

Jiří Havelka

Mezi barem a estetickým tvarem

Reflexe procesu vzniku inscenace Drama v kostce

Záměr

Drama v kostce bylo míněno jako pokračování autorské dramaturgické řady *1203 aneb Není mi smutno a Nic nás nezastaví*, ale s patrným odklonem od čistého přenosu životních faktů na jeviště směrem k zájmu o vlastní reflexi divadelního rukopisu, potažmo k zájmu o elementární divadelní principy, jejich specifičnost a výjimečnost. Zároveň tedy *Drama v kostce* vznikalo programově jako určitá část bádání pro mou disertační práci *Divadlo a divák*. Na úplném počátku byly tyto otázky: co znamená divadelní představení, jaký je vlastně vztah divadla ke skutečnosti, co ho odlišuje od ostatních audiovizuálních umění, co to je za specifickou funkci být divadelním divákem, čím a jak divadlo pořád trvá, má smysl se mu věnovat atd.

Ideálem mělo být vlastně divadlo o divadle na divadle, ale ne klasickým způsobem divadla na divadle (tak, že si hrajeme na režiséry a herce), ani ne formou jakéhosi vzdělávacího pásma, ale právě jen a jen divadlem samotným. Pokusit se přimět diváka, aby si postupně uvědomoval, že tento večer se stává součástí domluvené hry a že to je právě to, co ho na divadle přitahuje, vzrušuje a baví. Nejen sledovat více či méně podařené zobrazování reality, ale být nedílnou součástí toho večerního aktu - zázraku, navíc nejen součástí, ale přímo nutnou podmínkou vzniku. Vše jen pomocí divadla samotného, pomocí prostředků, ve kterých je divadlo silné, protože mu jsou nejvlastnější: divák by měl potom odcházet s pocitem, že se pro tento jeden večer stal opravdu partnerem, rovnocenným společníkem pro komunikaci, a že kvůli tomuto partnerství má chuť se do divadla vracet znovu a znovu a udržovat ho tak stále živé.

Příprava

Na začátku jsme čerpali z mnoha teoretických knížek a statí se zaměřením na popis divadelní reality, na přenos znaků na jevišti, na těžkosti s tím spojené např. v názvosloví. Problém originálu a znaku na jevišti, problém pojmu autenticita v divadelní realitě, co lze nazývat pravým a nepravým na jevišti, rozdíl mezi označujícím a označovaným, problém divákovy obrazové představy, záměrnost a nezáměrnost, cíleně estetizované a náhodně stylizované atd.... Díváme-li se na divadelní představení (ne inscenaci) strukturálně-sémioticky, vždy náš pohled budou narušovat všechny možné nezáměrné prvky, které „protékají“ obousměrně (tedy z jeviště do hlediště a naopak) během celého představení, a které můžeme těžko esteticky zachytit a třídit. Přenechejme tyto těžkosti teoretikům a soustředme se na reflexi práce při zkoušení Dramatu v kostce. Tuto neuchopitelnost jsme totiž začali vnímat právě jako výhodu. Tedy jako to, co dělá divadlo divadlem. A zároveň jako jakési podtéma naší inscenace. Divadlo je opravdu ve své totalitě neuchopitelné, a to pro nás byl startovní moment. Ten moment jsme si potřebovali nějak jednoduše definovat a shodou okolností jsme objevili citát Jaroslava Etlíka z poznámkového aparátu k jeho statí *Divadlo jako zakoušení*. Ten citát zní: „**divadlo je vždy něco mezi hospodou a estetickým tvarem.**“ Velmi zjednodušeně to můžeme číst tak, že divadlo není jen sdělení, které čerpáme z uměleckého díla ale i sdílení, které čerpáme z ostatních lidí v sále – podobně jako v hospodě. A že to je právě ten důvod, proč je zde divadlo od nepaměti a zřejmě vydrží tak dlouho, jak dlouho tady budou živí lidé. Nejde jen o noetické vnímání díla ale celou ontologickou stránku divadelního díla. A záleží je na tom, kam na této škále od ontologie k noetice, od sdílení ke sdělení,

klademe důraz. Vždy bude přítomno oboje. Nejsou to statické hraniční kameny. Vždy bude jedno podmiňovat druhé a bude záležet na jejich vzájemném poměru. Už proto, že v jednom prostoru divadelním sále (i když na dvou stranách), se sešli současní, živí lidé. Originály.

Ten citát pro nás dostal ještě další rozměr ve chvíli, kdy jsme si uvědomili, že ona hospodská část (sdílení) má velký vliv (někdy zásadní) nejen při představení, ale i při procesu zkoušení. Divadlo je zkrátka skrz na skrz kolektivní, ve všech směrech. Je to věc společenství. I při každém večer znovu zrozeném uměleckém díle, i při fázi předartefaktové, tedy v době zrodu inscenace. V divadle je nejhluběji zakódována právě vespolnost. Vespolnost herců s diváky, ale i vespolnost herců s režiséry, dramaturgy, scénografy atd.

A protože v divadle většinou není hospoda, ale bar (divadelní klub), který jednak rámuje vlastní divácký zážitek (v baru divák většinou začíná, pak je tady o pauze a po představení se zde může potkat s některým z herců), ale hlavně je prostorem pro onu „sdílecí“ část zkoušení, pro ono kolektivní spolužití všech tvůrců v době do zrodu artefaktu (pauzy na kafe a cigára, při kterých se často budoucí inscenace významně posune), dovolili jsme si pozměnit původní citát na „divadlo je vždy něco mezi barem a estetickým tvarem.“ Což se navíc rýmuje.

