

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.

KAREL KRAUS

NEJISTÉ UMĚNÍ

I

Divadlo pochopitelně sdílí nejistotu současného umění, současného světa vůbec. Nejisté je si samo sebou – svým smyslem i svými hranicemi. Původ té nejistoty se už dávno ztratil z dohledu. S nejistotou se někdy vyrovnáváme třeba i sebevědomím. A tak slova umění a umělec dnes řídnu, spíš se mluví – rovnou a bez zábran – o tvorbě a tvůrcích. Je trochu podezřelé, že přes všechny řeči o devalvaci slov málo dbáme na jejich odstíny.

Nebývale četní tvůrci, jimiž disponuje současné české divadelnictví, se sdružují ve studiových, netradičních, otevřených, mladých, generačních, autorských, komunikativních atd. scénách; mohlo by se zdát, že si nemohou přijít na pravé jméno. Nicméně celkový obraz naší jevištní kultury se bez nich neobejde. Nebýt sytých barev, jimiž dnes ožívují jeho popředí, převládla by na něm podkladová šed' kamenných divadel.

Ta pestrost je zblízka matoucí, tolik má odstínů, prolnutí i kontrastů. Nejen v programových prohlášeních, v tematickém zaostření, v dramaturgii, ale také v důrazu na některý způsob projevu, v ladění inscenací a jejich metaforice, v osobnosti hlavních animátorů, v míře tvořivé účasti kolektivu, v jeho pracovních postupech a jeho životosprávě. A rovněž v herectví, ve stupni jeho profesionality, v kvalitě, a hlavně v pojetí hercova úkolu, tedy ve vztahu osoba a role, herec a postava.

Z odstupu se zas jeví ta členitá a dosti různorodá aktivita jako společný proud, dokonce jako hnutí. Ačkoli pěstěná diferencovanost patří k jeho charakteristice, na pomyslném vertikálním řezu naší kulturou – nejen divadelní – by právě tyto scény působily jako kompaktní silná vrstva.

Odkud se tedy podívat a jak se dorozumět? Co teprve vzhází a ustavuje se – a někdy zaniká dřív, než se stačilo ustavit – , může mít leda své kronikáře, ne historiky. Řeklo by se, že teorie na tom bude líp. Nová divadelní vlna k ní jednak vybízí svým rozchodem se samospádnou tradicí, jednak ji pro sebe reklamuje – potřebuje fundaci či aspoň stvrzení svých postojů. Dokonce vychází teorii vstříc: po vzoru všech uměleckých radikalismů zveřejňuje své záměry, snaží se pojmenovat svá gesta, vymezuje se vůči zavrhovanému, nabízí záchytné formule pro výklad svých představení. A teoretizující vykladači vskutku vykládají, registrují, zařazují. Zatím si však nikdo z nich nezískal plnou autoritu ani shrnující hypotézou, k níž by se všechna rozmanitost dala vztáhnout, natož rozvrhem, z něhož by se dala vytěžit metoda, a třeba i soubor brechtovsky uchopitelných návodů.

Materiálu je poměrně dost, i když k textům, často jen interním nebo poloveřejným, nebývá snadný přístup. Píší je režiséři a dramaturgové (v podobě úvah, deklarací, pracovních poznámek, lekcí, zápisů v deníku, článků v programech, rozhovorů, vzpomínek) a píší je kritikové a teoretikové z různých institucí. Pro pochopení „netradičních“ divadel mi připadají cennější sebeinterpretace praktiků: zaujímají stanovisko, patrně důvěřují i svým krajním rozhodnutím. Ve statích reflektujících činnost těchto scén převažuje popis. Většinou jde na ruku jejich záměrům a realizacím, a to natolik, že skoro šmahem, bez kritického zamyšlení, akceptuje východiska, a s nimi pochopitelně distribuci hodnot a oprávněnost cílů. Tak se

objektivně stylizovaný popis, zdánlivě pouhý sled odborně formulovaných zjištění, stává apologií.

Teoretizující projevy, ať vycházejí z divadel, nebo od jejich pozorovatelů, mají v zásadě společný jazyk. Je dlážděn odbornickou terminologií odkazující k vědeckosti, obligátní v době, nad níž bdí „naši tři četníci: Marx, Freud a Saussure“¹. Jenže ta naše rozporná doba sice zbožňuje vědu, ale zároveň k ní má odpor – jako ke všemu, co zavazuje. Zachází tedy s pojmy dost ležerně, chová se k nim z pozice silné subjektivity, z imperativnosti vlastního „návoru“.

Ta nonšalance svědčí sice o neznalosti, ale ještě víc prozrazuje pocit převahy, ono sebevědomí, jemuž tak snadno přichází na jazyk slovo „tvůrce“. Svrchovanost nás může dráždit, ale přiznejme jí, že tentokrát není bezdůvodná. Má se oč opřít a pomáhá jí na nohy i prestiž, kterým sami obmýšlíme různé soudobé mýty.

Bud' jak bud', co se podařilo divadélkům vznikajícím od sedmdesátých let, je podivuhodné. (Nesmíme ovšem zapomínat na jejich předchůdce o deset patnácti let starší, na tzv. profilové scény a divadla malých forem.) Neorganizovaný, nenápadný, spontánní, zpočátku nehalasný nápor prolomil letitou strukturu našeho divadelnictví. Zpochybnil a přinejmenším odmonopolizoval osvícensko-obrozeneckou koncepci „národního divadla“ všech rozměrů a provedení, od „zlaté kapličky“ po její miniaturizované odnože. Výkon, o jakém se neodvažovala snít žádná z předchozích avantgard. Okraj se během několika let přesunul do centra. Starý divadelní mistr se sice nerozpadl, s oficiální podporou funguje dál v plném rozsahu, má i své obecnstvo – většinou dodávané nábořem a „svozy“ a televizí zpracované – , ale pod tlakem nového proudu je nucen všelijak manévřovat. Nadto, jako každá dekadence v dějinách, do jisté míry chápe, a vlastně i obdivuje silného protivníka, a také se mu vlichocuje, napodobí jeho estetiku, zkrátka spolupracuje na vlastní záhubě. Hranice mezi tradičním a avantgardním je, aspoň z té kamenné strany, průchodná. K přesahům dochází v dramaturgii, režii, herectví, v obecnstvu, ve všem. (Na dosah je i paskvil: z čísi iniciativy plánují prý nyní všechna kamenná divadla každoročně jednu „experimentální“ inscenaci. Ale to už zabíhám jinam.)

Druhý úspěch nastupujících scén, snad ještě pozoruhodnější: po všem rozjímání o divadle jako odumírajícím druhu a přes všechnu konkurenci masmédií (či právě jejich zásluhou) dožili jsme se, takřka ze dne na den, obrody divadla; obrody jakoby živelné, velkého záběru a vzešlé z nečekaných poloh. Uskutečnili ji mladí, divadelně nezkušení a mnohdy i neškolení. Určitě neměli v úmyslu něco obrozovat. Jestliže brali divadlo vůbec na vědomí, leda je popuzovalo, stejně jako jeho filmové a televizní odvary. Nejspíš se jim zachtělo projevit, dosvědčit vlastní osobou, že všechno je jinak, že přetvářkou životní i divadelní pohrdají, že si vystačí sami, bez plyšové, znormalizované kultury. Komediantsví si zvolili jako účinný způsob přímého oslovení, ale třeba i proto, že jiné možnosti veřejné aktivity jim byly uzavřeny, anebo s nimi nechtěli mít nic společného. Kupodivu i tentokrát se potvrdila úrodnost amatérské půdy. Nejdřív na ní ovšem bylo nutno provést „revoluci“: obrátit naruby anachronickou ochotničinu, odvozené, zkrotlé spolkaření. Mladí se chytili zapomenuté podstaty amatérismu (dobrovolnost, elán, nezištnost, chuť zkoušet a odvaha pokoušet se) a dovedli ji oživit. Počáteční „záliba“ se časem profesionalizuje, to je nevyhnutelné, i když riskantní. (Nejvyhlášenější soubory jsou nakonec přifařeny ke kamenným divadlům, ale to si zřejmě vynutil toporný zákon a dohlážitelsko-administrativní opatření.)

A do třetice: obnova divadla – máme-li ji docenit – není jen dílem několika skupin specializovaných nadšenců. Celý ten malý div se nemohl udát bez aktivní účasti zástupců obecnstva. Opravdu aktivní, ačkoli se navenek projevuje pouhým diváctvím. Jenže ti mladí

¹

R. Barthes. Cituje A. Robbe-Grillet v autobiografické knize *Le Miroir qui revient*, Paříž 1984, s. 68.

už nejsou jenom obecnstvem, ale stoupenci, přívrženci, „stranou“. Věrností až dojemnou se odvděčují za to, že někdo jim rozumí, dovede vyjádřit (zábavně, obrazně, útočně, bezohledně) jejich „životní pocit“, jejich výsměch i utajovanou nostalgii. Aktéři i diváci jsou tu opravdu semknuti, a to mnohem účinněji než pouhým odstraněním rampy; kdo mluví o hnutí, sotva přehání. Jen tak si ostatně vysvětlují, že i při nejméně zdařilých vystoupeních, kdy běžný divák zírá nebo zívá, plný sál trpělivě, zdvořile vyčkává i přečkává, třebaže mnohé nechápe. Jen tak pevné souručenství diváků s divadelníky mohlo časem přemoci odpor režimních orgánů, a přes všechny jejich zákroky i pozdější rezignaci se nakonec dočkat uznání v podobě blahovůle, byť mrzoutské. Hnutí prokázalo sílu, před nímž neobstála ideologie ani mocenský aparát. Někdejší plané sny o dělnickém divákovi předstihla nová realita: obecnstvo „všelidové“ či „beztrídni“, a k tomu ještě mladé.

Po takových kapitálních zásluhách není snad třeba přimýšlet iniciátorům velkého pozdvižení další. Nepatřily by jim už zcela; vřdyť i těm zmíněným nahrávají dost významné souvislosti, kterých se musím krátce dotknout.

Myšlenky, jimiž se inspiruje dnešní (ale i včerejší a předvčerejší) divadelní generace u nás, nejsou ani nové, ani docela původní. Vlny několika avantgard je nesou od konce minulého století přes obě války až k etapám, které už zasahují naši osobní zkušenost. Nejde však o prvenství, zajímavější je, že tolik si podobné, v lecčem až totožné programy a principy se vynořují stále znovu. A že už několikátá generace si z nich nebere jen podněty, ale v mnohém se jim doslova vydává, podrobuje se jim v jakési fascinaci. Často je přijímá do té míry za své, že nám je, ani neoprášené, prezentuje s tváří objevitele. V houževnatosti staronových konceptů je jistě něco příznačného.

Předchozí fáze divadelní obnovy z konce padesátých let, a ještě víc její vrcholící stádium v posledním desetiletí, se vědomě i pocitově přimykají k obdobným radikalizujícím tendencím ve většině evropských zemí i v obou Amerikách. To je přirozené a sledovatelné. Některé způsoby chování a určité soubory kulturních jevů, aktivit a zálib se i v ideologicky a mocensky rozděleném světě prosazují imperativně. Móda, rocková hudba, video, ale i soudobé výtvarné směry (s literaturou je to nesnadnější) a také divadelní názory a počiny pronikají i do nejlépe strážovaných rezervací zadržovaného času. Přes ostatní dráty, přes hlavy strašáků a indoktrinátorů, nesčetnými a nepostižitelnými průlinami, jakoby nějakou empatií. S tím se dnes počítá, protože se už proti tomu nedá nic dělat. Stojí však za povšimnutí, že infiltrují vesměs projevy neverbální povahy nebo se sníženou jazykovou sdělností.

