

pomíná, loutkoherci ho začínají rozmotávat a zavěšovat na obinadla – jako marionety na nitky. Když dojde k poslední fázi překonání amnézie, z hercových tvářích se odvinou poslední svitky obinadla a herec odchází ze scény jako loutka.

Herec, který si pomocí věcí a předmětů, uvědomil sebe sama, odchází z jeviště světa jako loutka. Klec vyšla hledat ptáka... (F. Kafka)

Zázrak neoživení mrtvé hmoty...
(2003)

Divadlo mezi objektem a subjektem

V rámci grantu FRVŠ „Živá marioneta – jevištní ostenze dvou hereckých systémů“ navštívil Prahu a pražskou DAMU profesor Henryk Jurkowski, který zde ve dnech 25. – 26. 10. 2006 přednesl i dvě přednášky na témata *Herec o roli demiurga* a *Proměny ikonoféry*. Při příležitosti jeho blížících se 80. narozenin mu předal rektor AMU Ivo Mathé Zlatou medaili AMU „za celoživotní přínos světovému loutkářství jako uznání jeho významného a inspirujícího vlivu na vývoj českého loutkářství v období rozmachu divadla loutky a herce“. Domnívám se, že je to ideální příležitost zamyslet se nad dalším vývojem loutkového divadla v současné době i nad posledními kritickými studiemi tohoto významného polského teatrologa, jehož tyto současné vývojové trendy nesmírně zajímají (i trápí).

I.

Při svých přednáškách a seminářích se stále častěji slyším opakovat: Neznám (nebo: Nelíbí se mi...) název svého předmětu (předmětu mého zájmu)... Abych se upřesnil: Nelíbí se mi nejen označení *loutkové divadlo*, ale ani ono praslovanské slovo *loutka*. Byl bych moc rád, kdyby někdo přišel na něco lepšího, ale vím, že se to rozhodně nestane touto studií... Co vlastně mám proti poměrně zvukomalebnému slovu *loutka*? Už především ten *ženský rod*. Feministé mi odpustí, ale jak tato *ženskost* loutky (viz „Loutky jsou poslušné a mlčenlivé.“ – E. G. Craig), gramaticky realizující *trpnost* a *pasivitu*, může korespondovat s *aktivně* činným a jednajícím dramatickým *subjektem*?

A. Tairov píše ve své stati *Herec*: „Kdyby se mne někdy někdo zeptal, které umění pokládám za nejtěžší, řekl bych, že je to umění herecké. A kdyby se mne někdo otázel, které umění pokládám za nejsnazší, odpověděl bych rovněž – umění herecké. Snad právě v tom se skrývá tajemství, proč herecké umění patří dodnes k těm nejméně probádaným, nejméně dokonalým a nejspornějším. Sporným

do té míry, že se dokonce rodí pochyby, zda jde o skutečné umění. Nedokonalým natolik, že Eleonora Duseová si přeje, aby všichni herci pomřeli na mor... a Craig malomyslně touží po *nadloutce*. Samozřejmě, to je nejléhcí – říct, že herec musí zmizet a na jeho místa nastoupí neživá postava. Řekněme jí *nadloutka*, jak to dělá Craig. Ale nač by tu potom bylo divadlo? Vždyť loutku a dokonce ani nadloutku nestvořil Craig. Má svou historii, starou jako svět, tajemnou jako fetiš a krásnou jako smrt. Ovšem po jejím boku vždycky působilo osobité divadelní umění. Podstatou divadla totiž odjakživa byl *děj* a jeho jediným nositelem *aktivně jednající* člověk, totiž herec. Naopak údělem loutky – třeba měla nevím jak skrytou tajuplnou sílu – byl vždycky jen *pasivní pohyb*. Pouze aktivní vůlí loutkoherce mohl se její pohyb proměnit ve fantasmagorické zdánlivé jednání. Tento rozdíl je propastný a tak jako dvě rovnoběžky před našima očima nesplynou v jedinou, byť byly naprosto stejné. Tak se nikdy jedno nepromění v druhé, ačkoli mezi oběma jevy bývá občas až zarážející podobnost. Neříkám, že se nadloutka nemůže do divadla *vrátit* (už jen proto, že v něm nikdy nebyla), ale nemůže herce vystřídat... tady je bezmocná. Jestliže to tak je, není lepší *modlit se* za to, aby se do divadla vrátilo jeho skutečné božstvo, totiž Herec, nebo – chcete-li Nadherec? Ať se jmenuje právě tak, na rozdíl od ubohých bytostí, které si dnes říkají herci.¹

K tomuto tairovovskému *nadherci* by snad slušel název *loutek* jako výraz „maskulinní“ aktivity a činorodosti. Nemohu se však zbavit při vyslovení tohoto slova nepříjemného dojmu, že pojmenování *loutek* vyvolává spíše nepříjemné mrazení v zádech při pohledu na *loutka* (*loutka*), který by se náhle objevil v zešeřelém rohu mého pokoje a měl nápadně podobné rysy s mým obličejem a možná i fyziognomií. Evokuje představu spíše jakéhosi *dvojníka* či *homunkula*, oživlého *golema* bez – lidským přičiněním vloženého – šemu.

Tedy: na jedné straně poddajná loutka, navozující představu dětské *bračky* (i tak někteří odvozují původ

loutky), na druhé straně manekýn, figurína, homunkulus – groteskní, a svým způsobem *trapný objekt* – jelikož jako by „oživlý“ a *napodobující* člověka. Nejjednodušší zkratka mezi objektem loutky a lidským subjektem, kterým se loutka snaží být, tato zkratka mezi loutkovostí loutky a mimetickým napodobováním člověka, není zřejmě tou nejšťastnější.

Stačí si jen připomenout O. Zicha: „a/ Buď pojmem loutky jako loutky, tj. dáme důraz na neživý jejich materiál. Ten je pro nás něčím skutečným, ten pojmáme opravdově. Pak ovšem nemůžeme jejich mluvu a pohyby, zkrátka *životní projevy* jejich pojmát vážně; jsou pro nás komicke, groteskní. Nejde tu snad o hrubou směšnost, nýbrž o jemný humor, jímž na nás působí tyto malé postavíčky, počínající si zdánlivě jako živí lidé. My je pojmáme jako loutky, ale ony chtějí, abychom je pojímali jako lidi, a to nás zajisté naladí veselé! Každý ví, že tak loutky vskutku působí. b/ Je tu však ještě možnost druhá; loutky lze chápat jako živé bytosti, a to tím, že dáme důraz na jejich životní projevy a že tyto životní projevy pojmáme opravdově. Vědomí o skutečné neživosti loutek ustupuje pak do pozadí a jeví se jen jako pocit něčeho nevysvětlitelného, jakési záhady, budící náš podiv. Loutky působí na nás v tomto případě tajemně. Kdyby měly skutečnou velikost lidskou a kdyby jejich mimika byla co možná dokonalá, vznikl by při tomto způsobu pojetí v nás až pocit hrůzy. Pomíjím případ panoptika, chtěje zůstat jen v okruhu uměleckém; jest možno uvést z pověsti a z literatury příklady takových oživlých hmot: socha komturova (v *Don Juanu*) nebo Golem. Každý přizná, že tyto výtvořky fantazie působí na nás dojemem jistě mnohem příšernějším než-li třeba živé mrtvoly, neboť tu jde o něco zcela nepřírozeného, totiž o život v neživé neústrojné hmotě, kdežto v druhém případě jde o život v hmotě, jež byla kdysi živa. Myslím, že by i naše loutky, kdyby byly velké jako lidé, působily v nás jakýsi pocit nevolnosti, a to i při tomto právě vylíčeném pojetí jejich, jež jim dodává pouze vážné tajemnosti.“²

Tato slova byla napsána v roce 1923 a myslím, že právě tento vztah mezi životem v „neživé“ neústrojné hmotě a životem v „lidské“ živé hmotě (psychofysis) je zdrojem současného (i minulého) zájmu o loutku (či masku) v hereckém divadle. Z tohoto hlediska by bylo zajímavé se zeptat: Je maska vlastní či nevlastní sestrou loutky? Jestliže jsem už napsal, že nepovažuji absolutizaci mimesis na loutkovém divadle za nejšťastnější – jak ale proměnit – abych uspokojil A. Tairova – divadlo objektů v divadlo subjektů? Jak jevištně vytvořit „aktivně jednající“ hmotu?

Myslím, že odpověď na tuto otázku stála i v popředí zájmu jedné vývojové tendence loutkového divadla, která se historicky konstituovala zhruba v 60. letech minulého století, sama se pojmenovala jako divadlo loutky a herce a výrazně přispěla k oživení zájmu širší veřejnosti o loutkové divadlo.

Co se vlastně v tomto divadle loutky a herce stalo? Co přítomnost herce na jevišti loutkového divadla znamenala – kromě tak často zmiňované a povrchně omílané „anti-iluze“?

Především základní jevištní ostenzi psychofyzického a materiálového principu v přímé jevištní konfrontaci. Loutka se už nesnažila být člověkem (být jako člověk), ale prostě byla sama sebou v konfrontaci s tímto člověkem (hercem) na jevišti v celé škále možností a variací od lyrického, tragického přes komediálnost a fraškovitost až ke grotesknosti a loutkovitosti, k metaforičnosti a modelovosti.

Miroslav Česal před zhruba 40 lety napsal: „Skutečné narušení modelu Ústředního loutkového divadla (ÚLD) přinesli až mladí tvůrci, většinou Malíkovi žáci, kteří začali pociťovat loutkářský sloh svých učitelů jako příliš konvenční, akademický a málo loutkový. A patří k paradoxům vývoje, že toto tažení za zdůrazněním loutkovosti se začasťe odbyvalo právě prostřednictvím živého herce. Snad nejvýrazněji se to projevilo ve dvou inscenacích tehdejšího studia katedry loutkářství DAMU – Loutky na Václavském náměstí: ve *Francouzských písničkách*

režiséra, výtvarníka a muzikanta Jiřího Srnce z roku 1957 a Gozziho hře *Král jelenem* v inscenaci výtvarníka a režiséra Jana Švankmajera z roku 1958. *Francouzské písničky* měly ohromný ohlas a nakonec byly vybrány, aby reprezentovaly naše loutkářství na bukurešťském mezinárodním festivalu. Za jeden ze základních principiálně nových znaků, které inscenace přinesla, označuje tehdejší kritika umocnění divadelnosti loutkového jeviště.

