

JÚLIUS GAJDOŠ

## NA POMEZÍ DIVADLA ŘÁDU A DYNAMIZMU

V roce 1978 Robert Brustein publikoval studii Prasklina v komíně ( Brustein, 1978:21–29), ve které poukazuje na to, jak se newtonův model fyzikálního světa promítal do všech systémů, včetně kulturního. Podle něho také v divadle dominoval mechanický svět s jeho kauzální realitou, tj. představou, že velké příčiny vyvolávají velké a malé příčiny zase malé následky. Brustein si této reflexe všímá v Ibsenově hře – Stavitel Solness. Zdůrazňuje Solnessovu vědomost o prasklině v komíně a jeho neochotu opravit ji z určitého vnitřního přání, že když oheň zničí dům, dostane příležitost postavit nový a ukázat tak svoje stavitelské schopnosti. Když však oheň skutečně zničí dům a nepřímou i Solnessovou rodinu, navzdory tomu, že vznikl v šatníku, nese v sobě Solness tíhu zodpovědnosti a pocit zavinění.

Brustein dochází k závěru, že Ibsen vycházel vstříc tehdejšímu publiku a popularizoval v divadle naturalistickou vizi světa tím, že představoval svět jako komplex kauzálních pravidel, kde všechny prostředky vedou lineárně k jedné příčině a všechny příčiny vedou nevyhnutelně k předpokládaným následkům. Model světa, který v jistých obměnách funguje dodnes. Narozdíl od Brustaina lze na tuto situaci nahlížet podobně jako Demastes, autor monografie Divadlo chaosu (Demastes, 1998), který tvrdí, že Ibsen ukazuje Solnesse v okamžiku sebedestrukce, protože není schopen přijmout nahodilost. Ta totiž nezapadá do kauzální struktury jeho života. Přijetí této nahodilosti a schopnost vidět v prasklině náhodný jev by Solnessovi namísto destrukce umožnilo v pravém okamžiku rozvinout svoje stavitelské schopnosti.

Je na zvážení, jestli Ibsen vychází vstříc publiku a dobovému vidění světa nebo ho překračuje tím, že zdůrazňuje Solnessovu neschopnost vymanit se z kauzální struktury jevů. Tato otázka se bezprostředně dotýká i nás. Nelze totiž pominout ani současné konvencionální předsudky strachu před chaosem jako zcela běžnou kulturní fobii. Chaos má svojí negativní konotaci a od chaosu vede pomyslná čára přes nahodilost až k nepořádku, ne-řádu, tj. opaku toho, co společnost uznává. Historie nám však ukazuje, že na chaos se vždy nenahlíželo z pozice negací a že nebyl vždy viděn v černých barvách pekla Hieromyrna Bosche.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Chaos znamená bezmezný a prázdňý prostor podzemní nebo změt' beztvaré prahmoty; silou

I když prosazovat svět plný nevysvětlitelných nahodilostí bez toho, aby nevyvo-  
lával hrůzu, je těžko představitelné.

Můžeme ale změnit úhel pohledu a nahlížet na chaos nikoliv jako na opak řá-  
du, ale na prostor, který nabízí nové možnosti, generuje nové řády dále se trans-  
formující v jiné řády a ne-řády. Chaos může pro nás představovat prostor dyna-  
miky, entropie, která není prostorem degenerativních změn, ale představuje cyk-  
lus soustavné generace, degenerace a regenerace, a umožňuje tak vnímat stabili-  
tu nikoliv jako kulminaci, ale jako dočasný stav. V jistém smyslu je změna po-  
hledu návratem k neoromantické a post-absurdní vizi a znamená opětovně navá-  
zaní na linii jak romantiků a absurdistů, tak i naturalistů.

Kromě silného vlivu vědy na divadlo, jak tomu bylo v osvícenství, bylo to  
právě období naturalizmu, které vytvořilo pevné spojenectví s vědou a filozofií  
založenou na newtonovském světě kauzálního řádu, a do jisté míry ho lze pova-  
žovat za vyvrcholení aristotelovského způsobu myšlení. Martin Esslin ve své  
studii *Naturalismus v souvislostech* (Esslin, 1968: 67–76) dokonce zdůrazňuje  
potřebu naturalistů experimentálně vysvětlovat realitu a za výsledek naturalistic-  
kého divadla považuje Brechtovo divadlo třicátých a čtyřicátých let, ale také  
absurdní divadlo, navzdory tomu, že bylo proti naturalisticky zaměřeno.

