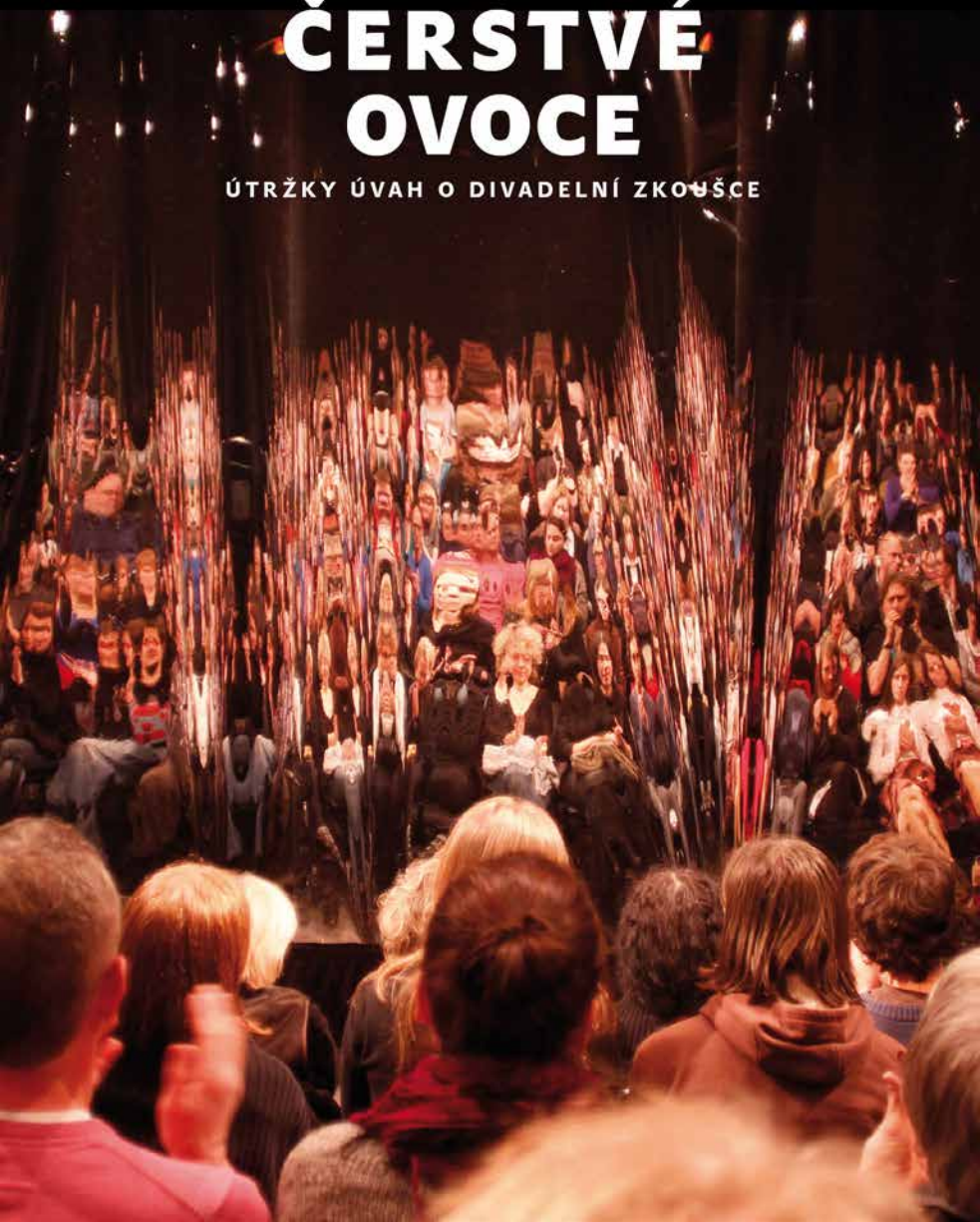


JIŘÍ  
HAVELKA  
**ZMRAZIT  
ČERSTVÉ  
OVOCE**

ÚTRŽKY ÚVAH O DIVADELNÍ ZKOUŠCE





**ZMRAZIT  
ČERSTVÉ  
OVOCE**

**ÚTRŽKY ÚVAH  
O DIVADELNÍ  
ZKOUŠCE**

**JIŘÍ  
HAVEKKA**

© Jiří Havelka, 2012

© Akademie múzických umění v Praze, 2012

ISBN 978-80-7331-306-7

## OBSAH

### DIVADELNÍ KONTEXT / 9

- Změna / 11
- Záměr a čin / 16
- Hra a nehra / 22
- Jen jako / 27
- Cizí jazyk / 32
- Divák jako komplic / 35
- Moc imaginace / 41
- Divadlo doby a doba divadla / 47
- Technologie / 56
- Vesmírné divadlo / 60
- Game of Life / 68

### DIVADELNÍ ZKOUŠKA / 81

- Podstata letu / 83
- Zkouška je sen / 85
- Továrna na přítomno / 88
- Imaginární divák / 90
- Neřízená raketa / 93

### PĚT „N“ JAKO OTEVŘENÝ ZKUŠEBNÍ SYSTÉM / 109

- Naslouchání / 111
- Nejistota / 118
- Náhoda / 129
- Nedokončenost / 136
- Naivita / 143

### Epilog: Vložená kapitola navíc / 155 Poznámka na závěr: Všechno už bylo / 175

- Seznam použité literatury / 181
- O autorovi / 184
- Abstract / 185



*Jsem v přítomnosti  
a jenom na ní mi záleží.*

ARIANE MNOUCHKINOVÁ





# DIVADELNÍ KONTEXT

*Poselstvím umění  
je zpřítomnit přítomnost.*<sup>1</sup>

MIROSLAV PETŘÍČEK

<sup>1</sup> Mám popsané malé bloky různými citáty a výtažky z knih, které mě kdy zaujaly. Bohužel si málokdy poznamenám původní zdroj. Proto proti všem pravidlům uvádím většinu citátů bez udání pramene.



## ZMĚNA

Co by se stalo, kdyby nebylo divadlo? Nic? Nebo něco? Jak by vypadal svět bez divadla? Byl by jiný? Bez umění člověk může docela dobře žít. Přesněji: Může přežít. Bez kyslíku, jídla, vody nepřežije. Když nepůjdu večer do divadla, vlastně se nic nestane. Nebo stane?

Některé odpovědi můžeme vyčíst z knih, protože v knihách je ukryto ohromné množství odpovědí na všechno možné, včetně tisíců různých definic umění, jiné nalezneme během chvíle na internetu, některé odpovědi můžeme najít u přátel, protože v rozhovoru s druhými se lépe formulují myšlenky, některé odpovědi si sami nadefinujeme z vlastní zkušenosti a některé odpovědi nemusíme nalézt vůbec. Stačí, že v nás doutná touha po odpovědi. Dokud doutná, nedá nám spát.

Je nám tak nějak obecně známé, že kultura je „národní poklad“ a umění je „duševní bohatství civilizace“. Jenže to nejsou odpovědi. Má vůbec cenu pokládat si otázku: Co je umění? Nejsm si jist. Ale snad má cenu ptát se: Proč dělám to, co dělám? Pro koho to dělám? Co to přináší mně? Co to přináší lidem okolo mne? Má to smysl? Jaký? V čem spočívá? Jaký má moje činnost dopad? Má mít nějaký dopad? Měním tím něco? Měním někoho? Koho?

Možná je tvorba jen permanentní kladení otázek. A permanentní zpochybňování nabízejících se odpovědí. Možná je to stále dokola jedna a táž otázka.

