

V tomto studijním textu předkládáme doktorandkám a doktorandům oboru Scénická tvorba a teorie scénické tvorby a studujícím kateder činoherního divadla a scénografie Divadelní fakulty AMU i dalším zájemcům stati a studie velkého českého režiséra Alfréda Radoka. Jde o stati a studie, které Radok dokončil a uveřejnil, většinu z nich v časopise *Divadlo* na začátku 60. let.

Radokovy názory i nároky na herectví obsahují texty s názvy „Patologie herectví“ a „Divadelní novověk“, oba uveřejněné roku 1962 v 1. (lednovém) a 9. (listopadovém) čísle *Divadla*. První text má nejsilnější historickou patinu: ukazuje, s čím v hercích i herečkách zápasil režisér Radok v té době. Následující text je součástí druhé vlny domácího zájmu o reformu a hereckou pedagogiku K. S. Stanislavského. Tato „druhá vlna“ osvobožovala recepci Stanislavského od dědictví první vlny tohoto zájmu, filtrované ideologickými hledisky: Stanislavského „systém“ měl po únoru 1948 i u nás sloužit tvorbě v duchu socialistického realismu. Přelom v recepci Stanislavského souvisel s odvratem od ideologie k umění, v jehož rámci se měnil i soudobý ohlas tvorby samotného Alfréda Radoka.

Prameny Radokova pojetí a způsobu scénické režie podkrývá stať, jejíž uveřejnění oběma citovaným úvahám o herectví předcházelo: byla otištěna v 7. (zářijovém) čísle *Divadla* roku 1961 a nazývá se „Inscenační postupy Laterny magiky“. Přečteme-li si hned po ní stať uveřejněnou ve *Slovenském divadle*, roč. 10 (1962), č. 2, pod titulem „Poznámky o rytmu“, musí nás napadnout, že pokud jde o tuto a další specificky režijní problematiku, psal Radok vlastně pořád jednu studii. To se nám potvrdí, přečteme-li si poté stať nazvanou „Zrod a inscenační principy Laterny magiky“, uveřejněnou ve sborníku *Laterna Magika*, který vydal roku 1968 Filmový ústav. S tím souvisí i opakování nejen podobných příkladů, ale i celých odstavců: k nim ovšem Radok vždycky přidává něco nového, co úvahy o specifických „radokovských“ postupech a s nimi spojených teoretických závěrech dále rozvíjí – aniž by autor došel k přesvědčení, že se mu teď už opravdu podařilo vyjádřit to, co mu tanulo a tane na mysli. To je přirozené i proto, že pořád šlo o dílo „ve vývoji“, a to navíc s omezenými možnostmi: Laternu magiku jako experimentální studio Radokovi brzy vzali a také možnosti uplatnění jeho vidění v divadlech byly po éře v Městských divadlech pražských – a samozřejmě zejména později v emigraci – omezené. Z období v MDP vytěžil stať „Ladislav Vychodil a jeviště“, otištěnou v časopise *Divadlo* roku 1963 v 6. (červnovém) čísle. Tvoří zvláštní odnož k článkům výše citovaným v tomto odstavci; z nich poslední (psaný 1967) prozrazuje momentální stagnaci a rezignaci (viz závěrečnou větu). Není divu, souvisí s inscenací Gorkého *Posledních* v činohře Národního divadla, tedy s pokusem uplatnit na staronovém působišti principy Laterny magiky, kterou mu ukradli. Uplatnil je bohužel na slabé Gorkého hře, která tyto principy měnila v ilustraci a někdy dokonce v jakýsi dekorativismus. (Radok se v tomto článku brání vlastním pochybnostem dlouhými citáty z přející, ale rovněž poněkud rozpačité kritiky.)

