



Jan GROSSMAN

Texty o divadle
druhá část

Uspořádali Miloslav Klíma,
Jan Dvořák a Zuzana Jindrová

Nakladatelství Pražská scéna
Praha 2000

Proměna divadla?

Málokde na světě má divadlo tak významné společenské postavení jako u nás. Toto postavení není udržováno jen počtem pravidelných scén, ale opírá se o obecné uznání a je zakotveno v širokém povědomí. České divadlo obvykle plnilo nebo nahrazovalo ty funkce, které společenskému organismu scházely nebo v něm byly podvyživeny: spoluvytvářelo jazyk, upevňovalo vědomí a sebevědomí národního celku, sloužilo za tribunu politických požadavků a kritiky. Divadelnický stav byl proto vždycky spíš obdivován než pronásledován a jeho existence byla spojována s existencí idejí mnohdy až posvátných.

Tím se divadlo dostávalo do těsného styku s praxí v nejširším smyslu slova politickou, která mu nabízela velké pole působnosti. Táž výhoda se však stala omezením, jakmile se v tomto styku divadlo proměnilo jenom v jeden z mechanicky používaných nástrojů politiky; a to zejména v okamžiku, kdy politická profese ztrácela schopnost vyrovnávat se citlivě s novými jevy politickými a společenskými.

S důsledky takového strnutí a institucionalizace se vyrovnáváme podnes.

Chápání realismu, jak byl kulturně politicky rozvíjen a prosazován v padesátých letech, se ve snaze o zesoučasnění a zespolečenštění divadla (a umění vůbec) dopustilo jedné základní chyby: omezovalo specifický přístup umělecké práce ke skutečnosti tím, že jej, přímo či nepřímou, ztotožňovalo s přístupem, v němž se současnost a společenská aktivita jevíly „viditelněji“, totiž s přístupem ideologickým a politickým. Avšak ideologický a politický přístup postihuje člověka především v jeho vztahu k zásadním veřejně společenským procesům a jako jejich součást. Ty vztahy, které k těmto procesům nemíří přímočaře nebo v nich nehrají okamžitou a praktickou roli, nedovede zachytit nebo je vidí nezřetelně. Ale právě v těchto vztazích se člověk společensky formuje nejintenzivněji.

Jenom v nejpatetičtějších okamžicích dějin ovládá vědomí „celku“ tak naprosto a bezproblémově lidské životy, že se uskutečňuje naráz, v sounáležitosti s širokým kolektivem. Většinou a trvale se však člověk „zespolečenšťuje“ dlouhým vývojem, v němž nekonečně složitý svět „sebe sama“ konfrontuje se světem „toho druhého“, se světem „celku“; zde se prostrává sféra mentality a senzibility člověka své doby, kterou plně odhaluje přístup umělecký, ideologický přístup - aby mohl být tím, čím být má - musí mířit k zobecnění, k přehledné zkratce; umělecký přístup naopak míří ke konkretizaci a k intenzifikaci skutečnosti. Specifikace obou přístupů nemusí vést k zásadnímu rozporu, jak se domnívala tato kulturně politická koncepce, která každý smělejší pokus o interpretaci skutečnosti jemně, nuancovaně konkrétní a nezařaditelné bezprostředně do ideologického schématu, podezírala z apolitičnosti.

Vulgarizace vztahu mezi „uměním“ a „politikou“ vedla k zákonitému paradoxu: k roztržce mezi uměním a jeho konzumentem a nejmátaelněji právě v divadle, které večer co večer musilo porovnávat záměr s výsledky a zjišťovat, proč se koncepce angažovaného, přítomného a lidového divadla nemůže uskutečnit.

Na otázku, zda uhnulo divadlo divákovi či divák divadlu, nebylo možno dlouho tajit nejdůležitější odpověď: divák byl prokazatelně současný. Ale byl to divák konkrétní a individuální, který řešil smysl svého života či,

chcete-li, svůj vztah k společenské skutečnosti z hlediska konkrétních zážitků a zkušeností. A divadlo, postupující, podle dogmatické ideologicko-politické generální mapy se zatím obracelo k diváků abstraktním. Tato abstrakce byla cosi vyššího a historicky významnějšího než divák pouze konkrétní. Měla jen jeden nedostatek: nechodila do divadla.

