
DIVADLO JAKO ZPŮSOB VĚDOMÍ SEBE

Jaroslava Pešková

Rok českého divadla nás vede k úvahám o místu divadla v naší kultuře a o divadle jako sociální skutečnosti *sui generis*. Podíváme-li se do odborné teatrologické literatury na vymezení pojmu a role divadla, zjistíme, že se důraz klade především na vztah drama /autor/ — režisér — herec, herec — divák, na prostor „dění divadla“, a pokud je v centru pozornosti společenský význam divadla, klade se otázka po tom, komu (které třídě a sociální skupině) je divadelní představení určeno, kdo je adresátem a jaký obsah je mu hereckým projevem zprostředkován.

Dovolte mi položit v této souvislosti otázku, čím bylo divadlo v Čechách v minulém století, čím je divadlo pro novodobého člověka vůbec a co znamená divadlo jako fenomén evropské kultury.

Divadlo jako prostředek emancipace národa

Divadlo v našem prostředí v době úsilí o vybudování a posléze o znovuvybudování Národního divadla bylo — nemýlím-li se — především záležitostí *institucionální*. Divadlo reprezentovalo úroveň jednotlivých zemí, sdružených v Rakousko-Uhersku, v rámci zemí úroveň příslušných národů a jejich kultury. Projev Adolfa Šuberta, jehož zvolila valná hromada družstva Národního divadla v březnu 1883 ředitelem, to potvrzuje¹/. Chce spojovat ideální snahy po uměleckém rozkvětu divadla s pevným hospodářským základem. Organizační stránku pokládá za to, na čem závisí vpravdě umělecký výkon jednotlivce a celku na jevišti. Pokládá za nezbytné uvádět hodnotnou domácí produkci, je-li jaká, a přihlížet k repertoáru zahraničnímu současnemu i k tomu, co mělo v minulosti vliv na rozvoj dramatického umění . . . Divadlo je tedy chápáno především jako instituce pro reprodukci domácí i světové dramatické tvorby, která reprezentuje určitou kulturní vyspělost, musí být organizačně i ekonomicky striktně podřízena určitému plánu, který je v zásadě určován mimodivadelními okolnostmi.

Je ovšem nezbytné si uvědomit, že český národ v osmdesátých letech dokončoval složitý proces své emancipace jako národa v novodobém smyslu. Zde otázka vybudování a záchrany významné *národní instituce* byla realizací vědomé potřeby této *etnické kolektivity demonstrovat* stupeň emancipace. Demonstrovat ho i n s t i t u c i á l n ě . V tom se shodovaly koneckonců obě hlavní strany — staročeši i mladočeši, i když jejich podíl v jednotlivých obdobích a jejich funkce při řízení divadla se dobou různě proměňovala. Zmíněná okolnost také vysvětluje jistou spontánnost při realizaci sbírek po vyhoření divadla, skutečnost, že dárci se rekrutují ze všech vrstev české společnosti a že se znovuoobnovení ND dostává i rozmanité ne nepodstatné podpory oficiální.

Zároveň k tomu přistupuje i druhá vrstva této problematiky: pro ty, kdo se

podíleli na úsilí o všestranné rozvinutí novodobé české společnosti, zůstává i období let šedesátých obdobím, kdy si ujasňují, jak „na tom“ jako národní společnost jsme. Existence českého samostatného národa *nebyla* v tomto období záležitostí zcela samozřejmou. Bylo třeba *porozumět sobě* na půdě *porozumění světu*. Zdůraznění instituce divadla jako toho, co v *dané chvíli* sjednocuje všechny složky ke společnému cíli, — jímž je demonstrace této jednoty — toto zdůraznění instituce divadla na úkor institucí politických vypovídá o nezralosti národa, o jeho nesamozřejmosti, o tom, že proces sebeemancipace nejen vnějšně, ale ani vnitřně zdaleka není dovršen.

