



Michal Čunderle /

Nedivadlo jako zdroj dialogického jednání K autorskému herectví Ivana Vyskočila podle audiovizuálního archivu Nedivadla¹

K osmdesátinám Ivana Vyskočila (2009) jsme pod hlavičkou firmy Brkola spustili webové stránky <http://www.ivanvyskocil.cz>. Vyvěšujeme na ně jak věci odkazující k jeho současným aktivitám (zejména dialogické jednání s vnitřním partnerem), tak věci mapující jeho dřívější tvorbu. Ivan Vyskočil nám zapůjčil prádelní koš se stovkami fotografií a získali jsme od něj i několik audio a videonahrávek, většinou bohužel ve špatném technickém stavu. Vše identifikujeme, čistíme, digitalizujeme a postupně a výběrově na těchto stránkách zveřejňujeme. Nejde o pietní akt k jubileu, ale o snahu přinést alespoň pár přímých stop po činnosti Nedivadla, které sice sehrálo podstatnou roli ve formování české divadelní alternativy, leč zbyly po něm hlavně texty.² Jediným snadno dostupným audiovizuálním zdrojem byl donedávna pouze záznam *HAPRDÁNSe*, který v roce 1988 pořídila v režii Jiřího Věřčáka Československá televize a který o deset let později vyšel jako 16. díl divadelní série časopisu *Reflex* na DVD. A v archivu Českého rozhlasu lze narazit na záznamy dvou *Kuchyní Ivana Vyskočila* z roku 1984.³

Ostatní „pozůstatky“ Nedivadla jsou již nepřímé. Režisér Věřčák stojí ještě za televizní inscenací *Cesty do Úbic* (1991), která však z ne/divadelní předlohy vychází volně a zejména potírá její specifickou narativnost. Pokud jde o audiozáznamy, veřejnoprávní rozhlas je vlastníkem záznamu vzpomínkového text-appealu *Začalo to Redutou* (1988), který se odehrál při příležitosti 30.

1 Text vznikl v rámci řešení projektu GA AV ČR IAA701840901 Dialogické jednání v individuálním, skupinovém a kulturním kontextu.

2 To je ostatně programové východisko monografie Pavla Janouška *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura* (2009: 7–26), v níž záměrně obrací pozornost takřka výhradně na publikované texty.

3 Jde o pořady *Z kuchyně Ivana Vyskočila: tentokrát nejkrásnější léto mého života* (1991) a *Z kuchyně Ivana Vyskočila: tentokrát o Pavlu Boškovi* (1992).

výročí Reduty (s Vyskočilem vystoupili Jiří Suchý a Přemysl Rut). V roce 1991 vznikla v rádiu montáž veřejné a studiové nahrávky *Křtiny v Hbřbviích aneb Blbá hra* v režii Pavla Michala. Edice Československého hifklubu vydala ve stejném roce magnetofonovou kazetu se studiovou verzí *Nehraje se* (básničky a povídky Emanuela Frynty). Vše ovšem „jen“ jako evokace, řečeno oblíbeným slovem Ivana Vyskočila, neboť Nedivadlo ukončilo činnost v roce 1990.

Pramenný deficit jsme na webových stránkách prozatím umenšili šesti videonahrávkami a jednou nahrávkou audio. Nejsnáze dostupné byly pochopitelně ty z doby nedávné, tedy opět „jen“ reminiscence. Režisér Pavel Kolaja poskytl záznam dalšího retro text-appealu v Redutě (2005), který zorganizoval a nasnímal pro potřeby svého dokumentu *Krajina Osudu. Křtiny v Hbřbviích aneb Blbá hra* jsou kusem, který svým způsobem přežil ukončení Nedivadla. V polistopadové éře jej Ivan Vyskočil a Leoš Suchařípa dávali příležitostně a nejčastěji v Divadle Na zábradlí, a to až do smrti Leoše Suchařípy v roce 2005. Produkci máme zaznamenanu dvakrát: se Suchařípou (1996–1998 [?]) a v trojici s absolventkou herectví Lucií Vačkářovou (2005).

Z dob „pravého“ Nedivadla jsou k dispozici – a nyní i na webu – tři ojedinělé videozáznamy Aleše Záboje. Ten natočil a zachoval pohostinská vystoupení Nedivadla v Brně, a to: *HAPRDÁNSe* (1988), *Cestu do Úbic* (1990) a *Kuchyň Ivana Vyskočila* (1990). Prozatím posledním kompletním a zpracovaným úlovkem je audiozáznam *Posledního dne* z roku 1964. Nevíme, co všechno se ještě podaří dohledat a digitálně zpracovat, nicméně amatérské zvukové záznamy *Evokací* či *Malého Alenáše*, i když zatím nekompletní, jsme v prádelním koši našli rovněž a na dalším se pracuje.

Zpřístupněním těchto nálezů však nechceme jen umazávat rest vůči divadelní historii. Domníváme se, že záznamy Nedivadla mohou přispět i k osvětlení Vyskočilovy autorské psychosomatické disciplíny dialogické jednání s vnitřním partnerem, jíž se zabírá posledních dvacet let nejvíce. Ivan Vyskočil totiž často a rád zdůrazňuje: „Především jsem na ně [na dialogické jednání, pozn. MČ] přicházel díky své praxi a zkušenosti s text-appealy v Redutě, s pokusy o divadlo a s divadlem v Divadle Na zábradlí a hlavně o nedivadlo a otevřenou dramatickou hru na různých místech“ (Vyskočil 2005: 14). Je-li tomu tak, pak máme pádný důvod prozkoumat tyto záznamy zejména z hlediska autorského herectví. Dá se předpokládat, že to bude tím podstatným, skrze co si na dialogické jednání Vyskočil, jak výše říká, „přicházel“. A krom toho herectví Ivana Vyskočila (a Nedivadla vůbec) byl věnován ve všech dosavadních analýzách a studiích vřadycky výrazně menšinový, ne-li nulový prostor, zpra-

vidla ve prospěch interpretace textu, analýzy jazyka, filosofického směřování, herního principu, historického kontextu aj.⁴

Pro tento „experiment“ jsem si zvolil tři záznamy: *Poslední den* (1964), *Cestu do Úbic* (1990) a *Kuchyň Ivana Vyskočila* (1990). Reprezentují „autentické“ Nedivadlo, a nikoli studiové nahrávky či reminiscenční produkce devadesátých let až dneška. Vynechal jsem – alespoň pro tuto chvíli – pouze *HA-PRDÁNSe*, a to pro jeho exkluzivní dostupnost a snad i obecné povědomí. Vybrané záznamy přitom pokrývají dostatečně široké žánrové či stylové spektrum, zkrátka jsou každý výrazně jiný.

***Poslední den* aneb Žvaním, tedy jsem**

Poslední den byl prvním představením Nedivadla (1964).⁵ Text-appealová produkce s absurdní nadsázkou demonstrovala řeč jako prostředek ne-dorozumění a ne-dialogu. Vše vycházelo z jednoduchého nápadu: co by se stalo, kdyby byla vydána vyhláška, že lidská řeč pozbude zítra platnosti. Vpředvečer tohoto nařízení se sejde šestice lidí, aby si spolu naposledy promluvila. Vyjde při tom najevo, že řeč, alespoň jak ji mezi sebou vedou oni, nefunguje už dávno. Tato teze je hravě prokazována jednak „dramatickým“ textem, jednak jevištní realizací. Šestice zúčastněných sedí většinu času u stolu, čelem k divákům, a dle scénických poznámek mezi sebou nenavazují žádný (vizuální ani taktilní) kontakt a své repliky čtou pouze k divákům. Tato „čtvrtá stěna“ vůči partnerovi není jen divadelním naschvalem či popřením příkazu: „když se mnou mluvíš, dívej se mi do očí.“ Také to znamená, že tělo říká něco jiného, než co říká řeč. Řeč je od svého subjektu odtržena. Řeč je silnější než subjekt. Nemluví subjekt, ale řeč skrze subjekt. Řeč si vede svou. Mechanismy řeči jsou silnější než do očí bijící realita. Leč tato řeč produkuje samé nesmysly. Protože jakýpak smysl má řeč, jejíž vazba na svět a člověka je naprosto odtržená a přetržená, a zejména když se o tom neví?

Nejlépe je to patrné na jednom z refrénů *Posledního dne*. Paní Gamová takřka pokaždé, když se dostane ke slovu, v různých variantách opakuje: „Je to opravdu nádherná příležitost, nesmíme ztrácet ani minutku. Máme toho přeci tolik, tolik na srdci“ (s. 27). Po této deklaraci však výmluvně mlčí anebo

4 Za tento postřeh vděčím doc. Zdeňku Hořínkovi, který mě na něj upozornil v roce 2000 jakožto oponent mé disertace *Ivan Vyskočil – cesty ke hře*. V ní, stejně jako v předchozí diplomové práci *Dramatický text v pojetí Ivana Vyskočila* (1996), jsem se herectví i já věnoval skutečně menší měrou. Přesto z nich tato studie částečně vychází: pasáže o *Posledním dnu* a *Cestě do Úbic* jsem podstatně přepracoval a doplnil.

