

Zázrak neoživení mrtvé hmoty

aneb Několik poznámek k předmětnému divadlu

I.

„Pro diváka je loutka předmětem neživým a proto každý přijímá její oživení jako zázrak“, píše ruský loutkář S. V. Obrazcov ve svých *Režisérových poznámkách* (1956) a český kritik a teoretik M. Česal k tomu dodává: „Tento zázrak oživené hmoty můžeme pokládat za prvý a nejdůležitější vnitřní prvek loutkovosti.“ (M. Česal: *Úvod do teorie loutkového divadla*, in: F. Sokol: *Svět loutkového divadla*, 1987).

Ostatně Obrazcovův příměr o „zázraku oživení mrtvé hmoty“ provázal a provází loutkářskou estetiku až do dnešních dnů.

Jak to vlastně Obrazcov myslel? Jak oživovat „mrtvou“ hmotu?

Na druhé straně se již mnohokrát a v různých časových periodách rozvinula v odborné loutkářské veřejnosti diskuse o „živém herci“ na loutkovém divadle (původně se mu říkalo prostě „živáček“), naposledy nyní z pera (či počítače) P. Pavlovského: „Všichni ti nesnesitelní živáčekové, živáci, živí herci na loutkovém jevišti atp. vznikli na základě excesu, z hlediska historického vývoje loutkového divadla lokálně i časově velice malé kapitolky, kdy všichni herci byli po celou dobu představení totálně skryti zrakům diváků. V kontrastu s takovouto vypjatou situací se pak neskrývaný herec stal něčím zvláštním, něčím, co vyžadovalo zvláštní pojmenování. Vzhledem k momentální normálnosti herce zakrytého se nabízelo – ve srovnání s ním – pojmenování odkrytý herec. Bohužel, místo aby byl neskrývaný herec chápán jako protějšek herce zakrytého, byla jako jeho pandán chápána loutka, a tak vznikli ti *živí herci* etc. Dnes už je však snad jasné, že loutka není nějakou magickou entitou, která by se mohla eventuelně oživovat i jinak, než lidskou aktivitou – mluvit o lout-

ce jako *partneru herce* lze pouze metaforicky. Vidíme-li na jevišti při představení herce, není k tomuto pojmenování třeba přidávat vůbec nic. Působí-li v představení bezprostředně (ne třeba z playbacku nebo z filmových dotáček) ještě nějací další herci, které nevidíme, můžeme pak tyto dvě kategorie herců snadno odlišit: herec zakrytý, herec nezakrytý.“ (P. Pavlovský: *Zasláno, aneb Etliku, otřes ve!* – Loutkář, 5/2002.)

Chápu, že termíny živáček, živý herec nejsou zrovna lingvisticky nejšťastnější, ale z hlediska našeho tématu lze novořit o nedorozumění ze strany P. Pavlovského, neboť termín odkrytý herec nepoukazuje dostatečně na fakt bezprostřední scénické přítomnosti subjektu mezi hmotnými objekty loutkového divadla ve smyslu Císařovy trojedinosti jevištní postavy realizované na loutkovém divadle: „Naproti tomu v divadle loutkovém musíme mluvit o jevištní postavě. Neboť znak-zobrazení i smyslové bytí vzniká ze vztahu dvou rovnocenných prvků: výtvarného, jenž se podílí na vizuální složce jevištní postavy a dodává jí rozhodující význam předmětný a za určitých okolností i sémantický. A živého člověka, herce, který realizuje především aktualizující význam sémantický a zase za jistých okolností i význam předmětný. Oba tyto prvky jsou dvě samostatné částice systému jevištní postavy loutkového divadla, účastní se stejnou měrou na jejím smyslovém bytí, na její schopnosti být znakem, představovat jinou skutečnost i na významech, které tento znak nese.“ (J. Císař: *Teorie herectví loutkového divadla*, 1985).

Vraťme se však k Obrazcovově „mrtvé hmotě“. Lze skutečně považovat hmotu za „mrtvou“?

Domnívám se, že nikoliv.

Mrtvá třída Tadeusze Kantora je mrtvou třídou, protože se jedná o třídu, jejíž žáci již škole podstatně odrostli a ocitli se na prahu smrti (nikoli o „třídou“, která historicky zmrtvěla, jak by nám mohlo ze setrvačnosti „naskočit“) – ta třída dříve byla živá.

Ostatně vztah mezi „mrtvým“ a „živým“ byl v Kantorově divadle smrti velmi akcentovaný: „Divadlo je podle Kan-

tora hranicí mezi dvěma světy – mrtvým a živým, nevědomým a vědomým. Oba světy se tu prostupují a je možné spojení nebo setkání mrtvých a živých. Divadlo se může stát *říčním brodem*. Kantor se snažil vrátit divadlu jeho ontologickou distanci, kterou vycítíme, jakmile se před nás postaví člověk v masce nebo manekýn. Manekýni mají co dělat s přestoupením zákazu. Existence těchto výtvorů, zhotovených k podobě lidské, takřka bezbožně, nelegálně, je výsledkem Temné, Noční, Vzpurné stránky lidského počinání. Přestupek a stopy smrti jako zdroj poznání. Ten nejistý a nevysvětlitelný pocit, že prostřednictvím této lidské, živým lidem podobné bytosti, zbavené vědomí a účelu, se k nám dostává hrozivé poselství Smrti a Nicoty – právě tento pocit se stává příčinou přestupku a přitažlivosti i odpudivosti zároveň...“, píše Jan Hyvnar ve svém *Herci v moderním divadle* (2000). A co tedy hmota? Jaká je? Ať ji považujeme za „mrtvou“ nebo za „živou“, ona je především stále stejná ve smyslu Preisnerova: „Loutka je smrtelně vážná, skoro tak vážná jako smrt, jíž však nepředchází jediný okamžik života: Je to vážnost absolutního zapomnění bytí.“ (R. Preisner: *Exkurs o loutkovitosti*, in: R. Preisner: *J. N. Nestroy, tvůrce tragické frašky*, 1968.)

Pokud tato hmota nebyla nikdy živá, není třeba ji oživit – a tady se dostáváme k jádru Obrazcovova omylu, který však není jen terminologického charakteru. Hmota prostě není ani mrtvá, ani živá. Hmota je pouze jiná, je svá.