Na základě toho, co bylo řečeno, je možno položit otázku po specifickém významu divadla pro českou společnost. Myslím, že po celou dobu obrození bylo divadlo — české divadelní představení a české divadlo — především otázkou vyrovnání společenské úrovně Čechů a Němců. Úsilí o rozvinutí českého divadla jako důležité složky kultury národa zapadá, zdá se, do celkového trendu rozvoje českého básnického jazyka, jazyka vědy, uplatnění češtiny ve školství a v odborných příručkách pro kvalifikaci v praktických profesích atd. Vzhledem ke struktuře české společnosti je české divadlo zároveň záležitostí demokratizace kultury nejen s ohledem na jazykovou srozumitelnost pro ty, kdo neovládali němčinu, ale i s ohledem na uvedení lidového diváka do tohoto specifického kulturního prostředí. Žel, je třeba říci, že vybudováním Národního divadla — národní kapličky nad Vltavou — právě tato funkce ustoupila poněkud do pozadí. Míst, která si mohl zakoupit lidový divák, bylo jednak málo, jednak to byla místa „propastně vzdálená“ od jeviště, což jistě potvrdí každý, kdo za studentských let chodil k stání na druhou galerii nebo na „bidýlko“. Daleko závažnější však byla okolnost, že s ohledem na platící diváky bylo třeba volit i repertoár, režijní pojetí, herecké osobnosti atd. Tento problém se v nových formách reprodukoval ve vztahu k progresivním pojetím vlastní divadelnosti po celou první republiku. Svědectvím je např. složitý osud Frejkův i mnoha dalších osobností. A nejen to. Divadlo se na dlouhou dobu stává prostředím pro setkání obchodních partnerů nebo místem pro módní přehlídky, což institucionální charakter „divadla“ jen podtrhuje.

Divadlo nemělo ovšem jen roli kulturní instituce se zvláštním posláním společensko politickým v našem prostředí. Bylo v té době zároveň divadlem povýtce. V divadle se chtěl člověk setkat především sám se sebou. Divadlo bylo zrcadlem, do kterého bylo možno nahlédnout, aby člověk sám sobě porozuměl, aby poznal sebe a své problémy prostřednictvím herce a jeho „prožívání“ na scéně. J. J. Rousseau v práci *O původu nerovnosti mezi lidmi* říká, že „... divoch žije pro sebe; člověk společenský vždy pro svět, umí žít jen v mínění druhých a dovede cítit svou vlastní existenci takřka jen podle jejich úsudku“.² / To tedy znamená, že společenský člověk rozumí sobě právě skrze druhé, skrze „roli“, kterou má v jejich očích. Zároveň lze dodat, že divadlo umožňuje „vžít se“ do určité role jako do varianty řešení vlastní situace. Anebo pochopit svou roli pro druhé prostřednictvím přihlížení podobné situaci na scéně. Pro tehdejší dobu byla pak zvláště důležitá historická dramata, která znamenala jednak pozvednutí národního sebevědomí, jednak byla snahou ukázat

složitosti národních dějin na bázi „předvedení“ — znovuprožití — na scéně, což mělo vyvolat u diváka prožitek zkušenosti z národní minulosti jako prostředek orientace v přítomnosti.

Světová dramatická tvorba ukazovala *jiný svět*, otvírala okna do světa, umožňovala vidět život z jiných úhlů pohledu, vidět varianty řešení osobních i společenských situací a mít spoluúčast na daném dramatu od „začátku do konce“.

Neposledním momentem, podstatným pro roli divadla v rozvíjející se české novodobé společnosti, bylo divadlo jako „přerušování činnosti“. Připomeňme opět Rousseaua, který v dopise D'Alembertovi³/ píše, že důležité není samo přerušování činnosti, ale to, jaká činnost je přerušena. Význam divadla je potom třeba posuzovat podle toho, zda odvádí od podstatnější aktivity, či zda přerušuje činnost nepodstatnou nebo škodlivou. Jisto však je, nehledě na etické aspekty, sledované Rousseauem, že vytržení člověka z reálného času a jeho vtažení do jednoty děje dramatu dává mu možnost povznést se nad partikulární situace všedního dne a překročit k širšímu horizontu daných problémů, který ozřejmuje sevřené dramatické dílo.

