

O párovosti S+H a jedinečnosti MK

(K nedožitým pětasedmdesátinám Miloše Kirschnera)

„Pro čtenáře tehdejší doby byl don Quijote komičtější než pro nás. My ho díky Doréovým kresbám vidíme jako člověka v sešlé zbroji. Pro Quijotovy současníky byla jeho výzbroj nejen zastaralá, ale naprosto nesourodá: nánožníky a chrániče rukou byly kovové, bylo to staré těžké brnění, zato krunýř a štít byla lehká zbroj z kůže. Don Quijote byl oblečený nesourodě a na současníky působil asi takovým dojmem, jakým by na nás působil člověk v kožichu, slaměném klobouku a bosý.

Cervantes v nás tento pocit nesmyslnosti neustále obnovuje, nedovoluje, aby-
chom si naň zvykli – mění rytířovo kopí, sundává mu z hlavy šišák, nasazuje mu na
hlavu holičskou misku.

Za tímto vtípem se však ukrývá stále hlubší odhalování podstaty dona Quijota
i světa, který ho obklopuje.“

Viktor Šklovskij: Zrození nového románu (in: Návrat Odysseův, LN Pha 1975).

Hurvínkova diskotéka,
Divadlo S+H (1979)

Foto: archiv



Nepřipomíná vám Šklovského popis fyzického vzezření dona Quijota něco?

Ano, princip tohoto popisu by se dal lehce aplikovat i na výtvarný zjev **Skupovy loutky Spejbla** – konfrontace Spejblova fraku s dřeváky nebo venkovského přitroublého obličej se odstátými ušima s bílou náprsenkou a glazé rukavičkami na nás také působí „nesourodě“ a přímo nás vybízí ke „stále hlubšímu odhalování podstaty Spejbla“. Výmluvnost spojení těchto nepatřičných prvků je zjevná, nenahodilá a – záměrná.

Připomeňme si nyní ještě slova jiného ruského (sovětského) tvůrce a teoretika – S. M. Ejzenštejna:

„Proč vůbec montujeme? ‚Levičáci‘ montáže, pohrávajíce si s kousky pásu, zjistili jednu jejich vlastnost, jež je mocně uchvátla na mnoho let. Ta vlastnost byla v tom, že dva jakékoli kousky, položené vedle sebe, se nevyhnutelně sjednocují v novou představu, jež povstala z tohoto srovnání jako nová kvalita.“ (S. M. Ejzenštejn: Montáž 1938, in: Kamerou, tužkou i perem, Orbis Praha 1961)

Sjednocení protikladných prvků Spejblova zjevu – fraku a dřeváků, bílých rukaviček a odstátých uší (a jistě by se dala přiřadit ještě celá řada dalších detailů) aktivizuje divákovu vnímavost a sjednocuje se ve výsledný obraz, který je již povahy trópické – metaforické, je prostě esteticky aktualizován.

Ale tento princip funguje ještě dále. Samozřejmě, že výsledný obraz – toto spojení na první pohled nečekané, překvapivé a v našem případě, nikoli však nezbytně nutně komické – se postupně, častým opakováním fixuje, stabilizuje a – konvencionalizuje. Proto přichází na řadu i princip opačný: loutka Spejbla s neměnnou typologií obličejů i gestickou charakteristikou postavy se proměňuje i vzhledem k proměňujícím se prostředím, časům i profesím, a tak se objevuje Spejbl třeba v brnění, jindy ve sportovním, na lyžích, na kruzích, v eskymáckém kožichu apod. Tvůrcům jde o trvale se rozšiřující, prohlubující a nečekané objevování nových souvislostí stále též dramatické postavy Spejbla jako dramatického typu.

Na neměnnosti typu v nejrůznějších situacích je založen *clown*, typy *commedie dell'arte* i pouťového *maňáskového divadla* (rakvičkáren). Dovedete si představit znovuvzkříšení pouze jednoho z dramatických typů *commedie dell'arte*, třeba Dottora či Pantalona, mezi ostatními postavami hry, založené na poetice psychologického realismu?

Spejbl se cítil mezi ostatními typy lidových loutkářů (v našem případě K. Nováka) osaměle, jako podivná reinkarnace Škrholy a jeho transpozice z venkovského do městského prostředí. Koexistence s výrazně nerealistickým typem (Kašpárkem) působila také anachronicky, Kašpárkova grotesknost byla jiného rodu než Spejblova.

