

Daniela Jobertová

**Kniha na francouzském jevišti: mezi
příslibem a odmítnutím divadla**

Zamyšlení o fenoménu scénického čtení ve francouzské divadelní kultuře nelze vlastně začít jinak než konstatováním poněkud omšelého – a zřejmě i zjednodušujícího – faktu, a sice, že francouzské divadlo v okamžicích své největší slávy vždy bylo divadlem textu: tedy divadlem text respektujícím a interpretujícím. A to až v takové míře, že divák zvenku (a tedy i český divák) se mnohdy oprávněně ptá, zda je vůbec francouzská inscenace něčím jiným než zprostředkováním a oslavou dramatického textu a slova básnířkova. Termín „poète dramatique“ (dramatický básník) ani dnes není úplným anachronismem, tím spíš, že mnohé současné texty vznikající pro divadlo jsou z žánrového hlediska vším možným – esejí, dokumentem, básní –, jen ne dramatickým textem. Snad i proto je dnešní literatura pro divadlo označována jako „texte de théâtre“, nikoli „text dramatique“. A stejně tak je jistě legitimní ptát se, zda konkrétně ve Francii můžeme nově vznikající texty nazvat postdramatickými, už proto, že jejich scénická realizace bývá v používání postdramatických inscenačních postupů relativně střídá. Zobecnující – a opět nutně zjednodušující – shrnutí tedy může znít například takto: francouzské činoherní divadlo je až příliš poplatné textu, nechce se od něj odpoutávat, málo rozehrává situace, velmi opatrně a decentně pracuje s mizanscénou; chce text především pokorně zprostředkovat. Po většinu svého vývoje jde tedy o divadlo méně „ve službách dramatu“ jako spíše „ve službách textu“, se vším, co takovýto typ jevištního zpřítomňování textu obnáší, zejména s důrazem na dikci a deklamaci.

Není tedy francouzské činoherní divadlo často vlastně jakýmsi specifickým typem scénického čtení, ale bez textu přítomného na jevišti v tištěné podobě? Absence textu jako podpůrného objektu na jevišti a především pak dlouhodobá práce herce s textem jako celkem (nejen práce na vlastní roli) vedoucí k jeho celkovému výkladu (nikoli tedy rychlému uchopení a krátkodobému osvojení, jak tomu je v případě scénických čtení) by mohly zastánce této odvážné hypotézy okamžitě odkázat do patřičných mezí; nicméně ve svém výsledku je podstatou (a tradicí) francouzské inscenační práce zejména *scénické zpřítomnění textu*, byť za podpory více či méně výrazných režijně-scénografických řešení a nápadů.

V tomto smyslu je příznačný postřeh francouzského režiséra Jeana-Pierra Miquela, dlouholetého ředitele (resp. administrátora) Francouzské komedie.⁰¹ Ten se ve snaze dopátrat skutečného významu slova „tradice“,

01 Jean-Pierre Miquel byl v letech 1971–1978 ředitelem pařížského divadla Odéon, založil Národní dramatické centrum (Centre dramatique national) v Reměši, v období

především pak slovního spojení „uchování tradice“, v souvislosti právě s Francouzskou komedií doznává, že jedinou tradicí, již byl schopen identifikovat, je „faire entendre le text“. Nikoli tedy – jak se většinou říká – hrát velkou dramatickou klasiku, či – jak se ví už mnohem méně – dávat pravidelně prostor nové dramatické tvorbě; i to totiž Francouzská komedie po celou dobu své existence dělala, byť s větší či menší ochotou a z různých důvodů a pohnutek. Miquel říká: „Jediná tradice, která je skutečně platná, není estetická, nýbrž technická: jde o to říkat jasně text a poskytnout ho divákovi k poslechu.“⁰² Zastavme se u slovesa *entendre*, neboť nabídnutý překlad⁰³ není zcela přesný. Sloveso *entendre* ve francouzštině znamená *slyšet, uslyšet*, a ve výše zmíněné faktitivní vazbě tedy doslova „nechat (někoho) (u)slyšet text“; *entendre* však také může znamenat *porozumět, pochopit*. Jde tedy o to, „někomu umožnit, aby uslyšel a pochopil text“. Jak příhodný cíl a legitimní ambice i pro scénické čtení!

