

Jiří Havelka

Divák a divadlo

Náčrt seminární práce

V této seminární práci by nám mělo jít o popsání specifčnosti divadelního diváka. Co ho přesně odlišuje od diváka v kině nebo návštěvníka výstavy? Jaká je jeho role, jak může ovlivňovat představení, proč vlastně pořád chodí diváci do divadla atd. Toto je předběžné vymezení prostoru, kde by se měla práce přibližně pohybovat.

1. Jedinečnost divadla. Jedinečnost diváka.

Rozhodne-li se člověk zajít večer do divadla, stává se divadelním divákem, a to je naprosto jedinečná funkce, stejně jako je – v porovnání s ostatními uměleckými druhy – jedinečné divadlo samo. Ona jedinečnost je zakotvena právě ve specifickém vztahu divadelního diváka a herce, ve vztahu jeviště hlediště. Tady si pomůžeme úryvkem ze statě Jaroslava Etlíka: „Existuje-li v divadle lidský originál na obou stranách umělecké komunikace, logicky z toho vyplývá, že také proces vnímání tu neprobíhá jednostranně, nýbrž v obou směrech. Herec a jeho akce jsou na jedné straně vnímány publikem, aby na straně druhé herec sám vnímal veškeré reakce diváků. Z tohoto faktu tedy plyne jednoduchý, až banální závěr: v divadle herec a divák tvoří neodlučitelnou dvojici. A to dvojici natolik významnou, že teprve díky ní – díky jejich vzájemné „spolupráci“ – se realizuje divadelní představení.“

Nemusím asi zdůrazňovat, že když v kině není ani jeden divák, projekce přesto může probíhat, kdežto divadlo bez diváka prostě *nevznikne*. Herec a divák zde teprve v sobě navzájem nachází svůj smysl, myšleno tedy alespoň pro ten jeden konkrétní večer.

Jedině v divadle má proti sobě divák nejen „umění“, ale především (obraz) sama sebe - tedy člověka (samozřejmě člověka, který je hercem, a to navíc zformovaným hercem, vytvářejícím postavu, ale to se dostáváme jinam.)

2. Komunikace

Ovlivňuje-li jeviště hlediště a naopak, řekněme si, jaké tedy jsou možnosti vzájemných akcí a reakcí na ose jeviště-hlediště. Je jich nepřehledné množství. Zásadně se dělí dle mého názoru na dvě skupiny: reakce na sdělení a reakce na sdílení.

Sdělení je myšleno jako přenos informace – tedy komunikace – informace, která běží v obou směrech. Herci vytvoří situaci, která v sobě nese určité sdělení, které divák rozkóduje a vyšle o tom signál zpět. To ale není vše, co mezi hercem a divákem probíhá.

Reakce na *sdílení* vyznačují ve chvílích, kdy si divák uvědomí pospolitost konkrétního večera, kdy probleskne osobní, originální účast všech přítomných v divadelním prostoru v tomto čase. Proč tolik fungují tzv. (často zneužívané) odbourávačky. Jednoduše proto, že všem dojde, že kromě herci zobrazovaném a diváky vnímaném umění zde také tráví společný večer lidé a lidé.

Otázkou je: dá se s tímto poznatkem pracovat nějak při tvorbě inscenace, dá se s tím nějak počítat, hrát s tím, zakomponovávat? Budeme-li na divadelní komunikaci aplikovat pravidla běžného rozhovoru dvou přátel (nebo sebe samého se známým), budeme možná překvapeni lapidárností určitých závěrů.