Ke Spejblovi však přibyl Hurvínek. A dejme do třetice slovo ruskému (sovětskému) teoretikovi M. Bachtinovi:

„Za renesance probíhal úporný zápas mezi významově podvojným lidovým slovem a stabilizujícími tendencemi jednoznačného oficiálního stylu... Dávné významově podvojně slovo je odrazem dávné podvojně představy o světě v stylistické rovině. V souvislosti s postupným rozkladem této dávné podvojně představy a obrazů nacházíme v historii literatury a jevištních forem zajímavý fenomén párových obrazů, v nichž je ztělesněno „nahore“ a „dole“, „vpředu“ a „vzadu“, život a smrt v okamžiku vzájemného oddělení, ve stavu jakési napolo rozdělené existence. Klasickým příkladem takových párových obrazů jsou Don Quijote a Sancho Panza. Podobné obrazy jsou dodnes běžné v cirkuse, v pouťovém divadle a v jiných formách komična. Zajímavým jevem je dialog mezi párovými postavami. Takový dialog představuje významově podvojně slovo v stadiu jeho neúplného rozkladu. Je to v podstatě dialog mezi tvářmi a zadnicí, mezi „nahore“ a „dole“, dialog zrození se smrtí.“ (Michail Bachtin: F. Rabelais a lidová kultura středověku a renesance, Odeon Praha 1975.)

Ano, párovým obrazem literárním je dvojice Don Quijote a Sancho Panza, párovým obrazem divadelním pak loutková dvojice Spejbl + Hurvínek. Tato schopnost vzniku jevištního párového obrazu jim vlastně umožňuje jejich permanentní jevištní život. Touto párovostí jsou S+H sami sebou, ale i vztahem mezi sebou, jsou sami a přitom sami nejsou. Vystačí si sami, pokud chtějí, mohou být i s ostatními, pokud chtějí nebo jsou k tomu donuceni. Nebýt této párovosti, dynamičnost jejich vnitřního vztahu by nevydržela tolik, co již vydržely tyto loutky. Jsou komičti i tragičti, jsou mladí i staří, jsou poučitelní i nepoučitelní. Zásadnost tohoto párového obrazu de facto umožnila Miloši Kirschnerovi pokračovat v jevištní existenci S+H. Bez něj by asi snaha zajistit těmto dvěma loutkám „nesmrtelnost“ zůstala jen zbožným přáním. Právě párový obraz těmto dvěma groteskním protagonistům dává schopnost sdílení se.

Ano – groteskní, to jsem ještě neřekl? Ale dejme slovo ještě jednou M. Bachtinovi:

„Groteskní obraz zachycuje určitý jev ve stavu proměny, ještě nedovršené

metamorfózy, ve stadiu zrození i smrti, růstu i vzníkaní. Vztah k času, k stálému vzníkaní je nezbytný konstitutivní rys groteskního obrazu. S tím je spjat i jiný jeho nutný rys, ambivalentnost. Groteskní obraz zachycuje (nebo naznačuje) nějakou formou oba póly proměny – staré i nové, to, co zaniká, i to, co se rodí, začátek i konec metamorfózy. (M. Bachtin: dtto)

Je zřejmé, že tato „ambivalence“, „stav proměny“ i „nedovršenost metamorfózy“ (třeba ve stavu „metamorfóznosti“), ale i ono „nahore“ a „dole“ probíhá nejen v dramatickém vztahu mezi postavami Spejbla a Hurvínka, ale samozřejmě i v nich samotných, horizontálně i vertikálně jaksi „napříč“ těmito postavami – navzájem i v sobě. To je jeden z podstatných rysů grotesknosti a groteskní ambivalence, jeden z neustálých inspirativních zdrojů stále doutnajícího, i když občas přidušovaného ohně. Nebýt této ambivalence (třeba i v polaritách mládí – stáří, hloupost – chytrost, naivita – moudrost, aktivita – pasivita, a takových polarit by se dala vypočítat ještě nepřehledná řada), kdy jedna z postav na čas přebírá funkce postavy druhé, aby se pak opět navracela do podstaty charakteru vlastního, pak by veškerá snaha o „nesmrtelnost“ párové dvojice byla jen trapným pokusem, odsouzeným k uměleckému živoření a dožívání.

Miloš Kirschner toto podvědomě cítil a vyvaroval se mechanického opakování stereotypu. Bezděčně „ostaršoval“ Hurvínka a „zdůvěřoval“ dříve poměrně autoritativního otecka Spejbla. V jejich vztahu vlastně typicky skupovské téma zkoušení a výchovy u Kirschnera výrazně ustupuje do pozadí, neboť ztrácí svůj *raison d'être*.

Ostatně paralela mezi „vysokým“ a „nízkým“ vedená nejen mezi, ale i napříč postavami existuje již v Cervantesově románu. Stále „vysokým“ není jen don Quijote a „nízce materiálním“ Sancho Panza – a především pak v průběhu vývoje románu, v procesu vlastního Cervantesova psaní se tento vztah dramatizuje a zambivalentňuje, všimněme si jen výrazných významových a charakterotvorných rozdílů mezi I. a II. dílem Cervantesova románu.