Pokud jde o zdroje Radokova scénického vidění, vychází článek pro *Slovenské divadlo* ne náhodou z dětských vzpomínek. Jeho hlavním námětem je rytmus, jehož význam v moderním divadle objevil expresionismus. Právě rytmus a jeho kontext

podtrhuje obecný význam té roviny scénického díla, která má v básnickém díle obdobu v prozodické rovině: tedy na té úrovni, která svým využíváním nejzákladnějších, „netematických“ jednotek jako by byla záležitostí pouhé „formy“ a v 50. letech se pokládala za formalistickou; právě ona ovšem dovoluje označit Radokovu koncepci scéničnosti za koncepci básnickou. (Protože nebylo možné dopátrat se přes všechnu snahu českého originálu, uveřejňujeme citovanou stať v překladu ze slovenštiny; opakující se pasáže přebíráme z ostatních článků.)

V Radokově koncepci scénických postupů a účinků, která se rovná koncepci scénické poezie, má důležité místo jeho pojem a pojetí scénického „obřadu“ coby způsobu scénické prezentace události, spojené s odpovídající „pocitovou konvencí“: poukazuje k možnostem metaforického scénování, které Radok uplatňoval v divadle i ve filmu a markantně při svérázném spojení obou médií v Laterně magice. Radokova scénická poezie byla založena na výjimečně pronikavém citění potenciální (!) symboličnosti scénovaných událostí i předmětů.

Pro Radoka je charakteristická montáž (původně, v radokovské „skutečnosti života“) nesouvisejících objektů i akcí: spojují se nebo na sebe narážejí v prostorovém celku a na úrovni životní i umělé a umělecké konvencionality chování. Umožňují i přímo nutí využívat „reálných“ materiálů v kontextu, který v rámci imaginativního divadelního vyjadřování opravňuje – v opozici ke kaširovanosti všeho druhu – činit reálné i realistické prvky zdroji divadelní magie. S tím souvisí vedení mimodějových prvků; viz Radokovy „průsečíky“, které poskytují jasný doklad jeho režijní metody jako budování motivické struktury. Jejím podkladem je proměna reálného předmětu či úkonu v tematickou jednotku (motiv), kterou umožňuje citění potenciální symboličnosti události či předmětu (Radok mluví v té souvislosti o znacích). Režisérovo citění této potenciální symboličnosti je neodmyslitelné od smyslu pro styl jako úhel pohledu a způsob (žánrově-stylového) uchopení, zásadně odlišného od „stylizace“ („stylizací“ myslí Radok pouhou vnější stylizovanost).

Originální Radokovo pojetí scéničnosti i vlastní režisérská metoda a metodika ukazuje na možnost spojování prostředků a postupů, které si jakoby protiřečí v rovině konvenčně pojímaného stylu. Tak máme u Radoka v kontextu tvorby osobitého stylu co dělat se spojováním elementů expresionismu, jehož byl Radok originálním dědicem, s Čechovovým využíváním mimodějových motivů a budováním svébytné motivické struktury, zásadně přesahující slovní rovinu. To vysvětluje nejenom úspěch i takových Radokových inscenací, jaké reprezentovala *Podzimní zahrada* L. Hellmanové, čechovovskou poetikou inspirovaná, ale také Radokovu „přístupnost“ podnětům Stanislavského.

Svazek uzavírá doslov Jaroslava Vostrého, který může naznačenou problematiku předvést v rámci obrazu Radokova vývoje, i když jen v hlavních rysech, protože v něm jde především o umělecký osud Alfréda Radoka v podmínkách české kultury 2. poloviny 20. století.