*Kultura  
je víceméně cokoliv,  
co my děláme a opice ne.*

LORD RAGLAN

Pamatuji si, že pro mě bylo v dětství obrovským zážitkem, když jednou na nějaké oslavě, byl to, tuším, silvestr, kdosi vyskládal skleničky do pyramidy a lil nápoj pouze do té horní. Víno

přetékalo postupně do nižších a nižších pater, až se všechny sklenice naplnily. Zíral jsem na ten jednoduchý mechanismus s otevřenou pusou a představoval si nekonečnou pyramidu sklenic. S odpověďmi je to podobné. Stačí položit nahoru jednu složitou, nebo naopak až dětsky prostou otázku (protože tyhle dvě k sobě mají často velmi blízko), a spustí to eskapádu možných odpovědí. Čím hlouběji jdou, tím je jich více – jako těch skleniček. Nikdy nedostaneme konečnou odpověď, ba naopak. Dostaneme mnoho krátkých, až heslovitých odpovědí, které si mohou vzájemně třeba i odporovat. Vlastně si často odporují. A v tom mě to baví. Vždy, když stojím před velkým problémem (problém je, který problém je skutečně velký), hraji si takovouto hru na zjednodušování. Mohu třeba napsat: Kultura je sdílení. Sdílení je komunikace. Komunikace je umění. A vím, že to říká všechno, a proto vlastně nic. Stejně jako odpovědi, které nacházíme v knihách, na internetu a jinde. Stejně jako citáty. (Které tu budu uvádět spíše jako určité rytmizující prvky než všeříkající pravdy.)

*Naše jazyky jsou našimi médii.  
Naše média jsou našimi metaforami.  
Naše metafory tvoří obsah naší kultury.*

NEIL POSTMAN

Jisté je, že umění se týká člověka. Umění bez člověka neexistuje. Je integrální součástí civilizace. Člověk vytváří a vnímá něco, čemu říká honosně umění. A cokoli člověk vytváří, má nějaký důvod, vazbu k životu, má řešit překážku, před kterou byl postaven, má usnadnit život nebo zvyšovat jeho úroveň, má rozvíjet schopnosti, pomáhat druhým... Vymyslel kolo, protože mu nestačily nohy. Vymyslel hodiny, protože potřeboval organizovat čas. Umění je tedy také nástroj člověka? Nebo je troufalé používat takto účelové myšlení na něco tak estetického? Jaký úkol má tedy umění v procesu zvaném evoluce? Proč je? K čemu slouží?

Zkusme opět eskapádu: Člověk žije ve světě. Svět je místem ke sdílení s ostatními lidmi. Lidé si vytváří své vlastní reality. Umění pomáhá ke kompatibilitě těchto realit, a tím ke komunikaci. Nebo jinak: Realita světa je příliš složitá. Spoustě věcí nerozumím.

Nechápu tak docela, proč auto jezdí, jak funguje mikrovlnka, proč se lidé k sobě chovají zle, jak funguje burza... Umění pomáhá vyznat se ve světě, vyznat se v sobě, vyznat se v druhých, odhalit tajemství života? Člověk je obrazem Boha a umění je obrazem člověka? Cesta ke skutečnému poznání skrze umělecké podobenství? Umění jako popření racionality světa? Bezúčelné krásno?

Umění je obraz i odraz světa! Umění je rám i chrám! A další slogany mohou následovat.

*Umění není ani stav ducha, ani lidský postoj.  
Je zráním, evolucí, procesem,  
který nám dovoluje vynořit se ze tmy  
a dospět ke světlu, k záři.*

JERZY GROTOWSKI

Mám rád reklamní slogany firem. Čtu si na billboardech, v časopisech a telefonních budkách zkratkovitá slovní spojení, která nás mají manipulovat ke koupi. Ty nejlepší bývají na hranici geniality. Víím, že útočí prvosignálně, víím, že se vtírají do podvědomí, víím, že používají nekalé praktiky a mají přízemní cíl, jenže mají také skvostný nápad, vtip, neotřelost, sílu a vlastně poezii. Na malé ploše maximum účinku. Můj osobní reklamní slogan na umění by byl: „Umění mění.“

Když mi bylo asi dvanáct, všiml jsem si na návštěvě u známých obrazu, na kterém byl jednoduchý pokoj a v něm obrovské zelené jablko, jež vyplňuje prakticky celou místnost. Olbřímí jablko. Díval jsem se na ten obraz z blízka i z dálky. Nevnímal jsem umění. Vnímal jsem změnu, která se se mnou děje. Už nikdy potom pro mě jablko nebylo normální jablko. Vlastně nic nebylo jako dřív. Úplně jiné významy dostala slova malý a velký. Od té doby jsem si v duchu pohrával s měřítky všech věcí kolem mne. Až mnohem později jsem zjistil, že to byl obraz Reného Magritta.

Obraz mě změnil. Z vnějšího pohledu žádná velká změna. Změnil se můj způsob vnímání reality, chcete-li – změnila se realita, ve které žiji.

*Lhaním k pravdě.*

BARON PRÁŠIL

Chuť a nutnost měnit jsou hnací silou. Často slyším, že umění musí být angažované, aktivistické, že v Čechách se nedělá odvážné umění. Po divadle se chce, aby bylo víc politické. Sousloví „angažované umění“ mi zní jako nesmyslná tautologie. Každé umění přece musí být revoluční a politické ze své podstaty. Což ale neznamená, že je hlásnou troubou politických názorů či britkým kritikem právě v tuto chvíli nejznámějších společenských nešvarů. Revoluční musí být, protože vzniká z nutnosti změny. Revoluční je, protože vnitřní napětí při tvorbě vede k přehodnocení, tedy k jinému řádu hodnot, ať už osobnímu, nebo veřejnému. Revoluční je, protože rekonstruuje, bortí a znovu staví, a tím zkoumá systém, odhaluje jeho chyby, zranitelná místa. Mne samého či společnosti. Tvůrčí akt je akt přeměny. Je to čin. A je to čin politický, protože jeho ústředním tématem nikdy nemůže být nic jiného než člověk. A člověk nikdy nemůže stát mimo společenský kontext. Nestačí však zaujmout postoj, je nutné uvádět věci v pohyb. Zatřást koktejlem stávajících názorů, hodnot a pravidel. Umění je záměr a čin.

**CVIČENÍ** Sledujte televizní zprávy, po chvíli vypněte zvuk, rozdělte si role hlavního moderátora, komentátora a reportéra v terénu a dabujte zprávy po svém. Najděte si sportovní kanál a dabujte např. fotbalový zápas ve stylu sitcomu. Najděte si válečnou scénu a dabujte ji ve stylu sportovního komentáře. Kombinujte libovolně dále.<sup>2</sup>

**CVIČENÍ** Vyberte si titulní fotografii libovolného deníku a vymyslete k ní alternativní příběh. Jsou-li na fotografii postavy, převedte ji do jevištní podoby a domyslete, co se dělo chvíli před a po stisknutí spouště. Rozvíjejte příběh do obou časů o dny, týdny, roky.

<sup>2</sup> Na konec některých kapitol budu přidávat podobná herní cvičení, která jsem si již víckrát ověřil jako funkční. Na jednotlivé kapitoly se vážou tu více, tu méně, občas tematicky, občas spíše asociačně. Nechci vysvětlovat jejich přesné zaměření či popisovat „trénovaný faktor“. Nechávám raději na čtenáři, ať si je sám vyzkouší a sám vše posoudí.

**CVIČENÍ** Vyberte si palcové titulky a hlavní nadpisy článků v dnešních novinách. Složte z nich krátký příběh. Přeházejte jednotlivá slova v jiné významy. Bez dlouhého přemýšlení k nim nadiktujte vlastní verzi článku.

**CVIČENÍ** Popište svůj dnešní den jen pomocí palcových titulků bulvárního tisku.

## ZÁMĚR A ČIN

*Proč je umění krásné?  
Protože je zbytečné. Proč je život ošklivý?  
Protože je plný citů a úmyslů a plánů.*

FERNANDO PESSOA

Kdysi jsem dělal rozhovor s jedním z výtvarných umělců ze skupiny *Žtohoven*, který si říká Roman Týc. Jejich excesy ve veřejném prostoru jsou dobře známé (otazník místo srdce na Hradě, nabourání do ranního vysílání ČT s atomovým výbuchem, hajlující ruce přidané k pomníku 17. listopadu atd.).<sup>3</sup> Tyto akce vyžadují dlouhou přípravu v naprostém utajení, syntézu mnoha složek, často více technických než uměleckých, a v konečné fázi se vždy pohybují na hraně zákona, možná spíš za hranou. Když jsem se Romana ptal, jestli berou svou činnost jako umění, nebo prostě jako občanskou angažovanost, řekl mi, že „...umělec je ten, kdo si řekne, že je umělec, že to dělá s uměleckým záměrem. A to my jsme.“<sup>4</sup> Po hojně diskutované aféře s možným soudním řízením kvůli šíření poplašné zprávy, když se nabourali do ranního vysílání ČT se záběrem výbuchu atomové bomby, vydali *Žtohoven* toto prohlášení:

*„Nejsme žádná teroristická ani politická skupina, účelem není jakkoli společnost strašit či manipulovat, tak jako jsme toho dennodenně svědky ve světě reálném tak mediálním. Ať už to jsou politické zájmy, nebo zájmy trhu, firem, nadnárodních společností, skrytě manipulují, tlačí své produkty a ideje všemi možnými cestami do podvědomí občana. Jemné narušení tohoto systému, apel na čistý rozum člověka, jeho neovlivnitelnost, si myslíme nikdy neškodí ani v demokratické zemi. Proto umělecká skupina *Žtohoven* před několika lety nabourala veřejný prostor hl. města Prahy, zpochybnila prostor*

<sup>3</sup> Dostupné z <http://www.ztohoven.com>.