Historická zastavení nad textem

Ponoříme-li se hluboko do dějin francouzského divadla, zjistíme, že od okamžiku formování oné velké francouzské národní tradice⁰⁴ se francouzský divák učil naslouchat. Velký význam pro tento příklon k básnictví (a zejména dramatickému básnictví) měla samozřejmě již francouzská poezie 16. století, především tvorba autorů Plejády, existence a rozvoj salonů, kde se mimo

... let 1983–1992 vedl Conservatoire national d'art dramatique a mezi lety 1993–2001 byl „administrátorem“ Francouzské komedie. V recenzi *Scapinových šibalství*, která hostovala v pražském Národním divadle 27. a 28. února 1999, hovoří sice Milan Lukeš o Miquelovi jako o „konzervativci“ („Radikální reformátoři [...] v čele tohoto divadla dlouho neobstojí, takže se kyvadlo opět zhoupne do konzervativní pozice, jako za současného administrátora Jeana-Pierra Miquela...“), ihned ale dodává: „Jsou-li však *Scapinova šibalství* v režii Jeana-Louise Benoîta profílovou inscenací Miquelova panování, bral bych takový konzervatismus všemi deseti, zvláště pro pražské Národní.“ – Týž. Rub a líc Comédie. *SAD* 3, 1999, s. 36.

02 Miquel, Jean-Pierre. *La Ruche*, Paris: Actes Sud, 2002, s. 14 („S'il est une tradition qui vaille, elle est d'ordre technique et non pas d'ordre esthétique : elle consiste à dire clairement le texte et à le faire entendre au spectateur“; překlad DJ).

03 Lze nabídnout i variantu „nechat zaznít text“, kde ovšem chybí jeden důležitý aspekt – a sice divák.

04 Hovoříme-li o formování francouzské národní tradice, máme na mysli i zásadní počin v oblasti kulturní politiky, jehož dědictví v této kultuře přežívá dodnes: když v roce 1635 pověřil kardinál Richelieu abbého d'Aubignaca vypracováním Projektu národního divadla (Projet d'un théâtre national), má na mysli skutečně vybudování národního divadla všech Francouzů, s jasným kulturním, ale i ideologickým posláním. Francouzská komedie vzniká až o několik desítek let později z vůle Ludvíka XIV., nicméně idea kulturní politiky, tedy vědomí, že státní moc klade kultuře jisté úkoly, a má vůči ní i povinnosti, se rodí právě za Richelieua (o francouzské kulturní politice viz např. Abirached, Robert. *Le théâtre et le Prince*. Paris: Actes Sud, 2005).

jiné pěstovalo i umění rétoriky a krasomluvy, a v neposlední řadě i postupná kultivace divadelního publika probíhající v celé první polovině 17. století. A když – již v poznámce zmiňovaný – abbé d'Aubignac píše své zásadní dílo *Divadelní praxe (La pratique du théâtre)*, dává dramatickým básníkům zcela zásadní radu: *neukazovat!* Díky „neukazování“ nejenže dámy z lepší společnosti nemusí v sále omdlávat, protože se již nepředvádějí drastické výjevy, jež představovaly jedno z hlavních lákadél ještě nezkultivované divadelní tvorby začátku 17. století. Začíná se také mnohem více jednat slovem: divák si zvyká na dialog, v němž může na první pohled nevinná replika být zásadním činem. Faidra se přiznává Oionově, že miluje Hippolyta, ale k tomuto vyznání si připravuje půdu slovy: „Tys chtěla to. Teď vstaň!“⁰⁵ Francouzská divadelní teoretička dokazuje, že tímto slovním aktem svou chůvu nejen fyzicky, ale i symbolicky pozvedá na svou úroveň, činí z ní svého zpovědníka, a do jisté míry jí dává pověření a právo jednat; a Oionova poslěze skutečně jedná.⁰⁶

D'Aubignacovo doporučení má však samozřejmě i další aspekt; abbé si uvědomuje, že předváděním jistých věcí na jevišti divadlo prozrazuje a odkrývá svoji umělou podstatu, nepravdivost, divadelní „lež“. Spíše než předvádět a ukazovat je tedy mnohem lepší – a působivější – události líčit slovně. Smrt Hippolyta, jak ji líčí Theramenes, zasáhne diváka mnohem silněji, než by to svedlo její krvavé zobrazení; divákovi se tak najednou dostane nejen expresivního popisu této události, ale i emoce, kterou vyvolala v Theramenu, a dokonce implicitního odsouzení Thesea za zaslepenost, s níž způsobil smrt vlastního syna (dnes bychom možná řekli „tři za cenu jednoho“, či *3 in 1*). Obrazně řečeno, skrze Theramena, v jeho slovech, umírá Hippolytos doopravdy, zatímco jeho smrt před očima diváků by byla falešná.