Když Emil Zola ve svém „manifestu“ „Naturalismus v divadle“ (viz Zola,  
1968: 67–76) kritizuje romantické divadlo, současně volá po výzkumu, kritiziz-  
mu a duchu svobodného myšlení. Návrat k přírodě a k člověku je pro něho vy-  
stoupením ze sebestřednosti romantiků a potřebou vysvětlovat realitu v širších  
souvislostech, nejenom z pozic génia.

Navázání na některá východiska romantiků však neznamená pokračování  
v produkování géníů. Byli to právě romantici, kteří ve svém revolučním snažení  
na konci 18. století a navzdory převaze newtonovského myšlení postavili vedle  
mechanistického pojetí univerza perspektivu subjektivistické inspirace. Rovno-  
váha a kauzalita nebyly pro ně požadovanými podmínkami a v jistém smyslu lze  
říct, že se dotkli Lukretiovy teorie a jeho síly *clinamen*<sup>2</sup>, kterou Charles Segal  
(viz Segal, 1990: 231) staví vedle aristotelovského modelu světa s jeho osudo-  
vým určením. Romantici (Blake, Byron, Goethe, Wordsworth) svoji filozofii ob-  
klopenou subjektivní realitou převzali od Kanta. Avšak tím, že eliminovali di-  
chotomii mezi nomény a fenomény, vytvořili si vlastní realitu. Kantova „nečistá  
realita“ byla pro ně skutečnou realitou. Jejich rezignace na objektivizmus a ori-  
entace na „JÁ“ byla sice výrazem silné subjektivizace, ale vnesla do mechanis-  
tického pojetí světa imaginaci, iracionálnost a jistou neskutečnost, která je stejně

---

ve hmotě obsaženou vznikl pohyb a s ním i jevy vnějšího světa. (...) Básník kolem roku 700  
př.n.l. Hésiodos vykládá v básni O původu bohů (Theogonia), že na počátku světa byl chaos,  
z něhož se zrodila země (Gaia) a spolu s ní

Erós. Z Chaosu pak vznikl Erebos jako počátek tmy vůbec a noc jako tma určitá, dále teprve  
Aithér jako světlo vůbec a Den jako světlo určité. Chaos je „rozvěvená propast“ a nepřítom-  
nost světla. (*Slovník antické kultury*, 1974: 278, kráceno).

2 Lucretiův *clinamen* definuje Segal jako sílu nezatíženou vysvětlitelnou nutností, která rozru-  
šuje uspořádanost, předpokládá nepředvídané možnosti pro různorodost. Stabilní vzory jsou  
rozloženy, posilují následnou reorganizaci, jejíž výsledky jsou v novosti nebo rozmanitosti,  
jak příroda sama.

jako skutečnost součástí univerza. Byla to paradoxně intelektuální imaginace, která se v závěru období stala pro romantiky omezujícím faktorem.

Zolovo volání po objektivizaci ve smyslu nezávislé, co nejméně osobní analýzy lze považovat za snahu vyprostit se z romantického subjektivního sevření. V Ibsenových Strindbergových dramatech se nám však opět vrací newtonův model světa často umocněn *efektem morýlích křídel*, ve smyslu násobení kauzality, a tak malá příčina, tzn. mimovolné zanedbání něčeho v minulosti se projevují jako tragický úděl, který ohrožuje člověka v přítomnosti. Je to zapomenutá směnka ve hře Nora nebo znásobující se výčitky mezi mužem a ženou u Strindberga, kde přítomnost je prostorem pro odpykávání hříchu z minulosti. Kauzalita je tak rozvíjená v křesťanské tradici prvotního hříchu, za který musí člověk na tomto světě pykat. Minulost se v těchto dramatech stává zdrojem příčin a následků, které v průběhu času enumerují, aby v přítomnosti nakonec zničili samotného tvůrce. Do jisté míry je to psychoanalytická konstrukce, která předcházela psychoanalýze. V tomto kontextu jako by se musela psychoanalýza nutně objevit, aby tak mohl být odhalen původ těchto konstrukcí. Psychoanalýza později na vědecké bázi formulovala, to, co bylo v dramatech naturalizmu a realizmu zakomponováno v jejich struktuře, že pra-příčina vznikala přímo vevnitř vztahu postav, nikoliv jako průnik z vnějšího světa.

Ve světě surrealistických, expresionistických, futuristických nebo dadaistických projevů se model světa viděný pohledem naturalistů a realistů sice rozpadá, ale až absurdisté a absurdní drama a divadlo realizují divadelními prostředky to, co skutečně hlásají: kontingenci, existenciální koncepci lidské svobody s minimalizací vztahů k deterministické přírodě.