3. Druhy reakcí

Vždy jsem si říkal, jestli ta „oboustranná komunikace“ není spíš frázi. Vždyť na jevišti se exhibují herci a diváci naproti sedí. Je jasné, kdo je tu aktivní a kdo pasivní. Tak jakápak oboustranná komunikace. Copak diváci během představení mluví s účinkujícím případně s postavami? Co se mé osobní divácké zkušenosti týče, byl jsem jen málokdy svědkem přímého diváckého komentování situace případně povzbuzování hrdiny. (Párkrát ano, ale pokaždé tehdy, když nějaká – nejčastěji amatérská skupina předváděla kus „svým“ divákům – tedy velmi blízkému okruhu přátel, kteří znají jednotlivé členy a třeba i poetiku souboru.). Pomineme-li i boční zvukové divácké efekty (např. pokašlávání, vrzání židlí, poposedávání na židli atd.), tedy reakce, které nejsou přímo mířené k jevišti a vznikají nejčastěji náhodně (samozřejmě ne úplně – zvuk vrtění diváka na židli má bezpochyby svou jasnou informační hodnotu), zbývají nám reakce přímé – divácká odpověď na jevištní akci. A jelikož si musíme přiznat, že divák se dnes v divadle rozpláče velmi zřídka, stejně jako se málokdy podaří donutit diváka strachy vykřiknout, zůstává nejzásadnější reakcí publika **smích**. To je dle mého názoru nejpodstatnější reakční divácký čin, to je divákům komunikační akt. (Funguje to i v negaci – „nesmích“ tam, kde obvykle bývá smích je také specifickou reakcí specifického publika ten jeden večer a vysílá to směrem k jevišti jasný signál, se kterým musí osoby na jevišti nějak naložit, nějak na něj reagovat.) Dobře. Smích je reakcí na něco vtipného, řeknete si. Je tedy jen potvrzením, že vtip či gag se povedl. Jenže to bychom význam této reakce velmi zúžili. Smích divadelního publika může být podle mne artikulován do několika možných vyznění a nabízí opravdu širokou paletu vyjádření k dění na jevišti. Nechci vytvářet typologii smíchu nebo snad zavádět nový obor smíchologii, pokusím se jen naznačit určité druhy diváckého smíchu, které jsem vyzoroval při sledování i několika desítek repríz téhož kusu.

Existuje **smích souhlasný** a **smích nesouhlasný**. Divák jím buď přikyvuje vyznění situace na jevišti (něco jako: Jo, takhle to někdy bývá.) anebo naopak odporuje iluzi divadla („Ne, tak tohle by se mi stát nemohlo). Jedním z typických a častých smíchu je **smích** (nazvěme ho třeba) **bulvární**. Ten následuje po akcích, které evidentně útočí na naši základní signální soustavu a s okolním jevištním děním, s celkovou strukturou inscenace ani s předchozími situacemi nemá mnoho společného. (Zde je zajímavé sledovat, v jakých okamžicích se herci snaží tuto reakci vzbudit). Často pozoruji **smích upozorňující**. Bývá osamocen a je spíš vyjádřením o původci této reakce než o představení. Divák jím chce upozornit, že je tu někdo, kdo vnímá představení ještě v úplně jiné rovině, má specifický humor a vůbec je „jiný“. (Divil jsem se, jak velký vliv může taková reakce – kór když je opakovaná – nejen na herce, ale především na ostatní diváky a tím celé večerní představení mít). Nejraději mám reakci, kterou jsem si pojmenoval jako **smích očišťující**. Je nejzácnější a zaznívá jen v momentech, kdy se podaří sjednotit akci na jevišti s divákovou recepcí v určité katarzní výměně. Je to smích, který částečně odpovídá divadelní frázi „sami sobě se smějete“. Je to smích daleko víc tragický než komický. Je to zhruba tento druh odpovědi: „Tohle dobře znám z vlastního života, není mi úplně příjemné, že mi to tu předvádíte, ale když se zasměju, trochu to shodím i v sobě a třeba mi pak bude líp.“

Existují jemné odstíny každé z reakcí, existují jejich kombinace, nehledě na to, že publikum nikdy není úplně homogenní a často reaguje velmi protichůdně. Berte to jen jako příklad toho, jak divák v divadle může reagovat a jak může ovlivňovat předváděný obraz. (Což v kině nikdy nezažije)

4. Konkrétní inscenace:

Divadlo na Zábradlí. Ivánku, kamaráde, můžeš mluvit...