5 Premiéra se konala v Redutě 11. 1. 1964. Text vyšel v časopise Repertoár malé scény (1964, č. 10, s. 10–39) a následně v knize *Nedivadlo Ivana Vyskočila* (s. 21–65). Dochovaná audionahrávka je co do textu prakticky identická s tím publikovaným, z toho důvodu cituji pro snazší dohledatelnost z knihy *Nedivadlo Ivana Vyskočila*.

dodá: „Tak třeba taková já. Jak já toužím říci: Bóže... nechce snad někdo kafičko?“ (s. 34) Paní Gamová je uspokojena, že na její nabídku, učiněnou přece od srdce, ostatní odpověděli. To je vlastně to hlavní. Formálně je vše v pořádku. Schéma otázka – odpověď bylo bezchybně naplněno. Zda někdo kávu chtěl či nechtěl, je jedno. Paní Gamová tak jak tak prohlásí, že už běží, a zůstane samosebou sedět. Rozpad identity mluvčího s tím, co říká a jak se řečí pojmenovává, je v tomto případě ještě umocněn: paní Gamovou hrají současně dvě herečky (Jana Prachařová a Milena Dvorská). Hlavní průvodce večerem, Leoš Suchařípa, k tomu na začátku tautologicky podotýká: „Toto je paní Gamová a toto je rovněž paní Gamová. To je jediná paní Gamová, choť chotě Gamy. Proč je tu jedna jediná paní Gamová ve dvou osobách? Protože paní Gamová je oběma zde přítomnými alternována.“ Nekladou se otázky, prostě je to tak a „je to tak lepší“ (s. 28). Ostatně ze stejné logiky obstarává dvě postavy, pana Deltana a pana Etáže, jeden Leoš Suchařípa. Projev hereček je výrazně exaltovaný, obě mluví rychle až neodbytně. Paní Gamová působí jako nejspíš hodná a nejspíš hloupá žena. Okatě projevuje zvýšenou účast, starost, prožitky a cit. Když se vyznává z lásky k poezii a svatbám, které se octnou bezstarostně vedle sebe, splácá dohromady Romea a Julii s Hamletem a nejvíc ji zajímá, „jestli ten Romeo s tou Žůljií spal“ (s. 40). O překot semele páté přes deváté a s úlevou skončí zase u kafička. Zoufalá je jen jednou, a to když si právě nemůže vzpomenout, co říct. „Co jsem to jenom chtěla říct? Já jsem chtěla říct... Co to jenom chci říct? Bože! Bóže! – Nechce snad někdo kafičko?“ (s. 63) A jak vzápětí poznamenává Leoš Suchařípa: „paní Gamové opět naskočil řetěz“ (s. 63). Je jedno, co se říká, důležité je, že se mluví. Mluvení, anebo spíše žvanění, je v *Posledním dnu* tupým, biologickým projevem života.

Vyjma „kafička“ se zde vyskytují ještě další dva akustické refrény: hádka sousedů (kdykoli nastane pauza) a hudební improvizace Tria Míši Poláka. Ta se ozve každých čtrnáct minut. Leoš Suchařípa k tomu opět tautologicky podotýká: „Trio zahraje vůbec vždy po čtrnácti minutách, a to nezávisle na tom, co se právě na pódiu bude dít nebo nebude dít; prostě trio přijde, zahraje a odejde. Ptáte se, jakou to má souvislost s tím, co se na pódiu bude nebo nebude dít? No přece souvislost čtrnácti minut, rozumíte? Čtrnácti minut, určitého termínu. [...] Neboť smyslem je dodržet termín“ (s. 26). Hudební interpunkce je spíše hudební intervencí – čtrnáctiminutová perioda bezohledně artikuluje jevištní dění. Diktát vyprázdňené formy je však tentokrát doplněn o prvek náhody, protože lze předpokládat, že hudba vstupovala pokaždé trochu jinak, do trochu jiných souvislostí.

Osou večera byla tzv. *Mluvení* (pana Alfara, chotě Gamy, pana Deltana, pana Etáže a pana Voreina) neboli autorské povídky Josefa Podaného, Pavla Boška a Ivana Vyskočila v podání autorů a Leoše Suchařípy, které se, zjedno-

dušeně řečeno, více či méně otevřeně zabývají totalitním systémem a byrokratizací života (výjimkou jsou Vyskočilovy texty, které četl Suchařípa).

Jak vidno, v *Posledním dnu* se více čte než hraje a řeči ostendují zejména samy sebe, než aby vedly ke vztahům, k vytvoření dramatické situace, natož konfliktu. S tím souvisí i povaha herectví. Stolní konverzace – tedy sled replik, které se tváří jako dialog – plyne nevzrušivě, vyjma zmíněného švitoření paní Gamových. Herci čtou většinou klidně a rozvážně, jakoby nezáčastně. Do postav se nežívají, ale jen je typizovaně naznačují. Jako by citovali. Ostatně uvozovacími větami a dvojtečkami je text bezmála prošpikován. Nepoužívají je jen Suchařípa a Vyskočil, jakožto vypravěči a průvodci večerem, ale také ostatní tu a tam o svých postavách předznamenají např.: „Paní Gamová řekne:“ (s. 27), „A paní Gamová pokračuje:“ (s. 27), „Pan Gama se nadechne a řekne:“ (s. 28), „Pan Vorein, který se do této chvíle držel stranou a co si byl psal na kousek papíru, vstane a přečte, co si byl napsal:“ (s. 28). Atd. Člověk oznámí, že bude mluvit, a pak mluví. Na jednu stranu je řeč tentokrát použita nadbytečně – každý přece vidí a slyší, že dotyčný promlouvá. Na druhou stranu se po těchto zcizovacích můstcích jednoznačně dostáváme na pole brechtovské demonstrativní hry.

Herecký projev se trochu mění, když dojde při *Mluveních* na autorské (v případě Suchařípy interpretační) čtení. Josef Podaný čte o zákazu vycházet ze sudých domů na ulici věcně a bezelstně, jeho hrdina-vypravěč přijímá imperativní absurditu beze zloby, s pružnou přizpůsobivostí. Pavel Bošek listuje v písňovém deníčku hlasem unaveným a posmutnělým, jako někdo, kdo si je vědom vtipnosti svých promluv a rafinovaně ji podtrhuje nevzrušivým, frigovským výrazem. Mluví na ploše extrémně malého intonačního intervalu, na konci vět stereotypně poklesává hlasem dolů, přihloupelé kýčovité verše recituje jako školák s pravidelnými rytmy a intonacemi. Leoš Suchařípa má výraz člověka, který vypráví seriózní příběh. Zvýšeně pečuje o logiku jednotlivých vět, jako by si neuvědomoval, že ty si navzájem často protřečejí.

Ivan Vyskočil nabízí poněkud širší výrazové spektrum, což je dáno i tím, že má k dispozici největší plochu. Nejprve nás zasvěcuje do toho, co nás čeká. Důsledně vysvětlovací dikcí s vážnou tváří spřádá představu o tom, že bychom měli být na jiném, ideálnějším místě, které by nemělo parametry běžného divadla, ale vybízelo by k opravdovějšímu setkání. Člověk si není jist, zda to míní vážně, anebo si dělá legraci. Vyskočil mluví jazykem vesměs vybraně spisovným, jednoduchou syntax buduje konsekventně na základě čiré logiky a přesných významových vztahů, pregnantně vyslovuje hlasem usazeným výrazně v masce, projev je plynulý a bezchybný, bez emočních vzruchů; jako trpělivý kantor, který postě a přece živě vykládá látku. Občas však výkladem probleskne pobavení. Jako když se uslyší, že dosti šroubovaně říká vlastně do-

cela jednoduché, banální, ne-li groteskní věci. Také je znát, že čím víc rozpřádá, rozkládá a rozvádí své představy, tím víc se do nich vnořuje, tím více se rozzíná. Tempo se postupně zrychluje, hlas nabývá na intenzitě. Suverénní vykladač zvláštního světa, který právě nastolil, do kterého nás zatáhl. Rozdal role a dětsky nevinnou formulkou „co by, kdyby“ spustil docela d'ábel-skou hru.

Vyskočilovým dalším výraznějším vstupem je alibistická promluva – už z pozice pana Voreina – o tom, že s vyhláškou souhlasí. Tento prostý fakt konstatuje natřikrát, přičemž smysl výpovědi málem ukryje v meta-řečových manévrech (12x použije během 80 sekund v různých tvarech sloveso říkat, aby zdůraznil existenci svého prohlášení). Nejenom stylem textu, ale i tím, jak mluví, evokuje nenapravitelně elokventního docenta Macka z *Autostopu*: stereotypní intonace, neměnné tempo, mechanicky budované zvukové takty a zejména formální velezdůrazňování klíčového slova bez ohledu na to, je-li to slovo skutečně klíčové (klesne, ne-li „padne“ hlasem a zvýrazní i zpomalí artikulaci). Především však samolibý, vlezlý projev, nejen díky vtíravé rezonanci nosu a masky.

