GHETTO POSTMODERNÍHO DIVADLA

Kritika ve službách stavby zdi, oddělující svět divadla od skutečnosti, kterou žijí diváci.

JAN VEDRAL
Fakulta dramatických umení Akadémie umení, Banská Bystrica, DAMU Praha

Činohra Slovenského národného divadla přivezla v květnu do Prahy na scénu Stavovského divadla Ballekovu inscenaci Aischylovy *Oresteie*, o níž v programovém sešitu uvádí, že jde o první nastudování tohoto textu v dějinách slovenského divadla. Není to tak úplně pravda, podstatné části trilogie v Mihálikově překladu byly inscenovány jako magisterská inscenace Fakultou dramatických umění Akadémie umení v Banské Bystrici v akademickém roce 2005/2006, ale o sporné prvenství po tak dlouhé absenci tohoto základního díla evropské kultury v moderní slovenské kultuře zde nejde.

Jde o to, jaké myšlenkové směřování jevištní interpretace zračila a jakými scénickými prostředky se vyjadřovala. V tomto směru považuji za důkladnou, bravurní a skutečně kritickou rozsáhlou analýzu Soni Šimkové, která byla zveřejněna na portálu Theatre. sk. Ballekova inscenace byla vzorovým plodem toho, co je v postkomunistických zemích považováno za postmodernu a vnímáno jako aktuální a autentický divadelní výraz snažící se oslovit současné publikum.

Lze se Soňou Šimkovou také jen souhlasit v tom, že zde nejde o interpretaci textu, ale o jeho tu více, většinou však méně zdařilou dekonstrukci či nadinterpretaci, místy variaci a častěji, zejména v závěru, jeho persifláž. Nejde přitom ze strany režiséra Balleka a dramaturga Kubrana o diletantské svévolné postmodernistické gesto, i když pojetí postavy Apollona (M. Ondrík), Palas Atény (S. Tobias), Pýthie (G. Dzuríková), úvodní nástup Vojáků Poslů (P. Bajerčík, T. Vraník) či scéna, kdy si na hlavu vysype jinak jediná herecky excelentní Klytaiméstra (A. Javorková) popel z urny, tuto možnost spíše podporují. Tvůrci inscenace nejsou exemplářem sebeprožívajících postmoderních intuitivců, které můžeme označit jako kastu „játotakcítičů". Oba pánové nás nenechají ani minutu na pochybách, že jsou poučení. Možná sice nečetli Patočku, na nějž Soňa Šimková odkazuje, a pokud jej četli, nepovažovali už jím nastolené problémy „přirozeného světa", „řádu a chaosu" či „osobního ručení za život a dílo" za tolik aktuální, aby se jimi zabývali. Rozhodně ale znají klíčové teze a díla postmoderní literatury, kteroužto znalost v díle demonstrují (ve Foucaultově zastoupení by mohl mít radost jeho překladatel a vykladač Miroslav Marcelli). Znají kontexty postmoderních inscenačních postupů a neopomenou nám je také předvést, včetně toho nejotravnějšího klišé, jímž je zapojení videotechniky do inscenace. Jde tu tedy o záměrnou demonstraci postmodernity s celou tou její nedůvěrou ve velké příběhy a s celým tím jejím koketováním s teorií chaosu, s jejím odporem k původnosti myšlenek a inscenačních řešení, za něž by tvůrce ručil, s opulentním sebepředváděním schopnosti nacházet a realizovat intertextuální přesahy, jež dosvědčují vzdělanost tvůrců a jsou naprosté většině diváků nesrozumitelné a nepochopitelné. Chceme-li vidět scénicky

ilustrované Lehmannovy teze o postdramatickém divadle, vidíme je zde předvedené na jednom z nejzákladnějších dramatických děl, které má naše kultura k dispozici – a je to, jako když nakupuje či vaří muž: je toho všeho hodně a je to hodně kořeněné.

