

Justl, Vladimír

O nepřeložitelnosti jazyka divadla

Theatralia. 2012, vol. 15, iss. 1, pp. 82-101

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/124385>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Vladimír Just

O nepřeložitelnosti jazyka divadla

Co ožívuje a polidšťuje tělo loutky, fyziku jeviště, je metafyzika hlediště. V živných korenech umění je rozpomínka člověka na jeho božský původ, tucha chrámu.
(Šafařík 2008: 140)

Jakmile jde o poznání, jehož není možné dosáhnout standardizovanými a reprodukovatelnými metodami, protože důležitou roli hraje nadání, individualita a romanticky řečeno genialita, nelze postupy pro jejich získání stanovit a zevšeobecnit. Produkce takového vědění se podobá individualizované ruční práci. [...] Jakmile se jen všechno blyští a jiskří, všemu dominují videoklipy, monitory a laptopy a vše se nese v duchu totální multimediality a snahy o grafické ztvárnění, je skutečně lepší přestat naslouchat. Nejenže nadvláda techniky překrývá slova, ona už nepřipouští skutečné myšlenky.
(Liessmann 2008: 31, 104)

Tuto stať vyprovokovala otázka po smyslu divadla jako komunikace v elektronicky globalizovaném a medializovaném světě, vznesená redaktory literárněvědného časopisu národní univerzity v Bogotě.¹ Úmyslně jsem v titulu volil namísto nabízeného „smyslu“, „specifika“ či „podstaty“ výraz „nepřeložitelnost“ divadelního jazyka, protože smysl při dobré vůli racionálně vyložit – a tudíž přeložit – lze, a také specifikum lze teoreticky definovat a pokusit se analogicky přenést (transformovat) do jiného znakového systému, ale jde mi o to, co v divadle za (vedle, pod) všemi těmi definicemi, transfery a znaky i po tomto přenosu zůstává. O tajemství, vázané na nepřenositelného genia loci daného jazyka,² místa, času, rytmu, tradice a mnohého dalšího – o kvantitativ-

1 První verze vyšla ve španělštině (Literatura: Teoría – Historia – Crítica, č. 15, Universita Bogota, říjen 2011).

2 Nevím, proč by i pro jazyk divadla teoreticky neplatila „nepřeložitelnost“ ve smyslu psycholingvistiky Edwarda Sapira a Benjamina Lee Whorfa – tzv. Sapir-Whorfovy hypotéza, podle níž každý

ně těžko měřitelnou a vážitelnou, technovědami určitě nepostižitelnou, ale zřetelně *přítomnou* kvalitu (kvůli ní, ne kvůli informacím a znakům, jež si můžeme opatřit jinde, jsme přece do divadla přišli!), kvalitu dvojí vzájemně se násobící energie (soubytí?), a nejen o ni. O něco, pro co různí myslitelé rozličných oborů, ke kterým se tu budu pro radu utíkat, nabízejí různá, do vzájemných souvislostí dosud významově nespojovaná pojmenování a metafory.

Ale není to vše jen úvodní slovní ekvilibristika, a existuje vůbec nějaký rozdíl mezi „nepřeložitelností“ a „smyslem“ („podstatou“, „specifikem“ nebo pouhým mechanickým výměrem divadla jako komunikace „teď a tady“)? Nevím, ale zatím vycházím z teze, že všechny ty pojmy se sice v aplikaci na divadlo zhruba ze sedmdesáti procent významově shodují, ale mně půjde právě o těch zbývajících třicet procent rozdílu. A i tady se pokusím metodologicky postupovat, řečeno terminologií Václava Bělohradského, v „režimu otázky“, nikoli v „režimu odpovědi“.³

I.

Úvodem pár banalit. I přes v podstatě souvislou, minimálně dvou a půl tisíciletou tradici, bylo divadlu jako způsobu komunikace mnohokrát upíráno právo na existenci. A kdykoli se v dějinách kultury objevilo nové komunikační médium (knihtisk, fotografie, film, rozhlas, televize, video, internet, 3D rozlišení ad.), zvonilo se zpravidla právě „archaickému“ divadlu umíračkem jako překonanému druhu umělecké komunikace, dobrému leda pro staromilce nebo návštěvníky muzeí. Totéž se ovšem prorokovalo malířství po vynálezu fotografie, fotografii po vynálezu filmu, knize po vynálezu internetu, zatímco předtím panovala pro změnu obava, že kniha zabije katedrálu nebo – ještě předtím – že abeceda zabije obrazy. Jenomže, jak si před časem povšiml už Marshall McLuhan a po něm například Umberto Eco, s vynálezem a rozšířením nového média to staré proti všemu očekávání nemizí, má se naopak k světu dál vedle média nového, jen s modifikovanou funkcí. Vynález konkurenčního média přinutí „staré“ médium k jakési nouzové sebereflexi, jejíž výsledkem je hledání toho, v čem je nezastupitelné. Tak třeba rychlé střídání „-ismů“ od poslední třetiny 19. století se nikoli náhodou objevuje teprve po vynálezu fotografie, jež převzala po malířství mnohé z tradičních zobrazovacích funkcí. Každé nové „nezkušené“ médium prochází i obdobím dětských nemocí, kdy nekriticky přebírá prostředky média starého. Například film (podobně jako i raná fotografie – viz její portrétní inspirace jevištními „živými

język předurčuje odlišnou interpretaci reality (třeba u Brechta je realita zobrazitelná na divadle pouze jako realita změnitelná).

3 Jde o klíčovou kontradikci, jednu z mála konstant jeho přemýšlení („Obnova řeči znamená znovu nastavit primát otázky nad odpovědí“; Bělohradský 1991: 146).

obrazy“) zprvu používal herecké prostředky divadla od sentimentu melodramatu přes patos historického dramatu až po kabaretní přehrávání v jevištní grotesce. Kinematografie to dělala do té doby, než dospěla k poznání, že „největšího účinku ve filmu se dosáhne tehdy, když se ‚hraje‘ co nejméně“ (Benjamin 1979: 29).

Zároveň se však starší médium může od nového zpětně učit. Důkazů je bezpočet. „Dnešní malované portréty neplní touž praktickou funkci portrétování nějaké podoby (což lépe a levněji udělá fotograf), nýbrž slouží k oslavě významných osobností, takže objednávka, prodej a vystavování takových portrétů nabývá aristokratických konotací.“ To znamená, uzavírá Umberto Eco, že „v dějinách kultury tomu nikdy nebylo tak, že něco prostě zabilo něco jiného. Něco hluboce změnilo něco jiného“ (Eco 2000: 122–123).

Jak to tedy bylo (a je) s divadlem?

Navzdory předpovědím škarohlídů divadlo všechny nástupy nových technologií a nových způsobů tvorby uměleckých obrazů ve zdraví přežilo. Prošlo tisíciletými vlnami proměn, jež skrze dominující média ustavily v různých částech světa nejrůznější kultury (od *kultu*, a odtud *kultury* rozličných Bohů, chrámů a katedrál, až po dnešní kulturu celebrit, pěstující kult novodobých božstev politiky, sportu, kulinářství či jiného šoubyznyso, sloužený denně v naší globální vesnici u milionů privátních oltářů domácích obrazovek a monitorů). Divadlo přežilo kulturu rituálních obrazů, jež vznikly proto, aby neznalým písmem vysvětlovaly skutečnost nebo Boha, ale časem obě po způsobu španělské stěny stále více zakrývaly, divadlo přežilo i kulturu textů, jež měly gramotným vysvětlovat zase ty obrazy, ale nakonec je stejně jednostranným výkladem opět zakryly a zatemnily (typickou „zatemňovací“ kulturou knihy – přesněji kulturou jediné knihy – bylo například křesťanství v časech inkvizice nebo později stalinismus, maoismus i „hitlerismus“). U všech těchto epoch zpravidla divadlo dobrovolně či nedobrovolně asistovalo. Ne vždy, pravda, v samém středu pozornosti, ne vždy plnilo funkci centrální agory jako v antickém Řecku, kde obec kladla divadlem sama sobě elementární mravní, politické a náboženské otázky. Ne vždy hrálo divadlo takovou roli jako třeba v 16. a 17. století v období španělského zlatého věku nebo v alžbětinské Anglii, v 17. století v absolutistické Francii Ludvíka XIV. nebo v Goethově a Schillerově Výmaru o dalších sto let později. Ne vždy pomáhaly divadelní hry bourat absolutistický režim, jako se to poštěstilo Beaumarchaisovi s jeho *Figarovou svatbou* v předvečer Francouzské revoluce. Ale ať už hrálo divadlo roli větší či menší, vždy byla jeho úloha v obci tak či onak přítomná.

