

kterému jako kdyby každodenní praxe dokazovala, že jeho poslání se smršlo v nutkavou potřebu především bavit publikum – a to nikoliv vytvářením hereckých postav, ale křiklavým sebescénováním či pouhou sebezprezentací, ke kterým jim tato mediální doba poskytuje bohatou příležitost.“ (s. 12) Vskutku, při četbě portrétů Otomara Krejčí nebo Vlastimila Brodského vystávají podobné otázky: Co se stalo s českým herectvím? Je to tím, že se z divadla vytratila jakákoli utopie neboli jakýkoliv ideál? Nebo tím, že dnešní herectví již není nejprve kladením otázek životu s následnou odpovědí, ale často už jen bezmyšlenkovitou odpovědí na mimoumělecké potřeby herce i publika? Čím to, že i Miroslav Horníček s Milošem Kopeckým tehdy nebyli jen baviči, kteří jdou po srsti divákům, ale podle Pavla Bára to byli umělci, kteří svými improvizacemi pokračovali v tradici V+W a publikum aktivizovali k přemýšlení? A v otázkách, které mají možná někdy zabarvení „staromilské“, přesto jsou potvrzovány praxí, by se dalo pokračovat.

Zajímavé a podnětné jsou v druhé publikaci studie Jana Císaře a Jaroslava Vostrého, které z odstupů poukazují na vývojové linie a trendy v českém divadle. Dříve se tomu říkalo vývojové tendence slohů nebo stylů a autoři studií v nich poukazují na genezi a směřování národní divadelní kultury jako cesty odněkud někam, což je také dobré vědět, abychom nebloudili. A tak Císař píše o tom, že proti metaforičnosti Burianových inscenací, která „amplifikuje i vnitřní svět člověka jako sebezpoznání a manifestuje univerzální symbol lidství, jenž je i výrazem jeho vlastní kreativity, jeho porozumění sobě samému, jeho sebeutváření jako umělce“ (s. 149), se po válce více prosazovala proti metafoře konkrétnost a proti amplifikaci redukce. Tuto změnu podle něj provedl Alfréd Radok, u něhož metafora už neslouží k tvorbě lyrické atmosféry, ale šlo mu o její předmětnost a faktičnost, o „zachycení originálu skutečnosti bezprostředně“ (s. 159). U Radoka jdou skutečnost života i umělost divadla souběžně a tím vlastně završil určitý proces proměny směřování českého divadla.

Studie J. Vostrého zkoumá povahu Burianova gesamtkunstwerku čili syntetického nebo poetického divadla z jiného úhlu a ptá se, nakolik se tento významný umělecký počin a jeho vliv promítá do současnosti. Jinak

řečeno, Vostrý vidí jeho návrat v tvorbě nejmladších režisérů Viliama Dočolomanského a Jiřího Heřmana. Tento „návrat“ přitom neznamená, že by se jejich inscenace podobaly inscenacím Burianova Děčka, ale inspirován metodologií strukturalistů, sleduje jak u Buriana, tak u Dočolomanského nebo Heřmana, v jejich „souborných dílech“, analogické souvislosti hudebnosti a obraznosti, jež v umělecké tvorbě předpokládají specifickou muzičnost a zvláštní imaginativní myšlení, bez nichž není myslitelná opravdová umělecká scéničnost divadelního díla.

Je dobré, že zvláště druhá publikace byla vytvořena autory různých generací. Je dobré, že knihy vznikly a mohou být jedním z podkladů pro stále chybějící dějiny českého divadla po roce 1945. Ale projekt zachytit herce a režiséry generace 1945 má ještě jeden nezanedbatelný přínos: vznikal totiž s vědomím, že mnozí členové této generace mohou odejít. A to se bohužel také stalo. Tím cennější jsou jejich portréty, jež vznikaly ještě za jejich života.

Martin Pšenička

## „Václave, prima, ty jsi měl štěstí, ty tady seš.“ Sametové inscenování aneb přestaňme s tím divadlem

(*Občanské fórum, den první: Vznik OF v dokumentech a fotografiích*. Eds. Ivana Koutská, Vojtěch Ripka, Pavel Žáček. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009. 191 s.)