Tématem samozřejmě nebylo jen divadlo samo (to bychom se právě nevyhnuli nudné teoretické hravosti), ale spousta dalších podtémat, která nám byla vodítkem při hledání na zkouškách: Z pohledu tvůrců nemožnost uniknout divadlu, zbavit se ho. Z pohledu perspektivy současného světa neustále další a další prostory (kostky), do kterých utíkáme, aniž si uvědomujeme, že jsou vlastně velmi podobné. Naprostá rozvolněnost hranice mezi skutečností a iluzí, hrou na skutečnost. (A to nejen v té netlustší podobě jako například nějaké simulátory a počítačové hry, ale v mnohem jemnějších náznacích až třeba ke komunikaci s někým blízkým). Otázka odpovědnosti (ve chvíli, kdy si nejsem jist, nakolik je to či ono skutečné), kolektivní zříkání se odpovědnosti právě kvůli ziluzivní skutečnosti a mnoho dalších. My však nechceme vykládat inscenaci a hledat rozličné interpretace, chceme zpětnou reflexi zjistit, zda se z původního záměru zkoumat jedinečnou komunikační složku a její možnosti podařilo dospět k nějakým závěrům, které se dají zobecnit a být návodem k dalšímu zkoumání.

Zkoušení

Zkoušky měly od počátku poměrně jasnou koncepci. Chtěli jsme postupovat improvizacemi podle předem vytyčených fází, které vlastně opisují fáze zrodu představení jako uměleckého díla i jakési hypotetické fáze zrodu divadla samotného.

Fáze nula: pohyb.

„Divadlo je druh umění pohybových. Základem divadla je pohyb.“ Jan Císař

Ale k pohybu potřebujeme prostor. Prázdný prostor. Ale ještě spíš vymezený prostor. Vymezený něčím nehmotným, jen nějakým náznakem hranice, která může hned zmizet (stejně jako okamžik právě uskutečňovaného divadla). Tedy ve tmě se nejdřív vyvalí kouř, v němž je vidět najednou rozsvícené čtyři červené lasery, které v rozích vymezují kostku – krychli o rozměrech zhruba 3krát3krát3 metry. Teď potřebujeme herce – potažmo postavu. Ale k herci potřebujeme světlo. (Bez prostoru, světla a herce není divadlo). Rozsvěcí se první (pokud nepočítáme za světlo už ony lasery) malé bodové světlo přesně uprostřed vytyčeného prostoru a světlo nám odhalí prvního člověka. (Přesněji herce, který vytváří hereckou postavu, která vytváří v divákově mysli dramatickou osobu.) Postava se právě doobléká (do „kostýmu“ – což je důležité, ale tento důvod ozřejmíme až později). Rozhlíží se, neví, kde je. Dým, prázdno. Postupně se nám takto vyloupne konečný počet postav – čtyři.

Nyní jsme potřebovali naznačit v pohybu nemožnost uniknout z prostoru – že máme vlastně čtyři postavy chycené v pasti. A to je pro nás hlavní dramatický motor následných událostí. Nevěděli jsme, kdo jsou ty postavy, jak se sem dostaly, kdo je zavřel, zavřel je někdo – vůbec jsme toho zatím moc nevěděli. Ale ani divák neměl zatím vědět mnoho. A divácké hledisko pro nás bylo jedním z klíčů.

Proto jsme začali opravdu od pohybu – hledáním co nejlepšího pohybového vyjádření obrazu uvíznutí v pasti divadla. Chodili jsme po prostoru, na zemi si určili hranice, které se nemohou překročit. Nejdřív jsme to zkoušeli s jedním hercem v tomto vymezeném prostoru, pak se dvěma, se třemi až nakonec se všemi čtyřmi. Jako nejvhodnější se nakonec ukázalo vnímat prostor tím způsobem, že ve chvíli vstupu na hraniční čáru přechází chůze herce v chůzi divadelní (měsíční), tedy stále jde, krok se nezměnil, vlastně se na herci nezměnilo nic, jen jde na místě, fyzicky se neposouvá. Ale on sám to nepozoruje, pokud není konfrontován s jiným objektem v prostoru. A protože prostor je zaplněn pouze dalšími postavami, vytvořili



jme pro improvizace jednoduché pravidlo: ve chvíli, kdy dojdou na kraj prostoru, pokračuji v chůzi jakoby nic, ale neposouvám se z místa a pokud se v tu chvíli podívám na jiného herce, ten mi musí „dohrát“ iluzi pohybu tím, že se nepozorovaně „šoupáním chodidel“ posouvá v opačném směru než je moje chůze. Z toho nakonec vršením počtu postav vzniklo tolik zajímavých situací, že by to bývalo vydalo možná i na krátké pohybové představení, ale pro nás to byl jen začátek.

Žádné charaktery, jen pohyb v prostoru, který divákovi dává první základní informaci: právě začíná vznikat divadlo, na jeviště se dostaly čtyři postavy, nemohou uniknout a jsou chyceni samotnou divadelní iluzí.

Fáze jedna: slovo – vnitřní hlas.

