

Setkání osmé

V dnešním vyprávění se Bořivoj Srba zamýšlí nad vývojem současného divadla.

Myslím, že současné české divadelnictví se změnilo po roce 1989 velmi podstatně. Změnilo se především v tom, že do velké míry – zdánlivě – vyprchala jakási jeho obranná funkce, to jest funkce obrany lidských hodnot. Do určité míry vyprchala také jeho funkce ofenzivní, útočná, v tom smyslu, že přestal fungovat model divadla, který dříve nahrazoval určité politické prostředky a diskreditoval tak nespravedlivý režim. Domnívám se, že tyto funkce z divadla zcela vyprchaly jen zdánlivě. Ony jsou latentně přítomny, jen podle mého soudu nejsou současnými divadelníky dost rozehrávány. Divadlo musí totiž v každé době vystupovat na obranu lidských hodnot a naše politická situace se od roku 1989 neutváří bezezbytku tak, abychom mohli být spokojeni s jejím respektem k lidským hodnotám, k lidským právům, k právu na svobodu, a tak dále. V dnešní společnosti je bezesporu mnoho problémů, které je třeba řešit, a to nejenom formou nezávazného diskursu, jak se to často děje, nýbrž zcela jasným a přesným pojmenováním zlořádů a nepravostí. V tomto smyslu není útočná funkce divadla zcela vyčerpána. Na současném divadle mi vadí určitá zbabělost, mám-li to velmi zjednodušit. Je to nedostatek odvahy pojmenovávat problémy, kterými společnost žije, pojmenovávat je s dřívějším nasazením a s jednoznačným kritickým vztahem, a když říkám kritický vztah, mám na mysli tvůrčí vztah, nikoli kritický jenom ve smyslu „negatione“. Divadlo svou odvalu, kterou projevovalo v letech společenské uzávěry po roce 1968, v 70. a 80. letech, v tuto chvíli a v tomto smyslu poztrácelo.

To ovšem navozuje obecnější problém. Co to vlastně divadlo je? Divadlo je přirozeně vnímáno jako jeden z druhů lidských zábav, kterými se lidé baví ve volném čase. Divadlo nepochybně zábavou je a zábavou musí být, nemá-li se proměnit v instituci jiného druhu, řekněme vzdělávací institucí typu osvětového zařízení, školy a tak dále. Ale jak už na to svého času v této souvislosti poukázal Bertolt Brecht, zábava na divadle by měla především plynout z toho, co je vůbec největší zábavou při našem lidském existování. Totiž zábava z poznávání skutečnosti, z poznávání světa, z toho noetického úsilí, které člověk musí neustále vyvíjet. Naše lidská existence není přece jenom nějaké pouhé bytí v prostoru a čase, do kterého jsme vrženi, jak říkají existencialisté. To je reflektované bytí, to je vědomé bytí. Na rozdíl od jiných živočichů, kteří žijí především na úrovni sebeudržování, sebevýživy a sebereprodukce, člověk o svém životě přemýšlí v prostorových a časových souvislostech. Svou existenci vnímá prostorově do mnoha různých stran a na časové linii si uvědomuje, že něco bylo předtím, něco bude potom a něco je v přítomnosti. V této souvislosti vystupuje význam reflexe našeho počínání, našeho pobývání na světě, to jest našeho úsilí rozpoznávat, co jsme. Také se říká: odkud jdeme, kam směřujeme. To je pro formaci našeho lidského údělu naprosto rozhodující. Divadlo má především povinnost pomáhat svým divákům, ale i svým tvůrcům, rozpoznávat v životě to podstatné a snažit se to pojmenovávat. Snažit se to jakoby vyprošťovat z chaosu dosud nepojmenovaného nebo špatně pojmenovaného a činit to srozumitelným. Vtahovat to do naší zkušenosti, do našeho poznání, a tím nám umožňovat existovat a žít. Dnešní divadlo tuto funkci málo reflektuje. Neklade si za cíl pojmenovávat – a zdůrazňuji, že každá generace to musí činit znovu. Musí pojmenovávat i to, co zdánlivě už pojmenováno bylo,

představit to ve srozumitelných obrazech, metaforách, příměrech očím diváka. Myslím si, že tuhle noetickou funkci naše současné české divadlo plní špatně.