Díváme-li se na normální loutkovou hru, vnímáme ji a priori jako realitu, vytvořenou souhrou loutek, jež v nás vyvolávají iluzi uvnitř svého dramatického prostoru. Ale ve *Francouzských písničkách* je tento dramatický prostor ozřejmen, vyhraněn, zdramatizován vně sebe tím, že loutkoherec, který vytváří pomocí loutek dramatickou iluzi, sám před tím hraje a projevuje se dramaticky. Způsobuje tím daleko bezprostřednější a realističtější vněm diváka pro loutkovou hru samu, pro realitu, netransformovanou iluzi dramatických postav. ... Ve scéně Deset děvčátek se nám nejprve v tanečních kreacích představí tyto panenky in natura a pak teprve ve své loutkové podobě. Tak máme daleko víc vědomí, že tato loutka je objekt a ne subjekt (zvýraznil autor), že se jí hraje, nikoliv že něco představuje, a snadněji bude moci dostávat jiné funkce než ztělesňovat dramatickou postavu. (Čs. loutkář, roč. 1957, č. 8, s. 178-179.)

Jan Švankmajer o rok později uvedl Gozziho hru *Král jelenem*. Zvolil pro ni těžkopádné a neobratné marionety na drátech, jejichž topornost byla zdůrazněna nejen animací, ale také na tehdejší dobu velmi odvážnou a provokující stylizací. Kombinoval je se hrou živých herců s obdobně stylizovanými maskami a kostýmy. Část partu přebírala loutka, část živý herec v masce. Loutka se svou strnulou gestikou, herec naopak s velmi dynamickou a variabilní gestikou. I když se loutkový a živý plán neustále střídaly a k přímému kontaktu loutka – herec docházelo ojedinele – čili – loutka byla vně hereckého partu a herec zase vně loutkového. Toto neobvyklé střídání rytmu výrazu – podle Švankmajera kontrastu dvou výrazových prostředků – uká-

zalo nejen novou inscenační možnost her gozziovského typu a komedie dell'arte vůbec (ostatně to si Švankmajer ozkoušel i na frašce molièrovské, která je italské komedii velmi blízko), ale také možnost zvýraznění poetiky loutky a širšího pojetí loutkovosti obecně. I přes účast živých herců šlo o inscenaci výsostně loutkovou, neboť i part živých masek tu byl pojednán loutkovitě. Tedy: živý herec ve jménu zdůraznění divadelnosti a zdůraznění prolnutí dvou plánů jako základu úspěchu představení.⁴³

Jakého druhu byla tato „zdůrazněná divadelnost“? A na jakých základech byla vystavěna tato víceplánovost inscenace? V Česalově studii je již řečeno to nejpodstatnější: loutka je objekt a ne subjekt a není na scéně pro to, aby „ztělesňovala dramatickou postavu“. Uplyne ještě nějaký čas než se loutkářská teorie propracuje k Císařově *jevištní postavě* (v jeho skriptech *Teorie herectví loutkového divadla*) jako syntéze (nikoli symbióze) scénické existence objektu loutky a subjektu herce a než si kritici a teoretici uvědomí, že základem této společné vzájemné koexistence je *vztah* – vztah mezi hercem a loutkou jako předmětem, vztah, který není pouhou manipulací. A co je ještě podstatné – z *loutkáře* se stane *herec*.

Abychom si uvědomili, že tato poetika vzájemné vazby herce a loutky není časově vymezena jen koncem padesátých a začátkem šedesátých let minulého století, ale že latentně existuje v samých kořenech loutkového divadla, stačí si jen připomenout jednu inscenaci *činoherního* režiséra Maxe Reinhardta: „Rok před vypuknutím první světové války, 31. května 1913, předvedlo arénové divadlo Maxe Reinhardta *Slavnostní hru* v německých rýmech od Gerhartha Hauptmanna ve vratislavské Hale století, která snad byla myšlena jako výsměch pruskoněmeckému hurápatriotismu, a proto se setkala s nejprudším odporem všech nacionalistů a šovinistů. Korunní princ byl Reinhardtovým ctitelem a souhlasil, aby Reinhardt hru inscenoval. Zdálo se, že Hauptmann a Reinhardt představují to nejideálnější spřežení pro tento podnik. Ale s jakou svěvolnou smělostí (a vědomí si své ceny) hodlali oba přátelé

přistoupit ke svěřenému úkolu, prozrazuje dopis administrativního šéfa Reinhardtových podniků von Gersdorffa z 4. 6. 1912 hlavnímu výboru, v němž se požaduje bezpodmínečné přijetí Hauptmannových a Reinhardtových přání. „Rukopis musí být přijat v té formě, v jaké ho básník předloží. Žádná komise nebo úřední osoba nesmí mít vliv na přípravu a pozdější inscenaci oslavné hry.“

Oslava všech vůdců včetně vojáků řínicích šavlemi stejně jako rozličných knížátek považovala se ve vilémovském předválečném Německu za naprosto samozřejmou povinnost autora národní slavnostní hry. Bezbřehý chvalo zpěv na vítězství Němců nad Napoleonem pod pruským vedením musel bezpodmínečně vyústit v oslavu válečnického Pruska – Německa současnosti.

A tady našel Hauptmann východisko z dilematu. Použil studii badatele Herrmanna Reicha, autora díla *Mimus*. Místo vážného hrdinského dramatu vytvořil Hauptmann něco, co Reich nazval *mimickou hypotézou*. Východiskem pro slavnostní hru bylo loutkové jarmareční jeviště. Tady se odehrávala mimická hypotéza ve smyslu Reichově. Tady byla směšnost i hrdinskost, patos i banální střizlivost, verš i próza, mluvené i zpívané slovo. V mimické hypotéze mohli být militarističtí 'hrdinové' traktováni komicky a v groteskním zaostření; hned vedle ně bylo možno postavit v úchvatných scénách lidové masy, rebelující proti válce.

Slavnostní hra má rámec; osoby rámce, ředitel loutkového divadla a jeho pomocník Filistiades, mohou zasahovat do děje rámované hry jako opravdoví loutkovodiči. Světové dějiny, o nichž se hraje, jeví se tu – podobně jako v barokním divadle – jako hra, kterou řídí ruka boží jako ruka nejvyššího; ale na loutkovém divadle je život a historie člověka loutkovou hrou, jejímiž provázky hýbá loutkoherec. Předpokládalo se 15 představení, ale 17. 5. – po 11 reprízách – musela být inscenace stažena. Korunní princ vyhlásil ultimatum; buďto hru ihned stáhnout nebo se vzdát jeho protektorátu. *Slavnostní hra* byla stažena.⁴⁴

Vida, jak konfrontace loutky a herce může být významotvorná...! A stačily k tomu dvě prosté okolnosti: 1. při-

znání, že loutka je loutka; 2. přiznání, že objekt musí být manipulován, jinak zůstává ve stavu netečnosti (latentního klidu). Zároveň se z loutkáře stává *herce*, hrající svou roli, byť v kontrapunktu (i syntéze) s loutkou. Herec, který působí na scéně svou *fyzičností* a svou samozřejmou individuální nezáměrnou *jedinečností*, zatímco loutka svou *znakovostí* bezděčně *tematizuje*. I v tom je ukryto tajemství hercovy hry s loutkou a k loutce, že nutně musí své herectví *tematizovat* a redukovat. Nám – jako divákům – není nic po jeho *plnosti lidství*, nás zajímá spíše jeho *obecná fyzičnost* stejně jako loutka na nás působí svou *hmotnou ne-lidskostí*. Tím vzniká základní prostor pro strukturovanost a víceplánovost inscenací, v tom spočívá (kromě jiného) *modelovost* loutkového divadla, jeho schopnost *theatra mundi* – tedy de facto *makrokosmu* – *úplného světa*. (Často paradoxně – úplného ve své *totalitě*.)

Když píše R. Rolland *Hru o lásce a smrti* (a režíruje ji A. Radok) nebo když píše P. Weiss *Zavraždění a pronásledování J. P. Marata* (a režíruje je P. Brook), nebo když píše J. Genet *Balkon* (a režíruje ho zase P. Brook), dochází také vždy ke konfrontaci dvou samostatných, svébytných a různě se prolínajících světů – vždy se však jedná o dva rovnorodé světy lidských subjektů a dramatik – a posléze (nebo především) režisér – musí *herecky* řešit vztah mezi *rolí a hercem*; tento vztah se však realizuje jako vztah dvou subjektů, a tedy jaksi *rovnorodě* – na rozdíl od vztahu dvou nerovnorodých sémiotických struktur, kterými herecké a loutkové divadlo jsou.