„Slovo je v naší tradici hlavní nástroj herce, nejdůležitější prostředek divadla.“ Jan Císař

Další část naší cesty měla být o vnitřních monolozích postav. Co si postavy myslí o prostoru, ve kterém se ocitly. A zde už muselo přijít i jisté zaostření na to, kdo ony postavy jsou. Tedy hledání charakterů. Improvizování skrze vnitřní monology je hodně specifická forma improvizace. Vyžaduje naprosté soustředění, koncentraci. Podstatou je najít způsob myšlení hledaného charakteru. A to není lehký úkol. Je potřeba najít průsečík, kde se střetává osobní myšlení herce (které jakoby umí, ovládá - je to on sám, je mu to přirozeně dáno) s myšlením charakteru, který chceme zobrazit. Teprve pak (po naroubování cizího myšlení na své vlastní) si je herec jistý a může se jen nechat inspirovat a rovnou zveřejňovat promluvy postavy.

To byla jedna z těch těžkých částí zkoušení, protože bylo potřeba přijít na to, jak která postava řeší nastalou situaci, což zpětně ovlivňovalo její charakter i monolog. Čili to následně ovlivňovalo zpětně to předchozí, a proto byla konečná fixace poměrně zdoluhavým procesem. Bylo nutno najít čtyři rozdílné druhy myšlení, čtyři přístupy k těžko vysvětlitelné situaci: Jsme zavřeni v prostoru, který jakoby neměl hranice, můžeme jít pořád dál, ale přitom vzhledem k ostatním stojíme na místě. Prostor, kde nejsou zdi ani mříže a přesto nelze odejít. Důležité bylo, že vysvětlení tohoto stavu jsme hledali naprosto racionálně, věrohodně, žádné divadelně-magické řešení. Licencí bylo, že dál postavy vidí jakoby jen černo, ne

divadelní sál (ten objevují až postupně). Z této fáze zkoušení se nám tedy zrodily čtyři charaktery. Dopředu jsme věděli, že od toho prázdného prostoru chceme v závěru dojít k nějaké miniinscenaci odehrávající se v baru (z důvodů výše popsaných). To nám trochu usnadnilo hledání, protože jsme se mohli opřít o charaktery, které se mohou potkat v baru – tedy se nám postupně vyloupily: barmanka, detektiv, jakýsi kabaretní zpěvák-travestita a divadelní režisér.

Detektiv jako člověk, který si vždy ví rady („jde o únos, ale já vás odsud dostanu“), racionální, ješitný atd.

Zpěvák jako homosexuál, hodně mluví, čímž rozjíždí situace („jsme účastníci reality šou - nový druh – žádný rekvizity, cigárka, jen čistá psychologie“)

Barmanka – emoční typ, vidí v tom nějaký sociologický projekt, výzkum vztahů atd.

Režisér – jako zástupce typu, který ví víc, než ostatní (jakoby trochu viděl do „kuchyně“, ale nechce nic prozradit, nenápadný (má to za halucinaci způsobenou alkoholem – možná záchytka)

Jakous takous představu jsem o charakterech měl dopředu, ale tady se atmosférou při improvizacích podařilo velmi přirozeně najít typy blízké hercům (ne blízké jim samotným, ale stylizacím, které jim jsou blízké), které přesto vyhovují všemu, co jsme od nich ještě požadovali.

Fáze 2: slovo – dialog

„Podstatou divadla je dialog: slovo mezi lidmi.“ Zdeněk Hořínek

Postavy se navzájem neznají. Každá si o každé myslí, že ví víc, než ona. Naprostá nedůvěra čtyř lidí, které něco svedlo dohromady a nemohou ven je ideální (samozřejmě až modelová) dramatická situace. Divák slyšel, co si sami jednotlivé postavy myslí o situaci, ve které se ocitli, tím si o nich udělal nějaký obrázek (začátek dramatické osoby), a teď je vidí v situaci, kdy vstupují do vzájemného dialogu. Tedy hrají něco před ostatními. (Postupné dávkování informací směrem k divákovi, který si sám skládá obraz.)

Snažili jsme se o vytvoření věrohodných postav – tedy blízkých empirické zkušenosti diváků z reálného světa (zkrátka civilní typy – jako kdyby nějaký tajemný mechanismus vytáhnul



náhodně zvolené čtyři lidi a dosadil je na jeviště) a to proto, abychom mohli jít u takto pojatých charakterů ještě do větší stylizace, abychom je i na jevišti ještě mohli dosadit do divadelního představení, tedy o stupeň vyšší stylizace. To bylo také předmětem improvizací – vytvořit charakter, který potom po krocích stylizujeme až do úplné karikatury. A následně dostat tyto charaktery do vzájemných interakcí – budovat vztahy. Přes různé druhy přetvářek, přes nedůvěru, která

nese konflikty jako zárodky dramatických situací začít vytvářet síť možných vazeb mezi čtyřmi osobami, které pro nás ještě před chvílí byli samostatné jednotky a nyní řeší problém jako problém společný. Začali **jednat**. Začalo vznikat divadlo jako napodobení lidského jednání.

„Podstata divadelního umění je a odjakživa byla v předvádění jednání lidí v dramatických situacích a vzájemných vztazích.“ Zdeněk Hořínek

Odbočka:

Ze začátku to vypadalo, že by se tato část mohla celá nechat improvizovaná. Jen vytyčit mantinely a obsah nechat víceméně na hercích (při zkouškách nabízeli hodně, vždy to bylo situační a nosné), ale došlo k tomu, co už jsem si od té doby ověřil vícekrát, a stále víc a víc mě to zajímá. Jak přenést spontaneitu zkoušky do inscenace. Spontaneitu jako sílu okamžiku, moment geniální náhodnosti. Jako režisér nabídnu pouze zadání a pak už se jen dívám. Vlastně se dívám na právě probíhající divadlo (i když je to jen zkouška, jsou zde všechny atributy představení: herci, divák-já, prostor, světlo, atd.). A bavím se. Ale bavím se proto protože vím, že herci nemají připravený žádný text. Kdybych si myslel, že koukám na tisíckrát obehrané repliky, můj dojem bude úplně jiný. Informace, že vše se rodí právě teď před mými zraky je pro pochopení takové improvizace zkrátka zásadní. Ale jak tuto informaci sdělit divákům? V programu? Pomůže to? Další problém – stará známá pravda – to, co fungovalo jednou už podruhé nefunguje, protože umění říkat věci, jakoby se pokaždé právě zrodily, je věc mistrovství. I proto to dopadlo tak, jak to dopadne vždy: celá část se improvizovala, vždy se zapsalo to nejlepší, pak se ty nejlepší kousky ze všech improvizací poskládaly, perfektně zafixovaly a nyní působí při představení téměř jako improvizace.

Fáze 3: Imaginace

„Každý předmět, který vstoupí na jeviště, jakmile se stane součástí pro obě strany domluvené fikce, je automaticky znakem.“ Jaroslav Etlik

V jednu chvíli se Detektiv rozzlobí na Režiséra a nařkne ho, že ví víc než dává najevo, že ví, a ať mu okamžitě ukáže nějaký dveře, který vedou ven. Režisér ironicky nakreslí do vzduchu imaginární dveře, chytne imaginární kliku, otevře imaginární dveře a imaginárně je za sebou zabouchne. V tu chvíli pro ostatní zmizel, nevidí ho, vstoupil jakoby do jiné kostky.

Tento klasický jednoduchý divadelní trik jako z dramatického kroužku je startem pro ostatní „triky“, jejichž složitost a rafinovanost se postupně zvyšuje. Každý se dostává do své vlastní kostky, kterou na jevišti samozřejmě realizujeme v kostce jediné, dochází tak k napětí mezi znázorňovaným a znázorňujícím,

lépe teatrologicky mezi označovaným a označujícím nebo prostě mezi tím, co je skutečně přítomno na jevišti (v tuto chvíli nic-vše tvoří herci sami ze sebe-vlastně pantomimou) a co se tvoří v divákově představivosti. Přesné popsání rozdílu mezi tím, co divák vidí a tím, co si skládá ze všech audiovizuálních impulsů v hlavě, je opět na samostatnou explikaci, nám proto postačí příklad: Když mají na



jevišti čtyři lidé propletené vzájemně končetiny, aniž by se dotýkali a divák ví, že „imaginárně“ se nikdo z nich nevidí (jsou jakoby každý sám ve svém prostoru – ve své kostce), prožívá divák magii divadelního obrazu a už ho máme „na naší straně“, přistoupil na první schod naší hry a teď ho musíme vést dál, do dalších vyšších pater. Na jevišti nám

přibude „pravá“ rekvizita – dveře v rámu na kolečkách. Je to tedy také jen náznak, ale je hmotný.

Tady bychom opět potřebovali širší teatrologický rozbor o pozici rekvizity na škále mezi iluzivností a skutečností, zřejmě bychom se nevyhnuli přesnějšimu vymezení pojmů znak, náznak, symptom atd., zabrousili bychom k rozmlžení termínu autenticita, používáme-li ho na poli divadelním, znejistili bychom, jak vlastně v divadelní stati používat slova „pravý“ nebo sousloví „jen jako“ či „jako by“, ale nám v tuto chvíli jde spíše o pochopení tohoto dalšího stupně při stavbě *Dramatu v kostce*.

Přidáme-li nyní do další nástavby „hry s divákem“ zvuk, tedy ruchy, máme již několik vrstev vzájemně kombinovatelných a vytvářejících síť možností domluvené hry, okamžité konvence. Máme kombinatorickou řadu možností imaginace a iluze. Za dveře se jde barmanka jakože vyčůrat, všichni víme, že nečůrá, ale když vyjde, ozve se ruch splachování, zmate to postavy, ale nezmate to nás, diváky. Kdyby se ale ozval pravý zvuk splachování jdoucí přesně zpoza dveří, možná, že by to i trochu rozhodilo publikum,



a kdybychom tam najednou pravý záchod i uviděli, byli bychom si jako diváci ještě víc nejisti. Toto znásobení potenciálních vrstev divadelní falešnosti (nepravosti) se postupně rozvíjí ne na příkladu záchodu, ale na cigaretě, která je nejprve imaginární, pak jen náznaková, pak vypadající opravdově, dokonce se z ní kouří, ale je falešná (z ptákovin) a teprve nakonec pravá cigareta, která svým dýmem odhalí lasery v rozích kostky. Tato fáze je