Nejvíce prostoru má Vyskočil v nejdleší povídce večera, v *Mluvení pana Voreina*. Pan Vorein sice nechce mluvit o sobě, jak praví úvodem, nicméně ihned se rozhovoří a s neskrývanou pýchou dá k dobrému svou bezchybnou, „přiměřenou“ životní pouť, málem jako legendu o svatém. Však také styl textu i oslovení Voreina hlasem shůry tomu odpovídají. Nicméně tajemná boží síla má podobu nezvratného SE a promlouvá k Voreinovi telefonem. Vorein je božím vnuknutím zároveň osvobozen od osobní odpovědnosti a celkem bezstarostně a bezohledně šplhá po společenském žebříku, nechává za sebou mrtvé. Jen doga Asta, zemřelá na dýmějový mor, v něm vyvolá dojemné pohnutí.⁶ Vyskočilův Vorein mluví nutkavě, jako by mluvit musel, a s nečekanými porvy a vzruchy. Řečový proud jej unáší prudce vpřed, některé pasáže litanicky chrlí, bezmála na hranici srozumitelnosti, střídaje úpěnlivý šepot s dynamikou forte. Samostatným číslem je *Vzpomínka na Miláno*, ve které Vorein recituje stejnojmenný písňový text. Záhy se v něm však ztratí – nejen proto, že jej zradila paměť, ale taky proto, že text je natolik (nechtěně) dada, že si jej zapamatovat podle smyslu sdělení skoro nelze. Vyskočil jej obrací naruby, rozmontovává a smontovává, variuje, do úmoru opakuje, až z něj zbyde pár nicneříkajících slov. Je to snad jediné místo, kdy je jeho Vorein dohnán k zoufalství a kdy skutečně bojuje – příznačně jen o skladbu hloupých slov. Jana Patočková v dobové recenzi napsala, že tuto pasáž deklamuje „sentimentálně, s nepřítomným výrazem šrámkovského recitátora“ (Vyskočil 1996: 58).

6 Na tento moment upozorňuje ve své recenzi Jana Patočková (Vyskočil 1996: 58).

Vzhledem k tomu, že *Poslední den* byl text-appealovou produkcí, navíc tematizující řeč, je i herectví pochopitelně soustředěno na hlasový a řečový projev. Můžeme se domnívat, že potlačení vizuálního vnímání, které jsme zmínili úvodem, možná zapříčinilo zbystření auditivního a kinestetického vnímání. Postavy *Posledního dne* se sice neslyší a neposlouchají, zato text-appealoví akteři se poslouchají po čertech vnímavě. Navzdory absenci základního smyslu promluv navazují na sebe bryskně a přesně a všechno šlape jako na drátkách.

Kuchyně Ivana Vyskočila aneb Jako doma

Tento záznam je pro náš průzkum obzvlášť výhodný, protože v Brně vystupoval Ivan Vyskočil sám, bez partnera (Otakar Roubínek nemohl přijet) i bez hudebního doprovodu. Vnějšími podmínkami tedy nemůžeme být dialogickému jednání blíže.

Vyskočil pojal svou „one man show“ jako variantu *Kuchyně*, pořadu, v němž vyprávěl a četl texty, na nichž ještě pracoval a které si v duchu své oblíbené nedefinitivnosti varioval a prověřoval.⁷ Po krátkém úvodu přišel na řadu příběh *Tajný tajný* (cca 42 minut) a před pauzou došlo na recitování hravých básniček Emanuela Frynty (cca 14 minut). Hlavní část druhé půle vyplnil příběh *Ten, který má být zavřený* (cca 46 minut) a večer se uzavřel opět Fryntovými básničkami (cca 4 minuty). Spíše než toto schéma, v němž autorská próza střídá přítelovu poezii, je však zajímavější, jak Vyskočil přistupuje k textům a divákům. Nejnápadnějším rysem večera je Vyskočilova důsledná, řekněme zasvěcující, navigace. Vyskočil, jako ostřílený psycholog a ne/divadelník⁸, hbitě využije zdánlivého handicapu (Roubínek nedorazil) tak, že diváky učiní partnery ve svém utkání s touto situací. Bez váhání jim věc přizná, pak připomene, jak *Kuchyně* dělává v Praze, v regulérních podmínkách, a vyzve je, aby si tuto ideální situaci představovali.⁹ Diváci navíc mohou mít – do jisté míry oprávněný – pocit, že jsou skutečnými podílníky na vzniku kompozice večera. Když Vyskočil průběžně nahlas rozmitá, co, proč a jak by mohl dát k dobrému, obrací se pochopitelně na ně. A diváci na tento dialog přistupují. Nepatrně dokonce překračují pomyslnou rampu: přitakávají, když Vyskočil nabízí *Emánky* (jak nazýval Fryntovy básničky), netleskají, když je o to požádá, a odpovídají

7 *Kuchyně* Vyskočil provozoval až po smrti Pavla Boška, a to jedenkrát do měsíce v Malostranské besedě v letech 1981–1990. V hudebním doprovodu se střídali Přemysl Rut, Vojtěch Havel, Martin Smolka aj. Podle sdělení Přemysla Ruta (22. 8. 2011) Vyskočil vyprávěl a četl zejména své rozsáhlejší povídky (novely) jako *Divadlo hrůzy*, *Krajina osudu*, *Nejkrásnější léto mého života* aj., z nichž některé dodnes nepublikoval.

8 Od prvního text-appealu v Redutě uplynulo 33 roků a Ivanu Vyskočilovi bylo v tu dobu 61 let.

9 Podobnost s kondicionálním úvodem k *Poslednímu dni* není jistě náhodná. Jde o postup pro Vyskočila typický jak v divadle, tak v literatuře.

na pozdrav, když večer končí. Vyskočilova orientující navigace není jen zdařilým průvodcovstvím „dobrodružným“ večerem. Vyskočil zve diváky skutečně do své „tvůrčí kuchyně“: mluví o svém vztahu k příběhům, explikuje principy své tvorby, provádí „autoreceptci“ a „autointerpretaci“.

Tajný tajný vypráví o muži, který se na sebe podívá do zrcadla a usoudí, že ten, na něhož se dívá, o něčem ví. Muž však neví, o čem, a to ho souží. Trápení je učiněno zadost, když přijde na to, že nejspíš bude tajným. I pořídí si blok a tužku a činí si šifrované zápisy. Starost mu ještě dělá, kdo jsou jeho nadřízení a hlavně kdo je jeho případ, až nakonec dojde k tomu, že jeho případem bude ten v zrcadle. A tak se rozhodne případ svědomitě realizovat. Vyzkouší při tom různé metody: od pití, „přes ženský“¹⁰ k hranému nezájmu. Nic však nezabírá, a když se jednou zase podívá do zrcadla, vidí jen „prázdný ksicht“. Muž ví, že selhal, a případ mu byl jistě odejmut. Zbývá jen čekat, co po tomto selhání přijde.

Příběh je groteskní detekcí po lidské identitě a integritě, která neuroticky vede od znejištění ke znejištění. Pokud na začátku stojí otázka, o čem ví ten v zrcadle, ve finále muž neblaze čeká „na ukončení“. Mezitím mu svitnou a vzápětí pohasnou několikere naděje, k nimž jej dovedla spekulativní a suspektivní interpretace. Neprůstředná jako vesta, leč jsoucí mimo přirozenou realitu. – Ani jednu muže nenapadne, že ten, na něhož se dívá, jehož tak důkladně zkoumá a jde mu po krku, je on sám. Namísto toho se snaží viděnému úporně vtisknout smysl a vymyslet „věrohodně“ souvislosti, systém, příběh. Musí si pochopitelně vypomáhat nejroztodivnějšími argumenty, které jej zase staví před další otázky a problémy. A konce to nemá.

Na začátku Vyskočil lišácky praví: „Ten příběh je v podstatě ohromně jednoduchý a vychází, myslím že ze zkušenosti jednoho každého z nás, který se přece jenom občas podívá do zrcadla. Já si to vztahuju na sebe, ale budeme si to vyprávět o jednom člověku.“ Když říká „jednoduchý“, zní to až omluvně a u dalšího se tváří jakoby nic. Ale jeho bezelstná promluva je rafinovaná. Integrujícím „nás“ začleňuje sebe i diváky do jedné skupiny, která má přece společnou zkušenost, na niž se lze odvolat. Záhy se z této skupiny však vyčlení („já si to vztahuju na sebe“), neboli dá najevo, že my můžeme udělat totéž. A bez přípravy zažehne roznětku: „O jednom člověku, který se podíval do zrcadla a najednou zachytil [...], že ten v zrcadle o něčem ví, že něco zná, že na něco myslí [...], byl tím zneklidněn v tom smyslu, že se ho to možná týká.“ Vlastně zdvojuje a zesiluje předchozí poznámku o tom, že se člověk může k něčemu vztáhnout. Jeho hrdina tak učiní, a tím pádem musí konat. Tváří v tvář stojí problému, který volá po vyřešení. A protože tento problém je tak

trochu vymyšlený a nesmyslný, jeho řešení se taky odehrává spíše na poli myšlení nežli skutečného jednání.