Jak hmota „žije“ či „nežije“? Pro srovnání si uvedme několik definicí hmoty. V nejnovější *Encyklopedii* (Diderot, 1997) se praví: „Hmota... je označení toho, co je základem (arché), stavebním prvkem přírody, světa, vesmíru. Ve starověku věčný beztvářý materiál (hýlé), z něhož věci vznikají díky tvaru či ideje (zvýraznil autor).“

A v *Přiručném slovníku naučném* (ČSAV, 1964) se uvádí: „V dialektickém materialismu označuje hmota souhrn objektivní reality v protikladu k souhrnu jejich odrazů v lidském vědomí“. A Ana Maria Amaral, brazilská loutkářka a teoretička, zase pro změnu píše: „Podle moderní

fyziky věci nejsou jednoduté a hmota jako taková neexistuje. Existují jen částice a prostor mezi nimi, částice jsou v tak prudkém pohybu, že se celek jeví jako něco trvalého. Když tedy říkám, že věc (chápaná jako prostá jednoduté hmota) obsahuje ještě cosi dalšího, míním tím energii, realizující se pohybem milionů částic: a to je to, nad čím žasneme a co nás vábí. Jako by věci byly prodchnuty kosmickým fluidem.“ (in: H. Jurkowski: *Divadlo předmětů, Magie loutky*, 1997). Nakonec jsme se tedy dostali od loutky a zázraku oživení mrtvé hmoty až k Einsteinovi a k $E=mc^2$.

Pro nás však zůstávají nejcharakteričtější a nejsymptomatičtější dva atributy hmoty: za prvé fakt, že hmota je „objektivní realitou“ (stavební materiál přírody, světa, vesmíru) a za druhé, že existuje „v protikladu k souhrnu jejich odrazů v lidském vědomí“.

Na jedné straně tedy autonomie hmoty, svým způsobem nepostižitelná lidským subjektem, na druhé problematika její lidské percepce, neboť lidský subjekt je drážděn nepostižitelností všeho kolem sebe a tenduje k akomodaci všeho neznámého a jinakého kolem sebe tak, aby mohlo být jeho vnímáním absorbováno, prostě lidský subjekt má tendenci přizpůsobit si vše kolem sebe ke svému obrazu. Nebrání mu v tom ani základní fakt cizorodosti a neslučitelnosti těchto jiných zákonitostí s lidskými měřítky zkušnosti.

V současné době byla otevřena na pražské Kampě v Sovových mlýnech M. Mládkové výstava soch americké sochařky Emilie Benes Brzezinski pod názvem *Titáni*. Nepřipomínám tuto výstavu pro zajímavost sochařčina původu – příbuzná presidenta Beneše a manželka politika, který se zase pro svůj polský původ velmi zasadil o příznivější vývoj slovanských zemí v bývalém sovětském bloku – ale pro to, že jde o „titánské“ dřevěné objekty, o kterých autorka sama říká: „Dělám, oč si dřevo řekne. Mé objekty jsou takové, jaké najdu dřevo. Většinou jsou to velké vertikální kusy, jejichž síla je v jejich rozměrech a v jejich stáří. Čím je dřevo starší, tím je zajímavější – je do něj vloženo více historie, událostí, přestálých katastrof. Nejin-

tenzivněji tvořím ve chvíli, kdy si vybírám materiál. Když s ním poté pracuji, snažím se respektovat jeho vlastnosti. Zachovávám dutiny, suky, ztrouchnivělá místa i stopy lidské činnosti, třeba hřebíky. Chci také, aby na výsledku byly vidět mé zásahy, záseky sekerou nebo stopy pily.“ (E. Benes Brzezinski: *Umění má k politice daleko*, Lidové noviny, 25. 2. 2002.)

Sochařka tedy nejintenzivněji tvoří, když si materiál – vybírá. Poté s ním pracuje tak, že se „snaží respektovat jeho vlastnosti“. Protiklad lidské percepce a autonomie hmoty tedy sochařka řeší ve prospěch svébytnosti a samostatnosti hmoty, kterou respektuje. Tento respekt znamená snahu vyčistit ze „stop lidské činnosti“ co nejvíce, třeba i přestálé katastrofy. Ne náhodou je výstava *Titánů* uvedena v rámci projektu *Praha pod vodou – New York pod popelem*.

Tento přístup je jedním ze základních možných alternativ lidského přístupu ke světu mimo sebe – světu jemu neznámému, ale vzbuzujícímu jeho zájem, nejen estetický. A. Robbe-Grillet, francouzský spisovatel, autor románu *Žárliivost*, snad jeho díla nejznámějšího, a jeden z inspirátorů francouzského „anti-románu“ píše: „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.“ (I. Dubský: *O absurditě*, Divadlo 10/1963.)

Robbe-Grillet si uvědomuje „cizost, jinorodost“ věcí a díky nim i jinakost, cizost lidského vědomí a vlastně rezignuje na možnost autorského postižení psychologické motivace postav svých románů. V tom ostatně byla „novost“ anti-románu, že se zcela záměrně omezil ve své tvorbě na deskripci lidského jednání, aniž by se snažil o rozkrytí onoho motivačního „proč“. Skoro by se chtělo jedním dechem dodat: ten, kdo rezignuje na pochopení smyslu věcí, rezignuje svým způsobem i na schopnost lidské percepce druhých. Tato věta není myšlena hodnotitel-

sky, pouze konstatuje. A uvědomuje si autorovu upřímnost, poctivost a důslednost.

Vždyť propojení člověka se světem ne-lidským – například živočišným či zvířecím – člověk vždy chápe jako cosi nepatřičného, cizorodého – nebojme se použít toho slova: až groteskního. Zapojování lidského subjektu do rostlinných ornamentů či nejrůznější groteskní „lido-zvířata“ podrobuje podrobné analýze např. německý estetik W. Kayser ve své knize *Groteskno v malířství a básnictví* (1960).

Nechci se nyní zabývat poměrně specifickou kategorií grotesknosti v různých druzích umění (to je téma na samostatnou studii a zároveň téma rozhodně ne zanedbatelné z hlediska loutkářské estetiky), chci jen poukázat na fakt, že groteskní umění je groteskní právě tím, že – někdy dost bezohledně – zapojuje lidský subjekt do světa nelidského a člověk tuto „bezohlednost“ pociťuje jako cosi nepatřičného, člověka degradujícího. Groteskno prostě zapojuje člověka do světa, ve kterém se cítí cizorodě a toto zapojení považuje za svévolné, nedobrovolné, vnučené.

Poněkud jiný přístup člověka k objektu zaznamenává přední český etnograf Čeněk Zíbrt ve svém *Seznamu pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku* podle *Indicula superstitionum et paganiarum* církve, která se těmito zákazy snažila o vymýcení pohanských zvyků a obřadů po nástupu křesťanství v českých zemích. Toto „vymýcení“ je možno chápat i doslovně – a nejde jen o realizaci metafory ve smyslu estetickém.