Současný civilizačně kulturní nárok na globálnost je samozřejmě nesen a prosazován moderní technikou, její průmyslovou exploatací, mezinárodním obchodem, „kulturními dohodami“ i čistě zájmovými styky. Módou podmíněné paraumělecké produkty masového konzumu plní zároveň funkci trojského koně, v jehož břicho se vezou i dílčí, „výběrové“ kulturní jevy, méně odkázané na techniku, a tedy zasahující jen užší publikum. Patří mezi ně i divadlo ve své avantgardní podobě. Ty známé věci připomínám proto, abych ještě jednou zdůraznil pozoruhodný rys našeho nového divadelního hnutí: rozvětvilo se tak hustě a vytvořilo si tak široké a dočasně spolehlivé zázemí, že je dnes prakticky nepotlačitelné, neboť má váhu i průraznost srovnatelnou s masově působícími formami kulturního podnikání. Je-li čím ohroženo, tedy jen svou vlastní křehkostí, především příliš úzkou a nespolehlivou základnou tezí, na nichž staví (např. „generační výpověď“, „osobní téma“, „divadelnost“ atd.), případně labilitou vztahů uvnitř souboru, pokud je pojímán jako životní a názorová komunita (v níž smysl práce je nakonec vždy vytlačen problematikou samotného soužití).

Kdybychom začali pátrat, z jakých širších souvislostí vyvstala důvěra v nové či obnovené poslání divadla tam, odkud k nám podněty, zejména od konce šedesátých let, přicházejí, narazíme hned zkraje na celospolečenské zkušenosti takového dosahu, jaký má vietnamská válka, bída jihoamerických republik spolu se zvěrstvy jejich režimů a -v jiné poloze, ale s nemenšími důsledky – změny smýšlení a tzv. životního pocitu, k nimž došlo

ve značné části Evropy po studentských bouřích ve Francii. Kde násilně prolitá krev zbarvuje všední den nebo kde sociální křivdy volají do nebe, končí estetická libost a je třeba něco udělat. Mnozí pak usuzují, že divadlo – může-li mít vůbec smysl – má se v takových případech stát nástrojem politické akce, především k ní navádět². V jiných případech (jako v osmašedesátém ve Francii) nejde sice doslova o holý život, ale s celou praxí je zpochybněna i teorie společnosti, s tradičními kulturními hodnotami i samotné základy lidských vztahů. Divadlo pak chce buď jenom spoluúčinkovat při destrukci dosud přetrvávajících pořádků, anebo modelovat vztahy uvnitř té společnosti, která má vyrůst ze spáleniště.³

Když naši předchůdci „hnutí“ v tzv. divadlech malých forem začali kolem poloviny šedesátých let pronikat do škvír drolicího se monolitního systému, byla situace podstatně jiná. Tehdejší průkopníci se ještě mohli těšit – poněkud bezstarostně – z eskapád vlastní fantazie, demolovat fráze, bavit sebe i publikum absurditou naprázdno běžící mašinerie v dokonale zreglementované společnosti, radovat se i ze všedních projevů nezideologizovaného života. Jejich celkové nastrojení jako by sytil pocit úlevy, téměř nezkalený sektářstvím, zlobou, skepsí a anarchonihilismem, jimiž prosáкло tzv. nové divadlo na Západě. – Na příliš krátký rozběh našeho osmašedesátého roku nestačila divadla reagovat ani publicistikou, natož uměním. A po srpnu měl už sotvakdo chuť uvažovat, třeba jen platonicky, jak by se asi dovedlo zabydlet divadlo vůbec, a ty malé scény zvláště, za perspektivních okolností. Byla tedy zmařena vedle jiných, závažnějších příležitostí i ta divadelní: pokus o vlastní cestu? Myslím cestu, kterou by neusnadňovala ani kontestace etablovaného řádu, ani třídní boj, ani katastrofismus, ani politická agitace – a samozřejmě ani nebožka teorie bezkonfliktnosti. Mohla to být šance i pro nové drama, pro drama v tom smyslu, jak mu rozuměla jeho vrcholná období?

U nás však k hlavnímu nástupu mladých divadel, ke zrodu jejich „hnutí“, dochází – s příslušným časovým odstupem – za zcela odlišných okolností. Rozhodně nemá ani vzpruhu, ani oporu v dramatičnosti a patosu společenské reality. Rozmach nastává v zakyslé, veskrze neinspirativní době lhostejné střízlivosti. V čase zapomnění nebo zkřivené paměti, v marastickém podnebí, v němž se nedařilo ničemu, kdy největším úspěchem v oboru umění, tedy i divadla, bylo udržet kulturní provoz. ze starého názorového a estetického haraburdí se vytahovalo na světlo i to nejneuvěřitelnější, jen aby vše mohlo zůstat „při novém“. Kdo provedl čelem vzad včas, octl se zas vpředu, kdo nebyl dost mrštný, mohl jen komentovat svůj vlastní nezdar. A „náš lid“, opět v roli „objektu dějin“, pokud se nestaral jen o to své, přihlížel znechuceně a škodolibě. A do tak kormutlivé, ale naprosto neheroické situace, která jako pružná matrace odpérovala každý pokus o čin, vstupovali ti, kdo se nemohli prostě odepsat, protože měli ještě celý život před sebou, jistý talent, a navíc přirozenou vitálnost mládí.

Jejich vystoupení nebylo tedy samozřejmostí, prostou generační směnou. Časy, které vydávaly všechnu sílu na to, aby zahladily dosud čerstvé stopy nadějí, nedovedly o budoucnosti vyvolat jinou představu, než úpěnlivého protahování přítomného beztvárna, nejvýš snad mírně zduřelého. Už to stačilo, aby kdokoli vnímavější musel nést zdesateronásobený tlak své samoty. Prorazit rezignovanou i vnucovanou izolaci, vyhledat druhy stejného odhodlání, setkat se s nimi nad společným zájmem, a dokonce nad prací, vyžadovalo víc vnitřní energie než kdy jindy. Bylo to však i potřebnější a neodkladnější. (A také riskantnější: „grupírování“ dělilo činovníky, i v divadelním kroužku byli schopni větřit

² „Technika radikálního divadla spočívá v angažovanosti, v pochopení, že skutečnost je svou přirozenou povahou politická.... Divadlo permanentní guerilly má učit, ukazovat cestu změny, dát její příklad.“ Davis, R.: „Guerilla Theatre“ in: *Tulane Drama Review*, 10, 1966, č. 4, s. 130.

³ Např. představení Mime Troupe končívala výzvou: „Tohle je naše společnost. Jestliže ji nemáme rádi, je na nás, abychom ji změnili, a jestliže ji nemůžeme změnit, je na nás, abychom ji zničili.“ Srv. Kourilsky, F., „Créer deux, trois, plusieurs théâtres, radicaux.“ in: *Travail Théâtral 1*, podzim 1970, s. 112. – Ovšem v divadlech, která se pokoušejí nějakým obrazem ukázat na lepší budoucnost v oné změněné společnosti, přistupují obvykle úvahy esteticky náročnější, než předkládá přímočará a účelová technika divadla s funkcí ryze politickou.

zárodek „nátlakové skupiny“.)

Kdo se v divadelnictví vzhopili k prvním pokusům, prokázali tím zároveň váhavějším a bezradnějším, že existuje, nebo že aspoň je možné důmyslně prosadit, způsob volného sdružování, že „zájmová činnost“ nemusí být spojena s přidruženými závazky nezbytně, že se může obejít i bez nápadného a kompromitujícího „zastřešení“ třeba jen formální deklarace politické příslušnosti. A naopak, že zdůrazněná nepolitická a neúčast na fasádové ideologii je rovněž politikum. Není vinou této generace, že v jejím přesvědčení se pravda (chápaná jako žitá, zkušenostní) a politika vylučují.

U nás není ovšem dovoleno jen tak někomu, aby si najal sál, sehnal pár korun, vylepil plakáty a předvedl, i kdyby jen svým známým, co s několika kamarády nacvičil, aby prokázal um a také svou představu, o čem a jak by se mělo hrát. Panická reakce na všechno neopuncované a organizačně nepodchycené je tak silná, že pouhý fakt uskutečněného představení se vlastně stává jen pointou zápletkové komedie, která se už předtím odehrála v jeho podtextu. A co se povedlo jednou, nemusí vyjít podruhé. Nad každou inscenací a takřka nad každou reprízou se stahují mraky povolovací nepřízně, houstne nejistota, odhalují se nová provozní úskalí. Po čase přestává být důležité, zda a nakolik je která scéna či produkce skutečně ohrožena. Vytvořil se už jakýsi nimbus trvalého napětí, provizoria, poloilegality, potlačování, vyvzdorovaných úspěchů. Fáma, zřídka docela lichá, je zároveň nejlepší reklamou: návštěvníkovi slibuje nejen vzrušení z účasti na (případně) neopakovatelném, ale i hřejivý pocit projevu (nic neriskující) solidarity s polopovoleným a polozakázaným.

Návštěva představení má tedy ráz nenápadné demonstrace, při níž pak dochází – implicitně – i k stvrzení souboru jako mluvčího obecnstva, k jakési aklamační volbě herců za delegáty jeho názoru či spíše pocitů. Takoví reprezentanti „veřejného mínění“ nevystupují ovšem s manýrami funkcionářů. Vzhledem i chováním téměř splývají se svými „voliči“, a také k nim nepromlouvají z tribuny, z pódia, ale do tváře, z co největší blízkosti. V souladu se svou teorií vyhledávají až tělesný kontakt, třeba v podobě přímého oslovování, vtahování do hry, někdy i šikanování. Umožňují divákovi přímou kontrolu „autenticity“ hereckého projevu: slyší jejich dech, vidí jejich pot, cítí jejich pach. Obdivuje, s jakým fyzickým nasazením se účinkující vydávají svému poslání a svému obecnstvu.

Přispívá k tomu i řešení hracího prostoru. Uspořádání sedadel často připomíná arénu, v níž herec pozorovaný z nadhledu jednak přiznává svou vystavenost, svou závislost na přihlížejících, jednak je povyšuje na účastníky hry. Hry principiálně otevřené, jejíž průběh, a přísně vzato i výsledek, má být odkázán na součinnost všech přítomných.

Příznačnou atmosféru studiových divadel vytváří tedy jak druh a styl jejich představení, tak složení obecnstva, které se v nich shromažďuje (zejména jeho psychologický i prostorový vztah k předváděnému i k účinkujícím). Spoluurčuje ji ovšem, asi velmi významně, také zvláštní ráz prostředí, v němž se hraje. *Genius loci* těch sálů, sálků a sklepů by zasloužil analýzu metodou bachelardovské poetiky. Jejich neútlunost a nuzota má reálnou příčinu v notorickém nedostatku vhodných divadelních prostorů. Ale něčím přece jen – snad je to rouhavé pomyšlení – zároveň vyhovují: obrážejí pohrdání vůči kukátkové dispozici, podporují náklonnost k improvizaci a snahu rozbít iluze, prověřují účinnost „magického“ působení vlastním výkonem bez ohledu na vnější okolnosti. Ovšem útrapy, s nimiž je spojen provoz v takových podmínkách (natrvalo rozhodně neúnosný), vyžadují takřka fakířskou odolnost.

Sám příchod do divadla má svůj rituál. Jako při každém iniciačním obřadu, i tady je nutno zdolávat překážky, podstoupit fyzické strádání. Obecnstvo se začíná shlukovat – dobrou hodinu před představením – u brány, která je zavřená doslova i symbolicky.

Chodí se v partách, mladí se většinou znají. Od jejich animovaného vyčkávání se odráží nervozita smolařů, kteří nesehnali vstupenky. Když někdo odemkne, shluk se dere

dovnitř (zpravidla jen škvírou ve dveřích, neboť „těsná je brána a úzká cesta, která vede k životu“, Mt 7, 14) – a prochází druhou zkouškou: kontrola bývá nerudná, vyvolení jsou vpouštěni, nehodní vykazováni. Všeobecná netrpělivost při druhém testu: tlačence u šatny.

Do sálu je totiž třeba proniknout mezi prvni; zájemci převyšují počet sedadel (nečíslovaných), z nichž valná část je už beztak obložena papírky s rezervací. (I tady protekce?)

Bleskové rozhodování: kde se bude asi hrát a ke které z mála volných židlí se vyšplhat, než ji zasedne čilejší.

Tedy protáhnout se „výpravou“, přelézt praktikábl, nepraštit se do hlavy o reflektor, neporazit stojku, nezakopnout o vrtík.

