

Svět divadla a znamení časů [1989]

Velikost uměleckého díla spočívá v tom, že dovede posluchače, diváka nebo čtenáře strhnout, to znamená vytrhnout z jeho každodennosti a bytostně oslovit. Sláva uměleckého díla je však ještě jinde: člověk musí být osloven nikoliv pouze ve své vytrženosti, nýbrž ve své skutečné situaci. Z uměleckého zážitku se nemá člověk probudit jako z opojného snu, aby se propadl zpět do své každodennosti a aby v nejlepším případě na onen stav strženosti a oslovenosti jen nostalgicky vzpomínal. Umění, schopné každodennost nejen přizdobit, ale postavit do nového, ostrého světla a tím proměnit, se tak rozloučilo se svým původním biotopem, jímž byl svět mýtu, odmítlo onu prastarou schizoidní rozpolcenost světa a lidského života na sféru sakrální a profánní a rozhodlo se soustavně překračovat hranice všeho druhu, aby svět lidí mohl být integrován.

Sjednocenost lidského života, jednota světa, ale i celostnost živých bytostí atd. představují obrovský a pro nesnadnost dosud nevyřešený a tudíž stále ještě otevřený problém, který si uvědomovali již největší myslitelé starého Řecka. Zdá se, že třeba Hérakleitos se pokusil najít znamení a pokyn v samotném jazyce (v řečtině): sbíratí, shromažďovati a udržovati v jednotě se řeklo LEGEIN, a to, co takto sbírá, shromažďuje a drží pohromadě, je LOGOS. Svět je sjednoceným celkem jen díky LOGU, podle něhož se všechno děje a bez něhož by vše bylo jen hromadou náhodně rozházených věcí. Velmi brzo došlo nejen k posunu významu slova LOGOS, ale hned k celé řadě posunů a různými směry. Zůstaneme u nejběžnějšího posunutého významu, totiž u „slova“, resp. „řeči“. Soubor několika zvuků nebo hlásek ještě není slovem, pokud je neseřadil „LOGOS“; podobně nahodilý sled slov ještě nic nevyovídá, pokud pořadí (i tvar atd.) slov neovládá „LOGOS“. Na druhé straně se však ukazuje, že teprve slovo resp. řeč dovoluje nahlédnout sjednocenost tam, kde je, a učinit o ní výpověď. Slovo má tedy zvláštní význam pro sjednocenost či sjednocování lidského života a světa. Proto také nejlepší příležitost k překračování hranic a k budování jednoty mají ty obory umění, které pracují se slovem; a z nich na prvním místě ty, které pracují se živým slovem. Živé slovo je víc než slovo pouze pronášené: náleží k němu i gesto, mimika, určité chování – a zejména dění a tudíž čas. Více než socha je rozhýbaná socha, více než němý herec (mim) je promlouvající herec (vzpomeňme na známou pohádku), více než čas písně nebo hudební skladby je čas lidského jednání (třeba na jevišti). Tedy: slovo v čase.

V divadelní hře je pronášené slovo (a hrané slovo) vždy zároveň v dvojím čase – a divadelní umělci si to uvědomují stále víc, čím víc se umění loučí se starým rozpolceným světem a čím víc usiluje o jednotu, o sjednocenost lidského světa i života. Každé slovo má svůj „čas“, kdy má zaznít v rámci promluvy. V divadelní hře má ještě také svůj „čas“, kdy spolu s

celou svou promluvou, do níž náleží, má zaznít v rámci hry. Ale hra sama nemá jen svůj vnitřní svět a jeho čas, ani jen svůj vlastní čas, čas postupujícího představení, ale vstupuje do času lidí, kteří na představení přišli, a slova v ní pronášená mají (nebo nemají) také svou „časovost“, svou společenskou a případně vysloveně politickou aktualitu. Tato aktualita nemusí být vázána na nahodilé okolnosti, které pomíjejí („vulgární“ aktualita), ale může oslovovat lidi různých dob a dokonce epoch, pokud vznikne situace, v níž najednou stará slova nově promluví (pravá aktualita). Divadelní představení chce nejenom něco říci, chce nejen oslovit diváky (a potenciální diváky), ale prostřednictvím toho, co říká, co představuje a čím oslovuje, chce být hlasem v dané chvíli a situaci. Aby tomu tak mohlo být, musí mít o dané chvíli a situaci určitou představu, musí v ní vědomě zaujmout nějaké postavení, přijmout nějakou úlohu, vzít za své nějaké poslání. V této své úloze, v tomto poslání přestává být divadelní představení pouhou hrou a stává se činem, odpovědným (nebo neodpovědným) jednáním. Vedle vnitřní logiky představovaného děje (transientní povahy) je tu logika oslovujícího kontaktu s divákem, jehož vlastní, skutečný život je respektován včetně příslušné každodennosti – tedy logika či LOGOS transgresivní povahy: herci (a spolu s nimi všichni, kdo představení připravovali, řídili a spoluuskutečňují) jakoby vykračují ze hry, opouštějí jeviště, aby se setkali s diváky na jejich půdě, tj. stávají se rovněž diváky a posluchači své vlastní hry, svého představení. (Zde se rozhoduje o tom, čím a jak je divák strhován: zda hrou samou, takže se stává jakoby spoluhercem, anebo posláním hry, takže se dává do pohybu ve svém reálném životě, a herec se k němu solidárně připojuje.) Demokratizace divadla nespočívá v masovosti jeho diváckého okruhu ani v jeho tzv. lidovosti (obojího lze snadno dosáhnout i značně pokleslými prostředky), nýbrž jednak v solidaritě divadelníků s diváky v jejich každodennosti, jednak v pravdivosti hereckého a vůbec divadelního umění.