„Lesy a hájové, posvátná místa pohanských schůzek a obětí, se zasvěcenými stromy, skalami, studánkami a prameny, byly ještě dlouho po rozšíření křesťanství u jednotlivých národů podle starodávných názorů bájeslovných oživeny bytostmi nadpřirozenými, byly předmětem, zbožné úcty. (...) V X. věku Regino doporučuje, aby kněží ničili háje posvátné, které prý lid má v úctě, aby káceli a pálili stromy, z kterých pověrečný lid nedovolí v bázni ani větvičku uříznouti. Dlouhá řada poenitentiálních ustanovení a výstrah naznačují záповědi slavnosti v lesích a hájích,

obětí a obřadů u stromů, zabíjení zvířat, přinášení obilí, ovoce, jídel, chleba za oběti, pálení ohňů, věštby, lekovadla v lesích, zavěšování talismanů na stromy, vyzývání některých stromů zvláště vyvolených apod. ... V XI. věku zapisuje zprávu probošt Arnold, že lid se ostýchá káceti stromy, pod nimiž pohané tropili věštby a čáry. ... Ještě v letech 1629-1630 postyskuje si neznámý kněz do Říma, že Jihoslované mají ve veliké úctě strom, nazývaný *lípa* (chiama-to Lippa) v krajině pusté, kde každou první neděli deváté luny schází se mnoho lidí, Turkův i křesťanů se žertvami, se svícemi a podobnými věcmi. Duchovní sousední slouží tu mši za dary, které vybírá. Lid vyzývá lípu, kloní se jí jako svátosti. Vypravují si, že lípa tvoří divy, vyslyší ty, kdož oběti přinesou, uzdravuje nemocné.“ (Č. Zíbrt: *Seznam pověr a zvyklostí pohanských z VIII. věku, 1995.*)

Zíbrt hovoří o pohanském uctívání stromů, podle „starodávných obyčejů obývaných nadpřirozenými bytostmi“. Nadpřirozené bytosti obývají stromy, z nějakého zvláštního důvodu zvláště „vyvolené“. Tento princip predestinace a vyvolenosti je v různých mytologiích a náboženstvích běžný. Nesouměřitelnost, cizost člověka a přírody, antagonismus subjektu a objektu je nahrazen dosažením duše bytosti nadpřirozené do stromu „posvátného“. Nehovoříme tedy o duši stromu, neobjímáme strom proto, že je strom, že jím proudí míza, tedy energie, ale proto, že strom je sídlem čehosi vyššího, nadpřirozenějšího než je strom sám.

To teprve později, v době jistého zesvětštění, zprofánění mýtu – v bájích, pověstech, pohádkách – je duše stromu oživena duší víl, žen, lidí, třeba zakletých. Podřatý strom vzdychá hlasem matky... Animismus vůbec poukazuje vlastně na pocit sounáležitosti člověka s přírodou, sounáležitosti, vyvěrající z vědomí odlišnosti, přeto však základu univerzálního. Z obdobného pocitu vycházejí i stromy života – malované genealogie lidských rodů – v nich jde nejen o realizaci metafory ve smyslu estetickém, ale i gno-seologickém, opět o tušené vědomí souvislosti.

A není vlastně totéž, když v současných moderních „racionálních“ psychotestech mívá klient za úkol nakres-

lit příslušníky celé své rodiny jako tvory na větvích „stromu rodiny“? Jako by člověk měl své alter ego nejen v říši rostlinné a živočišné, ale i v energetické hmotě kamene. Není to tak dávno, co jsem četl v relativně seriozním pražském denním tisku – po srpnových povodních 2002 – úvahu o tom, proč byl zaplaven Smíchov, zatímco druhý břeh Vltavy s Podolím a Podskalím byl ušetřen, i když podle geodetických map a prognóz byl spíše „na řadě“. A v článku byla přisuzována velká ochranná síla magnetismu vyšehradských skal, který již dávno předtím vytušila svou senzitivitou i bájná kněžna Libuše. Obdobně jako strom života se musí cítit i herec Tadeusze Kantora v zajetí se svým bioobjektem – podivnou symbiózou člověka a věci, kdy se člověk stává de facto vězněm, zajatcem útržků svého vědomí.

Podobně jako Kantorův bioobjekt byl na tom i Daidalos. Ve své touze vzlétnout, tedy překonat lidskou dimenzi a stát se součástí přírody, „být ptákem“ – ne letadlem – svázal doslova své tělo s objekty (křídly). Přitom u něj nešlo o „inspirovaný“ nahodilý experiment, ale o logickou dedukci, dovedenou až do krajnosti. Ve svém životě „před tím“ se Daidalos totiž snažil o konstrukce mechanických soch – figurín a byl v nich úspěšný. „Pokud jde o Daidalovy sochy, je mezi znalci starověku spor o to, zda pohyblivost, která se jim přičítá, byla skutečná, či zda snad je třeba spatřovat v odstavcích, kde jsou líčeny, jen metaforické výrazy obdivu. Je jisto, že Daidalos (nebo škola, kterou Řecko v jeho jméne zosobnilo) první oddělil od těla soch paže a nohy, až dosud splývající s tělem v jednu hmotu, že dodal sochám lidský pohled, vyznačiv jasně tvar oka, před ním sotva naznačovaného slabou rýhou, a bylo jen pochopitelným vyjádřením obecného obdivného úžasu nad těmito šťastnými novotami, jestliže se řeklo, že sochař dal svým dílům pohyb a život“, píše Charles Magnin ve svých *Dějích loutkového divadla v Evropě (1992)*.

Byl vlastně loutkářem, který se také snažil „oživit“ hmotu, až pocítil touhu stát se sám létající loutkou. Roli herce, animujícího loutku – předmět vzal doslova a poku-

síl se o animaci sebe sama, což je stejně tak náročné jako tlesknutí jednou dlaní do vzduchu.

Překračovat hranice „paralelních světů“, hranice subjektu a objektu, se v realitě příliš nevyplácí, může to však být – v rovině estetické – zdrojem velmi účinného estetického napětí.

O těchto skutečnostech by mohl vyprávět nejen Ikaros, ale i Golem, Don Juan, měřící své síly s komturovou sochou, i Dorian Gray, který příliš pozdě pochopil, co je to mít za přítele Basila.

II.

Dostali jsme se trochu daleko od Obrazcova. Pokusme se to napravit.

Již jsme mluvili o tom, jak nedůstojně a groteskně se musí cítit lidský subjekt, zamotaný do pavučin groteskních rostlinných ornamentálních motivů. Nenapadlo nás ještě, že obdobně se musí cítit loutka, hmotný objekt, když ji „probudíme k životu“ – „oživíme“ jen proto, aby nás člověka, pána tvorstva a středobodu vesmíru, napodobovala? Šípková Růženka, čekající na Princův polibek, a tím i probuzení – vědomí, že vše ne-lidské je mrtvé a mrtvým zůstává, dokud nebude lidskou (= tvořivou) rukou oživeno...?

Jako by člověk byl modelem, měřítkem všeho. Tento antropocentrismus je geocentrismem, který ještě nepoznal zákonitosti své soustavy heliocentrické. Mimetismus se táhne uměním od nepaměti nebo spíše méně, protože jeskynní člověk zpodobňoval radši objekty své obživy než sebe sama. Bylo to svým způsobem rozumnější. A chutnější.