Pokusila jsem se stručně zachytit povahu fenoménu divadla v období výstavby Národního divadla. Z uvedeného je však zřejmé, že bylo analyzováno divadlo jako prostředek — jako jeden z prostředků — emancipace národa, nikoli divadlo jako fenomén *sui generis*. Přejdeme proto nyní k této druhé otázce.

Divadlo jako drama

Už v antice u Platóna se klade otázka smyslu divadla jako „napodobeniny“ v protikladu ke směřování k ideji krásy, tj. k vykázaní „dobrá věci“ v hierarchii idejí. Platón divadlo a umění vůbec jako „napodobeninu napodobeniny“ odmítá, protože odvádí pozornost od věcí podstatných. /V této tradici zřejmě pokračuje i výše zmíněné pojetí role divadla ve společnosti u J. J. Rousseaua./ Na druhé straně se zapomíná, že právě Platón zdůrazňuje význam ideje krásy a směřování k ní, že ideu krásy klade hned za ideu dobra. Snad lze oprávněně říci, že na tuto stránku antické klasické tradice navazuje v Estetice G. W. F. Hegel. Drama skutečně nemůže být pouhým popisem života, nemůže být ani zachycením typu v jedinečném osudu. Musí otevřít divákovi mnohem více. „... Na dramatického básníka jako tvůrčí subjekt je tedy především kladen požadavek, aby zplna prohlédal to, co je vnitřním a obecným základem lidských účelů, bojů a osudů. Musí si uvědomit, v jakých protikladech a zápletkách se může jednání podle povahy věci projevovat jak po stránce subjektivní vášně a osobitosti charakterů, tak po stránce obsahu lidských projektů a rozhodnutí jakož i konkrétních vnějších poměrů a okolností; a zároveň musí mít schopnost rozpoznat, které jsou ovládající síly, jež člověku přisuzují za jeho výkony spravedlivý los.“ Připomeňme si ještě v krátkosti jinou formulaci, která se soustřeďuje na dramatické jednání: „Drama si vůbec žádá podání přítomného lidského jednání a lidských vztahů pro vědomí, které si je představuje, spojeného s jazykovým vyjádřením osob, jež tak dávají výraz svému jednání, aby si je vědomí mohlo představovat. Dramatické jednání se však neomezuje na jednoduché nerušené

provedení určitého účelu, nýbrž spočívá veskrze na okolnostech, vášních a charakterech, které jsou v kolizi, a vede tedy k akcím a reakcím, jež samy opět nutí k rozhodnutí boje a rozkolu. Co tedy spatřujeme před sebou, jsou účely, individualizované v živé charaktery v situacích plných konfliktů, charaktery, jež se projevují a vytvářejí, působí na sebe a určují se navzájem, to vše v okamžiku vzájemného dohovoru; a dále před sebou vidíme vnitřně zdůvodněný konečný výsledek chtění a docilování celého toho lidského hemžení, které se pohnutě navzájem kříží, a přesto se uvolňuje ve výsledný klid.“⁴/

Vraťme se v této souvislosti ještě jednou k antice: Aristoteles v *Poetice* ⁵/ uvažuje o tom, jak dosáhnout cíle tragédie: tragédie má budit strach a soucit. Soucit platí tomu, kdo upadne do neštěstí nezaslouženě, strach se týká toho, kdo je nám podoben. To znamená, že soucit se týká nevinného, obava člověka nám podobného, takže to, co se stane špatnému, nebude budit ani soucit ani strach. Hrdina proto musí být uprostřed krajností, takový, „který ani nepředčí všechny svou výborností, ani neupadne do neštěstí pro zbabělost a špatnost, nýbrž pro nějaké pochybení“. Znamená to, že situace, vyjádřená v dramatu, musí odpovídat „životu lidí nám podobných“. Člověk chce na jevišti vidět v podstatě sebe a prožívat varianty *svého* rozhodování, nechce vidět nějaké „vzory“. Člověk vůbec není bytost, která by se rozvíjela především cestou napodobování. Naopak. S výjimkou raného dětství se většinou rozvíjí spíše v polemice s předkládanými vzory, ctnostmi atd., i když tato polemika posléze vede často k jejich respektování. Dramatické dílo nemá být proto vzorem k napodobení, ale klíčem k situacím, které divák musí spoluprožívat jako *své* situace a podílet se na jejich řešení v souhlase nebo v protikladu k hrdinovi dramatu. Jde-li ušlápnutý zdeptaný člověk na drama, kde se velké charaktery střetávají o velké věci, nejde o to, aby se na chvíli přenesl do jiného světa a cítil se spoluúčasten předváděného konfliktu, ale aby si uvědomil svůj okamžitý stav a situaci v perspektivě širších kontextů vpravdě lidského života, ve kterém jde o víc než o okamžitou situaci jednotlivého individua. Prožitek hloubky a složitosti takových momentů, jako je křivda, strach, osudovost, hanba, zklamání v souzvuku mezi divákem a jevištěm umožní zařadit vlastní křivdu, bolest a zklamání do kontextu — a zvládnout svou situaci reálným, individuálním, *nenapodobujícím* způsobem.