„Stojí za pozornost, že v sedmdesátých letech jsme mluvili o loutce v roli jevištní postavy jako o subjektu. Zpředmětnění loutky nastane až za dalších pár let. Fyzickými zdroji artikulační a metodické energie jsou pochopitelně herci – manipulátoři a mluviči, vyslovující divadelní text. O tom, že významy vznikají na švech, v místech dotyku různých výrazových prostředků, jsme diskutovali už v letech šedesátých“, konstatuje H. Jurkowski ve své studii *Konec specifické?* A Richard Schechner poznamenává: „Dvojnásobná magie: vidíš loutku a lout-

káře vedle sebe. To je podstatou univerza. Bůh se stává viditelný.“⁶⁶

Nedomnívám se, že v divadle loutky a herce šlo o Boha a loutku (Jurkowski by řekl: jde o *demiurga* a jeho loutku...). V tomto typu divadla, v divadle přímé jevištní ostENZE dvou sémiotických systémů, šlo o herce a jeho loutku. Herec akcentoval spíše než svou možnost, tak nutnost manipulace, vždyť byl *jediným* subjektem na jevišti. Byl komplementární součástí loutky, se kterou – i přes vnitřní rozpornost tohoto vztahu – tvořil jednotnou jevištní postavu. Byl hercem role, nebyl loutkářem. Byl hercem o to víc, o co víc se sjednotila *rozdělená interpretace*, na loutkovém divadle dříve běžná. V tomto systému divadla také bylo loutkové divadlo mnohem pevněji zakotveno v dramatické (divadelní) *situaci*, neboť tuto situačnost umožňovala a svým způsobem si i vynucovala přítomnost hereckého subjektu na loutkovém jevišti. Také toto divadlo loutky a herce mnohem častěji ztrácelo svůj epický charakter, kterého jsme byli tak často svědky právě v případech iluzivního kukátkového loutkového divadla.

„Analýzy loutkářství jako divadla chápaného jako dramatické umění prováděli němečtí teoretici, orientovaní především fenomenologickou estetikou. Jejich východiskem byl předpoklad, že loutkové divadlo je zmenšeným dramatickým uměním specifického rázu. Vzhledem k hereckému divadlu spočívala podobnost i v tom, že loutka se stejně jako herec stávala jevištní postavou. Byla divadelním subjektem. Fenomenologická estetika od loutkářů žádala pochopitelně především demonstraci loutkovosti loutky. Byli přívrženci homogenního divadla... V šedesátých letech byl princip homogenity překonán.“⁶⁷

Nahrazení tohoto principu homogenity principem *heterogenity* nebylo principem pasivního ontologického dualismu, ale vycházelo právě a především z divadelnosti, ze situačnosti, bytostné situačnosti jevištní konfrontace subjektu a objektu na jednom jevišti (rozměrově většinou hereckého – herci už nebyla určena jen „forbína“). Nešlo již o herce – obra mezi trpaslíky, Gullivera mezi Liliputy.

Herec nebyl Bohem, herec byl hercem a zároveň manipulátorem loutky – dejme tomu i loutkářem. Většinou jevištní postavu, kterou vytvářel svým tělem a loutkou, vodil i mluvil. Jednalo se v podstatě o brechtovský efekt *zcizení*, téměř schizofrenní sezení herce na dvou židlích současně. Nešlo však o loutkoherectví; šlo o herectví, při kterém herec používal zároveň své tělo jako nástroj, zároveň však používal jako nástroj i objekt, jehož byl manipulátorem. V této situaci mu nečinilo zvláštní potíže vyjádřit – jak říká Richard Schechner – i univerzalitu světa ve smyslu jeho úplnosti (makrokosmu), neboť dvojí – neustále přítomná a střídavě používaná – optika subjektu a objektu byla zároveň neustálou *introspekci* i *extrospekci*. *Zlidštěním* i *zvěcněním*. *Humanitou* i *dehumanizací*. *Loutkovostí* (loutky) i *loutkovitostí* (herce).

Připomeňme si v této souvislosti hodnocení tvorby Josefa Krofity v hradeckém DRAKu Janem Císařem: „V jistém stadiu svého vývoje si české loutkové divadlo osvojovalo a posléze i osvojilo sémiotickou i estetickou hodnotu loutky jako nositele specifického druhu herectví. Jakmile se toto herectví postavené na umělosti znaku setkala s herectvím realizovaným na přirozenosti znaku a přitom obě herectví byla rovnocenná, měla stejnou funkci a stejné postavení při vytváření *divadelní zprávy*, odkryly se pro jazyk divadla netušené možnosti. Vznikl nový jazyk divadla, jenž byl alternativou, další možností vůči jiným divadelním jazykům a jemuž se ve své době dostalo pojmenování *třetí druh divadla* a jehož se stal Krofta čelným reprezentantem nejenom v kontextu divadla českého. *Třetí druh* proto, že existuje vedle činohry a loutkového divadla. Ta číslovka by ovšem v zásadě měla být jiná. Jestliže vyjdeme z toho, že balet, opera a činohra jsou ryzí, čisté druhy divadla a vedle nich je ještě Osolsobého *čtvrtý* – takřikajíc *nečistý* – proud *divadla, které mluví, zpívá a tančí*, potom tohle je *druh pátý*. Jeho podstata je v tom, že činí součástí jednoho scénického systému dva naprosto odlišné principy herecké. Proto by se nejspíše dal tento *pátý proud* označit jako synkretic-

ký, protože sjednocuje v celistvý systém zcela různorodé složky.“⁸

Anebo ještě jinak – ústy Lubomíra Doležela v jeho *Heterocosmice*, zabývající se problematikou fikce a možných světů: „Až do této chvíle jsem pojednával o modálně homogenních světech. Tyto atomické struktury, jejichž počet je omezen, se spojují, střídají, protínají a překrývají různým způsobem, a tak tvoří neomezené množství složených, molekulárních fikčních světů. Nejjednodušší, ale velmi důležitý příklad vzniká, když se dvě oblasti s protikladnými modálními podmínkami spojují v jeden fikční svět. Vzniká tak modálně heterogenní, dvojdomý svět. Strukturu dvojdomého světa můžeme též vysvětlit tak, že ve fikčním světě vzniklo rozštěpení způsobené změnou rozložení kodexových modalit jednoho a téhož modálního systému. Všechny modální systémy mají schopnost vytvářet dvojdomé světy. A tyto dvojdomé světy jsou plodnými zdroji příběhů díky svému vnitřnímu, sémantickému napětí.“⁹

A nejedná se vlastně v případě *divadla loutky a herce* taktéž o *dvojdomý svět* s výrazným „vnitřním sémantickým napětím“?

II.

Když se v roce 2000 konal v Magdeburku mezinárodní festival a teoretická konference UNIMA, bylo již loutkové divadelnictví v poněkud jiné situaci. Existovaly nové vývojové tendence, které svým způsobem zaskočily i zkušeného – a v problematice orientovaného – Henryka Jurkowského, který se nemohl smířit s teoretickými postuláty, z magdeburské konference vzešlými: „Je třeba říci, že dynamika umělecké praxe výrazně urychlila tempo vzniku nových teoretických komentářů. Divadlo smíšených výrazových prostředků, divadlo předmětů, divadlo materiálů – všechny ty nové formy si žádaly uchopení, popis jevu a pochopení estetické hodnoty každého z nich. Z těchto prací vyplývalo jedno nepochybné zjištění: nové

druhy, spřízněné s loutkovým divadlem, všeobecně zdůrazňují poetický jazyk a vyjadřují se převážně metaforou. Loutkové divadlo nezadržitelně spěje po cestách hledání alternativ a ignoruje zákonitosti cyklického rozvoje umění, velící navracet se k výchozím bodům; neúnavně se snaží objevovat stále nové formy a nové výrazové prostředky. Ve skutečnosti tak pokračuje ve stopách někdejšího avantgardního umění, a přitom výtvarky avantgardy významně doplňuje.

Vezměme například problematiku divadla materiálů. Po několika pokusech s materiálem, vytvořeným člověkem, přenesli umělci tohoto typu divadla termín *materiál* na člověka. Zpředmětňili lidské tělo a zašli tak dál než historická avantgarda, která tělo pouze atomizovala. Je krom toho třeba brát v úvahu, že toto divadlo má svůj diachronický kontext v podobě dalších poddruhů loutkového divadla. Soubor, programující poslední festival v Magdeburku, použil tento fakt jako východisko pro své – z hlediska estetiky současného loutkového divadla smělé – konstatování: „Srovnání reprezentativních forem tradičního divadla s moderním figurativním divadlem a s divadlem předmětů výrazně dokládá, že loutkové divadlo nemá žádnou formální specifickou; že má pouze konceptuální specifiku: jako žádná jiná divadelní forma se toto divadlo inspiruje rozdíly mezi tělem, materiálem, předmětem, figurami a loutkami. Potencionální percepce tohoto meziprostoru, chápaného ve smyslu jevištní archeologie jako hraniční prostor mezi tělem a materií, tělem a osobností, je, zdá se, jednou z nejzajímavějších intelektuálních zkušeností, umožněných loutkami a figurami našich časů.“

Každé konstatování takového druhu je pro svého autora určitou pastí. Autoři uvedeného citátu tvrdí, že neexistuje *formální specifikum*, ale vzápětí dodají, že v současném loutkovém divadle je nejzávažnější prostor mezi různorodými výrazovými prostředky. Není to snad druhové a tedy formální specifikum současného loutkového divadla? A pokud jde o konceptuální specifikum, to je převážně individuální. Silvie Brendenalová, Christoph

Lepszy, Helmut Polgarth, Elke Schneiderová zformulovali tezi, známou v loutkovém divadle a spřízněných druzích už alespoň čtyřicet let. Samozřejmě, že je správná, ale vzhledem k vývoji tzv. loutkového divadla je nekompletní a vlastně povrchní. „Magdeburští“ umístili na svůj seznam loutkového divadla a spřízněných druhů tradiční divadlo vedle divadla předmětů a divadla materiálů. Znamená to, že také, jako my všichni i oni, cítí rozdíly ve způsobu tvorby divadelního díla v každém z těchto divadel. Takových poddruhů by se jistě dalo jmenovat i víc: klasické loutkové divadlo (ne tradiční, ale homogenní při moderním výtvarném pojetí), divadlo masek, divadlo různorodých výrazových prostředků, výtvarné divadlo (čerpající inspiraci z malířství)... Každý z těchto poddruhů má svou specifiku. A ve skutečnosti také každý z nich čeká na podrobnou analýzu a z ní vyplývající závěry, týkající se síly jeho výrazu a jeho působivosti pro obecenstvo. Jsme tedy v situaci, ve které bychom mohli očekávat vznik mnoha estetik – pro každý poddruh jiné.¹⁰

H. Jurkowski správně konstatuje, že všechny nově vznikající a osamostatňující se a „nezastřežitelné“ vývojové tendence se odehrávají v poloze *materiál – člověk (herc)*, a to je vlastně *specifické*. A jaksi na okraj napsal H. Jurkowski jednu zajímavou poznámku: „Loutka je stále zdrojem zájmu, zatímco k pojmu *loutkář* se dnes už skoro nikdo nehlásí.“¹¹

Z terminologického slovníku se tedy postupně vytrácí pojem *loutkář* (ale často i „*herc*“), a objevuje se – de facto – *neutrálnější* – pojem *performer*. Performer nehraje – existuje. Je znakem? Pokud ano, tak čeho? Sama sebe? Svým způsobem se doslova stává *animátorem* („oduševňovatelem“), stojí *mimo* a *nad* svým subjektivním fiktivním světem.