nejdelší a nejbohatší, vidíme vytvářet ruchy naživo na jevišti postavou, která se nám v průběhu vyloupila. Je to postava čerňáka, tedy jakéhosi divadelního technika – nemluví, od začátku byl trochu tušit (diváci si mohli myslet, že je to chyba, že občas vidí někoho proběhnout), ale on se odhaluje postupně, promyšleně, rafinovaně, až se z něj ke konci stává hlavní hybatel, tedy spíš ukončovatel veškerého jevištního dění. Vidíme, jak postavy zjišťují, že dveřmi mohou projít do jakéhokoli prostoru chtějí (protože to divadlo umožňuje) a tak se dostáváme do lesa (opět „dramatácká“, záměrně klišovitě divadelní tvorba iluze – zelené světlo a poletující broučci na drátkách animování „čerňákem“), na mořské pobřeží či do výtahu (stejně kostky nachází postavy i nad sebou i pod sebou). Nejde o výčet možností, jde o to, že v této fázi budujeme strukturu s nekonečně mnoha variantami, je to jako nikdy nedostavěná síť, která ale nedrží sama o sobě, ona se propojuje až v divákově představivosti. A to je hlavní princip. Divák nejdřív kouká, pak se snaží pochopit a potom začíná vytvářet představy – obrazy, stal se nedílnou součástí právě tvořeného díla, které se navíc vrší způsobem, který by diváka měl na tento fakt upozornit. Vnímající (dívající se a poslouchající) divák by si měl uvědomit, že to, co se děje, se děje jen díky němu, měl by až fyzicky pocítit onu pospolitost, vzájemnost, existenční podmíněnost toho, co vidí a toho, že na to kouká. K tomu nám slouží především postava detektiva jako přísně racionálního člověka, který onu iluzi „jakože“ nevidí, imaginativnost na něj nefunguje, čili ve chvíli kdy všichni jedou výtahem, on stojí za dveřmi a hledá čudlíky, které tam samozřejmě nejsou – on je ztělesněním označujícího, co je „reálně“ na jevišti, co je opravdu vidět. Zastupuje diváka, který na hru nepřistupuje (jako ta často citovaná Nataša z Vojny a míru, která při sledování opery nechápe, že se to skutečně neodehrává). Zastupuje tu technickou část, kdežto ostatní

postavy zastupují obrazovou část v mysli diváků – a z toho rozporu samozřejmě vzniká komično, které nejen že je zábavné a situační, ale především vždy podtrhává ten základní fakt: bez tebe – diváku – by tady dnes nic nebylo.

Nakonci této „imaginativní“ části pochopí Režisér, kde jsou vlastně celou dobu zavřeni. Pochopí to právě na základě několikanásobné „nepravosti“ cigarety – on sám rozjel hru na imaginární cigaretu (nabídnul z neexistující krabičky a pantomimicky jednu vytáhnul), jenže najednou vidí v ruce ostatních „pravé“ cigarety. Nechápe, rozhodne se vyzkoušet onu „pravost“ drastickým způsobem – típne cigaretu o dlaň zpěváka, toho to ale vůbec nebolí (divák se při típnutí lekne, protože cigareta vypadá opravdu opravdově – kouří se z ní), režisér si od detektiva tedy onu cigaretu půjčí (při předání upadne na zem, aby se vyměnila za opravdu pravou) a kouří – cigareta teď evidentně ubývá, divák to vidí, je si jist, že teď už musí být „skutečně právě pravá“ – nebo snad ne? Režisér vyfoukne dým do rohu kostky, která je celou dobu drží na území 3krát3rát3 metry a v dýmu se nám náhle zjeví červený laser ohraničující rohy kostky. Režisér chápe: „jsme v divadle“. (protože tohle prostě jinde možné není).

Fáze 4: Diváci a herci

„Divadlo je jediným druhem, v němž je divák konfrontován se sobě rovnocenným subjektem.“ Jaroslav Etlik

Nyní jsme potřebovali najít klíč k tomu, jakým způsobem herci zjistí, že jsou herci – tedy, že jsou celou tu dobu součástí právě probíhajícího představení před diváky a přitom se vyhnout klasickému modelu divadla na divadla, kdy jsou herci (nevěrohodně) najednou „jakože“ překvapeni přítomností diváků. Chtěli jsme najít pravou podstatu divadelní komunikace – interakce hlediště a jeviště. V čem spočívá její jedinečnost v porovnání s jinými současnými médii, které se také snaží být interaktivní. Televize, kde můžete ovlivňovat pořady skrze telefonování nebo textové zprávy. Noviny, kde můžete reagovat na článek skrze internetovou verzi této tiskoviny. Jen v divadle je interakce tělesná. Je přímá, nezprostředkovaná jinými technickými nosiči. To je síla a výjimečnost divadla.

„Divadlo nemůže existovat bez hmatatelného kontaktu herce a diváka.“ Jerzy Grotowski

Velmi snadno se pak určil moment, kdy a jak jednotlivé postavy zjistí přítomnost diváků – zkrátka po reakci, po divácké reakci na něco, co postava už vědomě na jevišti vytvořila. Důležité je slovo vědomě. Režisér to pochopí ve chvíli, kdy vysvětluje ostatním, že nemyslel „v divadle jako v budově, ale v divadle jako...“ „jako co?“ řeknou všichni naráz se stejným gestem, což je známka něčeho narežírovaného, známka zestetizované reality, tedy nejsme v realitě, ale v jakési její stylizaci, Režisér náhle mezi „normálně“ vypadajícími gesty zahlédne něco, co je evidentně uměle vytvořeno (taková náhoda to být nemůže), tedy někdo něco vědomě estetizuje – tvoří Gestalt. V tu chvíli Režisér spatří diváky. Vše je hra. Otevřená hra s diváky a pro diváky.

Teď bylo třeba najít tyto momenty vědomého záměrného jednání (herectví) korespondující s charakterem postav: Zpěvák recituje báseň, po které přijde potlesk (divácká reakce). Barmanka zkusí naoko líbat režiséra a ono to vyjde (i když „jen jako“). A zatvrzelý detektiv řekne schválně špatný vtip – lidé se zasmějí.