V této souvislosti je ovšem důležité, aby „významy“ velkého dramatu byly uchopitelné pro diváka, k němuž v jeho situaci promlouvají. Jestliže situace diváka je taková, že v jeho prostředí se mateřství stává obtížnou záležitostí při plánování pracovních sil na nejbližších X let, jestliže na bojištích, druhou světovou válkou počínaje, umírají milióny dětí, což se neustále realisticky předvádí ve filmech, tisku a jiných sdělovacích prostředcích, vyvrcholení dramatu zjištěním, že někde vraždí malé usmrkané děti, vyzní jako běžný „drasták“. Vyvolat prožitek hrůzy, která nabádá k akci, nelze opakováním každodenní, takřka notoricky známé „informace“. Civilním předvedením vášní v době, která si nelibuje ve vášních, ztrácí dané drama svůj vlastní smysl: neosvětlí dobu, v níž vášně určovaly činy, ani neosvětlí vašeň jako vašeň.⁶/ Prožitky nelze vyčerpávat racionálním popisem. Prožitky třeba navodit, aby je divák spoluprožil a tím je pochopil v žilvu jim vlastním.

Důležitým problémem je tedy zvýznamnění prožitků, předváděných na scéně, pro diváka. Toto zvýznamnění může realizovat podle okolností dramatik, herec i režisér. Zároveň je možné několik rovin zvýznamnění: chce-li hra aktuálně promlouvat, může být transponována do současnosti a drama může být jen podnětem výpovědi o současnosti /např. režie Antigony jako mezní situace, kdy hrdinka „volí z možností“ . . ./ . Hlubší možnou rovinou zvýznamnění je sdělení povahy konfliktu, jak se realizoval v podmínkách své doby /v režii uvedeného dramatu: nahlédnutí do prožitků antického člověka/. Nejhlubší pojetí je pojetí, které dokáže *objasnit smysl konfliktu* a vyjasnit jeho charakter, který se s konkrétně historickou situací proměňuje jen ve svých formách.

Vztah herce a diváka

Divadlo je dialog. Divadlo je tam, kde je herec *pro* diváka, kdy tělesný pohyb herce vyjadřuje *něco pro někoho* — kdy je vytvářena divadelní situace. Pohyb lidského těla na scéně nejen bezprostředně působí na diváka /jako „podívaná“/, ale zároveň vypovídá o podstatném, protože i na straně diváka právě lidské tělo a smysly jsou objektivně pověřeny výběrem toho podstatného pro člověka, neboť jsou základem lidského kontaktu se světem, a tedy i základem hodnocení věcí a situací.

To vše je ale jedna stránka setkání jeviště a hlediště.

Divadlo je tam, kde se herec a divák scházejí „u věci“. Člověk a pospolitost potřebuje nejen *mluvit*, ale také *slyšet a vidět mluvit*, aby mohla do promlouvajícího herce promítnout sebe /viz cit. Aristoteles: strach o toho, kdo je nám podoben . . ./ . Naše porozumění sobě a světu je tak zakotveno v řeči, v řeči promlouvající i v řeči, kterou vidíme býti promlouvánu. V tomto smyslu má divadlo pro sebeporozumění společenského subjektu zvláštní význam.