Nepíšu to vše proto, abych invalidizoval divadelní úsilí tvůrců inscenace, jichž si z osobního kontaktu i jiných jejich prací vážím. Znají poetiku svého divadla a uplatňují ji na textu bez ohledu na to, zda to dílo básníkovo snese. Právě tak jako Bob Wilson inscenují za pomoci textu tu Brechta, tu Shakespeara, tu Čapka, v tomto případě Aischyla, svůj názor na postmoderní divadlo a svou představu o tom, čím žije jejich publikum. První uvedení *Oresteie* na Slovensku je zcela intencionálně a už od začátku koncipováno jinak, než takříkajíc tradičně, což je pozoruhodné tím spíš, že zde ve slovenském kulturním kontextu žádná interpretační tradice tohoto dramatu dramat neexistuje. Jde tedy o demonstraci jinakosti jako hlavního obsahu, protože smysl (téma) inscenace nemá dohromady nic společného s Aischylovým dílem a není ani původní, k jeho vyjádření se lépe jako textový podstročník hodí například taková díla jako je čtvrt století stará Ravenhillova hra *Faust je mrtev.* Jde o to ukázat „urbi et orbi", jak jsme už tady taky jinací a jak jsme v té jinakosti trendy a sexy. Jen kdybychom v té Bratislavě či Praze ještě tak měli německé publikum a ne své spoluobčany. Takové sdělení – deklarace dosažené jinakosti – je ale v kontextu evropské kultury právě tak banální jako sdělení kdejakého televizního seriálu – potvrzuje jen to, co už všichni víme, totiž že postmoderna v postkomunismu se projevuje tím, že nám vnutila – a zdaleka nejen v divadle – pocit nedospělců, kteří musí dohánět vyspělejší svět.

Tragédie, jejímž obsahem není nic menšího, než obraz bytostí nastolujících za krvavých dilemat a obětí z vševládného chaosu současně lidský a současně transcendentní řád, v němž by mohl člověk a obec žít, je inscenací zredukována na demonstraci chaosu jak v obsahu (Soňa Šimková právem věnuje pozornost persiflované a dramaturgicky vykuchané poslední části trilogie), tak v použitých prostředcích. Filosofie díla je degradována na ilustraci pankáčských proklamací typu „no future" a jeho tvar a styl je převálcován postmodernistickou mantrou „anything goes", všecko je dovoleno.

Je to velmi sporné vítězství okázale subverzního a demonstrativně kontrakulturního pojetí postmoderního divadla, ke kterému dospěli dnešní (zpravidla) čtyřicátníci až padesátníci v divadlech postkomunistických zemí. Divadelní postmoderna – pouhých třicet až čtyřicet let po svém zjevení se v tzv. západním světě, dobyla prkna zdejších prvních scén! Ballekova inscenace *Oresteie* je vzorovým exemplářem fungujícím v ghettu postmoderního divadla, nechávajícím však publikum – a to i zasvěcené publikum, které v Praze hostování vzácného souboru z Bratislavy navštívilo – zdvořile chladným. Kde je ona katarze, kterou jsem zažil u Krejčovy inscenace *Oidipa* a *Antigony*, nebo – v mnohem herecky slabší, ale drtivě účinné – Hynštově inscenace *Oresteie* v Uherském Hradišti či ve Vostrého inscenaci téhož titulu v Kladně? Kde je ta katarze, kterou se archetypy ukryté v obrazu základních bojů lidské duše ohlašovaly u prostého v prvním případě vesnického, v druhém fabrického publika, jež většinou Aischylovo dílo poznávalo poprvé, ale inscenace mu umožnily pocítit, že v něm jde o konstitutivní hodnoty naší civilizace. Zde – namísto katarze zhnusení. Zhnusení nad životem, který, podle tvůrců inscenace vedeme, bez transcendentály, neboť naším Apollem je perfidní deviant a Palas Athénou druhořadě kabaretní pozlacená slavice, je demonstrováno tak divadelně hnusně, jako by zhnusení, nikoli zápas, agon,

o hodnoty a jejich uplatnění v praxi, bylo i samotným smyslem Aischylova díla. To už po něm vůbec žádná evropská kultura vznikat nemusela.

Soňa Šimková jako kritik neselhala a dílo argumentovaně posoudila a zařadila, tam kam patří. Dále je věcí vedení divadla, zda považuje za veřejnou kulturní službu takovou prezentaci děl významu *Oresteie*, a veřejnosti, tedy publika, zda o takovou prezentaci projeví zájem a bude s ní souznít.