Všichni asi ví, o co jde – dramatizace policejních odposlechů fotbalových funkcionářů. Uvádím to jako příklad představení, kdy právě ta pospolitost lidí v jednom čas na jednom místě přebíjí ostatní složky inscenace. Použiji-li Etlíkův výrok, že „divadlo je vždy něco mezi hospodou a estetickým tvarem“, zde vyhrává hospoda. Všichni diváci jsou „naladěni“ na stejnou notu, protože dobře vědí, že to není tak docela fikce – dva herci nám zde předvádí dva fotbalové funkcionáře, ale jejich slova jsou pravé záznamy. Někteří četli přepisy těch telefonátů v novinách, všichni se o úplatkářské fotbalové afěře dověděli z televize atd. A teď se tomu všichni smějí. Samozřejmě tento tvar nepostrádá estetické kvality: Čtvrtníček s Lábusem vytvořili dokonale živé postavy společenských zrůd, které ale mají své lidské stránky a slabosti, v nejzajímavějším místě mozku vlastně pochopitelné, v inscenaci je orchestr, který hraje různé verze známé sportovní znělky, zpívá se Barcelona atd., ale do popředí neúprosně vystupuje fakt, že všechno co tu vidíme a slyšíme se nás všech v tomto sále až mrazivě týká, žijeme v tomto státě, v této době a hned jak vyjdeme ze sálu, budeme toho zase plnohodnotnou součástí. Ale teď je nám dobře tady, jsme tu spolu, tady se tomu můžeme společně smát, my přece víme víc než ti venku, dává nám to pocit, že v tomto sále jsme tak trochu „vyvolení“ a tím ten nepříjemný pocit ze sebe alespoň na chvíli shodíme. Že to není okrajový pocit dokládá masový ohlas na tuto inscenaci a zlidovění replik.

Dejvické divadlo. Sendviče reality.

Tuto inscenaci jsem vybral záměrně jako protiklad. Pracuje s divákovou přítomností skoro stejně intenzivně jako v předchozím případě, ale naprosto odlišným způsobem – nepřímým, sofistikovanějším, vpleteným do inscenační struktury. Reakce zde neprobíhá přímo na ose herec-divák, ale vede přes situace, přesné pointy a herecké detaily postav, které nám mohou na první pohled připadat hodně vzdálené naší vlastní zkušenosti.

Hra Karla Tománka je o zrodu, vývoji a pádu beatnictví a hlavně samotných beatníků. Miroslav Krobot ji spolu se scénografem Chocholouškem zasadili vlastně jen do jedné místnosti. Celou plochu dejvického jeviště zabírá místnost ve stylu 50.let, vidíme ji jakoby v řezu. Do místnosti jsou 4 možné vstupy – hlavní dveře, korálový závěs, dveře do koupelny a okno. Díky tomu se tento prostor neustále mění v byt toho, kdo právě jedním ze vstupů vchází. Od začátku se do vás vkrádá pocit, že další z možných cest je celá „čtvrtá stěna“. A to je právě cesta pro nás – pro diváky – nehledě na kostýmy z 50. let, nehledě na reálný předobraz postav se tato místnost postupně stává vaším bytem – ztotožňujete se s jednotlivými postavami, každá alespoň na chvíli odráží určitý rys, který dobře znáte. Tento inscenační klíč je jasným důkazem toho, že hru netřeba aktualizovat neboť aktualizovaní jsou už diváci. Diváci jsou vždy současní diváci (jinak by byli mrtví a asi by na představení nedorazili), a jejich reakce jsou vždy reakce lidí žijících v současném světě. Ale přece i herci jsou současní lidé, žijící ve stejném světě jako diváci. S tímto banálním zjištěním se nám možná mnoho vnějších nápadů na aktualizaci dávných témat bude zdát přinejmenším kontraproduktivní.

Jako třetí inscenaci bych rád, bez potřeby sebezprezentace, vybral naši poslední autorskou inscenaci na malé scéně Ypsilonky **Drama v kostce**. Důvod je prostý: jejím hlavním tématem bylo hledání jedinečnosti divadla v dnešní době, a tím i specifické role diváka v divadle. Spíš než na popis je to ale na případnou debatu s těmi, kteří to viděli.

