak podivnou **pout**, byla bezbožná lítost, která stárnutím zjedovatěla, a rouhavý vzdor. A bylo mi z toho leckdy úzko, neboť živým jsem nedůvěřoval a před mrtvými bych se za to byl styděl. Ale co! **Už jsem šel.**“<sup>6</sup> (DERFLER 2001: 1) Přicházející kroky, které publikum slyší i vidí, doplňuje slovo, jenž je následuje. Tato syntéza symbolické triády se pak ještě několikrát opakuje prakticky ve stejném sledu, čímž vznikající manipulace získává na síle i srozumitelnosti, a to nejen coby konkrétní výpověď, ale i coby schéma konstrukce. Lakomého pomalé jakoby nejednoznačné pohyby se postupně koncentrují. Promluvy typu „**Přivykal jsem pohledu** na začarované osady [...]“ či „[...] stranou nad smrčím zazářilo **bodavé světlo**, bylo nehybné, neztrácelo se a **prudce mě oslňovalo**“ (DERFLER 2001: 1–2) demonstruje herec pozvednutím hlavy, otočením se ke světlu, které po příchodu z temnoty ozařuje natolik, že je prakticky nemožné okamžitě „přivyknout“ jeho síle. Spoluprožívání zobrazovaných akcí, manipulující s obecně známými situacemi, na něž reagují všichni lidé prakticky stejně, se tak stalo režisérovi znovuobjeveným prostředkem zesílení vzájemného propojení hlediště a jeviště. Sjednocením obou prostorů přitom ony pomyslné reakce diváků na předváděné, z běžného života obecně známé, podněty (bolestné zavření víček při pohledu do ostrého světla), získaly charakter naprostého souznění s prožitkem herce, který tyto akce předvádí. Pravdivost představených reakcí přitom umožnila podvědomě vytvořit v divácích pocit důvěryhodnosti – noetické jistoty, jíž herec na scéně zástupně zprostředkovává. Schopnost vybavit si z osobní zkušenosti adekvátní reakci na daný podnět navíc jednoznačně potvrzovala pravdivostní princip zobrazovaného sdělení, čímž zároveň přinášela obecnstvu iluzi přímé participace na předváděném ději, stupňující ochotu uvěřit hrdinovi jeho výpověď, a tedy se i více identifikovat s jeho situací a názory.

Odhalení skrytého nitra hlavního hrdiny pak Derfler ve své inscenační vizi zobrazuje prostřednictvím použití tzv. vnitřního hlasu, a to zcela v duchu Durychovy předlohy. Lakomého úvodní promluvy jsou od samého počátku konfrontovány s imaginárním protivníkem, kterého představuje hercův osobitý hlas, znějící z reproduktoru. Ztráta partnera v diskusi a jeho náhrada faustovským motivem našeptávače, převlečeného do svého vlastního já, se však v duchu bezprostřednosti výpovědi stává dostatečnou náhradou

5 Analogie se symbolem posla, coby zvěstovatele zprávy o smrti. Pozn. aut.

6 Slova zdůrazněna autorem studie.



chybějícího dialogu. Důležitý moment této formy komunikace tvoří především sama otevřenost sdělení, neskrývající pomyslné vnitřní pohnutky hrdiny za gesty a předváděnými emocemi. Divákovi se zde odkrývá pohled na vnitřní svět postavy skrze obraznost pronesených slov. Nezáleží příliš na tom, která část mysli člověka promlouvá, neboť nejde o vzájemný spor Boha s Ďáblem, ale o onen osobitý princip symbolického myšlení, pokoušející se nalézt stále nový a nový úhel pohledu na skutečnost, s níž se setkáváme. Herci tak na druhé straně vzniká prostor pro nonverbální hru emocí, dokreslující z dálky znějící slova, která mohou být vizuální stylizací opět posunuta a pozměněna. Síly obou protihráčů jsou tedy vyrovnané.

Ačkoli je Lakomého vnitřní hlas jakýmsi mystickým protivníkem, udávajícím postavě směr a odpovídajícím na některé z otázek, ve skutečnosti odhaluje divákům především to, co nesmí být člověkem vysloveno. Sama komunikace má mnoho podob. Jednou vnitřní hlas pouze ilustruje fyzické jednání postavy jako její nedílný doprovod, jindy přebírá roli vůdce a určuje pravidla, jindy odpovídá na položené otázky nebo dokonce odsuzuje hrdinu k němému ustrnutí v úžasu apod. Divácká percepce je však především niterně zasažená konfrontací obraz – slovo. Díky silné identifikaci s postavou se totiž vnitřní hlas promítá do uší posluchačů „jeho“ myšlenek daleko intenzivněji. Oživlé vědomí herce jako by přímo směřovalo k divákům, což ve skutečnosti umožňuje divadlu rozehrát verbální hru ve formě simulace druhého plánu děje, který by jinak suplovalo scénické prostředí. To však díky vzniklému posunu sehrává roli zcela odlišnou. Divák tak vedle konfrontace s postavou prožívá konfrontaci s vnitřním hlasem i vlastní představou skutečnosti a to nikoli ex post, ale právě v daném okamžiku hry. Vnitřní hlas tak nepromlouvá pouze k postavě, ale vlastně ke každému z přítomných, čímž se intimní zážitek sdělení osudu hrdiny obohacuje o další rozměr vlastního prožitku každého jednotlivce a jeho subjektivní reakce na zjevovanou skutečnost. Divák je tak ve skutečnosti oslovován tímto vnitřním hlasem přímo a mnohem více se tak může soustředit na vlastní prožitek sebe sama a svých reakcí na položené otázky, než na pouhou identifikaci s hrdinou v daných situacích.

