

Člověk ve světle slova. Divadlo U stolu 1989–2016

Libor Vodička

Kateřina Slámová Bartošová a kol. *Člověk ve světle slova. Divadlo U stolu 1989–2016*. Brno: JAMU, 2016. 481 s.

[orientace]

Výpravná a reprezentativní publikace usiluje o komplexní obraz činnosti Divadla U stolu, které za dvě desetiletí své existence, nepočítáme-li téměř desetileté období přerušení vývoje v 90. letech, vytvořilo pozoruhodnou repertoárovou linii (zejména) činoherních inscenací komorního typu. Kolektiv autorů publikace, vedený teatroložkou Kateřinou Slámovou Bartošovou, se pokouší pojmenovat nejen estetická, ale také dobová či etická východiska uměleckého usilování tohoto osobitého divadla. V jednotlivých studiích synchronního charakteru, v nichž diachronní princip sehrává spíše sekundární roli, se autorky pokoušejí pojmenovat a charakterizovat hlavní principy tvůrčí aktivity divadelních tvůrců ad hoc seskupených kolem ústřední osobnosti divadla, jeho zakladatele, principála, herce, režiséra a dramaturga Františka Derflera. Cílem publikace je zachytit jevovou podobu divadelní tvorby této výjimečné osobnosti (nejen) brněnského divadelního života.

Úvodem budiž vysloveno jasné slovo, že cíl byl bezpochyby naplněn a byla vydána výpravná, pro oko i krásná publikace, která by jistě neměla chybět v knihovně žádného českého teatrologa. Přesto nám při bedlivém čtení zůstává několik nejasností a pár otázek spíše koncepčního charakteru, jež se pokusíme níže vyjádřit.

Pozornost čtenáře je v úvodních studiích nejprve upřena k jednotlivým fenoménům, jejichž prostřednictvím je vyjádřeno

specifikum vzniku, vývoje, proměny i charakteru Divadla U stolu. V úvodní stati, která je – i není – podepsána Margitou Havlíčkovou (z poznámky pod čarou vyplývá, že text vychází z jejích dvou dříve publikovaných studií) se čtenář nejdříve seznámí s východisky tohoto divadla, je zpraven o jeho založení, charakteru a poetice, duchovní orientaci. Autorka (?) se v něm pokouší zachytit zejména společensko-politický kontext doby, kdy bylo divadlo z iniciativy Františka Derflera a několika jeho přátel v Brně založeno. (K této kapitole se ještě vrátíme, neboť bude nutné korigovat několik dílčích chyb.) Následuje komplexně pojatá kapitola Evy Stehlíkové „Derflerův stůl pro šedesát diváků“, v níž se autorka zaměřuje na dramaturgické, stylové a v širším slova smyslu ideové fenomény související s poetikou Divadla U stolu, které vědomě navazuje na dlouhou tradici *komorní činohry* a současně i do jisté míry také *divadla poezie*, v němž *slovo* a *herecká postava* jsou pokaždé základním a ústředním činitelem estetického účinku. Tedy od herecké postavy a její *mluvy*, v pravém slova smyslu *řeči*, jejího *plně vědomě* komponovaného *jednání*; od slova, které nezní scénickým prostorem „jen tak“ a už vůbec ne nahodile, ale je pokaždé ztělesněním ideje, bytí, samotného ducha. Stehlíková si toho všímá citlivě a pozorně, do velké hloubky veškerých souvislostí, ať již historických, stylových, případně i sociologických, pojmenovává základní dramaturgické linie

repertoáru Divadla U stolu, které – zejména – zpětným pohledem na celý dosavadní vývoj tohoto divadla vystupují na zřetel. Všimá si detailně specifik herecké práce při tvorbě herecké postavy v divadle tohoto typu i režijního stylu Františka Derflera, případně i některých dalších režisérů, kteří zde působili. Autorka svou studii, jež propracovaností patří rozhodně k tomu nejfundovanějšímu, co bylo dosud na dané téma publikované, směřuje k esenci divadelního artefaktu, jenž nahlíží (řeceno termínem estetika a literárního teoretika Milana Jankoviče) jako *dění smyslu*.

Následující kapitola Kateřiny Slámové Bartošové koncentrovaným způsobem navazuje na dvě předchozí, všimá si interpretačního charakteru divadla ve službách slovu a dramatu (s odkazem na českého teatrologa a dramaturga Karla Krause), přičemž stranou její pozornosti nezůstávají ani kritické ohlasy či divácká recepce. Volným pokračováním jsou poté dvě analýzy, můžeme říci hlubinné sondy, dvou inscenací Divadla U stolu (*Macbeth*, *Zapomenuté světo*), jimiž se dokladují nejen dosud vyřčené teze a závěrečná shrnutí, ale lze je snad i pojímat také jako *pars pro toto* celého dvacetiletého „dusovského“ repertoáru. Další studie Terezy Sejkorové a Kateřiny Slámové Bartošové je zaměřena ke scénografické tvorbě Milivoje Husáka, nejvýraznějšího *spoluvůrce* Divadla U stolu, jehož scénická výprava dále posunula a posílila usilování Františka Derflera a jeho spolupracovníků k ucelenému tvaru komorní činohry a k inscenování dramát velkého a klasického repertoáru. Kapitola K. Slámové Bartošové „Herecké a režijní prostředky formující inscenační styl DUS“, jak napovídá její název, se dále zabývá stylovými fenomény divadla, které sleduje tentokrát nikoli především skrze dramaturgii repertoáru,