Odbočka:

V tomto místě inscenace se diváci zasmějí pokaždé, protože kdyby se nezasmáli, hra by nemohla pokračovat. Je to tedy přesně ten moment, kdy reakce diváka opravdu podmiňuje další chod – proto je to udělané (zahrané, vymyšlené a narežírované) tak, aby se lidé zasmáli, ale ne kvůli smíchu samotnému, ale kvůli začlenění divácké reakce ontologicky do tvorby přítomného divadelního okamžiku.

Když větu „jsme v divadle“ pochopí tedy už i Detektiv správně, všichni čtyři se na sebe podívají a jdou směrem k divákům, kde jakoby prostrčí hlavu čtvrtou stěnou. Divadelní světla na jevišti zhasnou a rozsvítí se pracovní osvětlení v sále. To je moment, kdy *Drama v kostce* vlastně dochází naplnění. Kdy se nám realita jeviště (realita estetického tvaru) propojí



s realitou hlediště (realita hospody či baru) v jeden jediný celek, v jednu jedinou přítomnost živých lidí v jeden konkrétní večer v jednom konkrétním prostoru, kde pojmy jako originál, znak, náznak, hrát, gesto, skutečnost, autenticita atd. dostávají naprosto specifický, jedinečný význam, těžko teatrologicky zachytitelný. Jsme v oblasti artefaktu, tedy umělého kulturního výtvaru s estetickou funkcí, který je ale právě

v momentě uvědomělé interakce s vnímatelem, kdy se stává uměleckým tvarem, zároveň se ale nacházíme v prostoru, který není vymezen pro hru, v prostoru hlediště, kde platí „normální“ zákony. Je to moment, kdy se nám ve své neuchopitelnosti protínají všechny krajní polohy estetického tvaru a baru, sdělení a sdílení, noetiky a ontologie, zformovaného herce a člověka, zkrátka divadelní moment, moment čisté divadelnosti.

Najít správné termíny je proto velmi těžké nejen pro teatrology ale i pro naše postavy:

René: Cokoli je na jevišti, to hraje.

Jiří: Aha, takže třeba uklízečka, když vytírá jeviště, tak hraje, jo?

René: Když jsou tam diváci, tak ano.

Jiří: Co když je tam jenom jeden divák?

René: Tak taky.

Jiří: A když ten divák je její manžel a čeká na ni, až to dodělá?

René: Tak to je chudák.

Jiří: Takže diváci jsou chudáci?

René: V některých případech ano.

Nebo:

Jiří: Zavřete ty dveře.

René: Vidíte, vedete se mnou dialog.

Jiří: Já s vámi nic nevedu.

René: Vy ho dokonce rozvíjíte.

Celá tato fáze končí velkou bitkou, kdy nejdřív navážno dá Detektiv Režisérovi facku, která ho nebolí, protože je divadelní (tedy iluzi facky dodělává, ten kdo jí dostává tlesknutím o dlaně a úhybem hlavy). V tuto chvíli tedy už všichni objeví pravidla tohoto jedinečného prostoru – reality a vlastně přichází uvolnění, kdy si všechno můžeme vyzkoušet, protože všechno je „jen jako“. Přichází tedy „radost ze společné hry“ (jako kdybychom se dostali do grotesky a mohli si najednou hodit dortem). Možná jakási prapříčina vzniku divadla. Postavy se kopou, propichují, uřezávají si končetiny, to vše doprovázeno filmovými ruchy, tedy výsledek vypadá opravdu „dokonale“, ale všichni – diváci i postavy (ne herci – ti to

samozřejmě věděli od začátku) už ví, že to vlastně nic neznamena, je to tedy jakási symbióza v čisté radosti ze zažívání a vnímání této vespolné hry. Pořád ale zůstává otázka:

Dobře, teď už vám věřím, že jsme na divadle, ale jak se dostaneme ven?

Až to skončí.

A kdy to skončí?

Až dohrajeme divadelní představení.

Fáze 5: Divadelní představení

„Hodně se debatuje o roli divadla (tedy nedebatuje o ní samozřejmě nikdo), ale v praxi se divadlo jeví především jako zábava. To docela stačí.“ Tom Stoppard

Divadelní představení samozřejmě probíhalo od chvíle, kdy se setmělo v sále a ozvalo se třetí zazvonění. Ale protože se celou dobu pohybujeme v různých kostkách divadelnosti, v různých patrech divadelní iluze a stylizace skutečnosti, budeme mít podle principu divadla na divadle ještě jednou setmění v sále a ještě jednou třetí zvonění. Postavy zkrátka přistoupily na to, že jsou chyceny v procesu tvorby uměleckého díla, které ale musí jednou skončit a teprve potom, až se naplní poslání divadelního představení, budou ony moci ven.

„Svrchovaným a jediným cílem divadelního systému je vyprodukovat, realizovat představení, komunikace mezi hledištěm a jevištěm. Tuto komunikaci představením můžeme považovat za smysl a funkci divadla jako uměleckého druhu.“ Jan Císar

Teď se tedy snaží sehrát něco už vědomě – opravdu sehrát. Herci hráli i do té doby, ale hráli postavy, které neví, kde jsou, teď zjistí, že jsou vlastně herci na jevišti a musí hrát, snažit se o herecký výkon, o hereckou tvorbu, tedy tvorbu herecké postavy sami ze sebe, ze svého psychosomatického materiálu. Máme tedy civilní rovinu herců – Petr Vršek, Jiřina Mencáková, Dan Šváb, Andrej Polák a Ondřej Cihlář, která nám ale do představení nezasahuje, a to záměrně. Pořád se totiž pohybujeme na poli divadelně vnímatelného tvaru-inscenace, nejde nám o krátkodobý experiment bez možnosti diváckého pochopení. Jsme stále na poli znakové soustavy, ne reálného prostředí. Tito reální herci vytváří postavy, které jsou „jakože“ z reálu – Detektiv, Barmanka, Režisér, Travestita a Čerňák. (tedy už jedna stylizace) a ty postavy se teď snaží hrát, vědomě před diváky zase jiné postavy, které se ale



samozřejmě s jejich realem hodně pojí – tedy další vrstva stylizace. Všechny principy, které objevili během jejich pobytu v kostce, chtějí teď využít vědomě pro vznik divadelního představení, tedy komunikace mezi jevištěm a hledištěm.