Mimesis však nemusí jít nutně ruku v ruce s absolutní dominancí funkce napodobovací. Zatímco v oblasti estetiky se mimesis ztotožňuje s napodobením, v ne-lidské přírodě jde o jev ve své podstatě kreativní. „Mimesis v zoologii znamená ochranné zbarvení nebo tvar živočicha, přizpůsobené barvě nebo tvaru nenápadných předmětů v jeho

okolí. Např. pouštní živočichové, žijící v písku, bývají žlutí, skvrny na křídlech některých můr napodobují strukturu stromové kůry, housenky píďalek, těla pakobytek napodobují větévky apod.“ (*Příruční slovník naučný*, 1966.)

A dokonce „mimetické krystaly jsou krystaly srostlé tak, že srostlice napodobuje vyšší souměrnost než mají jedinci“, a to je už jev bytostně kreativní, který intuitivně tuší víc než ví. Mimesis – tento estetický kalkul vychází právě z opačného principu než Obrazcovova loutka, v případě mimesis naopak subjekt napodobuje objekt ke své ochraně. K tomuto utilitárnímu účelu používá, využívá, zneužívá – jak chcete – funkce kreativní, estetické. Subjekt se dobrovolně zapojuje do řádu věcí, zatímco v případě loutkového divadla je objekt nedobrovolně donucován vlastní kreativitou tvůrce k nápodobě jeho – demiurga.

„Vztah loutkáře k loutce byl a je velmi podobný vztahu divadelních umělců (autorů, režisérů, herců) k jevištní postavě. Dokonce se zdá, že krize loutky jako samostatného subjektu je časově shodná s postmoderní krizí jevištní postavy. Loutka pojímaná jako jevištní postava má ráz divadelního subjektu. Sama subjektem není, protože právo být subjektem přísluší v divadle jen člověku. Loutka však užívá mnohých lidských privilegií. Člověk chtěl, aby jej loutka mohla napodobit, a proto jí udělil všechna práva samostatně jednající jevištní postavy. Udělil jí práva subjektu. Všechny experimenty s loutkou v minulém 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 mimese. Z psychologického hlediska se ten fakt dá vyložit jako další pokus vyrovnat se s pokusem vytvořit umělého člověka. Nezapomínejme však, že se to dělo v době plné nadšení pro první, relativně přesné renesanční androidy. Člověk se tedy dává k dispozici objektu v podobě člověka, aby se mohl těšit z jeho zdánlivého života. Pochopi-

telně to nedělá nezištně. Zdrojem jeho aktivity je pýcha. Přeje si předvést svého génia v konkurenci se samotným Stvořením Světa. V rámci loutkového divadla to spočívá v demonstraci animátorského mistrovství tak, aby se loutka zdála být plně subjektem“, uvádí H. Jurkowski ve studii *Interakce subjektu a objektu ve své knize Magie loutky*.

III.

Nebylo by na místě nahlédnout nyní do knihy z poněkud jiného oboru? Janine Chasseguetová-Smirgelová v knize *Kreativita a perverze* (vydané u nás 2001) píše: „Potřebu já uchovat iluzi za každou cenu je dramaticky vyjádřena v Portrétu pana W. H., kde Oscar Wilde vypráví příběh literárního podvrhu. Jeho původce předstíral, že odhalil totožnost osoby, které byly věnovány Shakespearovy sonety. Po svém prozrazení spáchá sebevraždu. Kritik, který podvod odhalil, a tím k sebevraždě přispěl, pak sám začne věřit podvodnickové teorii a nakonec také spáchá sebevraždu. Krátce předtím napíše autorovi dopis, kde jej zapřísahá, aby uvěřil v existenci Willieho Hughese (pana W. H.). Autora to však přesvědčí, že jde skutečně o podvrh. Napíše pak: *Nikdo neumírá kvůli tomu, o čem ví, že je to pravda. Lidé umírají pro to, co chtějí pokládat za pravdu, pro něco, o čem jim nevyjádřitelný strach říká, že to není pravda.* Kritické spisy Oscara Wilda se dají číst na různých úrovních. Faktum je, že řada jeho dobře známých paradoxů o umění by měla být podle mého názoru brána vážně. Mám tím na mysli zvláště ten, kde říká, že je to příroda, kdo imituje umění. Převrací se tu obvykle uznávaný vztah mezi uměním a přírodou, uměním a životem, uměním a skutečností, aby se zajistila dokonalost já. (...) Umění je pak použito jako model života, a tudíž je i modelem já. Vztah mezi objektem a jeho odrazem (zvýraznil autor) se tak převrací. Já se dostává do esteticky uspokojivého prostředí a stává se jeho odrazem. Krása prostředí se tedy projikuje na já, zmocní se jej a zveličí ho. Dokonalost umění napravuje defekty přírody. (...) Přesto však existují lidské bytosti,

kteří dávají přednost pravdě před lží: (Troilus ke Cressidě):

Zatímco jiní loví zručně velká mínění,
má velká pravda lapá pouhou prostotu,
a kdežto jiní lstivě zlatí své měděné koruny,
má koruna je pravdivě a obyčejně holá.“

Nehodlám v této studii samozřejmě tvrdit, že S. V. Obrazcov byl *perverzní*. Ostatně ani autorce studie nejde o *perverzi* v tom smyslu slova, jak je běžně (pejorativně) používán, ale o cosi jiného. Vždyť ostatně podtitul její studie zní: *Psychoanalýza lidské tendence posouvat hranice reality*. Autorce jde tedy o obecnou tendenci, která prostupuje všemi oblastmi lidské aktivity a já se nedomnívám, že by bylo nevhodné hledat tuto tendenci i v takové oblasti jako je loutkové divadlo. Vždyť právě tento umělecký druh je oním, který je přímo bytostně založen na konfrontaci člověka, lidského subjektu s ne-lidským, hmotným, „objektivním“ světem. A tendence loutkáře k podmanění si tohoto ne-lidského světa, k přizpůsobení si ho k obrazu svému, je právě vyjádřena zvýšeným akcentem na funkci napodobovací. Pouze akcent na tuto funkci loutkáři zaručuje možnost realizace své touhy o kopii sebe, o autoklon. A takto však Obrazcovův postulát „oživení mrtvé hmoty“ nápodobou člověka, substitucí objektu a subjektu, zcela zbavuje svět člověka a svět hmoty partnerského, kreativního soužití dvou paralelních světů, zbavuje ho kreativity komparace, dialogičnosti vůbec. Z dialogu se stává monolog, a tak není divu, že Spejbl na forbině je nucen trpce konstatovat s pohledem na svého interpreta (mluviče i vodiče) M. Kirschnera: „On – za mne mluví. On – mne vodí. Já jsem jen ozvěna toho, co chce slyšet. Nic víc.“ (M. Kirschner – M. Haken: *Srdečné metamorfózy*.)

