

Bibliografie:

- HILSKÁ, Vlasta. 1947. *Japonské divadlo*. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1947.
- HORÁKOVÁ, Dita a kol. 1997. *Kalhoty pro dva. Antologie japonského divadla*. Praha: Brody, 1997.
- KALVODOVÁ, Dana. 2003. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003.
- KALVODOVÁ, Dana. 1987. *Divadelné kultúry Východu*. Bratislava: Tatran, 1987.
- KALVODOVÁ, Dana. 1975. *Vítr v piniích. Japonské divadlo*. Praha: Odeon, 1975.
- KALVODOVÁ, Dana, ZBAVITEL, Dušan. 1987. *Pod praporem krále nebes. Divadlo v Indii*. Praha: Odeon, 1987.
- MEHTA, Tarla. 1999. *Sanskrit Play Production in Ancient India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1999.
- RUMÁNEK, Ivan R. V. 2010. *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo SAV, 2010.

Pavel Drábek /

Tendence v našem myšlení o divadle¹

Ve dnech 5. a 6. prosince 2008 se na Divadelní fakultě JAMU konala mezinárodní konference „Tendence v současném myšlení o divadle“ věnovaná prof. Ivo Osolsobě k jeho 80. narozeninám. Konferenci inicioval Jan Roubal (což se nedozvíme

z úvodníku prof. Josefa Kovalčuka, ale až – nenápadně – z popisku fotografie na straně 299). Název konference dal i titul sborníku, který JAMU vydala o dva roky později knižně. Je velmi ušlechtilé, že tento sociální akt konferenci a knihu ad honorem našeho předního divadelního teoretika JAMU realizovala, a podobně je prozřetelné, že vedle přednesených příspěvků (pro potřeby knihy vydaných v češtině a slovenštině) zaznamenává publikace i diskuse, které po jednotlivých tematických blocích propukly. Prezentace samotné jsou zajímavé, mnohdy provokativně svérázné, zato zaznamenané diskuse ukazují akademickou komunitu, která na sebe reaguje, vzájemně si naslouchá (tu méně, tu více) a dokonce se konfrontuje, což je dnes popravdě dosti vzácné – alespoň co do konfrontace kultivované. Další vzácností a ctností této knihy je její pečlivá ediční příprava, která je promyšlená a velkorysá (v poučné fotodokumentaci konference i přetištěné stati Iva Osolsobě, o které je v knize často řeč). Jen výjimečně se stane, že narazíme na drobné ediční nedostatky – např. když Jan Roubal v diskusi (s. 21) odkazuje na příspěvek Bořivoje Srby, který teprve bude následovat. Škoda také je, že tu chybí rejstřík. Kniha je velmi poučná jednak tím, co se v ní píše (ale to je járkou předpokladatelné s ohledem na osobnosti přednášejících), ale zejména tím – řečeno slovníkem poctěného jubilanta – co ostenduje: stav současného našeho myšlení o divadle.

¹ Stať vznikla v rámci projektu *Český divadelní strukturalismus: souvislosti a potenciál* (2011–2015; GAČR, č. P409/11/1082), financovaného Grantovou agenturou ČR.

Čtenář vděčně ocení příspěvky v prvním bloku, které odkazují k jubilantovu dílu. Text Karla Makonje s názvem „Kuřákova první ranní cigareta na lačno aneb Alikvotnost originálu“ rozpracovává teorii ostENZE ve vztahu k loutkovému divadlu. I přes jistou roztěkanost (kuřákova frustrace před první ranní cigaretou?) jde o podnětnou úvahu nad modelováním a přítomným či „aliquotním“ originálem. Ona roztěkanost je patrná jednak v poněkud roztřepeném pojmu *aliquotní originál*, jednak ve spojení teorie ostENZE (a vůbec teoretického systému Iva Osolsobě) se spisy Alberta Camuse. Pozoruhodný je polemicky laděný příspěvek Petra Osolsobě „Principia mim-ethika“, v němž autor pronikavě polemizuje se svým otcem a obhajuje aristotelské pojetí mimesis (kterému se Ivo Osolsobě „strategicky vyhýbal“, s. 38) a mim-ethiky. Následná diskuse patří – alespoň pro mě – k nejzajímavějším pasážím celé knihy.