Události listopadových dní roku 1989 se staly tématem historiografických, politologických, sociologických či publicistických studií a monografií. Vedle nich se objevily i práce orientované kulturně-antropologicky nebo teatrologicky. Významné obohacení pro výzkum tohoto zásadního období novodobých česko-slovenských dějin představuje publikace *Občanské fórum, den první: Vznik OF v dokumentech a fotografiích* sestavená kolektivem historiků (Ivana Koutská, Vojtěch Ripka, Pavel Žáček a Kamil Činátl) pod hlavičkou Ústavu pro studium totalitních režimů.



Publikace se skládá ze tří částí: 1) kompletní dvou a půl hodinový videozáznam ustavujícího večera Občanského fóra 19. listopadu 1989 na dvou DVD (pořízený Originálním videožurnálem – kameraman Přemysl Fialka – a nezávislým kameramanem Richardem Krausem); 2) editovaný přepis záznamu doplněný poznámkami Pavla Žáčka; 3) černobílé a barevné fotografie setkání opatřené popiskami Ivany Koutské a faksimile dobových dokumentů, které čtenáře seznamují jednak s jednou z prvních verzí ustavujícího provolání Občanského fóra, jednak s reakcemi represivních mechanismů komunistické moci v časovém rozmezí 19.–21. listopadu 1989 (svodky správy StB a Hlavní správy kontrarozvědky SNB). Videozáznam a fotografický materiál doprovází rozhovory s autory videozáznamu a vzpomínka autora fotografií Jaroslava Kořána.

Nejobsáhlejší část knihy tvoří „editovaný přepis originálního záznamu večera 19. listopadu 1989 v Činoherním klubu,“ který „podrobně zachycuje vznik prvního politického opozičního seskupení konce osmdesátých let minulého století.“ (s. 52) Podle slov editorů se jedná o „ojedinělý a nenahraditelný dokument, umožňující podrobnou a plastickou rekonstrukci zakládajícího aktu představitelů různých směrů tehdejší protikomunistické opozice: Občanského fóra.“ (s. 6) Editori vycházejí při rekonstrukci nejen z videozáznamů (dva na sobě nezávislí kameramani), ale i ze zvukové nahrávky pořízené technikem Činoherního klubu. Autoři přepisu poznamenávají, že navzdory snaze „o zachování maximální autenticity z něj kvůli snadnějšímu čtení vypadla řada ukazovacích zájmen a vsuvek [...], které se v mluveném projevu běžně vyskytují. Částečně byl upraven i slovosled a na několika místech vynechána znovu se opakující větná spojení a repliky, které se přímo netýkají hlavní debaty a bez obrazového záznamu není zřejmý jejich smysl ani to, na koho směřují.“ (s. 7) Přepis v tomto ohledu, i když v daleko mírnější podobě, následuje způsob výběru a řazení fotografického materiálu: „Výběr a pořadí fotografií, včetně popisků, neodpovídá bezvýhradně chronologii jednání. Klíčem k řazení fotografií byla především jejich *estetická* a výpovědní hodnota.“ (s. 6, kurziva MP) Text záznamu tak není plně autentickým dobovým dokumentem, ale záměrně upraveným a zformovaným textem,

kteřý čtenáři může pomáhat v dešifrování některých pasáží videozáznamu, přestože ty z valné většiny promlouvají zcela srozumitelně samy a daleko komplexněji (mizanscénou, kvalitou hlasového a slovního projevu zúčastněných, gestickým a mimickým výrazivem, atmosférou apod.). Konvence dramatického textu, kterou editoři přijímají (repliky uváděné jménem mluvčího, v závorce uvedené mimojazykové projevy zúčastněných) a která jim byla nabídnuta charakterem události umístěné v divadelním sále, činí z tzv. dokumentu spíše pozoruhodné a místy strhující *dokumentární drama*.

