

## Jan Císař - PUTOVÁNÍ ZA DIVADELNÍM MÉDIEM

Medium is message.

Tahle slavná a dnes svým způsobem asi už legendární věta kanadského teoretika komunikace Herberta Marshalla McLuhana, že „médiu je sdělení“, může být interpretována všelijak; nechybí ani formulace, které tu holou a stručnou větu nazývají „chytlavým sloganem“. Operace s pojmem médium na poli divadelním také není příliš častá, dokonce se může chápat jako něco nepatřičného. Neboť pojem médium – či ještě spíše v množném čísle média – se v současnosti používá pro zcela jiné komunikační způsoby a „kanály“ než pro divadlo. V této souvislosti by se z jistého hlediska dalo až mluvit o tom, že chápat divadlo jako médium je pro něj skoro urážka, neboť se tím stahuje do sféry masové populární subkultury. Přes všechny tyto problémy, otazníky a pochybnosti se budu v popisu a analýze svého putování za poetikou Divadla Kámen pojmu médium držet. Vycházím tu z toho významu tohoto pojmu, jenž znamená „prostředek, prostředník, prostředkující“ a jemuž se dá rozumět také tak, že jde o jisté „prostředky zprostředkovávající“ nějakou zprávu už tím, že existují v jedinečné podobě, jsou využity v rámci nějakého uměleckého druhu jako celku, jenž se skládá z různých částí (dalo by se také mluvit o systému) a mají tou jedinečnou podobou své existence schopnost i možnost cosi spontánně sdělovat.

Podle mého názoru jsou v divadle dvě základní kategorie, které je svou povahou, už tím že jsou, utvářejí jako médium zprostředkující sdělení. Divadelní prostor, který umožňuje v části pro předvádění – označované hojně jako jeviště – svou trojrozměrností pracovat s originály jevů (člověka i předmětů) a zároveň pro vnímání diváků realizovat základní divadelní konvenci, která znamená, že všechno, co je v tom prostoru pro vnímání, chápeme jako něco smyšleného, fiktivního; prostě všechno je v tomhle prostoru „jakoby“. Jak to v roce 1923 geniálně a stručně formuloval Otakar Zich: „Scéna je prostor skutečný, ale hledíc ke konkrétnímu svému určení, *nepravý*“. A pak je tu kategorie scéničnosti – dokonce bychom mohli mluvit o divadle jako médiu, tj. prostředníku specifické scéničnosti, jež je vázán na herectví. Jde o vztah herce, který svou tvůrčí aktivitou musí být přítomen v každém představení zde a teď, a onoho prostoru pro předvádění. „V tom a ne jiném prostoru zaujímá ... herec nějaké postavení spojené s postojem a činí tento prostor z pouhého místa děje, které je schopné vylíčit i *vyprávění*, prostorem *předvádění*, které se v moderním divadle stává stále víc skutečným *prováděním*; tj. prostorem v pravém slova smyslu scénickým,“ píše Jaroslav Vostrý.

Takže prostor a herec jsou tvůrci divadelní scéničnosti jako prostředníci, kteří ve své základní ontologické rovině sami o sobě formují sdělení, jež může zprostředkovat právě jenom divadlo. O něčem takovém mluvil Petr Macháček na seminářích. Přiznávám, že jsem mu tehdy nerozuměl, když říkal, že přece musí být taková divadelní forma, která už sama o sobě, jen tím, že je divadelní, že existuje jenom jako divadlo, cosi sděluje. To „nerozumění“ ovšem vyvolávaly dvě inscenace, o nichž jsme se v letech 2004 a 2005 na těch seminářích bavili: Mlejnek a Marmeláda. Macháček jako autor textu i režisér v nich totiž spojoval dva principy, skrze něž chtěl uskutečnit svůj sen o divadelní formě, která jsouce divadelním médiem už něco sděluje. Na jedné straně uplatňoval narativitu jako soubor formálních a tematických znaků, jímž se vyznačuje vyprávění, jehož jádrem je příběh se všemi dalšími rysy, na nichž tato kategorie doslova závisí: tj. sled událostí, řetězení situací a postavy – abych jmenoval ty nejdůležitější, které tvoří obvyklé uspořádání textů pro divadlo. Odtud pak obě zmíněné inscenace získávaly – jak tomu v takových případech bývá –

síť motivů, motivických linií a konečně i témat, jež se snažilo scénické provedení převést do divadelního tvaru zdůrazňujícího scéničnost jako specifické divadelní předvádění. Což se dělo především opakováním motivů v podobě promluv postav a pomalostí tempa, s níž se vše dělo. Nebudu zapírat, jako divák jsem tím trpěl – dost, občas hodně. Neboť příběhy jak Mlejnku – inspirovaného navíc jedním z dílů francouzského televizního seriálu Komisař Moulin – tak Marmelády stály na poměrně složité zápletky s tajemstvím, které se samo o sobě muselo dlouze rozplétat, a když k tomu ještě přibyla rozvláčnost scénického provedení, tak to chvílemi bylo k nesnesení. Znal jsem diváky, kteří prohlašovali, že se už nikdy nenechají od Macháčka týrat. Je ovšem třeba dodat, že i tak to byly inscenace v kontextu amatérského divadla mimořádné a rozhodně zcela jedinečné. Nedaly se v žádném případě pominout ani zlehčovat.