Důležitým aspektem režijní práce s hercem se pak v této souvislosti vedle promlouvajícího vnitřního hlasu stává i netypické řešení manipulace se symboly v ději. Silný motiv zmije jako strážkyně ráje, objevující se v samém počátku Durychova příběhu: „[...] První, kdo mě tu vítal, byla **zmije**. A bylo to teď, právě teď, když už kletba byla se země sňata a na nebi zazářila Boží duha. Ale tohoto místa se to nejspíš netýkalo, Toto místo snad bylo dáno napospas **hadům** [...]“ (DURYCH 1991:17) přebírá Derfler do svého scénáře jako jeden z typických postupů konfrontace aktérů s imaginární podobou tradičního symbolu. Namísto skutečné zmije či její alegorie se tak na scéně setkáváme s dalším neexistujícím protivníkem. Zkratka degradující úlohu hada na pouhé vnitřní zjevení přináší možnost zesílení evokace symbolu čistě scénickými prostředky. Lakomého replika, více méně kopírující původní slova předlohy, zpřítomňuje na rozdíl od čteného textu v diváckých elementární emoce, spojené s přímou konfrontací člověka s tímto zvířetem. Hercem mimicky intenzivně zobrazený prvotní strach, stupňující pocit nebezpečí a nutnosti překonání překážky, spojený se skutečným setkáním se zmijí, přesouvá důraz na prvoplánový význam symbolu. Vyšší smysl jeho uplatnění v ději při-

tom harmonicky přechází za hranici vizuálně představené hry (Lakomého prvotní úlek a uskočení), čímž se zároveň z obecnstvu časově i prostorově vzdáleného hrdiny stává člověk, jehož hlavní devizou je právě ono zabstrahované lidství, promlouvající ze slov i činů v čisté, ničím nepošpiněné narativní podobě. Přenesením důrazu na herce zůstává vlastní scénografie zdánlivě jakoby v pozadí a její místo přebírají jiné složky inscenačního tvaru, čímž se demonstruje minimalistický princip práce souboru, využívající vzájemné zástupnosti jednotlivých složek jevištního tvaru. Ty tak svoji nejvyšší účinnost naleznou mimo hranice svých typických projevů.

Významný prvek inscenace v tomto smyslu tvoří také hudba, respektive drobné hudební motivy různých autorů, vkomponované do děje, vybrané Derflerem. Vedle již v úvodu popsané manipulace se stále se měnící hladinou zvuku, jeho silou a intenzitou, dochází i k posunu významu zvukové kulisy směrem k přímé konfrontaci s hercem. O tom svědčí například scéna „vstupu do chrámu“, nabízející (opět pouze imaginární!) změnu místa. On, procházející pustým krajem, při popisu jeho krás (slovní dekorace) postupně s růstem napětí scény a rozezníváním hudebního motivu prostředí, zpřítomňujícího sakralitu, je nucen svoji výpověď stále zesilovat. Spolu s růstem intenzity zvuku tak pochopitelně roste i síla promluvy, která by se jinak utopila v hudebním pozadí. Liturgický zpět coby motiv, evokující onu budoucí posvátnost místa, náhle zcela splývá s poetickými replikami v jediném ostrém tónu, přehlušujícím a sjednocujícím obě zvukem nastíněná prostředí. Lakomý padá pod tíhou zvuků na kolena – analogie modlitby a očištění, po němž následují replik: „[...] vzal jsem za kliku, pokřížoval se, zavřel za sebou dveře.“ (DERFLER 2001: 2) Herec tak vstupuje „do chrámu“. Prvotní prostředí evokuje opět slovo. Hrdina zahalený do temnoty zesiluje účinek střihu: „Přivítala mě **těžká zatuchlá tma**.“ (DERFLER 2001: 2) Teprve emocionální zabarvení repliky dává divákovi dostatečnou představu o vznikajícím prostoru i atmosféře. Vnitřní svět se pojí s vnější situací. Teprve zde může symbol prostředí verbálně potvrdit přechod do nové podoby reality. „[...] Hledal jsem oltář, ale neviděl jsem nic než strhané, houpající se pavučiny. Ale zato jsem cítil těžký, dusivý puch jako výstrahu nečistých temnot, které zastřely chrám.“ (DERFLER 2001: 2) Symbol tak na scéně paradoxně ožívá bez vnitřního prožitku a pohybu samotného herce i bez konkrétní vizuální analogie. Pro zvýšení manipulace s diváčkou percepcí pak (pochopitelně zcela v duchu zákonitostí komunikace) následuje po ostrém intenzivním zvuku, přehlušujícím veškeré dění opět tichý hlas herce, který vytváří ostrému zvuku protiklad, zesilující a prodlužující původní účinek použitého motivu.