S úvahovou dramaticností a epičností *Tajného tajného* souvisí i to, jak Vyskočil vypráví a hraje. Primární rovinou je víceméně civilní part, řeč o příběhu, kterou se důsledně podtrhává fakt a akt vyprávění; kompozice příběhu se tak stává jeho součástí. To je úvod i závěr k samotnému příběhu a průběžné čtvero vybočení. To nejpodstatnější se uděje, když dojde na vysvětlování číselného kódu, kterým si muž vede deník. Pro dějovou linku je to pasáž naprosto irelevantní. Pro tematickou či myšlenkovou rovinu naopak nepostradatelná. Nesmyslně složitý číselný kód, jímž si šifruje vyprázdněné věty typu „každý má svého koníčka“, umocňují absurdní rozpojenost reality a myšlení. Vyskočil je úletem s kódováním nadšený, rozzářil se jako kluk a důkladně nás do systému uvádí. S rošťáckou zlomyslností při tom prozradí, že vydání knížky se kvůli tomu o půl roku zpozdilo, neboť kód bez varování měnil. Podobné vybočení z vyprávění příběhu učiní při úvaze nad silou neprojevené moci (hoví o tom, že tomu je věnována samostatná dlouhá kapitola), anebo když si muž „inscenuje“ svádění žen („to si jistě dovedete představit“).

Z této osy tedy vyrůstá vyprávění a rozehrávání samotného příběhu, přičemž Vyskočil balancuje na hraně jeho připravenosti a nepřipravenosti. Totiž na jednu stranu je zřejmé, že příběh neříká poprvé, na druhou stranu se zřídka, ale přece jen objevují nedokončené věty či krkolomnější syntax, běžné rysy mluveného projevu spatra. Ještě jinak: Vyskočilovo vyprávění nepůsobí ani jako nacvičené číslo, ani jako bohapustá improvizace. A jeho řeč je jak divadelní, tak přirozená. Dává si načas a svůj „stary“ příběh „ted“ a tady“ znovu dává dohromady. Jeho „pūdorys“ zná velice dobře, ale otevřené ponechává to, co a jak na tomto pūdorysu vystaví. V tom je napínavost a živost jeho vyprávění.

Vyskočilovo vyprávění má v *Tajném tajném* dvě základní podoby: explicitně dialogickou a implicitně dialogickou nebo též úvahovou. Explicitně dialogická je v menšině a nejplněji se projevuje, jakmile muže napadne, že by mohl být tajným. V tu chvíli se rozštěpí na dva hlasy, na dvě já, na dvě postavy, které spolu vedou dialog. Není k tomu zapotřebí pohybového aranžmá (Vyskočil nepřechází z místa na místo), stačí změna tělového napětí, odlišný hlasový projev, vyměňování argumentů. Silnější váhavého přemůže a ten se s novou identitou úlevně ztotožní – konečně je vše jasné. Jenomže nastupuje řada dalších neodbytných otázek. Ty muž řeší implicitním dialogem, konsekventním rozvíjením úvah, které jsou plně návrhů, námitek či pochybností. Vyskočil mluví v komentující er-formě, zato tělo svým prožíváním, zejména mimikou a gestikou, reprezentuje ztotožňující ich-formu. (Téma rozpadu identity se zrcadlí i v tomto způsobu informování.) S každou novou otázkou se ocitá v úzkosti,

typické je vraštění čela a ruce ztěžka se dotýkající hlavy. S každou novou odpovědí se euforicky rozjasní, s širokými gesty vysoko nad hlavou a s bezstarostně rychlou a hlasitou mluvou. Emoční houpačka, v níž se pozvednutí střídá s propadem, má svůj pomyslný manický vrchol, když muž jde na svůj případ „přes ženské“. Blýskne se geniálně jednoduchou úvahou: „Každý mužskej je v určitý chvíli schopen říct i to, co sám neví, když je sám. A tý ženský to řekne a vona mi to pak řekne.“ A vrhá se do akce. Nikdy na ženské moc nebyl, ale služba je služba. Nečekaně libé zážitky jej však přivedou jen k frustraci: Zjistí, že případ promluvil, ale „žádná si to nepamatuje, žádná si nepamatuje totiž vůbec nic. Každá říká takový blbosti, takový banality, co von jako říkal, že když mu to vopakuje, se zhrozí nad tím, jak někdo může něco takovýho říkat a ten druhý jak může nepoznat, že to je blbost.“ A kyvadlo houpačky se zpomaluje, až se zastaví na straně deprese. I Vyskočilovo vyprávění slábně, ze zajatého hráče se pomalu vrací k civilní rovině.

Když Vyskočil dokončí první sadu *Emánků*, navrhne, že by přispěl ještě jinou „magořinou“, jako byl *Tajný tajný*, že ho napadla souvislost s povídkou *Ten, který má být zavřený*. Slibuje, že v tomto vyprávění jsou lepší pasáže a že je „více k člověku“. Pohledem na hodinky však zjistí, že už byl na scéně více jak hodinu, omluví se za toto přetažení a získá od publika hlasitý souhlas, aby byla přestávka a aby se pak pokračovalo tím, co slíbil. Když se publikum roztlešká, přátelsky je zastaví a „škodolibě“ se přitom odvolá či vymluví na absentujícího Otakara Roubínka: „Kdyby tady byl Roubínek, tak bychom samozřejmě tleskali.“

Svůj slib v druhé půli naplní. Z omšelé igelitky vytáhne knížku *Kosti*, ale než se jme číst vytipovanou pasáž, uvede diváky do děje i do varu. V prudkém tempu se spatra pustí do vyprávění a s neskrývaným potěšením buduje expozici *Toho, který má být zavřený*. V zásadě jde o jednoduchou situaci. Fotograf Jurst chce odjet do nejmenovaného města, aby vyfotil pohřeb bratrovy tchyně, kterého Jurstova žena nemá ráda, a tak jí namluví, že jede do krajského města na jednání Sdružení uměleckých fotografů Clona. Předě svědky nastoupí do vlaku jedoucího do krajského města, ale tajmo vystoupí. Nežli však odjede k bratrovi, uvízne na nádražním klozetu. Jeho zoufalé volání zaslechne opilec, který poté přijde do hospody s (dez)informací, že fotograf Jurst je zavřený. I město propadne tomu, že Jurst je hrdina, který bojoval proti režimu a nyní skončil ve vězení. Nicnetušící Jurst se vrátí, ale žena ho z domova nekompromisně vykazuje, protože tím, že zavřený není, kazí celou tu krásnou pověst, v níž má ona ctnou roli hrdinovy ženy.

Tato relativně prostá zápleтка budovaná na základě Vyskočilem oblíbeného nedorozumění je zahlcena nespočtem groteskních detailů a souvislostí. Obsahuje větší množství figur, střídá různá prostředí, pracuje s paralelním dějem,

je plná vedlejších motivických zákrut a pokryje časovou plochu dne a noci. Vyskočil mluví s výraznou expresivitou a v rychlém tempu, příběh nechává bujet a košatit, diváci reagují na roztáčející se kolotoč absurdních situačních souvislostí bouřlivými smíchy. Temperamentní gejzír vyprávění však přestává tryskat¹¹, jakmile Jurst pochopí, že situaci nejlépe vyřeší tím, když se skutečně nechá zavřít. Za tímto účelem dojde za majorem Spilem. Jako se ztišuje pijaticky bujará atmosféra, těžkne i Vyskočilův projev. Vyskočil od tohoto okamžiku, jak deklaroval, čte; pomalu, soustředěně, s důrazem na přesnost. Předchozí velkorysá skicovitost projevu je tatam. Jurst se domáhá zatčení, major mu radí, aby urazil hlavu státu, jinak že ho zavřít nemůže. To je na Jursta příliš, i rozhodne se urazit alespoň majora. Ten však odmítá urážky slyšet, až Jurstovi nezbude než verbální agresivitu doplnit i o tu neverbální. Sadisticky majora mučí, ale ten hrdinně vzdoruje, až ho Jurst „zlomí“ tím, že počmárá majorovu rodinnou fotografii. Jurst je konečně zavřený a všechno je, jak má být, legenda o hrdinovi je naplněna. Jen vzhledem k absenci skutečného heroického činu se neví, co s Jurstem dál. Nakonec Vyskočil o Jurstovi mluví jako o „to“ a autorsky se ptá po konci příběhu: „Jak by to asi mohlo dopadnout? Jak by to mohlo být? Je tady jednou velký symbol, tadydleten chudák, tendle omyl, todle nic, todle, co jenom prožívalo léta v kriminálu, aby to nepřekázelo? Protože to mělo být zavřené?“

Souvislost obou povídek je zřejmá. Nevědomá identita člověka se vyjadřuje groteskním střetem s představiteli totalitní moci. Jednou je člověk sám sobě represivní silou i případem, podruhé si s policistou vyměňuje pozice. Obě povídky a obojí způsob vyprávění sleduje podobně emoční křivku od vzednutí po nezadržitelné ztěžknutí, ztišení, ztraceno. *Tajný tajný* má jen jednoho hrdinu, zato více sinusoid mezi nadějí a zklamáním. *Ten, který má být zavřený* je rozpojený na dvě půlky: ludickou (radost nad rozvíjením zamotaného příběhu) a společensko-existenciální (když se utkají zástupci dvou domněle protilehlých společenských skupin). *Tajný tajný* je co do způsobu vyprávění a hraní více skica, půdorys příběhu se načrtává zběžněji. *Ten, který má být zavřený* je v projevu určitější – i tu první, volnější půli Vyskočil modeluje v pevnějších konturách, nemluvě o zpomaleném čtení. Snad je to dáno tím, že druhou povídku říkával častěji, snad je to záměrný kompoziční tah.