Ústav teorie scénické tvorby DAMU

Patologie herectví

Dvacet let hovořím se svým přítelem Hercem. A jak to obvykle mezi dobrými přáteli bývá, nejlépe jsme si porozuměli teprve teď, v posledním čase našeho dávného seznámení. Když někdy přemýšlím o přátelství a ptám se po příčině seznámení tohoto nepřetržitého vztahu, nalézám nejpříjemnější vysvětlení v našich egoismech. Já potřebuji Herce a Herec potřebuje mne, režiséra. Doplňujeme se. Můj přítel Herec mi promine naprostou upřímnost: připadám si bez něho jako bezruký. Můj přítel se často domnívá, že mne nepotřebuje. Nejsme bez chyby. Jakmile začnu podezírat, že si můj přítel něco takového myslí, mstím se. Říkám; jak chceš, příteli, jak chceš, příteli, dělej, co umíš. Škodolibě se šklíbím, když vidím, jak se můj přítel na okamžik ztrácí kdesi v minulosti. Přestává být Hercem. Tohle pozorování samozřejmě podporuje ohavnou nafoukanost. Stydím se za ni. Ale kdybych ještě stokrát opakoval „stydím se“, nic to nepomůže, protože bych se ve skutečnosti vůbec nestyděl. To bych jen tak předstíral stud, jako můj přítel často předstírá svou samostatnost i svou závislost na svém příteli – Režiséru.

Teď opravdu nerozumím tomu, co jsem napsal. Odporuji si. Nebo... nebo si neodporuji? Pak ale nemám vůbec právo mluvit o přátelství. Ovšemže na to nemám právo, jestliže připustím, že můj přítel Herec jen předstírá přátelství ke mně. Jestliže je tomu tak, pak je třeba, abych tento pokrytecký vztah nazval pravým jménem. Nenávídím svého přítele Herce, protože on mne ve skutečnosti také nenávidí. A kdyby dal aspoň svou nenávist nepokrytě najevo, prosím! Usmívám se obavam, nedůvěře a podezíravosti. Náš vztah je přece bezpečně zajištěn egoismem. Mým egoismem a egoismem mého dávného přítele Herce. Hleďte, jak lehce a snadno vyvrátím své podezření: za prvé dám to, co teď píší, přečíst příteli Herci, aby viděl, že před ním nemám žádné tajemství, a za druhé...

Herec: Neexistuje žádné „za druhé“. Víím, že tohle nemohl napsat nikdo jiný než můj dávný přítel Režisér. Kdo jiný (směji se z celého srdce, slyšíš, z celého srdce se směji!!!) by mohl spojovat tyto dva pojmy: egoismus a přátelství. Vždyť jedno vyvrací druhé! (Deset vykřičníků.) Předstírání! Stále táž slova, stále a stále totéž podezření. Dovol mi, prosím, jen jednu jedinou otázku,

a vše bude jasné. A já chci, abychom si už jednou provždy vyjasnili náš vztah. Abychom si řekli, je-li mezi námi opravdu nenávisť nebo přátelství. A máme-li si to jasně a nesmlouvavě říci, pak prosím, aby z našeho slovníku, z našich pocitů – ach, proč říkám z našich – z tvých, jen a jen z tvých – vymizelo, zmizelo, ztratilo se slovo *předstírání*. (Dvakrát podtrženo, dvacet vykřičníků, kaňka z rozčilení.)

Je podzim roku 1961. Dostal jsem dopis. Víím, že je konec. Definitivně konec, neboť nikdy nepoznám, je-li můj přítel Herec mým přítelem a jsem-li já přítelem mému příteli, nebo... Přiznávám se, že jsem zcela zmaten, neboť víím a mám jednu jistotu: jestliže existuje pojem, který z našeho slovníku nikdy nevymizí, pojem, na jehož obsahu bylo vybudováno naše přátelství i nepřátelství, pojem, který nás zcela neegoisticky svazuje v našem egoismu, pak je to pojem *předstírání*...

Další pokračování v rozhovoru či v dopisech nemá smysl. Z toho jednoduchého důvodu, že já, jako autor toho článku, nenechám teď prostě promluvit svého přítele Herce. A tak se nikdy nedovíte, jak odpověděl na mou velmi chytrou a výstižnou odpověď, která končí – prosím, jen si to ještě jednou přečtete: „pojem, který nás zcela neegoisticky svazuje v našem egoismu, je pojem *předstírání*“.