IV.

Kde hledat vzory k tvořivému soužití dvou světů, k soužití, které by neuzurpovalo, neznásilňovalo jeden svět druhým? Kde hledat jejich možného společného jmenova-

tele? Pokusme se obrátit o pomoc k C. G. Jungovi a jeho teorii archetypů: „Je velký omyl předpokládat, že duše novorozeněte je tabula rasa v tom smyslu, že uvnitř není vůbec nic. Jelikož dítě přichází na svět s diferencovaným, dědičností předurčeným, a proto také individualizovaným mozkiem, projeví vůči smyslovým vzruchům, ne nějakou, ale naopak specifickou pohotovost. (...) To jsou ony archetypy, které určují dráhu veškeré činnosti fantazie. Nejde tu o zděděné představy, ale o zděděné možnosti představ. (...) Archetypy 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. Se zcela podobnou situací se setkáváme ve fyzice. Existují tam nejmenší částice, které jsou samy o sobě nenázorné, ale mají účinky, z nichž možno odvodit určitý model. Dříve či později se atomová fyzika a psychologie nevědomí významně sblíží, protože obě, nezávisle na sobě a z opačných stran, pronikají do transcendentální oblasti, první s představou atomu, druhá s představou archetypu.“ (C. G. Jung: *Člověk a duše*, 1995) Vida, už jsme zase u onoho $E=mc^2$.

Je zajímavé, že Jung archetyp přirovnává k velice konkrétním nepsychickým obsahům. Hovoří o korytu řek, hovoří o starém vodním toku. A neustále zdůrazňuje, že jde o „možnosti představ“, které na rozdíl od archetypu samého konkretizaci, znázornění umožňují. A pokračuje ještě dokonce dále a jasněji: „Rozumíme vůbec kdy tomu, co myslíme? (...) To, co rodí duše, jsou psychologicky vzato obrazy, o nichž obecná racionální domněnka předpokládá, že jsou bezcenné. Nejbližší možnost jejich použití je však v umění. (...) Člověk se ani na okamžik nesmí poddávat iluzi, že archetyp je možno koneckonců vysvětlit, a tím vyřídit. I symbol ztrácí svou magickou nebo chcete-li

vykupitelskou moc, jakmile se ukáže, že ho lze rozluštit.“ (tamtéž)

Lze konstatovat, že právě spojení archetypálního vědomí se smyslově názornou a konkrétní strukturální realitou je žádoucím spojením metaforickým, o kterém psal již před lety J. Vostrý, když konstatoval, že právě umění není luštěním hádanek a že význam metaforického spojení je v tom, že jeho „mysl není povinný“: „Zábavnost nespočívá ani tak – případně nejenom – v rozluštění, jako spíše v samém procesu luštění. Ostatně, copak se lidé baví luštěním hádanek jen proto, že se chtějí dovědět výsledek?“ (viz J. Vostrý: *Trochu o zábavnosti aneb Luštění hádanek*, Divadlo 3/1965.)

Stejně tak používá pojmu symbol C. G. Jung, když žádá po symbolu jeho „magickou“, respektive „vykupitelskou“ moc – pod jedinou podmínkou, že ho „nelze rozluštit“. Jen na okraj: Je třeba upozornit, že jungovské chápání symbolu je odlišné od chápání sémiotického, v němž se právě předpokládá jistá konvenčnost chápání v spojení abstrakta s konkrétem. O této problematice lze dokonce hovořit i v souvislosti s estetikou loutkářskou, ve které trvalo poměrně dlouho než se prosadilo chápání loutky jako znaku na rozdíl od chápání loutky jako symbolu, což mělo pozitivní výsledek ve smyslu emancipace jevištní skutečnosti loutky nejen od chápání nadřazenosti literární složky v divadelní struktuře, ale i ve smyslu emancipace loutkové jevištní postavy směrem od napodobivé ilustrace činoherního jeviště. Archetyp je princip, který má společného jmenovatele jak v archeologických strukturách vědomí, tak i v archeologii sociálně-historického bytí člověka, tedy bytí jak v čase, tak i v prostoru – v realitě objektů.

Lidský subjekt je jen jedním z prvků mezi objekty. Archetyp hledá a nachází univerzální souvztažnost subjektů i objektů, vzájemnou podmíněnost i vzájemnou nepodmíněnost, a tím i svébytnost, autonomii obou paralelních světů. Přesto však oba světy mohou vpečetovat své otisky do světa druhého, aniž by se navzájem podbízely. V tomto smyslu je Craigova nadloutka oním Daidalem,

Ikarem, kterému se však rozlepila křídla v žáru slunečních paprsků.

Člověk se nemůže zcela beztržně zbavit subjektivity bez ztráty své identity, tedy své lidskosti, stejně jako objekt nemůže rezignovat na identitu svou. Pokud se snaží o to, stát se subjektem, stává se jen nápodobou. Jistě by bylo zajímavé sledovat linii loutkového divadla jako divadla mechaniky (kinetiky) od pohyblivých rituálních objektů přes středověké (barokní) pohyblivé sochy světců, přes Čapkovy roboty až po současné sci-fi představy computerizovaných androidů – klonů a chipů. Jaká je spojitost mezi „oživlým“ homunculem a woo-doo? Princip inverze? Nejspíše: woo-doo je de-subjektivizovaný subjekt, homunculus pak de-objektivizovaný objekt.

Našla by se jistě ještě celá řada variací na téma subjekt-objekt, nám jde však v tuto chvíli pouze o jediné: o nedůstojnost překračování hranic. Není ostatně náhodou, že R. Preisner ve svém *Exkurzu o loutkovitosti* shledává, že loutkovost aplikovaná na člověka se stává **loutkovostí** a spatřuje v ní symptomy existenciální **absurdity**: „Úlohu oběti a svědka v jedné osobě splňuje nejdokonaleji člověk proměněný v loutku. Loutkovost se rodí v okamžiku, kdy člověk odvrhne úkol a povinnost hominizace ve prospěch odlidštěného *jako*.“

Nejde nám tedy jen o to, že je nedůstojné vnucovat objektům lidskou malost či velikost, ale především o to, že je to rozhodně nekreativní, protože imitující. Každý z materiálů je pak odsuzován k nevyužívání nejen svých latentních možností, ale i možností esteticky účinné partnerské konfrontace světů dvou materiálů. Přitom Obrazcov svou vlastní uměleckou tvorbou usvědčoval sebe sama z teoretického omylu. Kromě režii svých „velkých“ inscenací v moskevském Státním ústředním loutkovém divadle rád účinkoval v estrádních pořadech, do kterých přispíval svými sólovými výstupy tzv. holých rukou. V podstatě šlo o to, že z dvojice rukou vytvořil dvě postavy prostým navlečením hlaviček – míčků – na ukazováčky rukou. Vznikly tak maňásky, ale nahé, neoblečené – a v tom byl základní

rozdíl. Prozrazovaly totiž na sebe, že jde o ruce, tedy části těla, které se však chovají jako těla celá.