Kdo se uvelebil, vychutnává blaho dosaženého cíle. I kdyby se už nedalo nic (protahované vyčkávání připouští i tuto možnost), nemá proč být zklamán – osvědčil se a byl odměněn: sedí. Čehokoli se mu ještě dostane, bude už navíc.

Čas k porozhlédnutí. Nahota pošmourného sálu, strohá scénografie. Něco mezi akrobatickým náradím a noclehárnou. Masivní symbol, vetešnická tajemnost, modernistický folklor. Provalila se bohémská ledabylost zákulisí (kde vlastně končí?) na scénu (kde vlastně začíná?), která už sama hraje kýžené spojení se životem bez iluzí? Bordel jako metafora?

Shromáždění v novodobých katakombách: spříznění ve víře, vědomí výlučnosti a společného ohrožení (kdyby tak tady začalo hořet!).

Tamhle už dlouho někdo čte noviny nebo svačí, případně spí ve špinavé posteli. Herec, divák, osvětlovač, autor, režisér? Zsvěcení ho ovšem poznávají. Vlastně se už hraje. Přechod do hry je neznatelný. Asi má platit i opak.

Konečně se začíná.

II

Začátek hry, která se jmenuje divadlo, je vázán několikerou volbou. Rozhoduje se při něm o divákově nastrojení vůči tomu, co uvidí, ale začátek také napovídá, nebo úmyslně zatajuje, kam nás chce hra dovést a jakými cestami, čím si nás chce získat, jaké postavení nám vyhradila a z kterého úhlu se máme dívat. Začátek na divadle je nebo má asi být i překvapením. Je chvílí přechodu do neznáma, ale my se tam chystáme vstoupit – nebo spíš přeskočit – vstřícně: ať se shledáme s čímkoli, neodejdeme s prázdnou.

Za časů nebožky opony docházelo k překvapivému vykročení jednoduše: Zvedli ji nebo rozhrnuli, a my se octli ne sice v jiném světě, jak se říká, ale na jiném místě našeho světa, v jiné jeho poloze, v jiné chvílí jeho dějin. Jako bychom se uprostřed života najednou zastavili, jako by se protrhl okruh našich zkušeností, přerušila se jejich obvyklá souvislost, a my to všechno doposud známé náhle uviděli pootočeno do jiného, jasnějšího světla. Ukázalo se, když jsme si promnuli oči, že právě v dosud nezahlednutém a nerozlišeném je něco podstatného, skutečnost, k níž naše mínění nepřiléhalo. Ačkoli hra nic nepřidala k našim vědomostem, ani nerozšířila, ani neprohloubila naše znalosti, odnášime si z ní proměněnou zkušenost o tom, kdo jsme a jak to s námi a mezi námi vlastně je.

Překvapení nachystané za oponou brávalo někdy na sebe podobu velice vzdálenou prostředí všedního dne. Přitáhla si nás hluboká minulost, uvěřili jsme pohádce, mohli jsme vstoupit do cizího snu, podrobovali jsme se zákonům mocností, s nimiž ve svém podnikání obvykle nepočítáme. Ale ať nás hra přenesla kamkoli, na veronskou ulici nebo do říše elfů, všude platilo stejně a bez výhrad, že příběh je veden pravdou a vede nás k pravdě, kterou jsme vázáni všichni.

Jak ale víme nebo jak si můžeme ověřit, že pravda je při autorovi, a že to není jen jeho pravda dílčí, subjektivní? A v čem vůbec je pravda uměleckého díla?

Umění nejde za pravdou cestami pojmového vědění, s nímž pracuje filosof, ani se

nesnaží – na rozdíl od vědy – zjistit zákonitosti přírody, ani nevyvozuje pravdu z víry po vzoru teologie. Stejně tak nejde v umění o pravdu názorů (tím méně „světových“), účelů nebo pouhé shody s naší zkušeností „jak to na světě chodí“. Umělecké dílo – máme-li na mysli divadlo, a především drama – představuje pravdu lidského jednání v slávě a v boji, ve vztahu k mrtvým, v odpovědnosti za smysl budoucího, ve všem, co člověka přivádí na kraj jeho možností, anebo prostě nejbliž „k sobě“. Umělec sice rovněž poukazuje – jako vědec a filosof – k tomu, co platí pro všechny, předvádí to však na jedinečném, konkrétním případě, za neopakovatelných okolností. Pravdu takového jednání a takové události si nelze samozřejmě vymyslet, žádný autor tu nevystačí s dobrým nápadem a vtipnou zápletkou. Ani divák nerozlišuje tuto pravdivost od smyšlenky či duchaplnosti jen reflexivně; pravdou skutků bývá spíš zachvácen, propadá jí prostým „uviděním“, nabývá jí s vnitřní jistotou, přesvědčuje se o ní svou zasažeností – a zůstává jí poznamenan. Zatímco pravdu antických myslitelů nepřestává filosofie – v nejhlubším obdivu k nim – podrobovat kritice, Sofoklův *Oidipus* trvá jako nezpochybněný příklad odhalení, kdo vskutku je člověk ve své vášni po pravdě. A tak, ačkoli za umělecké dílo zdánlivě ručí pouze subjekt tvůrce, jeho pravda se podává s dokonalou zřejmostí. Neboť *Oidipus* nevděčí za svou pravdu Sofoklově analýze lidské povahy (či dokonce psychologie), ani nějaké jeho skvělé konstrukci univerzálního modelu chování, nýbrž básnickově intuici, otevřenosti, tomu, že svým souzřením se skutečností lidské existence v jejích určujících rysech – nebo jakkoli nazveme ten zázrak – zachytil a dovedl vyslovit, jak každý v tomto světě vždy jsme a jaký je toho (tajemný) smysl, pokud vůbec je.

Pravda uměleckého díla není v adekvaci toho, co představuje, se skutečností, jak ji vidíme a jaký řád do ní vnášíme podle svých získaných mínění. Není ani v úhrnu všech významů, které v díle dokážeme zachytit. Před nimi a nad ně je výrazem světa, na jehož výzvu odpovídá. První a nejpůvodnější odpovědí je umělcova zkušenost, jeho prožitek jistých vlastností světa (světa ve smyslu kosmologickém i existenciálním). Tedy žádná idea, tím méně teze, ale pravda, s níž se umělec ztotožnil – anebo lépe, protože se jí nemůže dobrat pouhým volním aktem – , která je s umělcem totožná. Zakouší ji jako „myšlenku ve stavu pocitu...“, myšlenku, která v umělci ožije jen tehdy, stane-li se pocitem ..., existenciálním postojem, z něhož se (umělcův) svět může vyjevit. A takový postoj sám je vzhledem k subjektu apriorní, totiž v tom smyslu, že subjekt ustavuje jakožto subjekt.“⁴

Avšak rozumíme-li pravdě uměleckého díla jen skrze subjektivitu jeho tvůrce, neznamená to, že v prostoru umělcovy svobody se může dít cokoli a že každé řešení *ad hoc* tu platí. Jen striktní soudržnost, vlastně „dokonalost“ jeho pravdy získává důvěru, přesvědčuje, má sílu, působí nevýratně.

Autor jako by obnažoval a zároveň pořádal souvislosti světa, do něhož nás uvádí. Nejsou-li však smyslově a racionálně uchopitelné významy pravým smyslem, a tedy ani pravou podobou světa autorem zpřístupněného, jsme vlastně ve svém porozumění dílu odkázáni především na jeho „druhý plán“ (za „první plán“ tu – velmi zjednodušeně – pokládám vrstvu obsahového, čistě racionálního porozumění). Přístup k němu otvírá umělcův výraz a styl. Jimi zasahuje a naplno rozehrává naši ozvučnost, naše pocity, představy, prožitky, kulturní zkušenost, vědomé i nevědomé obsahy, celé naše „afektivní *a priori*“, celou naši niternost. To je ona rovina, v níž můžeme zakoušet přináležitost k smyslu díla a přitakat jeho pravdě, v jakési pokoře se před ním sklonit, s úžasem a zadostiučiněním se jí podrobit.

Přijetí pravdy uměleckého díla není tedy, jak už jsem se zmínil, ani tak věcí poznání, úvahy nebo rozhodnutí, ale spíš jakéhosi bezmocného zakoušení, že ve skutečnosti je smysl, který člověk nezakládá ani do ní nevnáší, nepromítá, ale kterému je schopen porozumět jako témuž (identickému), jako pravdě bytí. Pravdě, které je nejen sám účasten a podřízen, ale která se právě skrze lidskou bytost vyjevuje a přichází (zejména v umění) k výrazu.

Sounáležitost a souvislost smyslu, ačkoli v ní stále jsme (jsme do ní „ponoření“), není

zkušeností všedního pobývání, není každodenním chlebem. V práci, v rodině, na veřejnosti, při oddechu a všelijakém rozptýlení i „kulturním vyžívání“ jednáme, uvažujeme a cítíme, jako by „reálné“ kontexty našeho života měly jinou polohu, ukládaly nám jiné úkoly, přinášely jiné starosti, poskytovaly jinou radost, jiné uspokojení – měly zkrátka jiný smysl. Otázka, jaký je pravý (bytostný) smysl „toho všeho“, zpravidla vytane, nebo spíš udeří, když jsme v úzkých, ztrácíme půdu pod nohama, když zdánlivý smysl dosavadního života naráz unikne a nás se zmocní pocit, že za této situace už „nic nemá smysl“, že stojíme před něčím osudovým, že napříště už všechno bude jinak. Ale může se také stát, že onen silný smysl se nám otevře setkáním s přírodou, s krásným obrazem, s hudebním dílem, opravdovou láskou.

Jsou jistě lidé natolik pohlcení obstaráváním primárních potřeb života nebo natolik vtažení do jeho různých konkrétních praktik, že se s podobným setkáním míjejí trvale, že nikdy – až do chvíle smrti – nezakusí přemoc smyslu, neprožijí to zvláštní uchvácení či úděs. Ale jako se člověk může proplétat světem v neustálém zaujetí jeho hmatatelnými stránkami a nic z podstatného, co se v něm děje, si příliš nepřipouštět, naopak předcházet každému vyšinutí soustředěním na úzké zájmy a potěšení svého já, může také člověk – obvykle ten, který už má zkušenost s průnikem okamžiku pravdy do setrvačného pragmatismu – toužit po novém setkání s plností smyslu a vyhledávat příležitost k němu.

Příležitost, která v moci divadla je, pro kterou (si) koneckonců do divadla chodíme, a kterou máme právo od divadla očekávat jako jeho vlastní překvapení. (Úmyslně užívám střídmeho a co nejповšechnějšího slova překvapení, aby se do jeho významového pole vešly různé druhy a stupně údivu, s nimiž divadlo pracuje a divák počítá.) Překvapení, o němž je řeč, si lze ovšem představit jen jako krajní možnost divadla. Tak vzácnou, že se na ni sotva upamatováváme pod závalem tolika jiných jeho podob, umných i primitivních, bezostyšných i vysoce intelektualizovaných, ale vždy nějak okleštěných, a proto ve srovnání s maximální, leč prokázanou potencialitou divadla vždy také něčím neuspokojivých.

Důkazy „krajních možností“ divadla, jak jim v této souvislosti rozumím, podávají vždy jen ojedinělá – byť v určitých obdobích těsněji sousedící – díla některých dramatiků. Žádný jejich definitivní vzor ovšem neexistuje. Každá epocha jim dávala svou, napříště už nikdy plně uskutečnitelnou podobu. Také každé jejich jevištní vyzdvižení z minulosti je dějinně podmíněným pokusem (někdy dokonce objevem) nového porozumění. Tradice, do níž díla vstupují a z níž se časem vynořují, je jimi zároveň jak utvářena, tak jejich příští recepci spolutvoří. Pro současnost a její sebepochopení, pokud se projevuje divadlem, je však příznačné, že s cestou k dalšímu velkému vzepětí dramatu vlastně nepočítá, nechystá se k ní, patrně se v ni ani neodvažuje doufat, ale také se o ni většinou nezajímá, nezřídka jí dokonce opovrhne. V době rozdrolených hodnot, jen reliktních záblesků smyslu a divoce zježených pochybností jistě ta zdrženlivost či averze nepřekvapuje, naopak dobře splývá s nejistotou celého soudobého umění. Avšak popřít umění, které vposledku vždy odkazuje ke smyslu a pravdě, k něčemu, co trvá ve všech proměnách, se ani divadlo dosud neodhodlalo. Naopak, domáhá se umělecké relevance pro různé jevy a postupy ryze naturální či nahodilé, a přitom problematizuje i nejzákladnější nároky, spojované s představou umění odevždy. Například pojem uměleckého díla jako záměrného úsilí o plné, „dokonalé“ vyjádření uviděné skutečnosti (zpravidla na pozadí tragicky zakoušené nezacelitelnosti rozštěpu mezi realitou a uměním).