A tak si namísto školometského výčtu dalších příkladů položíme otázku: jak nástup nových technologií v dějinách divadlo změnil, jak na něj reagovalo, jak ho donutil hledat něco svého, něco s jinam nepřevoditelnými „zbytko-

vými“ kvalitami? A co je vlastně to, co bychom mohli zvat *unum necessarium* divadla, tím jediným nezbytným, čím divadlo nemůže být na tomto světě nahrazeno a zastoupeno?

Zdá se, že divadlo reagovalo na nová média vždy v zásadě dvoji strategií: a) „ofenzivním“ přizpůsobením (tj. funkčním vtažením nejnovějších technologií mezi své výrazové prostředky, do svého „Gesamtkunstwerku“), a b) „defenzivním“ návratem ke kořenům, obnovou svého bytí jako lidského výtvoru.

II.

Technické výtvarné objevy renesance (vynález perspektivy, jevištní mechanismy, ohňostroje, kouřové efekty, zrcadla, „camera obscura“) si divadlo stačilo osvojit velmi pohotově už v 16. a 17. století, kdy vedle výpravných činoher, pastorel, masek a baletů vzniká i nový syntetický hudebně-dramatický žánr: opera. A z dvorních, šlechtických i městských sídel v Itálii se okamžitě začala šířit po celé Evropě. Opera – stejně jako výpravná historická či mytologická činohra – by samozřejmě nemohla vzniknout bez velkolepých technologických možností, které jí poskytla iluzivní scénografie, bez kouzelných efektů a triků, jež vrcholil v barokní zámecké a dvorské kultuře první poloviny 18. století. Tady se od renesance (a poté až po avantgardy 20. století okouzlené technikou) pohybujeme pořád v té první, „ofenzivní“ rovině obdivuhodného přizpůsobení jazyka divadla jazyku jiných médií. Jenže! Od samého počátku, minimálně už od 16.–17. století, vedle těchto opulentních výtvarných či hudebních podívaných, jimž bychom pro zjednodušení mohli říkat v jednom případě „pohyblivé obrazy“ a ve druhém „kostýmovaná hudba“ (čímž chceme vyjádřit, že jejich přínos patří díky regulérní tvorbě dramatických osob sice také do dějin divadla, ale stejným, ne-li větším právem též do dějin výtvarného umění či hudby), po celou tu dobu vedle nejrůznějších podob renesančního a barokního „divadla zázraků“ tu nalézáme i zcela jinou původní jevištní poetiku, vzešlou původně též z Itálie 16. století, jež patří mezi ty projevy, které divadlu nemůže uzmut žádná ze sousedních disciplin: *commedii dell'arte*.

Pravda, i ona někdy žila z objevů perspektivního jeviště, z komického či fantaskního kontrastu mezi měnící se perspektivou postavy (masky) a neměnnou perspektivou scény. I ona někdy používala scénografických triků, křiklavých efektů a fantaskních prvků (zvláště tehdy, když parodovala vysoký dvorský žánr, například operu, mytologické drama nebo pastýřskou hru), ale zrovna tak se bez jakéhokoli scénografického kouzlení klidně obešla, aniž ztratila cokoli ze své jedinečnosti. Neodvozovala totiž svou poetiku od literatury, hudby, výtvarného umění ani od žádného jiného druhu umělecké komunikace než právě a jedině z té, již odpradávná nazýváme divadelní. Byla mezi významnými kapitolami světového divadla takto komplexně zřejmě první –

a na dlouhou dobu i poslední –, která trvalou preferenci herce, jeho autorského podílu a improvizace zabudovala do pevného systému jako základní tvůrčí komponentu. „Je to druh divadla“, konstatuje Jean Louis-Barrault, „které vynáší herce na vrchol jeho vlastní osobnosti. Je to umění, které ukazuje, že svoboda je tam, kde je vědění. Hlupák nemůže dlouho improvizovat“ (Barrault in Kratochvíl 1973: 243).

Paradoxem je, že ačkoli *commedia dell'arte* nebyla derivátem literatury ani výtvarného umění, o její existenci a podobě se ale dozvídáme zpravidla právě z nich (dobová scenaria, libreta a literární ohlasy, potažmo dobové italské i francouzské rytiny a malby). Některé její typy (Dottore, Harlekýn respektive Scapino či Sganarelle, Mirandolina, Trufaldino, Scaramouche) sice vstoupily, fixovány Molièrem, Goldonim a později Beaumarchaism, Leoncavallem aj., do „velké“ literatury či opery, přesto však to nejpodstatnější zůstalo literaturou nebo operou nezaznamenáno. Nepřevoditelné do literatury či jiného média zůstává totiž to, čím *commedia dell'arte* okouzlovala po dvě staletí Evropu a co inspirovalo ještě romantiky v 19. století (E. T. A. Hoffmann, Théophile Gautier, Jean Gaspard Debureau a jeho Théâtre des Funambules) a zejména – nejenom tedy technickými vynálezy – rozličné avantgardy 20. století (moskevské divadlo Tairovovo, Mejercholdovo, Vachtangovo, berlínské a saleburské divadlo Reinhardtovo, pařížské divadlo a škola Jacquesa Copeaua, milánské Strehlerovo Piccolo Teatro, pražské Osvobozené divadlo, brněnské Divadlo na provázku aj.). Už tomuto divadlu – podobně jako modernímu i postmodernímu divadlu 20. století – nešlo tolik o funkci *referenční* (vztahující se k předváděnému prostřednictvím divadelních znaků – situací, charakterů, vztahů) jako o funkci *performativní* (vztahující se spíše k předvádějícímu, tj. k bezprostředně zakoušenému jednání, hereckému i diváckému). „Zatímco jiná umění vytvářejí díla“, říká o estetice performativu Erika Fischer-Lichte, „divadlo vytváří *události*.“ Událost je v úplnosti z podstaty nezaznamenatelná už proto, že se „vyčerpává svým uskutečněním. V tomto smyslu lze divadelní představení jakožto událost pokládat za performativ *par excellence* [...] V jejím průběhu se směřují energie, uvolňují síly, spouští se aktivity a probíhají proměny.“ Nejde o to zkoumat jednotlivé herecké a divácké komponenty, ale zkoumat to, co se děje mezi nimi – „energetické“ či „časoprostorové silové pole, které vzniká mezi těly herců a diváků a dotýká se všech zúčastněných“ (Fischer-Lichte 2005: 10). Tato událost je střetáváním dvou energií, transformovaných do smyslově názorného jazyka, kdy

produkce a recepce probíhají současně a navzájem se podmiňují [a kdy] diváci reagují na auru herců, kterou zakoušejí jako erotickou, odpudivou, démonickou apod., pociťují sílu a energii, jež z nich vychází, a zároveň dávají her-

cům pocítit stupeň svého vlastního *involvement*, své fascinace, či svého odmítání. (Fischer-Lichte 2005: 8)

Teprve tímto aktem vzájemného inspirování se i násobením (synergií) dvou ustavujících komponentů divadla vzniká cosi třetího, totiž divadelní představení.

