

[Podmínky vzniku uměleckého díla]

88-262 - 88-269

Annemarie Pieperová ve zmíněné knížce uvádí vztah divadelní kritiky k divadlu jako analogický vztahu etiky k morálce. (5959, s. 21.) Užívá této analogie takovým způsobem, že se sama analogie jeví jako nepřípadná. Ale když onen příklad vztahu divadelního kritika k určité hře resp. k určitému provedení hry analyzuje důkladně, ukáže se, že analogie vlastně není tak nevhodná a nepřípadná. Především je nutno vidět, že pro divadelní soubor (spolu s režisérem) platí jako závazné totéž, co pro divadelního kritika: primitivně řečeno to je text divadelní hry. Podrobnější analýza samotného fenoménu uměleckého díla by zajisté ukázala, že tento text nelze ztotožňovat s dílem dramatikovým, neboť to spočívá v něčem jiném než v popsanych nebo potišťených papírech (podobně jako hudební dílo nespočívá v notovém záznamu, nýbrž musí zaznít). Nakonec bychom museli dojít k uznání něčeho takového, jako je logika díla samého, jíž musí být poslušen sám autor, má-li vytvořit dílo vskutku dobré. I když tedy na jedné straně uznáváme a vůbec nechceme zpochybnit, že divadelní hra je výtvozem dramatikovým, nemůžeme přehlédnout, že sám autor není a nikdy nemůže být svévolným tvůrcem podle svého chtění, své ničím nevázané vůle, nýbrž že se vposledu vztahuje ke svému rodícímu se dílu jako jeho tlumočník, nucený naslouchat tomu, co si dílo samo žádá. Jistě tu jsou nějaká pravidla, jak se píše divadelní hry, a toto řemeslo musí ovšem dramatik ovládat. Ale to ještě vůbec neznamena, že zvládnuté řemeslo mu zajistí produkci vynikajících děl. Je tomu dokonce právě naopak, že alespoň v některých případech je osobitost a svébytnost tvorby spojena s porušením, překročením některých zaběhaných a uznávaných pravidel.

Traduje se výrok Myslivečkův o Mozartovi: „Samy chyby, samy chyby, ale – krásny!“ Svoboda umělce spočívá nepochybně také v tom, že některých zaběhaných a uznávaných pravidel nemusí otrocky dbát, že jich může zanedbat, že je může porušit. Ale to není tak, že by porušoval napořád všechny, ale pouze tak, že z hlediska dosavadních norem dělá „chyby“. Rozhodující však není jeho svoboda dělat chyby, ale to, zda ty jeho „chyby“ budou skutečně „krásné“, tj. zda porušení pravidel a norem bude bohatě vyváženo a ospravedlněno ustavením nového pořádku, nových, lepších, vyšších norem, vyšší krásou toho, co se původně jen jevílo jako chyba. Režisér a herci mají také jistou svobodu; různá představení téže hry v různých dobách, v odlišných pojetích a v provedení různých herců se od sebe mohou dost lišit. Přece se však mohou někdy úpravy dramaturgovy a režisérovy blížit dílu samému, dokonce tak, že úprava je „lepší“, „krásnější“, „logičtější“ atd. než to, co napsal sám dramatik jako autor. To je možné jen proto, že sám autor si dílo pouze nevymýšlel, nevycucával z prstu, ale musel se mu zároveň podrobovat, musel naslouchat tomu, co dílo samo požaduje, a musel mu vyhovět. Jen proto se může stát, že tak svrchovaný autor jako Shakespeare sáhne po hře, napsané někým jiným, a pozvedne ji na netušenou předtím úroveň, aniž by ho někdo směl obvinít z plagiátu nebo imitace. Myšlenka sama, zápletka sama, koncepce vztahu dvou nebo více partnerů ve hře, nebo i celá idea díla „chce své“, a když to někdo dost „neumí“ (řemeslně) anebo když není schopen to dost domyslet či není dost vnímavý pro to, co hra potřebuje, pak může přijít někdo jiný, kdo to vidí a slyší lépe a kdo to lépe i dovede. Tato svoboda je otevřena v jistém menším rozsahu i režii a hercům.