Českého teatrologa nepřekvapí popichování nad odkazem Grotowského. Jeho duch vznášející se nad poklidnými vodami českého teatrologického rybníka alespoň místy hladinu zčeří. Spor o Grotowského (Oslzly – Pilátová – Lukeš in memoriam) tu propuká náhle a je poměrně nevěcný a nedialogický: Oslzly oceňuje Grotowského coby divadelního experimentátora (za jeho přínos k herectví), pro Pilátovou je jeho divadlo quasi-duchovní a bytostnou obrodou, zatímco citovaný Lukeš v nešťast-

ně formulované apoteóze roku 1994 označil J. G. za jediného „skutečného génia [druhé divadelní reformy], vrostlého do tradice a vysoce originálního zároveň, [...] od něhož všichni (Brooka nevyjímaje) opisovali“ (cituje ve svém příspěvku Pilátová, s. 80). Lukeš tu, obávám se, ovšem nedělal nic jiného, než že svým rychlým publicistickým perem budoval nový divadelní pantheon.

Teorie autorského subjektu Bořivoje Srby – jeho studentům důvěrně známá – teoretizuje „oduševňování“ divadelního díla autorskou uměleckou přítomností (jistou komplikovanou analogií mluvčího v literárním díle). Jde o jistou abstraktní konstrukci „hlasu“, který je výsledkem součinnosti tvůrčího týmu (dramatik, dramaturg, scénograf, režisér...), kterou prostupuje celou inscenaci jistá autorská přítomnost. – Ano i ne. Ano: Platí to ovšem zejména pro české režisérské divadlo, zrozené za avantgardy, vrcholící v 60. letech a v posledních dvou desetiletích dozívající (alespoň doufám). Ne: Pojem autorský subjekt je vlastně rétorický konstrukt, který lze bez větší ztráty synonymně nahradit výrazem volní tvořivá souhra. Tím obsáhneme i herce a komunitu publika toho kterého souboru. Tito dva důležité činitele jsou v Srbově koncepci – alespoň jak ji chápu – poměrně pasivními prostředníky a příjemci.

Zařazení kapitoly varšavského teatrologa a divadelníka Tomasze Kubikowského je do značné míry ma-

toucí. Protože jeho „improvizovaný příspě[vek] byl obtížně srozumitelný“ (jak uvádí editorka Radka Kunderová v ediční poznámce, s. 286), byla zařazena úvodní kapitola jeho knihy *Nibelungovo pravidlo: divadlo ve světle nového poznání mysli (Regula Nibelunga: Teatr w świetle nowych badań świadomości*. Varšava, 2004) v překladu Jana Šotkovského. Neústrojnost této stati může pocházet nejen z toho, že soustředěný, intimní ráz Kubikowského monografie, z níž je vzata, příliš neladí s „veřejnou“ povahou konferenčního příspěvku, ale i z toho, že polština zjevně užívá jiné termíny než čeština. Studie by lépe zapadla do kontextu, kdyby se místo *vědomí* hovořilo o *mysli*, místo *vědy o vědomí, teorie vědomí* či *teorii poznání* spíše o *kognitivní teorii* či *kognitivismu*; tyto pojmy mají (alespoň coby termíny) v češtině cestičku už prošlapanou.

Nedílnou součástí konferencí je nejen setkávání, ale i míjení a nesourodost. Tak se stává, že dialog neprobíhá nebo probíhá jen zdánlivě, na základě domněle shodných zájmů a pojmů. Bohužel tak vyznívá příspěvek Erharda Ertela z berlínské Freie Universität, který poněkud nemístně apeluje na to, že je „nutné nalézt cestu od abstraktních teorií zpět ke konkrétní historické skutečnosti“ (s. 125). Divadlo se má obnovit ve své společensko-politické roli a na závěr ocituje Ertel výrok Ralpha Cooka z přelomu 60. a 70. let: „Doba je zralá na novou formulaci role, kterou by performativní umě-

ní měla v naší společnosti přijmout“ (s. 125). To je vznešené. Co se tím ale myslí? K čemu to povede? Má se tím divadlo angažovat, nebo si má jen najít nový smysl v dnešním světě? Nebo se tu mluví o (německé?) teatrologii a abstrakci jejích teorií?