Domnívám se, že poukaz na synekdochicitnost vše nevyřeší, že podstatnějším faktem je okolnost kontrastu mezi lidskou rukou a představovaným celým tělem. Synekdocha by musela totiž fungovat i v případě obvyklého maňáška. Tuto možnost kontrastu mezi představovaným lidským tělem a nahou končetinou však žádná jiná „oblečená“ loutka nemá.

V.

Už jsme několikrát v této práci připustili, že existuje i svět bez člověka, svět mimo člověka, svět souběžně s člověkem. Zhruba v osmdesátých letech minulého století se v oblasti loutkového divadla objevil nový termín, a sice termín **předmětné divadlo** – na rozdíl od **divadla figurativního**.

O této situaci v sousedním Německu, v situaci ještě navíc umocněné znovusjednocením země, říká Silvia Brendenal v přednášce přednesené v pražském Goethe Institutu: „Je třeba zmínit zřetelný příklon některých tvůrců loutkového divadla současnosti k divadlu předmětů. Od Waltra Benjamina víme, že člověk v určitých okamžicích dějin věnuje zvláštní pozornost věcem a očekává, že mu ji věci budou opětovat. Touží po tomto *opětovaném* pohledu, po této *aurické zkušenosti* ve skutečnosti, jež ho obklopuje, a z touhy vytváří umění, které dokáže tento ohled, tuto zkušenost zachytit. To je okamžik ohrožení, z něhož lze vyčíst znaky úpadku i záchrany. Myslím, že konkrétní historická situace, v níž se nacházeli němečtí loutkáři v roce 1992, se blížila tomuto *okamžiku ohrožení* a 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 umírání, ožívování nebo zánik, zduchovnění nebo zvěčnění a kterou divák pojímá do své fantazie.“ (S. Brendenal: *Nové tendence v německém loutkářství*, Loutkář 11/1996.)

Figurální loutkové divadlo nezakrytě přiznává svou tendenci k jevištnímu ztvárnění lidské figury loutkou. Divadlo předmětné pak pracuje s předmětem jako postavou dramatickou, obvykle ve vztahu s hercem, přítomným na jevišti. Ostatně asi bez přítomnosti herce na jevišti by předmětné divadlo ani existovat nemohlo. To je jeho *conditio sine qua non*.

Přítom předmětné divadlo bez jevištně přítomného herce již v dějinách loutkového divadla existovalo, i když si tak neříkalo. Označovalo se totiž spíše jako divadlo kinetické, šlo o druh divadla „výtvarného“, „abstraktního“. Mám totiž na mysli ty projekty evropské meziválečné divadelní avantgardy XX. století, které byly spjaty především s tvorbou Bauhausu a spjaté s takovými jmény jako Kandinsky, Moholy-Nagy, Schlemmer a další.

Oč v těchto produkcích nefigurálního divadla vlastně šlo? Především o snahu vymanit věci-předměty z nadvlády již zmíněné funkce napodobovací a osvobodit je od takových principů jako jsou personifikace, antropomorfizace atd., tedy snahu o emancipaci objektu od jakéhokoli pokusu o jeho transformaci v jakoukoli subjektivitu.

A hovořím-li v této souvislosti o předmětech, musím mít na mysli i tvary dvourozměrné – barvu, linii, světlo, zvuk, které se však již svou podstatou divadelní prezentace „zde a teď“ nutně organizují v nějaký tvar. A tvarovost má již velmi blízko k trojrozměrnosti, kterou v artefakt vkládá lidská empirie. Někdy bohužel.

Lze říci, že přes veškerou teoretickou i výtvarnou podnětnost se tyto produkce nesetkaly – a asi ani setkat

nemohly – s výraznějším ohlasem. Už proto, že se tu střetávaly dvě základní tendence – tendence divácká (tíhnutí k chápání tvarů, barev, linií antropocentricky) a tendence tvůrčí (osvobodit tyto faktory z područí antropocentrismu). Divák prostě tenduje k chápání všeho jevištně přítomného (zde a teď) vztahově, a tím de facto vkládá princip subjektivity i tam, kde zamýšlen nebyl.

Jiná situace však na jevišti vzniká, ocitne-li se na něm herec spolu s věcí. Již jeden jevištně přítomný subjekt umožňuje totiž objektu zůstat ve stavu „objektivního“ klidu – neakčnosti. Prostý trik. Samozřejmě může se stát subjektem – může „zlobit“, „strkat“, poštuchovat, útočit, ale – může to i nedělat, zůstat sám sebou a zůstat „nad věcí“. Přítom ještě není rekvizitou, protože rekvizitou se stává teprve ve chvíli, kdy ho člověk jako rekvizitu, tzn. utilitárně, také užívá. Ostatně o této problematice, problematice transformace objektu z rekvizity na loutku, psal již J. Veltruský a věnoval jí poměrně rozsáhlé a závažné studie (*Člověk a předmět na divadle a Loutkové divadlo a herectví*, in J. Veltruský: *Příspěvky k teorii divadla*, 1994). A to v tuto chvíli neřeším problematiku vztahu předmětu a znaku v obecném slova smyslu, protože tato problematika by si vyžádala zcela samostatnou studii.

VI.

Vzestup zájmu o předmětné divadlo zhruba v 80. letech minulého století byl v podstatě podmíněn vstupem herce (P. Pavlovský by napsal – odkrytého) na loutkové jeviště, byť byl tento herec ve struktuře loutkového divadla přítomen již dříve, respektive vždy, animací a velmi často i lidským hlasem. (A jaksi „vnitřně“ vždy tendencí divadla k přímé či nepřímé antropomorfizaci.) Teprve jeho reálná přítomnost přímo na jevišti loutkového divadla v koexistenci s loutkou (nebo později s předmětem) však umožnila tuto přímou symbiózu až k oné Císařově syntéze jevištní postavy na loutkovém divadle, umožňující vznik mnoha strukturálních vazeb, ve kterých vlastně žije loutková

jevištní postava v samostatných rovinách, které se navzájem kříží a různé vzájemně mutují. Nepřipomíná vám to něco?

Mně to – trochu – připomíná brechtovského herce epického divadla, ale více Ecovo uvážlivé a záměrné vrstvení fabule v jeho románu *Jméno růže*.

Stejně jako se nakonec spojují všechny tři žánrové vrstvy (filosofická, erotická, kriminální) v jednotný sujet, aniž by ztrácely na své samostatnosti, obdobně vyrůstá Císařova trojjediná jevištní postava ze tří základních rovin – herce, objektu a dramatické postavy – samostatných a vzájemně se prolínajících, a dospívá tak k lyotardovskému systému reálné plurality.