Solidarita herců (a jejich prostřednictvím všech divadelních umělců) s diváky je předpokladem věrohodnosti jejich uměleckého výkonu – a také jejich „reputace“, jak o tom mluví Alla Děmidovová („Pokud jde o divadlo, platí dnes neúprosně: herec nemůže žít přes den jedním způsobem, a večer ve Třech sestrách pak přesvědčivě tvrdit: ‚Chci se kát, milé sestry...‘. Výsledkem je lež, které diváci nevěří. Proto i hercům musí záležet na reputaci.“) Solidarita ovšem není přizpůsobení ani napodobení, a už vůbec ne pouhé zpodobení. Nejde o to, zda se divák v nějaké herecké postavě najde; tím se může cítit oslaven anebo naopak napaden, ospravedlněn nebo obviněn, polichocen nebo zesměšněn – ale všechno z distance, bez navázání osobního kontaktu. Teprve solidaritou s divákem v jeho skutečné situaci je umožněn a založen onen osobní vztah, v němž herec spolu s divákem a divák spolu s hercem se staví před oslovující výzvu nejen hry samotné a jejího poselství, ale také a vlastně především před výzvu chvíle,

doby, dějinné situace v celé její šíři. Ten nejdůležitější čas, v němž se odehrává představení ve spolupráci a solidaritě divadelních umělců i diváků, je čas dějinného *hic et nunc*, v němž jednotlivci, skupiny, celá společnost, někdy dokonce celé lidstvo, a časově vzato určité tradice, kultury, civilizace atd. jsou postaveny před nepředmětnou výzvou, kterou ovšem je třeba zaslechnout, pochopit, vyslechnout a last not least poslechnout. Tváří v tvář této výzvě přestává být každý rozdíl mezi divadelním umělcem a divákem a také mezi účastníky představení a těmi, kdo se neúčastnili, nějak zvlášť významný. Děláním divadla a navštěvování divadelních představení je jenom jednou z mnoha možných cest, jak výzvu chvíle zaslechnout, vyslechnout a dát se jí k dispozici; a v žádném případě to není cesta, která by měla cíl sama v sobě a která by mohla a směla končit sebelépe vyvedeným představením.

Otevřenost vůči výzvě doby a připravenost vynaložit vše potřebné k jejímu správnému zaslechnutí a pochopení nese v evropské kulturní tradici pojmenování „rozpoznávání znamení časů“. Ke kořenům evropské tradice ovšem vedle židovství (a křesťanství) náleží také odkaz starých Řeků. Zvláště divadlo (a vůbec umění) si připomíná inspirující funkci múz, jež náležely k doprovodu boha umění, Apollóna. Hérakleitos charakterizuje tohoto delfského vládce tak, že prý „ani nemluví, ani neskrývá, nýbrž naznačuje“. Překlad Karla Svobody by mohl vést k nedorozumění, pokud bychom zmíněnou charakteristiku přenesli na múzy a na múzická umění. Nejde o to, že nemluví (tj. že nepoužívají slov), nýbrž že nic (přímo) neříkají, nic neodhalují, nic (výslovně) nevyjevují, ale pouze dávají znamení či náznakové pokyny. Zdá se, že vycházejíce z řeckých zdrojů bychom mohli divadlu přiznat pouze povahu jakési delfské filiálky: když se představení hraje a herci mluví, je třeba se soustředit nikoliv na hru samu a na to, co herci říkají, ale především na to, co naznačují, jaká znamení nám dávají, a pokusit se toto nevyslovené poselství rozšifrovat. Ovšem sám tento termín je vlastně také matoucí: rozšifrovat lze jen to, co v textu nebo v promluvě apod. je, byť zašifrovaně, obsaženo. Ale náznak přece neobsahuje to, co pouze naznačuje. Jestliže múzické dílo (jakým je třeba divadelní představení) nic výslovně neříká (OYTE LEGEI), znamená to, že nedosahuje té potřebné integrity, jež je výsledkem LOGU, a že tedy ona integrita nadále zůstává úkolem. V linii onoho řeckého chápání má divadlo nutně zapotřebí dobrého výkladu, a to tím víc, čím je lepším divadlem, neboť čím je hra lepší, tím je zřejmější, že jde o hru a nikoliv o běžný život. Odtud chápání divadla jako stánku či chrámu dvou (především) múz, totiž Melpomené a Thalie, a tím ne zcela uvědomělé potvrzení rozdělující propasti mezi každodenním životem a mezi „posvátnou“ hrou. Úsilí o opětné sjednocení života a hry má tedy zřejmě své neřecké a protiřecké kořeny a představuje tendenci, která konverguje s řadou obdobných tendencí, jež charakterizují poslední období ve vývoji evropanství. Nicméně jednu připomínku z

oněch řeckých pozic musíme respektovat jako legitimní. To, jak divadelní autoři, dramatici, režiséři, herci a divadelní život a svět vůbec reagují na svou dobu a její výzvu, nesmíme zkoumat a interpretovat jen v tom, co sami vyslovují, ale také v tom, co nevysloveně a možná dokonce neuvědoměle „znamenají“, čeho jsou sami náznakem a znamením, „symptodem“.