Editori se však nedopouštějí pouze vědomých „škrťů“. Na několika místech se jim podaří „přeslechnout“ slova videozáznamu, přičemž např. při uvedení Václava Havla Alexandrem Vondrou se jedná o nedostatek, který má význam nejen pro povahu dokumentu, ale i pro pochopení role V. Havla v revolučních a porevolučních dnech. Havel je Vondrou, prvním moderátorem večera, pozván na jeviště jako čtvrtý v pořadí, po nepřítomném Martinu Mejstříkovi, Petru Čepkovi a Janě Petrové. Všechny na jeviště Činoherního klubu uvedené (před i po Havlovi) Vondra představuje jako zástupce jisté části „obce“, opatřuje je funkcí či nálepkou, která jim předchází a k níž svou přítomností odkazují. Havel naopak, a to editorům uniká, je Vondrou identifikován s rolí Havla: „Teď bych rád pozval Vaška Havla *jako Vaška Havla*,“ zní z videozáznamu. (kurziva MP) Havel (re)prezentuje pouze Havla, neodkazuje mimo sebe, nýbrž je ostentivně přítomnou, k sobě odkazující, autentickou veličinou prostou jakéhokoli společensko-sémiotického nánosu.

Přepis videozáznamu je jako „správné drama“ opatřen soupisem *dramatis personae*, které se v Činoherním klubu 19. listopadu 1989 výrazněji podílely na ustavení nově vzniklé občanské iniciativy. Autor soupisu osob Jiří Urban připojil k uvedeným jménům stručná předlistopadová curriculum vitae, která shrnují aktivity dotčených osob. Čtenář tak získává zevrubnější vhled, který mu pomáhá v orientaci při sledování videozáznamu. Vnímá tak nejen konkrétní dějinný moment, ale i jeho širší personální a společenský kontext či pretext.

Publikace ale není jen důležitým historickým dokumentem zaplňujícím prázdné místo na mapě moderních česko-slovenských



dějin, nýbrž nepřehlédnutelným příspěvkem k debatě, jež se zabývá dosud plně neprozkoumanou formotvornou a významotvornou rolí divadla v období listopadových dní roku 1989. Vstupní studie Vojtěcha Ripky a Kamila Činátla s vysvětlujícími poznámkami Pavla Žáčka, „jež zasazuje zrod nové politické éry do určitého interpretačního rámce“ (s. 6), je toho nesporným důkazem. Autoři nahlízejí na „zásadní dějinný moment, zlomový okamžik určující do značné míry další charakter vývoje Československa“ (s. 10) prizmatem dramaturgické sociologie Ervinga Goffmana. Povaha setkání, které nazývají s mírnou nadšázkou představením (s. 13), měla dle jejich názoru zásadní vliv na definování, ustavení a legitimizaci Občanského fóra i na jeho následný společenský obraz.

Goffmanova vlivná práce, jež stojí u kolébky dnes již zavedeného oboru performančních studií, byla poprvé v roce 1959 pod názvem *The Presentation of Self in Everyday Life*.<sup>1</sup> O čtyřicet let později byla pod názvem *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*<sup>2</sup> přeložena do češtiny. Z Goffmana se stal autor, který v duchu performanční teorie vidí svět jako kontinuum rozličných (divadelních) představení. Pověstný háček je ovšem v tom, že *sebe-prezentování* ve všedním životě není úplně totéž co *hraní* divadla, čehož si byl Goffman velmi dobře vědom. Divadlo sloužilo Goffmanovi jako metodologická a metaforická pomůcka k dešifrování lidského jednání ve společnosti. Pomůcka se ovšem v rukou performančních teoretiků proměnila v pomyslný vrbový proutek, kterým je možné odhalovat zřídla teatrálnosti a performativnosti v lecjakém jednání, jímž nejen lidstvo zaplňuje velké divadlo světa.