Víte, co bych řekl já, kdybych byl Hercem? Jen abys ty, můj milý příteli, nepředstíral. Abys nepředstíral v režii, v metodě, kterou nás máš vést, abychom oba nepředstírali! A vííte, co bych dodal, aby se můj přítel pořádně chytil za nos? Tohle, tohle bych dodal: můj milý příteli režisére, znáš snad něco snazšího, nějakou lidskou činnost, nějaké řemeslo, ve kterém lze snadněji předstírat, než je tomu právě ve tvém řemesle? A úmyslně – opakuji – *úmyslně* – bych psal *řemeslo* – zásadně řemeslo, a žádné umění s velkým U. Pardon, to už píši, jako kdybych psal já. Protože právě pojmem „řemeslo“ by mi můj přítel Herec velmi lichotil. Já si totiž odjakživa myslím, že teprve pořádné řemeslo vede k umění, jinak že to nejde. A jestliže na mne můj přítel Herec křičí cosi o řemesle, jen ať křičí. Ať křičí, aby to všichni slyšeli, protože (bouřlivý smích, ba výsměch!) křičí něco, co se vymyká každé logice; totiž tohle: je-li někdo poctivý řemeslník, nemůže nic předstírat.

Druhá kapitola naší rozmluvy bude klidnější. Obsahuje jednu základní otázku: „co je předstírání“ a příklad ze života. Než se však dostaneme k našemu praktickému příkladu, který je skutečný jako sám život, pokusíme se odpovědět na naši otázku definicí. Můj přítel Herec se mnou souhlasí. Že předstírání je něco, co neexistuje. Jestliže je ovšem „něco“, pak lze sotva tvrdit, že toto „něco“ neexistuje. Musíme naopak logicky připustit, že toto „něco“ existuje, a tudíž předstírání je něco, co existuje. Ať chceme či nechceme, nezbyvá nám nic jiného, než konstatovat, že *předstírání je něco, co neexistuje a současně existuje*.

Moje rozmluva s přítelem Hercem je vážná, i když si nedělá nároky na vědeckost. Známe předmět našeho sporu. Existuje, či neexistuje předstírání? *Kde a kdy existuje? Co je to předstírání?* V klasické filosofii byly směry, které ukazovaly posluchačům tytéž věci ze dvou opačných stran. Předměty sporu se stávaly podobnými i nepodobnými a nechávaly posluchače na pochybách, kde je pravda. Nám nejde o spor pro spor, jak to činili sofisté. Používáme však otázek a odpovědí k provádění důkazů a tím současně naznačujeme, jak často docházíme v postupu naší práce k paradoxu. Zde je praktický příklad takového paradoxu:

Mladí z Prahy, jak říkal Karel Jabulka, přijížděli vždy na podzim do L. na vepřové hody. Složitý obřad jídla se odbyval v malém venkovském domku s nově přistaveným podkrovím. Hodovalo se dole v kuchyni a v sousedním parádním pokoji. V neobydlené podkrovní světničce, v níž se mísila vůně levandule s myšinou, se tísnily tři vysoko nastlané postele. Před nimi stála pohovka s plyšovou pokrývkou a v rohu u okna, jímž procházel svod k televizoru, stál elektrický gramofon *Brilant*. Karel Jabulka vítal své dvě dcery, jejich muže a vnouče, jako by zabijačka sluchovala v jednom dni vánoce, Nový rok a všechna slavná rodinná výročí. V bodrosti, ve vzletných citoslovcích, v citátech z dějin a moudrých příslovích spatřoval nejvhodnější způsob, jak popřát dobrou chuť k černé prejtové polévce, ale současně také připojit nenásilné a vhodné ponaučení, že život nelze brát na lehkou váhu.

Zde je třeba doplnit charakteristiku Karla Jabulky. Býval předsedou několika dobrovolných organizací. Svým způsobem se široko daleko proslavil. Nebylo téměř jedné svatby a zvláště pak pohřbu, kterého by se nezúčastnil jako slavnostní řečník. Jeho žena Anežka byla velice skromná a tichá. Zatímco sousedé říkali „Jabulka to zase roztrh“, paní Anežka jen tiše vzdychala a na nejvyšší poznamenala, že lidé to ani nedovedou pořádně ocenit.