Pokusme se z těchto dvou úhlů podívat se na nejpozoruhodnější fenomén poslední doby, který je zapotřebí osvětlit a na světle ukázat, ale v jehož světle je zapotřebí také vidět celou situaci, v níž k onomu fenoménu došlo a která se sama v onom fenoménu výrazně a v něčem možná i nově vyjevuje. Po celou polovinu století je český (a snad v menší míře i slovenský) společenský, politický, ekonomický, vědecký, technický, ale především kulturní život zraňován a deformován, a v posledních dvou desetiletích s takovou zarputilou umanutostí a nenávisťností, jaká svědčí o krajní nejen mravní, ale přímo psychické inferioritě a nejtěžší zakomplexovanosti. Nesmíme však zapomenout na druhou stranu mince: po celou tuto dobu projevovala společnost jen velmi málo ne snad schopnosti, ale především vůle k rezistenci. Tento fenomén sám bude potřebovat důkladných analýz, neboť zůstává naprosto neobjasněn. Vzhledem ke společenské struktuře a dosavadním tradicím obou národů bylo možno očekávat, že při tzv. revoluční přestavbě nebude represí zapotřebí vůbec nebo jen minimálně (tak ostatně to také bylo ideologicky oficiálně podáváno). Ale ve skutečnosti se domácí stalinisté předháněli se stalinisty v jiných zemích a v lecčem je vskutku překonávali. V důsledku toho vzniká a narůstá rezistence a reformní tendence převážně uvnitř komunistické strany. Politické naivitě většiny komunistů v prvních letech po válce byla již únorem 1948 a zvláště velkými i malými procesy zasazena těžká rána, ale reformní komunisté si dovolili ten luxus, aby jí propadli znovu, a to aniž by vyvodili ze zkušenosti předchozích let důsledky. Jejich kompromisnictví od poloviny šedesátých let nutně předznamenávalo politický debakl, k němuž došlo právě ve vedení po vojenské intervenci v srpnu a v následujících měsících.

Právě ve chvílích, kdy měli komunisté největší společenskou podporu od roku 1948 a kdy dokonce i stranický aparát projevoval předtím nevídanou aktivitu, volili vůdci cestu rezignace a ústupu a ani se nepokusili o odpor. Půl miliónu vyloučených komunistů najednou nepředstavovalo žádnou politickou sílu, ačkoliv mohli vytvořit druhou největší politickou stranu (která by se byla mohla rychle stát zase tou první). Mezi nimi byli odepsáni také velcí představitelé divadelního umění, kteří se zejména díky malým scénám lvím podílem starali o přeměnu kulturní atmosféry v druhé polovině šedesátých let. Stejně to vypadalo i v jiných kulturních oblastech, leckde i mnohem hůř. Ti, kdo se s životním nasazením pokoušeli o prosazení myšlenek, které dnes hýbou sovětskou společností, byli ode-

psáni nebo zlomeni. Nemnohý počet těch, kteří se o jakousi minimální formu rezistence pokoušeli, nemohl fakticky nic změnit, ale přesto byli mnozí odsouzeni k dlouhým trestům, a před volbami v roce 1971 demonstrovala protireformní reakce svou sílu masovou represí a novými procesy. A zase druhá strana mince: většina mlčela a chránila se veřejně zastat postižených (naproti tomu hodně lidí bylo ochotno všelijak diskrétně pomáhat rodinám zavřených, a výjimkou nebyly ani kruhy divadelní). Zatímco v prvních měsících po vojenské intervenci promlouvaly k duši i takové texty, jako Šmilovského „Za ranních červánků“, brzo a na dlouhé roky nastalo hřbitovní ticho. Nastal čas kolaborace a špinavých kompromisů; na životních a profesionálních katastrofách parazitovali většinou neschopní a nekompetentní arivisté (anebo staré fosílie), kteří by se za normálních poměrů neuplatnili; řadu let dosahovali bezpracných zisků tím, že se vši opatrností dávali svá jména k dispozici, aby mohlo být využito výsledků práce jiných, kteří nesměli publikovat. Řada druhořadých pracovníků, jejichž zásluha spočívala v tom, že se nikdy k ničemu nepřipletli, dostala na čas „příležitost“ a zdůvodňovala svou ochotu před jinými i před sebou tím, že ti odstavení jim v minulosti podobnou příležitost nikdy nedali.

A pak přišly Helsinky, ratifikace mezinárodních paktů o lidských a občanských právech a Charta 77. Politické vedení země ihned prokázalo, že své závazky nehodlá brát vážně, a od té doby to prokazuje vždy znovu a opět. Jenže tenkrát měla ještě naše protireformní garnitura oporu v Moskvě; dnes už ji nemá. Pod tlakem a údajně i pomocí dezinformace, ne-li podvodu, se podařilo sehnat houf podpisů pod znění tzv. Anti-Charty, a to v době, kdy byl ve vazbě týž Havel, proti jehož novému (již kdoví kolikátému) uvěznění nedávno protestovaly tisíce kulturních i vědeckých pracovníků a dalších občanů. Iniciátory byli tentokrát právě herci a vůbec divadelníci; před dvanácti lety však významní herci a divadelníci podepsali také Anti-Chartu. Je opravdu důvod k euforii nad změnou atmosféry? Křesťané vyznávají, že Kristus se obětoval za lidský rod, a opakují z evangelia Ježíšova slova, že není větší lásky, než dát duši za přátele. To je přece výzva, a křesťané sami mluví o tzv. imitatio Christi. A přece, když hájili svá vlastní práva a své zájmy, podepsaly jich statisíce, a když jde o nespravedlivě vězněné, podepíše jen zlomek z nich. Je na místě euforie z nového sebevědomí křesťanů? Nebo snad je omluvou, že tisíce jich bylo vězněno v padesátých a šedesátých letech a že tehdy také nikdo nepozdvihl hlas?