„Jsou ovšem divadla, kde... zaměření k noetice neplatí nebo je v nich vztah noetiky a ontologie všech *složek* divadelního aktu, tedy celého systému, akcentován obráceně. Důraz je kladen především na vzájemné prodlívání, na společné pobývání herců a diváků v divadelním prostoru“

ru, na soubytí. ... Ontologický základ divadla je tu povyššen na samu výpověď, nevnímají se tu znaky a metafory záměrně vybudovaného estetického tvaru, ale zakouší se lidská i magická stránka divadla jaksi přímo ve své podstatě, v tom, že je.¹² – píše J. Etlík ve své závažné studii *Divadlo jako zakoušení*.

Toto „etlíkovské“ *ontologické zakoušení* naznačuje i spojitost s „vyskočilovským“ autorským ne-divadlem – ovšem s jedním podstatným rozdílem: *vizualizací* toho, co bylo u Ivana Vyskočila realizováno především v rovině verbální (jazykové, literární). Před několika lety jsem o I. Vyskočilovi napsal (a dříve s ním dlouze konzultoval) toto: „Realizuje-li herec autorského divadla na jevišti varianty svých *já*, nutně musí redukovat své celostní lidství a naopak tematizovat svá redukovaná *já*, odštěpující se z lidského individua. Vědomě a záměrně, protože ví, že jinak by přestal být hercem a stal se *klientem psychoterapeutického sanatoria*. A tím se *objektivizuje*, protože se *desubjektivizuje*. Absolutní zpověď (výpověď), absolutní ztotožnění se sebou samým není možné.“¹³

Vraťme se však k H. Jurkowskému, který si dále všimá, že loutka jako fenomén zůstává (nebo se dostává) i do zájmu činohry: „...především jako fenomén *sacra*, zatímco tento sakrální aspekt loutky zůstal v loutkovém divadle současnosti nepovšimnut a nestal se takovou výraznou inspirací jako u takových typů divadla jako jsou například divadlo antropologické, etnické, rituální a jiné poetiky, poohlížející se tzv. *ke kořenům*. Jde o *neosobní* prvky.“¹⁴

Lze říci, že loutkové divadlo, které se zbavilo své touhy po iluzi subjektivity loutky jako dramatického (divadelního) činitele, se nutně muselo obrátit jako ke svému východisku – k materiálu a k objektu. Tím samozřejmě velmi rozšířilo své pole působnosti a okruh pozornosti. A tak zatímco divadlo loutky a herce vycházelo především ze *vztahu* mezi hercem a loutkou, současné alternativní *divadlo objektů a materiálu* tento vztah záměrně (zdanlivě?) *neřeší*, ale jaksi celé jeviště se stává prodlouženou

rukou vlastní psyché – přestává jít o dva sémiotické systémy, ale existuje výrazná snaha o jejich *sjednocení*. A v této touze po sjednocení ustupuje performer materiálu – *subjekt objektu*...

Vždyť – co je performer? Vlastně *nebrající herec*... (Tento přírůbek ze sportovního slovníku */nebrající kapitán/* jsem si nevypůjčil náhodou – není vlastně kapitánovo *družstvo* něčím obdobným jako hercův soupis dramatických *rolí*...?) A zdá se, že tento – sjednocující se – jevištní systém se stává více *monologický* a více *fiktivní* – a tím také *neúplný*.

„Fikční světy literatury jsou neúplné. Neúplnost se zjišťuje poměrně jednoduchým testem: pouze některé myslitelné výroky o fikčních světech jsou rozhodnutelné, mnohé rozhodnutelné nejsou. Otázka, zda Ema Bovaryová spáchala sebevraždu či zemřela přirozenou smrtí, může být rozhodnuta, avšak otázka, zda měla či neměla mateřské znaménko na svém levém rameni, je nerozhodnutelná, vpravdě postrádá smysl.“¹⁵

Monologičnost performerů se stýká s monologičností jednotlivých diváků v hledišti skrze archetypální představy a zkušenosti, jejichž stopy jsou právě v neosobním, materiálovém světě velmi markantně přítomné... A v této souvislosti právě maska a loutka jsou zdroji sakrality, neprofánnosti, převzatými a odvozenými již z rituálu, kultu, idolu, totemu, fetiše – ale o tom už mnohé napsal třeba takový E. G. Craig.

V této souvislosti rozhodně není nezajímavé srovnání s tímto Jurkowského *sacrem* oproti odvození původu loutky z - druhově „vyšší“ – *hračky*. A je zřejmé, že právě *sacrum* předpokládá kvalitativně různorodý vztah s dominancí na *objektu* a se submisivitou *člověka* (herce), zatímco v případě *hračky* je tento vztah niterně, až infantilizován k dominanci na subjekt dítěte (jeho hravost) a submisivitu *hračky*. Loutka jako *hračka* nemá v sobě přece takovou přirozenou schopnost evokace asociací v kolektivité hledišť jako totem. Doména *hračky*, jistě intenzivní, je soukromého, individuálního charakteru.

Vraťme se však k divadlu předmětů a materiálů, tedy jaksi k divadlu „neloutkovému“ – pokud jsme si zvykli označovat jako loutkové divadlo pouze divadlo *figurativní*. Je zřejmé, že v tomto typu divadla nemá příliš smyslu se ptát po definici loutky, natož pak loutkového divadla. Považujme je prozatím prostě za divadlo *alternativní* (což v našem případě není ani příliš od věci). Loutkářům však může být přece jen útěchou (pokud se jí dožadují), že loutkové divadlo – svým způsobem – bylo prvotní inspirací tomuto typu a proudu divadla svým vztahem mezi člověkem a materiálem. Chtělo to jen jedině: přerušit pupeční šňůru mezi objektem a jeho využitím pouze pro *mimesis* lidského subjektu.

Přítom je zajímavé, že právě zároveň s touto emancipací *ne-lidského* dochází i k emancipaci herce od pouhého *značení* dramatické postavy. Pupeční šňůra mezi dramatickou postavou a potřebou psychofyzického zpodobení jiného člověka psychofyzickými prostředky herce je přestřížena hned nadvakrát: jednak jevištní existencí performerera jako lidské identity an si, jednak chápáním herce jako umělce, který vyjadřuje psychické obsahy a významy i něčím jiným než jen tělem, vlastní psychofyzis, čímž herec vlastně překračuje svůj vlastní stín: totiž pojetí vlastního těla jako svého jediného *nástroje* – jediného výrazového prostředku.

Ba co víc: toto tělo nejen že již neslouží jen k *značení* někoho jiného, ale neslouží již ani k „značení“ sebe sama ve svém anatomickém token:token r:r. Realizace, vyjádření sebe sama v rovině vizualizace individuálního psychického vědomí, toto *sdělení se* je rozšiřováno na celý jevištní prostor v jeho časoprostorovosti. Asi i proto také můžeme konstatovat výrazné zvýšení zájmu výtvarníků o tento druh divadla, datující se již od happeningů, events apod.; opět je tu snaha o překročení vlastního stínu, tentokrát ve smyslu překonání pouhé prostorovosti výtvarného umění v časoprostor. (Samozřejmě abstrahuji od časovosti percepce, od časovosti tvorby i od existence a vývoje vzniklého uměleckého díla v čase apod.)

Povšimněme si především proměn herectví. V kritice na inscenaci Phillipa Gentyho *Konec země* píše J. Petruželka: „Téma obtížnosti setkání dvou bytostí stvořil Genty a jeho sedm herců ve skutečně obrazovém vesmíru. Cestování vnitřním světem člověka je komplikovaným labyrintem obrazů – snem... Klesáme do hlubin imaginace a máme až dojem listování slovníkem psychoanalýzy. Vrcholným obrazem tohoto souboje hmoty snu a člověka je výjev, kdy celou scénou zaplní nafouklá igelitová bublina a pojízdne a výsuvné paravány tvoří jen úzké průhledy, ve kterých muž a žena soupeří s hmotou o prostor. Člověk zůstává člověkem, ale hmota ho může obstoupit a vytvořit neprostupný, nekomunikativní obal.“¹⁶

Subjekt zůstává subjektem, ale – nechává se obstoupit *nekomunikativním* obalem... O jiné inscenaci (řezbáře a loutkáře S. Mottrama z Oxfordu) se můžeme dočíst: „*The Seed Carriers (Nosiči semen)* je přinejmenším pesimistické dílo: ponurá a krutá metafora světa, v němž na každou bytost je nějaká jiná, vyšší bytost, kde se malá, dřevěná stvořeníčka podobná člověku usilovně hemží, aby je člověk-animátor-bůh s chladným sadismem lovil ve vodě, ve vzduchu i na pevnině a zabíjel je, jako se zabíjejí mouchy, ryby nebo slepice. Mezi panáčky a všemocným člověkem je střední forma – nějaký velcí, zlatohlaví termiti, provádějící mrtvým nosičům pitvu a zmocňující se jejich v nich obsaženého vlastnictví.