Svůj černý sváteční oblek měl Karel Jabulka i onu neděli, o níž je právě řeč. Když po polévce snědli jelítka, bůček a kousek tlustého jen tak s hořčicí, zatvářil se tatínek, dědeček, manžel a tchán starostlivě. Všichni cítili, že má něco na srdci. Nikdo se však nevzchopil k otázce. Po takových hodech se každého spíše zmocní jakási odevzdaná zažívací letargie. Všem se trochu přivíraly oči a pusy leskly mastnotou. A právě v této chvíli řekl Karel Jabulka, že má pro maminku, „i pro vás, děti“ překvapení. Podal mladým z Prahy pečlivě zabalenou gramofonovou desku. Aby si ji prý šli přehrát nahoru. Při těch slovech se Karel Jabulka smutně pousmál a hlas, který chtěl předstírat lhovost, se nezvykle zachvěl. Nikdo si toho však nepovšiml. Jen Anežka viděla mastnou skvrnu na klopě černého svátečního obleku, kterou bude muset později vyčistit teplou vodou a čpavkem.

Zatímco si Karel Jabulka sedal do starého pohodlného ušáku, obráceného k oknu, a tedy s výhledem na náves, odcházeli mladí, vnouče a maminka do

podkroví k Brilantu. Deska byla pružná, měkká a bez nadpisu. Když nasadili jehlu do drážky a uslyšeli známý zvuk protahovaného Chá, nikdo už nepomyslel na slibované překvapení. Paní Anežka uvítala příležitost, že se může na chvilku posadit. Desetiletý Honza sledoval pohyb zvukovky. Mladí cítili vysvobození ticha, které je nutné k zažívání. Strachovali se, že autobus bude zase přečpaný jako loni. Anežka řekla, že teď už jezdí dvě linky, ale že neví jistě, jezdí-li také v neděli. Zeť si prohlížel anténní svod a poznamenal, že by bylo dobré dát okolo drátu kousek bužírky. V tu chvíli promluvila deska ústy Karla Jabulky. Karel Jabulka oslovil nejprve svou ženu Anežku jako svou věrnou a milovanou manželku. Pak se obrátil zvýšeným hlasem ke svým dcerám, jimž řekl, že vždycky byly jeho radostí a potěšením, jeho nadějí a oporou ve stáří, a zvýšený hlas poklesl do dojatého tremola, když je volal dětskými zdobnělinami. Pak, po malé, ale výstižné pauze jmenoval oba zetě křestními jmény i příjmením a pravil, že již dnes nejsou cizí a neznámí lidé, ale že přirostli k nám, ke všem a všem se stali drahými, jako se stali drahými Karlu Jabulkovi. V podkrovním pokoji se třemi ustlanými postelemi vznikla jakási nepopsatelná atmosféra zadržovaných otázek, nedokončených gest a napětí. Paní Anežka povstala, udělala krok k Brilantu, ale hned se zastavila, protože hlas jejího manžela pokračoval. Oslovil křestním jménem dítě. Ptal se Honzíčka, co z něho bude, až doroste v muže, a zda si někdy vzpomene na toho, který ho tolik miloval. Zde se hlas Karla Jabulky nadobro zlomil. Na okamžik se všem zdálo, že deska má technickou poruchu. Ale jen na okamžik. Když teď znovu Karel Jabulka oslovil svou drahou manželku Anežku, obě milé dcery, oba zetě i Jana, svého vnuka, bylo všem jasné, že se neobrací jen k osloveným. A nemohlo být také dalších pochyb o tom, co jeho řeč znamená. „Mluvím k vám ve chvíli, kdy první hroudy dopadají na mou rakev,“ řekl Karel Jabulka, „mluvím k vám ve chvíli, kdy se loučíme naposledy,“ pokračoval, „kdy se přede mnou otevírají vrata Neznáma, má milovaná a drahá Anežko,“ a hned dodal „jen proto, jen proto jsem tě dnes opustil“.