<sup>4</sup> Celý rozhovor proběhl v rámci televizního pořadu *Hotel Insomnia* na ČT2. Dostupné též na webových stránkách <http://www.ceskatelevize.cz/porady/10267397899-hotel-insomnia/21054215301/video/>.



*reklamy v principu, i prostor konkrétní reklamy jako takové. Dne 17. 6. 2007 napadla mediální prostor, prostor televize. Narušila ho, zpochybnila jeho pravdivost, uvěřitelnost. Upozornila na možnou záměnu mediálního obrazu světa za svět jako takový, reálný. Je vše, co denně vidíme na obrazovkách televizí pravdou, realitou? Je vše, co je nám médií, novinami, televizí, internetem za pravdu předkládáno opravdu pravdou? Tuto myšlenku má náš projekt uvést, připomenout. Věříme, že i svobodný prostor veřejnoprávní televize takovouto akcí, a tedy i své vlastní zpochybnění snese, bude apelem pro budoucnost a připomínkou médiím pravdu dále prezentovat. Díky za svobodná média, svobodný prostor pro společnost.“<sup>5</sup>*

To je pregnantně formulovaný záměr převedený v náročný čin, a to ve fyzickém slova smyslu (lezli na střechnu, stříhali kabely atd.). Záměr může být daleko subtilnější, každý umělecký druh má jiné prostředky, kterým vyhovuje jiné provedení akce, záměrně jsem ovšem citoval zrovna tuto skupinu, protože ideálně demonstruje osobní angažovanost, vnitřní nutnost, důvod „proč“ jako hnací motor. Nemám nic, pokud nevím „proč“. I dadaisté to věděli. I když to byl úplně jiný druh „proč“. Můj záměr může být vzdálený touze zpochybnovat společenský systém, mohu mít daleko intimnější důvody, více opřené o mě samotného než o společnost, důvody stojící na potírání zdůvodňování všeho a všude, mé „proč“ může stát mimo kauzální a racionální svět, ale vždy je někde na počátku nutnost. Vnitřní odhodlání pramenící v čin, kdy prostě nelze jinak. Tady jsem a jdu na věc. Jsem přesvědčen, že důvody se při dalším procesu mohou měnit, a hlavně se mění způsob jejich realizace, nicméně pro prvotní skok do uměleckého aktu je nezbytné stát na pevném podkladu záměru a vydat ráznou a rozhodnou porci energie, která vás vymrští od země.

*Rád bych si myslel,  
že v šťastnější, zdravější době  
bych možná vůbec nebyl umělcem.*

RICHARD FOREMAN

<sup>5</sup> Dostupné z <http://www.ztohoven.com/omr.html>.

Když se ptal redaktor týdeníku Respekt básníka J. H. Krchovského, proč od devadesátých let nevydal žádnou sbírku, odpověděl: „Čistotu pohnutek k tvorbě věřím málokomu. Tvorba je vždy tak trochu sebeinzerce: Tady jsem, chcete mě? A já ztratil ty důvody nabízet se.“<sup>6</sup> Říká se, že každý herec musí být exhibicionista a každý umělec tak trochu egoista a ješita. Ano, samozřejmě, chci přece zveřejňovat, chci komunikovat a jde „o mne“, o můj záměr, čerpám ze sebe, cosi vytvářím, protože nevím a chci poznat, protože pochybuji a chci se s tím svěřit, protože nerozumím, neumím řešit, jsem ztracen, konfrontován s neznámým a chci ten pocit sdílet a pokusit se pochopit. Anebo mi všechny tyhle důvody přijdou směšné a potřebuji tu absurdnost vykřičet do světa. Kdykoli si vybavím některou ze svých autorských inscenací, vytane mi na mysli celé tehdejší období, ale nejen zkoušení, spíše to osobní prostředí, které mě tehdy obklopovalo – ty zmatky, tápání, trapasy, směšnosti, absurdity, bolesti, otázky, pochyby, ze kterých se vše rodilo. Ano, jde „o vás“, jedině, podle čeho se nakonec můžete řídit v otázkách satisfakce, úspěchu, smyslu a významu celého snažení, jste vy sám. To ovšem ještě neznamená, že musíte spadnout do pasti exhibicionismu. Upřímnost k sobě samému je klíčová.

Je to stejné, jako při normálním rozhovoru. Je přece velmi dobře rozpoznatelné, zda mi chce dotyčný něco opravdu sdělit, nebo jen touží odhalit něco o sobě. Zda mu jde o komunikaci, nebo o vytváření obrazu o sobě samém. Jde o rozhovor, o sebe-prezentaci či prostě jen demonstraci vlastních názorů?

Vytvořit si názor je hrozně snadná věc. Moc nechápu to neustálé spílání na špatný vzdělávací systém v Čechách, to neustálé stěžování si, že se české děti učí biflovat, místo aby se učily mít názor. Mám pocit, že v Čechách má naopak každý okamžitý názor na všechno. Takový ten prvotní, hospodský názor, který si vytvářím ne proto, abych určitý jev podrobil osobnímu zkoumání, abych si k němu hledal vlastní vztah, nýbrž abych všechny utvrdil o své výlučnosti. Takový ten názor, který vytváří (zkreslený) obraz mé osobnosti, ale s onou hodnocenou skutečností nemá

<sup>6</sup> NĚMEC, Jan. Pokus o život. *Respekt*, 2010, č. 24, s. 73.

nic společného. Názor jako vztyčenou vlajku klubu, jako vnější atribut. Jenže názor by měl být spíše vstupní branou do diskuse, nástrojem komunikace, čočkou poznávání. Co je to názor? Kde a proč se tvoří? Co na něj má vliv? Nakolik je odvislý od mé osobnosti? Je můj názor výkladní skříní mé osobnosti? A kde se potom utváří osobnost? Mravní vnímání? Jsem přesvědčen, že názor (a do jisté míry i osobnost) je především cesta. Proces. Je utvářen výchovou, prostředím, reakcemi na podněty, kterých jsou tisíce neustále kolem nás. Emoční i racionální, argumenty i dojmy, pravdy i lži, dokumenty i fámy, zkrátka informace všeho druhu. Všechno, co vnímám jinak než bytostně naživo, jsou interpretace. (A i živý, očitý zážitek je interpretací smyslů.) Při tvorbě názoru jsem závislý na interpretacích mých kamarádů, pedagogů, knížek, rozhoduje výběr slov, řazení, intonace, lehoučký důraz v hlase, letmé gesto... Což nevede k relativitě všech hodnot, nýbrž k upozornění na limity lidského chápání, vnímání, na neuchopitelnost kontextu, na proměnlivou strukturu reality. Jsem si jist, že až si tuto práci přečtu za pět let, bude mi připadat naivní, snad i trapná. Možná že už za pět dní.<sup>7</sup>

Je-li váš prvotní záměr dát o sobě vědět, nebude stát výsledek za nic. Je-li váš prvotní záměr ve zkoumání, hledání, odhalování, přijímání výzev a nebezpečí, v chuti komunikovat a klást otázky (nebo prostě v chuti „si hrát“) a vaše ego je jen nutná podmínka pro uskutečnění, protože váha celé vaší osobnosti teprve ukotvuje plány a snahy v určitý typ sdělení „od lidí pro lidi“, potom bude výsledek měnit vás i druhé.

Anne Bogartová napsala celou knihu o divadelní tvorbě po 11. září 2001. Je přesvědčená, že s každou zlomovou dějinnou událostí se zásadně mění i motivace k umění. Jako by historický zvrat přinesl i nový důvod pro umění.<sup>8</sup> Největší změnu pro sebe

<sup>7</sup> Tato kniha je rozšířením disertační práce dokončené v roce 2010. Dva roky už jsou znát.