Jak si povšiml Walter Benjamin, právě tím se divadlo už v zárodku liší od filmu a dalších veřejných reprodukcí předem vytvořených a technicky fixovaných děl. Benjamin nazval tento jev dávno před Fischer-Lichte *aurou* a konstatoval její nepřevoditelnost, speciálně pak na člověka ve filmu:

Neboť aura závisí na jeho *hic et nunc*. Reprodukovat ji nelze. Auru, která na scéně vyzařuje z Macbetha, publikum nutně pociťuje jako auru obklopující herce v této roli. Zvláštnost záběru ve filmovém ateliéru tkví však v tom, že namísto publika staví aparaturu. S publikem mizí aura, která obklopuje představitele, a zároveň s ní i aura postavy. (Benjamin 1979: 29)

Tento vzájemně se násobící, oboustranný přenos energetického obrazového potenciálu z jednoho živého těla na jiné živé tělo (používám singulár, neboť i publikum, složené z množiny jednotlivců, dokáže médium divadla sjednotit do podoby jednoho živě reagujícího organismu, tvora o mnoha hlavách, ale jednom „srdci“) má samozřejmě povýtce znakový charakter. Oba subjekty dialogu spolu komunikují prostřednictvím po tisíciletí smlouveného jazykového kódu („jazyk jevištních obrazů“ a „jazyk diváckých reakcí“), tedy prostřednictvím znaků, jež i tady produkují významy. A to významy, které se teprve dějí, vytvářejí a vzápětí hned korigují, významy, platné pouze „ted“ a tady“. Zdá se, že právě nové divadlo jako by si až v obklíčení nových médií sebezáchovně uvědomilo svou dávno zapomenutou komparativní výhodu (jako podmínku nutnou, nikoli však postačující): právě ono „*hic et nunc*“ rámcově nabízí i tematizuje smysl divadelní performance. Řečeno s často citovaným Lehmannem:

schopnost přetělesnění ustupuje ve prospěch kvality performerů, jenž komunikuje svou jedinečnou, idiosynkratickou individualitou. Tím se činnost herce přesouvá směrem k *auto-deixis*, k tématu jeho přítomnosti. [...] V současném divadle již primárně neplatí prostor za denotát nějakého fiktivního prostoru a ani čas primárně za denotát nějakého fiktivního času, nýbrž se zde vystavuje a samo výslovně předvádí ono zde a nyní.

(Lehmann 2005: 57)

To je, dejme tomu, pohled zpoza rampy, z hlediska herce.

Méně učeně a z odlišného aspektu než Lehmann vlastně přistupoval kdysi k témuž fenoménu přítomnosti i k šafaříkovské „metafyzice hlediště“ **Václav Havel**. Při následujících slovech jsem si vybavil nedávné znechucení mého bystrého kritického kolegy střední generace, jenž se ve veřejné debatě štítivě vyjadřoval o „politických“ inscenacích, nanejvýš pak o některých opusech Jana

Mikuláška (*Gottland, Láska a peníze*) s tím, že mu neříkají nic nového, že jen opakují věci, které už přece „ví“. Uvědomoval jsem si, jak je dodnes mimo chápání některých mých vážených kolegů právě ta „nepřeložitelnost“ sdíleného zážitku: pokud chtějí po divadle jen nové a nové informace (něco, co sami do té chvíle „nevěděli“) a pohoršuje je „mainstream“ kolektivního „spikleneckého“ osvojení si nějaké dotud neoficiální pravdy, nepletou si vlastně divadlo s kognitivními vědami? A neměli by se věnovat napříště jim, nikoli teatrologii? Havel píše:

Bezpočtukrát jsem musel Na zábradlí, když jsem měl dozory na představeních, zhlédnout své hry, a dost podrobně jsem měl možnost studovat reakce publika. A vždy znovu jsem si uvědomoval, jak úplně jiné dimenze tam všechno dostává. [...] V té existující atmosféře společného srozumění máte najednou úplně jiný pocit. I ta nejtvrďší pravda, je-li vyslovena nahlas a veřejně a přede všemi, stává se najednou čímsi osvobodivým: v krásné a jen divadlu vlastní ambivalenci se tu snoubí její hrůza s něčím zcela novým a z četby neznámým: s radostí (kolektivně prožívanou a jen kolektivně zakusitelnou) z toho, že ‚to bylo konečně řečeno‘, že je to venku, že pravda byla nahlas a veřejně artikulována.

(Havel in Bratinka 2010: 163–164)

Ale není mimořádnost zážitku dána pouze tím, že se odehrál v nesvobodných poměrech? Možná. Intenzita „spikleneckého souznění“ jistě byla nesvobodnými poměry násobena, to však ještě neznamená, že by popsaná zkušenost nemohla mít i obecnou, nadčasovou platnost. Důležité je, že metafyzickou pravdou divadla nebylo v dané chvíli to, co říkalo jeviště, metafyzickou (a jen kolektivně „zakusitelnou“) pravdou bylo hlediště, souznějící nahlas s kritickými významy a ozvláštňující je svými reakcemi na nečekaných místech. A to i pro autora zřejmě natolik tvůrčím způsobem, že samotná negativita jevištních pravd, jež by při pouhém privátním čtení patrně působila (a při čtení politických zpráv alespoň na mne dodnes – ve svobodných poměrech! – tak často působí) deprimujícím dojmem, se tím objevem náhlého souznění, objevem souhlasně kolektivního NE proměnila ve společensky pozitivní ANO.

A je pak už druhotné, zda se zmíněná synergie dvou energií, jež *obě* produkují znaky a významy (často dopředu neplánované) děje skrze třetí neživou věc, divadlem animovanou: médiiem loutky, jíž animuje živý aktér (který těžší významy třeba z kontrastu mezi neživým materiálem a svou živou přítomností), nebo médiiem masky, pod níž opět vnímáme na základě kontrastu či shody konkrétní lidské tělo, téma, temperament (letoru) a především lidskou duši.⁴ Úplně jiná věc pak už je, zda znakový kód, jímž je veden dialog, probíhá

4 Například tabu politické či jazykové korektnosti, tabu etikety, erotiky etc., popřípadě smíchy jedovaté, hněvivé, satirické, společensko-kritické a vůči panujícímu establishmentu podvrtné atd.

na základě vnějšně napodobovacích či vnitřně vypovídacích schopností mluvy, zpěvu, mimiky, gestiky. Sémioticky řečeno, zda dialog probíhá (použijeme-li tradované Peirceovo dělení) na bázi znakové *ikoničnosti* (všechny „realističtější“ formy hereckého, scénografického a režijního zobrazení) nebo má-li charakter *indexu* (všechny „post-realistické -ismy“ postavené spíše na výrazu než na napodobení), popřípadě domluveného *symbolu* (loutkové a pohybové prostředky moderního či „alternativního“ divadla, rozličné formy „otevřeného“, „totálního“ divadla, nesyžetový „nefigurativní“ balet, hapening, dadaistická či surrealistická groteska ad.).

III.

O znacích, jež produkuje jeviště, byly již popsány stohy stran, mnohem méně už – navzdory četným cenným výzkumům na poli sociologie publika – *o znakové řeči hlediště*. Teoreticky se uznává, že i publikum spoluvytváří divadelní představení, ale dál se jeho „uměleckým“ vkladem zabývá už jen málokdo. Zopakujme si opět pár triviálních prostopравd, tentokrát ze sféry „divadelně-jazykové“ gramotnosti publika. (Tak jako indisponované herce známe i indisponované, co do daného jazyka negramotné publikum.) Jaký soubor znaků (langue) nabízí představení divadelně gramotným divákům k jejich „promluvám“ (parole)?