Divadlo se podobalo pacientovi, který umírá na avitaminózu a odmítá jíst čerstvá jablka, pomeranče a citróny: žádá výhradně to, co mu lékař předepsal - totiž ovoce.

Když skončil monopol pojetí realismu, chápajícího současnost spíše jen ve vztahu k současnosti obecné politické aktuality, divadlo ožilo. Avšak naléhavá potřeba odreagovat omezenost předešlého období soustředila jeho pozornost především k otázkám „odborným“ a „formálním“. Divadlo se vzdáleně dokázalo seznámit s nejrůznějšími projevy světového divadla, které je možno rychle absorbovat; ale tato pasivní lačnost - důsledek dlouhé izolace - jenom výjimečně přerostla v tvůrčí uvažování, schopné vidět tyto projevy v souvislosti s principy, které stály na jejich počátku a které si lze osvojit jen samostatným přepracováním a přemýšlením.

I tento pohyb k současnosti, jakkoli atraktivní, měl umělé rysy a byl často povrchový a odvozený.

Zdá se mi všeobecně prospěšné srovnávat vžitou Ideu divadla s praktickými výsledky divadelní práce po válce: do dějin divadla patří i dějiny jeho vnitřně se měnících linií, dějiny změn organizačních a personálních, které vrcholily v nedávném, zatím zřejmě neúspěšném pokusu o reorganizaci divadla. Je to historická kapitola nejen rozsáhlá, ale nabitá vskutku dramatickou problematikou. Hledali jsme jádro těchto problémů v nejrůznějších chybách a nedostatecích, ale tradičně výsostně postavení divadla jako by nám nedovolovalo hledat je v samotném smyslu divadla, v jeho základní funkci: ta nám připadala daná a samozřejmá. Ale houževnatost krizových momentů, které vyvstávaly navzdory nebývalému uznání divadla, navzdory vynaložené péči, navzdory jednotlivým talentům, osvědčeným i v mezinárodní konkurenci, mluví o opaku. Rozporuplná skutečnost ruší tradiční pocit jistoty a klade si otázku, kterou si kladou i jinde na světě a která - ať je formulována ve vztahu k dramatu, k specičnosti scénického umění nebo k divákovi - se ptá po základním oprávnění existence divadla. Otázka by mohla znít: Zda a jak lze v současném divadle zobrazit současný svět.

Tato otázka, beroucí v pochybnost samu funkci dnešního divadla, je nejenom nutná, ale i plodná. Byl o tom ostatně podán praktický důkaz: nejprudší zesoučasnění divadla, které mělo povahu hnutí spontánně podniknutého i přijatého, se odehrálo mimo oblast oficiálního divadelnictví. Mám na mysli zesoučasnění, jak je provedla takzvaná malá divadla, rodící se v bývalé Redutě, a pokračující typy Divadla Na zábradlí, Semaforu, Paravanu atd.

Toto zesoučasnění se opíralo o jinak chápanou funkci divadla. Především: na počátku těchto scén nebyla hotová instituce, která musí produkovat a pak hledat, co produkovat, a schůzkuje o vhodné vedoucí osobnosti. Na počátku, jak řekl Milan Lukeš, byl názor a nutková potřeba tento názor sdílet; teprve odtud se hledaly prostředky, od souboru až po divadelní sál.

Dramaturgicky se tato divadla nevyhraňovala jen „malými“ formami, ale schopností opouštět mnoho kanonizovaných žánrů a pracovat s žánry, které stály dosud mimo okruh divadelního zájmu nebo nebyly vůbec pro divadlo určeny. Smysl experimentu nespočíval v důkazu, že lze těchto žánrů také použít scénicky. V těchto žánrech se našel zdroj energie výsostně a současně divadelní, který proměnil sám pojem „divadelnosti“. Divadelnost neznamenalala přijetí té či oné poetiky a techniky, ale názor, způsob odhalování konkrétní skutečnosti, metodu argumentace, ofenzivnost myšlení. Je samozřejmé, že se tyto způsoby opíraly o mnoho předešlých zkušeností a zevně se často shodovaly s postupy, užíváními i na velkých divadlech. Nevznikaly však spekulativně, z úvah, zda je třeba pracovat „realisticky“ či „moderně“, zda je třeba opřít se o dramaturgii národní či světovou. Zrodily se jako nutný a přirozený prostředek k vyjádření záměru. A v tom - jako na divadle vždycky - bylo jejich rozhodující novum.