Paní Anežka se vzpomatovala první. Pochopila, že tatínek dole asi spáchal sebevraždu. Než se však zachytila zábradlí u schodů, slyšela, jak Honzík vykřikl něco o Spejblovi. Mladí z Prahy se rozesmáli. A další události, které se staly o vepřových hodech v L., nás pro náš příklad již nezajímají. Projev Karla Jabulky nebyl pochopen, jak měl být pochopen. Byly z toho urážky. Když se paní Anežka vyplakala, šla čistit mastnou skvrnu teplou vodou a čpavkem. Honza byl pak ještě bit, protože si hrál na dvoře se sirkami. Mladí z Prahy šli na autobus téměř o 20 minut dříve. Karlu Jabulkovi nikdo nic neřekl, jen tak Sbohem a takové ty obyčejné řeči o tom, zda bude či nebude nátrask v autobusu.

Mladí z Prahy, Karel Jabulka a celá historie o vepřových hodech je tak pravdivá a existuje jako já nebo můj přítel Herec. Když mi mladí z Prahy jako corpus

delicti znovu přehrávali desku, rozesmáli se. A Karel Jabulka už nežije. Ujišťuji vás, že mladí z Prahy nejsou cyničtí lidé. Měli Karla Jabulku velice rádi. A přece se rozesmáli.

Pokusil jsem se popsat příběh, tak jak jsem jej slyšel vyprávět. Pokusím se pohovořit si s vámi tak, jak často hovořím se svým přítelem Hercem. Diváci v hledišti nebývají cyničtí lidé. Mají rádi příběhy i herce, a přece se někdy usmívají – řečeno stručně – když se právě nemají usmívat. Ale protože se vždycky v divadle nedá spojit sentimentalita s vepřovými hody, nenásleduje úsměv, ale nuda. A protože se často platí za vstupenku do divadla vstupné, vystřídá nudu odpor nebo i vztek. A proto hovořím teď s vámi stejně jako se svým přítelem Hercem o Karlu Jabulkovi, neboli o patologii herectví.

Podíváme se na projev Karla Jabulky z mnoha stran. Začneme, jak už jsme řekli, *předstíráním*, a to takovým prvním druhem tohoto předstírání – *sentimentalitou*.

Víme zcela bezpečně, že Karel Jabulka je ve skutečnosti životem hercem. Prozatím nevyslovím názor na to, zda je špatným nebo dobrým hercem. Už proto ne, protože si uvědomujeme, jak jsou tyto pojmy relativní. Z našeho příběhu jsme se dověděli, že Karel Jabulka se vyučil svému herectví v několika dobrovolných organizacích. Naše fantazie doplňuje jeho životopis. Cítíme, jak se při prvním slavnostním proslovu cítil nesvůj, snad měl i trému. Když si však postupem času zvykl na *obřady pohřbů*, nebo na *svatební obřady*, vnímal je jako *divadelní obřady*. Zcela právem. Karel Jabulka totiž pozoroval jen *vnější formu obřadu*, a zapomněl na vlastní *vnitřní obsah obřadu*, a proto nic nestálo v cestě, aby zaměnil i vlastní funkci takového obřadu. Nikterak bychom se nepozastavili nad tím, kdyby Karel Jabulka používal stejného tónu, přízvuků a zabarvení hlasu při pohřbu jako při svatbě. Snad bychom ani nepostřehli, kdyby do jisté míry používal i stejných větných obrátů či stejných slov a citoslovců. Karel Jabulka byl zkrátka a dobře „rozený herec“, o němž jeho velice skromná žena říkala, že „to ti lidé nedovedou ani pořádně ocenit“ – a myslela tím jistě obecenstvo, které čas od času poslouchalo Karla Jabulku – a my opakujeme: při různých obřadech. Kdežto obecenstvo, tj. sousedé tvrdili, „že to zase roztrh“. A měli pravdu. Neboť nebylo nic lehčího, rozumějme: pro Karla Jabulku, než to pořádně roztrhnout. Jistě bychom našli v životopise Karla Jabulky příčiny, které vypěstovaly jeho talent neboli vlohy k slavnostnímu řečnění. Jistě bychom se dopátrali toho, proč se tak rád opájel vlastními slovy, proč se zamiloval do svých působivých gest (při každé svatbě a při každém pohřbu nadejde v jednom okamžiku chvíle, kdy je třeba důrazně zvednout ruku a udeřit se v prsa), *proč se chtěl dojímat a proč tak rád dojímal své obecenstvo*. Vsadil bych se, že mu v útlém dětství říkávala maminka „ten náš Karlíček, to je ale zázračné dítě, jen se na něj podívejte“, a to zázračné dítě často takovou