<sup>8</sup> Připomeňme nostalgické vzpomínání starších divadelníků na dobu komunismu, kdy publikum dychtivě „četlo“ i sebemenší protirežimní narážku, a na z jejich pohledu „zploštění“ a zbanálnění divadla v době bez společného politického nepřítele.

po 11. září vidí právě v síle, upřímnosti a čistotě úmyslu, který se mění v čin. Z jejího pohledu není možné dělat umění poletující ve vzduchoprázdnu, ale jediné umění zrozené z ducha doby pevně zakotvené v osobním postoji a jasném, čitelném záměru: „Umění je záměrný tlak. Záměr dělat umění vytváří tlak. Tlak tvoří záměrné umění.“<sup>9</sup> Asi má také ráda kaskády sloganů.

Na výletě do Říma jsme chodili po památkách. V jednu chvíli jsme si v naprosté únavě sedli na schody vedoucí úzkou uličkou k nějakému dalšímu kostelu. Sedělo tam více zmožených turistů v různých polohách. Vlastně jsme vytvořili hlediště s přirozenou elevací díky schodům, čehož využila jakási kočovná společnost, natáhla pod schody prostěradlo mezi dvoje štafle a začala hrát představení. Přímo za nimi v prvním patře myla paní okna. Dělalala to nesmírně soustředěně, pečlivě. Kousek pod ní v různých pózách komedie dell'arte performovalo pět pestrobarevně okostýmovaných herců dynamickou show, ale když jsem se podíval na diváky na schodech, zjistil jsem, že komedianty nikdo nesleduje. Zraky všech směřovaly k paní, která myla okna. Proč? Myslím, že měla čitelnější záměr.

**CVIČENÍ** Popište pět největších problémů světa, které byste chtěli změnit. Popište pět největších problémů vašeho města, které byste chtěli změnit. Popište pět vašich největších osobních problémů, které byste chtěli vyřešit. Nebojte se být naivní či banální. Na libovolný z nich vytvořte koncept divadelního projektu se sociálním přesahem.

**CVIČENÍ** Skupina sedí v kruhu, jeden uprostřed. Kdokoli z kruhu řekne první oznamovací větu, herec uprostřed se zeptá proč. Okamžitě mu musí odpovědět ten, který sedí vedle toho, který řekl první větu. A tak dále. Jakmile někdo váhá s odpovědí nebo odpoví tak, že se nelze dál ptát proč, střídá se s hercem uprostřed.

<sup>9</sup> BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 38.

**CVIČENÍ** Vyberte si libovolné místo ve městě, které vás něčím přitahuje. Sedte na tomto místě minimálně hodinu. Pozorujte, nechte myšlenky plynout, do ničeho se nenuťte, nevymýšlejte. Odpovězte si na následující otázky a potom navrhnete site-specific projekt pro toto místo:

V čem se toto místo liší od jiných?

Jak se toto místo mění ve dne a v noci?

S kým bych zde chtěl být?

Co mi tu chybí?

Co si zde nedokážu představit?

Jaký sen by se zde mohl odehrávat?

**CVIČENÍ** Běžte na nějaké frekventované místo ve městě, které je pouze průchozí, lidé tu procházejí sem a tam, ale nezastavují se. Začněte zde hrát libovolnou hru, do které se může někdo přidat. (Třeba skákejte panáka, házejte céčka nebo hrajte cukr, káva, limonáda...) Občas vyzvěte jemně lidi, aby se zapojili. Nehrajte, že „hrajete hru“. Skutečně si hry zahrajte.

# HRA A NEHRA

*Hra je starší než kultura.*

JOHAN HUIZINGA

Nemá cenu se zdržovat definicemi divadla, které jasně pojmenovávají jedinečnost divadelního umění. Dostali bychom se ke komunikaci (komunikací o komunikaci), k setkání, ke sdělení a sdílení, k energii proudící mezi jevištěm a hledištěm, jevištěm jako nepravým prostorem pro znaky a hledištěm jako pravým prostorem pro jejich dekódování, k živé interakci herce a diváka, k tomu, že se děje vždy pouze tady a teď, vytváří vždy novou, divadelní realitu, že je divadlo uměním nezáznamovým, nelze ho archivovat, museli bychom se zabývat sémiotikou, dramatickou osobou, hereckou postavou atd.

Pro mne největší tajemství divadla vždy leželo v té nedefinovatelné provázanosti se skutečným životem. Jeviště jako buňka odhalující podobu celého organismu. Mikrokosmos a makrokosmos. Pomiňme to shakespearovské „svět je jeviště a my jsme herci“. Pomiňme i to, že celá jedna větev sociologie si bere na pomoc divadelní terminologii a mezilidské vztahy řeší jako stavbu dramatické situace, individuum pak chápe jako účinkujícího, který vstupuje do různých rolí.<sup>10</sup> Zaměřme se na ony podivné překryvy, záhadné průniky a společné jmenovatele mezi estetickým artefaktem a realitou, mezi skutečností a jejím obrazem. Právě pro toto neustálé míchání a přelévání obou pramenů divadlo je a vždy bude do jisté míry neuchopitelné pro teoretiky, kteří by chtěli divadlo napasovat na jeden všeplatný sémiotický systém. Znaková složitost tohoto druhu umění se bude vždy ze své podstaty vzpírat

<sup>10</sup> Směrem k divadlu se takto pohybuje více oborů a dochází k mezioborovému překrývání, které tvoří nové zajímavé oblasti a možnosti. Kromě sociologie či antropologie je to i psychologie, kde existuje například mnoho rozdílných forem divadelní terapie. V sociologii se tímto fenoménem nejučeněji zabýval americký sociolog Erving Goffman, který uvedl do sociologické analýzy každodenního lidského jednání tzv. dramaturgickou perspektivu. GOFFMAN, Erving. *Všichni hraje divadlo*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1999.

konečnému pojmenování, jak dobře naznačuje Jaroslav Etlík ve své zásadní studii *Divadlo jako zakoušení*:

„V divadle sdílíme skutečnost nejen jako technickou představu, jako vjem fyzického substrátu a jeho psychickou a fyziognomickou interpretaci v podobě technické představy, ale podprahově nebo ještě přesněji totálně fyziognomicky vnímáme celou lidskou bytost a materiálnost předmětu. Tomuto totálnímu vnímání (nejen noetickému, ale i ontologickému) bychom nejráději říkali zakoušení (totální zakoušení divadla). Divadlo je vždy cosi mezi ‚hospodou‘ a estetickým tvarem. Zázrak a magie tu zakoušíme nejen z toho, že se nám něco zázračného, nám dosud neznámého předvádí, ale magično se tu rodí i vedle toho – ve smyslu pospolitosti, magie ze setkání. Nejde tedy jen o magii imaginace, ale i magii a energii samotného bytí, vyplývající už ze samotného faktu osobní, originální účasti všech přítomných v divadelním prostoru.“<sup>11</sup> S jakým materiálem koneckonců herec-umělec pracuje? Se dřevem? Barvou? Mramorem? Ne. Herec je sám sobě materiálem, používá lidské tělo a něco, co bychom snad mohli nazvat lidskou duší. Složitá pohyblivá skulptura z bioorganického materiálu a vnitřní svět člověka. Z úplně stejné „materie“ je ale přece tvořen i divák.

S jakým časem se na jevišti pracuje? Čas na jevišti, onen divadelní čas, můžete jakkoli deformovat, ale herec i divák zestárnou během představení stejně. A když odejde poslední divák, nikdy už si to stejné představení znovu „nepřehraje“. Šipka času ukazuje dopředu. Stejně jako nemůžeme vrátit žádné rozhodnutí v životě. Nevratnost, pomíjivost, smrtelnost, nepřenositelnost – to vše dělá z divadla nejdokonalejší a nejtajemnější zrcadlo člověka. Herec na jevišti je také člověk, člověk v hledišti je také herec.

