

Georges Banu

Nepodrobený herec

NAMU



Obsah

PŘEDMLUVA K ČESKÉMU VYDÁNÍ	9
NEPODROBENÝ HEREC	15
EVROPSKÝ HEREC: JEDNOTNOST A ZLOMY	42
ORIENTÁLNÍ HEREC: OD FASCINACE K ODSTUPU	51
CIZÍ HEREC A DIVADELNÍ „JINDE“	62
JEDINEČNÝ HEREC NEBO REŽISÉRŮV DVOJNÍK	76
HRÁT ČELEM A HRÁT ZÁDY: DVA POLEMICKÉ POSTOJE	86
HEREC A PŘESTROJENÍ ZA OPAČNÉ POHLAVÍ	101
HEREC A KLAM	114
STARÝ HEREC ANEB OBHAJOBA ČASU	122
POSTAVA A JEJÍ STÍN	134
CIEŠLAK, DIVADELNÍ IKARUS	145
NAMÍSTO ZÁVĚRU: PROČ JSEM SE NESTAL HERCEM	149
SETKÁVÁNÍ S ČESKÝM DIVADLEM: JISTOTA MINULOSTI A STŘÍPKY SOUČASNOSTI (DOSLOV K ČESKÉMU VYDÁNÍ)	163
REDAKČNÍ POZNÁMKA	172

Herec a klam

Vláda kresby

Peter Stein upozorňoval na to, jak málo důvěry vkládá francouzský herec do *situace*. Možná je to pravda, ale je to z důvodu jeho touhy vyhovět především normám krásy gest, které někdy nesouvisí s dějem. Prochází jím estetické chvění, nezávislé na jakémkoliv určení. V tu chvíli připomíná geniálního onnagatu Tamabasura a jeho zálibu v klamu, v nepravdivosti, ve všem, co se nachází na půl cesty mezi autoritou kódu a volností přirozeného těla. Tento rozměr herectví přibližuje francouzského herce k malířskému proudu, který se dnes těší nové slávě: manýrismu, jenž od El Greca a Pontorma nastolil krásu proměněných, podlouhlých a unylých těl, podléhajících uměleckým kritériím. Od samého počátku se v manýrismu projevuje odpor ke striktně antropomorfickému, pravdivému a ikonickému výrazu. Je to konstrukce. Manýristický herec se dovolává hodnot těchto vzpurných mistrů malířství.

Ve Francii stojí u zrodu manýristického herce Antoine Vitez, který jako první formuloval jeho model. Kresba pro něj byla důležitější než hmota, protože miloval chvějící se křivky, a ne stíny rozpítných barev. Obrisy těl jeho herců se rýsovaly na pozadí jeviště ve výstředních pózách: tato těla se stávala grafickými znaky. Jany Gastaldiová, Richard Fontana nebo Redjep Mitrovitsa, to byly různé varianty režisérový lásky ke křivkám. Toto zalíbení se v oné době vyskytovalo také u jiných,

u Ariela Garcii-Valdèse v *Richardovi III.* pod vedením Georsege Lavaudanta, v prvních inscenacích Alfreda Ariase nebo Daniela Mesguiche. Tam, kde vládnu křivka a póza, není místo pro hloubku a usazuje se „plochost“, abych převzal termín Erwina Panofského. Manýristický herec se zdá být dvojrozměrný: výtvarná stránka je u něj silnější než prožitek či emoce. Vzdoruje biologii a s hravostí se bije s možnostmi svého těla. Zachází až k hranici tance, jako Garcia-Valdès, Gastaldiová nebo Mitrovitsa, dnes nepříliš obsazovaní herci. Někteří interpreti *Shakespearů* nebo *Átreovců* u Ariane Mnouchkinové se řadili ke stejnému proudu. Všichni by se ztotožnili s doznáním manýristického malíře: „Často kreslíme shýbající se, vstávající či otáčející se postavy, v uvolněném a strnulém postoji zároveň. Abychom jim dodali půvab, musíme je někde trochu prodloužit a jinde zase jejich míry zkrátit.“³⁰ U výtvarného umělce i u herce pozorujeme někdy stejnou nevázanost, s jakou se vymykají „fyzicky přípustným postojům“.³¹ O důležitosti tohoto stylu svědčí ten největší manýrista moderního jeviště: Robert Wilson. Jeho slovník gest, jeho záliba v ploše a odpor k hloubce, jeho odmítání realismu, to vše jej spojuje s manýrismem a dokazuje vizuální působivost jevištního klamu.