Martin Esslin ve své známé knize *Divadlo absurdity* v teoretické rovině představil dramatiky s jejich vizí světa plnou nahodilosti a chaosu postavenou vůči kauzalitě řádu. Poukázal na absurdní drama a divadlo jako na svět neracionální nahodilosti, ve které převažuje chaos a skrze chaos se prezentuje přítomnost. Esslin formuloval z filozofického hlediska to, co diváci té doby cítili jako aktuální a vypovídající. Absurdní divadlo však zacházelo s nahodilostí jako s něčím nepřijatelným, neadekvátním, s něčím, co se vymyká přirozenému řádu a čemu byla doposud věnována malá pozornost. Zcela se však neoprostilo od linie determinizmu. Ve světě divadla absurdity stojí příčinnost mimo antropomorfní svět. Její zamlženost neumožňuje zřetelnou formulaci, avšak svými důsledky doléhá na postavy dramatu. Právě její neurčenost a neurčitost narůstá do obecných rozměrů a symbolizuje prvotní hřích lidstva. V Pinterových *Narozeninách* přicházejí McCan a Goldberg z jakési nejasné minulosti a odvádějí Stanleyho kamsi 'tam', aby pykal za hříchy minulosti. Nevíme nic určitého a právě to je zdrojem úzkosti, jejímž výsledkem je inklinace k pocitu viny. Zamlžená deterministická příroda tak ovlivňuje život člověka mimo svůj vlastní prostor. Například u Becketta je příroda/bůh již na konci svých sil, postavy jsou na konci dějin a na konci času, který je nevratný, a tak postavám nezbyvá než vzpomínat na doby, kdy tento determinizmus ještě vládl. V *Konci hry* triumfuje entropie. Je to však entropie zkázy, která vede ke smrti. Postavy Beckettových her se nacházejí v jakémsi nultém bodě své exis-

tence mezi regenerací a degenerací a představují tak okamžik umírajícího determinizmu.

Zvláštní propojení náhody a kauzality lze vidět u AIDS dramatu. Pohybují se na jakémsi rozmezí mezi nahodilostí a kauzalitou. Fatální průběh nemoci podporuje snahu uniknout z této nahodilosti a v rámci narůstajících a opakujících se symptomů se posiluje tendence objevit kauzální důsledky tohoto údělu. Na pozadí hledání příčinných souvislostí nemoci však výstražně stojí banální okamžik nakažení, který je nahodilý, pokud není spojován s trestem za skutky minulé, s osudovostí a s prvotním hříchem. Součástí vytváření kauzálního řetězce je také utrpení, které nemoc přináší a které staví na lidské schopnosti soucitu s trpícím. Oslabuje obviňování heterosexuální většiny z porušení tabu, vymaňuje trpícího člověka ze zodpovědnosti, protože blížíci se smrti rámcuje opakující se symptomy nemoci do kauzálních souvislostí. Stav ohrožení může vést od pocitu osudové určenosti až k vyvolenosti – nemocný trpí za hříchy lidstva, tak jak to prezentuje Tony Kushner ve svých dvou dramatech *Andělé v Americe*.

V současnosti, vyhraněněji než kdykoliv jindy, stojí proti sobě dvě koncepce, aristotelovská, související s osudovou určeností, a Lucretiovy síly ‚clinamenu‘.

Přijmeme-li názor, že divadlo představuje obraz světa, je to situace do jisté míry zcela přirozená. V minulosti divadlo prezentovalo svět poznamenaný tradičním newtonizmem, protože to byl uhelný kámen moderního myšlení. Byl to svět, který stál na lineární interakci mezi událostmi a objekty, striktní ve svých vzorech a důsledný v naplňování svých hypotéz. Svět, který modeloval a nadále modeluje nevyhnutelný a stabilní univerzální řád. Divadlo, aby zprostředkovalo smysl, musí být obrazem takového světa, protože, parafrázujíc Gillesa Deleuze, pracuje s prostředky, jaké jsou v daném prostoru k dispozici.