Zde metafora nabývá složitější podoby – semena: do rukou animátora znovu přicházejí stříbřitá jikra, rozemletá purpura a jemné chmýří bavlny. Ten, co zabíjel, teď opatruje kukly uzavřené v pytlích inkubátorů, které se možná vyklubaly ze semen. Vychovává je, pomáhá jim dorůstat a... znovu je pustí na svobodu a všechno může začít od začátku... Představení si získává respekt svou opravdu nadlidskou přesností a pečlivostí. Je výsledkem snahy o dokonalost, ale je mimořádně zneklidňující. *Nejlépe je zblédnout je zblízka*. (Proložil K. M.) Touha utýraných loutek přežít je neobyčejná. Obdivujeme sterilní čistotu obrazů, právě tak jako úspornost gest anglického umělce.“¹⁷

Věřím, že tento malý fiktivní svět je nejlépe zhlédnout zblízka... Do světa loutkáře-sólisty se celý svět nevejde. Dochází vlastně k paradoxu – k „antiiluzivnímu“ *iluzivnímu* divadlu – namísto makrokosmu mikrokosmos, namísto divadla světa divadlo mé hlavy...

A do třetice inscenace A. Lenarta *Con anima*: „Ve svém miniaturním představení, jak pokud jde o velikost loutek, tak i dobu trvání jejich vystoupení, Lenart předkládá vlastní vizi stvoření světa... Ale ve skutečnosti – a v tom tkví originalita představení – vyjadřuje přesvědčení o nepotřebnosti tohoto aktu. Nepočtení diváci se účastní magického obřadu, který se odehrává na nevelkém oltáři – mikropódium. Příjemné světlo a atmosféra soustředění vytvářejí obrazy svatyně nebo pohřebiště. Jakmile padá bílý záves, před očima se objeví prostor pokrytý pískem, který uprostřed tvoří malý kopec. Po straně za skomírajícím plamínkem stojí pokřivený strom. Animátor zvolna ukazuje ten podivný liduprázdný svět. Po chvíli se z kopečku začíná vyhrabávat malá postavíčka připomínající trolla. Podivně člověku podobné stvoření usedne na písku a pozorně si prohlíží okolí.

Na malé scéně se rýsuje pohled jako po konci světa, po jakémsi obrovském atomovém výbuchu. Jediná živá bytost je ta malá postava bloudící bez cíle po spaleništích. Aby překonal trýznivou samotu, človíček vykonává tvůrčí akt. Je to netypické připomenutí biblického příběhu o stvoření světa. Malý demiurg animuje dvě figurky, avšak už po chvíli od svého počínání upustí. Dvě lidské bytosti opravdu miniaturních rozměrů, nejsou schopny v něm přehlušit samotu. Lidé jsou naprosto závislí na svém tvůrci, nemají vlastní vůli a proto nemohou být jeho životními partnery. Rezignovaný je posadí na pozůstatcích kopce a ponechává je vlastnímu osudu. Tento akt znamená zároveň počátek historie lidí, žijících od té doby na vlastní účet. Demiurg ještě na závěr pověsí na větev stromu jablko, po kterém sáhne muž, ale tentokrát jej neřídí Stvořitel, nýbrž Andrásova ruka.¹⁸

Zdálo by se, že tento iluzivní apokryf využívající postavu Animátora jako Stvořitele odkazuje až někam k diva-

dlu loutky a herce 60. a 70. let minulého století. Není tomu však. Herci totiž chybí vnitřní vztah k předváděnému, estetické napětí mezi hercem a jeho loutkami. Animátor ve všech uvedených příkladech stojí *vně, mimo* nebo *nad* loutkami (objekty)...

Ještě jednou si připomeňme H. Jurkowského: „Dějiny divadla ukazují, že jevištní postava – tak jako všechny prvky divadla – může měnit svou funkci. Může si zachovávat integritu, nebo naopak demonstrovat umělost své struktury. Může si být vědoma své divadelní existence nebo zdůrazňovat svou pomíjivost. Může konečně i docela zmizet v divadle autoperformance. Totéž lze říci i o loutce. Vztah loutkáře k loutce byl a je velmi podobný vztahu divadelních umělců k jevištní postavě. Dokonce se zdá, že krize loutky jako samostatného subjektu je časově shodná s postmoderní krizí jevištní postavy. Dokud si jevištní postava uchovávala integritu, loutka mohla být jejím vizuálním ekvivalentem. Když se s jevištní postavou začalo experimentovat, začalo souběžně i analyzování povahy loutky, což vedlo k jejímu zpředmětnění. Loutka pojímaná jako jevištní postava má ráz divadelního subjektu. Sama subjektem není, protože právo být subjektem přísluší v divadle jen člověku; loutka však užívá mnoha lidských privilegií. Člověk chtěl, aby jej loutka mohla napodobit, a proto jí udělil všechna práva samostatné jednající postavy. Udělil jí práva subjektu. Loutkové divadlo v plném smyslu toho slova je takové divadlo, v němž se loutka projevuje ve funkci jevištního subjektu. Všechny experimenty s loutkou v našem století však vedly k narušení jejího statutu jevištní postavy, vedly k jejímu zdivadelnění, a v důsledku toho i k jejímu zpředmětnění. Dějiny loutkového divadla si tedy můžeme představit jako dějiny práv, která člověk loutce udílí. Uznání loutky jako jevištní postavy a tedy jako činného subjektu bylo výrazem renesanční důvěry v antické pojetí mime. Zadoštiučinění autora z demiurgických vloh však přestalo stačit a člověk zatoužil po uznání pro sebe samotného. Vstoupil po boku loutky jako skutečný pravý, činný subjekt. (...) Když ovšem

tyto činné subjekty (animátoři a lektoři) neuznávají jevištní dominanci loutky ani její subjektivnost a samostatnost, pak ji přirozeně nahrazují vlastní přítomností a aktivitou. Tak se herec – animátor nenamáhá udělit loutce pohybovou podobu. Stačí mu nehybná loutka. A loutka, zbařená výsad subjektivity, sklouzne do světa objektů.¹⁹

V podobném duchu vlastně mluví i J. Císař, když píše (o výstavě J. a E. Švakmajerových): „Skoro před dvaceti lety jsem napsal *Teorii hereckví loutkového divadla*, v níž jsem termínem *jevištní postava* inspirovaném Zichovou hereckou postavou uchopil podstatu loutky jako znak a vymezil jsem jí její funkci. Už delší čas – prakticky od okamžiku, kdy jsem se začal zabývat prezentací, ostentací, ukazováním – jsem tušil, a dnes už skoro bezpečně vím, že tomu tak není, že v této koncepci – ač jsem se tomu bránil vši silou – jenom pokračuje reflexe loutky, loutkového divadla z aspektu divadla činoherního. Švakmajer svým obnažením, ukázaním, prezentací pohybu v prostoru, jež je učiněno v hmotě a hmotou bez toho, že by se tu jakkoliv směřovalo k divadlu a už vůbec ne k postavě, mi znovu potvrdil, že loutka je uchopitelná a interpretovatelná ještě jinak. Neboť vizuální sféra, v níž uskutečňuje své imaginativní obrazy pohybem v prostoru, scéničnosti otevřívá skutečně alternativní svět nejenom divadla.“²⁰

Sylvia Brendenal, která stála – jako jedna z oně zmínovaných čtveřice – u zrodu onoho *magdeburského manifestu*, proslovala v pražské přednášce v Goethe Institutu 25. 4. 1996 tato slova: „Myslím, že není náhoda, že tématem prvního symposia Německého fóra figurálního divadla a loutkářského umění byl *Duch a materie aneb Peter Ketturkat a jeho křížová výprava*. Peter Ketturkat, tvůrce divadla objektů (ne loutkoherec či tvůrce figurálního divadla, nýbrž nově vymezený pojem ve změní pojmu) z Bochumi přišel s inscenací, která zcela vědomě hledala dialog s vlastní tvůrčí silou objektů nebo věcí, která přenesla život věcí a loutek zcela do oblasti schopnosti vnímání. Toto představení se prezentovalo jako průlomový experiment na poli nového přístupu k divadlu, který

spočívá v duchovním pronikání do konkrétní materiální reality. Prožívali jsme ho jako hru, která obsahuje plození nebo odumírání, ožívování nebo zánik, zduchovnění nebo zvěčnění a kterou divák pojímá do své fantazie. Při uvádění hlavních tendencí v německém figurálním či loutkovém divadle se mi zdá, že nejpodstatnější je právě příklon k tomuto novému filozofickému a uměleckému způsobu vnímání a ztvárnění fenoménu jménem loutkové divadlo. Nový přístup se oprostuje od samolibé všemohoucnosti manipulátora nad jím manipulovaným neživým materiálem a proti tomu staví právo na existenci jazyka věcí. Ve článku *Naše loutky jsou chytřejší než my* profesor a loutkář Enno Podehl píše: „Loutka může jistit okamžiky, v nichž herec při každém představení musí nebo chce hledat nová řešení. Může zastupovat domnělý, tušený svět, důležité procesy a stavy, o nichž herec ví, že je může zachytit a s pomocí loutky opakovat a znovu vyvolat (!), když se mu to poštěstí. To vše ve spolupráci s divákem. Nesmíme se však domnívat, že naši herci (loutky) mohou být stvořeni z ničeho. Materiál určený k výrobě loutky odněkud pochází, má svou specifickou váhu, zvuk, historii před výrobou i během ní...“ To znamená, že i Enno Podehl si vědomě všímá možnosti libovolně využívat osobitou vnitřní výrazovou sílu loutek a jevištních objektů, jejich energetickou substanci a *zvláštní zvuk*.²¹