Tvůrčím jádrem malých divadel nebyli většinou profesionální divadelníci. Tato divadla byla podmíněna zaujatým názorem, určitou koncepcí, plnou osobnostní angažovaností - tedy vlastnostmi, které s pojmem divadelní profesionality souvisely velmi málo, jestliže nebyly dokonce jeho protikladem. Ne proto, že by těchto vlastností nebyli profesionálové mocni; spíše je jenom nepotřebovali. Roztříštěnost výchovy na akademických, roztržitost divadelní praxe, kde se neustále měnily linie, kursy a požadavky, to všechno nutilo divadelníky ztotožňovat profesi spíše s běžnou a adaptabilní řemeslností než s názorovým vyhraněním.

Stojí konečně za uvědomění, jakého vnitřního a druhového rozpětí dosáhla tato malá a chudě vybavená divadla. Neplánovaně a bez všech usnesení a podpor se na miniaturním jevišti zrodilo umění velmi mnohostranné: jeho jedním pólem bylo divadlo šansonů (pokračující pak v Semaforu) a divadlo ryze literární (text appeal), druhým naprosto osobitá pantomima a dokonce pouhé divadlo „věci“, černé divadlo. Většina těchto druhů a útvarů neměla přímé učitele a v domácí tradici se nemohla opírat o hotové vzory.

Nechci malá divadla idealizovat a stavět je jako vzor dokonalosti proti divadlům „velkým“; už proto ne, že znám jejich vnitřní problematiku a množství úkolů, které musí zdolat. Konec konců zde nejde pouze o malá divadla, ale o roli, kterou sehrála v celém našem divadelnictví. A ta byla a je, myslím, nemalá: objevila nebo aspoň označila nové oblasti a principy, zproblematizovala a zkritizovala ustálené hodnoty a prakticky pobídla k úvaze o samotné základní funkci divadla v našem životě.

Nejdůležitější je, že tato divadla dosáhla přitažlivého zesoučasnění značnou myšlenkovou náročností. Nejlepšími výkony zrušila zakořeněnou poučku, pravici, že atraktivní divadlo může být jen divadlo oddechové. Podstatný ohlas těchto divadel vznikl právě tam, kde provádělo diagnózu palčivých problémů, opřených o autentický životní pocit současného člověka.

Důležitým rysem tohoto, řekněme, intelektuálního analytického divadla je to, co bychom mohli nazvat apelem. Apelativnost vzniká tam, kde jsou problémy položeny a demonstrovány ne didakticky, ale jako výzva k „rozhovoru“. Apelativnost vychází z určitého postoje. Chápe člověka jako bytost společenskou, plně a rozhodujícím způsobem angažovanou v společenských procesech; přistupuje však k člověku nejen z hlediska tohoto

objektivního místa v objektivním procesu, ale z hlediska, které on sám k těmto procesům zaujímá jako složitě podmíněný a utvářený jedinec. Sociální aktivita tohoto přístupu není v tom, že poučuje a nabízí hotová řešení, ale že k řešení vybízí.