Pro zklidnění a uchláčení, pro odehnání temnějších absurdit opět přijdou ke slovu *Emánci*. Převažuje zpěvavá dikce, světlejší hlas, hladké navazování jednoho na druhé. Typické je opakování oblíbených čísel, většinou jen pomocí klíčových slov a mumlání, jako zaříkávání či blues. Na poslední bás-

11 Jan Patočka píše v souvislosti s kompozicí textů Ivana Vyskočila, že „maji spíše fortissimo na začátku nebo někde uprostřed, po něm následuje často zvláštní rozlom, jakoby přešlapování na místě, mrtvý bod, po kterém již nepořádá žádný ohňostroji“ (Vyskočil 1996: 14).

ničku *Samí známi* („Znám jednoho vzteklého muže...“) mile ironicky naváže Sládkova *Lesní studánka* („Znám křišťálovou studánku...“).

Stejně jako v případě *Posledního dne* je i v *Kuchyni* pochopitelně dominantní řeč (hlas). Malé jeviště v klubu na Křenové ostatně moc pohybu neumožňovalo. Mezi oběma záznamy je ovšem vzdálenost 26 let a to je (i) na hlase znát. Dřívější hlavový tón je podstatně doplněn o hrudní rejstřík, projev je to tedy plnější, mužnější a robustnější. Jakkoli je Vyskočil schopen zdravého buráčivého forte i „slyšitelného šepotu“, převažuje střední dynamika, dynamika suverénní, neokázalá, zralá, navozující základní bezpečí. Širší spektrum hlasových možností Vyskočilovi rovněž umožňuje i větší pohyb na výrazové ose mezi věcností a expresivitou, čehož náležitě využívá při přechodech z civilního průvodce k vypravěči jevištnímu, který rozehrává různé charaktery. Díky tomu, že *Kuchyně* byla zaznamenána na videomateriál, můžeme dobře vidět, jak je Vyskočilovo mluvení provázáno s gestikou. Na první pohled je patrné, že Vyskočil gestikuluje hodně, prakticky pořád. Ovšem v jeho případě gesta řeč většinou nedoprovázejí ani neilustrují. Jsou bezmála stejně silnou složkou výpovědi, jak informativní, tak emotivní. V zašmodrchaných pasážích jsou to gesta „logická“, napomáhající vyznat se v tom, co se říká. Ruce gestikulují v prostoru tak, aby byly patrné základní vztahy, zejména: konsekventnost (že něco vyplývá tady z tohoto, a ne z tohoto), odkazování (to už bylo řečené, to teprve přijde), vytýkání (zdůrazňování detailu v rámci celku) nebo hierarchie (ve smyslu co je důležitější). Ovšem hlavní funkcí Vyskočilovy gestiky a gestičnosti je to, že „vede a váže“. Vede Vyskočila a váže řeč. Jakmile se Vyskočil dostane „do tempa“ (do věci, do varu, do proudu, chytí dech), lokty opouštějí bezpečný privát u hrudníku, dlaně se vzdalují a rozpažené ruce zvětšují Vyskočilův akční prostor i pocit jeho velikosti. Nejde jen o široká, rozpražená gesta, o horizontálu, ale ruce se mu často objevují „vysoko“ nad hlavou, zdůrazňují a prodlužují jeho vertikálu, „berou si něco shůry“. Někdy jako kdyby v sobě dirigoval orchestr. Manuální aktivita Vyskočila zjevně provokuje a udržuje v myšlenkově-řečovém proudu. Ona „vázavost“ pak znamená vyprávnění po delších celcích, propojování vět v tyto celky, ukončení gestické fráze bývá spjato s ukončením fráze mluvní, napomáhá této komplexní artikulaci. Konečně když Vyskočil recituje *Emánky*, mají gesta ještě jednu funkci: napomáhají „aktivně počkat“, vyvolat z paměti a vybrat tu kterou báseň. Vyskočil váhá, má zavřené oči, rukama nad hlavou šátrá a hledá a dlouze si brouká.

Dva hlavní příběhy *Kuchyně* uvedené v Brně se opírají o textovou podobu z šedesátých let, z doby jen pár let po *Posledním dnu*. Ideově s *Posledním dnem* jasně souvisejí. Přesto je vyznění obou představení naprosto odlišné. Nezměnila se jen doba, změnil se i Ivan Vyskočil. Z *Posledního dne* je dodnes patrná provokativnost, absurdity se „pálí“ do publika celkem bez starosti a pro-

gramově. *Kuchyň* je v první řadě vstřícným setkáním a teprve v jeho rámci se ony absurdity prozkoumávají. Na jevišti nestojí dráždivý intelektuál s ďábelskou bradkou a pichlavým pohledem. Usmívá se na vás „muž na prahu zralosti“. Evidentně rád jí a soudě dle prožloutlých vousů i kouří a vypadá spíš jako svatý Petr. Bez ostychu přišel s igelitkou, ve které má knížky, protože nepřišel do divadla, ale protože je jako doma, mezi svými. Však taky závěrem praví: „Takže vám děkuju. Děkuju vám velice, že jsme se mohli setkat takhle, snad jsme, snad jsme si byli. A snad nám bude dopřáno ještě někdy si být. Ať se vám daří, přeju vám i za Oťáka i za holky, to znamená za Báru Hockovou, za Vlastu Špicnerovou, za Markétu dceru i za Přemysla Ruta a samozřejmě vám jako takový za sebe, vám přeju všechno dobré a aby nám bylo dopřáno a abychom pro to taky něco udělali. Takže dobrou noc. (Potlesk.) Nechme to, nechme to, jako že jsme se sešli, že nám bylo dopřáno a že jsme si byli, a s tím přáním to nechme takhle až do příště, jo? Takže dobrou noc. – Dobrou noc.“

***Cesta do Úbic* aneb Polem narativity**

Cesta do Úbic se na repertoár NEDIVADLA dostala sice až v roce 1985, ale námetem se VYSKOČIL zabýval už od počátku šedesátých let.¹² V našem mapování pokrývá jednak spolupráci ve dvojici (Ivana VYSKOČILA a Barbory HOCKOVÉ), jednak typ čistě narativního divadla.

I v *Cestě do Úbic* VYSKOČIL pracuje svým oblíbeným postupem: z banality nechá vyrůst takřka neřešitelnou existenciální situaci, kterou tentokrát modeluje i se zřetelnějším politickým rozměrem. Žena, jež chtěla do Úbic, ale namísto toho ji vlakový personál proti její vůli vysadil jinde, se ocitá v čekárně, kde už léta živoří jiní takto postižení. Pasivně zde čekají s marnou nadějí, že jednou jim Přednosta vlak do Úbic vypraví a oni, nebo aspoň jejich děti, se tam dostanou. Když hrdinka nakonec zjistí, že všichni už v Úbic jsou, aniž to však vědí, neumí si s tímto poznáním poradit. Obyvatelstvo čekárny se pravdu dozvědět nechce, protože by se muselo konfrontovat s nepřijatelným statutem: jsou součástí totalitního mikrospolečenství a svým vynalézavým přežíváním je pevně udržují v chodu.

12 První veřejná podoba se objevila zřejmě v národní soutěži dramatických pořadů tehdejšího Československého rozhlasu v roce 1964. Poté, co získala ocenění v prvním ročníku mezinárodní soutěže Praha – Varšava – Záhřeb, byla Jiřím Horčíčkou pořízena v roce 1967 rozhlasová inscenace. Text blízký Horčíčkově nahrávce byl otištěn v časopise *Divadlo* (1968, č. 4, s. 85–94) a v téměř identické variantě i ve sborníku *Rozhlasové hry* (Praha, 1969, s. 181–209). Tentýž režisér stál v roce 1968 i u vzniku inscenace v hamburském rozhlase. V roce 1990, s označením, že jde o 13. verzi, ji vydalo nakladatelství Dilia (rozmn.), tentýž text se pak objevil i v knize *Nedivadlo Ivana Vyskočila* (1996: 297–341). Konečně v roce 1992 ji vtiskl televizní podobu již zmiňovaný Jiří Věřčák.

Začátek je ovšem poklidný. Vyskočil se krátce přivítá s diváky, představí sebe i kolegyni a ta se na jeho „elá!“ pustí s dikcí jako z červené knihovny do vyprávění: „Byla jednou jedna slečna, a ta se jednoho dne vypravila na cestu do Úbic, protože se seznámila s jedním panem inženýrem.“¹³ Idyličnost cesty za štěstím podtrhuje ukázkový soulad, s nímž Ivan Vyskočil a Barbora Hocková vyprávějí. Příběh si předávají jako štafetový kolík, střídají se nejednou i v rámci věty. Epické vyprávění je tak od počátku hravě „dramatizováno“ („dialogizováno“). Příznačný je výrazný rytmus, rychlé tempo a hravý jazyk, charakteristická je zvláště aktivace různých významů týchž slov („Ten Kufran to všechno schramstl. Jen tu slečnu nechal koukat. Jak na to ta slečna kouká, tak najednou vidí“) a souvšykot lexikalizovaných metafor („nebyla žádná liška ani štika, natož šelma kočkovitá. Ovšem taky už ne zajíc.“). Úvod tak nabývá hravé nezávaznosti, lehkosti až lehkomyšlnosti a ve stejném duchu působí i rozhodnutí hrdinky vydat se do Úbic.