A pak přišly v roce 2008 Žáby, v nichž se na plno projevil Macháčkovy tendence usilující o osobitou poetiku Divadla Kámen. Snaha o vyprávění příběhu prakticky zmizela, zůstala jedna jediná událost, jedna jediná situace: ve sklepě domu jedné manželské dvojice se objevily masy žab a šlo o to, jak je likvidovat. Na zcela holém jevišti, na němž bylo jenom několik židlí, se všechno soustřeďovalo jen a jen na tento problém. Nebo ještě lépe: na jeho scénické předvedení. Začalo to textem, v němž se výrazně a trvale opakovaly některé – většinou krátké – repliky, jež nesly stále stejné motivy. Byly to vlastně variace na jedno dané téma, jež trvaly po celé představení a byly jeho osou a těžištěm. Provedení na jevišti se plně podřizovalo této až monotónní poloze a zdůrazňovalo rovněž repetitivností, jistou státností a neměnností rytmu jen a jen onen ústřední problém. Vznikl tak jakýsi vzorec chování a jednání lidí v konkrétní situaci, který svou scénickou podobou abstrahoval od všech kontextů a reálií a stával se jakýmsi **obrazem** – v nejlustnějším smyslu toho slova – nějaké fiktivní skutečnosti. Do ní ovšem mohli diváci svou představivostí vložit další různé významy a rozvíjet tak onen vzorec chování a jednání stejně jako celou nesmyslnost absurdní výchozí a stále jediné události.

Pojem obraz jsem nepoužil náhodou. Neboť přes všechnu důležitost promluv, které jistě určovaly scénický tvar Žab, v poslední instanci na konec šlo o působení, které otevíralo cestu k uchopení a reflexi toho, co bylo a je konkrétní, a zároveň dávalo šanci (ba přímo nutilo) k rozvíjení myšlení, v němž bylo mnoho možného, co se dalo stále dále a dále rozvíjet, ale zároveň i jakési schéma, jež nabízelo zobecnění. Zkrátka a dobře: nabízela se příležitost myslet obrazem. Pole, jež se takto pro všechny – tvůrce i diváky – rozevírá, je nesmírně velké; odvážím se říci, že nekonečné. Ale krajně aktuální, neboť doba postmoderní i modernost, jež nastoupila a nastupuje po ní, otázku tohoto myšlení obrazem rozevřela naléhavě a pronikavě z nejrůznějších stran.

Divadlo Kámen a Petr Macháček se tímto směrem vydali důsledně a neúnavně, jak to dokazuje inscenace nazvaná Asi ani zahrada. Psal jsem o ní ve studii v časopise DISK 38/2011 a dovolte mně, abych pasáž o Asi ani zahradě z této studie na tomto místě zopakoval:

Už název tohoto scénického tvaru předznamenává jeho sémantickou neurčitost. Částice asi má modální význam, vyjadřuje menší míru jistoty (snad, patrně, možná by to mohla být zahrada). Další poměr, postoj mluvčího, modalita autora a tvůrců představení vyjadřuje zápornka ani, která vlastně tvrdí, že o zahradu nejde. I když však o ni jde. Představení začíná rozhovorem, jež vedou žena a muž sedící v hledišti, kteří se možná, asi, snad dokonce procházejí po budoucí zahradě nebo si ji jen představují a mluví o tom, co v ní kam umístí nebo neumístí. Začíná se hovorem o zahradě, ale na jevišti zahrada není. Jeviště je až na několik předmětů,

jež se zahradou rozhodně v nejmenším nesouvisí, prázdné; sedí na něm muž, jenž je v textu označen jako P-pilot. Sémantická neurčitost trvá, dokonce se stupňuje. V tomto sémantickém duchu jsou prezentovány i postavy označené pouze písmeny. Ž a M jsou žena a muž, T je matka, již S provází při hledání dcery Marušky označené písmenem R, kterou M vyhnala z domu. O postavách se dovídáme, pokud jde o jejich individualitu i sociální zařazení, minimálně: Ž a M jsou dvojice, která mluví o zahradě a má v ní pozoruhodné zážitky, když vidí padat letadlo, ale zároveň zjišťuje, že je to bagr. Žena pak uskutečňuje akci, která se v představení několikrát opakuje a nabývá tak povahy až rituální: podává sklenici s vodou. Přitom sklenku nedává z ruky do ruky, ale klade ji na zem, každý, kdo pije, si ji bere sám. Celé představení tak končí: všichni si berou sklenice, obrací se čelem do hlediště, mlčky a nepohnutě stojí, dopijí, sklenky vrací – a vše končí. Matka s S – snad lékařem, v jedné poznámce v textu se píše psychoanalytik, hledá dceru. Proto bychom – ale zase jen možná, snad, asi, patrně – mohli matku považovat za psychicky vyšinutou, neboť jinak nic tuto její vlastnost neoznačuje. P je bagrista, jenž se v lese – jak jeviště v určitém okamžiku Maruška nazve – potká s Maruškou. Na konci představení jej Maruška představí jako bagristu, který se jmenuje Jan. Z hlediska sémantického pojmenování se tedy o postavách dovíme jen to nejnütnější, co utváří vzorce vztahů, chování a jednání. V této rovině se prezentují i události: T a S hledají R, M a Ž obhlíží zahradu, představují si, jak bude vypadat, dávají ostatním napít a setkávají se s P, Maruška se seznámí s P. Není to ani děj, ani fabule, ani příběh, jen několik samostatných událostí.