V inscenaci se toho dosáhne tak, že se nyní rozsvítí pracovní osvětlení a přestavuje se scéna. Diváci tedy jakoby nyní byli vyloučení z divadelního představení a viděli do kuchyně,

přesto ale samozřejmě zůstávají dál sedět, protože je to součást toho představení, které se klene celou dobu nad tím. Čerňák (poprvé jasně definován jako další postava hry) začne udělovat úkoly, co se má kam přestavět a podobně. Přiveze stojan s kostýmy, osvětlovač lepí filtry na světla, technici přinášejí kulisu baru, všechno ostatní zůstává na jevišti, pouze se trochu přeskupuje. Principem totiž je využít vše, co se do této chvíle „přirozeně“, v rámci zjišťování, co je to za prostor, dostalo na jeviště – dveře v rámu, malé pódium s oponkou

(které přijelo, když začal zpěvák recitovat – zhmotňuje přímo fyzicky ideu divadla na divadle), stůl a židle. K tomu nyní technici přináší bar a vhodným přeskupením vzniká vlastně klasická divadelní scéna baru – dveře, stůl, židle, bar a vedle malé jevišťačko pro výstupy. Naše postavy vlastně poprvé vidí za imaginární stěny kostky, vidí zákulisí divadla (které ale hrajeme na jevišti), nejdřív nechápou, postupně se zapojují. Marcelka se líčí u stolečku, který vznikl otočením dalšího z paravánů, ostatní si berou kostýmy, zjišťují, že vlastně dokonale doplňují jejich vlastní oblečení (předurčení k hraní – k vytváření postavy, civil a teatrálnost splývají), a přemýšlí, co vlastně mají dělat. Během toho zní z reproduktorů hlas, který podává jisté informace snažící se vymezit pojem divadla.



Hlas: Divadlem se rozumí divadelní prostor, divadelní budova, divadelní sál, dále lidé zúčastnění na divadelní produkci. Divadlo může být instituce nebo právní subjekt, ale také synonymum pro slovo drama. Nejčastěji se však divadlem rozumí druh umění.

Divadlo je druh umění pohybových, přičemž pro divadlo platí, že tento pohyb je v jeho artefaktech – divadelních představeních – způsoben přítomnými tvůrci. Cílem divadla je tvorba uměleckého obrazu, odrážejícího skutečnost prostřednictvím jednání postav. Divadelní inscenaci tvoří kolektiv tvůrců (herci, režisér, scénograf, hudební skladatel, choreograf, dramaturg a často i dramatik) a technických spolupracovníků (jevištní technici, zvukaři, osvětlovači atd.). Může být předváděna divákům jednorázově nebo na více představeních – tzv. reprízách.

Inscenace se skládá z několika organicky propojených složek – herecké, výtvarné a zvukové. Hereckou složku zajišťuje herec svým bytím a jednáním v hracím prostoru. Druhým komponentem je složka výtvarná. Sem patří dekorace, rekvizity, kostýmy, světlo, projekce, stíny, částečně i líčení a maska. Třetí složkou je zvuk. Tedy veškerá hudba – živě hraná herci, i reprodukováná, ruchy a šumy, ale i zvukové záznamy herců – jako např. tento můj hlas, který právě posloucháte. Zvláštní, ale nutnou složkou divadelního díla je divák a jeho reakce. To je pokus o zařazení divadelního žánru, divadla jako uměleckého druhu a především jeho artefakt – tedy inscenaci. Divák by měl tedy nyní zapojit ne obrazotvornost, ale exkatní myšlení, měl by si skládat věci, které do té doby viděl, snaží se udělat si pořádek v těch několika divadlech na divadlech na divadlech, a v zápětí dostat závěrečnou pecku, která mu s tím zamíchá zase úplně jinak.

Čas nutný na přestavbu se dále vyplňuje různými citacemi (již použitými v tomto textu), které mají ohledat pojem „divadlo“ z více stran:

Divadlo je přece k tomu, aby se hrálo. Divadlo se hrát musí. (V+W)

Herec nevstupuje do prostoru proto, aby v něm byl, trval. Vstupuje do něho proto, aby jej proměňoval v prostor pro hru. (Jaroslav Etlik)

Hlediště je vždy naprosto reálný prostor, v němž musí divák vidět a slyšet, aby mohl vnímat výtvar, jenž existuje na jevišti a s nímž chce komunikovat. Hlediště diváka nemění. (Jan Císař)

Na jedné straně je divadlo vždy superznakem, absolutně a beze zbytku vytvořenou znakovou strukturou, jež je vždy celistvá, na straně druhé je přirozeným kontaktním místem, místem společného sdělování a sdílení. (Jaroslav Etlik)

Divadlo si konečně musí přiznat svoje vlastní omezení. (Jerzy Grotowski)

Divadlo je pozoruhodná věc. Režisér nechápe, co chce autor, herci nerozumějí tomu, co po nich chce režisér, a diváci nevědí, co se na jevišti děje. Velké krásné nedorozumění přesto lidi stále upoutává. (A. Strindberg)