V takovém světě je to boj dobra a zla, světla a tmy, stability a nestability, řádu a chaosu. Rovnováha, stabilita a kauzalita mají překrýt entropii. Člověk tak bojuje proti zákeřné síle přírody a pochopením jejích přírodních mechanismů ji postupně ovládá. Ovládnutí však pokračuje v manipulaci a překračuje ve využívání. Z tohoto hlediska má příroda sloužit člověku. (Vzpomeňme na výuku na základní škole o užitečných a neužitečných zvířatech.) Mám na mysli také rezistenci vědy i teorie vůči novým myšlenkám jako výsledek prospěchu z využívání a paralelní rezistenci divadel vůči novým uměleckým projevům. Vše, co nezapadá do uznávané struktury, je pořád viděno a pociťováno jako entropický jev, jako chaotické, těsně před rozpadem a klinickou smrtí. Paradoxně v touze zajistit si kontrolu nad přírodou dochází ke ztrátě samotného řádu.

Sam Shepard a Tom Stoppard zachycují ve svých hrách postavy na pokraji sebe-destrukce jako výsledek úsilí o ovládnutí přírodních sil. Postavy her nakonec nejevně že nedokážou pochopit síly přírody, ale nejsou schopny ani zvládat samy sebe.

Tom Stoppard ve hře *Hapgoodová* nechává Kerneru, dvojitého agenta, vysvětlovat Hapgoodové jevy kvantové mechaniky:

Kerner:

*Elektron může být v jednu chvíli tady i tam. Máš na vybranou; může se pře-*

*nést odsud tam, aniž překonal vzdálenost mezi, může projít současně mezi dvěma dveřmi, anebo od jedné dveří ke druhým cestou, která je všem na očích, pokud se ovšem nepodívají, protože akt podívání ho přiměje ke změně cesty. ... Zpečuje se pozorování neboť, když víš, co dělá, nemůžeš si být jistá, kde je, a když víš, kde je, nemůžeš si být jistá, co dělá. (viz Stoppard, 1989: 118).*

Stoppard v této hře použil přednášky z fyziky Richarda Feynmana a vložil je do úst jedné z hlavních postav, agentovi Kernerovi.<sup>3</sup> Kvantová mechanika totiž ve hře představuje důležité, ale především jiné pojetí reality, jakýsi nový výchozí základ. Po úvodním rozhlasovém dialogu, který jako by symbolizoval iluzi o realitě, nastává pohyb agentů v šatnách a sprchách bazénu a předávání důležitého kufříku. Navzdory pečlivému čtení textu i grafickému náčrtu pohybu jednotlivých agentů to celou situaci nejasní. Nejdříve jako by nás Stoppard vybízel k důkladnému „racionálnímu“ přístupu s úmyslem proniknout do situace, na druhé straně ani tento přístup nám neumožní pochopení hry. Katherine Kelly (viz Kelly, 1991: 151–155) se zmiňuje o tom, že hra využívá vědu a některé z jejích postupů. V prvním dějství se stanoví hypotézy. Zapojením přirozeného lidského chování, tj. zapojením agenta do akce se testují hypotézy. Akce směřují buď ke sjednocení nebo skáčou jako elektrony, a tak simulují kvantové chování. Ve druhém dějství se provádí experiment a rozuzlení vede k interpretaci výsledku. V Hapgoodové podobně jako světlo, které je částicí i vlněním, tzn. něčím dvojitým, hrají důležitou roli dvojití agenti a dvojčata jako zdvojení dvojití agenti. Na hru nelze nahlížet ve smyslu tradičního modelu časové příčinnosti. Stoppard ukazuje změnu kulturního a uměleckého klimatu. Kvantové osobnosti představují harmonickou koexistenci nekompatibilních vzorů. Vedle racionální percepce kauzálního světa staví antiracionální realitu kvantového pole, kterému nelze v lidských dimenzích zcela porozumět, stejně jako světu. Stežší lze také porozumět hře *Rosenkrantz a Guilderstern jsou mrtví*, pokud neznáme hru *Ham-*

- 
- 3 V několika větách Kerner vysvětluje Feynmanovu teorii, která se opírá o výsledky následného experimentu:
- brokovnicí míříme na panel se dvěma otvory, umístěnými po obou stranách panelu, za panelem je neprůstředná zeď
  - když brokovnice vystřelí některé broky – částice narazí na panel, jiné projdou oběma otvory a zachytí se o neprůstřednou zeď
  - každý brok – vystřelené těleso, vytváří dráhu ve tvaru rozšířeného zvonu; tělesa, která procházejí oběma otvory, vytváří dvojitou dráhu
  - když brokovnici nahradíme zvukem, výsledná dráha zvuku bude vlnová aktivita, tj. interferenční oscilace
  - první příklad ukazuje pohyb – dráhu částice, druhý ukazuje pohyb zvuku – vlnění
  - když nahradíme částice a zvuk elektrony, výsledný experiment bude zcela jiný; elektrony se nelogicky pohybují jako částice i vlnění současně
  - když necháme otevřený jenom jeden otvor panelu, elektrony procházejí otvorem jako částice, když otevřeme oba otvory, dráha elektronu je dráhou, jakou se pohybují částice i zvuk najednou
  - když se díváme nebo nějakým způsobem pozorujeme dráhu elektronů, chovají se jako částice; když je necháme nepozorované, chovají se jako částice i vlnění současně. (viz Demastes, 1998: 26-29).