Tuto sémantickou neurčitost navozuje ovšem zásadně prostor, v němž se hraje. Není v něm nic než židle a plocha pro pokládání sklenek s vodou. Je to opravdu dokonalá „prostor, která představuje“; v Zichově pojetí noetický a podle autorů Poznámek a komentářů ontologický postulát „obsažený v pojmu herce a hry“ utvářející nejvlastnější a nejzákladnější jádro divadelní scéničnosti. Jakékoliv konkrétní určení tohoto prostoru chybí, je stále jen znakem, jehož případně definují slovně nebo nonverbálně náznakem postavy. Jen slova herců, případně jejich chování (na př. pozorování letadla, později bagru) v jistém směru scénu určují. A někdy ani to ne. Pití vody, které je v tomto scénickém tvaru skutečně velice důležitým aktem, se odehraje jen a jen v holém prostoru, určeném pro hru herců, scénování, aniž by byl čímkoliv vyjádřen jeho smysl – prostě se pije. Touto svrchovanou abstrakcí podstaty scéničnosti jako hry postav v prostoru pro předvádění vzniká *fikční svět*, jenž je přístupný jen skrze sémiotické kanály. I když úplně jednoduché to zase není. Trojrozměrnost prostoru pro předvádění, jenž je – opět v Zichově formulaci – prostorem pravým a skutečným, umožňuje ukazovat trojrozměrné skutečné jevy jako originály – člověkem počínaje. Což scénický princip Asi ani zahrady plně využívá. Není v tom představení příliš mnoho k vidění, ale co je, má konkrétností reálného jevu ohromnou váhu. Na příklad barva. Základní ladění kostýmů, židlí, sklenic a plochy, na níž se sklenice odkládají, je neutrálně černo-šedivo-bílé. Jakmile se objeví jiná barva – červená maska, žlutý model traktoru – okamžitě přímo agresivně rozruší tuto neutralitu, vynutí si soustředěnou pozornost. A tak se utvářejí další roviny sémiotických kanálů, jimiž divák proniká k fikčnímu světu. Také krabice, kterou má matka na počátku na hlavě, je reálným předmětem, jenž tuto fikčnost prolamuje, ale zároveň o postavě něco jako znak vypovídá – má to být její slepota? Tyto zvláštní vztahy prostupnosti mezi fikčním světem a originály reálných jevů výrazně posiluje využití hudby.

Slovo koncert, jež obsahuje citovaná charakteristika podoby představení, je třeba brát v základním smyslu, jež znamená: veřejné provedení hudební skladby. Po

každém z těch osmi „divadelních výstupů“ nastoupí na jeviště hudebníci, kteří zahrají skladby, jež jsou v programu jako na řádném koncertu označeny názvy a sdělují jména skladatelů i těch, kdo je interpretují. Tento koncert se nijak a ničím nevztahuje k tomu, co se hraje, je naprosto samostatnou záležitostí, ta vážná hudba by se dala klidně poslouchat bez oněch 8 divadelních scén. A přece tu souvislost je – *vnitřní*. Je-li totiž divák schopný projít toutéž imaginativní cestou jako ti dva, kteří v hledišti promlouvají o tom, jak bude vypadat zahrada, je-li schopen vstoupit skrze znakový charakter představujícího, zastupujícího prostoru pro předvádění (jeviště) do fikčního světa, pak hudba může rozvinout, umocnit tento jeho prožitek fiktivnosti. Vnitřní jednota je vnější nejednotností posílena a dokonce vytvářena, prohlašoval Vasilij Kandinsky, když v roce 1912 kritizoval Wagnerovu představu syntetického divadelního díla jako spojování „vnějšího rázu“, kde se navíc navzájem jednotlivé složky sobě podřizují. Scénický tvar Asi ani zahrady se v této poloze pohybuje: likviduje děj, fabuli, příběh; motivy verbální a neverbální nevyužívá jako elementární jednotku tematizace, ale jako odraz skutečnosti, o níž scénický tvar vypovídá (propoziční využití), jako jednotku, která buduje logickou strukturu a formuje syntax motivů; zachovává samostatnost všech materiálů (výrazových prostředků) a nabízí divákovi, aby svou imaginací pochopil abstrakci, jež tvoří skutečnost, kterou představení nabízí.