Jsou tu přece jen nadějně náznaky, že se situace změní. Tyto náznaky spatřuji v tom, že si dnešní divadlo začíná uvědomovat svou povinnost vůči současné hře, vůči současným autorům, ať domácím, či zahraničním. Vedle toho nekonečného opakování klasiky, přes kterou poznáváme to, jak lidé žili a jak se utvářel vývoj, jehož jsme třeba produktem, spatřuji důležitou roli současných autorů. Důležitější asi je snažit se rozšifrovat záhady dnešní lidské existence, dnešního bytí. Tady pořád cítím jakousi absenci odvahy, i když jsou tu určité nadějně náznaky, protože zejména dramatikové střední a nejmladší generační vrstvy píšou hry, které mohou mnoho vypovědět. Bohužel u většiny našich dramaturgů je zakořeněno přesvědčení, že průměrný divák jde do divadla hlavně za zábavou, že nemá zájem o původní novinky a v ekonomické situaci, v jaké se divadla nacházejí, samozřejmě rozhoduje fenomén plného hlediště. A tady jsme u problému, že nadějně hry, které jsou vedeny naší snahou poznávat svět, se na jeviště zpravidla nedostávají.

Takže souhlasíte nebo nesouhlasíte s častým názorem a nářkem současných dramaturgů, že nejsou současné hry?

Naprosto nesouhlasím, protože i ve své pedagogické práci na Janáčkově akademii múzických umění se snažím vychovávat dramaturgy především jako autory. Nemyslím si, že každý z nich bude znamenitým dramatikem. Ale povinností dramaturga je přivádět na jeviště hry toho typu, o kterém jsem právě mluvil, a pokud dramaturg nemá sám svou vlastní autorskou zkušenost, nemůže najít ani dostatečně pozitivní vztah ke svým autorům. Takový dramaturg bude čekat donekonečna na to, až se mu bez jakékoli vlastní námahy urodí tu Shakespeare, tu Molière, tu Čechov. Ne, s autory je třeba pracovat. V průběhu posledních deseti let, kdy se mohu opět stýkat s mladou generací a učit, vznikla na Divadelní fakultě JAMU v ateliérech dramaturgie, ale i režie řada her, které můžeme považovat za sondy do současné společenské, politické i obecně lidské situace. A co je důležité, jsou to sondy, snažící se nějakým způsobem tyto situace pojmenovávat. Mohl bych jmenovat autory, kteří dostali prestižní ceny Alfréda Radoka – mám na mysli Luboše Baláka a Romana Sikoru.⁶¹ Ale jsou tu další, je tu už celá plejáda autorů, kteří prošli prověrkou jevištního uskutečnění svých textů. Proto věřím, že situace není zcela beznadějná. Co se musí změnit? Musí se zásadně změnit postoj dramaturgie zejména v našich oficiálních kamenných divadlech. Dramaturgie musí obrátit zřetel od minulosti k dnešku.

Pojmenoval jste, čím dnes divadla argumentují, že podstatné pro ně je, aby měli vyprodané hlediště. Ale já si myslím, že v těch dobách, o kterých jsme mluvili v předešlých dílech, kdy jste byl dramaturgem, divadlu přece muselo také záležet na tom, aby hlediště bylo plné. Narážím samozřejmě na ekonomickou stránku. Máte pocit, že vás to tenkrát tak netížilo?

Ekonomická stránka pochopitelně tíží všechny vedoucí pracovníky divadel, a to za každé situace, pokud nejde zrovna o typ divadla udržovaného nějakými zámožnými mecenáši. I my jsme v 60. letech museli počítat s výnosností našich představení, ale to je trochu složitější problém. Každé vedení divadla, každý umělecký šéf a dramaturg musí bedlivě vážit, jestli ve své odvaze věci pojmenovávat nejde například proti pocitové konvenci diváka, který právě sedí v hledišti. Musí zvážit, zda může jít až za samu hranici možného nebo nikoli. Já si to vždycky představoval tak, že existuje jakési historické pole, do kterého je celá divadelní tvorba totálně integrována. V podstatě

61 Luboš Balák získal 3. cenu za hru *Smrt Huberta Perrya* v roce 1994, Roman Sikora 2. místo za hru *Smetení Antigony* v roce 1997.

každý z vedoucích pracovníků v divadle rozeznává, nebo by měl rozeznávat, jak toto pole vyhlíží. Může je tvořit zmíněná pocitová konvence, ve které byl divák dosud vychováván, ale často je určují také názory těch, kteří si myslí, že smějí o vaší tvorbě nějakým způsobem rozhodovat, že ji musí nějakým způsobem usměrňovat, ideologicky limitovat a tak dále. V určitých dobách určuje hranice cenzura. Zažili jsme to za okupace, ale viděli jsme to i v naší poválečné době. Je málo známo, že oficiální cenzura tehdy sice neexistovala, avšak ve skutečnosti, v podobě takzvaného Hlavního úřadu tiskového dohledu, byla velmi tvrdá. Existovala až několikanásobná cenzura, jako například když se v našem už zmíněném případě v Brně vyjadřovalo k dramaturgickým plánům až šestnáct různých kolegií, institucí a tak dále. Aby člověk prošel, musel vyvinout určitou lstivost, a proto jsou dramaturgické plány, jsou-li dochovány v písemné podobě, často nesený spíše strategií a taktikou, jak obelstít ty, kteří na činnost divadla dohlížejí.