Manýristické tělo na jevišti padá do řádu performance. Dráždí svou virtuozitou, předvádí něco jako recitál. U Redjepa Mitrovitsy v náročném monologu mladého Dona Carlose ve Vitezově *Hernanim* nebo u Isabelly Huppertové ve Wilsonově *Orlandovi* vládlo všemu umění. Právě to vzbuzovalo pocit, že manýristické tělo bude navždy tělem klamu. Tělo jako konstrukce, ne jako napodobení. Tělo nepodrobené skutečnosti a jejím zákonům.

Mám pocit, že v Japonsku stáli onnagatové u zrodu kimona s dlouhými rukávy, které podtrhují gesta tančícího herce a dávají jeho pohybům ještě výtvarnější charakter. Patrick

³⁰ Tohoto malíře anonymně cituje Erwin Panofsky. „Maniérisme“. *L'Ennemi*. 1982, n° 3, s. 18.

³¹ Georga Wiese cituje Patrick Mauriès. *Maniéristes*. Paris: 1983, s. 19.

Mauriès připomíná důležitost kostýmů u manýristických malířů: „okázalý oděv nahrazuje architekturu statných těl mnohem delikátnějšími konstrukcemi [...] z krajek, damašku nebo janovského sametu“.³² A přesně tak bývají oblečeni i herci Daniela Mesguiche, jelikož tento režisér má jako každý manýrista zálibu jak ve vznešenosti látek, tak v jejich grafických vlastnostech. Wilsonovy kostýmy zase pracují s přesnými křivkami a ostrými obrysy, které nejlépe podtrhnou syntaxi tělesných pohybů připomínající západní obdobu orientálních *kat*. Tělo se pohybuje a kostým jej doprovází a povznáší. Právě v oděvu herce spočívá vrchol manýristické scéničnosti.

Stejně nepřirozeně jako s tělem zachází manýristický herec i s hlasem. Vyžívá se ve zlomech a přechodech mezi různými rejstříky, v neobvyklých intonacích či rytmech. I zde, a hlavně zde, pozorujeme to, co někteří v manýristickém umění nazvali „potlačení biologického světa“. Umění klamu, umění oblých křivek a digresí. Tyto hlasy, jako kdysi u Viteze a ještě dnes u Wilsona, nejsou hlasy přirozené: podílejí se na konstrukci umělých bytostí, bytostí z jazyka. Vysoké hlasy, hlasy nejednoznačné, které stírají rozdíl mezi pohlavími postav i herců. Posluchače vždy ponoří do hluboké nejistoty. Tamabasuro hovoří o své „lásce plné obdivu“ ke Gretě Garbo a Wilson k Marlene Dietrichové, neboť se jim zdají jako bytosti se dvojitou totožností, v nichž se mísí mužský a ženský element. Manýristický herec je jako „rozštěpený subjekt“,³³ s pohyblivou totožností. „Když jsem na jevišti, nevím, zda jsem muž nebo žena,“ říká Tamabasuro. Manýristický herec se vyznačuje nesnadným (sebe)určením, nemožností jednoty svého bytí. Je rozpolcený, nese v sobě hluboké schizma. A o čem podává manýristický herec zprávu? O nevyléčitelném rozštěpení, nebo spíš o androgynní neurčitosti, v níž se propojují oba rody. „Moudrost a štěstí začínají teprve tam, kde končí vědomí svého vlastního

32 Patrick Mauriès. *Maniéristes*. Paris: Regard, 1983, s. 122.

33 Dominique Fernandez. *Porporino ou les mystères de Naples*. Paris: Club français du livre, 1974, s. 31.

statusu,³⁴ píše Claude-Gilbert Dubois ve svém krásném textu věnovaném manýrismu.

Něco navíc

V Evropě se nad manýristickým hercem vznáší určité podezření. Z neupřímnosti, ze simulace. Jeho gesta jsou podezřelá, neboť zapomeneme-li na jejich výtvarný účinek, obáváme se, aby nepozřela celou postavu: aby scéničnost nepohltila podstatu její bytosti. Manýristický herec, který je vlastně „kulturní“ verzí Brechtova „zcizeného“ interpreta, bude vždy stavěn do kontrastu s hercem přirozeným. Wilsonovi herci proti hercům Steinovým nebo Ostermeierovým: nepřekonatelné schizma evropského jeviště.