Ve své stati Joachim Fiebach ukazuje na obecnou užitečnost a užitelnost teatrologických nástrojů, například při analýze televizního zpravodajství a jeho ideologické propagandy, která nám coby divákům podsouvá prostřednictvím libých a nelibých zážitků názor, aniž by ho nutně musela formulovat. Tento příspěvek pokládám za jeden z nejpodstatnějších z celé knihy – nejen svým tématem a etickým a společenským apelem, ale také tím, že je citlivě zformulován pro příležitost setkání divadelních teoretiků a praktiků. Poukazuje, jaká je nebo může být platnost zkoumání divadla i mimo rámec jeviště. Hodna pozornosti je i ovšem diskusní reakce Petra Oslzlého, která poukazuje na další případ dokonalého míjení:

Domnívám se, že příspěvek profesora Fiebacha představuje jen jednu stranu problému. Souhlasím s tím, že audiovizuální média, především televize, tvarují náš život, manipulují ho a vytvářejí svoji vlastní realitu. Na druhé straně myslím, že z teatrologického hlediska i z pohledu praktického divadelníka je zajímavější vtahování audiovizuálních médií, zvláště televize a videa, do divadelní inscenace. Roz-

bor pana profesora lze tedy také chápat jako východisko či úvod k uvažování o tomto jevu. (105)

V reakci na to Fiebach poznamenává:

[...] Máme stejné nástroje jako sociologie, antropologie nebo kulturní historie, které se zaměřily na teatralizaci politiky a zabývají se tím posledních dvacet let. Ale co divadelní vědci, co dělají oni? Jediný, kdo se přidal [přesněji: kdo se angažoval], byl Schechner se svou knihou *Between Anthropology and Theatre* o teatralitě tehdejší newyorské televize a to bylo v roce 1985. Ale co jsme udělali od té doby?! (109)

Příspěvek Jany Bžochové-Wild se věnuje roli matky v Shakespearově *Bouři* a lze ho s trochou zobecnění označit za konvenčně feministický. Ono bezmála militantní poslání příspěvku vyznívá jako důležitější než poznání studované hry, jak vyplývá i z následné diskuse. Na dotaz Bořivoje Srby, jestli „podobný způsob, jakým zkoumala problematiku matek a mateřství v souvislosti s jejím řešením v Shakespearově *Bouři*, uplatnila i při interpretaci jiných Shakespearových her“, odpověděla, „že sa tým ešte len budem zaoberať. Keď som skúmala *Bírku* veľmi podrobne, tak som samozrejme bola nútená pozerat' sa na to, ako je to aj s inými postavami v iných Shakespearových hrách. Ale do tak hlbokých

detailov som sa matkami nezaoberala“ (s. 109). Pokud tedy poznání plynoucí z analýzy hry není založeno na širších souvislostech Shakespearova díla, respektive vychází spíše ze souvislostí onoho genderového přístupu, pak se jako čtenář cítím oklamán: ačkoli se to tak jevilo, není hlavní sdělení o Shakespearovi, ale o potlačené viditelnosti žen a ženské role v rodině a společnosti. Ano, tak je to obvyklé celosvětově; není to ale neupřímný způsob prezentace problému?

Abstraktní teorii v podstatě tradičního ražení prezentuje Jan Roubal, který ve své rozsáhlé stati, představující rozpracovanou podobu konferenčního příspěvku, uvádí kontext (zejména) německé teorie performatiky a teatrality (Erika Fischer-Lichte, Joachim Fiebach či Rudolf Münz). Ostatně reflexi záumných a zjevně sිරénovitě svúdných (a shodně tajemných) teorií Eriky Fischer-Lichte se týkají či alespoň dotýkají příspěvky další (Mariusz Bartosiak, Tomasz Kireńczuk, Martin Porubjak, David Drozd). Joachim Fiebach se proti této nevyváženosti teoretického pohledu na divadlo zdvořile, jen náznakem ohrazuje v diskusi (s. 154). Roubal ve své stati na kontext německé divadelní teorie navazuje a navrhuje terminologické cizlování pojmů, které mohou být zavádějící asociacemi materiálnosti či „věcnatosti“ (Mathauser). Přichází tedy s termíny *artebáze*, *arteakt* a nově upřesněným termínem *artefakt*. Pro terminologic-