V divadle, o němž předpokládáme, že hovoří pouze vlastní autentickou řečí, patří k nejčastější formě jazyka diváckých reakcí patrně *smích* (a jeho různé druhy, poddruhy a významové nuance od smíchů individuálních, sociálně sdružujících a upevňujících komunitu až po smíchy bořící nějaké tabu).⁵

Znakovým antipodem smíchu, navenek smyslově hůře postižitelným, je *pláč*. V divadle, aspoň v tom evropském, většinou asi nepůjde o žádné zvukově názorné štkání jako na rómských či severokorejských pohřbech, nýbrž o reakce introvertnější, ale i tak obdařené nezanedbatelnou sémioticko-výpovědní schopností: už bránění se slzám, řetězové povytahování kapesníků a lehké, jakoby potlačované posmrkávání celých diváckých řad bývá výrazově dostatečně čitelnou zprávou o emotivním stavu publika.

A samozřejmě je tu i *potlesk*. Platí tu základní komunikační poučka – zpráva nese tím vyšší míru informace, čím méně je v daném kontextu očekávatelná. Vyšší míru významu proto nese v divadle vždy potlesk „na otevřené scéně“, tj. uprostřed (nikoli na konci) hry, dialogu, monologu či árie – takový potlesk vnáší do hry prvek neplánovaného uměleckého ozvláštňení, vytažení skrytého významu textu (který utekl cenzorovi, někdy i autorovi, Havlo-

5 Například tabu politické či jazykové korektnosti, tabu etikety, erotiky etc., popřípadě smíchy jedovaté, hněvivé, satirické, společensko-kritické a vůči panujícímu establishmentu podvrtné atd.

vu „čtenáři ve fotelu“) a upozornění na význam podtextu, jenž by jinak zůstal nepovšimnut. Někdy mívá takový potlesk (stejně jako smích) ráz ironického podtržení či naopak vytržení z kontextu, vždy však je osvětlením komunikační situace z nečekaného úhlu a tím i aktem náhlého poznání, veřejného pojmenování situace – jsme opět u Havlova příkladu –, a to pojmenování situace uvnitř i vně divadla (ve společnosti). Antipodem potlesku je – nebo za něj bývá považován – *pískot*. Tady už vstupuje do hry básnický tropus uměleckého ozvláštnění, ironie: ostatně podobně jako smích i potlesk, také pískot v divadle – a od divadla se to brzy naučila i sféra veřejných aktů politiky, sportu a rockových koncertů – může nést vedle původně negativního i inverzní význam. Pískotem lze souhlasit, potleskem protestovat (podobně jako lze smíchem ironicky reagovat na vážně míněnou, leč diletantsky podanou situaci: zažil jsem nedávno na slavnostní premiéře v jednom národním divadle).

A pak jsou tu přirozeně nejrůznější *ruchy* a *šumy*, jež patří jako nutná redundance ke každému typu komunikace, v divadle však tyto šumy (rozpačité pokašlávání, vzdychání, šeptání, uštěpačné citoslovce, poposedávání, vrtění hlavou i na sedadle, pohledy na hodinky a displeje mobilů, čtení či dokonce posílání SMS zpráv, šoupání nohama až po demonstrativní odcházení), vysílané živě reagujícím organismem publika, pokud nabudou jisté intenzity, mohou opět nést významy s přidanou hodnotou. Ruchy (šumy) signalizují navenek opět vnitřní duševní stavy publika. Ztrátu motivace, soustředění a kontaktu, emotivní neklid, nelad a roztěkanost, všechno to, co můžeme shrnout pod společného jmenovatele smrtelného nepřitele divadla – *nudy* (i didaktický Bertolt Brecht jako praktik dobře věděl, proč do omrzení v *Malém organonu pro divadlo* i jinde opakoval, že divadlo vědeckého století smí všechno, jen ne nudit).

Antipodem ruchů je samozřejmě další nezbytný znak jazyka diváckých reakcí – *ticho*. Ticho není jen mechanickým opakem hluku (šumu) ani jen nutným předpokladem veřejného vnímání uměleckého díla (jako na koncertu vážné hudby). Ticho (mlčení) publika v kierkegaardovském či wittgensteinovském slova smyslu je ticho zasahující, a takové ticho (mlčení) v rezonujícím divadle, jež je do jiného média nepřeložitelné, je ticho živé, výmluvné, vypoovídající, promlouvající: někdy kontemplativní a soustředěné, jindy mrazivé, výstražné („ticho před bouří“), někdy trapné a rozpačité, jindy laskavé, něžné a plné empatie, a ještě jindy ticho křičící. Jsou v divadle ticha, jež dovedou burácet. Jestliže se náhle sto padesát, dvě stě, šest set nebo tisíc různých individualit shromážděných v jednom prostoru, v jednom a též okamžiku spontánně sjednotí na absolutně soustředěném akustickém znaku ticha („je slyšet spadnout špendlík“), pak každý, kdo kdy stál na jevišti, potvrdí, že jde paradoxně o energeticky mimořádně výbušný signál z publika. Signál, který ne-

lze přehlédnout už pro jeho dalekosáhlý dopad na temporytmus představení i jednotlivých výkonů.

A tak jako vlna umí rozlišit nuance rozličných odrůd a vycvičenými čidly rozezná kvantum jejich chuťových i dochuťových odstínů, stejně tak herec (performer) umí „degustovat“ různá ticha, šumy a další signály z publika, a přizpůsobí jim podvědomě momentální temporytmus výkonu. „To jsme zažívali v Redutě“, vzpomíná Ivan Vyskočil,

že se zdvihaly ruce, jako by se lidé hlásili o slovo, lidé dělali například gesta schválně, jakoby říkali, že si to tak přejí mít. Někdy to byla naopak gesta zamítavá. [...] Z některých šťastných představení v Redutě vím, kolik fyzické aktivity takový posluchač během jednoho večera vyprodukuje a jakou měrou je partnerem, který nemá text. Na připomínky tohoto partnera však, ať chcete nebo nechcete, na jevišti dáte. To znamená, že uskutečníte v této gestické rovině dialog.

(Vyskočil 1969: 18)

To neznamená „podbízení se“ publiku, to je „jen“ pokorné hledání společného kódu, jímž lze komunikovat. Znalost jazykového kódu jako nutný předpoklad rozhovoru. To, že herec/performer umí dešifrovat tuto jemně nuancovanou znakovou řeč publika, její jednotlivé „fonémy“ a „morfémy“, jež publikum „vysílá“ směrem k jevišti, neznamená nic víc a nic míň, než že divadelní umělec vnímá a uznává publikum jako rovnocenného partnera k dialogu a nepovažuje tento axiom za frázi. Respektuje, že nejen on na scéně, nýbrž i divák v hledišti je umělec sui generis, neboť i on přichází do divadla (pořád máme na mysli živé, nikoli mrtvé divadlo) vybaven schopností fantazie, vnitřní obrazové projekce a jejího vnějšího vyjádření akustickými i mimickými prostředky. Naslouchat takovému divákovi znamená klást na něj nároky: uznat nejen v teorii, ale i v praxi, že „být divákem divadla je svého druhu náročné umění“, totiž „umění dívat se“. Neboť „propadnout mohou nejen herci, ale i diváci, a to tehdy, když svou ‚rolí‘ nezvládají“ (Lazarowicz 2005: 24). I podle Lazarowiczova mladšího kolegy

žádná jiná umělecká forma neklade takové nároky na okamžitou fyzickou a psychickou kondici recipienta jako divadlo. „Unavené“ publikum, které nespolupracuje, škodí hře na jevišti, „živé“ publikum podporuje herce a podílí se na jejich produktivitě. [...]

Produkce a recepcce spadají v divadle v jedno, nenásledují časově po sobě, ale probíhají současně.