Jaký je vztah vnějšího světa vůči vnitřnímu světu obou dvojic, dona Quijota a Sancha Panzy, a Spejbla a Hurvínka?

V obou případech obdobný – je to svět *absorbující i absorbovatelný*. Vnější svět obě dvojice ohrožuje, snaží se o jejich pohlcení a přizpůsobení, obě dvojice jsou však vždy svým způsobem – někdy více, někdy méně – schopny tyto vnější podněty absorbovat a akomodovat po svém. Paradoxně pak tyto vnější impulsy přispívají k obohacení, nikoli k ochuzení vnitřního světa hrdinů obou



dvojic – právě díky jejich párové existenci. Svět tedy do vzájemného vztahu proniká, ale zásadním způsobem jejich vzájemnost nerozruší.

Díky tomuto principu absorbce dokázaly Kirschnerovy loutky S+H do sebe vstřebat i tak pronikavý zlom ve vývoji loutkového divadelnictví na počátku 60. let minulého století, jakým byl vstup živého herce na toto jeviště, a dokonce jevištní koexistenci herce a loutky nikoli jen vedle sebe, ale v jedné jevištní postavě, jaksi uvnitř ní.

S+H zrození z iluzivní podoby tradičního kukátkového divadla dlouho těmto tendencím odolávali, ale Kirschnerovou ctižádostí bylo se s těmito vývojovými tendencemi po svém vyrovnat. Učinil tak způsobem inspirativním, který mu byl umožněn právě díky dynamismu vnitřního napětí mezi oběma postavami. Kirschner se vždy snažil, aby přes viditelnou fyzickou přítomnost herce na jevišti neztratila loutka nic ze své svébytnosti, ze své loutkovosti, aby zůstala dramatickou postavou a nestala se jen rekvizitou v ruce herce, aby loutka zůstala v tomto vztahu herec(loutko)herec – loutka prostě dominantní. Jako by vnitřně předjímal pozdější teoretické závěry Jana Čiáře o jevištní postavě na loutkovém divadle jako triumvirátu *herec – loutka – dramatická postava* (viz J. Čiář: *Teorie herectví loutkového divadla*, AMU Praha 1985). Nebo že by praktické Kirschnerovy tvůrčí počiny stály u počátků této teoretické reflexe?

Časová souslednost či následnost není tak důležitá, důležitější je, že Kirschner nikdy bezhlavě neodkrýval

Miloš Kirschner
v inscenaci *Dějiny
kontra Spejbl*
z r. 1970
Foto: archiv



loutkové jeviště celé, ale prostor pro jevištní koexistenci herce a loutky věnoval především *forbínovým* dialogům S+H i s fyzickou přítomností jejich hereckých partnerů (vodičů-mluvičů) Ki+Šu. (Pro prostorovou úspornost a zjednodušení ponechme teď stranou inscenaci Kneifelových Dějin kontra Spejbl v režii J. Kubíčka, to by bylo zase jiné téma.)

Právě v těchto *forbínách* totiž mohl Kirschner rozšiřovat a obohacovat vnitřní svět S+H o další partnery a protihráče z *vnějšího* světa. Zní to paradoxně, ale je to tak. Animátoři S+H byli *dramatickými protihráči i spoluhráči* obou těchto loutek. Kirschnerovi se to podařilo přes *doslovnou* realizaci onoho bachtinovského principu nahoře-dole, kdy ti, kteří by měli být vnitřnímu světu S+H nejbližší a měli by vyjadřovat jejich pocity, emoce, náladu, názory, myšlenky, se stali naopak loutkám jako dramatickým postavám latentními *nepřáteli* – manipulátory, vodiči i mluvčí nikoliv *jich*, ale *za ně*. S+H jako by existovali *přes* tento fakt, přes fakt jejich nesamostatné *loutkovosti*, přes existenci *hybatelů*. (Kirschnerovy S+H tak došly k obdobnému významovému posunu jako J. Trnka, dřívější blízký spolupracovník Skupův, který se ve svých loutkových filmech velkým vývojovým obloukem propracoval od svých tradičních filmů až k Ruce, kde vztah loutka – člověk došel nového a překvapivého estetického uplatnění v tématu manipulace člověka společenským systémem).

Jak si v této souvislosti nevzpomenout na problematiku her L. Pirandella – především pak jeho hry Šest postav hledá autora (a hráli ji tehdy hned o kus dál v Národním divadle), ve které se dramatické postavy osamostatňují a žijí navzdory autorovi, režiséru i hereckým představitelům svým vlastním životem?