Jakmile však žena do vlaku nastoupí, její cesta počne těžknout. V tu chvíli se mění i způsob vyprávění. Vyskočil a Hocková přestávají vyprávět jeden příběh dvěma ústy, z víceméně identických či dokonale kooperujících pozic. Rozdělují se, „oddalují se“ a berou na sebe podobu odlišných subjektů a objektů, které se ocitají většinou v ostře kompetitivních či kontrastních polohách. A ke slovu se více dostává klasický dialog.

Střet s železničním personálem se odehraje ve dvou fázích: nejprve v motoráku (s Průvodčím Oldou a Řidičem Oldou), potom v kanceláři (s Přednostou), až je Cestující vydána napospas lůze z čekárny. Konflikt v motoráku má jednoduchý základ: Cestující chce do Úbic, leč Průvodčí a pak i Řidič bez udání důvodů trvají na tom, že do Úbic nejedou, i když dle jízdního řádu mají. Konflikt má ale vlastně docela nekonfliktní průběh, protože žádná výměna názorů se nekoná. Cestující se třikrát odvolá k jízdnímu řádu a Průvodčí ani jednou neodporuje. Zmínka o jízdním rádu v něm naopak vyvolá přemrštěně pozitivní reakci. „Jízdní řád je pro nás zákon, desatero, archa úmluvy, jízdní řád je pro nás kniha knih, publikace publikací...“ s posvátným výrazem pronáší Průvodčí s rukama vztaženýma vzhůru a bere jí její argument. Podobně je tomu, když Cestující konfrontuje další triádou jízdní řád s realitou a ve všem je jí dáno za pravdu. Pouze důsledek vyvodí Průvodčí jiný: „Až Olda zastaví, vy si vystoupíte.“ Vršení logických důkazů bylo marné, jejich platnost byla uznána pouze formálně. Stejně mechanicky odpovídá později i Řidič. Po celou dobu dialogu snaživě vrtí hlavou, aby uklidnil Cestující, která již málem propukla v hysterický záchvat. Mechanický pohyb hlavou mu sugeruje stejně mechanické opakování slova „není“. Vrtění a „není“ mu zůstanou, i když Ces-

tující už dávno nemluví a jen ho nevěřicně pozoruje. Oba železničáře Vyskočil stylizuje v naivní, infantilní poloze, jako neškodné kloučky, kteří se věčně culí, neublížili by mouše, mají rádi říkánky a radost jim udělá, když dostanou pusinku. Svévole a arogance mají nevinnou podobu, jsou zastírány, nechtějí být jako svévole a arogance vnímány. Ostrý nesoulad mezi asertivním jednáním a dobráckým výrazem, nepřipouštějícím vyšinitost situace, začne Cestující mást a znejišťovat. Její zdravý rozum a naděje v nápravu jsou však zatím silnější. Odmítne hru na doplňování říkánek a jde si stěžovat k Přednostovi. Z bludného kruhu však nevystupuje, pouze se ocitá na další zákrutě absurdní spirály – „jde, kam ji vedou“.

Heroický boj Cestující za její práva je však ještě více bojem za prachobyčejné dorozumění, za jazyk jako nástroj komunikace. V jednu chvíli dostane Cestující nápad, jak všemu pomoci: mluví nahlas, divže neřve, zpomaleně slabikuje, přehnaně otvírá pusu, vše doprovází supernázornými gesty; jedná s prominutím „jak s blbým“. Průvodčí na změnu kódu hladce přistoupí a odpoví stejně. Jenomže gigantická námaha předat pár faktů a jednoduše z nich vyvodit důsledek opět ztroskotá.

- Hocková (jako Cestující): „Pane průvodčí, vy mi asi nerozumíte. Já... Rozumíte? Je-du až do Úúúú-bic. Až na ko-nec. Ro-zu-mí-te mi? Vy?“
- Vyskočil (jako Průvodčí): „Já vám ro-zu-mím. My ta-dy ted' kon-čí-me. Rozumíte mi vy?“
- Hocková (jako Cestující): „Tohle přece není možné! To se mi nejspíš jen zdá! Já musím být dneska v Úbie!“
- Vyskočil (jako Průvodčí): „Tak buďte.“
- Hocková (jako Cestující, křičí): „Já mám na to právo!“
- Vyskočil (jako Průvodčí): „My vám ho nebereme! My ne! Naopak Olda už zastavil.“

Atd.

Ani s Přednostou se jí nevede lépe, byť ten ji vítá s otevřenou náručí a chová se familiérně až laškovně. Použije-li Cestující zdvořilostní frázi, že „nechce pana přednostu obtěžovat, ale že musí“, on chápe tuto frázi doslovně a na oplátku slibuje také obtěžování. Slyší-li v její stížnosti ironické „prý“, pak vidí hlavní problém v tom, jestli se vše událo tak, jak bylo právě řečeno. A když ano, pak se udiveně ptá: „Tak co po mně vlastně chcete?“ Načež ho napadne jedině: slíbil jí přece, že ji teď bude (jistěže sexuálně) obtěžovat zase on. Technika doslovně chápaného jazyka je vynikající prostředek k budování sofizmat a nakonec i k ukončení celého hovoru v kruhu.

- Hocková (jako Cestující): „Tohle přece není možné! Pro nikoho ne a nikde.“
- Vyskočil (jako Přednosta): „No jo, já vám celkem rozumím, máte pravdu, milostivá, tohle přece není možné pro nikoho ne a nikde, vždyť to sama říkáte.“

Sotva se Cestující takto uřekne a přizná irealitu celé situace, Přednosta ji chytí za slovo a je po hře na hledání práva a spravedlnosti. Z usměvavého Přednosty se stane běs. Prudce se vztyčí a vykřikne: „Ne, teď už vás nebudu obtěžovat!!! Teď už na vás nemám chuť, rozumíte?!“ A vlně se na ni vrhne. Cestující mu vyklouzne, Přednosta se bije po vlastních rukou a vyhodí ji ven. „A co ten kufr?!“ zvolá za ní, vztekle kopne do židle, která se tak stala kufrem, a ukopne si „paleček“.

Konfliktní situace jsou proloženy rozzíváním prostředí: motorák, kancelář přednosta, chodba, čekárna. Zpravidla jsou to poklidnější prodlení, nicméně předměty a vjemy, s nimiž se tu Cestující dostává do kontaktu, jsou přese všechnu hravou jazykovou metaforičnost podobně atakující a nepřátelské jako chování jejich živých protějšků, nebo spíše protivníků. Když Vyskočil představuje motorák, nejprve dokola rytmicky opakuje slabiku „ku“ – onomatopoeie navozující jedoucí vlak ústí v oznámení: „Kupříkladu teď já dělám vlak motorák, jednovožák, jsem takový typická stará lokálka.“ A vzápětí si tesklivě postěžuje, že je pěkně nenaložený, protože: „Jedna spící cestující s velikánským kufranem ve třetím oddílu vlevo od kabiny řidiče – jaké to je naložení?!“ Potom si stoupne za Hockovou, která prohlásila: „Vlak mnou kýve a já klimbám.“ Vyskočil ji popadne za ramena a hýbe s ní ze strany na stranu: má ji ve svých rukou a nenápadně tak počíná první manipulace. Než se Cestující dostala z motoráku k Přednostovi, Hocková se stala kancelář. „A já teď dělám kancelář. Kancelář přednosta. Jsem velmi útulná, příjemně vyhřátá, komfortně vybavená, intimní, diskrétní, ovšem taky důležitá. Já zkrátka na sebe držím. A právě teď obklopuji přednostu, který v křesle tluče špačky.“ A Hocková už tancuje kolem Vyskočila s rukama široce rozpřaženými. Obživlá kancelář, držící ženskou ruku nad svým majitelem, nese velmi nelibě, že se sem vkrádá „nějaká ženská“. Když se Cestující octne na dlažbě, Hocková coby chladná, mrazivá a černá chodba „probíhá“ (ruce u prsou, běh namístě) a „táhne se“ (pravičku protahuje zvolna před sebe a nadmíru protahuje vokál „á“ ve zmíněném slovese) nádražní budovou a je pěkně znechucená, že na ní ta cizí ženská „nastydá, nestyda.“ Pak Vyskočil animuje čekárnu: „Teď já dělám čekárnu, která doléhá na cestující a válkuje ji a tiskne k zemi!“ Vyskočil svá slova hřmotně vyráží, stojí rozkročmo nad ležící Hockovou, a jako kdyby měl v ru-

kou zdrcující energii, tlačí ji rozmáchlými pohyby dolů, aniž by se jí dotkl. Dynamickou akcí dociluje sugestivního obrazu čekárny jako doslova ohromujícího a zdrcujícího prostoru. Přitom ještě před chvílí znázorňoval „vůni guláše“. „A já se linu, až dolinu k cestující, kterou celou oblinu.“ Třepetal dlaněmi jako motýlky, vlezle se k ní vlísal a pak ji táhl za sebou. Jako by ji však pozvedl z prachu jen proto, aby ji teď mohl uvrhnout zpátky k zemi.