Podívejme se nyní na případ toho, jak o jiné inscenaci činohry SND referuje údajně kritik Rudolf Leška, publikující na blogu nadivadlo.blogspot.com. Stojí za to citovat delší část jeho textu:

„Potom, čo v Bratislave naštudoval slovinský režisér Diego de Brea *Coriolana*, ktorý mal úspech u kritiky, no u divákov prepadol (derniéra sa koná v máji po pár reprízach), rozhodlo sa SND scenár zopakovať a prizvať režiséra k réžii Brechtovej *Malomeštiakovej svadby*. A ozaj, vznikla dobrá inscenácia, ktorá triafa do živého, zatiž čo urazené (trafené) publikum z divadla uteká. Kundera napísal, že «kýč je svět zbavený hovna» a tieto slová mi prišli na myseľ pri sledovaní 2. premiéry (a premiérového publika). Hodnotiac touto optikou, skatologická de Breova inscenácia gýčom nie je – režisér v nej groteskným spôsobom od pomalého a nenápadného rozbehu v pomyseľnej špirále opakuje tie isté situácie plné násilia, sexu, alkoholu a – áno – výkalov, a to v čoraz hrubšej podobe. Je to dobre mierená rana päsťou publiku Slovenského národného divadla, ktoré je z veľkej väčšiny práve zložené z malomeštiakov, o ktorých hra hovorí (20-30 divákov dokonca z premiérového predstavenia nahlas hromžiac odišlo). Scudzujúce repliky o tom, aká je *Malomeštiakova svadba* svinstvo, si nepochybne budú mnohí z divákov hovoriť i doma, po návrate z divadla. Lenže čo sa stane? Dopadne to tak, že sa Brecht párkrát zahrá, možno i na festivale ho uvidíme, a po polroku bude derniéra, rovnako jako napríklad u novej Čičvákovej inscenácie Aristofanových *Oblakov*. Pýtajme sa na príčiny dlhotrvajúcej krízy činohry SND. …. Nie je to tým, že už celá nová generála divákov SND vyrastá v presvedčení, že vrcholom divadelnej kultúry sú povrchne zaranžované inscenácie Mikulíkove, Horváthove, v lepšom prípade „herecké" Hubove projekty alebo tu lepšie, tu horšie réžie starnúceho Vajdičku? … Nové vedenie divadla (M. Chudovský) a činohry (R. Polák) si bude musieť vybrať. Buď sa radikálne rozžehná s touto minulosťou a vychová si nové publikum, hoci za cenu prechodne nižších tržieb, alebo sa vydá cestou do pekla vedúceho kompromisu."

De Breovu inscenaci jsem neviděl, ale to nevadí. Abych parafrázoval Bulgakova – copak jsem neviděl jiné skatologické kreace, dokonce originál německé, ne importované přes Slovinsko na Slovensko? Nejde o tu inscenaci, jde o postoj, který k jejímu účinu Rudolf Leška zaujímá. „Je to dobře mířená rána pěstí publiku Slovenského národního divadla, které je z větší části složeno z měšťáků…" Levičácký sto let starý postoj elitáře pohrdajícího měšťákem zde ožívá v diskursu postkomunistické společnosti se vší arogancí sociálního inženýrství. Leška – tak jako další skupina mužů a žen prohlašujících se za divadelní kritiky – zde plédují za své oblíbené postmoderní divadlo – a kritizuje už ne díla a tvorbu dosavadních režisérů, pro něž má jen pohrdavý posměšek – ale rovnou publikum. „Bijme ho v sobě, bijme měšťáka, / bijme ho v sobě, bijme zrádce, / kněžoura lží a stínů pasáka,/ držme ho na oprátce!/ Vidíš, jak zdvihá hlavu? / Na hlavu mař a bij!" volá Stanislav Kostka Neumann v *Rudých zpěvech*. To Brecht v roce 1952 dobře ví, co říká, když ironicky navrhuje vedení strany a NDR, aby vyměnilo lid země, neboť nedorostl jejich představám.