K pojmu uměleckého díla je snad třeba připomenout, že jeho podmínku nevidím ve výjimečné důsažnosti tématu nebo mimořádném rozpětí skutečnosti, kterou zachycuje. Van Goghova židle, bota nebo slunečnice jistě nepředstavují svět ve všech jeho dimenzích a otázkách, které nám klade. Avšak to, co vyjevují, je podáno v plnosti či dokonalosti tak zřetelně, že jejich obraz zaceluje mezeru, která se tu jakoby dosud rozvírala, a zároveň navazuje na všechny souvislosti světa, vplývá do kontinua skutečnosti jako její přirozená součást.

Nejistota ovšem nepostihla umění nějakým opomenutím nebo fatálním úbytkem talentů. V duchu už staleté historie novodobého sebepojetí člověka spolurozhodovalo umění o jeho postoji a objevilo přístupy ke skutečnosti, které se staly nadlouho závaznými – jejich opakování a nedočerpaná výmluvnost tomu aspoň nasvědčují. A přesto může produkce mnohých současných divadelníků vyvolávat podezření, že svět, který představují a jak ho představují, je spíše odrazem jejich nálad a pocitů než reflektovaným stanoviskem, vlastním zakoušením toho, co výslovně či implicitně kladou. Z někdejších objevných zjištění a zásadních rozhodnutí jako by se postupně stávalo instrumentárium hotových řešení. V podstatě tedy předsudků nepřihlízejících k jiným, dosud v skrytu trvajícím, nevytěženým nabídkám možností divadla. Soudím, že k hlavní z nich patří, jak jsem uvedl na začátku, divadlo dramatu. Význačné postavení dramatu neodvozuji přednostně z jakési neměnné, tuhé platnosti určitých norem estetických, nebo dokonce z rigorózních požadavků určitých technických postupů a stylových podmínek, vázaných současně na specifické způsoby divadelního představování. Vlastní a neměnné předpoklady dramatu bych v této souvislosti kladl spíše do jeho závazných vztahů k pojmům a kategoriím filosofického dosahu, jakými jsou např. celek, čas, řád, svět, struktura lidské zkušenosti, smysl.

Mluvím-li o divadle dramatu – je doufám zřejmé, že metonymicky – jako o divadle s oponou, rozhodně nechci předjímat, tím méně určovat jeho jevištní podobu či základní uspořádání divadelního prostoru. Připomínám jen, možná s nádechem nostalgie, výhody zařízení, které patrně nemělo, aspoň v době původního využití, pouze technický účel. Opona především jednoznačně vymezuje začátek a konec hry, odděluje její prostor od místa vyhrazeného divákům, a tak každému přiděluje postavení, jaké mu náleží. Od světa, který je za oponou, očekává divák překvapení: co, kde a jak se bude dít a k jakým koncům to povede. V jednom však nechce být divák překvapen, ale mít jistotu: že neuvidí nic nahodile se přihodivšího, nýbrž dění uspořádané, skloubené, důkladně předem uchystané, zkrátka hotové, dovršené dílo, v němž i všechno překvapivé bude mít svůj čas, své místo, svůj přesně určený průběh. Nezáměrné vybočení z řádu pocíťuje divák jako nežádoucí vytržení ze hry, a proto se mu posmívá nebo projevuje nelibost. Podobně reaguje na příliš zjevné nedostatky hry: na slátaný, nudný či nesrozumitelný příběh nebo nápadně špatné, tj. nepravdivé výkony herců.

Děj, který se před divákem rozvíjí, byl tedy někdy někým zkomponován, jednání postav a jejich charaktery určeny, slova, která si vyměňují, vymyšlena. Vzniklé dílo, přístupné porozumění a svým způsobem hotové už v této slovesné podobě, se pak stává nezbytným a závazným předpokladem pro činnost celé skupiny dalších umělců. Usilovně zkoušejí, jak nejlépe (nejpravdivěji) tu slovy zachycenou událost představit jako přítomnou, jako (téměř) skutečně se dějící jednáním živých lidí. Když se po četných pokusech hercům podaří najít přiměřený výraz pro některou repliku, situaci, pro celý výstup atd., dobře si jej zapamatují, aby ho mohli, až bude třeba, zopakovat s nemenším účinkem.

Dohotovený, nikdy však docela hotový výtvor, takřka veskrze umělý, protože jeho průběh podléhá mnohým pravidlům, omezením a promyšleným nápadům a jen v nepatrné míře se v něm může uplatnit bezprostřednost a nepřipravené řešení, tedy dílo vytvořené s úsilím a uváženým postupem, předestře se pak divákům ve chvíli, k níž všechna ta energie a práce směřovala, jako právě teď a zde se naplňující, jedinečný, konkrétní lidský úděl.

Řeč je tu samozřejmě o divadle, které předpokládá opakování vypracovaného rozvrhu díla jeho postupnými realizacemi. Otázka dohotovnosti a opakováním nezměněné podoby je jistě zvlášť choulostivá. V zásadě však jde o to, zda inscenace je pojata a prezentována jako dílo při všech nevyhnutelných odchylkách a proměnách totožné⁵, anebo zda každé představení je výslovně zamýšleno jako jeden z opětovných pokusů o vyjádření určitého tématu. Tedy jako sled náčrtů k dílu, které nechce, a principiálně nemůže být nikdy dohотовeno. Asi jako nikdy nenamalovaný obraz, k němuž však existuje řada skic. Takový

⁵

Přinejmenším v tom, co Roman Ingarden míní „ideou“ díla, srv. jeho *Umělecké dílo literární*, Praha 1989, s. 304 – 5.

postup provází přesvědčení, že v samotném úsilí o výraz se umělec projevuje pravdivěji, než v definitivně uzavřeném díle, a že i ten, kdo ho při práci pozoruje, nejen proniká blíže a s větším zaujetím k věci, o kterou jde, ale stává se i jejím přímým účastníkem, ne-li spolutvůrcem.

Naivně a primitivně podaný nástin vzniku divadelně-dramatického představení chtěl tlustými čarami vyznačit pozice hlavních účastníků hry – autora, herce a diváka – a připomenout jejich základní povinnosti a nároky. Toto schéma není spojeno jen s některou epochou nebo žánrem, můžeme je přiložit na valnou část evropské divadelní historie. Nepředpokládá ani maximální duchovní a morálně estetická měřítko: na přípravě představení, na rozmanité činnosti schované za oponou, se vždy významně podílí také řemeslo, odborná zkušenost, úvaha, kalkulující odhad. Ani od diváka se tu nečeká jakási ryzí, ničím nezastíněná otevřenost: přistupuje na hru vybaven svými názory, zálibami a předsudky, a také s vědomím, že si zaplatil; nejrůznější mohou být i pohnutky, které ho přivádějí do divadla – pokaždé už v nějakém rozpoložení.

A přesto – bez ohledu na nezbytnou artificiálnost a rutinu ze strany strůjců hry a vždy se vyskytující předpojatost i nedisponovanost ze strany obecnstva – ve chvíli, kdy se zvedne opona, ustupuje hluboko do pozadí všechno okolnostní a funkcionální a začíná se dít pravý smysl setkání diváka s dramatickým dílem představeným na jevišti. (Nenastane-li očekávaná událost, tj. selže-li hra vinou kteréhokoli z účastníků, vždy převládne pocit ztracené příležitosti.)

Smysl představení dramatického díla je v tom, že na zvláštním místě, ve zvláštním čase – jakoby v trhlině našeho všedního kontinua – zpřítomňuje zvláštní, nezaměnitelný případ lidského jednání. Za zvláštních okolností a v jejich souhře, v té vyňatosti a výjimečnosti, prokazuje člověk, kým je, kam až může a kde jsou jeho meze. Střetá se s jinými nebo se jim tělem i duší odevzdává, zdolává nepřítele nebo sám sebe, prochází zkouškami a obstává v nich nebo selhává, někdy vítězí tím, že podléhá, jindy je poražen svým úspěchem. Plně zaujat a vzrušen děním všeho toho dobrého i zlého, v závratí nad lidskou krásou a ohavností, nad šťastným či nešťastným osudem zakouší divák úžas, blaho i hrůzu nejen ze spatřených činů a povah, ale také, snad především, z vlastních možností, které před ním příběh otevřel. Neboť co pro nás doposud bylo tušením, snem, bájí, skrytou touhou či nenávistí, přízrakem, a také to, co jsme ještě žádným způsobem nezakusili nebo nač jsme se z bázně, studu či nedochůdnosti nechtěli a nedovedli podívat, ztělesnilo se pojednou před námi, zasáhlo naše porozumění světu, skutečně tu pro nás je. I když se stokrát konejšíme, že jenom v modu „jako by“, na divadle, které před námi jenom hraje fiktivní příběh. Divadlo totiž podivně svazuje diváka s tím, co na vlastní oči vidí, na vlastní uši slyší, při čem je cele. Je-li toto osobní spojení přerušeno, ztrácíme-li kontakt s příběhem jako s reálnou možností lidského, tedy našeho jednání, přestáváme být účastníky hry, vypadli jsme z ní a stali se jejími pozorovateli a posuzovateli, vycouvali jsme z prostoru bytostného setkání na pole obdělávané jen racionalitou a estetickou libostí, zaměnili jsme sféru umění za přehlídku intelektuálních a artistických prostocviků nebo za nástroj společenské kritiky a ideologie.

Za velikou přednost divadla s oponou tedy pokládám zřetelné vytyčení mezí působnosti pro každého, kdo se představení účastní. Každý tu má určeno své místo a každému je vyhrazen takový podíl na hře, jaký mu za daných podmínek přísluší.

Hierarchické členění divadla s oponou (znovu prosím, aby to kuriózní označení bylo chápáno metonymicky, nikoli jako snaha kanonizovat prostorové vztahy kukátkového divadla) nemůžeme vysvětlovat konvencí, nahodilou nebo jen historicky podmíněnou realizací vývoje druhu. Uspořádání divadla s oponou je především určitým porozuměním pojmu hry.