Konečně výmluvná je i další konkretizace čekárny. Vyskočil rychle, emfaticky a s gradací volá: „Jsem veliká nedohledná čekárna, která je rozdělena různými závěsy, zástěnami do kójů, kotců, kupátek, a stoly jsou na sebe nastaveny do výše pěti, deseti, patnácti, dvaceti, pětadvaceti, třiceti pater. Všechno se to ztrácí ve tmě, všechno je to probydleno.“ Atd. Vyskočilův vypravěč mluví jako v rauši, Hockové Cestující jej jenom nevěřicně doplňuje či opakuje po něm. Poslední věta slouží jako impuls k tomu, aby se vyprávění přeměnilo v dialog.

Vyskočil (jako Vypravěč): „A vítr žene papíry a smetí...“
Hocková (jako Obyvatel čekárny): „Zavírat, sakra!“

Cestující je nechtěná a nevíтанá prakticky všude. Avšak čekárna a její obyvatelstvo ji chtějí rovnou tvrdě asimilovat, ne-li zlikvidovat. A to by se jim povedlo, nebýt zásahu Přednosta, který sem před přestávkou vtrhne jako deus ex machina.

Po návratu z čekárny (a přestávky) má Přednosta tři telefonáty s Ministerstvem železnic. Nejprve se rozjíždí „akce koleje“, potom je zjišťováno, jak se čerpá „kvóta zpoždění“, a nakonec se mluví o zimě. Naprostě bláboly, které jsou však neobyčejně hravé a komické.

Vyskočil (jako Přednosta): „Co je, ministerstvo?“
Hocková (jako Ministerstvo): „Rozjíždím akci koleje. Řekni koleje!“
Vyskočil (jako Přednosta): „Koleje.“
Hocková (jako Ministerstvo): „Bába tě poleje! Rozuměl jsi, Oldo?“
Vyskočil (jako Přednosta): „Ne!“
Hocková (jako Ministerstvo): „Proved' akci koleje do dvacátého tohoto roku!“
Vyskočil (jako Přednosta): „Provedu.“
Hocková (jako Ministerstvo): „Dvoufázově.“
Vyskočil (jako Přednosta): „Provedu.“
Hocková (jako Ministerstvo): „Oldo, končíme.“
Vyskočil (jako Přednosta): „Provedu.“

Hocková (jako Ministerstvo): „Neluč se.“

Vyskočil (jako Přednosta): „Na shledanou, ministerstvo.“

Pseudoprofesionální hovor nabude druhým telefonátem intimního charakteru. Bláboly o kvótě zpoždění vyslovuje Hocková coby Ministerstvo zvláště pomalu, tlumeným hlasem, vemlouvavě a hlavně zástupně, s milostným podtextem. Stejně tak Vyskočilův výraz sugeruje rozjitřelou libost ze spojení s Ministerstvem. Přednosta se připitoměle usmívá jako měsíček, odpovídá překotně a se strachem, že jeho odpověď Ministerstvo neuspokojí, a ke konci infantilně žadoní, aby hovor ještě nebyl ukončen. Třetí nonsensová varianta skončí nesrozumitelným chrlením, které Vyskočil rázně utne. Posteskne si, že by je toto bezuzdné hraní bavilo nejvíc, ale je načase vrátit se k příběhu. Opět jde o vybočení z příběhu, anebo spíš o naznačení toho, jaké potence příběh v sobě ještě má. A o upozornění, že autor není naprostým autorem, že příběh si o své taky řekne.

I jinak má druhá půlka odlišný charakter než ta první. Řetězec střetů Cestující versus ostatní je ukončen. Díky zvacímu dopisu pana inženýra se jako mávnutím kouzelného proutku mění její status a stává se z ní gogolovské „blahorodí“ a „perla převzácná, ztracená a nalezená“, „loutna líbezňá“, „růže má“, „anděl“ a „hvězda jitřní“. Dramatičnost nyní spočívá v odhalování skutečných poměrů, tedy ve slovní interpretaci, a ústí v nihilistické poznání: nelze dělat nic, správné řešení neexistuje. Zoufalí jsou nyní oba aktéři. Přednosta proto, že tentokrát nerozumí Cestující – nechápe celou situaci a jeho těžkou pozici v ní („být korumpovaný, a přitom neúplatný“, „my jsme v jejich systému v naší službě“). Cestující trápí etika volby: zasáhnout, ale vlastně nepomocť a být zlikvidována, anebo nezasáhnout, přijmout privilej a nechat je v tom. A nakonec je v tom nechá. Ani ne z vlastního rozhodnutí. Cestující a Přednosta se zrovna dohadují, o jakém inženýrovi v souvislosti s dopisem byla řeč. Posesivní triáda „náš – váš – můj“ se valí jejich ústy, oba na sebe bezmála štekají, až jsou jako v transu. Hocková, když už nemůže hlasitěji a rychleji, z tohoto závrtného „dokolečka“ vypadne: přestane mluvit, pusa němě otevřená dokořán, třesť oči, ruce nad hlavou, jako by se vzdávala. Vyskočil principálsky vyřkne jako na začátku: „Elá!“ Zlý sen končí. Její pan inženýr přece všechno „vyjasní“ a „napraví“ a „vyřeší“ a „odstraní“ a „lalalalalalalá“. Závěrem Hocková zazpívá znělku rozhlasového *Hajaji* a existenciální drama se definitivně proměnilo v pohádku, kterou oba aktéři opět exemplární spoluprací dovedli ku šťastnému konci.¹⁴

14 Zdeněk Hořínek píše o „parodistické platnosti“ tohoto harmonického zakončení (Hořínek 1989: 57).

Ruku v ruce s tím se mění i herecký temperament. Vyskočilův Přednosta pozbyl v druhé půlce na své dominanci. Rozzáří a rozněží se jako dítě u vánočního stromku, když se probírá svým diářem, ponížně se plazí před blahorodím po kolenou a vzlyká po mamince, kterou žel neposlechl. Hockové Cestující opustí její panická hysterie, nervní řeč i trhaná gesta a narovná se a dokonce „letí“ coby heroická osvoboditelka utlačovaných, jako „hrdin-ka velkofilmu“.

Zjednodušeně lze říci, že Nedivadlo se orientovalo na dva typy narativního divadla. Jednak na volné cykly, v nichž především rostly a rozvětvovaly se rozsáhlé epické celky, spíše vyprávěné než rozehrávané, a měla tu také větší prostor improvizace (*Na staré motivy, Evokace*). Jednak na propracovanější a sevřenější příběhy, v danou chvíli pevně vystavěné, kde šlo více o přesný herecký výraz. *Cesta do Úbic* patří vedle například *HAPRDÁNSe* do této druhé linie. Vyskočil s Hockovou předvádějí souhru jako z partesu, které by bez disciplinovaného zkoušení nejspíš těžko dosáhli. Vyprávění a hraní se nejen nápaditě střídá, ale je sebou prorostlé, kolikrát nejde a nemá smysl rozlišovat jedno od druhého. Vyprávění je ovšem tím základním, z čeho vyrůstá příběh i rozehrávání příběhu a do čeho se obojí také vrací. Nejde jen o obligatorní začátek a konec, v němž jsou Hocková i Vyskočil opravdu vyprávějíci (pěkně vedle sebe čelem k divákům). Vyprávění se prostě používá, kdykoli je potřeba, kdykoli přesněji vystihne situaci, kdykoli je na čase změnit optiku. Obvykle se kombinuje vyprávěcí er-forma, přičemž výraz těla a řeči mají blíž k prožívání či k hraní (viz předchozí úvahy o *Kuchyni*); něco jako polopřímé věty v literatuře. Vyprávění se takto dramatizuje, přerůstá ve hraní, až nakonec hraní obsadí jistou pasáž naplno. Nikdy však ne na dlouho. Předcházejí mu či následují za ním uvozovací či popisné věty s funkcí scénických poznámek. Trvalá přítomnost tohoto „uvozování“ („zcizování“) vede k tomu, že hraní je vysoce až nadsazeně expresivní, v hutné výrazové zkratce (obzvláště Vyskočil často otevírá pusou jako vrata a volá na hranici forte či fortissima). „Uvozovky“ pro hraní vyčleňují a vymezují jasný prostor. Chvilková expresivnost tak téměř nemůže být trapná, teatrální, nestylová, příliš propadající sebeprožitku atd. Je jasné, že za chvíli „uvozovky“ skončí, hráč se ze hry vyvolá zpět a zase pěkně při smyslech a po smyslu bude pokračovat v rozvíjení příběhu. Vyskočil tak trochu provozuje finkovskou oscilaci mezi hrou, naprostým oddáním se hře, a mezi realitou, vědomím, že jde jen o hru. Silnou strukturální funkci tu má (i proto) princip kontrastu a komplementarity – herci často střihem mění kód vyprávění – hraní, a zejména Hocková provádí i prudký přechod z jedné postavy do druhé. Vyprávění a hraní ve dvojici celkem přirozeně zapřičiňuje i to, že se více akcentuje prostorovost a situačnost dění. Oproti *Poslednímu dni* i *Kuchyni* herci proto viditelněji aktivují tělo a obsazují prázdný prostor plně-

ji, v různých variantách a v jasných vzájemných vazbách, přičemž prim hraje souboj mezi dominancí a submisivitou. – *Cesta do Úbic* je tedy kromě jiného taky poctivou cestou křížem krážem po poli narativního divadla, které díky Vyskočilovi pole neorané rozhodně není.