K tomu ke všemu přistupuje ještě řada dalších okolností, které působí, že naše situace je ještě nepříznivější. Téměř všichni se shodneme, že tak nekvalitní profesionální politiky a tak nekvalitní režim jsme od počátku republiky ještě neměli; ale nikde není vidět ani třeba jen možná kvalitní alternativa. Pokud tady snad kvalitní a zkušenější politici jsou, nehodlají vystoupit, dokud katastrofa nebude dokonána. Kdo by chtěl brát nyní od-

povědnost za všechny potíže, které nastaly, nastávají a ještě nastanou? S tím souvisí i to, že nikdo dost dobře neví, jak si počínat a co udělat, aby se zabránilo nejhoršímu. Jsou tu jen lidé slabšího ducha, kteří mají jednoduché recepty a pro něž vůbec je všechno jednoduché. V sousedním Polsku vidíme, že ani nikým nečekané takřka absolutní vítězství Solidarity ve volbách není řešením, nýbrž teprve začátkem nesnází. A to jsou na tom s politickými zkušenostmi Poláci mnohem lépe než my a mají mnohem víc kompetentních politiků.

A v této situaci (v jejímž vykreslování bych mohl pokračovat - a stále by to byl obraz nepřiliš povzbudivý) došlo k něčemu nesmírně překvapivému. Herci, divadelníci začali spontánně sbírat podpisy na protestní petici. Svým způsobem tak podnikli něco, co je ve shodě s oním sestoupením z rampy, opuštěním jeviště a transgresí k divákovi s jeho každodenností. Dalo by se říci, že demokratizace společnosti, o níž se sice mluví a píše, ale aniž by se přešlo k činu, byla tu zahájena lidmi, kteří z umělců a kulturních pracovníků náleží k nejohroženějším, protože nejsnáze zranitelným. A přidali se k nim jiní, kteří jsou profesionálně také velmi zranitelní. Spisovatel může psát do zásuvky, hudební skladatel může skládat, i když se jeho díla nehrají, malíř může malovat, i když nesmí vystavovat, odborník duchovnědného zaměření může alespoň v omezeném rozsahu pracovat (budou mu ovšem chybět archívy, je-li historik, i přístup k literatuře apod.), ale herec nemůže dost dobře hrát bez divadla a bez spoluherců, bez diváků, neřku-li bez dobrých autorů (podobně je na tom zpěvák, ale i žurnalista atd.). Tam, kde je vše pod centralizovanou kontrolou, není nic snadnějšího, než herce poškodit, potlačit anebo rovnou zničit. A právě herci a divadelníci byli mezi prvními; přidalo se mnoho přírodovědců a techniků, kteří zase ve většině případů nutně ke své práci potřebují přístroje a laboratoře, velké počítače apod. Význam vědců tu nelze podceňovat, protože u herců měla vliv ta okolnost, že se vzali za "svého" dramatika (a ostatní divadelníci svého kolegu), kdežto u vědců a techniků tento motiv odpadá. Nicméně při analýze a interpretaci se zdá být specificky signifikantní právě iniciativa divadelníků a na prvním místě herců.

Pokouší-li se herec dostat požadavku integrity jak svého celého života, tak svého hereckého působení, může a musí toho dosahovat dvojím směrem: celý svůj život (včetně herectví) pojímá jako celistvou životní hru - proto nechává vše proniknout jedním logem, usiluje, aby jeho život i herecká dráha měly jedinou logiku a aby v nich bylo co nejméně paralogismů. Avšak na druhé straně nedovoluje, aby jeho profesionální herectví bylo redukováno na dokonale zvládnuté řemeslo, ale vtahuje svou lidskou osobnost do hry a do svého hereckého výkonu, tj. i jako herec zůstává sám sebou. Zdaleka tu neplatí Aldrichova teze, že hercova osobnost má ve hře místo jen jako součást materiálu představení, ale jinak že formálně zůstává mimo rámec dramatického provedení. Právý opak je pravdou:

právě velký herec je schopen přesvědčivě zahrát svou postavu s jejím charakterem jen za předpokladu, že základní rysy tohoto charakteru najde u sebe a v sobě, byť v potlačované a skryté podobě. Jen tak ztělesní postavu z masa a krve a nikoliv pouhé schema a konstrukci. To platí také a dokonce zvláště silně o postavách negativních. Kdybychom sáhli po archaických prostředcích chápání a tedy interpretace „svatých her“, museli bychom říci, že herec právě tím, že sám v sobě najde ony záporné a odpudivé charakterové rysy a že je vynese na světlo jeviště před očima účastníků slavnosti, očišťuje nejprve sám sebe, a vede k podobnému očištění i všechny ostatní účastníky obřadu. A právě v této perspektivě musíme vidět iniciativní akt herců a divadelníků, který jsme označili za jeden z nejpozoruhodnějších fenoménů poslední doby.