I období romantismu, jakkoli je spojujeme se zrodem velkých hereckých hvězd, tzv. *monsters sacrés*, a propojováním postavy se skutečnou osobností herce (a to i ve smyslu jeho společenské existence, vzpomeňme na Keana, Lemaître a další), je dobou, kdy dochází k „pouhému“ čtení. Vedle předčítání nedokončených částí textů, jež autoři vždy intenzivně praktikovali ve snaze získat první divácké a posluchačské reakce či vzbudit zájem publika, je velmi specifickým příkladem (či spíše antipříklad) bitva o *Hernaniho*. Je známo, že cenzor Charles Briffaut se nechtěl nechat zesměšnit přímým zákazem *Hernaniho*, a tak nechal radši úryvky z textu kolovat po redakcích novin či je

05 Racine, Jean. *Faidra*. 1. dějství, 3. výstup, verš 246 („Tu le veux. Lève-toi!“; překlad Gustav Franc1).

06 Viz Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre III: le dialogue de théâtre*. Paris: Belin, 1996, s. 94–95.

předčítat ve společnosti s cílem zostudit autora i hru. Nakonec ji povolil, ale jen proto, že „je dobře, když publikum uvidí, jak daleko může zbloudit lidský duch zbavený všech pravidel a veškerého dekora“.⁰⁷

Nové, neproověřené texty to tedy měly vždy těžké – jak u cenzury, tak u divadel i publika. A hovoříme-li dnes o absenci dramaturgické odvahy a o scénickém čtení jako alibisticky opatrném prověřování textu, neměli bychom současné divadlo obviňovat ze zbabělosti příliš rychle. Právě neúspěch her (či oprávněná obava z něj) vedl i v historii autory k tomu, že se obraceli ke „čtení“ (veřejnému i intimnímu) jako privilegovanému způsobu jejich recepce. Když diváci v prosinci 1830 vypískali nonkonformní, provokativní *Benátskou noc* mladého Musseta, rozhodl se básník, že přestane psát pro divadlo – či přesněji, že přestane psát pro své současníky, neochotné či neschopné překročit konzervativní názory na umění. Své další hry tedy psal pro jiné, budoucí diváky, a také pro jinou, budoucí scénu, oproštěnou od omezení daných současným stavem scénografie. Dočkaly se tedy nikoli uvedení, ale *vydání*, nejdřív v *Revue des Deux Mondes*⁰⁸ (*Revue dvou světů*) a poslěze ve sborníku příznačně nazvaném *Divadlo v křesle*⁰⁹ (*Un Spectacle dans un fauteuil*) a věnovaném panu Alfredu T.: „Tak vám tedy, drahý příteli, věnuji/cosi jako tragédii,/představení; stručně řečeno sto archů papíru.“¹⁰

07 Dumas, Alexandre. *Mes mémoires*. Přetištěno in Hugo, Victor. *Œuvres complètes*. Paris: Jean Massin, III. díl, „Pièces relatives à la censure d'Hernani“, s. 1413–1414, cit. in Ubersfeld, Anne. *Le théâtre romantique*. Paris: Belin, 1993, s. 104–105 („il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain affranchi de toute règle et de toute bienséance“; překlad DJ).

08 Časopis založený v roce 1829, který měl podporovat kulturní a intelektuální výměnu mezi Francií a Spojenými státy americkými, mezi „starým“ a „novým“ světem.

09 Musset, Alfred. *Un spectacle dans un fauteuil*. Paris: Librairie de la Revue des Deux Mondes, 1833.

10 „Voilà, mon cher ami, ce que je vous dédie; / Quelque chose approchant comme une tragédie, / Un spectacle; en un mot, quatre mains de papier“, cit. 9 / op. cit., s. 9 (překlad DJ). Pro upřesnění: „quatre mains de papier“ přesně znamená čtyři balíky papíru, tedy 4 x 25 archů. Musset svůj vstřícný postoj k čtenému divadlu nevyjadřuje jen ve věnování, ale již v úvodních verších (op. cit., s. i.); čtenáři, který se podle něj bude v Opeře pravděpodobně nudit, totiž doporučuje zůstat doma s knihou:

*Figure-toi, Lecteur, que ton mauvais génie
T'a fait prendre ce soir le billet d'Opéra.
Te voilà devenu parterre ou galerie,
Et tu ne sais pas trop ce qu'on te chantera.*

*Il se peut qu'on t'amuse, il se peut qu'on t'ennuie;
Il se peut que l'on pleure, à moins que l'on ne rie;
Et le terme moyen, c'est qu'on bâillera.
Qu'importe! C'est la mode, et le temps passera.*