(Brauneck 2005: 36)

Řekli jsme, že jevištní řeč tradičního divadla, zejména jeho realistických stylových poloh, mívá často ikonickou podobu (řidčeji podobu indexovou či symbolickou). U hlediště je naopak ten první, hlavní ikonický typ – pohybujeme-li se pořád v peirceovské typologii znaků – zcela vyloučen. Divák „nenapodobuje přírodu“, divák ji v divadle rovnou přetváří, dotváří a korigu-

je svými smyslově názornými reakcemi, jimiž navenek tlumočí své vnitřní stavy. Zatímco hercovým nástrojem, půjčíme-li si pro zjednodušení Diderotův paradox, nebývají jeho emoce (tj. skutečné emoce „teď a tady“ prožívané), nýbrž emoce diváků, a právě pro ně, k nim a jedině k nim směřují všechny jím vytvářené znaky, na druhé straně rampy je tomu obráceně. Tady jde o skutečné, autentické emoce (jestliže vyloučíme předem inscenované chování, dejme tomu, najatých klak), a teprve potom o tlumočení jejich výrazu výše zmíněným znakovým jazykem. Jestliže pro aktéry jeviště platí maxima „účel (tj. emoce publika) světí prostředky“, pak pro publikum naopak prostředky (jevištní jazyk, nabídnutý k dialogu) světí účel: buď příslušnou emoci (a reakci) vyvolají nebo nevyvolají. Hlediště, přinejmenším od novověku znesvobodněné předem daným prostorovým uspořádáním, hierarchicky uspořádanými řadami, sedadly a dalšími technickými omezeními, je pak o to svobodnější ve svých reakcích. Nemusí sofistickovaně promýšlet, jak citově zasáhnout herce, rovnou je svými spontánními (ne)reakcemi zasahuje.

Josef Šafařík často používá k popisu dnešního postosvíceneckého racionálního konstruktů světa právě metafory divadla:

Život má dimenzi mořské hlubiny, kterou samo slunce sotva stačí prosvítit v mělké vrstvičce povrchu. Redukujme život na tento prosvětlený či prosvětlitelný povrch a rázem jsme stanuli ve světě osvíceném: temný věk katedrál se rozzářil ve věk divadla. (Šafařík 2008: 139)

Není to jen metafora, varující před povrchností, je totiž mnohovýznamová. Inspirován též Diderotovým paradoxem (nehodnotme teď z obvyklých ulit hnidopišské „odbornosti“, zda je přitom historickému Diderotovi práv či nikoli), vidí východisko ze skrz naskrz teatralizovaného světa právě v publiku:

Diderot sotva tušil, že odpíraje citovému člověku autentickou existenci na jevišti divadla, anticipuje dobu, která upře vůbec člověku autentickou existenci na jevišti světa. Nemohl vědět, že všechna lidskost divadla bude nakonec v tom, že může člověku nabídnout útočiště v hledišti, ale že divadlo světa je bez hlediště, proto s nervovými klinikami, ústavy chorých duchem, dokonce s dětskou psychiatrií. Kde svět divadla má hlediště, divadlo světa má – summa summarum – hřbitov. (Šafařík 2008: 9–10)

Právě v publiku, schopném ještě spontánních citů, tvořivé obrazové projekce a kritického odstupu, vidí Šafařík prostor svobody:

Protože je-li herec mechanika postavy, divák je její život a duše. Herec obstará slzy, ale divák pláče; herec předvádí techniku lásky, ale divák miluje. Diderot v divadle a věda ve světě dávají zato prvému všechny šance, zatímco druhému přisuzují „slabost orgánů“. Avšak běda divadlu, běda umění, kde se divák jen dívá a běda diváků samotnému. [...] Kdo jen svými smrtelnými očima obzírá svět, nevidí vskutku nic. (Šafařík 2008: 140)

A následující věta jako by potvrzovala naši tezi o znakově „ikonické“ povaze jeviště a „indexové“ či „symbolické“ povaze hlediště: „Jeviště obstará obraz, povrch; hlediště je polidšší dimenzí niternou. Je-li maska pro herce role, pro diváka je to vtělení, inkarnace“ (Šafařík 2008: 140).

IV.

Se samotnými znaky a jejich typologií tu ovšem nevystačíme. Jako u každého opravdového dialogu nemůže jít ani v divadle o pouhou „směnárnou předem připravených odpovědí“. Nemá-li jít – řečeno s Peterem Brookem – o „mrtvolné divadlo“, tedy divadlo-muzeum, musí představení hledat i nějaký předem neznámý aspekt situace, o němž žádný z aktérů dopředu nevěděl. V aktu představení nejde jen o semiózu, poznávací proces mezi označovaným, označujícím a uživatelem znaku, tedy o akt sdělování, rozpoznávání a čtení významů, ale o něco podstatnějšího: o samotné autentické, nikým třetím nezprostředkované „bytí spolu“ neboli *soubyť* (Etlík 1999: 22).

Divadelní představení není jen nástrojem poznávání (pravdy), je i – a to možná mnohem podstatněji – způsobem bytí. Nejde v něm jen o komunikaci a informaci, tedy o vzájemné „sdělování“, nýbrž o „sdílení“ (Etlík 1999: 22) – pravdy, informace, averze, sympatie, lásky, čehokoli. Spolubyť jako způsob bytí. Nenaznačilo nám to ostatně už Havlovo pozorování publika Divadla Na zábradlí? Divadlo není jen „prověřováním“ významů, je i jejich společným „zakoušením“ (Etlík 1999: 3). Nejde mu tedy jen o to pravdu „mít“, ale především v ní „být“. Nepohybujeme se tu, jak setrvale předpokládají (post)strukturalisté a sémiotici, na poli *noetiky* (informatiky, sémiologie), ale i *ontologie* (Etlík 1999: 25).

Umělec [a to na obou stranách rampy! – pozn.V.J.] potřebuje svobodu, ne aby dělal, co chce, ale aby byl, kdo je... Kritériem umělcovým je svět *obývat*, činit jej obyvatelným; kritériem technickým je schopnost svět *dobývat*, činit jej konzumovatelným. (Šafařík 2008: 64)

Tím, že divadlo – na rozdíl od jiných druhů umění – má jako svou integrální součást hlediště, „dovoluje člověku odstup – lidskou dimenzi – od svého obrazu, je vlastně protikladné a oponující vědě, která člověku výstup ze svého obrazu nedovoluje. Svět vědecko-technické civilizace je fyzika jeviště bez metafyziky hlediště“ (Šafařík 2008: 141). Divadlo se tak podle Šafaříka vyznačuje zásadně jiným způsobem komunikace: na rozdíl od Sokrata, jenž „bral člověka do své pracovny“, předsokratovský i soudobý vědec poznává svět, život, člověka, jako by on sám u toho vůbec nebyl. Myslí v jiném světě než ve kterém žije, ale samotné jeho poznání jako by reálně bylo („obraz existuje, aniž existuje jeho autor“; Šafařík 2008: 133). To v divadle ale není možné, každé živé divadlo právě na lidské přítomnosti staví veškerou svou existenci.

Nabízí se zde zcela jiné pojmosloví i způsob přemýšlení, jak jej v teatrologii už řadu desetiletí uplatňuje Ivo Osolobě. Ten ve snaze zlomit ve světové sémiologii všeobecně panující „tyranii znaku“ našel klíč v pojmu *ostenze*. Jde o „bezznakový způsob sdělování“, „definici designátem samým. Ostenze je takové sdělování, při němž jako zpráva slouží sdělovaná skutečnost sama. Skutečnost je tu sama sobě prostředníkem, je natolik „výmluvná“, že vypovídá sama o sobě“ (Osolobě 2002: 17–20). Základní komunikační situací je v ostenzi „*situace přítomného originálu*“, nikoli obvykle pojednávaná divadelní situace jako „model“ skutečnosti.