Tato „reálná pluralita“ má velmi blízko k metaforice Deleuzova *rhizomu*: „Pro dnešní skutečnost není vzorem klasický strom s kořeny, jenž svým rozvíjením hierarchicky obsáhne všechny difference, ani moderní systém malých kořenů, který pečuje o mnoho mikroskopických jednotek, nýbrž rhizom, u něhož nelze rozlišit kořen a výhonek, a který je ve stále výměně se svým prostředím. Rhizom vstupuje do cizích evolučních řetězců a navazuje příčná spojení mezi divergentními vývojovými řadami. Není monadický, nýbrž nomadický; tvoří nesystematické a neočekávané difference, štěpí a otevírá, splétá a spojuje, současně diferencuje a syntetizuje.“ (Wolfgang Welsch: *Naše postmoderní moderna*, 1994.)

Domnívám se, že vstup herce – živého člověka (zase jednou pěkně loutkářsky „postaru“, nechť mi Petr Pavlovský odpustí) na loutkové jeviště je svým způsobem loutkářskou odpovědí na volání dalek postmoderny. A samozřejmě, že existují „staromilci“, puristé, kteří volají po znovuoživení čistoty loutkového divadla a těm by snad mohlo být odpovědí Lyotardovo: „Dokud zrušení celku zakoušíme ještě jako ztrátu, nacházíme se v moderně, teprve když se vytvoří jiné – pozitivní – vnímání tohoto rozchodu, přecházíme do postmoderny.“ (viz Welsch)

Atmosféra pluralismu se stala živnou půdou nejen pro rozbití kukátkového prostoru, nejen pro destrukci divadel-

ní iluzivnosti nápodoby a miniaturizace činoherního jeviště, ale i pro destrukci jednotného smyslu jevištní postavy jako znaku literární postavy dramatické. A tak se předmět ocitá v přímé jevištní konfrontaci s hercem. Může někdy jen názorně demonstrovat předem připravená schemata vztahu (vztah direktivního – submisivního partnerství), ale může také prostě vedle sebe být – existovat bez vztahu nadřazenosti či podřazenosti.

Co především tento vztah vzájemného bytí odlišuje od běžné a vžitě podoby loutkového divadla? Je to absence animace, vedenosti loutky, manipulovatelnosti s ní nejrozličnějšími technologickými postupy, které jsou nahrazeny přímým hereckým vztahem, přímou nezprostředkovanou hereckou akcí.

Substituce vodícího mechanismu přímou hereckou akcí, přímým fyzickým kontaktem, je zdrojem onoho bytostného hereckého partnerství člověka a věci. Věci ponechané v sobě samé – nemanipulované a nemanipulovatelné.

Prvotně vstup živého herce do loutkového divadla odhaloval a esteticky aktualizoval princip vedenosti loutky, někdy bezděčně, jindy více záměrně, a vědomě se vracel k linii metaforického pojetí loutky jako determinovaného člověka (ať už biologicky, sociálně, existenciálně). Tuto linii můžeme zřetelně sledovat od orientálních metafyzických pohledů na člověka jako bytost konečnou přes platónské pojetí světa až k německým romantikům Sturm und Drangu. V této linii stál herec výhradně v kontrapunktickém vztahu k loutce, byl jejím Hybatelem, Manipulátorem, choval se k loutce nadřazeně jako se člověk vůbec chová nadřazeně (tzn. užitelně) k hmotě, a tím i k přírodě kolem sebe. Řečeno současnou módní terminologií: nedokázal ještě zachovat k loutce ten správný ekologický postoj jako k něčemu, co mu bylo svěřeno.

Nutnosti takového ekologického postoje si dávní loutkáři byli vědomi, jak uvádí např. již zmíněný J. Veltruský: „V čínské tradici se do loutek mohou vtělit duchové dobří či zlí a jejich moc nad chováním loutek roste, čím déle vtělení trvá. Loutky nechané v domě, hlavně staré loutky,

na které se nějakou dobu zapomnělo, mohou začít v domě strašit. Jediný způsob, jak tomu udělat konec, je spálit je. Jedině loutkáři mají moc loutky zvládnout. Opatřují si papíry se zaklínadly, která je od zlých duchů chrání. Také se učí taoistické formule a zaklínadla, kterými vyzvou nějaké božstvo, aby se loutky zmocnilo a odstrašilo zlé duchy v okolí. Speciální loutková představení bez publika vyhánějí takové duchy z nového domu, nebo ze starého, do něhož se stěhují noví obyvatelé, z nového nebo nově opraveného chrámu, divadla či kina atd.“ (J. Veltruský: *Loutkové divadlo a herectví*, in: *Příspěvky k teorii divadla*)

VII.

Dovolte mi nyní malé „historické“ odbočení. V Srncově Černém divadle v 60. letech minulého století také vystupovaly předměty – vždyť jeden z volně komponovaných pořadů se dokonce jmenoval *To jsou věci!* (zřetelný kalambur). Společným jmenovatelem všech výstupů, obrazů, čísel, mini-situací byl vztah herce k „oživajícím“ předmětům. Tyto předměty „oživaly“ na základě svých utilitárních funkcí a v tvůrčově intenci ve smyslu antropomorfizace, personifikace. Například kousky pověšeného prádla mezi sebou bojují, šermují, vyjadřují milostný trojúhelník, vždyť kousky prádla jsou mužského i ženského rodu, oživlá pistole trápí „svého“ sebevraha, krouží kolem něj a „nutká“ k realizaci zamýšleného činu atd.

U takto pojatého předmětu dochází k estetickému napětí mezi utilitární funkcí předmětu a jeho znakovou transformací (subjektivizací). H. Jurkowski pro tento vztah, toto napětí volí nový termín opalizace: „Když význam předmětu ustupuje do pozadí pod vlivem pohybu, který diváka přesvědčuje o jeho novém významu, vzniká na scéně jevištní postava a jako taková se účastní akce. Když pohybové aktivity nedokáží převládnout a dostatečně si podrobit vlastnosti předmětu, na scéně stále ještě rozpoznáváme předmět v jeho prvotních funkcích. Může se tedy stát, že budeme vidět zároveň předmět i postava-

vu. Toho ale může umělec využívat záměrně a střídavě zdůrazňovat předmětné vlastnosti objektu i jeho *vlastnosti jevištní postavy*. Tuto proměnlivost funkce nazýváme opalizace.“ (H. Jurkowski: *Na cestě k divadlu předmětů*, in: *Magie loutky*)

Mezi uvedenými Srncovými čísly bylo však jedno, které se použitím objektu v dramatické minisituaci vylamovalo. V něm seděl herec (Rybář) ve své loďce, čekal na rybu, kolem pomalu a klidně přeplouly další loďky, padalo listí, šplouchaly vlny, občas proplula nějaká vodní rostlina, melancholie – a nic. Žádný souboj, žádný konflikt. Rybář jen tiše sedí, zírá na hladinu a – čeká. Rybářský prut Rybáře nepropíchne, udice ho neuškrtní, rybář se na ní neoběsí. Loďka ho neshodí a Rybář se neutopí. Žádná vodní víla, rusalka, žádný vodník. Nic. Pokud mne paměť neklame, tato situace se jmenovala Čas. Jen bytí, jen rybář, voda a čas. V loďce téměř beckettovský hrdina, čekající na svého říčního Godota. Skoro by se chtělo napsat – žádný lidský subjekt, protože jediný subjekt – Rybář – se vlastně dobrovolně zapojuje mezi objekty. Ztrácí vůli, chtění, ztrácí svou subjektivitu, objektivizuje se. Chtělo se mi to napsat.