Závěr

K čemu jsme prozatím došli? Zásadní roli ve výše analyzovaných produkcích hraje řeč. Jako téma i jako herecký prostředek. To samo sebou není žádná novinka ani žádné překvapení. (Ivan Vyskočil je od počátku své tvorby vnímán jako někdo, kdo se důsledně zabývá jazykovou hrou. A kdyby k řeči neměl silný vztah, tak by se později nevydal na cestu od text-appealu k narativnímu divadlu.) V *Posledním dnu* jsou možnosti řeči takřka anulovány. Herecké výrazové prostředky jsou v souladu s tím, o čem se „hraje“, co se tematizuje. Pořád se mluví (čte) a celkem nic se neříká. Proto převládají stereotyp a opakování. V povídkách z *Kuchyně* sice řeč rovněž spoluzpůsobí nedorozumění, nicméně důležitější než mechanismus řeči tu je sama labilní identita subjektů. A Vyskočil nyní využívá pozitivních možností řeči. (Nemluvě vůbec o libém prořikávání a prozpěvování básniček Emanuela Frynty.) Pohybuje se na širokém výrazovém rejstříku a řeč má k tomu, aby promlouvala o zálučných věcech přesně, zábavně, a přitom tak, aby se to druhého dotklo, aby mu to něco říkalo. Navíc tou základní vlastností řeči je tentokrát její přiznaná dialogičnost, jak směrem k divákům, tak k sobě sama. *Cesta do Úbic* na jednu stranu předvádí řeč jako nerozbitný řetězec neporozumění a nedorozumění, na druhou stranu se vypráví s takovou flexibilitou a variabilitou, že schopnosti řeči jsou prostě i těženy a velebeny.

Dejme tedy tomu, že u Vyskočila vše vychází z řeči, z mluvení a vyprávění. Ovšem Vyskočilova řeč není „jen“ řeč intelektuální, zpracovávající a předávající informace. Je to řeč bohatá co do výrazu, ráda se uchylující k vypjatým, apelujícím polohám. Zejména je to však řeč spjatá s tělem, vyrůstající z tělového citění, vnímání, projevu. U mimiky si toho člověk ani nemusí všimnout, tak je to přeci běžné. Ale Vyskočilova extrémní, takřka nepřetržitá a velká gestika, jasně provázaná s tím, co a jak říká, je nápadná a očividná. Opticky artikuluje stejné sdělení, které k nám „vysílá“ akusticky, je to jedno společné sdělení. Člověk sděluje sebe a skrze sebe celého.

To, že je Vyskočil autor, se ve všech třech případech projevuje tak, že autorství se nezatajuje, ale zveřejňuje; Vyskočil přichází s vyprávěním a hraním, které napadlo jeho. Přiznaná pozice autora jej vede i k tomu, že nás produkcemi pečlivě provází, abychom se neztratili. U *Posledního dne* trochu pořouchle, v *Kuchyni* otevřeně, autenticky „teď“ a tady“, v *Cestě do Úbic* připraveně a stručně. Jde mu o to, aby věci byly transparentní, aby racionální orientace

v nich byla spolehlivá. Právě proto, že jinak převládají v jeho herectví až běsná expresivní pnutí a v jeho autorství absurdita.

Kontrastnost je do Vyskočilova autorského herectví zakódována rovnou, protože vyplývá už jen z polarit vypravěč – hráč. Její škálu, v různých kombinacích, verzích a inverzích, probádal Vyskočil s důkladností vrchovatou, to dokládá jak *Kuchyň*, tak zejména *Cesta do Úbic*.

Konečně, Vyskočilovi jde zřetelně o kontakt a souhru, to je rovněž společné všem třem případům. Přes všechno popření řeči *Poslední den* funguje, protože „herci“ se a na sebe slyší. *Cesta do Úbic* je souhra sama a *Kuchyň* je ustavičným navazováním spojení s diváky i sebou samým.

Projektovat dialogické jednání zpětně do představení Nedivadla, nota bene na základě pouhých tří záznamů, je samozřejmě nesmysl, a o to nám ani nešlo. Přesto jsou analogie již nyní celkem zřejmé. Imperativ dialogického jednání, aby aktér vydával hlas (nemusí jít o řeč), jistě vazbu na Vyskočilovo „herectví řeči“ má. Že se v dialogickém jednání nabádá k přehánění a expresivitě, bychom do souvislostí s herectvím Nedivadla mohli dát rovněž jednoduše. Kontrastnost a hledání tělových či temperamentových protipólů v sobě sama paralelu v narativním divadle má také. Probouzet ve frekventantech dialogického jednání potřebu, aby se v aktuálním dění „na place“ co nejlépe vyznali, aby dění a jeho kompozici pojmenovávali a zvěřejňovali, lze zase spojit s typem Vyskočilova psaní, ale i s jeho navigátorstvím ze scény. Těch podobností bude více a jistě dojde na jejich zevrubnější srovnání.

V dialogickém jednání začíná hra fungovat tehdy, když si to, co se „na place“ děje, vztáhnete na sebe a vztáhnete se k tomu. Jako hrdina povídky *Tajný tajný*. I když ten ztroskotál, protože se vůbec nevztáhl sám k sobě. Ale to je u dialogického jednání jeden ze základních postulátů.

Bibliografie:

- Cesta do Úbic* [videokazeta, resp. DVD]. 1990. Účinkují I. Vyskočil a B. Hocková. Kamera A. Záboj. Natočeno při představení Nedivadla v klubu Křenová v Brně 3. 3. 1990. Stopáž 86 min. Ve vlastnictví I. Vyskočila. Dostupné rovněž na webové stránce: <http://www.ivanvyskocil.cz/html/video.html>.
- ČUNDERLE, Michal, ROUBAL, Jan. 2001. *Hra školou: dvakrát o Ivanu Vyskočilovi*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 2001.
- FINK, Eugen. 1992. *Oáza štěstí*. Praha: Mladá fronta, 1992.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. 1989. „Nedivadelní“ texty Ivana Vyskočila. *Divadelní revue* 0, 1989, č. 1, s. 66–86.
- JANOŠEK, Pavel. 2009. *Ivan Vyskočil a jeho neliteratura*. Brno: Host, 2009.
- Kuchyň Ivana Vyskočila* [videokazeta, resp. DVD]. 1990. Účinkuje I. Vyskočil. Kamera A. Záboj. Natočeno při představení Nedivadla v klubu Křenová v Brně 23. 11. 1990. Stopáž 120 min. Ve vlast-

nictví I. Vyskočila. Dostupné rovněž na webové stránce: <http://www.ivanvyskocil.cz/html/video.html>.

Poslední den [magnetofonový pásek, resp. CD]. 1964. Účinkují I. Vyskočil, P. Bošek, J. Podaný, L. Suchařípa, J. Pracharová, M. Dvorská a Trio Míši Poláka. Natočeno v Redutě v Praze 1964 [?]. Stopáž 120 min. Ve vlastnictví I. Vyskočila. Dostupné rovněž na webové stránce: <http://www.ivanvyskocil.cz/html/audio.html>.

VYSKOČIL, Ivan. 1996. *Nedivadlo Ivana Vyskočila*. Praha: Český spisovatel, 1996.

VYSKOČIL, Ivan a kol. 2005. *Dialogické jednání s vnitřním partnerem*. Brno: JAMU, 2005.

Zkuchyně Ivana Vyskočila: tentokrát o Pavlu Boškovi [rozhlasový pořad]. 1992. Účinkují I. Vyskočil a P. Rut. Režie M. Novotný. Nahráno při představení Kuchyně Ivana Vyskočila v Malostranské besedě 21. 11. 1984. Stopáž 50 min.

Z kuchyně Ivana Vyskočila: tentokrát nejkrásnější léto mého života [rozhlasový pořad]. 1991. Účinkují I. Vyskočil a P. Rut. Režie P. Michal. Nahráno při představení Kuchyně Ivana Vyskočila v Malostranské besedě 1984 (bližší nedatováno). Stopáž 72 min.

Mgr. et MgA. **Michal Čunderle**, Ph.D. (1971) učí na katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU v Praze, zabývá se zejména dialogickým jednáním, řečí, herectvím a píše pohádky.

Summary

Michal Čunderle: Nedivadlo as a source of dialogical acting: a contribution to Ivan Vyskočil's acting based on Nedivadlo's audiovisual archives

Dialogical acting with an inner partner, Ivan Vyskočil's psychosomatic discipline, is partly based on its founding father's personal experience. Therefore, this study brings about an analysis of Vyskočil's authorial acting which has been inspected only partially so far; the analysis is based on two videorecordings (Vyskočil's *Cesta do Úbic* and *Kuchyně*) and one audiorecording (*Poslední den*). Primarily, it focuses on such phenomena as speech, expressivity, gestures, tendency to contrasts, composition, and coordination.