Hra bývá zpravidla pojímána antropologicky, jako jistý druh aktivity nebo jako jeden ze způsobů lidského chování, motivovaný psychologicky, fyziologicky a z hlediska účelu i

biologicky. Je však možno přistoupit ke hře také jinak, pro uvažování o divadle podstatněji. Učinil to např. Eugen Fink, pro něhož se lidské porozumění světu neděje jenom řečí, prací, bojem, životem v pospolitosti, ale také hrou, která je zcela zvláštním projevem vztahu člověka a univerza. Ve hře nezůstává člověk uzavřen do sebe, ale „vychází ze sebe“ ve smysluplném porozumění celku světa (který tu není ovšem míněn jako úhrn všech věcí); otevírá se tedy světu (jako se i svět otevírá člověku).⁶

Hru, pojatou jako stejně původní a v lidské pospolitosti stejně základní možnost porozumění světu jako láska, smrtelnost, práce a boj, odlišuje od těchto způsobů vztahování k sobě, k jiným lidem a k přírodě význačný specifický rys: hra je „smysluplným vztahem k něčemu, co není ani věcí, ani událostí věcného rázu“,⁷ ale „existenciálním aktem“, v němž „člověk sám sebe transcenduje, překračuje determinace, jimiž se obklopil, v nich se realizoval...“ a „z nichž nemůže ve skutečnosti uniknout...“, leda „ireálným způsobem, tj. ve hře“.⁸

Moc dramatického divadla (jak jsem se pokoušel naznačit úvodem) a jeho stálá přitažlivost je do značné míry zakotvena právě v této výjimečné povaze hry, v jejím modu „neskutečné skutečnosti“. Neboť všichni, kdo hrají, jsou skuteční a „všem přísluší táž dimenze reality. Ale tím, že (si) hrají spolu, vytvářejí hrou ireální svět... ireálnou oblast smyslu, která je zde, aniž tu je, která je teď, aniž teď je.“⁹

K divadlu jako zvláštnímu světu hry přistupuje také Hans-Georg Gadamer ve svém základním díle.¹⁰ Hrají-li si děti mezi sebou, i když někoho představují (třeba ve hře „na tatínka a na maminku“), splývají s tím, co představují, samy se v tom jakoby ztrácejí. Na divadle však dochází k něčemu naprosto jinému, tam je všechno představování představováním pro někoho. Hra je pak zakoušena jako skutečnost, která hrajícího přesahuje. Svět divadelní hry je sice sám v sobě uzavřen, avšak „směrem k divákovi je jakoby otevřený. Teprve v něm nabývá svého plného významu...on je tím, pro něhož a v němž se hra odehrává...“.¹¹

Hráč, který je plně angažován ve hře, musí být zaujat jen tím, oč v ní jde, jen tomu být oddán, protože jinak by ze hry vypadl. Pojímá-li E. Fink hru jako „symbolickou formu“ porozumění světu, lze divadelní hru (dramatickou) chápat jako zvláštní případ hry, kdy porozumění světu je přímo tím, oč v ní jde. Herec jako účastník hry jedná ve shodě s jejím „duchem“, jako prostředník a spoluvykonavatel naplnění smyslu hry. Takové jednání má pak ráz skutečného lidského a v daném případě zároveň uměleckého činu. (Ve srovnání s ním – a tentokrát ho snad právem můžeme nazvat tvůrčím – je pojem „autorského herectví“

⁶ Srv. Fink, E.: *Spiel als Weltsymbol*, Stuttgart 1960. Protože autor překládal citované úryvky z francouzského vydání (1966), uvádíme zde i dále zmíněná místa rovněž podle pozdějšího českého vydání *Hra jako symbol světa* v překladu M. Petříčka, Praha 1993 (pozn. edit.). „Při hře nezůstává člověk v sobě, v uzavřeném okruhu svého nitra, nýbrž v kosmickém gestu *vystupuje ze sebe* a názorným způsobem naznačuje celek světa.“, s. 34.

⁷ „... smysluplný vztah k něčemu, co není věc a věcná danost“, tamtéž, s. 251.

⁸ „Hra je *existenciální konání*, které vyvádí z čistě imanentního zkoumání lidských věcí...“, tamtéž, s. 251. „Ve hře *člověk transcenduje sebe sama, překračuje vytčené meze, jimiž se obklopil a v nichž se „uskutečnil“*“, s. 252. „Tento tvar života, který jsme sami způsobili a svobodně vytvořili, nemůžeme nikdy *skutečně* opustit, *nemůžeme skutečně uniknout sobě samým* a zbavit se břemene vlastní odpovědnosti, nemůžeme skutečně přeskočit naše skutky – avšak „*neskutečným způsobem*“ ve hře toto vše můžeme.“, s. 252 – 3.

⁹ „Hrající člověk se chápe určitých věcí (ať už jsou k tomuto účelu uměle zhotovené či nikoli) jako „hraček“. Věc, s níž si hraje, i bližní, s nimiž se oddává hře, jsou právě tak skuteční jako on sám – a patří do *téže dimenze skutečnosti*. Hrají-li však společně, vzchází v jejich hře ireální svět hry, v níž mají své role, a jejich hračka nabývá imaginárního charakteru. Lidskou hrou tedy do celkové skutečnosti reálných věcí a dějů vniká „*ireálná sféra smyslu, která je zde, a přece zde není, je teď, a přece není teď*.“ (Tamtéž, s. 250) – Eugen Fink sleduje vztah mezi hrou kosmu a lidskou hrou, a na prostupné hranici mezi hravostí a vážností zkoumá ludické prvky v mýtu, magii, náboženském kultu i v životní praxi, a také různá filosofická pojetí hry; svůj pokus uzavírá nahlédnutím světa jako „hry bez hráče“ (tamtéž, s. 251).

¹⁰ *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, 4. vydání tamže 1975. Dovojuje, že „vlastním subjektem hry není ten, kdo ji hraje, nýbrž hra sama“ (s. 102), principiálně tedy uznává „primát hry nad vědomím hrajícího“ (tamtéž).

¹¹ Tamtéž, s. 103 – 105. – Gadamer uvádí v první části své knihy (oddíl II: Ontologie uměleckého díla a její hermeneutický význam, kap. I: Hra jako vodítko ontologické explikace) několik rozlišení, která se přímo vztahují k divadlu a o něž se opírám ve svém výkladu. „Stane-li se hra divadelní hrou, dochází ve hře jakožto hře k totálnímu obratu. Staví diváka na místo hrajícího. On je tím – a ne ten, kdo hraje – , pro něhož a v němž se hra odehrává... V zásadě se tu ruší rozdíl mezi hrajícím a divákem. Požadavek, aby minili hru v jejím vlastním smyslu, je pro oba stejný.“ Tamtéž, s. 105.

prosazujícího hercův nárok na svébytnou tvořivost, ačkoli je pouze titulem pro jeho snahu propašovat do hry něco jejímu světu nevlastního a cizího, tedy kazit hru, jen neobvyklým pojmenováním nedostatku svědomí či malicherné ješitnosti.)

EXKURZ O AUTORSKÉM HERECTVÍ

Autorský herec (platí to však o kterékoli ze složek autorského divadla), který představuje svůj postoj k textu, případně své „téma“, vnáší do divadla (do hry) něco nedivadelního a vůbec neuměleckého, totiž netransformovanou realitu, naturalnost svého soukromí, nahodilost svých názorů a momentálních nálad, surový „materiál“ neopracovaný reflexí a překypující (bohužel ne jenom kuchařovým nedopatřením) přes okraj hrnce „tématu“ společného.

Ale předpokládejme, že autorský herec osobitostí a pregnancí nejen svých subjektivních postojů, ale i jejich výrazově zvládnutou a čitelnou (profesionální) prezentací přesáhne závažnost i zajímavost vlastního „tématu“ hry – a zároveň jejich uměleckých kvalit –, takže představitelovo „téma“, původně uplatňované jakoby *in margine*, se přesune do centra a stane se osou celé podívané. (Dobře známý a téměř už klasický je tu příklad Werichův.) V tom případě se ovšem změní žánr hry (pokud nebyla tak koncipována už v původním záměru) a představení nejspíš nabude buď povahy *one man show*, anebo kabaretu. (Opět lze uvést Osvobozené divadlo, jehož pověstné, v podstatě kabaretní předscény nejvíc upoutávaly diváky, zatímco vlastní hře, jejíž jednotlivé obrazy měly ty výstupy uvádět a spojit, připadla naopak funkce jakýchsi můstků nebo spojovacích čísel.)

Zmíněný případ převahy osobnosti nad hrou je však velmi vzácný. Kdybychom přihlédlí ke skutečné situaci a představení od představení se snažili zachytit konkrétní obsahy autorských „sdělení“ a jejich působivost a estetický účinek, zjistíme velmi úzkou základnu (tematickou i emocionální) většiny hereckých subjektivit a neurčitost jejich osobního komentáře (často zaviněnou i profesionálními nedostatky, především neschopností odlišit záměrné od nezáměrného, která v divákovi vyvolává dojem stále se opakujícího *fadingu* či „informačního šumu“). Pojítkem mezi takovými hereckými projevy a diváky, ve značném počtu vrstevníky, bývá nejspíš společný pocit, spíš komplex pocitů dost těžko rozlišitelných, ale v úhrnu spolehlivě fungujících. V tom pocitovém srozumění dovede obecnost vytušit i nevýstižné, domýšlet si napovězené, předstihnout dosud neprojevené, v náčrtu uvidět celý obraz.

Zdá se, že potud by vlastně mohlo být všechno v pořádku, neboť divadlu v podstatě o nic jiného nejde: z hlediska imanentních záměrů plní tedy poslání. Nechce být divadlem „interpretačním“, tj. pouze inscenovat autorův text, ale hrát svůj (generačně) subjektivní vztah k němu, vyjádřit, v čem a jak je autorem aktuálně oslovováno. Divácká recepce představení ve většině případů dokonce potvrzuje, že takový pocitový přístup (který tu nabývá významu jakéhosi „sémantického gesta“, jak by řekl Mukařovský) není jen privátně osobní zkušeností některého z herců (nebo celé skupiny), protože nachází v obecnstvu souhlasné přijetí, dosvědčující, že autorský herec (autorské divadlo) „mluví“ i za ně.

Avšak akceptovat toto stanovisko znamená současně spokojit se s tím, že konstatující stvrzení – jakkoli metaforické – současné zkušenosti je cílem divadelního usilování. Pak ovšem je také nemístné a naivní ptát se na „poslání“ či „smysl“ divadla (a umění vůbec), a nezbyvá než se připojit k těm, kdo uvažují, jak je dnes běžné, jen o jeho (společenské) funkci. Tedy rezignovat na všechny další možnosti divadla a v jednotné frontě „tvůrců“ s diváky hledat oblast společného přitakání tomu, co bylo vlastně jen zaregistrováno. Tato minimalistická představa je ostatně ve shodě s tendencemi zrušit dělící čáru mezi prostorem hry a hledištěm (odstranit „rampu“ a „oponu“), vtáhnout diváka do hry, vyvést ho z pozice „jen“ pasivně přihlížejícího.

„Otevřenost“ hry směrem k divákovi, spojená s jeho „aktivizací“, má ovšem další důsledek: dělá z něho komplice. Jeviště a hlediště se vzájemně ujišťují o svém srozumění, o společně zakoušeném a oboustranně shodném pocitu, že „tak to na světě chodí“. Tehdy se divadlo opravdu stává zrcadlem (v onom úzkém, nepřeneseném významu) skutečnosti, odrazem její pouze společenské (psychologicko-sociologicky nahlédnuté) roviny, jejího zjevného povrchu. Odrážení jeviště v hledišti a naopak vytváří potom dokonale uzavřený kruh.

Zrcadlový obraz skutečnosti (nemíním samozřejmě její naturalistické napodobení, nýbrž významový odraz, i když je většinou vyjadřován metaforicky, nadsázkou, alegorickou či groteskní transpozicí atd.), pokládáný za její pravdivé vystižení, ačkoli je vlastně pouhou tautologií, propůjčuje navíc divadlu (domněle) význačné, ba privilegované postavení: jen na divadle se (zdánlivě) ukazuje skutečnost, jaká „skutečně“ je. Takto „zdivadelněná“ skutečnost – a právě tím, že zaujímá odmítavý postoj ke skutečnosti žité – omezuje projev pravdivého, „autentického“ vztahování k realitě na okruh divadla. Ve funkci zrcadla, jehož (tautologický) odraz-obraz nikdy nedovoluje uvidět, co je za ním, stejně jako svým trvalým protestem (vyslovovaným i jen pocitovým) umožňuje pouze negaci (pokud nezaujímá rovnou vágně nihilistický postoj), nikoli však nahlédnutí, které by ke skutečnosti otevřelo možnost jiného přístupu. Takové divadlo právem zavrhuje oponu – nemá totiž co oddělovat, protože žádné překvapení divákovi nechystá: před ní i za ní je totéž.

III

Hercův vztah ke hře (a zároveň ke smyslu herectví), podmíněný zvláštním případem hry, jímž je dramatické divadlo, chápu jako dvojí (přesněji simultánně „dvoustupňovou“) otevřenost: vůči světu hry¹² a vůči „celku světa“, jehož porozumění hra nabízí. Přemístíme-li se nyní do hlediště, abychom posoudili, jaký je divákův vztah ke hře (a jak je tedy vymezena sféra jeho účasti), zjistíme, že i tady jde o „dvoustupňové“ porozumění, v lecčem ovšem významně odlišné.