Dalo by se možná říci, že autor-dramatik je něco jako Mojžíš, Chamurappi nebo Sólón. Ani jeden z nich neustanovoval, co to je právo a co to je spravedlnost, ale všichni udali jisté direktivy, jež umožňovaly a do jisté míry i (snad) garantovali,

aby byla spravedlnost a právo ve společnosti respektována, aby se „naplňovala“, aby se všem dostávalo spravedlnosti a aby se každý mohl dovolávat svého práva a nebyl oslyšen. Jak Mojžíš, tak Chamurappi, tak i Sólón jednali nikoliv jako diktátoři s neomezenou mocí, nýbrž jako tlumočníci bohů nebo zastánci „toho pravého“. Nejednali ze své a jen ze své autority, ale jako reprezentanti či zprostředkovatelé autority vyšší. Jestliže pak nějaký nový zákonodárce přistoupí k reformám, pak ne proto, aby se protivil oné vyšší autoritě, ale aby opravil nedokonalosti v díle svých předchůdců. Zajisté je to vždycky věc diskuze a někdy to byla i věc, vyvolávající velký zápas a dokonce krvavé srážky. Vyšší spravedlnost se může někdy setkat s takovým odporem zastánců starých pořádků, že boj je nezbytný: pravda a spravedlnost jsou často tím, co staří nazývali „casus belli“. Přesto však lze poměrně dobře (někdy dokonce snadno) rozpoznat, zda reforma je nesena úmyslem zjednat právo bezprávným a spravedlnost utlačeným a ponížným, anebo jen úmyslem ještě víc zabezpečit moc těch mocných a bohatství těch bohatých, kteří nechtějí nic měnit a kteří se proti eventuálním změnám drží toho „starého dobrého“ anebo se mocí a silou chtějí k tomu „starému a dobrému“ znovu vrátit. Ti, co zápasí o vyšší spravedlnost a o vítězství pravdy, se nepochybně mohou mýlit, ale poměrně snadno lze rozpoznat ty, co zápas o pravdu a spravedlnost jenom předstírají a jejichž skutečné motivy jsou docela jiné.

Když tedy dovedeme analogii dost daleko a do důsledků, můžeme lidi přirovnat k hercům, kteří nejsou schopni sepsat hru, ale jsou schopni ji dobře zahrát, tj. zpřítomnit, dát jí ten správný „život“, protože nejenom znají své řemeslo a umí text řádně nazpaměť, ale také proto, že pochopili, co měl autor hry – tedy zákonodárce – na mysli, a když třeba něco neformuloval tak, jak by to bylo nejlepší, mohou – s pomocí režisérovou – udělat v textu dokonce i některé úpravy, ale jen proto, aby hra lépe vyzněla, aby její provedení ukázalo lépe než sám autor scénáře právě to podstatné, co dobrou a velkou hru činí právě tím velkým dílem, k němuž se lidé po generace vrací a budou vracet vždy znovu. To znamená, že se musejí dokonale sžít s rolí, musí se identifikovat s postavou, kterou mají reprezentovat, zpřítomnit. Ale musí se s ní ztotožnit ne tak, že by se vzdali svého hereckého charakteru, své jedinečnosti, svého umění, své vlastní velikosti, nýbrž tak, že to vše dají do služeb své role a tímto prostřednictvím do služeb hry samé, do služeb díla, v jehož „službách“ byl jako první už sám autor. My všichni jsme takovými herci, kteří své role museli buď přijmout nebo odmítnout (zásada však je, že odmítnout roli se „nesluší“, že to je „nemorální“), a pokud jsme přijali, že jsme si nemohli a nemůžeme vybírat. Máme jedinou možnost, totiž na své roli, kterou jsme si nevybrali, pracovat. Něco jiného je, díváme-li se na věc z hlediska těch druhých kolem. Je nemravné, chce-li si pouhý člověk osobovat právo přidělovat role a vnučovat lidem úlohy, které nejenom že jim nepadnou, ale které nenechávají rozvinout a uplatnit jejich talent, jejich schopnosti; a už vůbec je nemravné je ze hry vylučovat nebo jim přidělovat štky, ač by byli schopni nejvyšších výkonů.