Naše teze si prima facie možná zdají odporovat. Na jedné straně chceme vidět v podpisové akci projev demokratizace divadla a zároveň iniciativní výzvu k demokratizaci a aktivizaci celé společnosti, a na druhé straně se v interpretaci tohoto fenoménu uchylujeme k mytologickému resp. religióznímu slovníku. Obojí má však hlubší důvod, kterému je třeba porozumět. Pod vlivem převahy zpředměťující tradice evropského myšlení se dokonce sami divadelníci dopouštějí misinterpretace svého vlastního umění tím, že užívají psychologických, sociologických a někdy dokonce fyzikálních schemat při objasňování specificky divadelních fenoménů. Jen jako příklad uvedu z již citovaného interview, jež dramatickému umění poskytla v minulém roce Alla Děmidovová z Divadla na Tagance, ještě jedno místo: „Když se počátkem šedesátých let nashromáždil sociální temperament naší společnosti jako stlačená pára, nutně se musely objevit ventily, kudy mohl aspoň trochu ven.“ Podle A. Děmidovové bylo jedním takovým ventilem i Divadlo na Tagance. Naše společenská situace dnes je v jedné věci klasická a v této klasičnosti elementárně důležitá hermeneuticky: iniciativní akce herců a divadelníků rozhodně nevznikla z nějakého společenského přetlaku, nýbrž spíše z vakua, a to nikoliv z vakua společenského, nýbrž mravního. Tomu však nesmíme rozumět jako charakteristice sociologického nebo psychologického typu. Zajisté i naše společnost, jako ostatně každá společnost, má svou morálku. Mravní vakuum naší společnosti se však fenomenálně projevuje tím, že naše morálka (ano, naše – nikoliv pouze „jejich“!) je nemravná, že jsme všichni nebo téměř všichni již dlouho adaptováni na její nemravnost resp. na její konkrétní nemravnosti. Když herci (a divadelníci, dále už budu mluvit jen o hercích, ale pod tímto souhrnným pojmem zahrnuji všechny další profesionální specializace, k nimž ve vývoji divadla a divadelnictví v naší době došlo) podnikli onen iniciativní krok přes rampu a dokonce ven z budovy divadla, nepřestali tím být herci, ale rozšířili svou velkou, byť předem nenapsanou a nереžirovanou hru do společnosti v její každodennosti, a zahájili tak sami na sobě, ale přede všemi, které tím zvou jako účastníky jakoby „sva-

té hry“, očištný rituál, jímž nejdříve očišťují sebe, ale jímž zároveň zvou ke stejnému očištění každého občana. Solženicynova výzva, nepodílet se na lži, radikalizovaná Patočkou (nikoliv neproblematicky) v devize „života v pravdě“, tu vlastně dostává novou dimenzi: nejde už o program ani o pěkná slova, ale o čin, byť symbolický.

Symboličnost herecké iniciativy může vést předmětně a pragmaticky myslícího interpreta k hrubému podcenění celého fenoménu. Rozumí-li se politikou jen mocenské záležitosti (a to je chápání, vnucované oficiální indoktrinací již několikáté generaci), jeví se čin herců jako krajně nepolitický, tj. ještě méně politický než před dvanácti lety vystoupení Charty 77. Stejně pochybnou by byla také interpretace, která by v onom aktu viděla jen humanitární čin, jímž se slušní lidé pod tlakem svého svědomí museli zastat člověka, který byl vyvolen k tomu, aby represivní režim na něm demonstroval svou moc, a to bez ohledu na to, co učinil a zda vůbec se něčeho protizákonného dopustil. Jako v každém symbolickém aktu lze i tady najít nekončící množství možných i skutečných motivů a individuálních přístupů; ale jako v každém symbolickém aktu padají i zde všechny tyto rozdíly stranou jako relativní a nedůležité. Jediným a rozhodujícím významem je tu význam symbolický, nikoliv motivace těch, kdo na onom symbolu participují a kdo se eventuálně ještě v budoucnosti rozhodnou na něm symbolicky participovat. Proto detaily a okolnosti tu nemají žádnou obecnější důležitost, tj. nevypovídají nic podstatného o povaze symbolického aktu. Právě tím se symbol stává dostupným a „osvojitelným“ každému – ovšem za předpokladu, že se ho nechce „zmocnit“, nýbrž že mu dá moc nad sebou. Pokud tak neučiní, zůstává mimo sféru jakékoliv smysluplnosti, která by se mohla nějak onoho symbolu a jeho významu dotknout. A právě tuto specifikou nelze postihnout ani psychologicky, ani sociologicky, ani politologicky. Ovšem sám fakt, že uprostřed ještě téměř nehybné společnosti k takovému symbolu mravního a vůbec lidského, duchovního probuzení a života dochází, vypovídá ještě něco dalšího, co už součástí symbolu a jeho i nejhlubšího smyslu není a být nemůže. Pokusme se alespoň o jakési přiblížení, které nepochybně bude volat po přezkoumání a po eventuální kritické revizi.

K podstatě symbolu náleží, že sice může být interpretován, ale že se žádnou interpretací není bytostně spjat: symbol není sedimentem jistého pochopení, ale předchází každému chápání. Symbolu se nedostává smyslu ze širšího kontextu, nýbrž sám je jakousi průlinou, jíž smysl vstupuje kontingentně do souvislostí a situací, které samy o sobě nejsou s to jej vyprodukovat. Proto je také z onoho širšího kontextu a z okolností (dokonce ani z pozdějších okolností) neuchopitelný, nepostižitelný, neodvolatelný, nepotlačitelný a neeradikovatelný. Každý pokus o jeho potlačení jen zmnožuje a prohlubuje jeho smysluplnost a smyslunosnost. Proto např. všechna opatření, k nimž v poslední době dochází a jimiž mají být postiženi signa-