Divák rovněž proniká porozuměním světu hry k porozumění „celku světa“. Jeho způsob porozumění je však převážně „duchovním“ aktem, který divák vykonává pro sebe, na rozdíl od hercova výkonu, u něhož „duchovní“ porozumění je předběžnou i průběžnou součástí hereckého jednání, tedy „porozuměním“ konkrétně představovaným pro někoho. Způsob účasti na hře se u diváka a herce různí i v tom, že herec sice spoluurčuje průběh hry, ale protože je pouze jedním z přímých účastníků, svým podílem jen spolurealizuje její konkrétně představované „porozumění“. Zatímco divákově porozumění se hra otevírá jako celek. (Za příklad zčásti podobného vztahu může snad posloužit houslista v orchestru, který rovněž nemá nejlepší předpoklady pro vnímání celku hudebního díla. Jednak je svým přímým podílem na společném výkonu upoután nároky vlastního partu, jednak jeho umístění mezi skupinami ostatních nástrojů mu nedovoluje vnímat vyvážený zvuk orchestrálního pléna.)

Divák má pak nejlepší podmínky pro vnímání a porozumění představené dramatické hry tehdy, může-li k ní přistoupit jako k celku co nejdokonaleji vypracovanému ve všech jeho uměleckých komponentech těmi, kdo se hry v intencích jejího společného základu (textu) hereckým jednáním účastní. Domnívám se, že v tom smyslu je třeba chápat Gadamerovu formulaci: „Otevřenosti vůči divákovi je spíše dosahováno uzavřeností hry.“¹³

Současné staronové divadelní teorie vidí však věc jinak. Ve snaze jednak vyvést diváka z jeho „pasivity“, jednak mu otevřít cestu ke skutečnému partnerství, tedy

¹²

O tom, co konstituuje svět uměleckého díla (jako estetického předmětu), resp. svět umělcův, a jaký je jeho vztah ke světu skutečnému, také jedná podrobně M. Dufrenne (srv. op. cit. s. 221 – 249, 554 – 561, 620 – 631).

¹³

Gadamer, H.-G., op. cit., s. 104.

zrovnoprávnit ho s těmi, kdo divadlo hrají, a tak uvolnit i jeho tvořivé schopnosti, požadují zrušení hranic mezi sférou umění a jeho pouhé „konzumace“. Zbavují tedy diváka jeho skutečné výsady: setkat se s dílem za podmínek, které nejlépe umožňují vzájemnou otevřenost. Tím se přirozeně konfiskuje (nejen napříště, ale i se zpětnou platností) představa díla jako celku, který má svůj řád a smysl přesahující okamžik jeho vzniku. To znamená, že umění se rozpouští ve fikci kreativity bez nároků a hranic a umělec se zříká své odpovědnosti tvořit pro někoho, stejně jako divák své odpovědnosti dílu porozumět, tj. brát je vážně.

Pokusy – byť jen částečné – o realizaci těchto přístupů nemluví přesvědčivě v jejich prospěch. Poslední dobou jimi dokonce víc a víc prosvítá jejich – jistě jen bezděčná, vposledku však nevyhnutelná, a řekl bych podstatná – neupřímnost. Na diváka je přece vždy něco políčeno, jeho případné reakce jsou zakalkulovány, k účasti musí být leckdy vyzván agresivně, a podaří-li se ho vůbec „zaktivizovat“, obvykle se vplete do připravené osnovy tolik nezáměrného a libovolného, že je nutno zmáteční situaci buď přerušit a dost násilně se vrátit k předvídanému průběhu, nebo připustit rozpad celé produkce (případně, jak tomu bývá při happeningu, shledat v trapnosti bytostný projev porozumění světu a člověku v něm).

Stále znovu se tu vnucuje otázka východiska, základního přístupu k umění, tedy i k divadlu. Lze se k němu postavit v duchu jakéhosi prezentismu, tzn. přijmout jeho projevy a teorie jako adekvátní výraz současného stupně vědění (všeho druhu) o skutečnosti, jako autentické vystižení naší zkušenosti. A v celém rozpětí jeho imanence pak sledovat pohyb uvnitř daného prostoru, ustanovovat nebo rušit estetické normy (včetně definic umění nebo neumění), vymezovat problematiku, kategorizovat, zjišťovat nedůslednosti, objevovat nová řešení, tříbit terminologii, zjemňovat kritéria do krajní subtilnosti, zkrátka provozovat v plném rozsahu všechny uměnovědní obory, nevyjímaje sociologii a filosofii umění, kritiku, a samozřejmě také – na prvním místě -vytvářet díla odpovídající takovým předpokladům.

Je ovšem možný i jiný postoj, který nebude mít poslední záruku porozumění v obsahu naší zkušenosti a pokusí se přesáhnout hranici imanence kladením dalších otázek, zahrnujících i dějinnou pozici toho, kdo se táže. Takové východisko pochopitelně znesnadňuje přijetí jakéhokoli projevu jen z titulu jeho originalnosti, novoty, aktuálnosti nebo tzv. autenticity, ba problematizuje i samy tyto kategorie. Nedovede se smířit s autonomií estetická jako neomezeného prostoru pro uplatnění umělcovy subjektivity, stejně jako s ryze funkčním nebo operativním pojetím společenského významu umění. Uvažuje nad uměleckým dílem o jeho nároku na pravdu, a to z přesvědčení, že umělec není původcem (tvůrcem) smyslu, který do díla promítá, ale jeho svědkem, jeho prostředníkem.

Divadlo, které ještě stále chce být uměním, ačkoli se zpochybněním představy díla postavilo na velmi nejistou půdu, hledá oporu pro svou pozici v oddanosti hlavním parolám modernismu, aniž domyslelo – jak už jsem řekl a dál se domnívám – jejich důsledky. Proto vycházím ve svých poznámkách z „kompetenčního“ rozdělení základních sfér divadla. Zdůrazněním těch tvrdých, byť někdy už sotva znatelných mezí chci naznačit, že za zdánlivě formálním členěním bychom snad mohli objevit ještě dnes, nebo právě dnes, nadlouho opuštěnou moudrost nevymyšleného, přirozeného tvaru. Proto se také pokouším sledovat, k jakým dalším krokům zavazují – lákavé a někdy i snadné – úniky z původního (abych nebyl utlučen teoriemi o kozlích zpěvech a satyrských průvodech, opravuji na: bytelně postaveného) domova divadla. Ostatně k rozhodnutí vyjít z něho nepřiměla divadlo nějaká svévole. Spíš je k tomu dohnala zrada „první sféry“, v níž dosud vždy znovu nacházelo – po každém vybočení – nejspolehlivější oporu. Zklamalo tedy především drama, a to v situaci, kdy Evropa přestala věřit v moc a spasitelnost své kultury.¹⁴ Přestala věřit své kultuře proto, že se s ní rozešel život, už před sto lety, když Nietzsche poukázal na jeho vlastní hodnoty, nezávislé na prastarých iluzích o trvale platných zjištěních rozumu, o pravdivém poznání vědy,

¹⁴

Používám některých charakteristik z předmluvy E. R. Curtia k německému překladu knihy J. Ortegy y Gasseta *Die Aufgabe unserer Zeit*, Stuttgart-Berlin s.a., s. 9 – 21.

o závaznosti morálky zakotvené v transcendentnu. Nově odhalená autonomní síla života a jeho radostí odepřela dál spoléhat na sliby, jejichž uskutečnění se vždy odkládalo do budoucna, nejradyji na onen svět.

Mladí umělci byli mezi prvními, kdo prohlédli přeludný ráz dávného učení o nadčasových pravdách a raději spolehli na pravdivost vlastního uvidění světa, na pravdu, která se pokaždé děje na určitém místě, v dané chvíli a před očima toho kterého umělce. Proč by tedy měl dál utajovat svou subjektivitu? Přece netvrdí, že jeho pohled je obecně a provždy platný. Vydává svědectví jen o tom, co uviděl dnes a tady právě on – a třeba už nikdo jiný. Ovšem co je každý den jiné a nové, není třeba brát smrtelně vážně. Ani umění se tedy nechce tvářit vážně – je pouze hrou a v tom je i jeho půvab. Jenom upracovaná, vážná a zásvětně orientovaná minulost hodnotila člověka podle výsledků jeho činnosti, proto i od umělce – aspoň v posledních dvou stoletích – očekávala díla trvalé hodnoty. Moderní člověk oceňuje energii neúčelově, hravě vynaloženou – ve sportu i v umění.

V tom velmi letném náčrtku základního postoje, který umění ujal počátkem století (a zhruba v něm vytrvalo snad až do první jeho třetiny), je už obsaženo, výslovně nebo v jádře, několik určení, jimiž se naše nové divadlo cítí být vázáno podnes:

Divadlo je *hra* (jako i život je vlastně hra). Nepřísluší mu vážnost, snaha dovršovat, vidina dokonalosti. Nechce tvořit díla, cení si *improvizace*, která slibuje nové¹⁵ a překvapivé, uvolňuje tvořivé schopnosti, umožňuje subjektu, aby se projevil spontánně a svobodně, ve shodě se sebou samým, ve své *autenticitě*.¹⁶ Na tu má samozřejmě právo také herec, který už nehodlá být poslíčkem promlčených vzkazů, dramatikovou hláskou troubou, ale říká si o větší podíl na hře v podobě *autorského herectví*. Autorovo dílo, zafixované, tedy strnulé a vždy už minulé, zajímá divadlo jen jako podnět k vyjádření vlastního vztahu (herce, režiséra, divadla) k textu.¹⁷

Proto se jím divadlo cítí osloveno jen tehdy, shledá-li v něm něco *aktuálního*, najde-li v něm slova, jimž může propůjčit svůj hlas, aby *vypovídala* o vlastní zkušenosti divadla ze současného světa.¹⁸ A jako má každý z účastníků hry nárok na uplatnění své subjektivity¹⁹ – toho, čím každý je sám sebou, spontánně a bez přetvářky – , má na ni právo i divadlo jako druh umění. Pravá „subjektivita“ divadla, jeho specifická, není v jakési službě literatuře, v jejím scénickém „oživování“, ale v *divadelnosti*.²⁰ Divadelnost se už odedávna nejzřetelněji projevovala v dobách, kdy se divadlo vymanilo z poručnictví dramatu a stalo se skutečnou podívanou, kdy nad literaturou zvítězila *gestualita*. Tehdy dovedlo rozhrát prostor, a obráceno přímo k divákovi, ukazovalo mu radost z pohybu.²¹ Takové divadlo využívalo celé výrazové

¹⁵ Mýtus pokroku dosud funguje. To „kupředu“, leibnizovsko-osvícenská představa samozřejmého zdokonalování, chápe všechny minulé etapy jako přípravu současného stavu, doposud nejvyššího, který ovšem má být změněn a (revolučně?) překonán ještě dokonalejším. (Viz také pozn. 14)

¹⁶ „... iluzi naléhavého, neodvratného průběhu děje... musí básník, který chce přivést k platnosti svou osobnost, zrušit.“ Srv. Srba, B.: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971, s. 16.

¹⁷ V. J. Brjusov (1902): „Jediným posláním divadla je, aby pomáhalo herci odhalovat jeho duši před divákem“. Citováno podle: Meyerhold, V: *Écrits sur le théâtre I* (1891-1917), Lausanne, 1973, s. 107.

¹⁸ Režisér zachází s dramatem „nezřídka jako s dílem nedokončeným a podrobuje je svým úpravám“, už proto, „že jeho nejvlastnější zájem – zájem prosadit se jako umělecká osobnost – mu diktuje přistupovat k dramatu jako k pouhé předloze, pouhému podnětu samostatné, originální tvorby.“ – Srba, B., op. cit., s. 21.

Rozhodující je „pouze myšlenková a divadelní hodnota nové výpovědi, není při tom podstatné, jestli slouží autorovi předlohy nebo ho neguje, adresátem této kreativity je totiž současný vnímatel a jde zároveň o to, jestli tato ... výpověď nese hodnotové parametry palčivého „zde“ a „nyní“. Srv. Königsmark, V.: „Dramatizace jako autorská metoda Divadla na okraji“, in: *Slova o DNO*, rozmnož., Praha 1985, s. 20.