Divadlo Buchty a loutky uvedlo zajímavou a pro tento soubor trochu nečekanou inscenaci: *Tibet* podle knihy Petra Síse o stavbě ideologicky motivované železnice mezi lidovou Čínou a Tibetem, na jejíž trase překážela hora, která musela být proto proděravěna, aby v ní mohl vzniknout tunel. Díky této inscenaci byli členové Buchet a loutek přijati při konferenci *Fórum 2000* samotným dalajlámou. Tato inscenace byla zřetelně názorným *předmětným divadlem* jistého typu. Do Divadelních novin jsem o ní (kromě jiného) před časem napsal: „Stínohra se však v průběhu inscenace příliš nekoná, na základní scénický objekt (výprava Robert Smolík) jsou přinášeny různé předměty, které však většinou nejsou nikterak *ožívovány* (ve smys-

lu personifikace a antropomorfizace a obrazcovovského *zázraku oživení mrtvé hmoty*), ale zůstávají prostě samy sebou ve své předmětnosti. Hercova akce záměrně neslouží k jejich metaforické proměně, je tu jen cudný herec, decentně, až rituálně kroužící kolem jevištního kruhového prostoru – mandaly, do které se neodvážá vstoupit, kterou jen upravuje, doplňuje a téměř s ostychem pozoruje. Na konci jsou všechny písek a kamení sesypány s velkým hmotem do plechových hrnců a místo magické mandaly vidíme jen prázdný kruhový plech – výsledek exportu čínské kulturní revoluce... Je to bezesporu zajímavý estetický vývoj: zatímco loutkové divadlo začínalo jako divadlo iluze a reprodukce přes přímou jevištní konfrontaci herce a loutky až k nefigurativnímu předmětnému divadlu, ve kterém *herec-demiurg je pánem svého vlastního světa* (H. Jurkowski). To, co vidíme v této inscenaci, již nelze označit ani za předmětné divadlo – ostatně tomuto termínu se brání i Petr Nikl, jehož produkce jsem si při premiéře *Tibetu* často připomněl – je to spíše **divadlo objektů**...

Myslím, že to není hraní si se slovy, když si dovolím tvrdit, že *divadlo objektů* a *předmětné divadlo* nejsou jedno a totéž. Rozhodující rozdíl vidím právě v té hranici mezi proměnou předmětu (objektu v subjekt) v předmětném divadle a pozůstáním předmětu ve své předmětnosti v tomto divadle objektů. Je dobře, že poetika Buchet a loutek se nebála vstoupit i na tuto neprozkoumanou půdu tibetských velehor a ticha.²²

V rámci mého úkolu, zaměřeného na mimesis, což je v divadle loutky a herce otázka poměrně klíčová, vystoupil se svou improvizací nazvanou *Tětiva snu* i Petr Nikl. Po *představení* následovala diskuse na téma Niklovy poetiky. V ní se Petr Nikl ohradil proti označení své poetiky jako **předmětné divadlo** – cítil v něm asi přílišnou povinnost subjektivizace objektů – asi by se spíše smířil s označením *divadlo objektů*, pokud by se ovšem vůbec smířil s označením *divadlo*.

V rozhovoru pro *Divadelní noviny* P. Nikl řekl: „Baví nás výtvarné happeningy, kdy jsme sami překvapování

tím, co se objeví ve hře. Jsem poučen *Nedivadlem* Ivana Vyskočila a jeho zásadou nebyť institucionalizovatelným. Jaroslav Dušek se svou *Vizitou* byl jedním z mých hlavních iniciačních popudů a kopanců. Asi nejvíc jsem si užil jeho spolupráci s Alanem Vitoušem. Líbí se mi otevřenost hry, její nenaprogramovatelnost, využívání chyb a vedlejších událostí, soustředěnost. Jaroslav Dušek utkává svou hru převážně z imaginárních *částic*, což mu dává svobodu přeskočit kdykoli jakkoli jinam, zatímco já se obklopuji předměty, které mě mnohdy vězní svou konkrétností, i když libovolně mění významy. Tatáž kožešinová liška, která uvnitř našich her živočišně slídila, zůstala v prostředí obrazotvorné *Vizity* pouhým chlupatým cárem. S *Divadelním Studiem Čisté Radosti*, které pracovalo pod Duškovým vedením, jsme oba principy kombinovali: herci hráli *imaginárně* a já shora z lávky nad jevištěm podnikal předmětné *výpady*, se kterými si hráči dole museli nějak poradit. Vypěstoval jsem si roli bludného rybáře, loviče asociací. (...) Líbí se mi termín *hráčství*, který postihuje ten moment setkání ve hře, intenzivnější spoluprozívání plynoucího času.²³

Toto věznění P. Nikla konkrétností předmětů naznačuje, proč P. Nikl *potřebuje* předmět v této své „konkrétní předmětnosti“, jak „oživení“ předmětu by mu přímo vzalo půdu pod nohama.

Předmět, pokud mu dovolíme setrvat v jeho předmětnosti, může být skutečně vězením – dokonce větším než by byl souboj subjektu s druhým subjektem (subjektivizovaným objektem) – na tomto principu je založen **bioobjekt** Tadeusze Kantora, téměř psychoanalytická názorná demonstrace archetypálního sepětí objektu se subjektem skrze řetězec asociací.

Ne nadarmo C. G. Jung o archetypu podotýká: „Archeotypy nejsou zděděné představy, ale zděděné možnosti představ. Jsou cosi jako orgány preracionální psyché. Jsou jako koryta řek, jež opustila voda, podobají se starému vodnímu toku, jehož vody života tekly dlouho a hluboce se vryly do země. A čím déle se toho směru držely, tím je

pravděpodobnější, že se tam dřív či později znovu vrátí... Musíme mít stále na paměti, že to, čemu říkáme *archetyp*, je samo o sobě nenázorné, ale jeho účinky, totiž archetypické představy, znázornění umožňují.²⁴

Stejného sepětí s lidským subjektem je vlastně i koncepce site-specific, dnes tak rozšířená, znamenající vlastně rozprostranění a vizualizaci lidské psyché až do samotné architektury prostoru: „Základem práce na site-specific projektu jsou: studium historie a společenských vazeb objektu, místa či fenoménu s místem spjatým; osobní pobyt a průzkum místa, hledání vazeb a rezonancí s vlastní zkušeností, paměťí či citlivostí; citlivá reakce na nejsilnější podněty.“²⁵

Rezonance s vlastní zkušeností... paměť... citlivostí...

Na místo makrokosmu *mikrokosmos*...

Namísto *theatra mundi theatrum mei*...

Závěrem lze tedy konstatovat:

- 1/ divadlo loutky a herce lze považovat za – svým způsobem – historicky uzavřené období, neboť dynamicky dialektický vztah mezi hercem a jeho – převážně – figurativní loutkou v současném alternativním divadle probíhá na jiných principech;
- 2/ herectví tohoto divadla loutky a herce v současné době přechází spíše do roviny neosobního performerství, jakési *antiiluzivní iluze*;
- 3/ fikce subjektivního světa tvůrce ani nechce být modelovou situací světa divadla loutky a herce;
- 4/ herectví současného alternativního divadla je založeno na vnějším postavení performerera mezi vizualizovanými objekty;
- 5/ termín loutkové divadlo již skutečně nepostihuje všechny tendence a proudy současného loutkového divadla, které lze charakterizovat (nikoli však pojmenovat) jako divadlo nepsychofyzického herectví, v němž tvůrcova identita se realizuje jinak než herectvím psychofyzickým;
- 6/ toto herectví není zakotveno jen v sobě samém, není

přítom zakotveno ani v budování situačních vztahů pouze mezi dalšími jednajícími subjekty; do své divadelní struktury zapojuje a přibírá především prvky hmotné, ať již ve formě materiálu nebo tvarovaného objektu (předmětů či věcí);

- 7/ mimetická funkce figurativní loutky bývá často narušována tendencí k tvorbě objektu neprocházejícího procesem subjektivizace (antropomorfizace).

I když jsme samozřejmě nedospěli k žádné terminologické revoluci v oblasti současných vývojových tendencí loutkového divadla, snad tato úvaha nad studii H. Jurkowského z posledního období alespoň naznačila možnosti (i otazníky), kterými by se mohla loutkářská teatrologická literatura v budoucnosti zabývat.

Dovolím si – na samotný závěr – dát ještě jednou slovo našemu jubilantovi Jurkowskému. Je skromný...: „Dovolil jsem si zformulovat *negativní* definici loutkového divadla. Říkám negativní, protože předpokládá prchavost tohoto divadla jako paralely vůči dramatickému divadlu: Současné loutkové divadlo vzniká z vůle divadelního umělce. Divadelní umělec v souladu se svými cíly uvádí na scénu potřebné výrazové prostředky. Někdy jsou ze světa lidí, jindy ze světa předmětů divadelních (loutky), ještě jindy ze světa předmětů užitkových. Někdy v jednom díle užívá všech prostředků. Volba loutky umožňuje vznik loutkového divadla. Divadelní umělec může loutky využívat průběžně (v každém díle), jednorázově (občas) nebo efemérně (výjimečně). Může se přitom vztahovat ke konvencím divadla mimetického nebo epického, literárního nebo vizuálního. Je demiurgem svého uměleckého světa a jeho neustálým inovátorem.