táři onoho symbolického aktu, který se pokoušíme interpretovat, jsou odsouzena k mnohem větší ztrátě krve, než jakou jsou schopna způsobit postiženým, neboť budou oním symbolem asimilována a strávena a tak jen posílí jeho oslovující výzvu, kterou budou schopni oslyšet jen ti docela hlubší. Ale stejně tak musí dopadnout i všechny pokusy o zmanipulování onoho symbolu a jeho např. politické využití. Nejúčinnější možnou obranou proti symbolu je nechat jej na pokoji, nechat jej být – a soustředit se na jiný symbol, lepší, hlubší, smysluplnější. Takový alternativní symbol však nelze konstruovat uměle, ale zase je třeba se mu odevzdat. Pro mocenskou politiku to proto není žádná skutečná alternativa, nýbrž cosi fatálního. Takový symbol je znamením, v jehož smyslu („jménu“) čelí ti, kdo se mu odevzdali, politické politice tím, že se od ní odvracejí. Je velmi obtížné vyjádřit smysl symbolu pozitivně, ale je dobře zřejmé, co je symbolem a ve jménu symbolu odmítáno. Bylo by však hrubou chybou vidět ono odmítané jen někde mimo, vně toho, kdo odmítá; tam venku se projevují jen důsledky jiného, hlubšího odmítnutí, které míří dovnitř, do vlastních řad, k jádru vlastní, tj. individuální, ale také společenské a politické (ve zdůraznění moderní POLIS jakožto politické společnosti) pozice či spíše bytostného zaměření. Ukažme si to nejprve na klasickém příkladu a pak se pokusme o krok dál metodou srovnání.

Shakespeare líčí v Hamletovi dánského prince jako politika (byť zvláštní povahy): jako politik ovšem není Hamlet u moci, ale Dánsko je pro něho vězení. Není to však jeho osobní situace, nýbrž situace všech nebo alespoň většiny: Dánsko je vězení. A nejen Dánsko: celý svět je vězení. Bezpočet je v něm temnic, kobek a hladomoren, a Dánsko je jedna z nejhorších. Hamletovi nejbližší přátelé vědí, že je něco shnilého v tom státě dánském a že něco osudného hrozí státu. Nejde jen o horečné vyzbrojování vojska a takřka výjimečný stav v zemi, ale také a vlastně především, že se lze usmívat a usmívat, a přece být lotr – aspoň v Dánsku. Poctivce naproti tomu aby pohledal – být poctivec, to dneska znamená být jeden z deseti tisíců. Doba šílí, vymknuta ze svých kloubů; Hamlet je zhnusen, celý svět mu připadá trapný, plytký, planý, bezúčelný. Nepletá zahrada to je, kde neřád se plemení: nejsprostší tučné bejlí ji zaplavilo celou. Hamlet si proto necení ani vlastního života; kéž by Věčný nezkazoval, aby se člověk zabil! A přece ho cosi nutí k činu, k jednání: žije v něm přesvědčení, že se zrodil k nápravě. Zabývá se tou myšlenkou skrytě, vyjeví ji několika přátelům, ale sám stále mlčí a je zavazuje také k mlčení. Až herec, kterého vybídne k recitaci kousku ze zřejmě nepřiliš dobré hry a který nechá v mimojevištní situaci slovům hry mocně promluvit, a to nikoliv díky mocnému textu hry, ale tím, že její slova dostávají symbolický význam a že jeho osobním prožitkem nabývají věrohodnosti výzvy i pro naslouchající, tento herec, který ani nezná situaci a neví, oč vlastně jde a proč právě tato slova přímo zahřmí do Hamletových uší a do jeho duše,

tento herec, který v tu chvíli ponořen do svého textu a do své postavy zcela nevědomky jako neorientovaný tlumočník adresuje onu výzvu, promlouvající jeho prostřednictvím a prostřednictvím hry i jejího autora náhle s nečekanou silou a autoritou, ne už jenom Hamletovi, ale skrze Hamleta a jeho reakci v rámci Shakespearovy hry všechněm tisícům tehdejších a miliónům budoucích diváků a dokonce i jen čtenářů: tento herec zřetelně opouští nejen jevištní prkna uprostřed hry, ale hru samu, a oslovuje dnes také všechny nás tak, jako ve hře probudil Hamleta z jeho nevolnosti, pochybností a váhání. A co dělá Hamlet? Cítí se náhle sám před sebou odhalen, obviněn, vidí se v nemilosrdném světle takový, jaký je, aby pak hledal cestu ke změně, na prvním místě ke změně smýšlení a pak k obratu ve svém životě. Ten obrat ovšem – podle pravidel tragédie – není dobrý, nevede k občanské katharsi, nýbrž jen k tragické. Nicméně elementárně významné je, že se Hamlet ve své bezradnosti obrací k hercům, u nichž nejprve hledal jen rozptýlení a od nichž potom očekává odhalení pravdy. A odhalení pravdy nečeká ve slovech hry, nýbrž v jejich symbolickém, metaforickém působení za hranicemi divadelního představení.

Ve srovnání této dávné reflexe herce a divadelníka nad herectvím a divadlem (jehož je mimochodem divadelní umění schopno jen díky své úzké svázanosti se slovem) s mnohem modernější situací herce a divadla dnes je především nápadné, že herec dnes nejen rozumí (a musí rozumět) situaci politické společnosti, kterou chce svým uměním oslovovat, ale že rozumí nebo alespoň může a má rozumět i oné solidarizaci herce s obcí diváků v jejich každodennosti a tím i se společností, v níž herec nutně žije a také hraje. A jestliže tolik herců (a stále spolu s herci mám na mysli divadelníky vůbec) zjistilo, že podpis protestní petice rezonuje s jejich nejvnitřnějším přesvědčením, znamená to, že se cítí být možností (či možnostmi) oslovit diváky a společnost prostřednictvím postav, jež mohou a často musí v současných hrách představovat, hluboce neuspokojeni a že už nějaký čas sami hledali nějaký jiný symbolický způsob, jak dát průchod modernosti či lépe demokratičnosti svého herectví. A v dané chvíli se jim shodou okolností nabídla možnost, která přímo volala po uskutečnění především svou několikapatrovou symboličností, jednak vnitřní potřebou oním symbolickým aktem jemně, ale precizně a jednoznačně říci: toto ne!