Zvolená metoda filmových střihů, frázujících jednotlivé části výstupů úvodního prologu herce, uzavírá prolog vlastním odhalením podstaty příběhu. „Vykopat hrob – pohřbit tělo – vyčistit chrám“ – to je skutečný úkol hrdiny, odhalujícího svojí promluvou nejen budoucí děj, ale i charakter a symboliku postavy, s níž se divák setkává (srov. VRÁNA). Na místo starce se tak setkáváme s hrobníkem i knězem v jedné osobě, jehož role v mnohém překračuje dosud omezené vizuálně definované hranice postavy.

Úvodní monolog nastiňuje budoucí schéma konfliktu, které je symbolicky rozloženo do dvou vzájemně nerozdělitelných světů – mužského a ženského – jako dvou atributů jediného celku. Tyto polarities jsou pak také dovedně převedeny do vizuálních analogií atributů scény, tedy do samotných postav a jimi evokovaných prostředí. Neméně důležitým,



ba v jistém smyslu zcela rozhodujícím, se pro konečné vyznění interpretace příběhu stal i vlastní scénický prostor, vycházející z netradičního charakteru parametrů sálu. Scénografické řešení inscenace se zde, ostatně jako ve všech předchozích i následujících případech inscenací Divadla U stolu, ujal kmenový výtvarník souboru Milivoj Husák. Ten společně s režisérem vytvořil několik drobných výtvarných mizanscén, proměňujících se v jistých okamžicích příběhu v rozhodující významotvorné scénérie. Husákova vize ostatně vycházela z předem definované trojice prostředí, jež byla ve scénáři zakotvena. Derfler v této souvislosti doslova říká: „Příběh odehrávají dvě ústřední postavy, nazývané zde On a Ona. Děje se v jednom proměnlivém prostoru, schopném střídavě evokovat trojí prostředí: pustí („zakletý“) kraj, chrám a světnici opuštěné chalupy. Scénografické řešení musí umožňovat „odpoutání“ kteréhokoli z těchto prostředí „od země, „vzlétnutí vzhůru“, nebo umožnit sugesci zcela jiného dramatického prostoru (zpřítomnění JEJÍCH otřesných zážitků.)“ Zajímavé je v této souvislosti zmínit emocionálně zabarvený popis výtvarného řešení z pera významné teoretičky scénografie Věry Ptáčkové, která představení glosovala těmito slovy: „Dva herci v té klenuté místnosti. Nejnutnější objekty (postel, stůl, ohniště, truhla). Magické světlo, lovící ze tmy detaily: obrys dívky, hlava muže, výklenek ve zdi, víko rakve. Tak možná mohly vypadat rané produkce E. F. Buriana v Děčku, dochované v extatických detailech fotografií Miroslava Háka. Ale hlasy Dívky i Starého muže jsou už laděny jinak než ty z třicátých let: gesta a pohyby dívky obsahují hlubokou básnivost a přece nejsou viditelně stylizované. Intimní samomluva Starého muže, útržky myšlenek, pocity, oblast reflexí nahlas takřka nevyslovitelných, sděluje pan Lakomý bez jediného falešného tónu, stopy rétoriky či nepatřičného patosu. Jako by otevíral vlastní duši: osobní a uměleckou zkušeností vede své hosty U stolu po cestě, která i z nejčernější tmy může směřovat ke světlu. Protože toto divadlo vyslovilo z bůhvíjakých už hlubin zapomenutou maličkost: katarzi.“ (PTÁČKOVÁ 2004: 7) Zcela pregnantní vystižení charakteru scény, i jejího emocionálního znění v divácích, ve skutečnosti jasně zdůrazňuje roli světla v procesu interpretace. V duchu minimalistických postupů se totiž scéna stává jedním z rozhodujících prostředků modelace atmosféry prostoru i významu. Druhým, neméně významným prvkem, který určuje osobitost místa, je pak vlastní komorní sál. A třetím využití symboliky jako vizuální zkratky, která coby kontrapunkt k zobrazeným postavám přináší na scénu opět také možnost znění smyslu skrze konfrontaci postav a symbolů. Demonstrativním příkladem třetího prvku v tomto smyslu může být rozdělení grafických mizanscén *Boží duhy*. Symbolické zastoupení ženy – židlí, na níž Ona usedá, a muže – postelí, do níž On ulehá, stupňuje použití tradiční symboliky a její účinné interakce. Světlo svíce coby mužský atribut ohně a džbán čisté vody coby symbol ženství a sexuality se nakonec setkávají na stole, aby ve společné koexistenci vykreslily obraz vzájemného spojení protikladů. Prostor tak bez přímé ostenze k těmto vizuálním paralelám znovu a znovu symbolicky ožívá, což v metakomunikačním slova smyslu vlastně odkazuje i k novému významu názvu divadla, které se od scénických čtení „u stolu“ posunulo ke komunikační hře se symboly, přispívající k paralelním evokacím smyslu sdělovaného poselství, a tedy i k zesílení jeho účinku. V tomto směru také stále živá moderna nalézá svá další pokračování.