Zygmunt Bauman píše: „Výrok ‚život je umělecké dílo‘ není ani požadavek, ani varování, ale konstatování faktu. Život nemůže nebýt uměleckým dílem, je-li to život lidský – život bytostí obdařené vůlí a svobodou volby... Lidský život je tvořen neustálou konfrontací ‚vnějších podmínek‘ (vnímaných jako ‚realita‘) s plány autorů-herců.“<sup>12</sup> Divadlo jako laboratoř pro život a život

<sup>11</sup> ETLÍK, Jaroslav. Divadlo jako zakoušení. *Divadelní revue*, 1999, č. 1, s. 3–32.

<sup>12</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Umění života*. Praha: Nakladatelství Academia, 2010, s. 62.

jako laboratoř pro divadlo. Pro žádný jiný druh není natolik klíčová přítomnost živých lidí, a to na obou stranách „barikády“ – jak v prostoru pro hru, tak v prostoru pro její vnímání. Na obou stranách neustále dochází k zvláštnímu oscilování mezi životem a uměním, mezi znakem a originálem, mezi skutečností a hrou.

Uvedu dva zážitky, které od sebe dělí mnoho let, ale přesto mají něco společného. První je nedávný a nepíše se mi o něm lehce. V jedné ze svých hodin jsem se rozhodl jít se studenty herectví prvního ročníku ven, do pražských ulic, zkoušet lehce manipulovat realitu kolem sebe: Mezi „normálními“ chodci měnit tempo chůze, zpomalovat, zastavovat se, chodit pozpátku, ptát se na cestu, na čas, jít proti jinému člověku tak „nešikovně“, že musí změnit směr a podobně. Já sám jsem stál ve třetím patře prosklené budovy na Národní třídě a odsud zadával úkoly do mikrofonu, studenti mě slyšeli ve sluchátkách, protože každý z nich měl svůj přijímač. Impulsy, které jsme takto vyvolávali, nás překvapovaly svým účinkem, a tak jsme nadšeně pokračovali až do doby, kdy jsem zadal tento úkol: Jeden z vás vyběhne z klenotnictví a někdo jiný zakřičí „zloděj“, ostatní se rozeběhnou za „zlodějem“. Akce se spustila, lidé se ohlíželi a jeden muž, který se blížil ke klenotnictví zrovna ve chvíli, kdy se ozvalo „zloděj“, se okamžitě dal do pronásledování celé skupiny. Za ním se hned rozeběhli další dva muži. Z mého nadhledu ve třetím patře vypadala celá událost zdařile, vše zafungovalo. Řekl jsem do mikrofonu, ať se studenti zastaví a vysvětlí pronásledovatelům, že to byla jen hra (jako když naletíte na skrytou kameru). Jenže to už byli mimo rádiový dosah. Znejistěl jsem. Po chvíli vidím, že se vrací všichni kromě studenta, který vyběhl jako první. Pochopil jsem, že se něco děje, a seběhl dolů, kde mi řekli, že ten muž tak nějak polosrbsky poločesky na našeho studenta řval, že je majitel toho klenotnictví a že ho zabije, jestli to nevrátí. Hra přestala být hrou. A ta „nehra“ měla svou velmi nepříjemnou dohru, kterou už nebudu rozepisovat, jen uvedu, že vše dobře dopadlo, i když došlo k fyzickému napadení. Jelikož jsem samozřejmě nesl za studenty odpovědnost, prožíval jsem a uvědomoval si onen přechod ze zábavné hry v realitě do reality v dimenzích dramatu velmi ostře.

Druhý zážitek je o poznání klidnější. Kdysi dávno jsme šli se



školou (nebo snad ještě se školkou) na dopravní hřiště. Rozdělovali jsme si kola a malé modely autíček a najednou koukáme, jak na to dopravní hřiště vjelo auto. Normální velké auto. Škodovka. V ní zmatený řidič, který sem omylem najel a teď nemohl najít cestu ven. Bylo to – nepatřičné. Auto patří na silnici. Dopravní hřiště je model silnic a křižovatek. A najednou zde bylo „pravé“ auto v „nepravém“ prostoru, i když ten „nepravý“ prostor byl pro nás, děti, vlastně dost „pravý“, a naopak auto se zde zdálo být „nepravým“, víc než „pravým“, tak nějak „právě nepravým“. Zmatek. A ani sebevíc uvozovek u slov vyjadřujících pravost či nepravost nám v tom neudělá jasněji. Model je totiž vždy nepravý a pravý zároveň: „...je vždycky také ‚skutečný‘, znázorňuje a napodobuje nějakou skutečnost velice věrně. Leč nikdy touto skutečností není, je – řečeno pravověrně sémioticky – epistemickou náhražkou, je ‚místo nějakého skutečného jevu‘, je prostředkem k šíření informací a komunikování o něčem, co ve skutečnosti existuje jinde a jinak. V umění navíc charakterizuje model především to, že na rozdíl od interpretace nevysvětluje, ale osvětluje. Je samostatným tvarem, jenž je paralelou a ekvivalentem znázorňované skutečnosti,“<sup>13</sup> píše Jan Císař v závěru knihy *Člověk v situaci* a dále se odkazuje k Eugenu Finkovi: „...vždy je to pohyb v dvojím světě, kde věc je v prosté skutečnosti a zároveň má jinou, tajuplnou ‚realitu‘. Je to ‚svět hry‘, jenž je ‚imaginární dimenzí‘... hrajeme si sice v takzvaném skutečném světě, avšak přitom si vyhráváme oblast, záhadné pole, jež není jen pouhé nic a přitom není ničím skutečným... Problémem hry největší hloubky a nejtvrďší myslitelné obtížnosti je vyložit přesně, jak se v lidské hře vzájemně prostupují skutečnost s neskutečností.“<sup>14</sup>

*Člověk je dokonale lidský, jen když si hraje.*

FRIEDRICH SCHILLER

„Pravost“ či „nepravost“ nelze objektivně určit, je definována kontextem. A ten se mění. Situací, úhlem pohledu či domluvou, konvencí. Tam, kde narážím na hranice pravého, začíná prostor

<sup>13</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 131.

<sup>14</sup> Tamtéž.

pro hru. A každá hra existuje pouze v dialogu s „ted“. Hra je zdrojem přítomnosti. A bez přítomnosti není divadlo. To právě teď přítomné „ted“ je samozřejmě nezachytitelné. Divadlo probíhá v čase, což znamená permanentní změnu, pořád „v procesu“. Divadlo je místo přeměny. Stejně jako se papír proměňuje hořením na popel, spaluje se představení „zakoušením“, zážitkem hry na... Na co se spaluje? Co je vlastně smyslem?

To je jedna z těch otázek, které nemají žádnou odpověď, nebo jich mají nekonečně mnoho. Moje by byla: Spaluje se na rozkoš. Rozkoš ze hry. Což je parafráze názvu knihy *Rozkoš z textu*, ze které mi už tak v záplavě citací dovolte odcitovat část, kde sám autor obhazuje její titul: „Jakmile pronesete jediné slovo o rozkoši z textu, dva bouchači vám neprodleně skočí na záda: politický bachař a psychoanalytický četník. Rozkoš rovná se zahálka a/nebo marnost, jejími synonymy jsou pomíjivost a/nebo provinění; rozkoš je třídní pojem, anebo iluze. Stará, prastará tradice. Hédonismus byl potlačován takřka všemi filozofickými školami. Málo bylo těch, kteří se k němu hlásili, vesměs postavy na okraji společnosti, Sade, Fourier; ba i pro Nietzscheho je hédonismus pesimismem. Rozkoš je umenšována, bagatelizována ve prospěch silných, vznešených hodnot: Pravda, Smrt, Pokrok, Boj, Radost atd. Její vítěznou soupeřkou je Touha: kdekdo mluví o touze, nikdo o rozkoši... Zvláštní, ne, tahle filozofická stálost touhy (nikdy nenaplněné)? Že by to slovo obnášelo nějaký ten třídní pojem? (Primitivní, avšak přesto pádný předpoklad: ‚lid‘ nezná touhu – toliko rozkoše a radovánky.)“<sup>15</sup>

**CVIČENÍ** Vytvořte dvě družstva a zahrajte si volejbal bez míče tak, že vždy vykřiknete jméno toho, kdo má míč přijmout. Nejdříve se „rozpinkejte“ tak, že stojíte staticky proti sobě ve dvou řadách a rychle „odpalujete“ jména. Posléze přejděte v „normální“ hru v pohybu hranou dle běžných pravidel volejbalu, tedy můžete „přihrát“ (vyslovit jméno) i spoluhráči, ale třetí „míč“ už musí jít přes síť atd. Zahrajte si tak více míčových her.