Není to jediný případ, kdy je skupina aktivistů – neboť nejde o kritiky, protože aktivismus a ideologičnost nejdou dohromady s kritickým myšlením – kdy skupina obdivovatelů inscenací postmoderního divadla kritizuje publikum a žádá jeho výměnu (za nějaké jiné, které ovšem, jak se vždy ukáže, neexistuje), protože výtvory, které se aktivisti rozhodli uvést na Olymp, se nesetkávají s dostatečným diváckým přijetím ani zájmem. Kdyby měli tito kritici moc jako kambodžský vzdělanec Pol Pot, patrně by publikum převychovali podobnými způsoby, jichž použil při převýchově měšťáků on, dokud by nebylo nad zpravidla eklektickými odvary zejména německého režijního postexpresionismu u vytržení. V nedávné minulosti jsme v Česku mohli sledovat – stále znovu připomínané – rozhořčení některých divadelních referentů nad tím, že jimi oceněná Špinarova inscenace Büchnerova *Vojcka* v Divadle na Vinohradech se pro nezájem publika (které chtěla urážet stejně záměrně, jako to patrně činí De Breova *Maloměšťákova svatba*) dožila pouze čtrnácti repríz. Přinejmenším od té doby patří k dobrému tónu apologetů postmoderního divadla zesměšňovat a urážet vkus diváků velkých sálů, v našem případě Stavovského, Národního a Vinohradského divadla.

Ballekův Aischilos, de Brelův Brecht, Drábkův Čechov, Špinarův Büchner, Nebeského Shakespeare atd. – tedy lépe či hůře provedené postmoderní inscenace na velkých a reprezentativních scénách – tvoří líc toho, čeho rubem je aktivistické psaní části tzv. kritiky.

Celé by to nebylo vlastně vůbec důležité – vždyť divadla podléhají inscenačním módám a většina inscenací, ať už postmoderních či interpretačních či tradicionalistických, je tak či onak částečně povedená a částečně nezdařená a více či méně eklektická, neboť na to, kolika lidí si vyžaduje kulturní provoz středně vyspělé evropské země, se v ní nikdy nenarodí dostatek výjimečných talentů. Vždyť ti, kdo o divadle píší, jsou k tomu vedeni většinou ještě těmi či oněmi vedlejšími zájmy a jejich kompetence odpovídají také Gaussově křivce – k vyvážení jednoho kritického ducha je zapotřebí několika tuctů nedovzdělaných a zamindrákovaných referentů. Z tohoto hlediska nejde opravdu o nic výjimečného, kdyby se to ovšem nedělo za specifické společenské situace.

Pro tuto situaci je příznačné, že

a/ postkomunismus se identifikoval s postmodernou v okamžiku, kdy její stěžejní díla vesměs už byla vytvořena. Prosazování překonaného postmodernistického konceptu nejen v divadle, ono soustavné vytváření zdání nedospělosti naší společnosti a kultury, která se musí vyrovnat vyspělým zemím (splnit kritéria, podobat se jim) udržuje celou společnost v neoprávněně nesebevědomém stavu a zbavuje jí možností ukotvit se hodnotově na vlastních kulturních fundamentech.

b/ již několik let prožívají postkomunistické země zřetelný zápas o rozsah a podobu správy a financování veřejného prostoru. Veřejný prostor – prostor veřejného demokratického diskursu – je jednak spravován často problematicky a neefektivně, jeho deetatizace však zpravidla nevede ke zvýšení kvality a efektivity. Například nadstandardně velkorysá deetatizace mediálního prostředí v Česku i na Slovensku v 90. letech, doprovázená ještě politicky uměle vyvolávanou nestabilitou managementů médií veřejné služby, vedla k bezprecedentnímu zásahu do společenských diskursů a doslova umožnila hodnotově přeprogramovat velkou část společnosti podle marketingových příruček.

c/ v tomto zápase jde o veřejné prostředky a o to, kdo a za jakým účelem (a pod

jakou kontrolou) je bude spravovat. Protitahem proti deetatizaci a privatizaci původně veřejných statků, ale také proti restituci všelidovým vlastnictvím ukradených statků soukromých, bylo vytváření ochranných zdí nad některými segmenty společenského, v našem případě kulturního (ale právě tak akademického) provozu. Ochranné zdi ohraničují a fungují jako meze oběma směry. Nejbohatší a nejméně cenzurovaný, tedy nejautentičtější v Protektorátu Čechy a Morava byl kulturní a přednáškový provoz v Terezínském ghettu.

d/ ghetoizace divadelního života, která měla zajistit jeho udržení a rozvoj v turbulentních podmínkách společenských a ekonomických proměn, zakonzervovala na jedné straně status quo, vytvořený v podobě často sociálně inženýrsky projektovaných sítí kulturních institucí v totalitním státě, na straně druhé naučila řadu podnikatelů a kšeftařů s kulturou dostávat se podle potřeby za zdi ghetta a využívat veřejných prostředků k uspokojování vlastních ne vždy uměleckých, ale zhusta ekonomických zájmů. Jsme v paradoxní situaci – na jedné straně voláme po posílení ochranných prvků, tedy zvýšení zdí, které nás chrání před bezohlednou a zhusta nekulturní realitou, na druhou stranu sami přeskakujeme zdi a operujeme v obou prostorech. Herci hrající na prvních scénách a současně v komerčních seriálových tasemnicích nejsou zdaleka jediní skokani přes zdi a pašeráci podloudného zboží před hranice veřejného a soukromého sektoru několikrát denně.