Je třeba přiznat, že již několik staletí náleží k české tradici a snad přímo povaze sklon, nechat symbolické surogáty suplovat za skutečné politické akty. Tam, kde se odehrávají skutečné dějiny, mají či mívají naši političtí představitelé tendenci si na něco hrát. Při čtení pamětí, zapařených atmosféru převratu v roce 1918, nám nemůže uniknout poněkud operetní provedení i některých profesionálních politických a dokonce státnických aktů. Jakási takřka operetní naivita provázela u nás a v nás (pochopitelně nic takového neplatí o skutečně bojovavších vojácích)

první dny osvobození v roce 1945. Aktivní účastníci únorového zvratu ke stalinské diktatuře si sami před sebou hráli na revolucionáře a vůbec si nepřipouštěli tragiku neblahého vývoje, poznamenaného od počátku pošlapáním zákonnosti a práva, justičními excesy a dokonce vraždami. V šedesátém osmém nejen mnozí politici, ale mnozí příslušníci inteligence a dokonce filosofové propadali pocitu, že se u nás děje něco světově relevantního a že v naší politické a společenské obrodě se prvními kroky realizuje naděje světa. Ještě za vydatného hřmění a blýskání z blížících se mračen jsme se nejednou oddávali (přinejmenším mnozí zejména z řad intelektuálů) romantickým iluzím o nové, lepší cestě k socialismu a ke spravedlivější společnosti. I když tento poslední ideologický romantismus má zřetelně německé kořeny (a odtud také ono násilnictví, které je s ním spojeno), musíme si přiznat, že po přesazení do české půdy velmi snadno a dobře zakořenil (také proto, že tu našel potřebný herderovský humus). Také dnes vedle deprese realističtěji vidoucích lze pozorovat vlny sebeoblažujících a sebeklamavých pocitů euforie, interpretující okrajové jevy a kvazisymbolické surogáty jako příznaky podstatných změn společnosti. Společným jmenovatelem těchto sklonů k politické operetnosti či kýčovitosti (která je mnohem nápadnější u politické reprezentace, kde ovšem je mnohdy ještě překonána a zastíněna upadlostí podání, jaká u opravdového kýče neobstojí) je naprostá absence sebekritičnosti a vůbec schopnosti se nejen před jinými, ale i před sebou uvidět v nemilosrdném světle pravdy, tj. absence toho, co bylo východiskem Hamletovy změny smýšlení, která ovšem – jak se na tragédii sluší – nedopadla dobře, ale která mimo tragédii, tj. ve skutečném životě, představuje jedinou cestu ven ze záhuby a tedy z tragédie nedivadelní povahy.

Symbolické gesto může mít eminentní politický dosah a význam, ovšem za předpokladu, že není pouhým politickým prostředkem, nýbrž že především ukazuje na mimopolitické kořeny a hlubinu, z níž přinášejí politice rozhodující živiny. Chybí-li gestu tento poukaz, stává se zkřivenou grimasou, křiklavě přestrojenou lží, kýčovitým klamem a sebeklamem nebo upadlou prázdnou rutinou. Ke kýči nerozlučně náleží, jak už poznamenal Giesz, kýčovitě prožívání; lepkavá oblaživost kýče je nutně spjata s tím, že nic neruší kýčovitá prožívání: kýčovitý člověk s libostí a uspokojením celou duší (má-li jakou) spočívá u svého předmětu. Kýčovité gesto proto nutně ztrácí svou symboličnost a stává se pouhým příznakem, symptomem. Už jsme si řekli, proč nepřilíš záleží na individuální motivaci a vůbec psychických podmínkách a okolnostech tam, kde se člověk dá symbolu k dispozici, nechá se jím nasměrovat a ovládnout a kde si tak umožní v symbolickém gestu vyjádřit sám sebe a své poselství (své, protože díky symbolu a skrze symbol osvojené). Proto by nic nového nemohla přinést dotazníková akce, i kdyby všichni signatáři petice odpověděli upřímně a otevřeně. Rozhodující je, zda jejich – rovněž symbolická, neboť co je pod-

pis než symbol? – akce je hned na počátku spojena s obdobou toho, co pocítí Hamlet: „Já bezpáteřný chám! já podlec! ... já, já líný lump, já dřevo, okouním jak hloupý Honza, nevěda, co činit, co říci nevěda ... Což jsem baba? Kdo, kdo mi nadá lotrů? nařeže mi? vousy mi vyškube a foukne v tvář? dá po nose a řekne: Lžeš, ty lháři! lžeš zalkni se! Kdo mi to udělá? Ví bůh, já bych to spolkl! Už tomu jinak není! Mám v žilách syrovátku. Nemám žluči, aby mi hořkl útisk. ... Já tatrman! To se mi líbí! Já, kterému zavraždili otce, já, kterého k pomstě pudí Bůh i peklo, si musím slovy ulevit jak děvka...!“