Ale není situací přítomného originálu vlastně i ona Benjaminova „aura“, a není to i obdoba situace, již H.-T. Lehmann nazývá „přezentností divadla“, kdy samotná osobnost herce/performera „ted' a tady“ je pro diváka podstatnějším faktem i tématem než to, co aktér pomocí modelu (znaku) divákově sděluje? Faktem zhusta podstatnějším než „dramatická osoba“, v níž se pro interpretaci diváka herec převtěluje? Není ona situace, kdy on sám, herec/performer, nikoli Hamlet, jako by byl pro diváka tou „dramatickou osobou“, obdobou situace, o níž mluví Fischer-Lichte, kdy *performance* jako by vytlačovala *referenci*? Podle Iva Osolobě každá lidská komunikace, každé lidské sdělování, tím spíše sdělování (sdílení) v poměru 1:1 – tzv. *token:token model*, praktikovaný odjakživa v divadle – má kromě svých mnohoznačných znakových funkcí („divadlo jako komunikace komunikací o komunikaci“) i svou málokdy zkoumanou ostenzivní stránku. Ta může mít i podobu různých tělesných „dovedností“ či naopak „nedokonalostí“, „šumů“, „nepravdivelností“ a jiných autentických osobnostních anomálií. Ale nemá ostenze – kromě některých improvizovaných hudebních, například jazzových, rockových nebo rapových produkcí – domovské právo právě v divadle, jemuž říkáme autorské? V divadle, jež staví aktéra na vrchol jeho osobnosti (od *comédie dell'arte* až po avantgardní, nové či „postdramatické“ divadlo)? Zde všude přece tato osobnostní stránka komunikace („situace přítomného originálu“) dokonce převažuje.

Domyslíme-li to však ještě dál, co „ostenze“ a divák? Má-li herecký výkon kromě své znakové („role“, „postava“) i svou ostenzivní stránku, nemá stejně tak kromě dané „role“ svou ostenzivní stránku i chování, ba samo vzeření publika? A to včetně diváckého „kostýmu“ – od premiérových kravat či motýlků u jedné a demonstrativních džínsů či kostkovaných košil u jiné části obecnosti? A stejně jako na jevišti nemůže ani zde jít jen o „sdělování významů“, o standardní divácké reakce, přetavené do komunikačních znaků v rámci diváckých „rolí“? Nemůže jít třeba i o samotné divácké příchody a odchody (před, po i během produkce), různé mimoděčné „syrové“, „neučesané“ projevy, výlevy a odchylky od standardního způsobu chování či oblé-

kání, včetně nezanedbatelné role nepředvídaných náhod? Není to tak, že se každé živé divadlo se „soubytujícím“ publikem stává lidsky obydleným prostorem, v němž i divák má možnost tvořit „situaci přítomného originálu“, nikoli „modelu“ skutečnosti, chovat se autenticky, bez „okliky role“ – jako „originál“? Nemá tedy i on možnost být takřkajíc „za sebe“, nikoli za „roli“, za druhé? (Neplní-li ovšem v divadle mimoumělecké funkce jako například divák ve funkci cenzora, sociologa nebo hasiče, popřípadě tajného agenta v nesvobodných režimech.)

V.

Josef Šafařík popatřil na jev, kolem kterého tu celou dobu kroužíme, z hlediska rytmu, a použil označení, jež si vypůjčil z hudební terminologie – *rubato*. Nepravidelnost v pravidelnosti. Rytmus rubatový je rytmus volný a vitální, rytmus svobody (odlišuje též umění od artistiky: „Umělec a artista jsou antagonisté. Co jednoho živí, druhého zabíjí: rubato.“; Šafařík 2008: 79). Rubato je i opakem mechanického rytmu stroje, jehož ambicí je preciznost a sériovost (prefabrikovatelnost). Rubato je přitom vždycky rytmus originálu, nikoli kopie (modelu). Je to rytmus, který se vždy liší případ od případu, je individuální, s mnoha drobnými odchylkami, šumy, chybami, protože, tak jako v přírodě, neexistují ani ve společnosti dva úplně stejné lidské exempláře:

Na dubu naroste tisíce listů, ale ani dva z nich nejsou přesně shodné. [...] Z hlediska tovarny pracuje příroda ledabyle, nepřesně, až běda neehospodárně; kdyby její výrobky procházely tovární kontrolou, ukázalo by se, že neprodukuje než vadné kusy, zmetky. (Šafařík 2008: 58–59)

Divadelní představení nabízí naproti tomu možnost setkání, utkání či soubytí dvou „přítomných originálů“, z nichž oba sice pracují s odlišnými typy znaků (ti na jevišti si více či méně ikonicky hrají s fikcí, ti v hledišti s reakcemi na tuto fikci a se symbolickými výrazy svých emocí) i s různými formami mimoznakové komunikace (ostenze), ale zato vždy v jednom rytmu: v rytmu rubata. Jenže! Není tomu dnes spíš tak, že v honbě za hladkou dokonalostí a skladností „panelů“, v něž se mění například velké muzikálové, ale i operní, činoherní, pohybové i novocirkusové produkce, si mnohá divadla (zejména velká a kamenná, od „uměleckých“ až po „komerční“) své největší šance, tj. „rubata“, nejsou vůbec vědoma? A nepodporuje tuto tendenci dokonce i většinová divadelní kritika, prestižní ceny, ankety, festivaly, bodování a žebříčky, celý ten stále více zindustrializovaný a zrychlující se marketingově-mediální cirkus, takže jako by se zejména velké divadelní fabriky za svá rozličná „rubata“ (jako možného společného jmenovatele „aurý“, „přítomnosti“ i „přítomného originálu“) spíše styděly? Že jakoukoli „nepravidelnost“, jakékoli individuální „šumy“ a „pachy“, jež spoluvytvářejí nepřenositelný in-

dividuální rukopis, se snaží zakrýt, převonět, a tak odstranit vše asymetrické, přebytečné, nevonavé, přečnívající a tím i lidské? Neusiluje v legitimní touze po bezchybnosti divadlo, a zdaleka nejen to muzikálové a zdaleka nejen to komerční, o popření významné části své „nepřeložitelnosti“: o převálcování rytmu „rubata“ rytmem strojové pravidelnosti?

Naskýtá se otázka, čím jiným jsou po celém světě od Los Angeles přes Prahu po Tokio oslavované strojově precizní činoherní i operní režie **Roberta Wilsona**, v nichž zázračný světelný konstruktér – designér – zpravidla vítězí nad individuálním rukopisem dramatika, komponisty i herce (*Médeia*, 1981; *Hamletmaschine*, 1986; *Doctor Faustus Lights the Lights*, 1994; *Žebrácká opera*, 2007; *Káťa Kabanová*, 2008; *Věc Makropulos*, 2010 aj.).

Není v jeho impozantních režiiích lidská postava vposled jen mechanicky se pohybující součástí celkového světelného designu a strojově rozpohybovaného panoptika, spuštěného na klíček? Neukvapujme se ani tady s jednoznačnou odpovědí, ta by totiž ignorovala fakt, že se ona „strojovost“ ani v těch nejpreciznějších Wilsonových režiiích zpravidla nepovede beze zbytku a do hry tu vstupuje, ať už záměrně či nezáměrně, „ostenze“, jindy zase „rubato“ či „estetika performativu“ jednotlivých hereckých a pěveckých individualit. I tento mág preciznosti ostatně hledal mnohokrát v minulosti i půvab nepravidelných, např. zpomalených individuálních rytmtů, pohybů a gest, a mnohokrát usiloval i o individualizovaný „pohybový slovník“ třeba při práci s tělesně i duševně postiženými osobami. Přesto se může stát, že se strojová preciznost zejména Wilsonových pozdních „světelných inscenací“ přenesla i na publikum, jehož mechanické reakce se pak zpravidla omezují na soustředěné ticho – jako v cirkuse před artistovým vrcholným výkonem –, a poté kolektivní „ach!!!“ i s následným výbuchem nadšeného aplausu. Jak je to krásné, jako by to ani nebylo jeviště, ale perfektně šlapající zvětšený hrací strojek či krasohled!