e/ skutečná kritika nahlíží tento stav věcí a je si vědomá současně diverzifikace vkusu publika a změny kulturních potřeb společnosti. Analyzuje stav a neosobuje si navrhovat řešení. Aktivistická kritika se snaží vnutit svůj vkus všem a pokouší se přestavět zdi ghetta tak, aby za nimi ukryla do zdánlivého bezpečí své preferované tvůrce. Neanalyzuje, agituje, lobuje, škodí víc, než si je toho vědoma. Má na svědomí i oběti na lidských životech, rozhodně nesporný podíl na sebevraždě Petra Lébla. Vypěstovala fantom tzv. „nezávislého odborníka", který jediný je schopný – rozhodně lépe, než dezorientované a nekompetentní publikum – rozhodovat o příležitostech pro tvůrce, jinými slovy spravovat veřejný prostor a rozdělovat v něm finance.

Tato posedlost mocí, kdy se údajně kritické, ve skutečnosti ideologické myšlení pasuje na jediné povolané k exekutivnímu rozhodování, není v našich zemích nová. Vzpomeňme jen činnosti často znamenitých kritických duchů v různých dramaturgických radách, ve svazech umělců, v exekutivních funkcích za minulého režimu. Za připomenutí – v českém kontextu – stojí vliv a zákulisní činnost dvou velkých mužů z redakce časopisu Divadlo z 60. let, vážených kolegů profesorů Lukeše a Vostrého, zejména v 90. letech při obsazování různých postů v české divadelní kultuře a vytváření a proměnách institucí české divadelní kultury. Není tedy divu, že i dnešní následníci dvou až tří generací českých a slovenských teoretiků a kritiků s exekutivními ambicemi, touží mít stejné formální i neformální mocenské postavení. Rozhodovat o tom, jak se mají divadla vyvíjet, kdo je má řídit, kdo má dostat příležitost a podporu a kdo ne, které publikum je třeba z divadla vyhnat ve prospěch jaké divadelnosti, cejchovat divadelní tvůrce na perspektivní a již vyhaslé a rutinérské a posílat je nejen do penze. Zapomínají ovšem – tito aktivisti tvářící se jako kritici – že za šíbry a kingsmakery předchozích generací kritiků a teoretiků ve většině případů, i přes problematičnost jejich kariér, postojů a zálibu v protekci a nepotismu, stojí rozsáhlé a z velké části i úctyhodné dílo umělecké a teoretické, kdežto za nimi je většinou pusto a prázdno, nanejvýš tu a tam nějaká ta apologetická publikace o preferovaném tvůrci… Tato

vlastní nevýkonnost je připodobňujeme spíše normalizačním kariéristům, odvozujícím svou autoritu z přidělených funkcí, nikoli získavajícím funkce díky autoritě.

Vedle toho všeho ale tu je pořád nějaká společnost, nějaké publikum, které má nějakou potřebu divadelního zážitku, sdílení a zakoušení. Aktivisti, kteří chtějí ghetto přestavět pro instalaci či performanci muzea a vykopávek originálů a napodobenin postdramatického divadla, by nejradši toto publikum vyhnali. Ať měšťáci platí daně a my, nezávislí odborníci, si za ně užijeme kultury, která nás obohacuje…

Je třeba s touto trapnou fraškou skončit a říci – král je nahý a údajné perly, které postmoderní divadlo háže divákům, těm „nechápajícím sviním", jsou už v naprosté většině šmuky a sériová, z módy vyšlá a často aušusová bižuterie. V praxi postmoderního divadla a ve většině kritiky, která jej prosazuje, zní sociálně inženýrské ne levicové, ale levičácké tendence, jejichž následování se společnosti už jednou hrubě nevyplatilo. Věřme divákům. Oni jsou pokladem našich divadelních kultur a jedině oni nás dokážou vysvobodit z ghetta, do nějž má dnešní praxe tendenci divadlo uvěznit.