Bylo by nespravedlivé vinit Ripku s Činátlem z toho, že sahají po Goffmanovi a jeho divadelní metafoře lacině a nahodile, a to i přesto, že jediná parafráze z knihy amerického sociologa je podle uvedené strany v textu nedohledatelná (s. 12). Goffmanovský pohled se jim takřkajíc nabídl sám. Jeho relevanci opodstatňuje nejen to, že se účastníci setkání vyskytují v jasně ohraničené lidské situaci,

v níž pragmaticky, záměrně a vespolně jednájí a zaujímají jisté role za určitým cílem, ale činí tak v prostoru, jenž je „hraní divadla“ doslova zasvěcen – v divadelním sále. Nic na tom nemění fakt, že divadlo pro danou historickou chvíli vyhlásilo stav „nehraní“.

Divadelní čtení události zesiluje několik faktorů zřetelně čitelných z videozáznamu: 1) jeviště Činoherního klubu s několika stoly a prázdnými židlemi umístěnými před stěnou s dveřmi, vedle nichž byl postaven věšák, bylo „skutečnou“ divadelní scénou k inscenaci Gogolových *Hráčů* (prem. 1982) vystavenou zrakům diváků před začátkem divadelního představení; 2) hranice mezi hledištěm a jevištěm byla navzdory živelnému charakteru setkání, v němž jeviště s hledištěm vedlo rovnocenný dialog, zřetelně určena; 3) jeviště „ovládl“ skutečný dramatik, který v sobě v daný dějinný moment snoubil role dramaturga, režiséra a ústředního herce. Havel, jak uvádějí autoři, měl „hlavní podíl na složení „publika““ (s. 13). Na videozáznamu Havel navíc působí jako neustále se zastírající ústřední subjekt setkání, které ovšem očividně režíruje svými velmi pragmatickými a k jasnému cíli směřujícími výstupy, skrze něž se zároveň stává centrálním aktérem večera. V závěru se doslova chápe slova a sám se ujímá sepisování dokumentu ustavujícího Občanské fórum. Tvrzení Ripky s Činátlem, kteří označují za režiséra večera Vondru (s. 13), v tomto kontextu nevyznívá přesvědčivě. Videozáznam odhaluje Vondru jako ne příliš zdatného moderátora, který je sotva schopen „rozdávat role“ (s. 13). Do role moderátora byl, jak sám říká, „dokopán“ (s. 13). Neustále z ní vypadává a neustále se jí vzdává, aby ji nakonec předal nepřipravenému „principálovi“ Radimu Paloušovi, který se jí improvizovaně zhostí až do konce večera. Jediným režisérem či koordinátorem události, tedy tím, kdo ji navzdory otevřenosti setkání organizuje a řídí nikoli formálně, ale významově, je Havel.

Otázkou zůstává, zda lze o aktérech večera přemýšlet v termínech „herec“ a „divák“. Ripka s Činátlem píše, že vstupem na scénu „se člověk vyčleňuje z relativně anonymního a nestrukturovaného hlediště“ a následně se „ve světle jevištního reflektoru mění z diváka na herce“, kterážto pozice mu umožňuje nejen „privilegovaný přístup do diskuse, „osoby“ nástupem na pódium také sdělují, že za setkání osobně ručí“ (s. 13). V tomto tvrzení

1 GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959. 255 s.

2 GOFFMAN, Erving. *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Přel. Milada McGrathová. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1999. 247 s..