Ale vraťme se k historickému poli. Takto určené pole má své hranice a ty každý tvůrce velice přesně rozeznává, protože na ně při praktické tvorbě naráží. Naráží na tyto hranice, pokud projeví odvahu nepodlehnout jen dobovým módním trendům, těm tendencím, které vládou každému historickému období. Je jisté, že někde uprostřed pole vám nic nehrozí, tam je bezpečno. Jestliže děláte divadlo nebo jakýkoli umělecký výtvar a tvoříte uvnitř tohoto pole a poblíž jeho středu, v tom případě máte zajištěn klidný život dramaturgický až do penze. Jestliže však svoje činy umísťujete někam na okraj nebo dokonce za hranice možného, tak se vám může stát, že vás buď zaženou zpátky, nebo na té hranici také skončíte. Anebo se hranice poněkud posune ve směru vývoje! Záleží též na celkové společensko-politické, ale i ekonomické situaci, jak dalece se hranice posune ve směru progresu. Z toho vyplývají pro dramaturga dva důležité poznatky. Zaprvé, že hranice každého takového historického pole, které limituje vaše počínání, jsou pohyblivé. Zadruhé, že jenom jejich překročením se uskutečňuje vývoj.

Zdůrazňuji, že nejsem kritik. Nikdy jsem se touto činností nezabýval a nepotácím se z premiéry na premiéru. Jsem historik a teoretik, spíše se snažím z několika relevantních informací vytěžit maximum poznání a přes toto poznání identifikovat v obecnosti situaci. V tom se liším od kritiků, kteří pracují v oblasti takzvané denní žurnalistické kritiky. Jiří Frejka kdysi napsal, že divadlo je takovým, na jakého diváka myslí. To platí v podstatě pro všechny časy. Dnešní divadlo jako by myslelo na zprůměrovaného diváka, kterému se musí za každou cenu vlichotit, aby do divadla přišel i podruhé. Jsem přesvědčen, že je to chyba, že divadlo musí myslet na toho diváka, který představuje jakéhosi – nechci říct intelektuálního, to slovo je posmívané a navozuje nesprávnou představu – prostě přirozeně inteligentního diváka, který neztratil schopnost reflektovat sebe a svůj svět. Diváka, který je pro mě živým spolutvůrcem divadelního představení, protože je zvědavý. Zvědavost hraje v divadle velkou roli. K tomuto divákovi by se měla podle mého soudu orientovat celá divadelní tvorba. V dostihovém sportu se říká, že jezdec, aby s koněm přeskočil tu nejobtížnější překážku, musí přes ni nejdříve hodit své srdce a kůň potom skočí. Nevím, jestli je to pravda, ale pro mě je to krásná metafora. Na současném divadle mi vadí, že jeho tvůrci neházejí přes překážku divákova zkonvencionalizovaného vkusu a myšlení své srdce, aby hlediště spolu s nimi přes překážku, která je straší, skočilo. Tady nacházím odpověď i na otázku, zda je v každé chvíli naprosto nezbytné, aby hlediště bylo do posledního místa naplněno. Ve své praxi jsem se přesvědčil, že to nezbytné není, navzdory tomu, že divadlo je komunikace a že je založeno na souvztažnosti jeviště a hlediště. Je samozřejmě nutné nést jisté riziko, že vám bude vyčítáno, že hlediště není plné. Ale mám zkušenost, že prokázalo-li divadlo odvahu i za cenu, že v prvních chvílích svých výbojů nemělo dostatečné publikum, že ho v krátkosti získalo. Ostatně, mám-li se vrátit ke své vlastní praxi, Brecht naprosto nebyl ve své době oblíbeným autorem a oblíbenými nebyli ani mnozí další autoři, které jsme uváděli na repertoár. Nicméně publikum se přizpůsobilo, zvyklo si a novinky, které jsme se mu pokoušeli na jevišti zprostředkovávat, přijalo za své. A dnes i někdejší odpůrci tohoto svébytného programování činohry Státního divadla vzpomínají na léta riskantních pokusů s určitým pohnutím, což mně přináší jistý pocit satisfakce.