¹⁹ Tj. „nahodilosti empirické individuality“, jak říká Hegel. Srv. *Estetika I*, Praha 1966, s. 377.

²⁰ Srv. E. G. Craig: „Přijde den, kdy divadlo nebude už muset uvádět hry, ale vytvářet dokonalá díla svého osobitého umění.“ Citováno podle: Corvin, M.: *Le Théâtre nouveau en France*, Paříž 1966, s. 15, pozn. 1. – Podobná vyjádření najdeme také u Appii, Artauda, Tairova.

²¹ Srv. J. Honzl (r. 1924-25): Herec nemusí básníkovi závidět expresivitu slova, „má ve svém vitálním pohybu všechny předpoklady jiných a krásných metafor“. A v téže době: „Herec nesmí půjčovat svého těla literátovi.“ Citováno podle: Obst, M.: *K dějinám české divadelní avantgardy*, Praha 1962, s. 68 a 70.

škály hercovy *tělesnosti*,²² uvádělo v údiv hercovou mrštností, pohotovými reakcemi, zdatností, fyzickým výkonem,²³ jaký může podávat jen *mládí*. Staří, s celou svou zkušeností a rozvahou, se ukázali být hlupáky – tváří v tvář iluzím, kterým podléhali, pokud je sami nevyrobili – , jejich důstojnost je tedy směšnou přetvářkou. Aby svou porážku maskovali, budou se napříště přestrojovat za mladé, a oddávat se – „s celou společností, která se žene za pubertou“²⁴ – kultu mládí, síly, budoucnosti.

Hereckou otevřeností vůči obecenstvu boří divadlo konvenční přehrady a současně přiznává divákovi rovnocenné postavení. Už nestojí na jedné straně rampy umělec, který svůj výkon prodává, a na druhé straně obecenstvo, které mu za své pobavení zaplatilo. Divákova subjektivita je teď stejně respektována jako umělcova. I divák dostává příležitost, aby se projevil, aby zasáhl do hry. Výrazem úcty k divákovi je rovněž *otevřenost hry*. Nestaví se mu před oči hotové dílo ve své uzavřené formě jako nějaké orákulum vyšší moudrosti. Nemá být uvázan k vykonstruovanému příběhu s předem narýsovanou falešnou perspektivou. Apeluje se na spolupráci divákovy fantazie při nečekaném střetání obrazů, jak je vedle sebe a po sobě klade básnivá, snová představitivost autora *scénáře*. Jeho pořádajícím principem je obvykle *montáž*,²⁵ záměrné či nahodilé řazení kauzálně nezávislých motivů a situací (a také žánrů), z jejichž konfrontace vznikají překvapivé významy. (Dramatický konflikt je tedy suplován pouhým kontrastem.) Je na divákovi, aby mezi nimi volil, skládal je po svém, měnil je; jeho subjektivní porozumění může být stejně pravdivé, stejně autentické jako autorovo.

Zdůrazňování hry (jako aleatorního principu skutečnosti) také dovoluje, aby jakékoli „téma“ představené vážně se vzápětí obrátilo v opak, a *vice versa*. Úzké spojení různorodých prvků – přirozeného s umělým, fantaskního s reálným, tragického s komickým – poskytuje jakýsi nadhled: v *groteskně* uviděné skutečnosti nachází člověk podivné uspokojení: že pochopil a může se (přesto) smát. Ostatně smích a výsměch (i sobě samému), a vůbec humor („šťáva“), jsou vždycky také známkou zdravého vztahu k životu, který tak často ukazuje svůj líc a rub zároveň: pohřeb končí hodokvasem, veselka rvačkou a nevěstiným pláčem. *Komediálnost*, i ta nejdravější, je pravou polohou divadla, jeho potvrzením jako hry i jako zrcadla nastaveného „dějům světa“. Říká to i principál v *Prodané nevěstě*, před ním Shakespeare a jiní ještě dřív, a mnozí to dál opakují po něm.

Sledoval jsem několik podnětů, které ožily při zrodu moderního umění jako důsledek jeho odmítnutí klasických metafyzických tradic, a které si dnešní divadlo uchovává a dál rozvíjí.²⁶ Rozvíjením se ovšem původní obsahy zvnějšňují a vyprazdňují. Nihilismus zahrnutý ve východisku se proklubal na povrch a působí deklarativněji. Snad tím, že se z něho vytratila exaltace života jako názor a stala se jen průvodní, jen vegetativně podmíněnou složkou. Podobně se asi otočila i motivace protestního rozmachu, kdysi namířená jednak proti tradici, jednak – v sociálně kritické části první avantgardy – vázaná na utopický optimismus představ o revolučním řešení. O tu pozitivní stránku bořitelského elánu byla nynější generace připravena. Takže je skeptická i ke svému nihilismu. Zrelativizovala jej, ale nejlépe ji asi

²² herci se nepřetvařovali do postav, nevytvářeli role. Funkce rolí byla popřena... důrazem na prioritu kolektivní totální tělesnosti ..., ani jazyku nebylo dovoleno, aby se uplatnil „jako nástroj myšlení, ale jako více vyvinutý případ živočišného komunikativního systému...“. Dvořák, J.: „Mladá herecká generace hledá nové možnosti“, in: *České divadlo 4*, Praha 1981, s. 49.

²³ R. Barthes píše v kapitole „Dva mýty mladého divadla“ o pocitu diváka, který si přišel na své (peníze), může-li zblízka kontrolovat energii vynaloženou hercem. Za výborného herce pokládá toho, který před ním rozehrává své tělo, nepodvádí, viditelně se namáhá, jedná s plným nasazením (doslova: combustion – „spalování“), skutečně pláče a skutečně se potí. Srv. *Mythologies*, Paříž 1957, str. 108 – 109.

²⁴ Finkelkraut, A.: *La défaite de la pensée*, Paříž 1987, s. 157.

²⁵ Není třeba vyčítat divadlu, že si princip montáže vypůjčilo především od filmu (za první „uměleckou“ montáž ve filmu se pokládá Griffithova *Intolerance* z r. 1916). Povážlivější je, že vlastně znamená podřízení člověka stroji. V protikladu k umělci „inspirovanému“ se tu projevuje „inženýr“, technik se svou racionální konstruktivností. Ovšem původní, velmi záměrný, cílevědomý postup (proto také dobře použitelný k ideologickým účelům) se postupem času rozředil. Nyní se s oblibou užívá „asociativní montáže“, již lze zdůvodnit či omluvit cokoli. Srv. *Collage et montage au Théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, sborník, Paříž 1978, s. 300.

²⁶ S většinou zmíněných motivů jsem se setkal v publikaci Josefa Kovalčuka *Od tématu ke scénáři*, Brno 1985.

vyhovuje postmodernistická tolerance, ne-li lhostejnost.²⁷

Grotesknost, spřízněná jedním koncem s nihilismem a druhým s komediálností, převážila v dnešním divadle natolik, že bychom ji téměř mohli pokládat za společného jmenovatele jeho rozrůzněných projevů a za charakteristikon jeho současného stylu. Určitý přístup se postupně stává pouhou praktikou, jakýmsi tikem, univerzálním klíčem, automatismem. Grotesknost se rozestřela bezmála po všech představeních, a samozřejmě ne ve své oniricky-romantické či kafkovsky „chladné“ podobě, ale jako brutální, sveřepá grimasa, často samoučelná, v sobě se zhlížející, a proto i tak výrazně nelidská. Jako by současní divadelníci nenáviděli bez bolesti – jejich „poezií se stává cynismus“.²⁸ Vrcholí tu pocit zhnusení všech vším? Křečovitost takové grotesky a nedostatek „patosu“ spíše nasvědčují, že se žánr vypotřeboval a jako manýra už jenom čeká na vystřídání. Že divadlo už příliš dlouho ví, že tak dobře ví, jak to na světě chodí, až si z toho udělalo živnost.

Divadlo se sice nejdřív rozešlo s dramatem (nebojím bylo opuštěno), ale dál spoléhalo na dramatický text, nebo v širším smyslu, na slovo jako vlastní základ divadelního jednání.²⁹ Básník, nebo aspoň autor divadelního textu, byl degradován až dost pozdě po druhé světové válce. Jeho místo pak zaujali spisovatelští amatéři, kompilátoři, scenáristé.³⁰ Jejich cílem je přizpůsobit literaturu divadlu, „zdivadelnit“ ji. I klasikům se pak dostává cti zaskočit za žurnalisty. Zmíní-li se referent výjimečně o vztahu inscenace k textu, velmi se omlouvá za nepatřičnost. Autonomie „divadelnosti“ je téměř dokonalá.

Ale i toto pomine. Někdy mi dokonce připadá, že nejvíc se na tu chvíli těší divadla. Proto vlastně píšu tyto poznámky. Má-li však změna orientace přinést něco dobrého, nemůže k ní dojít jen v rovině „stylu“, různých postupů nebo okrajových složek (scénografie, prostorových vztahů, dokonalejší jevištní techniky apod.). Domnívám se, že účinné a nadějně podněty můžeme čekat jen od nového (do jisté míry snad pouze obnoveného) porozumění smyslu divadla. (Rozhodně si nepředstavuji restauraci některého z minulých období, jak se k ní v podstatě nechalo svést právě současné „nové“ divadlo. Stejně nesmyslné by samozřejmě bylo spekulovat s iluzí, že zkušenosti moderního divadla mohou být prostě revokovány.) K tomu by zřejmě bylo třeba odejít od některých představ – nyní silně zapuštěných a jaksi naturalizovaných – a jiné znovu promyslet. (Taková práce nečeká ovšem jenom divadelníky.) Nikdo jistě nepochybuje o těžkostech a útrapách radikální „změny smýšlení“ (ne záměny názorů). Snažím-li si představit, čím by mohla začít, stále znovu mě přitahují dvě věci: poslání dramatu při obnově divadla (v celých těchto odstavcích také o ničem jiném vlastně nemluvím), a vůbec umění jako díla, a za druhé přehodnocení pojmu aktuality. Dva husté trsy problémů a otázek. Na jejich spojitost bych chtěl ještě poukázat příště.

PŘEDČASNÝ ZÁVĚR

V širokém a členitém prostoru otázky, co je umění – ale spíš jaký má pro nás smysl, a má-li ho vůbec –, chtěl jsem ozkoušet malý úsek: naše dnešní divadlo. Co od něho vlastně čekáme? A plní nebo mohlo by splnit naše očekávání?

²⁷ „Za toleranci je tragická představa života. Dnes znamená tolerance radostné přilnutí k mnohosti jako takové, k bujení obrazů a ničím nepodložených myšlenek, které konzumujeme à la carte.“ Bělohorský, V.: „La modernité comme passion du neutre“, in: *le Messager européen* 2, Paříž 1988, s. 79.

²⁸ Mokrejš, A.: *Filosofie a život*, strojopis, Praha s.a., s. 113. Zkrácená verze knižně, Praha 1995.

²⁹ „Nové divadlo se rodí z literatury. Při roztržce se starými formami divadla vždycky připadla iniciativa literatuře.“ (Mejerchold, V., op. cit., s. 105.) – Ani J. Honzl ještě nesesazuje autora, naopak ukládá mu (r. 1925), aby využíval „jevištní bohatství prostředků“, aby dokázal, že „lze básnit také divadlem“. Nevěřil ovšem v konflikt a děj a s perspektivou montáže snil o „proměnlivém proudu básnických obrazů a asociací“, o „sestavách jevištních syntéz“, o „možnostech jevištních metafor v strofické polaritě jevištních čísel“. (Srv. Obst, M., op. cit., s. 67.)

³⁰ R. Preisner mluví o „likvidaci básníků literáty“ (program Divadla za branou k inscenaci *Provoz o jednom konci*, Praha 1967, nestránkováno) už v době Nestroyové, ale myslil na celé devatenácté století.