<sup>15</sup> BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 51.

# JEN JAKO

*Hra není smyslem světa,  
smysl světa je hrou.*

LADISLAV KLÍMA

Nyní si budu záměrně protiřečit: Nejasné hranice mezi skutečným a iluzivním, mezi pravým a nepravým, propletenost divadelní reality a tzv. skutečného světa jsou do jisté míry pouhým bonmotem. Paní, která myla v Římě okna, si nebyla vědoma toho, že se na ni všichni díváme, její akce tedy nebyla záměrná, tudíž bychom se nevešli do kategorie „divadlo“. Během „skutečného“ divadelního představení je linie oddělující prostor pro hru a prostor pro její vnímání přesně definována.<sup>16</sup> Všichni přece víme, že vše, co se na jevišti odehrává, není skutečné. To je základní divadelní konvence, základní pravidlo hry, na které jako divák přistupuji. Svobodně, protože chci, protože budu mít to privilegium být součástí hry. Hra je neuvěřitelný lidský fenomén, který bude svou tajemností a složitostí vždy vábit všemožné sociology, filozofy či kulturní historiky. Pojďme se podívat na pokus o definici z pera jednoho z těch nejvýznamnějších ludologů, Johana Huizingy: „Podle formy tedy můžeme hru souhrnně nazvat svobodné jednání, které je míněné ‚jen tak‘ a stojí mimo obyčejný život, ale které přesto může hráče zaujmout, k němuž se dále nepřipíná žádný materiální zájem a jímž se nedosahuje žádného užitku, které se uskutečňuje ve zvlášť určeném čase a ve zvlášť určeném prostoru, které probíhá řádně podle určitých pravidel a vyvolává v život společenské skupiny, které se rády obklopují tajemstvím nebo které se vymaňují z obyčejného světa tím, že se přestrojují za jiné.“<sup>17</sup>

Sousloví „jen tak“ bych raději vyměnil za klíčové „jen jako“. „Jen tak“ příliš odkazuje k uzavřenosti ve hře, zdůrazňuje nulový dopad mimo rámec hry, kdežto „jen jako“ má magičtější charakter. V psychologii je přesně popsán vývojově zlomový moment, odkdy

<sup>16</sup> Jak už jsem psal, je opravdu signifikantní, že ani uvozovky u slov jako skutečný, pravý nebo opravdový nestačí na zpřesnění popisu, jehož předmětem je divadlo.

<sup>17</sup> HUIZINGA, Johan. *Homo ludens. O původu kultury ve hře*. Praha: Mladá fronta, 1971, s. 20.

je dítě schopné hrát si třeba s panenkou na maminku a dítě nebo si vzít dva rohlíky a „hrát“ s nimi setkání dvou lidí. Rohlík je člověk, protože to je „jen jako“.

Roger Caillois klasifikuje hru ještě o něco přesněji a pro mě přehledněji, a nemyslím tím pouze ono známé dělení na *agón* (soutěž), *alea* (náhoda), *mimikry* (předstírání) a *ilinx* (závrať), ale především definování podmínek vzniku hry. Navazuje na Huizingu, ale v některých podstatných detailech ho doplňuje: „...definovat hru jako činnost bytostně

1. svobodnou, k níž hráč nemůže být nucen, aniž by hra okamžitě přišla o svou povahu přitažlivé a radostné zábavy
2. vydělenou z každodenního života, vepsanou do přesných a předem daných časoprostorových mezí
3. nejistou, jejíž průběh ani výsledek nemůže být předběžně určen, v níž je hráči a jeho iniciativě a invenci nezbytně ponechán určitý prostor
4. neproduktivní, jež nevytváří ani hodnoty, ani majetek, ani žádné nové prvky a která s výjimkou cirkulace majetku uvnitř kruhu hráčů vyúsťuje v situaci identickou, jako byla na počátku hry
5. podřízenou pravidlům, podléhající konvencím, které pozastaví po dobu hry působnost běžných zákonů a zavedou během trvání hry zákony nové, které jediné ve hře platí
6. fiktivní, doprovázenou specifickým vědomím alternativní reality nebo neskrývané iluze ve vztahu k běžnému životu...“<sup>18</sup>

Především poslední bod se k onomu klíčovému „jenom jako“ vztahuje velmi srozumitelně. „Jenom jako“ neznamená, že se teď děje něco méně podstatného než pravá realita, nýbrž něco alternativního, se svými vlastními zákony, které ovšem musí platit stejně pevně jako zákony skutečné, je to ekvivalent života. Krásný příklad uvádí jeden z českých nejvýznamnějších ludologů (a mimochodem autor tohoto termínu „ludolog“) Zdeněk Hořínek: „Otec jednoho dítěte našel svého čtyřletého synka, jak sedí v čele

<sup>18</sup> CAILLOIS, Roger. *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Ypsilon, 1998, s. 31–32.

řady židlí a hraje si „na vláček“. Políbil chlapce, ale ten mu řekl: Tati, lokomotivě nemůžeš dávat pusku, to by si vagóny myslely, že to není doopravdy.“<sup>19</sup>

Všechny hry zkrátka vycházejí ze stejných pozic, a ať chceme nebo ne, představení *Hamleta* má něco společného s dětskou hrou *Honzo, vstávej*. Samozřejmě to neznámá, že je herec v zajetí dětské hry, že propadl iluzi a není schopen kontrolovat svou činnost. Naopak. Herec koná vědomě, kontroluje se, což ovšem nevylučuje možnost probudit v sobě „dítě“, které si chce hrát. Hra je v divadle přítomna natolik organicky, že ji nelze derivací odpojit jen jako jednu ze složek, nelze na ni nahlížet odděleně. I proto mi je dodnes velkou záhadou, proč se tak často používá hodnocení „hravé“ ve smyslu studentsky rozverně. Osobně chápu toto slovo ve významu „vpravdě divadelní“, nebo chcete-li „využívající prostředky čistě divadelní“. Vzpomínám si na mnoho představení, která byla svými vnějšími znaky velmi totožná, herci byli přesní, režie neokázalá, námět silný a výtvarné pojetí působivé, přesto bylo jedno představení ohromným divadelním zážitkem a jiné zůstalo jen chladnou demonstrací. Rozdíl byl v „hravosti“. Jedno bylo „hravé“ a jiné ne. Což neznámá, že v jednom tryskal gejzír scénických nápadů, herci na mě „pomrkávali“, strhávala se „maska iluze“, divákům se dávalo nakouknout, jak se to všechno vaří v té „divadelní kuchyni“, a druhé bylo komorním úsporným realistic-kým dramatem. Ne. Rozdíl je v inscenačním myšlení a především ve způsobu jevištní existence. Buď pouze zobrazují, demonstrují, či ukazují, nebo hrají, třeba skrytou, ale hru. Hru s divákem, o diváka, pro diváka. Ale opět – neznámá to upozorňování na nepravost nebo zdůrazňování herního rámce, ve kterém se pohybují. Hravost se klene nad celou divadelní událostí, proplétá se jako tepající žíla od začátku do konce, musí být zakomponována jako živoucí složka organické struktury probíhajícího představení. „Jen jako“ není jeden ze scénických nápadů nebo inscenační klíč, je to šém divadelnosti.

<sup>19</sup> HOŘÍNEK, Zdeněk. *Paradoxy hry*. Dostupné z <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=4152>.