A dále: nejde jen o vztah dialogický. Divák a herec se setkávají u prožitku — jejich spoluprožívání se týká *něčeho*, jejich setkání je *u něčeho* — u obsažnosti toho, *o čem je řeč*. Nejde tedy o dialog mezi nimi, ale o zprostředkování věci. Teprve spoluporozumění jeviště a hlediště — herce a diváka, spoluprožití věci dává divadlu jeho *plnost a smysl*.

Divák se „nedívá“ na napodobeninu života /ve smyslu Platónově/. Ve skutečném divadle divák vstupuje do otevřeného světa, který mu otvírá právě herec.

V teoretických úvahách třicátých let často vystupuje hledisko „spotřebitele“. Mluví se o tom, „pro koho“ je hra určena. Daleko méně pozornosti je věnováno tomu, *co je sdělováno*, a jak zabezpečit, aby toto „co“ bylo přiměřeně zprostředkováno všem, jichž se nějak týká.

Divadlo jako hra

Divadlu jako hře bývá věnováno málo pozornosti, a přece to není aspekt zanedbatelný. Právě naopak: Hra neznamená hrát něco někomu. Hra znamená uvolnění z „daností“ reálné skutečnosti, z původních pout, umožňuje „pohrávat“ si s „daným“,

odkrývat a osvětlovat různé jeho stránky, nově je komponovat. V sociální sféře hra nahrazuje experiment přírodních věd.

Z vnějšího hlediska znamená přechod ke hře přerušení původní činnosti. Je to přechod od času, naplněného prací, která je orientována k nějakému cílovému bodu, k nějakému účelu, k „volnému času“, který je charakterizován uvolněním a „svobodou“ účastníka hry. Eugen Fink zdůrazňuje, že hledíme-li na divadelní scénu, nevidíme jen lidi z masa a krve, jejich šaty a kulisy, vidíme zároveň *svět hry*, rozumíme charakteru rolí těch, kteří hrají.^{7/} Chápeme-li hru jen jako zrcadlový odraz skutečného života, odlesk, který máme nějak po ruce jako napodobeninu /v Platónově smyslu/, je otázkou, zda hře skutečně rozumíme a zda jsme s to tohoto specifického způsobu lidského vztahování se ke světu plně využít pro pochopení toho, co jest, pro pochopení obklopující nás skutečnosti. Hra je totiž významný způsob vztahování se člověka *k celku* a zároveň způsob, jak je možno člověka na tomto celku zainteresovat, jak může celek světa, který nás obklopuje, člověka „zasáhnout“. E. Fink ve známém díle *Das Spiel als Weltsymbol* říká, že ve hře člověk transcenduje sebe sama, překračuje danosti /Festlegungen/, jimiž se obklopil, překračuje k původním možnostem.^{8/} Jednota děje umožňuje, aby člověk prožil určitou situaci „od začátku do konce“ — vcelku s možností prožitek opakovat. Čas hry je tak odlišný od času našeho žití. Hra otevírá obzor, na jehož pozadí lze hlouběji porozumět povaze jsoucího. Ve hře /divadelní/ nás umělec nutí, abychom odložili navyklý pohled a zahlédli něco, co jsme dosud neviděli.^{9/}

„Hra“ v uvedeném smyslu má i svůj axiologický aspekt. Axiologie znamená vyzdvižení toho, co je hodno výkladu, co je hodno pozornosti, co je „pamětihodné“. Toto „hodné výkladu“, vytažené ze změní reálného dění, je povýšeno na téma hry. Tématem divadelní hry tedy není „napodobení“ života, ale vzhled do jeho zázemí cestou prožitku a spoluprožití toho, co je reflektováno jako „*hodnota*“.^{10/}