(Jiná je otázka, zda máme právo žádat od umění, aby vyhovělo našim přáním, vždy už poznamenaným představou, jak mají být vyplněna. Nepatří k vlastnímu přínosu umění i jeho výzva, abychom až nad jeho objevy porozuměli svým přáním, zaposlouchali se do toho, nač ono se ptá nás?)

Neptal jsem se divadel, která pokračují – v různých obměnách – cestou svých osvědčených i selhávajících zkušeností, ale těch scén, které „tradiční“ či „konvenční“ divadelní projev neoslovuje, a proto hledají pro své představy, pro způsob, jakým zakoušejí náš dnešní svět, a pro starosti, které na ně doléhají, jiný, přiměřenější a pravdivější výraz.

Tím se ovšem otevřela hned otázka, jak se jim vůbec ten náš svět jeví, co je na něm nejvíc znepokojuje a co si od něho (a zároveň od svého vztahu k němu) slibují. A zda obraz, který na divadle o své zkušenosti světa podávají, je nejen jejím výstižným (tj. jejich vlastnímu pojetí divadelního umění přiměřeným) odrazem, ale také obrazem ve smyslu uměleckého činu s jeho nárokem na pravdu. Pravdou umění není pak zpráva o skutečnosti (jakkoli subjektivně „autenticky“ podaná), ale takové její nahlédnutí (subjektivitou umělce), které nám svět nově otevírá, totiž tak, že nám umožňuje porozumět smyslu „toho všeho“, a proto také porozumět, kdo a jak jsme.

„Malá“ divadla rozhodně absenci či mimořádnou vzácnost pravého dramatu nezavinila; není také v jejich moci ji napravit. Možná, že za daného stavu dramatiky po tom ani netouží. Bylo by to pochopitelné, a zároveň politováníhodné. Protože odvrát od dramatu, dokonce zásadní odvrát, sotva může připravit příhodnou divadelní půdu pro jeho návrat. I doby čekání lze přece využít různě. Pouhé zprávy o tom, „jak to na světě chodí“, a „co my herci tomu říkáme“, se můžeme dovídat nejrůznějšími způsoby: zajímavě, zábavně, rozhořčeně, teskně, duchaplně, komicky, metaforou, groteskní nadsázkou, písničkou a bůhvíjak ještě. Je-li nám to ukazováno s poctivým úmyslem, dobře a poutavě, vždy se rádi a s užitkem i zalíbením podíváme, ať už se nám svět předvede ve své nejnesnesitelnější podobě, anebo připomene i své půvaby. Divadlo nemá jen jednu tvář (nebo masku) a jeden kostým. Každé z jeho přestrojení mu poskytuje jinou příležitost, jak si nás získat. Už v Platonovi se přece dovídáme ze Sokratových úst³¹, že „týž muž má umět skládat komedie i tragédie“. Tedy že básník jedněma očima obsáhne to dvojí vidění.

Legitimní rozmanitost divadelního pohledu a projevu bych chtěl velmi zdůraznit, protože jsem zde o divadle uvažoval jednostranně, z hlediska jeho – podle mého mínění – největší možnosti. Můj pohled byl tedy zaujatý, a to v obou významech slova. Zaujatý představou neskonale moci dramatického divadla, představou, která není ani mým výmyslem, ani mým snem, protože divadlo podalo o svém velikém umění už dost důkazů. V tom smyslu nelituji své zaujatosti a nechci od ní ustoupit. Byl jsem však zaujatý i ve významu „nikoli nestranný, předpojatý“. Proto jsem jistě mnohé nedocenil, lečťemu nebo leckomu ublížil, třeba i představením, kterým jsem sám s chutí tleskal. V tom smyslu lituji své zaujatosti a rád se nechám přesvědčit.

Ale i kdyby mi bylo všechno prominuto, jistě neujdu obvinění z maximalismu. A tu si zas svéhlavě myslím, že neprávem. Nebudeme-li se stále vztahovat (to ještě neznamená: dosahovat) k té krajní možnosti (pokud někdo uzná, že před námi vskutku ještě je), nedorozumíme se ani o těch nejprostších a nejzákladnějších věcech. V úvahách, v kritikách, v diskusích i v přátelském hovoru budeme týmiž slovy nazývat dvě podstatně rozdílné věci a zdobit je týmiž přívlastky. Nerozeznáme kutilství od umění, drzost od modernosti, vtipný postřeh od pravdy, autenticitu od naturalismu, světové od lokálního, amatérismus od professionalism, postavu od herce, staré od nového.

Rozlišování snad někdy působí tvrdě a nespravedlivě, ale bez něho se v ničem nevyznáme. Dokud si budeme pod slovy divadlo, hra, umění, a dokonce i pravda, každý představovat něco jiného, dobře se shodneme, ale vůbec si neporozumíme. Ta neurčitost a

31

Dokonce v samém závěru *Symposia*, 223 d, přel. Fr. Novotný, Praha 1936.

příliš křehká shoda mě trápí už delší dobu. Proto celý tenhle pokus o zúžení pole nejistoty. Proto jsem ho také nadepsal: Nejisté umění.

Umění je nejisté, protože samo o sobě pochybuje, zda má smysl – a zda vůbec je.

Umění je nejisté, protože se hlásí k mnohému z toho, co uměním není. Umění je nejisté, protože se chce prosadit i tam, kde nemá co pohledávat. (Divadlo má také své mocenské ambice. Nejenže chce diváka získat, vtáhnout do svého kruhu, ale chce ho přesvědčit o své pravdě i tehdy, je-li banalitou nebo předsudkem, odrazem, a ne obrazem. Získávání a přesvědčování je jeho svatým právem i jeho povinností. Jde jen o to, jak a čím. Divadlo má moc, ale nesmí se stát nástrojem moci nebo se domnívat, že může být její protiváhou.)

A patrně z mnoha dalších důvodů.

1987-8, 1999

POSTSCRIPTUM

Po několika letech od vzniku tohoto textu byla v Divadelní revui otištěna polemická poznámka, která ho označila za “divadelní mystiku“. V odpovědi jsem ještě jednou připomněl, že divadlo dramatu nepokládám za jedinou, ale za nejvyšší či „krajní možnost divadla“, a že požadovaný přesah činnosti pokládané za uměleckou nechápu jako pouhé „něco navíc“ k běžné pragmatické rovině života i divadla. Namítl jsem také, že nedovedu přijmout dnes převažující funkcionalistický model lingvistické explikace jako závazný a nesporný způsob porozumění uměleckému dílu.

Nejisté umění jsem psal koncem osmdesátých let. Po významné proměně společenské situace a po divadelních zkušenostech ze začátku devadesátých let jsem se pokusil znovu, s poněkud odlišnými akcenty, naznačit, jak se projevuje současná nesnáze divadla, a v čem vidím, i za jiných poměrů, jeho nevytěženou možnost:

Mám dojem, jako by divadlo posledních let oněmělo a jako by valná část těch, kdo se o něm vyslovují, ohluchla. Ne že by na jevištích nebylo dost halasu a ryku, tím nás spíš zahlcuje, a ne že by divadlo šetřilo slovy, jeho řeč je však plytká, skurilní, nuceně šokující, chudá, nepřesvědčivá, autorsky i herecky nekultivovaná. A kdybychom soudili podle toho, jak se o divadle píše, ukáže se, že referenti jsou z velké části hluší, bez rozlišovací schopnosti, bez kulturního sensoria. Přitom mlčení našich dramatiků k podstatným věcem je doslova trýznivé, a připadá mi, že divadla, o kritice ani nemluvě, berou ten zlověstný příznak jen na vědomí.

Ano, nad všechny teorie a estetická zalíbení stavím důvěru v pravdivé a umělecky silné dramatikovo slovo. Proto se neodvážuji spoléhat na zavádějící a fluidní zaklínadlo „divadelnosti“, když se ohlížím po garantovi „autonomnosti a vlastní tvořivosti“ účastníků jevištního díla. Počínaje Kvapilem, Burianem a Frejkou, pamatují nejednu jevištní událost, ale při žádné z nich jsem nepociťoval sníženou hladinu divadelnosti (jinak by ostatně jako divadlo neobstála), kterou by možná konstatoval její dnešní vyznavač. Ovšem sloupy té divadelnosti byly, a právě v nejpřesvědčivějších případech, zejména dobré a vynikající výkony herců, jejichž dnešní poddimenzování, ale sebevědomí následovníci spíš plandají než žijí na jevištích zhusta nejvyhlášenějších bujnou teatralitou. (Není to otázka generační, ani úbytku talentů, jde o přístup, výchovu a nároky praxe.)

Zalýkáme se všednodenními nejistotami a konflikty, od nichž nás divadlo může na chvíli rozptýlit, proč ne, přitom však netečnost k vlastnímu smyslu našeho pobývání na tomto světě a v těchto jeho končinách rozhodujeme v rozměrech, které přesahují naše životy, ale nesnímají z nich odpovědnost za to, co zítra a pozítří bude. Dostalo se nám štěstí,

že smíme prožívat chvíle patrně vrcholící sekulární krize, tedy veliký čas třibení a volby. Visí nad námi břemeno závratně složitých problémů, které za celé tisíciletí navršila evropská kultura. Ochtyně se k ní hlásíme, ale nevezmeme-li její břemeno na sebe a dál se budeme schovávat – jako dodnes tolik západních intelektuálů a umělců – za neosobní koncepty hotových, byť všelijak kamuflovaných ideologií, které mají punc oficiality i v dobře etablovaných demokraciích, pohltní nás džungle, převálcují nás mašiny nebo z nás nadělá otroky manažerská mafie. Nestraším apokalypsou, obavy ze světa postaveného z ideologických prefabrikátů sdílejí přemnozí umělci, ale své zděšení a svůj vzdor často manifestují pouhým naruby a proti srsti. V obluzení svobodou, kterou chtějí vidět jako nevázanost, a ne jako omezení a závazek, dobývají se do území nekontrolovatelných nadosobní zkušeností a bez ostychu před čímkoli se podrobují stále individuálnější, egotičtější a partikulárnější nárokům nebývalosti, pověry o hodnotové převaze nového. Zavrhli jsme zdiskreditovanou ideu pokroku, ale novodobý fetiš revoluce se nepřestává prosazovat a dveřmi vyhadzovaná ideologie se v jiném přestrojení vrací oknem. Na *crux* moderního umění, jeho podstatnou ezoteričnost, neznáme odpověď, stojíme před ním bezradně nebo ho obcházíme s hlubokými úklony zmasovělému (masmédiu vštípenému) vkusu, který reaguje na pokožkové, biologické podněty a libuje si v dekorativnosti, manýře, reklamním břesku a technických kouzlech.

Ještě masivněji řečeno: S bezstarostnou tváří sklízíme hluché ořechy – tlustou slupku skrývající hodně scvrklé, ne-li plesnivé jádérko. Estetismus má vrch nad uměním, agresivita nad silou myšlenky, individuální zájem nad obecným. Mnohdy se mi zdá, že nemístné uspokojení, lehkovážný obdiv k efemérám, k estetizovaným banalitám, k siláckým prostoduchostem a zbagatelizovaným či dokonce zmasakrovaným hodnotám má jediný hlavní důvod: lhovost. Zakládá se především na nechuti a nedostatku odvahy zeptat se prostým, ale i drtivým: proč? Jaký má smysl to, co děláme, obdivujeme a vyznáváme? Nejen pro nás, pro tuto chvíli, pro naši popularitu, módní úspěšnost, kasu, a třeba i radost a dočasné potěšení. Takovou otázku bychom jistě mohli klást bez ambicí na “nesmrtelnost“, ale s vnímavostí pro to, co je v současnosti trvalé a přesažné, na čem můžeme stát bez kymáčení a korouhvičkářství, na co můžeme před dlouhou minulostí a zavazujícím zítřkem – který beztak každým počinem a každým pomyšlením už rozvrhujeme – poctivě odpovědět.

Tady asi vidím pole společného intenzivního zájmu a skutečných starostí. A dívám-li se na ne očíma omezených schopností divadla, neznám jiný příklad produktivnějšího řešení, než ten, na který nám umění zatím ukázalo velkým objevem dramatu.

1992

Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.