A čím jiným, zní další kacířská otázka, než velkolepým popřením individuálního, lidského rozměru divadla a jeho „rubata“ jsou další proslulé gigantické projekty posledních desetiletí, jejichž představitelem je kanadsko-americký režisér a performer **Robert Lepage** – viz třeba *Sedm proudů řeky Ota*, na němž pracoval v letech 1994–1997 se svou skupinou *Ex machina*?⁶

Ale zůstaňme doma: co pražský projekt Radokovy druhdy slavné *Laterny magiky*, jež okouzila svět v Bruselu na Světové výstavě v roce 1958 mul-

6 Projekt za pomoci nejmodernější audiovizuální technologie „křižoval mezi Hirošimou a New Yorkem, Terezínem a Amsterdamem, nacizmom a terajškom [...] Ustavičně sa kaleidoskopicky menili štýly stvárňovania a predovšetkým média. [...] Realistická komorná hra, bunraku a kabuki, hollywoodská filmová estetika a tieňohra, tento široký záber od videoklipu k tradičnému divadlu“ (Lehmann 2007: 275).

timeidiální paralelitou jevištní akce a obrazových projekcí? Nebo i pozdější, obdobně nadšeně přijímaná kombinace divadla a filmu v tzv. *Kinoautomatu* na Expu 67 v kanadském Montrealu? Obě tyto ve své době unisono oslavované divadelní atrakce, zdvojující, ztrojující až zesateronásobující živou lidskou postavu a kombinující jevištní akci se soustavou filmových pláten (ve druhém případě si mohli diváci volbou knoflíků volit to či ono pokračování děje na plátně), budily ovšem ojediněle pochybnosti už v době své největší slávy. Josef Šafařík už v šedesátých letech kritizoval zaměňování technických atrakcí za umění a – od té doby dokonce vystupňované – uhranutí elektronickými „hejblaty“:

Více než umění holdujeme dokonalosti techniky, preciznosti reprodukce, rafinovanosti aparatury, eleganci bedýnky, klaviatuře lesklých knoflíků a magických světýlek. Kvarteto ochotnických nadšenců z anno dazumal, kteří hráli pro sebe po večerech svého Haydna a Mozarta, mělo neskonale více kultury.

(Šafařík 2008: 81)

A Laterna magika? Šafařík se ptá, zda tu stroj ještě slouží umění, nebo naopak, zda tu není člověk použit jako pouhá „funkce techniky, mechanismu, projekcí, synchronizací, montáží“, zda tu nebyl „člověkův rytmus vitální, rubatový zadušen a pohlcen rytmem strojovým, precizním“ (Šafařík 2008: 83). A především mu – původně technickému inženýrovi! – vadí podvodná záměna kultu techniky za kult umění:

Člověk jako mechanická loutka a mechanická loutka jako živý tvor – to patřilo odjakživa k praktikám jarmarečního artismu a zde také plnilo své přirozené poslání působit vyražení. [Jenže] mechanický homunkulus, který – co lidská paměť sahá – byl člověku pro zábavu a posměch, a tím vlastně pro výstrahu, vznáší nárok na to, aby byl předmětem kultu (Šafařík 2008: 83),

což je pro filosofa svědectvím dokonalého převrácení hodnot.

VI.

Není to tedy tak, že divadlo se v legitimní snaze držet krok s technologickými revolucemi přizpůsobovalo spíše režimu fabriky než režimu přírody? Opět se neukvapujme s odpovědí: zdaleka ne každé použití nových technologií v divadle bude automaticky ohrožením jeho nepřeložitelné podstaty či vzdálením se od ní. Někdy naopak mohou nové technologie divadlu pomoci tuto nepřeložitelnou podstatu přiblížit, zmnožit ji i prohloubit. Vše je i otázkou míry a poměru prostředků (technika) a cílů (lidské měřítko 1:1). A netýká se to jen tří posledně zmíněných příkladů.

H.-T. Lehmann ve svém *Postdramatickém divadle* uvádí dnes velmi častý příklad funkčního užití videokamery:

Keď v divadle Het Zuidelijk Toneel hrali v rézii Iva van Hoveho *Caligulu* podľa Camusa (1995/96), zároveň nakrúcali dianie na obrovskom javisku a v obrovskej veľkosti ho premietali. V tej istej skupine podobne pracovali s *Faustom* (1998). Hrali sa s témou blízkosti a vzdialenosti publika od herca.

(Lehmann 2007: 274)

Sám jsem velmi podobně oceňoval hamburské **Thalia Theater**, a zde v rézii Bastiona Krafta jevištní adaptaci Franze Kafky (*Amerika*, 2009). Herec Philips Hochmair, sevřený ze čtyř stran v jakémsi klaustrofobicky stísněném průhledném prostoru, divákům plasticky přiblížil nejen ústřední postavu Karla Rossmanna a desítky dalších figur, ale přitom ještě stíhal mít v ruce videokameru a promítat souběžně detaily i makrodetaily svého obličej a dalších partií těla či předmětů na velké plátno, umístěné nad oním klaustrofobickým vězením. Zmnožil a zlidštil tím svůj portrét o další plochy, živě před našimi zraky kreslené „ted“ a „tady“ – doslova v přímém přenosu. Obohatil tak svůj výkon o plastické nuance, jež by nám – nebýt techniky – zůstaly utajeny, a přitom po celý večer živě rozmlouval s publikem, jemuž jednotlivé postavy a situace jakoby letmo, improvizovaně (a mimochodem: zcela po brechtovsku) „nabízel k posouzení“. Bylo to – navzdory videotechnice a některým předem připraveným dotáčkám – jedno z nekontaktnějších představení, na místě vytvářené hercem a opravdu vydatně „spoluvytvářené“ a „dotvářené“ publikem. Technika se tu nestavěla mezi herce a diváka, nerušila, naopak podporovala jeho „auru“, zmnožovala (u herce i diváka) „přítomnost“ i pocit „přítomného originálu“.

Ostatně – co by byla celá slavná Laterna magika (Kinoautomat) bez ústřední figury moderátora veškerého dění (Konferenciérka v Laterně, Muž v Kinoautomatu), který celé té efektní velkoformátové přehlídce technických vymožeností dával aspoň trochu lidské měřítko? A jistě nikoli náhodou byl klíčovou postavou na projekčních plátnech „namnoženého muzikanta“ v prvním programu Laterny magiky *Expo 58* skladatel, autorský komik a muž mnoha profesí Jiří Šlitř, jehož herecké „rubato“ spočívalo v „neherectví“, ve zvláštním prkenném způsobu jevištního projevu, nepohnutou mimikou připomínajícího Bustera Keatona. (Už Jaroslav Etlík ve své studii „Divadlo jako zakoušení“ zaznamenal, že – jakkoli šlo o jistou stylizaci civilního Šlitřa do „postavy Šlitřa“ – bylo toto herectví pouhou znakovou, tedy strukturálně-sémiotickou optikou postižitelné jen zčásti.) Stejně tak jistě nikoli náhodou byl svorníkem a vypravěčem pozdějšího Kinoautomatu improvizace disponovaný herec, dramatik a spisovatel Miroslav Horníček, jeden z nejtypičtějších představitelů autorského herectví, od něhož si „situaci přítomného originálu“ na kterékoli scéně prostě nelze odmyslet. Už samotná volba těch dvou proto uprostřed mechanického „rytmu fabriky“ nabízela aspoň chabý náznak

nepravidelnosti (rubata), bez níž by představení opravdu asi patřilo spíš na pouť než do divadla.