*Herec nevstupuje do prostoru proto,  
aby v něm byl, trval.  
Vstupuje do něho proto,  
aby jej proměňoval v prostor pro hru.*

JAROSLAV ETLÍK

V roce 2004 jsme v Ypsilonce zkoušeli inscenaci *Drama v kostce*. Naším cílem bylo (pokud budu velmi stručný) vytvořit představení, během kterého by si diváci postupně uvědomovali, na základě přirozeného odhalování určitých divadelních principů, že ten, o kom se zde dnes večer hraje, jsou vlastně oni sami. Že to oni – diváci – jsou hlavní postavy. Jejich přítomnost, jejich proces vnímání, tedy schopnost percepce, jejich pozornost, energie, jejich vědomí a smysly, jejich paměť a nálada, emoce a názory, jejich schopnost číst symboly, překládat metafory, asociovat fakta, abstrahovat viděné, dešifrovat slyšené, to je to, co tvoří probíhající představení. Inscenace se setkala s velmi dobrým ohlasem a byla vyprodávaná. Často jsem při reprízách sedával na utajeném místě, odkud jsem mohl pozorovat diváky a sledovat viditelnou změnu, kterou v průběhu procházejí. Nejdřív nedůvěřivě sledují, co z toho „vyleze“ – čtyři postavy na prázdném jevišti a nemohou opustit prostor jeviště, hm. Pak „roztají“ a začnou se smát situacím, ve kterých se odhalují charaktery našich postav, a pak už velmi živě reagují na snahu postav, dostat se nějak ven. Opustit jeviště. Byl jsem pokaždé překvapen, jak zřetelná změna nastane ve chvíli, kdy si diváci začnou uvědomovat, že děj ani postavy nejsou to nejdůležitější, že to hlavní jsou jejich reakce. A když sledujete, jak diváci reagují na představení, které je o jejich reakcích, nutně vás jako autora napadají možnosti, co a jak ještě vylepšit a posunout. Rozhodl jsem se proto, že se musíme pokusit nazkoušet jakýsi druhý díl, který by nově zapracoval změny a nápady vzniklé z diváckých reakcí. Pro toto pokračování jsem poprosil dramaturga Jaroslava Etlíka, aby se pokusil o nemožné – popsat v několika málo větách hlavní princip divadla. Napsal odstavec, jež jsme nejen otiskli v programu k inscenaci, ale zároveň se stal ve zvukové podobě organickou součástí představení:

„Divadlo je svébytný, uměle budovaný útvar, založený na divadelních konvencích, který je však ve svém ‚nitru‘ životadárně

napájen ze dvou zdrojů – na jedné straně inklinuje vždy k funkci zobrazovací a na straně druhé má v sobě zakódován herní princip jako živou organickou sílu, která mu umožňuje přesahovat sama sebe, vydávat spontánní energii, již bychom snad nejlépe mohli nazvat energií kontaktní. Má-li obraz sklon k zbytnění, tendenci stát se pouhou iluzí, pouhým napodobením skutečnosti, pak hra svou podstatou tuto tendenci trvale narušuje. Hra v divadle má samozřejmě různé podoby – od nevinných zcizovacích hříček, přes rozmanité možnosti významově si pohrávat s rolí, ale může také vést do nejvyšších a nejhlubších pater lidské i mimolidské existence, třeba až k rituálům a obřadům. Právě hra je totiž schopna povýšit divadelní tvar až na jakési podobenství velkého divadla světa. Podobenství, jež už přestává být pouhým zrcadlením, ale je doslova spontánně vnímaným, to jest zakoušeným duchem přítomného času. Hra a zobrazení tvoří partnerskou dvojici. Představují dvě základní substance, které se v různé míře, ale vždy společně, podílejí na výstavbě divadelního tvaru.“<sup>20</sup>

Častá ambice začínajících režisérů je posunout hranice divadla, dostat se „za divadlo“, přinutit diváky myslet si, že to, co se děje na jevišti, je skutečné. Chtějí pokořit základní konvenci divadla. Dřív nebo později zjistí, že je to krátkozraké. Dosáhnout „skutečnosti“ na jevišti lze pouze přes hru. „Přes všechna chmurná proroctví a nesmírnou konkurenci jiných médií zůstává divadlo médiem, jež svou komunikací o ‚člověku v situaci‘ vždycky nabízí hru jako pozoruhodné organické spojení skutečného s neskutečným, či abychom se drželi našich domácích zdrojů, formulace Zichovy: skutečného s nepravým.“<sup>21</sup>

**CVIČENÍ** Vzpomeňte si na co nejvíce kolektivních her z dětství (*Slepá bába, Mrazík, Honzo, vstávej, Krvavé koleno...*). Rekonstruuje pravidla. Posléze zvolte jednu, která vás nejvíce bavila, a spontánně si ji zahrajte. Po skončení ji zkuste přesně zopakovat. Všechny pohyby, slova, gesta, zvuky... Tedy zkuste dokonale zimitovat to, co nejprve vzniklo jen hrou samotnou.

<sup>20</sup> ETLÍK, Jaroslav. *Stát do programu k inscenaci Drama v kostce, pokus 2 – Mysterium skutečnosti*. Program vydalo Studio Ypsilon ke své premiéře 4. dubna 2008.

<sup>21</sup> CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci*. Praha: ISV nakladatelství, 2000, s. 131.

# CIZÍ JAZYK

*Vejít do slova se všemi svými údy.*

CHASIDSKÉ PŘÍSLLOVI

Přítomnost je klíčový pojem pro pochopení divadelní jedinečnosti. A pochopit to, co dělá divadlo jedinečným, je zase zásadní pro osvojení si divadelního myšlení. A osvojit si divadelní myšlení je zásadní pro schopnost signalizovat divadelním jazykem.

Filmový režisér Christopher Nolan v jednom televizním interview ke svému poslednímu filmu *Inception* řekl, že chce dělat filmy, jež se nedají přepsat do knížky, nemůže z nich být divadlo, v televizi vyzní trapně a samotný filmový soundtrack nebude mít bez obrazu smysl. Myslím, že chtěl vyjádřit touhu dělat filmy, které mluví filmovou řečí. Dávají smysl pouze jako filmové médium vnímané v kině. Pouze tak se může dostavit skutečně filmový zážitek. Neměl by být naším cílem jedinečný divadelní zážitek? Divadlo, které má smysl jedině jako divadlo?

Je paradoxní, že právě s filmem je divadlo nejčastěji spojováno a porovnáváno, a přitom s ním má daleko méně společného než třeba s živě provozovanou hudbou. Každý umělecký druh má své znaky, svou abecedu. Komplikovanost divadla tkví v tom, že si od každého bere nějaká písmenka, někdy i celá slova, ale vše pak přetaví na novou, svébytně divadelní řeč s vlastní gramatikou. Pro divadlo je vše okolní inspirací, ale nikdy ne vzorem. Je to jasné jako facka, a přesto mám u mnoha představení pocit, jako bych sledoval málo efektní film, špatně namalovaný obraz, unylý koncert či zinscenovanou literaturu.

Je to podobné, jako když se učíte cizí jazyk. V jisté fázi máte vždy radost, že už umíte slovíčka, umíte fráze, docela rychle překládáte texty, nicméně v živém hovoru zjistíte, že sice skládáte větné celky na určité komunikační úrovni, v hlavě však stále překládáte ze svého mateřského jazyka. Myslíte ve svém jazyce (literárním, výtvarném či filmovém) a převádíte ho do jiné znakové formy. Mezi myšlenkou a jejím vyjádřením je spousta prostředníků, kteří vás brzdí, a vy díky tomu cítíte, že to vlastně nejste tak



docela vy. Je totiž poměrně snadné naučit se cizí slovíčka, těžké je ale správně pochopit vztahy mezi nimi, syntax.

*V našem jazyce je uložena celá mytologie.*

LUDWIG WITTGENSTEIN

Po druhé světové válce se věřilo, že bude poměrně snadné vytvořit počítač, který bude strojově překládat jazyky. V tomto optimismu vědce podporoval především úspěch při prolamování nepřátelských šifer za války. Konstruktoři věřili, že počítač se velmi snadno naučí pravidla přirozeného jazyka. Jenže se ukázalo, že najít přesný algoritmus popisující stavbu věty je nemožné. Slovo je znak, ale jazyk je organismus, je to mnohem složitější struktura než jen šifra, do níž lze sdělení zakódovat a pak jej obráceným postupem zase přečíst. Pokusy o strojový překlad ustaly až do doby, kdy se začala objevovat datová centra s ohromnou paměťovou kapacitou. I přesto, že Google Translate dnes poměrně úspěšně překládá většinu jazyků, stejně vám při zadání celosvětově známého volebního hesla Baracka Obamy „Yes, we can“ vypadl český překlad „Ano, my plechovka“.<sup>22</sup> A to je příhodná analogie.