Apelativnost znovu osmysluje jeden pojem, který se v současném divadle často z vulgarizoval, totiž pojem náznaku. Podstata náznakovosti není v náhradě zevrubného popisu za popis zkrácený: Náznak má smysl jen tehdy, když o skutečnosti vypovídá víc, a ne méně. Náznak buduje s hmotným prostorem nejen prostor pro hercovu tvorbu, která je hmotná jen zčásti, ale i pro tvorbu divákovu, která je zcela nehmotná: je to aktivita, s níž se divák představení zmocňuje a konkretizuje je vlastní interpretací. Takový prostor - samozřejmě v obrazném smyslu slova - má charakter "prázdného" místa, čehosi nedořečeného a nedořešeného, kam je lákán především divákův intelekt. Jenom suchým rozumářům připadá soustředění na intelekt suše rozumářské. Provokace intelektu je spjata psychologicky s provokací fantazie: teprve oživením této dvojí činnosti vzniká opravdu rezonující divadlo. Divák není jen stržen a uchvácen, ale sám sebe strhuje a uchvacuje tím, že si představení "vykládá", aplikuje je a konfrontuje s vlastní zkušeností. Čím silnější je tento apel, tím větší sílu musí divák vydat, aby na něj odpověděl.

Tato neobvyklá aktivizace diváka má, jak se zdá, hlubší význam než divadelní: signalizuje přítomnost energie nejen speciálně divácké, ale společenské, která se na divadla vyžila jen proto, že se v šíře společenského života donedávna plně využít nemohla. Tak odkryla malá divadla jeden z podstatných rozporů moderního člověka.

Žijeme ve světě, jehož stavba se stále mění a otfásá procesy, které mají dějinný ráz. Ale uprostřed této dynamiky byl náš život zároveň svírán nehybnými a zkamenělými byrokratickými konvencemi. Ne byrokratismem v úzkém slova smyslu, ale byrokratismem kulturních let, schématem strnulých, mechanicky a neosobně pracujících vazeb, v nichž měl člověk místo jen jako objekt, ne jako subjekt; stával se číslem plánu, nikdy projektantem plánu; měl se angažovat jen tím, že plnil vytčený úkol, bez možnosti úkoly vynalézat a klást si je; nehledal a neobjevoval, pouze reprodukoval a registroval.

Největší význam malých divadel je v jejich postoji proti takové koncepci, která se přirozeně prolínala i do oblasti umělecké. Tím tato divadla odhalovala a uvolňovala tvořivou energii, jejíž širší uplatnění dnes vyžaduje celý vývoj společnosti. Zkušenosti a objevy malých divadel nejsou tedy nepřenosné ani ve vztahu k našemu divadelnictví jako celku.

Je třeba vyrovnat se s těmito zkušenostmi jako s vyzývavou kritikou, která problematizuje funkci divadla a všech jeho složek. Především dramaturgie. Tato kritika ukázala, že klíčová otázka dramaturgie není ani v počtu původních her ani v pohotovosti schopnosti obohacovat repertoár o dosud neznámé tituly, ale především v citlivé analýze, která rozeznává autentické pohyby mentality, senzibility a proměňujících se lidských vztahů a dovede na ně odpovědět pozitivním divadelním činem; a je zcela nedůležité, zda se východiskem tohoto činu stane hra původní nebo klasická, či dokonce hra „nejopotřebovanější“ - pokud si ji divadlo umí podrobit, osvojit a ve směru svého cíle interpretovat.

Stejný smysl má i „amatérský“ základ malých divadel. Neznamená odmítnutí profesionální dokonalosti ve jménu improvizujícího diletantismu.

Odhaluje pouze profesionalismus, ztotožňující se s beznázorovou rutinou, a klade proti němu požadavek profesionality nové: tato profesionalita není založena na všeobecných „mistrovských“ pravidlech, použitelných kdykoli a kdekoli, ale na určité a vyhraněné koncepci, která nepřestává hledat stále dokonalejší prostředky pro svou realizaci.

Při veškeré nedokonalosti vytyčila malá divadla ostře a bezohledně hranici mezi divadlem pouze vyrábějícím a reprodukujícím a divadlem vskutku tvůrčím - divadlem, jaké dnes nejméně postrádáme. Ukázala, že takové divadlo může vzniknout jen tehdy, když se stane opravdovým a rovnocenným a svéprávným partnerem své doby. A jestliže tato doba, plná proměn a přesunů, uvedla v pochybnost mnoho starých jistot, aby se domáhala jistot nových, nemůže ani takové divadlo vystačit s jistotami dávanými a zděděnými. Má-li svoje ústřední postavení ve společnosti nejen uhlájit, ale rozvíjet, a ne podle titulu, ale fakticky, musí si je stále znovu dobývat. Vskutku tvůrčí divadlo může existovat jen tehdy, když se neustále rodí a vzniká.