„Zřejmě je třeba teoreticky zdůvodnit závažnost a mimořádný význam oborů vytvářených divadlem věcí (zvýraznil autor), protože je odborníci často opomíjejí a zanedbávají. Uvědomme si tedy, že věci samy reprezentují nejen uměleckou fikci, ale i sociální a historický svět symbolickými znaky, vypovídajícími o dalších, nejen funkčních aspektech věcí. Tyto *další aspekty* by snad bylo možno vyjádřit termínem *společenská představitivost*, to znamená fantazie výrobní i tvůrčí, vlastní logice i historickým a sociálním představám, příkládající význam reálné věci, bez níž by sociální a socializovaný tvor – člověk nebyl s to zformulovat žádný smysl. V tom případě by mělo být divadlo předmětů pokládáno za pokus o výzkum (panoramatický i niterný) oně houštiny sociálních znaků a forem. Zdá se, že se zde jako v archeologickém nalezišti skrývají možnosti pochopení sociální dynamiky mýtu, rituálu, oslav, metafor. Mohl by zde být rekonstruován komplexní

obraz současnosti v celé své polyfonii, především polyfonii kulturní, z níž zachycujeme modulace výpovědí, které jsou zároveň subjektivní i kolektivní, psychologické i sociální, antropologické i historické. (P. Bellasi, P. Lalli: *Gli esploratori dell'immaginario*, in: *Recitare con gli Oggetti, Microteatro e vita quotidiana*, Bologna 9/1987)

V této souvislosti by bylo dobře uvést jednu citaci, která poměrně přesně vystihuje povahu problému terminologické oscilace mezi předmětem a věcí. Upozorňuje na ni již několikrát zmíněný polský teoretik loutkového divadla H. Jurkowski: „Je zajímavé, že proti termínu *divadlo předmětů* protestoval básník a teoretik loutky Dennis Silk, tvůrce pojmu a ideje *divadla věcí*. Jeho výhrady plynou z filosofického rozlišení *věci a předmětů*. Podle sémantiky reistů *věc* znamená výtvar přírody (nebo Stvoření), zatímco *předmět* je lidským výtvořem. Silk píše: Na většině území Evropy a Spojených států se *divadlu věcí* neprávem říká *divadlo předmětů*, čímž se ustavuje odlišnost mezi hercem nebo performerem, a na druhé straně rekvizitou. Slovo *rekvizita* vynalezl určitě ateista. Je třeba nahradit je slovem *věc* ve všech souvislostech, které jsou v principu vždycky náboženské, třebaže mohou být vyjádřeny i fraškovitě.“ (D. Silk: *William the Wonder-Kid*, in: H. Jurkowski: *Konec specifík?*, Loutkář 5/2001)

Pokusím se respektovat Silkův názor, který mi připadá velmi rozumný. I když nejjednodušší by asi bylo říkat – *divadlo objektů*... – Ale to asi nezní poeticky.

Vidíme, že v divadle věcí se herec stává nikoli manipulátorem, subjektem ovládajícím svět okolo sebe, ale spíše Swiftovým Gulliverem ocitajícím se v různých říších své poutě. Je cizorodým elementem – za předpokladu, že nepochopí svět objektů kolem sebe jako výzvu k sebezapojení a ke spolupráci. Nezbyvá mu nic jiného – svět objektů je svět věcí, které znají svou cenu a hodnotu a mají svou vlastní historii.

VIII.

K Joyceově *Odyseovi* C. G. Jung poznamenává: „Ulyses je *document humain* naší doby, a ještě více: je tajemství. (...) Že by byl tento pestrý slovní a obrazný koberec nakonec *symbolický*? Nemíním tím – chraň Bůh – žádnou alegorii, nýbrž symbol jako vyjádření nepostizitelné podstaty jsoucna. Kdyby tomu tak bylo, musel by patrně touto zvláštní tkání někde probleskovat skrytý smysl, tu a tam by musely zaznít tóny, které jsme již slyšeli v jiných dobách a na jiných místech, i kdyby to bylo ve vzácných snech nebo temných moudrostech zapomenutých národů. Tuto možnost nelze popírat, avšak klíč k ní neumím najít. Ulyses není dílo zjevně symbolické a nechce jím za žádných okolností být. Kdyby přesto bylo symbolické v jistých partiích, pak by nevědomí provedlo autorovi přes největší opatrnost asi pěkný kousek. Neboť *symbolické* znamená, že nepostizitelná, nejsilnější podstata je skryta v objektu, ať již je jím duch nebo svět – a člověk se zoufale snaží nějakým výrazem, vypovědět tajemství existující mimo něj. Za tím účelem se musí na objekt zaměřit všemi svými duchovními silami a proniknout všechny jeho měňavé obaly, aby na denní světlo vynesl zlato žárlivě skryté v neznámých hloubkách.“ (C. G. Jung: *Ulysses – Monolog*, in: *Duše moderního člověka*, 1994.)

V inscenaci F. Lazzara na motivy minipovídek Bruna Schulze *Samota* (v českém překladu známe výbor z těchto povídek pod názvem *Republika snů*, 1988) v polském Divadle loutky a herce Bania Luka v Bielsku-Bialé jde o člověka, trpícího amnézií, který se v psychiatrickém sanatoriu snaží rozpomenout na svůj předešlý život s pomocí různých věcí, které v něm vyvolávají představy a evokují – identitu. – Ano. Věci evokují identitu. Člověk s jejich pomocí nachází znovu sama sebe.

Tento herec přitom není pánem sebe sama. Vždyť je pacientem psychiatrické kliniky a je téměř nemohoucí. Je celý obvázaný nemocničními obinadly. Tak, jak se roz-

pomíná, loutkoherci ho začínají rozmotávat a zavěšovat na obinadla – jako marionety na nitky. Když dojde k poslední fázi překonání amnézie, z hercových tváří 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)

v roli demurga...
blížících se 80. narozenin mu přeal... Ivo
Mathé Zlatou medaili AMU „za celoživotní přínos světo-
vému loutkářství jako uznání jeho významného a inspira-
ujícího 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 seminářiích 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