Jako každá veřejná činnost i divadlo v elektronické mediální krajině vstupuje do širšího systému vztahů, jež do jisté míry programuje a je jimi programováno. Je – ať se tomu brání sebevíc – vystaveno dokonce zvýšenému působení neosobních marketingových, reklamních, politických i ekonomických aparátů, které si je přizpůsobují ku svému obrazu a které mají jedno společné: vytěšňují ze sféry bytí individuální lidskou bytost, zbavují ji „aury“, živé „přezentnosti“ a „rubata“ a činí z ní bytost reprodukovatelnou a automatizovanou:

Aparáty byly vynalezeny proto, aby fungovaly automaticky, to znamená nezávisle na budoucích lidských zásazích. Právě proto byly vyrobeny: aby člověk z nich byl vyloučen. Zatímco člověk je stále více vylučován, vstřebávají programy aparátů, tyto tupé kombinační hry, stále více a více prvků: kombinují stále rychleji a převyšují lidskou schopnost vidět do nich a kontrolovat je.

(Flusser 1994: 65)

Aparáty – včetně aparátů společenských, byrokratických, vědeckých a kulturních, aparátů různých festivalů, přehlídek, soutěží, reklamních kampaní, ratingů, evaluací, grantových a dotačních komisí, zkrátka včetně celé dnešní zbytnělé kulturní a vzdělávací industrie – mají tendenci fungovat samostatně, automaticky, nezávisle na účelu, pro něž byly původně stvořeny. „Mají jediný cíl: uchovávat samy sebe a zdokonalovat se“, a přitom programují uživatele „k magickému, funkcionálnímu chování, a to automaticky“ (Flusser 1994: 65), což vede k tendenci učinit z tvůrců i uživatelů kultury předem naprogramované funkcionáře mediálního aparátu. Není tedy i divadlo vystaveno stálému nebezpečí, že se navzdory tisíciletým tradicím stane takovým aparátem uprostřed aparátů a že doplatí na svou touhu po mechanizaci, standardizaci, spolehlivé sériovosti? Tomu se asi nelze zcela vyhnout. Lze proti tomu stavět snad jen onen nepřeložitelný lidský rozměr, na nic jiného nepřevoditelný, který dokáže vsypat do automatu hladkého fungování aparátu drobný písek kritiky, odstupu, ironie, nepravidelnosti, nepředvídatelnosti:

Za prvé je možno aparát přelstít, poněvadž je tupý. Za druhé je možno propašovat do jeho programu lidské záměry, se kterými se v něm nepočítalo. [...] Zkrátka: svoboda je strategie, jak podřídit náhodu a nutnost lidskému záměru. Svoboda je hra proti aparátu.

(Flusser 1994: 71–72)

Neměl tady Flusser, podobně jako **Konrad Paul Liessmann** – autor výroku o „individualizované ruční práci“, který jsme předřadili naší úvaze –, na mysli obdobně tupé aparáty nevědění, jaké mechanicky programují a kvantifikují naše vzdělání? A nezůstává jedním z tradičních míst „rukodělné výroby“

právě divadlo? A co nám brání, abychom se právě v divadle – jednom z posledních prostorů svobodného rozhodování, setkávání se a nenaprogramovaného „soubytí“ – učili vyhledávat to, co je do jiného média nepřevoditelné, a tím „hrát proti aparátu“? Abychom se učili strategiím, jak přelstít jiné mediální aparáty, jež nás denně připravují o naši osobní „aury“, o „situace přítomného originálu“, o naše osobní „rubato“? A to včetně aparátů, pracujících už i v nás samotných?

Bibliografie:

- BARRAULT, Jean-Louis. 1973. Předmluva In DUCHARTRE, Pierre-Louis. *La commedie dell'arte et ses enfants*. Paris: Editions D'art et Industrie, 1955. (Česky In KRATOCHVÍL, Karel. *Komedie dell'arte doma i za hranicemi*. Praha: Divadelní ústav, 1973.)
- BENJAMIN, Walter. 1979. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979, s. 17–47.
- BĚLOHRADSKÝ, Václav. 1991. Útěk z ptydepe. In *Přirozený svět jako politický problém*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- BRATINKA, Pavel, a kol. 2010. *Faustováni s Havlem. Úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2010.
- BRAUNECK, Manfred. 2005. Divadlo, hra a vážnost (K teoretickým základům divadení estetiky). In *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. ROUBAL, Jan (ed.). Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 31–41.
- ECO, Umberto. 2000. From Internet to Gutenberg, 1996. (Z nepublikovaného anglického originálu přeložil Jiří Fiala. In *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. FIALA, Jiří (ed.). Praha: Vize 97, 2000.
- ETLÍK, Jaroslav. 1999. Divadlo jako zkoušení (Vztah noetického a ontologického principu v divadelním umění). *Divadelní revue*, roč. 10, 1999, č. 1, s. 3–30.
- FISCHER-LICHTE, Erika. 2005. „Ach, takové staré otázky...“ a jak s nimi zachází divadelní teorie dnes. *Divadelní revue*, roč. 16, 2005, č. 2, s. 3–11.
- FLUSSER, Vilém. 1994. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994.
- LAZAROWICZ, Klaus. 2005. Triadická koluze (O vztazích mezi autorem, hercem a divákem v divadle). In *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. ROUBAL, Jan (ed.). Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 23–30.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2005. Přítomnost divadla. In *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. ROUBAL, Jan (ed.). Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 55–62.
- LEHMANN, Hans-Thies. 2007. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007.

- LIESSMANN, Konrad Paul. 2008. *Theorie der Unbildung. Die Irrtümer der Wissensgesellschaft*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2006. (Česky jako *Teorie nevzdělanosti. Omyly společnosti vědění*. Praha: Academia, 2008.)
- OSOLSOBĚ, Ivo. 2002. Ostenze aneb Zpráva o komunikačních reformách na ostrově Balnibari. In *Ostenze, hra, jazyk: sémiotické studie*. Brno: Host, 2002.
- ŠAFAŘÍK, Josef. 2008. Člověk ve věku stroje. O Rubatu čili Vyznání. Hra dy skutečně a povětrně. In *Hrady skutečné a povětrně*. JAREŠ, Michal (ed.). Praha: Dauphin, 2008, s. 9–54, 55–88, 127–142.
- VYSKOČIL, Ivan. 1969. Rozhovor s Ivanem Vyskočilem. *Divadlo*, roč. 21, 1969, č. 10, s. 18.

prof. PhDr. **Vladimír Just**, CSc. (1946), teatrolog a pedagog (Filozofická fakulta Univerzity Karlovy), divadelní a mediální kritik, šéfredaktor Divadelní revue v letech 1989–2009, autor osmnácti knižních publikací (mj. *Proměny malých scén, Z dílny malých scén, Věc: Vlasta Burian, Divadlo v totalitním systému*) a odborných statí a esejů publikovaných hlavně v Divadelní revue. Píše do denního tisku, literárních a divadelních periodik, spolupracuje s rozhlasem a televizí.

Summary

Vladimír Just: On the untranslability of stage language

Focusing on historical and contemporary examples, the article examines the “untranslability” of stage language – thus, of what remains “unchanged” after the transfer into other communicational systems. Next to the stage language, it focuses also on the specific sign system of the auditorium. Furthermore, the study aims to operate interdisciplinary, therefore applying not only the terminology used in contemporary theatre studies (Erika Fischer-Lichte, H.-Thies Lehmann, Jaroslav Etlík, Klaus Lazarowicz) but also theoreticians from various fields (Walter Benjamin – aesthetics, Umberto Eco and Ivo Osolsobě – semiotics, Josef Šafařík, Vilém Flusser, or Konrad Paul Liessmann – philosophy).