ké dvojhvězdi *inscenace/představení* navrhuje dvojici novotvarů *artekoncept/arteinterakt*. Následující diskuze účastníků konference se přimluvila poměrně jednoznačně za zachování stávající terminologie. Osobně se domnívám, že nová zasvěcenecká terminologie prohlubuje izolaci (což bych u teatrologie za spásnou cestu nepovažoval) a především nenapomáhá porozumění – tím spíš, že nepopisuje nové jevy či koncepty/pojmy, ale přejmenovává již zavedené. Hrozí tu nebezpečí swiftovského ostrova Balnibarbi (jak poukázal kdysi slavně Ivo Osolsobě), kde neznali zástupnost a museli komunikovat vždy denotáty. Toto naplnění utopické touhy anglických empiristů (které Swift paroduje) – mít pro každý jeden jev jedinečné pojmenování – je nejen noeticky kontraproduktivní, ale i porozumění ubíjející. To ovšem nic nemění na platnosti Roubalovy teorie a platnosti jeho postřehů. Ovšem opustíme-li finesy a z artekonceptu ponecháme koncept – ve shodě s tím, co Roubal sám uvádí v diskusi („Tvůrci vytvářejí inscenaci, tedy koncept [...]“, s. 158) – vyjasňujeme protiklad představy (koncept) a její realizace (akt či [arte] fakt). Dovolují si tu jen podotknout, že etymologicky se u těchto termínů pohybujeme na poli metaforicko-metonymických výpůjček a slovo *koncept* má původ spíše hmotný (koncept z lat. *concipere* < *com-* + *capere*, vzít, uchopit, pojmout), zatímco fakt spíše nehmotný a abstraktní (přičestí od *facere*, činit, dělat; *factum* je tedy to, co

je učiněno či uděláno). Jinými slovy dna a pevného bodu bychom se jazykově stejně nikdy nedobrali (k tomu více vstupní anekdota Stevena Pinkera i celá jeho kniha *The Stuff of Thought: language as a window into human nature* [Látka myšlenek: jazyk jako okno do lidské povahy], 2007).

Apel Niny Vangeli po nové reflexi tanečního umění – a to mimo doménu tradičního pojetí divadla – je velmi podnětný. Vztahy mezi současnou taneční praxí a jazykem, na které poukazuje, by bylo velmi zajímavé porovnat s kognitivní lingvistikou – ať už se zakladatelským dílem George Lakoffa a Marka Johnsona *Metaphors We Live By* (1980, česky jako *Metafory, kterými žijeme*, 2002), nebo nověji s knihou Zoltána Kövecse *Metaphor and Emotion: Language, Culture, and Body in Human Feeling* (*Metafora a emoce: jazyk, kultura a tělo v lidském citění*, 2002), kde autor z pohledu jazykozpytného uvádí zcela shodné metafory pohybů, pocitů a těla jako Nina Vangeli.

Tradičně (či tradicionalisticky) jsou pojaty příspěvky první půle 4. bloku – v duchu „staré dobré“ analýzy inscenace. Bořivoj Srba je v následné diskusi oceňuje s „velkým osobním uspokojením“:

Podle mého soudu totiž vyprošťují problematiku divadla – mám-li to říct se vší otevřeností – z „drápu antropologie“, která má ve zde prezentovaném pojetí velice blízko k sociologii, a vracejí ji tam, kam

skutečně patří, tedy do rámce debaty o vlastní povaze divadla jako umělecké tvorby. (202)

Martin Porubjak se zabývá „dvěma příklady herců v schizoidní situaci“ (s. 181) v teoretické reflexi vlastních inscenací Süskindova *Kontrabasu* a Turriniho *Hotovo, konec!* Úvahy nad interagováním aktérů (Martin Huba, Bronislav Poloczek) s diváky a popremiérový vývoj inscenace jsou podnětné – jak dokazuje i následující diskuse. Jan Hančil se zabývá problematikou osobnostního herectví a vztahu k jevištní osobnosti a dialogickému jednání. V jistém smyslu je Hančilův příspěvek polemikou s příspěvkem Tomasze Kubikowského („Jaké je to být Hamletem?“) – s tím rozdílem, že Hančil se vědomě a soustředěně drží v problematice socio-divadelní na půdě divadla. Zároveň je ve svém promyšlení herce a jeho role v divadelním útvaru pandámem ke stati Bořivoje Srby. Jediný podstatný prvek, který mi v Hančilově analýze schází, je role intence. Zatímco Hančil se opírá o „absolutistický“ pojem pravdivosti či autenticity (kteréžto pojmy po přečtení Adornova *Žargonu autenticity* už nejsem schopen vidět nevině a neutrálně), nepostihuje to, co je dle mého při hraní podstatné – koluze (tedy společné přistoupení na hru) mezi hercem (s jeho intencí hrát) a divákem (s jeho intencí na hru a roli přistoupit). Ona intence mnohdy „hory přenáší“ a coby diváci uvěříme i v osobnost loutky či herce, který