Tato definice nemá polemický ráz. Je konstatováním faktického stavu, který – jako každý faktický stav – si zaslouží popis a analýzu. Ta je výzvou pro budoucí teoretiky umění a teatrologie.“²⁶

Poznámky

- ¹ A. Tairov: Odpoutané divadlo, Nakladatelství AMU 2005
- ² O. Zich: Loutkové divadlo, in: F. Sokol: Svět loutkového divadla, 1987
- ³ M. Česal: Živý herec na loutkovém divadle, ÚKVC 1983
- ⁴ H. Braulich: Max Reinhardt, Orbis 1969
- ⁵ H. Jurkowski: Konec specifík?, Loutkář 5/2001
- ⁶ H. Jurkowski: Loutka na přelomu tisíciletí, Loutkář 3/2006
- ⁷ H. Jurkowski: Konec specifík?
- ⁸ J. Císař: Listování časem, in: M. Klíma a kol.: Josef Krofta – inscenační dílo, Pražská scéna 2003
- ⁹ L. Doležel: Heterocosmica, Karolinum 2003
- ¹⁰ H. Jurkowski: Konec specifík?
- ¹¹ tamtéž
- ¹² J. Etlík: Divadlo jako zakoušení, Divadelní revue 1/1999
- ¹³ K. Makonj: Pantalone, nebo Vyskočil?, in: Hic sunt leones, Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, AMU 2003
- ¹⁴ H. Jurkowski: Konec specifík?
- ¹⁵ L. Doležel: Heterocosmica
- ¹⁶ J. Petružela: Panoptikum nitra na konci země, Loutkář 3/2006
- ¹⁷ H. Jurkowski: Loutka na přelomu tisíciletí, Loutkář 1/2005
- ¹⁸ tamtéž
- ¹⁹ H. Jurkowski: Interakce subjektu a objektu, in: Magie loutky, Nakladatelství Studia Ypsilon 1997
- ²⁰ J. Císař: Hmota v pohybu a v prostoru, DISK 10/2004
- ²¹ S. Brendenal: Nové tendence v německém loutkářství, Loutkář 5/1996
- ²² K. Makonj: Divadlo jako mandala, Divadelní noviny 10/2006
- ²³ P. Nikl: Do kamenných divadel moc nechodím, Divadelní noviny 6/2006
- ²⁴ C. G. Jung: Člověk a duše, Akademia 1995
- ²⁵ T. Žižka: MAMAPAPA, homepage MAMAPAPA
- ²⁶ H. Jurkowski: Konec specifík?

(2006)

Subjekti a objekti

Tato studie se vůbec nechce věnovat jen loutce, její historii, technologii, vlastně se vůbec nechce věnovat loutce, ale spíše fenoménu hmoty (objektu) ve vývoji divadla – nikoli jen loutkového, ale divadla vůbec. Prostě divadla bez onoho již předem určujícího rozdělení na divadlo herecké a loutkové.

Jak je zřejmé, objekt se v dějinách divadla objevuje velmi časně. V podstatě souvisí s rituálními kořeny divadla, respektive spíše divadla ještě v jeho kultovní paradivadelní formě. Přitom nemám na mysli masku (jako zřejmé přiložení, přilnutí objektu k subjektu), ani řecké kothurny (též výrazný stylový a významotvorný prvek koexistence subjektu a objektu), ale statický objekt v kultovním obřadu, který přes svou nekinetičnost, přes svou výtvarnou nezpracovanost a nepracovanost (často ve svém původním přírodním tvaru) nabývá nových významů a funkcí (božských – lidských, přirozených – nadpřirozených, záhrobních apod.) pouze vztahem přítomných jednajících (často ani nejednajících, ale jen zirájících, křepčících či kroužících) subjektů k tomuto zdánlivě neproměnnému objektu, jehož „oživení“ (subjektivizace) neprobíhá v něm samotném, ale mimo něj. Objekt nechce strašit, nechce slibovat, není tím, čím není, ale je pouze tím, čím je – a je v tom jaksi nevinně. Neparticipuje na falešné „subjektivizaci“ (antropomorfizaci) mimo vlastní podstatnost (objektovost) objektu.

Taková je základní situace pohledu, od níž je k figurální loutce ještě velmi dlouhá a křivolaká cesta (a kdo ví, jestli jediná a nejvýhodnější) – přes kinetizující sochy až k figurě a k figurální loutce.

Rozhlédneme-li se po dějinách lidstva, zjistíme, že fenomén loutky se v nich objevuje průběžně a souběžně s fenoménem herce. A je příznačné, že oba tyto fenomény se objevují i mimo oblast umění a mimo oblast divadla.

Člověk ve své reflexi života a světa (vesmíru, kosmu) kolem sebe sahá někdy k sobě samému, tedy k subjektu, aby zpodobil svůj život, sama sebe. V jistých momentech

života (a jsou to většinou momenty hraniční) však nevyužívá jen sebe sama – svého vlastního těla. V okamžiku smrti stejně jako v okamžicích svého vztahování se k vesmíru hledá i něco jiného, čím by se vyjádřil, čím by realizoval své otázky, pochyby, touhy, rozpaky, hledání. A aby vyjádřil nesouměřitelnost tohoto hraničního se sebou samým, se svou potřebou překonání nejen své tělesnosti (fyzičnosti), ale i své individuálnosti (jedinečnosti, psychosomatickosti, psychofyzičnosti) – prostě své subjektivity, uchyluje se k objektu (objektům), jako by jimi chtěl vyjádřit vědomí své omezenosti a konečnosti.

Fenomém objektovosti se tedy – zdánlivě – ocitá v přímém protikladu k **fenoménu subjektivity**. Objektovost však není totéž co objektivita. Ale zde by se slušely spíše uvozovky; vždyť ve vztahu k lidskému vědomí – co obtož jako „objektivní“?

Nejde však o porážku člověka a jeho lidské důstojnosti, právě naopak: v tomto přiznání si vlastních hranic se lidské vědomí otevírá o to více a mohutněji právě k překonání vlastní subjektivity. Proč vlastně hraje člověk člověka? Co ho k tomu vede?

Za prvé asi vědomí, že člověk žije jako subjekt mezi subjekty – tedy na základě psychofyzické podobnosti; na druhé straně člověk ví, že vlastně žádný subjekt nelze objektivizovat (ani sebe sama) – stal by se předmětem. To znamená, že herecké divadlo vychází ze snahy vyjádřit druhý subjekt bez tohoto zpředmětnění. Anebo přiznat toto zpředmětnění směrem k tematizaci, která vlastně není ničím jiným než přiznáním faktu, že skutečně „vnitřně“ prožít druhého není možné, protože „druzí jsou druhé světy“. Ponechávám na čtenářově úvaze, zda je tato tendence možná, maně se mi vybavuje šest postav Pirandellových... Ostatně tendence k tematizaci dramatické postavy již je přiznáním této nemožnosti a hrozí racionalismem a karteziánskou dedukcí.

A proč se člověk pokouší o hraní člověka předmětně – neboť čím jiným než zpředmětněním člověka loutkové divadlo je? V tradičním figurativním loutkovém divadle

jsou všechny subjekty „objekty“ (mimetizované objekty). Zde je možno tušit hlubší význam Zichova postřehu o loutkovém divadle v jeho studii o loutkovém divadle – totiž fakt komičnosti nejen loutek, ale – i lidí vůbec.

Ono – „člověk – věc mezi věcmi“, ono filosofické paradigma je v případě loutkového divadla realizováno doslovně jako realizace metafory. Jde vlastně o klasickou fenomenologickou redukci, v podstatě vylučující jevištní realizaci konkrétní jedinečnosti lidské bytosti. Loutkové divadlo poučeno neschopností vyjádřit „toho druhého“ na tuto možnost zcela rezignuje a přiznaně si vytváří svůj vlastní subjektivní „předmětný svět“. Subjekt tedy rezignuje na plnost lidství ostatních subjektů, a tím i sebe sama. Vědomě se odsuzuje k samotě a de facto k mlčení, protože jeho komunikace, jeho intersubjektivita je jen zdánlivá, iluzorní.

Je zřejmé, že v této problematice věci (předmětu) máme co do činění s problematikou, které se tak zásadně věnovala fenomenologie. Z teatrologického hlediska je třeba přiznat, že pozice objektu ve vztahu k subjektu zůstává velmi málo prozkoumaná. V přítomnosti hereckého subjektu mohou na jevišti skutečně existovat objekty i – objekti. Objekti jako objekty zmanipulované pouze k něčemu sobě tak nepůvodnímu a nevlastnímu jako je napodobení člověka (viz zoufalství manekýně Bruna Schulze v *Traktátu o manekýněch*), objekty pak jako komponenty ponechané ve své samostatnosti, autonomnosti a objektovosti a vstupující do lidského světa pouze na základě asociací vznikajících ze vztahu subjekt – objekt, tedy subjektivizace, respektující vlastní objektovost předmětu.

„Věc samu musíme ponechat tak, aby sama v sobě spočívala. Musíme ji akceptovat v její nepoddajnosti, která je jí vlastní“, píše Martin Heidegger ve *Zrození uměleckého díla*.

„Věci jsou věci a lidé jsou lidé“, napsal Alain Robbe-Grillet a pokračoval: „Dává se absolutorium tomu, kdo řekne *svět je člověk*. Jestliže ale prohlásím *člověk je člověk a věci jsou věci*, je člověk takřka obviněn ze zločinu proti lidskosti. Zločin je v tom, že ve světě je i něco, co není

člověkem, co mu nedává žádné znamení a nemá s ním nic společného. Zločinem je přiznávat toto oddělení a odstup člověka a světa, když se nedělá aspoň pokus sublimace“ (cit. podle Ivana Dubského: *O absurditě*, Divadlo 10/1963).