Divadlo musí být dohoda a pohoda. Krásné dobrodružství nebo nic. (Miroslav Horníček)

Divadlo vypovídá o své době nejen povahou svých úspěchů, ale i povahou své krize. (Václav Havel)

Divadlo se má dělat pořádně, ale nesmí se brát moc vážně. (Jan Grossman)

Diváci vidí lépe než herci. (anglické přísloví)

Divadlo – alespoň ve svých vrcholech – nereferuje o skutečnosti, ale vytváří svébytný divadelní svět, jenž je jako celek obrazem nebo analogií světa reálného. (Zdeněk Hořínek)

Divadlo přeci neděláme do šuplíku. (Jan Schmid)

Divadlo je žaludek, v němž se jídlo proměňuje na dvě rovné části: exkrementy a sny. (Peter Brook)

Nic moudřejšího, než je život, nevymyslíme. (Anatolij Efros)

Divadlo je společenství, věc vespolečnosti. (Jan Schmid)

Zde je nutné zmínit, že hlas z reproduktorů je namluven Jiřím Lábusem, a to z jednoho prostého důvodu. Jiří Lábus totiž namluvil i hlášení o vypnutí mobilních telefonů, které se pouští ve Studiu Ypsilon před každým představením. I před tímto. Je to tedy další z mnoha pokusů, jak realitu, kterou divák chápe ještě mimodivadelně, začlenit organicky do představení, je to další argument pro znejasnění hranic divadelní reality, stejně jako třetí zvonění nebo pracovní osvětlení. Hlas, který jste před tím vnímali jen užitkově (nepočítáme samozřejmě konotace na to, že je to hlas právě Jiřího Lábuse), se nyní začleňuje do vznikajícího tvaru. Jakoby se okraje kdysi jasných hranic mezi realitou a divadelní realitou propadali sami do sebe a vše z okrajů brali sebou.

Samotný konec pak vypadá jako krátké jednoaktové drama, které nám ony čtyři postavy – typy – sváže do jednoho prostoru. Baru. (A to v tomto případě nejen pro tezi divadlo je vždy něco mezi barem a estetickým tvarem.) Využívá se co nejvíce rekvizit (cigarety) a replik z těch, které už jsme slyšeli a co nejvíce divadelních prostředků (světelných změn, ruchů,



zkrátka všeho, co podporuje divadelní iluzi), které jsme předtím viděli a nyní je používáme záměrně, jako složky jevištního díla, jako stavební kameny, jako prostředky. Příběh je bizarně plytký a jednoduchý - barmanka už nechtěla slyšet, jak si režisér, který se u ní neustále opíjí, pořád ztěžuje na kritiky. Jednoho kritika tedy zabila pistolí, kterou dostala od režiséra jako dárek. Byla to rekvizita, jenže ona nechala zalitou hlaveň znovu provrtat. Do baru to přichází

vyšetřovat detektiv, motá se tu jakýsi homo zpěvák, který se jde převléci za minijevišťaťko a v závěru vystoupí v travesti šou zpívající jako Barbra Streissand, čímž posouvá hru na hru

zase o ještě jedno patro dál (hraje, že hraje, že hraje Barbaru Streissand - nebo spíše předvádí než hraje). Je to blbost a zmatek, ale právě proto, že o děj nejde. Celou dobu šlo o něco jiného. Píseň Barbry Streissand "I am a woman in love" zpívaná zpěvákem s (nejméně) trojitou identitou teprve teď zní v původní verzi, ale všechny použité hudby do té doby byly vlastně parafrázemi na tuto melodii, což si divák uvědomuje až nyní. V „dramatickém“ závěru Detektiv nechává oba zamilované dobrovolně odejít se slovy: „Já jsem taky jenom člověk“. Výklad této repliky už nechávám na každém, ale minimálně dokládá ztrátu veškerých jistot v přemnožených kostkách nás všech, v přemnožených patrech různých iluzí, kde se ztrácí naše pravá identita, a dále podporuje ústřední princip divadla jako posledního opravdu „živého“ umění, podmíněného zkrátka přítomností „živých lidských bytostí“.

V úplném závěru se najednou všichni zapojí do choreografie závěrečného quasimuzikálového čísla (postavy už nejsou zachytitelné postavy, všechno jsou vlastně tanečníci), muzikál se tříští, zpěvák sundává paruku, hudba se rozpadá v nic neříkající tóny, které jsme slyšeli i na začátku, objeví se čerňák a všechno zahaluje do dýmu z kouřostroje, jakoby „hasil“ divadlo. V dýmu se opět objevují čtyři lasery ohraničující kostku. S posledním tónem zhasíná světlo na čerňáka, který stál s kouřostrojem uprostřed kostky a posléze, už do ticha, se vypínají i lasery. Divadlo skončilo. Divadlo tu bylo po dobu, kdy diváci sledovali, co se děje na jevišti. Jen tato chvíle a žádná jiná je divadlem. Diváci tleskají, herci se klaní. Diváci odchází domů, herci do šaten. Možná se diváci a herci potkají na baru. Divadlo je substance podobně nehmotná jako lasery, je podobně mizivá jako divadelní kouř. Stačí fouknout a rozptýlí se. Divadlo je pomíjivé, nezachytitelné, což ho činí obrazem člověka. Divadlo je umělá mlha z kouřostroje.

„Divadlo je vždy něco mezi barem a estetickým tvarem.“