Rozdíl je ovšem podstatný: herci nejen volili toto gesto, protože cítili nutnost sestoupit z rampy, opustit jeviště a dokonce budovu divadla a stanout na agoře, ale chtěli a musili tak učinit sua sponte, nikoliv tak, že by se dali k dispozici dramatikovi a režisérovi. Proto také živý dramatik, k němuž se petiční akt jakoby vztahuje, tam hraje jen symbolickou roli: dramatik tu není žádný deus ex machina, jak se rozhodla jej pranýřovat a odsoudit mocenská skupina, a už vůbec ne nějaký bůžek z mašiny, z pozadí ovládané nějakými nepřátelskými centrály. Sám dramatik v celém symbolickém aktu nic neříká, ale ani nic neskrývá, jen dává znamení, jen poukazuje k čemusi. A to, k čemu poukazuje (a není v tom sám), je opět symbolický akt, singulární, v životní obět se dávající sebezáhbný akt Jana Palacha, který dodnes ukazuje na demonstrativní likvidaci začínající československé reformy socialismu (která se možná ještě ukáže být konečnou likvidací samotného marx-leninského typu socialismu), ale který především ukazuje na nebezpečí, že v nesprávné odpovědi na tuto otřesnou dějinnou výzvu může naše společnost, mohou naše národy ztratit samy sebe, smysl svého bytí a s ním i smysl české a slovenské dějinné existence. To je ovšem jen jeden z možných výkladů symbolického Palachova činu, který se neodehrál jednou provždy a neskončil před dvaceti lety, ale který jako každý pravý symbol je a zůstane aktuální dnes i zítra. A na tento dvacet let starý, ale stále živý symbol poukázal spolu s dalšími zase jen symbolicky dramatik Václav Havel, který náleží k těm nemnoha osobnostem v naší společnosti, jejichž symbolické gesto promlouvá v takových případech samo, aniž by musel cokoli dodávat, ba aniž by musel vzít do ruky jeden jediný květ, aby jej položil na dlažbu. Když tedy sua sponte herci, další divadelníci, kulturní a vědečtí pracovníci a mnozí další občané podpisovali petiční text, dělali tak nikoliv na prvním místě proto, že jejich svědomí už nesneslo, aby nadále mlčky přihlíželi politické a justiční zvůli úřadů, ani proto, aby se zastali nejproslulejšího žijícího českého dramatika, ani proto, aby demonstrovali právo připomenout symbolický, tragicky otřesný akt Jana Palacha, dokonce ani proto, aby znovu protestovali proti tomu, proti čemu demonstroval také Jan Palach (k tomu byla přece příležitost půl roku předtím); i když to vše tam bylo také.

Ti, co podepsali, se nechali inspirovat herci, těmi umělci, kteří dovedou

tlumočit a přímo ztělesnit každou osobu v dramatu a tím jsou kvalifikováni, aby všechno své herectví dali k dispozici naplňování smyslu toho, co člověka zprvu nepředmětně a ještě neuchopeně a neztělesněně oslovuje. A to, co každého člověka a každou společnost a každou dobu oslovuje především, je znamení časů. Naši herci, divadelníci – a po nich a na základě jejich mimojevištního, občanského iniciativního činu mnozí další – tak symbolicky vyslovili, vyjádřili, zpodobnili, dali najevo, jak porozuměli výzvě okamžiku. A tak se všichni spolu sami stali znamením časů, výzvou chvíle. Je to výzva především pro všechny občany, s nimiž se tu signatáři po vzoru herců demokraticky solidarizovali. Ale je to výzva také všem těm, kdo zůstávají dodnes ke všem znamením časů slepí a hluchí. Zatímco těm prvním to je znamením naděje, pro ty druhé to je mene, tekkel, ufar-sin. „Tento pak jest výklad slov: Mene, zčetl Bůh království tvé, a ke konci je přivedl. Tekel, zvážen jsi na váze, a nalezen jsi lehký. Peres, rozděleno jest království tvé, a dáno jest“ jiným (v původním textu čteme: dáno jest Médkým a Perským). Poselství, tj. LOGOS oné symbolické, dokonce třikrát symbolické petiční iniciativy zůstává ovšem za tím aktem a nad ním jako to, co je garantem jeho skutečné a pravé integrity. Již Hérakleitos však věděl, že „tento logos nechápu lidé, ani dokud jej neslyšeli, ani když jej slyšeli“. Souvisí to s jejich sociálním postavením, jak zdůraznil Marx. Ale najdeme to již v evangeliu: naději mají ti, „kteříž lační a žízní po spravedlnosti“. V české tradici zbývá jen dodat: také po pravdě a pravení pravdy.

V odkazu k pravdě nabývá symbol navíc transcendentující povahy.

. . . - x - . . .

Vážený pan
Jan Štern, redaktor
Bělčická 2846/23
141 00 Praha 4 -
Spořilov II.

Praha, 23. 12. 1993

Milý Honzo,

za průtahy se ještě jednou omlouvám, posílám to v prozatímním vyvedení, bude-li se Ti to zdát přijatelné, dodám řádně vytištěné na normalizovaných stránkách. Teď to je jen pro informaci, možná, že tam ještě budou nějaké překlepy, podívám se na to během vánoc, až bude trochu víc klidu. Už teď jsem se na to zběžně podíval – a musím přiznat, že se mi to moc nezdá. Tak se do toho nijak nenut. Mělo by to snad jen smysl jako připomínka atmosféry jara 1989 – a já opravdu nevím, zda si to ještě někdo chce dnes připomínat.

A tak už mi nezbývá než Ti ještě popřát vše dobré do nového roku (protože Ti to přijde už po vánocích). Ostatně ústně jsme si to už řekli do telefonu.

Se srdečným pozdravem

Ladislav Hejdánek
Radhošťská 15/1645
130 00 Praha 3
tel. 278 05 47)

mezi svátky:
Máchova 1400
397 01 Písek
tel./fax (0362)3677