jak tomu bylo dosud, ale prostřednictvím toho, co autorka správně a logicky považuje za samotné „těžiště“ (75) inscenační tvorby F. Derflera a dalších tvůrců, tedy skrze hereckou tvorbu. Všimá si kreací principála divadla a jeho generačních (a starších) soupeřníků, z nichž se podrobněji zaměřuje především na Jana Vlasáka a Ladislava Lakomého (připomeňme, že ten zde vytvořil jeden z vrcholů své „pozdní“ herecké tvorby), z mladších například na Igora Bareše, Helenu Čermákovou, Viktora Skálu, Petra Štěpána, Antonii Talackovou či Jiřího M. Valůška. Kapitola „Proměny funkce a intenzity scénické hudby v inscenacích DUS“ Marie Kvapilové se zaměřuje na podobu a funkci jedné ze složek jevištního výrazu. Zdánlivě by nám mohlo z dosud vyřčeného vyplývat, že složky zanedbatelné a ve struktuře jevištních znaků nepodstatné či dokonce absentující. Autorka ovšem zcela správně posiluje jednu z hlavních tezí výše zmiňovaných autorek, tj. konstatování, že Divadlo U stolu patří k těm scénám, které usilují o stylovou jednotu, a jež charakterizuje schopnost „zprostředkovat univerzální, metafyzický rozměr postav a dějů prostřednictvím tradičních hereckých prostředků“ (86). Kvapilová rozlišuje použití hudby (přesněji řečeno zvukové složky) v celkem čtyřech základních typech jevištních útvarů Divadla U stolu (scénické čtení, inscenované scénické čtení, jevištní skladba, komorní činoherní inscenace), analyzuje a popisuje její použití a sémantickou i estetickou funkci.

Na dalších více než 350 stranách čtenář nalezne přehledný výpis jednotlivých projektů divadla seřazených chronologicky od jeho vzniku do roku 2016, včetně úryvků vybraných kritických ohlasů, citací ze scénářů a dalších materiálů dokumentární povahy. Tento přehled je rozčleněn na tři

hlavní části, které jsou dále členěny vzestupně chronologickou řadou po jednotlivých letech. První část „Od samizdatu ke čtení“ (104–135) zahrnuje období neprofesionální „bytové“ fáze divadla (první roky 1989–1991), druhá „Od čtení k divadlu“ (1997–2006) pak prvních deset sezón profesionální činnosti divadla v rámci Centra experimentálního divadla a konečně třetí „Herec ve službách slovu“ zbylou fází 2007 až 2016. Následující část má charakter lexikografický („Divadlo U stolu – Osobnosti, 430–439; „Doprovodný program“, 440–445) a bibliografický („Literatura a prameny“, „Bibliografie Divadla U stolu“). Soupis je strukturován podle klíčových slov a chronologicky, což na první pohled čtenáři může zmást, na druhou stranu toto řazení odhaluje i hlubší rovinu: samotnou recepci tvorby divadla, jak si divadlo postupně získávalo své „místo“ ve vědomí diváků i recenzentů. Svě místo zde našly i všechny relevantní vysokoškolské práce. Součástí knihy jsou průběžné obrazové přílohy a samozřejmostí je rovněž cizojazyčné resumé.

Možná už z dosavadního popisu pozornému čtenáři vytanulo několik metodologických problémů a otázek. Odhlédneme-li od toho, že logičtější by bylo začít chronologickým přehledem, v němž by ovšem byly obsaženy *všechny* projekty Divadla U stolu od vzniku až do současnosti, a který by umožnil přehledné čtení (čtenář získá nejprve všechny potřebné informace a poté se dílčími „řezy“ dozví o specifice tohoto divadla tak, aby pochopil jeho jedinečnost a současně ukotvení v tradici české moderní divadelní kultury), nevysvětlené zůstává především členění na tři fáze vývoje divadla, přičemž jen ta první má své opodstatnění. Má z rozčlenění vyplývat, že postavení herce a jeho „službě slova“ je

po roce 2007 odlišné, než bylo před tím? V čem? Přinesla to nová generace tvůrců, respektive hereckých interpretů, režisérů, proměna dramaturgie, jiný charakter organizačně-produkčního systému? Anebo se jedná o jakousi zvláštní pomůcku, která nám ale ve skutečnosti příliš nepomáhá? Ostatně, když už jsme u toho: aniž bychom chtěli jakkoli popírat jednoznačné postavení principála a hlavního tvůrce, jelikož to zkrátka ani není možné, proč se do zorného úhlu hlubších analýz dostaly jen „jeho“ inscenace a už žádná jiná? A proč právě tyto a ne jiné? Otázek se nabízí poměrně mnoho a přitom by stačilo jen úvodní slovo editorky, která by – třeba i osobněji laděným textem, jenž by osvětlil její preference a východiska – větší část pochybností uvedla na správnou míru.