*let.* V této hře si Stoppard také pohrává s realitou a juxtaopozičně klade vedle sebe osudovou určenost, kterou cítí Guil a Ros pozváním krále, a divákovo vědomí, že to, co Guil a Ros považují za štěstěnu osudu, je vede na smrt. Jenom divák ví (skoro jako bůh), kam vede jejich cesta. V tomto ohledu je divák za svou znalost hry Hamlet autorem vrchovatě odměněn.

Nedávno vyšla u nás kniha Ilyu Prigoginea a Isabelle Stengersové *Řád z chaosu* (viz Prigogine, Stengersova, 2001). Při prvním vydání ve Francii nesla název *Nová aliance* a název byl výrazem nového spojení vědy a umění. Nikoliv ve smyslu dosavadních tendencí humanitního myšlení, které usilují po vzoru přírodních věd dojít ke stejným *exaktním* výsledkům, ale zcela v jiném duchu. Vzájemnou inspirací, kdy věda využívá metafory k popisu skutečnosti a vychází z poznatků v divadle zcela vědomých, že divák svým pohledem modifikuje (lidské – herecké) chování. Mechanismus pozorování mění chování pozorovaného objektu, pozorovatel je vtahován do události a stává se dokonce interaktivním vycházející ze svých představ, záměrů, a tedy i předpokladů a hypotéz. Víme, že můžeme jenom předpokládat určité chování, nikoliv ho vyžadovat. Jsme-li přesvědčení, že tématická struktura představení je rozpoznatelná vždy na základě diváckých schopností porozumět, je to analogie toho, k čemu dospěla Kodaňská škola kvantové teorie, že nelze oddělit pozorovatele od toho, co zkoumá.

Řád a chaos nelze vidět jako dialektické protiklady, tj. ne-řád jako opak řádu nebo ne-smysl jako opak smyslu. Jedno vyrůstá z druhého. Obecný determinizmus není řešen jako nahodilost a indeterminizmus nemůže být novou obecnou platností. Jsme zvyklí dívat se na divadlo jako na obraz světa, který nám vyjevuje. Domnívám se však, že tu lze udělat posun. Dívat se, jak se divadlo skrze svět a nás, kteří jsme jeho součástí, snaží také vyjevit sebe samo.

### CITOVANÁ LITERATURA:

- BRUSTEIN, R. *The Crack in the Chimney: Reflections on Contemporary American Playwriting.* Theatre 9, Spring, 1978, s. 21–29.
- DEMASTES, W. *Theatre of Chaos.* Cambridge 1998.
- ESSLIN, M. *Naturalism in Context.* TDR, Winter, 1968, s. 67–76.
- KELLY E., K. *Tom Stoppard and Craft of Comedy.* Michigan 1991.
- PRIGOGINE, I., STENGERSOVÁ, I. *Řád z chaosu.* Praha 2001.
- SEGAL, Ch. *Lucretius on Death and Anxiety.* Princeton 1990.
- Slovník antické kultury,* Praha 1974.
- STOPPARD, T. *Hapgoodová,* Praha: Dilia 1989.
- ZOLA, É. *Naturalism* (1981). In *Modern Theories of Drama.* Oxford 1998, s. 83–88.

### ON THE BORDERLINE BETWEEN DYNAMISM AND ORDER

The study deals with the theory of chaos and some conventional prejudices against chaos as signs of ordinary cultural phobia in contemporary society. The negative meanings chaos connotes are related to contingency and disorder, which are not easily ac-

cepted in society. History shows that chaos has not always had a negative meaning. Nowadays it seems to be very difficult to affect the world full of inexplicable contingencies without actually stimulating the phobia. What can be changed is the point of view: thus, chaos could be seen as a space that offers new possibilities and generates new orders. Chaos can represent a space of dynamics and a cycle of permanent generation, degeneration and regeneration. Stability can be seen not only as a culmination, but also as a temporary state. In a certain sense such world can mean a return to Neo-Romantic and Absurdist visions while in the field of theatre it can follow the line of Romanticism, Absurdism as well as Naturalism.