Závěr

Divadlo vystupuje v našich národních dějinách především jako důležitá národ sjednocující instituce. Zároveň plnilo a plní roli divadla povýtce: člověk se v divadle setkává „sám se sebou“ a je na něm, aby toho dokázal využít. Dramatický autor, herec a režisér ho přivádějí k tomuto setkání, které teprve dovršuje smysl jejich usilování. Ve „hře“ — a to platí v nemalé míře i o hře divadelní — se vztahujeme také k celku světa, v dramatickém prožitku se světem necháváme prostoupit, můžeme prožitek opakovat, pohrávat si s ním, zahlédnout ze světa to, co v běžné poznávací praxi zahlédnout nelze. A tak divadlo není jen institucí sjednocující, ale také institucí, jejímž nejvlastnějším posláním by mělo být rozšiřování obzoru moderního člověka. Mělo by být zároveň místem, kde se člověk setkává sám se sebou, aby si porozuměl.^{11/}

Poznámky

- ^{1/} První ředitel Národního divadla a jeho program, Národní divadlo informuje, Březen '83, s. 1.
- ^{2/} J. J. Rousseau, O původu nerovnosti mezi lidmi, Svoboda, Praha 1949, s. 90.
- ^{3/} Na tento problém a na text dopisu mě upozornil dr. J. Veselý ve své kandidátské práci „J. J. Rousseau a problém preromantismu“ — rukopis. Dopis Rousseauv je uveřejněn ve výboru „Contrat social ou principes du droit politique, précédé de Discours, Lettre a d'Allembert sur les spectacles... Paris, datum neuvedeno, (1914), viz s. 168, 169.
- ^{4/} G. W. F. Hegel, Estetika, sv. II., Praha 1966, s. 324 a 322.
- ^{5/} Aristoteles, Poetika, Praha 1964, kap. 13., s. 48. Zmíněnou problematiku ovšem nelze chápat tak, že je třeba „zobrazit lidi jako živé“ s prostředními ctnostmi a nevelkými vadami, jak se někdy v interpretacích mylně objevuje.
- ^{6/} Mám na mysli režijní pojetí Čapkovy Matky v současném nastudování Národního divadla (1983) a Elektry v nastudování Divadla na Vinohradech rovněž v letošní sezóně.
- ^{7/} E. Fink, Das Spiel als Weltsymbol, Stuttgart 1960, s. 76—77.
- ^{8/} Tamtéž, s. 231.
- ^{9/} Leon Szlauer, Prolegomena k psychologii lidské hry, 1977, rukopis disertace FF UK, s. 47n.
- ^{10/} Jako hodnota může vystoupit divadelní hra ve smyslu *žité hodnoty* /např. tematika národních dějin bez ohledu na umělecké zpracování a estetické působení/, ve smyslu *estetické hodnoty* /hloubka prožitků, který hra navozuje/ nebo *umělecké hodnoty* /míra hloubky a bohatství vzhledu do problematiky a bohatost artikulace tématu uměleckými prostředky/. Hodnota hry může být dále autentická, nulová nebo neautentická /např. národní téma za každou cenu může být z hlediska uvedených možností realizací kterékoliv z nich/. — Hodnota divadelní hry je — tak jako hodnota kteréhokoli uměleckého díla — tím větší, čím širší obzor divákovi otevírá, čím bohatší vrstvy otevřeného obzoru poskytuje divákům s různými možnostmi pro dosahování otevřených obzorů a čím větší možnosti dává pro reinterpretaci /režijní, hereckou, diváckou/ v hlubších rovinách, které vystupují jako nové problémové polohy v průběhu dějinného vývoje.
- ^{11/} Po ukončení symposia poskytl mi dr. M. Procházka z ÚTDU práci Elizabeth Burns: Theatricality, London 1972, která se zabývá naším tématem z hlediska sociologického. Pozoruhodné jsou zejména první dvě kapitoly, Sociology and the theatre a The theatrical metaphor: the world as a stage, and the theatre as paradigm. Koncepce světa a divadla je tu ovšem odlišná od filozofického pojetí — je to koncepce pozitivní speciální vědy, která se orientuje na divadlo jako na určitou formu lidského jednání, mající své předpoklady, svá pravidla a svůj význam v celku společenského dění. Teprve v konfrontaci různých přístupů však mohou plně vystoupit jednotlivé aspekty problému. Děkuji proto dr. M. Procházkovi za velmi cenný podnět.