Tvůrci této veskrze reprezentativní a velkoryse koncipované publikace se však nevyhnuli ani chybám. Již po prvním pozornějším přečtení nás proto napadá závěr, že dílo vznikalo v chvatu a doprovázel ho redakční chaos, jako by chyběla jednotící redakční ruka, která by pozorně sledovala celek i jednotlivé části, všimla si mnohdy častého až mechanického opakování některých základních tezí výchozích či závěrečných, ale také četných informací, jež působí někdy redundantně (např. údaje o kapacitě sálu, stejní autoři uvádění stále dokola, zdůrazňování „disidentského“ východiska vzniku divadla atd.). Nejvíce chyb pak nalezneme v úvodní stati, která vznikla, jak bylo uvedeno výše, spojením dvou starších textů M. Havlíčkové. O samotné propojení přitom vůbec nejde. Autorka si především dostatečně neuvědomuje, že komunistická diktatura měla své fáze a procházela vnitřní erózí systému a že fakticky ve druhé polovině 80. let nelze hovořit o oficiálním umění jako o „socialistickém

realismu“ (13). To lze (s jistou nadsázkou) jen o letech padesátých, přesněji o etapě 1948–1958, ale ne již o pozdějším období. Tento pojem byl sice v dobové funkcionářské a politické frazeologii stále používán, měl své místo zejména v teorii umění, ale byl už dávno vyčerpán a sám sebou a žitou praxí mnohokrát zpochybněn, proto byl ostatně častěji používán termín „socialistické umění“, za nímž se však v různých dobách skrývaly mnohé významy, často ryze ze strategických důvodů samotných tvůrců v zápase s mocí a cenzurou o svou tvůrčí autonomii. Úvodní výklad proto považuji za povšechný a pro současnou odbornou historiografii za překonaný nejpozději v minulém desetiletí, a proto z odborného hlediska málo akceptovatelný.

Drobné chyby a nepřesnosti si pak rovnou opravme do knihy tužkou: Zdeněk Neubauer není autorem pojednání *O povaze naší kultury* (jím je Václav Černý), nýbrž *Deus et natura*; samizdat Radima Palouše nesl podle lexikografických údajů titul *Kmotřenci*; sbírka *Rekviem* Anny Achmatovové (v překladu Jar. Šavrdy, dodávám) nemohla vyjít v samizdatu poprvé v edici Studnice roku 1988, když byla vydána přímo J. Šavrdou v opisech již o rok dříve; cyklus *Výběrové příbuznosti* byl sice skutečně zahájen v roce 1988 a v prvních dvou ročnících, které dramaturgicky připravovali J. A. Pitínský a Jiří Kuběna, se objevila celá řada uměleckých fenoménů v komunistickém režimu tabuizovaných či přímo cenzurovaných (např. katolická moderna), ale příklad „jeden z nejúspěšnějších“ (13),

o němž M. Havlíčková píše, tj. večer věnovaný socialistického realismu, byl uveden až po listopadu 1989, přesněji 6. 3. 1990 v režii Petra Lébbla. Nemohlo jít proto o „počínání notně riskantní“, neboť se jednalo o porevoluční výsměch poraženému režimu, risk mohl souviset leda tak s otázkou umělecké kvality jevištního útvaru.

V neposlední řadě je chybou na kráse jinak přínosné a „krásně“ udělané knihy nedostatečný popis obrazové přílohy (působí mnohdy, jako by chybou redaktora došlo u řady obrázků k vymazání popisek), a o co hůř – některé dokumenty jsou vytištěny tak mizerně, že možnost jejich srozumitelného přečtení je bez lupy minimální. Jestli je to chybou tiskárny, která vzešla z ekonomické soutěže, a tedy i zvolené technologie (Astron studio CZ, Praha), anebo sazeče (Josef Bubeník), o tom ať přemýšlí – pro příště – především řešitel projektu „Brněnská studiová divadla 2: dokumentace – rekonstrukce – analýza“, podpořeného Grantovou agenturou České republiky, prof. PhDr. Josef Kovalčuk, jenž – jak vyplývá z tiráže knihy – je i není za toto dílo zodpovědný. (V závorce na závěr, aby nevznikly pochybnosti: ani „nakladatelský“ recenzent nemůže i při své nejlepší vůli dílo kolektivu svých kolegů více podpořit a pomoci na svět kvalitní a dobře udělané knize, když ji dostane do rukou až hotovou. Že na to přistoupil, je snad jeho dobrou vůlí, možná i výrazem naivity, ale nazvěme věci pravými jmény: jedná se fakticky o podvod. Je nejvyšší čas s takovou praxí skončit.)