poznámku zaslechlo. Život ukazoval Karlu Jabulkovi svou tvrdou tvář tím, že ho často přesvědčoval o tom, že žádné zázračné dítě není. Ale Karel Jabulka se naštěstí o tom přesvědčit nedal. V každém z nás je jistá dávka samolibosti a ješitnosti a každý z nás si tuto ješitnost a samolibost svým způsobem pěstuje. Někteří tyto vlastnosti pečlivě ukrývají. Jiným poskytl osud možnost je jaksepatří uplatnit.

Přesvědčen o tom, že to vždycky roztrhne, postavil se Karel Jabulka na jeviště. Naše konvenční představa vidí v pojmu jeviště rampu, oponu a zcela určité uspořádání prostoru. Zapomínáme, že jevištěm může být každá řečnická tribuna, každé místo, na němž se odehrává nějaký obřad, ale jevištěm se může stát i každý parádní pokoj, nebo dokonce i kuchyně, najde-li rozený herec aspoň jednoho diváka a posluchače. A protože byl vynalezen monolog, nepotřebuje náš rozený herec ani partnera. Mladí z Prahy mi sice nevyprávěli, že je Karel Jabulka vítal „jako by zabijačka slučovala v jednom dni vánoce, Nový rok a všechna slavná rodinná výročí“, ale vy mi dáte jistě zapravdu, že jsem použil oprávněně své fantazie. Nebo si myslíte, že Karel Jabulka řekl věcně „dobrý den“ a myslel tím „dobrý den“? Že podával svým dcerám ruku a že jim dal po hubičce jenom proto, že měl radost ze shledání? Ne. Domnívám se, že Karel Jabulka měl především radost z *výstupu* nebo chcete-li ze *scény* nebo chcete-li z *obřadu shledání* a že viděl v tomto výstupu či scéně či obřadu především sám sebe. Musel se tedy blýsknout gestem a rozechvělým hlasem, aby náležitě upozornil na obřad, který právě vykonává.

(Okamžik, prosím, můj přítel se hlásí o slovo.)

Herec: Ano, hlásím se o slovo. Používáme-li v našem výkladu pojmů jako „rozený herec“, pleteme čtenáře.

Já: Zcela úmyslně. Jestliže naši čtenáři nepostřehnou v našem výkladu ironii, neporozumí našemu sporu.

Herec: Už se zase hádáme?

Já: Jestliže se nehádáme, pak je všechno v nejlepším pořádku. Chci říci, že je každému – tak jako nám – zcela jasno, jaký je rozdíl mezi herectvím ve skutečnosti života a herectvím jakožto pojmem, kterým označujeme určitou záměrnou a systematickou práci. Nebudeme teď mluvit o funkci takové práce. Stačí však, když zdůrazníme ono kouzelné slůvko „funkce“. V jakékoliv patologii jde vždy o selhání nebo převrácení určité funkce.

Herec: Já však pochybuji, že náš Jabulka nepocitoval – i přes své rozené herectví v uvozovkách – nic z toho, co by cítil každý normální otec či dědeček, který se po dlouhé době shledal se svými dětmi a vnoučaty.

Já: Velmi správně. Naopak bych se vsadil, že Jabulka cítil – použiji teď tvého výrazu – jako každý normální otec a dědeček. Ale každý takový, jak bychom řekli, přirozený a normální lidský pocit, musel být v tu chvíli přikryt...