Manýrismus není umění, které někde *ubírá*, ale umění, které přidává *něco navíc*. Právě odtud pochází afektovanost, kterou mu kritici často vytýkají. Jsou to natolik vyhocené stavy, že nakonec působí prázdňě. Zdá se, že manýristický herec hubí emotivní reakce tím, že je vyostřuje do krajnosti. Křik nebo pád, výbuch smíchu nebo vzlykavý pláč, to všechno jsou divadelní „manýry“. Ty vyžadují, aby se role – stejně jako obraz – neutvářela na základě mimizeze, ale podle estetiky, která dala postupně vzniknout „antologii vybraných póz“.³⁵ Vzpomeňme si na Valentinu Cortesovou ve slavném *Višňovém sadu* v Piccolo Teatru, kde hlavní snahou Giorgia Strehlera bylo, aby hrála *nervosissimo*. Pro manýristického umělce je vskutku příznačná určitá dráždivost a bipolarita. Cortesová mimochodem svou intonací a svými pózami ještě více podtrhla divadelnost Raněvské coby manýristické postavy. Manýrismus není pouze intelektuální umění, ale také umění přehnaných emocí. Adepti realismu často kritizují jeho předrážděnost, která jim

34 Claude-Gilbert Dubois. *Le Maniérisme*, Paris: PUF, 1979.

35 Maria Prazze cituje: Patrick Mauriès. *Maniéristes*. Paris: Regard, 1983, s. 31.

připadá předstíraná, falešná a přehnaná. Je pochybná, protože zachází do extrému.

I na relativně chladného Wilsona, který odmítá jakoukoliv lyričnost a jehož herectví vždy odpovídá konstrukci znakového systému, se snaší kritika za nadužívání divadelnosti a repetitivní jevištní jazyk. K výčitce *něčeho navíc* se přidává výčitka opakovanosti. U manýristického herce vadí mechanické přebírání určitého repertoáru znaků, který opomíjí realitu díla a tématu. I Jany Gastaldiová musela dlouho čelit stejnému kritickému mínění, jakého se dřív dostávalo Il Bronzinovým madonám. Nemluvě o Mesguichovi, jehož systematicky divadelní zacházení s ženským tělem vede k tomu, co Mauriès nazývá „manýristickým manýrismem“. Všichni jeho herci na jevišti kaskádovitě přebírají totéž jevištní jednání. Osamělý manýristický herec fascinuje, je-li jich ovšem na jevišti víc, pak dráždí. Wilsonovo divadlo to potvrzuje.

Ženskost

Jevištní manýrismus se jak na Západě, tak v Orientu projevuje především skrze „ženský výraz“. Manýristickou zálibu Antoina Viteze uspokojovaly na prvním místě ženy – „královny“, jak sám rád říkal. U Mesguiche též. Ale i muži sahají po této estetice ženskosti: Garcia-Valdès, Redjep Mitrovitsa. Výraz manýristického herce se rozvíjí ve znamení ženskosti.³⁶

To se vyznačuje především lehkostí. Takový herec jako by nic nevážil, zbaven veškeré tíhy a těžkopádnosti maluje na jevišti sinusoidu rozdrásaných postav. Zkřivení a pružnost mu jsou milejší než přímé linie a strnulost. Nehledě na svobodu tělesného výrazu, kterou si nárokuje, na jeho zlomy a posuny

³⁶ Režie může samozřejmě podle potřeb inscenace podtrhnout, nebo naopak utlumit ženskost toho či onoho herce. Je tedy třeba rozlišovat mezi „organickou“ ženskostí a ženskostí „divadelní“, uměle vytvořenou. Tu rozpoznáme pokaždé, kdy se herec uchyluje k estetice manýrismu.

rejstříků, manýristický herec by měl *značit* svůj půvab, spíše než být skutečně půvabný. Za tímto účelem před publikem obnažuje svou nervnost a vysílá záblesky krásna, spojuje pomíjivé s věčným. Na pozadí ženské křehkosti.

„Zatímco těla [manýristických herců],“ píše Marie-Claude Lambottová, „se rozvíjejí do velmi sofistikovaných póz a postojů, jejich obličejů jako by se tyto kontrakce netýkaly. Jejich mimika se zdá zcela odpoutaná od obsahu scény, který jim slouží jen jako myšlenkový základ k výstavbě tělesných póz“.³⁷ Tyto řádky mi připomínají několik nejpůsobivějších projevů manýrismu na francouzských jevištích. Na prvním místě je třeba zmínit výkon Jane Birkinové v Marivauxově *Falešné komorné*, kde ji Patrice Chéreau vedl čistě podle výtvarných kritérií: na jevišti se tak zjevila manýristická *venusta*. Herečka šla z jedné pózy do druhé, ať běžela, ať se zastavila jako bílý motýl na zdi nebo ať kroužila po scéně, vždy se zdála vystupovat přímo z pláten Parmigianina. Jiný příklad: Maddalena Crippová, onnagata naruby ve Vitezově inscenaci Marivauxova *Triumfu lásky* v Piccolo Teatru. I zde byly biologické danosti hereččina těla proměněny skrze scénický klam. Mohli bychom si mimochodem položit otázku, zda vlna inscenací Marivauxových her v 80. letech není spjatá právě s dramatikovou zálibou v přestrojení, v neurózách a v milostných hrách, tedy v příznamech manýrismu. I u Wilsona hraje „maskovaná“ fyziognomie herců pouze výtvarnou roli.