Divadlo nikdy není jen komunikace na úrovni vyslání a přijmutí zprávy, není to tedy jen šifra, jeden bit, je to celistvá organická struktura. Teprve dlouhým cvikem a ideálně pobytem v cizí zemi, kde je jazyk všudypřítomný, můžete dosáhnout výsady, která je dána přirozeně pouze dětem – naučíte se v novém jazyce myslet. Nebudete už překládat. Stane se vám další mateřštinou, přijmete cizí jazyk za svůj, osvojíte si jej a osvojit znamená učinit vnitřní součástí, zahrnout ho téměř tělesně jako přirozenou součást své osobnosti. Teprve nyní můžete plnohodnotně komunikovat, vysílat do světa zprávu o člověku v situaci.

**CVIČENÍ** Vyberte si oblíbenou filmovou scénu a převedte ji na jeviště. Měňte její žánry. Vytvořte divadelní klip k vaší oblíbené písničce. Vytvořte scénu inspirovanou výjimečnou

<sup>22</sup> Google Translate tento nedostatek brzy napravitel, nicméně se tak stalo až po volbách.

stavbou ve vašem městě, slavnou fotografií nebo obrazem. Tuto scénu přehrajte vždy v jiném výtvarném stylu – jednou „impresionisticky“, podruhé „kubisticky“ atd. Vnímejte vzájemné žánrové ovlivňování. Co může architektura, film, hudba nebo obraz přinést divadlu?

## DIVÁK JAKO KOMPLIC

*Jediné, co potřebuji pro to, aby vzniklo divadlo,  
je někdo, kdo přechází prostor,  
a někdo, kdo se na něj dívá.*

PETER BROOK

Jak nemám rád jakékoli vměšování literatury do divadla (jsem přesvědčen, že především v českém divadelním prostředí je spíše potřeba divadlo neustále „odliterárnovat“), odvolám se teď na literárního historika a sémiotika Rolanda Barthesa. Velmi zjednodušeně lze říci, že Barthes byl mezi prvními, kteří se začali věnovat uměleckému dílu více z pohledu příjemce. Barthes spílal literárním teoretikům, že více než o to, co se Jemu – velkému a nedotknutelnému Autorovi děje v hlavě, by se měli začít zajímat o to, co se děje v hlavách čtenářů. Začal nahlížet na proces čtení (v tom doslovném i nejširším slova smyslu) jako na vždy nový tvůrčí akt vzniku. S každým čtenářem se ta či ona kniha vždy rodí znovu, vždy znovu vzniká v tvůrčím procesu čtení. V dialogu se čtenářem se vždy znovu a znovu oživuje, můžeme říci zpřítomňuje, to, co má svou hmotnou substanci v písmenkách na papíře. S divadlem je to nepochybně výrazně složitější, už proto, že žádný hmotný přenašeč nemá, nicméně ono „myšlení přes čtenáře“ – v našem případě přes diváka – je z mého pohledu klíčové.

I když si knihu nikdo nepřečte a bude ležet v knihovně, autor na ni může ukázat jako na svoje dílo. Divadlo bez diváka nevznikne. Barthes jde v propojení čtenáře a spisovatele ještě dál: „Na jevišti textu neexistuje rampa: za textem nestojí někdo aktivní (spisovatel) a naproti někdo pasivní (čtenář), není tu subjekt ani objekt.“<sup>23</sup> V divadle samotném samozřejmě rampa jako dělicí čára mezi prostorem pro vnímání a hraní zůstává, jinak bychom se už nepohybovali na poli divadla, nicméně dělení na aktivní herce a pasivní diváky je i zde dávno minulostí.

<sup>23</sup> BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 16.

Fyzicky se rampa může porušit tím, že herec přenesou svou akci do hlediště, nicméně linie mezi prostorem pro prezentaci a pro percepci zůstane i tak zachována. Herec může naopak v rámci hry vtáhnout diváka na jeviště, což díky ztrapnění vybraného jedince vede většinou k salvám smíchu a velké přízni publika, nicméně ani to neporuší jasně vymežující hranu mezi hrou a jejím vnímáním a skutečně tvořivou diváckou spoluúčast nám to nezajistí.

Zapojení diváka se děje stále během celého představení, a to daleko jemnějším, a přitom podstatnějším způsobem. Stejně jako Barthesův čtenář i náš divadelní divák je ten, jehož vnímáním předpřipraveného artefaktu se stále znovu a znovu rodí divadelní představení. Zapojení diváka tedy vlastně není zapojení, je to podmínka sine qua non. A je jen na nás, na autorech, jaké nároky budeme na diváka klást.

V jisté zjednodušující nadsázce si vždy říkám, že čím méně se děje na jevišti a čím více v hledišti, tím lépe. Tím nemyslím holou scénu a jednoho stojícího herce. Na jevišti by mělo být co nejméně zobrazení, která jsou dokončená, co nejméně momentů, které se demonstrují, co nejméně situací, které se vysvětlují, a scén, které jsou hotové. Naopak zanechávat díry v přesné struktuře, které si doplní divák, klást pasti a mást diváka nejasnostmi, které ale později odhalí svůj význam, sdělovat zdánlivě nesourodé informace, kterým dá společný smysl až divák, protiřečit si a interpretaci nechat na divákovi, naznačovat spíš než doříkávat, vzbuzovat falešná očekávání, zkrátka vysílat jemné signály, které vyzývají k účasti, k domyšlení či sebereprojekci. Hrát hru. Forma a míra vnitřní interakce jsou v konečném důsledku vždy to, co rozlišuje dobré a špatné představení.

Všichni si pamatujeme na sešit plný omalováněk. Je vytištěn obrázek jen černou linií a na vás je ho vymalovat. Nikdy jsem nechápal, co na tom děti baví. Vždyť přece už vím, co je na obrázku. Už jen mechanicky vybarvuji předem dané obrisy. Omalovánky pro mě neměly žádné tajemství, vyžadovaly jen určitou míru dovednosti. Ve stejném sešitě ale bývala často ještě jiná hra. Na stránce byly rozházeny body, u kterých byla čísla. Vaším úkolem bylo spojit body linií, a tak teprve odhalit, co za obrázek se zde

skrývá. Tohle mě bavilo. Dokonce jsem si potom často spojoval body podle sebe v jiném než předepsaném pořadí a tvořil jiné obrazce. Mám rád divadlo, které poskytuje body, třeba i přesně definované, nazkoušené, ale jejich propojení už je na divákovi. V opačném případě divadlo pouze zobrazuje, nenabízí spoluúčast. V části o rozdílu mezi figurací (zpodobněním) a reprezentací (zobrazením) píše Barthes: „Reprezentace znamená toto: nic nepřechází, nic nevyčnívá – z obrazu, z knihy, z filmového plátna.“<sup>24</sup> My můžeme dodat: ...z jeviště.

*Vy jste téma, vy jste centrum.  
Vy jste příležitost.  
Vy jste ten důvod proč.*

PETER HANDKE (SPÍLÁNÍ PUBLIKU)

Už zmiňovaná Anne Bogartová ráda přemýšlí o divácích jako o „...detektivech a umělcích jako kriminálních, kteří zanechají na scéně zločinu indicie. Když jich zanechají moc, detektivové-diváci ztratí zájem, když jich bude málo, budou detektivové-diváci zmateni. Zločinec musí zanechat právě takovou stopu, aby chybělo přesné množství informací.“<sup>25</sup>

Naopak Peter Brook při přemýšlení o divadelních divácích používá raději sportovní paralelu. Popisuje divadlo jako fotbalové utkání, kdy diváky, i když už fotbalový zápas viděli třeba stokrát, stejně baví pořád znovu a znovu ho sledovat, protože možnosti vývoje zápasu jsou nekonečné a výsledek neznámý.

V rámci teorie „myšlení přes diváka“ bych představu diváků sedících na ochozech vyměnil za představu diváků jako mužstva protihráčů. Všichni jsme fotbalisté, pravidla jsou definovaná, hřiště je vymezené, tým herců je perfektně připravený, má dokonale nazkoušené standardní situace, jen o taktice protivníků (diváků) ví hrozně málo. Tým diváků spolu totiž nikdy předtím netrénoval, sešli se až těsně před vstupem na hřiště a těší se, jaký průběh zápas bude mít. Je to „přátelák“. Diváci jsou partneři na hřišti.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *Rozkoš z textu*. Praha: Triáda, 2008, s. 50.

<sup>25</sup> BOGART, Anne. *And then, you act*. New York: Routledge, 2007, s. 77.

Toto je pouze náhled elektronické knihy. Zakoupení její plné verze je možné v elektronickém obchodě společnosti eReading.