Anebo ještě jinak: „Zdá se, že mezi životem a myšlením neexistuje absolutní propast, kterou filosofický dualismus sedmnáctého století bral jako hotovou věc. Jakmile si osvojíme přesvědčení, že to, co se odehrává v naší mysli, se podstatně či zásadně neliší od základního jevu samotného života, a jakmile si pak osvojíme pocit, že mezi lidstvem na jedné straně a všemi ostatními živými bytostmi – nejen živočichy, ale i rostlinami – na straně druhé neexistuje ona nepřeklenutelná propast, pak snad možná dospějeme k jistě, troufnu si to tak říci, moudrosti, jakou dnes považujeme za nedosažitelnou,“ napsal C. Lévi-Strauss o svém výzkumu národů bez písma, nikoli však bez jazyka, protože „Mýty se v člověku myslí, aniž by o tom věděl.“ (Claude Lévi-Strauss: *Mýtus a význam*)

Jde tedy o to, aby tvůrce nebyl schellerovským „ideenblind“ homo faber, jak poznamenává Vladimír Neff ve svém *Filosofickém slovníku pro samouky*: „Zvíře nevidí žádné věci, neuvědomuje si rozdíl mezi sebou a svým okolím, předměty nechápe jako předměty, nýbrž jako odporová střediska (*Widerstandszentren*), jež mu způsobují rozkoš nebo bolest. Zvíře není schopno filosofovat. Člověkův postoj ke kosmu je samozřejmě venkoncem jiný. Člověk vidí ve věcech věci, v předmětech předměty, ale jen málokdo je dovede chápat jakožto pravé jsoucno; pokud na nich má jakýkoli praktický zájem, pokud v nich vidí prostředky k ukájení svých potřeb, pokud např. v kamenu nevidí kámen, nýbrž předmět, vhodný k usmrcení veverka, je k jsoucnu slepý (*ideenblind*). Praktický, přirozený člověk (*homo faber*), chápe svět takový, jaký je pro něj, a nikoli takový, jaký je o sobě. Čím bližší je člověk zvířeti, tím je jeho (praktický, osobní) svět vzdálenější světu o sobě. ... Nicméně existuje třída lidí, jimž je svět idejí uzavřen zcela a nadobro a veskrze: jsou to přírodní vědci. Řekl-li jsem *na stromě se něco červená*, přiblížil

jsem se tím pravému jsoucnu červeně; přírodovědec však nemluví *o něčem červeném*, nýbrž o záření, o délkách vln a podobně – a to je konec, smrt všeho chápání idejí. Přirozený pohled na svět se vyznačuje aspoň jistou barvou, plností, mnohostí. Přírodovědec však tuto barvu, plnost potlačuje, aby ji nahradil přesností, která nic neměří, znamením, která nic neznačí. Stejně jako praktický člověk, i přírodovědec si vytvořil svůj osobní svět; tento svět je však chudší, ubožejší, ideálnímu jsoucnu vzdálenější než svět lesního muže.“

Vzájemný vztah interakce je zřejmý: tvůrčí intencionalita by měla být schopna i zaměření od subjektu k objektu, nikoli jen opačně, prostě, aby objekt mohl obohacovat i subjekt – aby nebyl nucen subjekt jen kopírovat, aby se v samotném objektu – a ve vzájemném vztahu – nechtěl člověk jen projikovat (falešný psychologismus a priorita subjektu). Samozřejmě to souvisí i se stavem tvůrčí pokory vůči světu, jde spíše o opak demiurgie, jde spíše o vnímání celistvosti světa než jeho demiurgickou fiktivitu.

„Já, redukované lidské já, (psychofyzické já), jsem tedy konstituován jako člen světa, s rozmanitostí toho, co je mimo mne, avšak já sám konstituji to všechno ve své duši a nesu to intencionálně v sobě. (...) Každá zkušenost každodennosti tak v sobě skrývá analogizující přenesení původně založeného předmětného smyslu na nový případ, a to v anticipujícím chápání předmětu jako předmětu podobného smyslu. Kolik danosti předem, tolik takového přenesení, při čemž pak zase to, co se v další zkušenosti ukáže jako skutečně nový kus smyslu, může opět fungovat zakládajícím způsobem a být podkladem pro předchůdnou danost v bohatším slova smyslu. Existuje velká rozmanitost, pokud jde o způsob vzniku percepce a o to, jak dále skrže svůj smysl a horizont smyslu poukazují v sobě intencionálně zpět na svou genezi,“ píše Edmund Husserl ve svých *Kartezianských meditacích*. „Univerzální dualita prožívání – to, co prožíváme je jiná formule pro subjekt – objekt. Vztah subjektu – objektu převeden na nahlédnutelnou bytostnou korelaci struktur prožitků na jedné,

předmětů na druhé straně se zdá být řešením problému,“ píše Jan Patočka v doslovu k této knize.

Usuzuje se, že asijské stínové divadlo vzniklo jako divadlo rituální, jako potřeba vizualizované vzpomínky na životy zemřelých předků. To se jaksí nepříslušelo hercům, nastoupily tedy – stíny, stíny opět jako doslovná realizovaná metafora. Došlo k záměrnému zpředmětnění mrtvého člověka, jeho „zakletí“ do dvourozměrnosti – bez intuitivního tušení smyslu? Víím, že se dostávám touto otázkou až k problematizaci pojetí uměleckého díla pouze jako záměrného znaku. Ale o tom již napsal mnohé Jan Mukařovský ve své studii *Záměrnost a nezáměrnost umění*, když analyzoval toto dílo jako znak a jako – věc...

Stíny předků jsou jistě něco jiného než když na Madagaskaru – dodnes – po roce od úmrtí je nebožtík vyhrabán z hrobu a je proveden po své vesnici, aby se mu pozůstalí pochlubili, co za ten rok nového vytvořili, co se jim povedlo a jak pokračují v jeho díle. Je to obdobné jako když v Katalánii rybáři zemělému uspořádají „poslední partičku karet“: „Jeden z nich zastoupí mrtvého na katafalku a ostatní odnesou mrtvého do krčmy, usadí jej u stolů a manipulují jeho rukama tak, jako by s nimi ještě hrál,“ píše H. Jurkowski a pokračuje: „Obdobný zvyk oživování nebožtíka známe i z Ukrajiny. Zde mrtvý doma (pomocí provázků) pohybuje údy jako marioneta během nočního bdění u něj, aby dal svým blízkým najevo svou lásku a rozloučil se s nimi.“ (*Loutky v rituálu*, in: *Magie loutky*)

Jistě sami cítíme, jak toto **prolongování života subjektu** působí již jaksí nepatřičně – groteskně, morbidně, hororově, jak chcete – **vždyť** subjekt překračuje hranice své konečnosti a jedinečnosti. Obdobnou záležitostí ostatně v době současné je i výstava *BODIES* v pražské Lucerně. Anebo nabalzamovaní Lenin, Gottwald, Stalin a všichni ostatní v kterémkoli mauzoleu na světě. Soudnému člověku se na ně nechce dívat, ale nerozpakuje se spočinout pohledem na vydlabanou dýni se zapálenou svíčkou uvnitř v hluboké noci. O tom ostatně mluví Čeněk Zíbrt ve svém

Indiculu, když hovoří o uctívání hájů, pramenů, stromů, kamenů – a já nevím ještě čeho si vzpomenete. Není ani tak důležité, zda v těchto přírodních objektech sídlily duše předků nebo pohanských božstev (jak bylo důležité pro G. Frazera, když ve *Zlaté ratolesti* rozlišoval magii sympatetickou, homeopatickou a kontaktní), důležitá je ona percepce objektu v jeho bytnosti vnímajícím subjektem. Subjekt vnímá objekt, aniž by musel tento objekt přeměnit v lidskou figuru.

Tento **proces idolizace** (fetišizace, chcete-li) není dán ani předmětem samým, ani jeho antropomorfizací, ale jen a jen tímto vztahem, a tedy reflexí subjektu mezi objekty, reflexí člověka ve světě, ve vesmíru. Dochází ke zkrížené vazbě subjekt – objekt, já – svět, a tím i vazbě já – druhí, tedy intersubjektivitě i – a to je teď podstatnější a zajímavější – i „**interobjektivitě**“ (opět mi nezbyvá než použít uvozovky).

Mýty o Ikarovi i Sysifovi jsou mýty o dějinách vztahu lidského subjektu k objektu. O zneužívání objektu formou nástroje v případě prvním, o neplodném, nekreativním napodobování, o parakreativitě (vždyť: „Když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze,“ poučil nás už G. Apollinaire), a o tvrdošijnosti iluzorní představy převahy subjektu nad objektem v případě druhém. Oba tyto mýty jistě mluví o archetypech, nebál bych se však v těchto případech dokonce označení psychotypů, až genotypů, jak hluboce totiž vězí člověku pod kůží.

Vraťme se však k divadlu. Neschopnost překročení hranic subjektivitě subjektu mezi subjekty v případě hereckého divadla, stejně jako neschopnost objektů mezi objekty v případě figurativního loutkového divadla překročit hranice loutkovitosti, zpředmětnění, a de facto dehumanizace člověka, vede k otázce, doufejme, že pro každého logické, jak jevištně realizovat ostenzi přesahu, průniku, tedy **transcendentna do každodennosti lidského života**, transcendentna bez metafyziky, ale transcendentna jako nutného motivu přítomnosti plnohodnotné a svobodné lidské existence

tence v současném postmoderním umění. Zdá se, že tento průnik by mohl být zároveň žádaným vertikálním přesahem.

Chce to jen málo: být *face to face* bez povrchní příznakové vnější reprezentace na hereckém divadle, *face to figure* bez povrchní nadřazenosti subjektu nad objektem ve figurálním divadle iluzivně loutkovém a *face to object* jako pokus o vytvoření paralelity světa v jeho víceznačnosti.

Interakce subjektu s objektem nemusí být vždy jen přiznáním lidské nemohoucnosti jako u Sisyfa či v případě Kantorových bioobjektů, ale může být i pokusem o navázání vztahu, o prolomení bariéry domnělého mlčení přírody. O překročení sebe sama nejen směrem dovnitř (ne psychologismus), ale i směrem ven: „Nikdy nežijeme ze sebe a pro sebe, druzí jsou pro nás víc než my sami“ (J. Patočka: *Věčnost a dějinnost*) a „Každý tvůrce ví, že v jeho tvorbě jde o něco posledního, a ve chvílích osobních i dějinných rozhodnutí jsme vždy ovanuti křídlem smrti“ (J. Patočka: *Negativní platonismus*).

Lidské subjekty mohou být právě tak neživé a zpředmětnělé jako jejich nápodoby – objekti, subjekti však mohou vyjít ze sebe ven směrem k druhým – k objektům i k subjektům a proměnit svou zpředmětnělost v lidství. Alespoň na divadle...

(2007)