Zůstává-li obličej němý, o to výmluvněji působí paže. Bez zábran a bez cenzury. Stoupají vzhůru, chvějí se, kříví se a svíjejí, přibližují se a oddalují, a tím dávají hře kaligrafický rozměr. Paže jsou v neustálém pohybu, ale ruce mohou ochabnout v póze s „aristokratickou konotací“³⁸ či klidně spočinout na knize. Ruce Tamasabury a ruce Gastaldiové. Ruce umí zatajit i prozradit tajemství postavy. „Manýrismus, to je hra rukou,“

37 Erwin Panofsky. „Maniérisme“. *L'Ennemi*. 1982, n° 3, s. 114.

38 Patrick Mauriès. „Le cinéma, l'art, la manière“. *Cahiers du cinéma*. 1985, n° 370, s. 23–27.

píše Claude-Gilbert Dubois, „kterou lze vyjádřit pouze v ženském rodě... opisuje v prostoru křivky, oblouky i zákruty“.³⁹ Ruce prozrazují vnitřní žhnutí.

Mládí

Manýristický herec se nevyznačuje pouze svou ženskostí. Zdá se také být odsouzen k věčnému mládí – i to je nedílnou součástí jeho definice. Vitez i Mesguich to pochopili velmi rychle: všichni jejich herci jsou mladí. Ajame, nejslavnější onnagata, v poslední kapitole svého pojednání *Co řekl Ajame*, která shrnuje jeho učení, podotýká: „I kdyby mu bylo víc než čtyřicet let, onnagata bude pořád ‚mladý onnagata‘. To, že ho nestačí nazývat jednoduše ‚onnagatou‘ a že je třeba přidat přízvisko ‚mladý‘, znamená, že onnagata musí neustále dbát na to, aby neztratil svou svěžest a lesk. Zdá se to být maličkost, ale to nepatrné slůvko ‚mladý‘ je pro onnagatu navýsost důležité.“

Jistě. Ale Tamabasuro doplňuje: „Mišima pro mne napsal hru, kterou jsem hrál před dvaceti lety. Myslím, že ji mohu hrát i nadále. Mládí je otázkou umění, a jelikož v našem umění je třeba být dospělý, nemá mládí žádnou věkovou hranici.“ Jedná se tedy o věk i o duševní rozpoložení, a když první pomine, musí druhé trvat, jinak hercovo manýristické nadání vyhasíná. Tento talent bude navždy plodem spojení ženskosti a mládí na pozadí výtvarných referencí, uměleckých citací a chvály divadelního klamu.

Manýristický herec, jednou nohou na jevišti a druhou na malířských plátnech, vyvolává nezměrné nadšení i prudce odmítavé reakce. Umění manýrismu nebylo nikdy přijímané jednomyslně. V tom spočívá jeho drama i jeho vzácnost.

Manýristický herec potvrzuje vzpouru proti realismu a nepodrobenost biologickým danostem lidského těla. Jeho záliba

39 Claude-Gilbert Dubois. *Le Maniérisme*, Paris: PUF, 1979, s. 17–18.

v divadelním klamu jej vyčleňuje z hlavního proudu evropských jevišť. Jeho výraz odkazuje na zvláštní výtvarno a na konvenci obvykle vyhrazenou „manýrismu“ v malířství, který mimochodem také vždy překračoval kódy západního umění. V malířství dosáhl dokonalého výrazu manýrismu El Greco, exulant v Madridu, zatímco v divadle jeho prostředků geniálně využívá Robert Wilson, Evropou milovaný Američan. Ten také přiznal svůj sklon k tradiční, orientální verzi manýristického herectví a k jeho kultu nádherného a plně zvládnutého klamu. Wilson a Tamabasuro si podávají ruku. Každý přichází z jiného konce světa, ale jejich dráha míří napříč kulturami do stejného středu, k manýristickému herci, průsečíku asijské tradice a evropské avantgardy.