Rozhodující přínos Derflerova souboru – tedy schopnost přilákat do divadla generaci nejstarších, již se právě téma *Boží duhy* a především uplatněné principy sdělení

bezprostředně dotýkají, vytváří předpoklady k tomu, aby obnovení zdánlivě ztracené kontinuity moderního tvaru bylo opět po právu demonstrováno a posloužilo tak k pro-  
sazení nového spojení mezi generacemi, usedajícími do hlediště v duchu původních  
vizí sjednocení polis. Výjimečnost účinnosti tohoto spojení ostatně prozrazuje i řada  
ocenění, které divadlo za inscenaci získalo. Za všechny jmenujme třetí místo v anketě  
*Divadelních novin* o Inscenaci roku 2001, několik nominací v celostátní anketě odborné  
divadelní kritiky o ceny Nadace Alfréda Radoka, které výrazně přispěly k umístění Di-  
vadla U stolu na druhém místě v kategorii Divadlo roku 2011 či udělení Výroční ceny  
Nadace Českého literárního fondu v oboru dramatická tvorba za rok 2001. Derniéra  
inscenace proběhla 5. listopadu roku 2006 v rámci festivalu Sklepení III., pořádaného  
jako retrospektivní přehlídka inscenací Divadla U stolu. Zvolení principy se však opako-  
vaně v mnoha variacích zpřítomňují v nových inscenacích souboru nadále, čímž se ona  
zdánlivě ztracená moderna a její duch a inscenační principy znovu navracejí.

## Bibliografie

- Boží duha*. 2001. [VHS]. Záznam inscenace. Archiv Divadla Husa na provázku Brno. Bez sign.  
*Program k inscenaci Boží duha*. Archiv DHNP Brno 2001. Složka k inscenaci bez sign.  
*Fotodokumentace k inscenaci Boží duha*. Archiv DHNP Brno 2001. Složka k inscenaci bez sign.  
 DERFLER, František. 2001. *Jaroslav Durych. Boží duha. Dramatizace pro Divadlo U stolu*, červen  
 2001. Scénář k inscenaci, Archiv DHNP Brno, 30 s.  
 DURYCH, Jaroslav. 1991. *Boží duha*. Praha: Academia, 1991 (přetisk z roku 1969).  
 KLEIN, Pavel. 2004. Divadlo U stolu: Znovuobnovená moderna. In *Sklepení II. Divadlo U stolu  
 2001–2003*. Brno: CED, 2004: 17–18.  
 PTÁČKOVÁ, Věra. 2004. Duha opravdu Boží. In *Sklepení II. Divadlo U stolu 2001–2003*. Brno:  
 CED, 2004: 7.  
*Sklepení I. Divadlo U stolu*. Scéna experimentálního divadla 1998–2001. Brno: CED, 2001.  
 VRÁNA, Karel. 2001. Návrat Jaroslava Durycha. Text napsaný pro Vatikánský rozhlas. In *Program  
 k inscenaci*. Archiv DHN Brno, DUS 2001.  
 ZÁVODSKÝ, Vít. 2002. Nastudování se noří do duší. *Rovnost* (5. 2. 2002): 12.

### The God's Rainbow in the Theatre at the Table: Reconstruction of Inscenation Approaches

The author of this thesis deals with the inscenation of Jaroslav Durych's text *The God's Rainbow* which is build on the principles of modernistic theatre. The Theatre at the Table is trying to find the lost continuity of modern form and as same as before they are demonstrating the imposing connections between old a new generation which are sitting in the audience unified as ancestral polis. *The God's Rainbow* won the 3<sup>rd</sup> price in the public inquiry about Inscenation for the Year 2001 (Theatre Newspapers), there were also some nominations in Alfred Radok's Nadation.