Realizace vztahu mezi loutkou a jejím loutkohercem tak dosahovala metaforického napětí, které již bylo vnímáno například německým romantismem 19. století, aby mu umožnilo vyjádřit náladu lidské determinovanosti, politické manipulovatelnosti atd.

Je zřejmé, že užití těchto postupů bylo umožněno základní estetickou groteskní koncepcí obou loutek S+H, kterou se vylamovaly z poetiky ostatních dramatických postav v nejrůznějších hrách. Byly a jsou bytostně jiné.

Kirschner však – ostatně stejně jako Skupa – hledal a vymýšlel nové a nové, další dramatické typy ke dvěma protagonistům.

Kirschner snil dokonce o tzv. *Divadle z almary*, kde by měl připravenou řadu figur, které by jen převlékal, a připravené loutky by mohly být nasazovány velmi rychle – ze hry do hry, z komedie do komedie. Šlo mu samozřejmě o tuto rychlost, vždyť divadlo, které si říká satirické, musí být schopno rychlé a pohotové reakce, musí být aktuální (a to zrovna v případě loutkového divadla není právě nejsnadnější), a jistě že myslel i na hlediště ekonomické – připravená sada loutek by byla levnější. Především však se snažil o návrat k loutkářské tradici, vždyť z ní – na rozdíl od Skupy – vyšel, Skupa ne, ten se s ní spíše (díky Novákovým) oženil, a to ne vždy bezproblémově.

Kirschner tuto myšlenku nikdy nerealizoval – a dodejme, že to bylo jen dobře, protože by tím ublížil poetice svých protagonistů. Tyto pokusy o rozšíření „rodinek“ základních groteskních typů trochu svědčí o nepochopení základního sémantického gesta groteskních typů. Jejich širší zapojení do realistických kontextů by podřezávalo větev, na které sedí, byť vidina široce rozvětveného květoucího stromu je tak lákavá.

Ale skutečně groteskní typy se nerodí tak snadno. Samozřejmě že k tomu svádí i *párovost* těchto hrdinů, svádějící k dalšímu a dalšímu řetězení dalších a dalších párů, ale cena za porušení jejich dobrovolné izolace a až jakéhosi „celibátu“ je vysoká. O tom svědčí řada pokusů – s pí. Drbálkovou, Švitorkovou, Máníčkou, Žerykem, pí. Kateřinou a dalšími.

Zaplněný, někdy až přelidněný svět realistických komedií s jednoduchou zápletkovitostí není světem němé filmové grotesky, ve které existuje také vzorový typ párových hrdinů (Laurela a Hardyho), ale spíše z něj vystrkují růžky tykadla rodinných seriálů, sitcomů a telenovel (jak ostatně potvrzuje i řada večerníkovské produkce se S+H). A o tom S+H přece jen nejsou.

Dejme ještě jednou – a to už naposledy – slovo M. Bachtinovi, který konstatuje v souvislosti se Cervantesovým slavným románem:

„Karnevalová stránka všech materiálně tělesných obrazů v Cervantesově románu určuje sílu Cervantesova realismu, jeho univerzalizmus a hluboký lidový optimismus. Na druhé straně začínají těla a věci u Cervantesa nabývat dílčího, soukromého charakteru, upadají, zintimňují se, stávají se strnulými elementy soukromé existence a individuálně ovládaným předmětem egoistické potřeby. Ruší se jejich sepětí se zemí i s kosmem, zužují se na naturalistické obrazy všední erotiky. U Cervantesa je však tento proces teprve v samém počátku.“

(M. Bachtin: *dtto*)

Když Bachtin porovnává bytostně groteskní Rabelaisovy typy Gargantuy a Pantagruela se Cervantesovým donem Quijotem, zjišťuje kvalitativní rozdíl mezi totálním zakotvením Rabelaisových hrdinů v karnevalovém groteskním světě a oscilací dona Quijota mezi karnevalovou univerzálností a „zintimňujícími prvky soukromé individuální existence.“

Tímto rozdílem, který by se dal označit i chronologicky jako změna autorské koncepce I. a II. dílu Cervantesova románu, dochází k dvojlomnosti Quijota jako groteskního typu – a obdobnou analogii možno vystopovat i ve vývoji Spejbla jako typu groteskně-dramatického – a možná i obdobně by tento posun mohl být chronologicky naznačen „I., II. a III. dílem“ Spejblova života s podtitulky Skupa – Kirchner – Klásek.

Přílišná „zabydlenost“ groteskního typu v rodinných vztazích soukromě-realistického charakteru totiž povahu groteskního typu rozmělnuje a zatěžuje. A toto rozmělnění má za následek proměnu groteskní vertikály nahoře – dole v pouhou horizontálu realistické žánrové drobnokresby.

Miloš Kirschner
v mladších letech
s oběma protagonisty
S+H

Foto: archiv