se opět skrývá několik problémů: 1) anonymita a nestrukturovanost hlediště je pouze zdánlivá, neboť přinejmenším videozáznam a fotografie poměrně důsledně odhalují větší část přítomných; 2) každý z řečníků sedících v hledišti se zpravidla představí; 3) ti, kteří se přihlásí do debaty z hlediště, vystupují z davu a za setkání osobně ručí stejně jako ti, kteří sedí na pódiu; 4) aktéři na jevišti se jako herci nechovají. Nejpříměji se ke svému „herectví“ v úvodu večera hlásí Vondra, když poznamenává: „Já jsem v životě na takovémhle jevišti nemluvil, herec nejsem ...“ (s. 27) Neherectvím plným nezáměrného zadržávání, potícih se rukou, drmolání, ošívání, postojů, které scéně nesvědčí, bylo jeviště Činoherního klubu jako jeviště divadelní neustále demaskováno, odcizováno, „oddivadelňováno“. Skuteční herci na scéně přítomní, jak si Činátl s Ripkou správně všimají, ostentativně mlčí, stojí v pozadí, nehrají. I „nejaktivnější“ z nich, Petr Čepek, působí civilním dojmem. Anti-iluzivně ne-divadelní, autentický či „neskrývaně nejistý a překvapivě nestrukturovaný projev“ (s. 22) byl typickým rysem Havlových mediálních či veřejných vystoupení, za jejichž vrchol lze považovat památnou řeč přednesou americkému Kongresu 21. února 1990. Je tedy v daném případě opravdu vhodné hovořit o hercích a divácích, když samotné závěrečné provolání je symbolicky uvedeno větou: „Na setkání v *hledišti* Činoherního klubu ...“? (s. 97, kurziva MP) Není divadelní terminologie spíše zavádějící a omezující? Karnevalová povaha večera, v níž nebylo ani tak herců a diváků, jako spíše spoluúčastníků, svědčí o pojmovém omezení, které vychází z konvenčního vnímání divadelní produkce rozvržené mezi aktivní herce a pasivní přihlížitele. Tato konvence byla 19. listopadu 1989 v Činoherním klubu zcela demontována.

Charakter ustavení Občanského fóra v rámci divadelního prostoru na druhou stranu znovu objevil divadlo jako „živý organismus“ (vycházím z Havlovy definice OF jako „živého organismu“, s. 81). Vzájemné spolubytí a spolupráce všech účastníků odhalila podstatu divadla spočívající v *autopoiesis* divadelní události odvíjející od ko-prézentnosti herců a diváků a jejich vzájemném a bytostném propojení. Inscenace vzniku, definování

a legitimizace Občanského fóra tuto podstatu nejen znovu odkryla, ale maximálně ji skrze otevřený dialog mezi tzv. jevištěm a hledištěm akcentovala. Sama definice Občanského fóra, jak ji v souvislosti se svým pojetím otevřené občanské společnosti mnohokrát Václav Havel formuloval, byla na *autopoiesis*, sebe-tvorbu přímo vázána: jde o sebeutváření zevnitř společnosti, z bytostné občanské potřeby, která se realizuje skrze vědomou participaci a aktivní zpřítomňování se ve věcech veřejných. Jde pak skutečně o herce a diváky? Autoři nám odpověď ani pokus o ni nenabídnou. Detailními otázkami, které by se mohly vztahovat k divadelnosti ustavení Občanského fóra, se autoři jako historikové nezabývají. Divadelní rámec používají jako výkladový klíč, jímž se snaží osvětlit a zpřehlednit dějinnou událost. Formální prvky setkání, přestože jim přisuzují nemalý význam, ustupují záhy tématům politologickým, o čemž svědčí názvy podkapitol úvodní analýzy: po prvních dvou nazvaných „Scéna“ a „Role“ následují „Legitimita OF“, „Politika“, „Strategie OF a její alternativy“ a „Občanské fórum a média“.

Podle slov autorů úvodní studie spočívá jádro předložené knihy v „přepisu zvukového záznamu ustavujícího jednání Občanského fóra...“ (s. 10) Domnívám se, že přepis je pouhý prostředek usnadňující orientaci ve videozáznamu, kterému je knižní publikace úctyhodným obalem doplněným „bonusovým“ materiálem, tak jak jej známe z klasických filmových DVD. Úvodní studie, která se odráží od Goffmanovy dramaturgické sociologie, v žádném případě neaspiruje na to, aby byla analýzou performativních či divadelních prvků, které doprovázely vznik Občanského fóra. Jde o mezioborový náčrt, který kombinuje hlediska historiografická, sociologická a politologická s pomocí teatrologického pojmosloví. Hodnotit jej proto z hlediska čistě teatrologického by bylo zcela pomýlené. Autoři ale jasně vyznačili témata, která by mohla být divadelní vědou dále rozpracována. Věřme proto, že se tato historiografická publikace zveřejňující cenný dokumentární materiál opatřený užitečnými komentáři stane jedním ze základních zdrojů pro výzkum pozice divadla v období tzv. sametové revoluce.