ji nehraje, pouze intenduje. Drozdova aplikace dekonstruktivistické teorie Jacquesa Derridy na Léblovu inscenaci *Racka* je inspirativní – a jistě hodna jak zamyšlení, tak dalšího promyšlení. Otevírá problematiku, kolem níž divadelní teorie zatím jen opatrně pocházela nebo do ní neobratně a necitlivě šlápla (viz mechanické aplikace teorií na divadlo). V diskusi inscenace samotné se ovšem ukazuje, že Drozd Derridu vlastně nepotřebuje, a vztah mezi jeho dekonstrukcí a Léblovým divadlem tak zůstává pouze na rovině jisté podobnosti.

Poslední blok představují práce do značné míry odvozené z již hotového. Příspěvek Dagmar Inštorisové „Divadelné dielo ako interpretačné bytie“ je nemírně rozsáhlá studie (41 stran, tedy 1/8 textové části knihy!) a vychází z autorčiny monografie *Interpretácia divadelného diela* (Nitra, 2010). Popravdě musím doznat, že ani Popovičovy ani jiné diagramy a schémata mě nepřesvědčily, že se něco dozvídám, a ocitl jsem se v dějá vu na semináři dřevní kybernetiky, kdy nám učitelé výpočetní techniky pomocí celých kolonií bublin, čtverečků a šipek vysvětlovali vlastně selskou logiku. Příspěvek nedávno předčasně zesnulého Miloslava Blahynky („Metodologické podněty Otakara Hostinského pro teorii opery“) se bohužel stal i v jistém smyslu jeho akademickou závětí. K teorii opery Otakara Hostinského se Blahynka vracel celou svou akademickou kariérou, od diplomové práce z roku 1980

až po stať, která vyšla v roce 2009 ve *Slovenském divadle*. Závěrečný příspěvek „Jazyk a divadlo: několik velmi obecných a několik velmi konkrétních postřehů“ Wolfganga Spitzbardta hovoří o etické rovině jazyka i divadla a vymezuje se vůči divadlu „egocentrickému“, které je „zaměřené totálně, tedy výlučně na střetnutí exhibicionismu“ (s. 257) – s čímž nelze než souhlasit. Mezi „velmi obecné“ postřehy patří rozbor hebrejského pojetí slova *slovo*; v druhé části se pak ony „velmi konkrétní“ postřehy týkají jazykové destrukce u Heinera Müllera a Wenera Schwaba. První část příspěvku se opírá o autorovu monografii *Das schöpferische Wort / Tvůrčí slovo* (2007); druhá část vybírá příklady z autorových vlastních překladů her zmíněných dramatiků. Ony velmi konkrétní postřehy nejsou nic jiného než koláž nechutných citátů z Müllera a Schwaba (k čemu?) a čisté Spitzbartovy poezie (nebo vizionářství?): „Proctví bezřečnosti, oloupené o minulost, obrácené k smrti v budoucnosti“ (s. 261). Jaká je jářku tendence současného našeho myšlení o divadle?

Na závěr si neodpustím anekdotickou poznámku. V jinak edičně velmi pečlivé knize se nachází chybka dle mého symptomatická. Joachim Fiebach v příspěvku i v diskusi apeluje na angažovanost teatrologie a zájem o dění ve světě. Zatímco s Derridou a Shakespearem volá „The world is out of joint“ (svět je vyknut z kloubu), česká teatrologi-

ká publikace uvádí „The world is out of joy“ (svět pochází z radosti; s. 109). Česká teatrologie může být ve „spárech“ antropologie, analýzy inscenace, intermediality, fischer-lichteovské teatrality... – snad. Je ale u nás Fiebachův apel opravdu odsouzen k zapadnutí? Co na sobě – řečeno s Ivo Osolsobě – chtě nechtě ostendujeme?

KUNDEROVÁ, Radka (ed.). 2010. *Tendence v současném myšlení o divadle: Sborník z konference Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění. Ad honorem prof. PhDr. Ivo Osolsobě*. Brno: JAMU, 2010.