*Literární noviny 12, 1963, č. 37, 14. 9., s. 3
poděpsáno: Jan Grossman*

Svět malého divadla

I. Malé divadlo, malá forma - jsou vymezeny rozměrem sálu a velikostí souboru, nebo určitým repertoárem a jevištním stylem, nebo jsou především projevem nastupujícího mládí?

Specifičnost malých divadel a forem rozpoznává, zdá se, intuice obecně bezpečněji než kritika, která by se pokoušela o přesnou a ohraničující definici. Můžeme jistě s prospěchem popsat „techniky“ dnešních malých divadelních útvarů, aniž se mnoho dovíme o jejich podstatě. Ta je ukryta jinde, a spíš ji poznáme, budeme-li tyto útvary studovat dynamicky jako projev určitých tendencí, které se objevují a prosazují v určitém uměleckém i mimouměleckém kontextu, v určité historické situaci.

Výrazná, byť krátká historie nejmladších malých útvarů v českém divadle bude pro to materiálem nejbližším.

Nebývalá konjunktura těchto divadel v době, kdy se mnoho ostatních divadel bránilo návštěvnické krizi, je sama prvním a nápadným faktem, který obrací naši pozornost ne k formám, ale k funkcím malých útvarů. Ukazuje, že malá divadla začala zřejmě zastávat úlohu, kterou ostatní divadla zcela nezastala, a že tak bezděky odkryla slabiny divadel „velkých“.

Pokusíme se rozebrat tuto „kritickou“ roli malých divadel vůči divadlu jako celku, najít jedinečné místo, z něhož byla kritika vedena, a v něm i specifičnost celého hnutí.

II. Za posledních patnáct let prošlo české divadlo složitým vývojem.

✓ XV. Režie	251
Drama a režisérův sloh	253
Režisér ve své době	270
✓ XVI. Herectví	273
Proměna herectví	275
Síla věčnosti	280
Herec a inscenační styl	293
Mládí a moudrost komedie	298
Marie Vášová	300
Ernst Busch	304
Klaun Jengibarov	306
XVII. Scénografie	309
Současné jevištní výtvarnictví	311
Zapomenuté umění	319
25 let světelného divadla	321
Scéna v diskusi	335
Malíř, který nabízí... (Libor Fára)	336
Výpravy Vladimíra Nývltů	337
J. K. Tyl: Drahomíra a její synové	338
Ā. Arbuzov: Irkutská historie	343
Zd. Fibich - J. Vrchlický:	
Námluvy Pelopovy	349
Vl. Vančura: Jezero Ůkereve	351
B. Smetana: Dalibor	354
XVIII. Školy	361
Ůspěch mládí	363
Talenty a vychovatelé	364
XIX. Polemiky, ankety, odpovědi	373
Větrné mlýny	375
Po sjezdu mladých spisovatelů	377
O poezii a kritice	378
Konference o činoherní kritice	380
Konference o činoherní kritice	387
Kritikové odpovídají	389
Kottův Shakespeare v diskusi	391
Jak studenti kominikují	392
Odpovídá dvanáct režisérů	393
Vyzdorovaná práce	393
Miloslav Klíma: Ideál vzdělance	398
Ediční poznámka	402

Publikace vyšla za finanční podpory
Hlavního města Prahy
a nadace Český literární fond

Jan Grossman / 5

Texty o divadle / druhá část

Uspořádali Miloslav Klíma, Jan Dvořák
a Zuzana Jindrová

Vydalo nakladatelství Pražská scéna
jako svou 24. publikaci v roce 2000.

Doslov Miloslav Klíma
Redakce Zuzana Jindrová
Obálka a grafická úprava Ludmila Pavlousková
Fotografie na obálce Jaroslav Krejčí
Barevný frontispis od Viktora Kronbauera

1. vydání, náklad 800 výtisků
Předtisková příprava Studio K.O.H.
Tisk Tiskárna Daniel

Doporučená cena 159,- Kč

ISBN 80-86102-12-2