A ovšem, nějaká dělba práce je vždycky nutná. Někdo není tak mimořádný herec, aby mohl dostat velké role, ale nic jiného neumí a ničeho jiného není schopen. Pak se takový musí spokojit s malými rolemi. To může vést k různým hořkostem, protože jen málo lidí dovede své vlastní schopnosti pravdivě a spravedlivě ocenit (stejně tak i své výkony, svou práci). Jsou však lidé, kterým vůbec herectví nesedí, ale kteří mají jiný typ nadání. V našem příměru však by se to mělo nazvat trochu jinak: nesedí jim jeden typ úloh, ale naopak mají velké schopnosti pro typ jiný. V divadle, jak víme, jsou někdy výborní herci, neschopní režirovat, a naopak výborní režiséři, neschopní hrát. Někteří lidé dovedou skvěle a kvalitně pracovat a docilovat vynikajících výsledků, ale nedovedou práci

organizovat a vést takové, jací jsou sami, zatímco jiní jsou rození ředitelé a organizátoři, ale sami by takových výsledků v práci nikdy nedovedli dosahovat. To je ovšem hledisko, které na první pohled nemá s morální problematikou mnoho společného. Tady ovšem zase záleží na tom, co chápeme jako morálku nebo mravnost. Režisér má větší možnost provést zásah do textu hry (eventuelně i do vyznění atd.) než herec; ve společnosti má někdo, stojící ve vysoké funkci, větší možnost rozhodovat o velkých projektech než někdo jiný, který má možnost rozhodovat jen v malém. Lidé by rádi rozhodovali o velkých věcech, ale málokdy jsou schopni sami sebe vidět v pravém světle a nahlédnout, čeho jsou schopni a čeho ne. Často to závisí na jiných a na jejich posouzení, jsou-li opravdové schopnosti u lidí řádně rozpoznány a jsou-li schopní lidé vybráni pro ty náročnější role. Zase v tom mohou být různé nepravosti a může dojít k omylům. Ale to je zase dobře možno odlišit od zlé vůle a „křiváctví“, soukromých zájmů atd.

A nyní přichází na řadu funkce divadelního kritika. U toho se nepředpokládá schopnost stát se novým zákonodárcem, tedy autorem nových, vynikajících her. Ale velcí autoři nerostou jako houby po dešti: k jejich vnitřním potřebám a k hlubším předpokladům jejich práce patří nepochybně i znalost divadelní teorie. I když snad v případě umění má smysl pro dramatickosti a pro vykreslení dramatických situací apod. velkou roli, je stejně vždycky zapotřebí takový smysl, takovou vnímavost a porozumění kultivovat nasloucháním kritických přístupů odjinud, srovnávajících různé postupy způsobem, který žádný autor není schopen pro sebe vypracovat bez cizí pomoci, neboť k tomu od sebe nemá dostatečný odstup. Existuje něco tak nutného, jako je škola autorů, stejně tak jako je nezbytná škola herců, škola režisérů atd. A to je snad úloha morální filosofie, aby poskytla lidem, kteří tak či onak museli přijmout pro sebe a pro svůj život roli, kterou si tak docela nevybrali a vybrat nemohli, vžít se do povahy role, do toho, co se od nich v té roli očekává, a zejména aby lidem poskytla pohled na to, co je v jejich roli otevřeno, v čem svou roli mohou domýšlet a rekonstruovat, do jaké míry – když se jim role příliš nelíbí, když jim nevyhovuje nebo se s ní nemohou dost ztotožnit – ji mohou upravit a změnit, tak aby ještě zapadala mezi ostatní role, aby si buď zachovala své místo a svou funkci, anebo aby si našla místo nové, ale s celou hrou nějak harmonující. Ale existuje tu ještě jedna možnost, že herec nahlédne, že nejenom jeho role mu nesedí, ale že mu nesedí sama hra, že sama hra je nějak podstatně vadná, upadá, scestná – a pak, i když jej k tomu nevede, může divadelní kritika vzbouřivšímu se herci pomoci lépe uvážit náklady a rizika, spojená s reformou celkovou či s „revolucí“.

Divadelní kritik – a podobně filosofický etik resp. morální filosof – musí najít prostor pro nezbytnou distanci, jež je předpokladem jeho kritické funkce. Ten odstup má několikerou podobu a musí ho být dosahováno v několikerém směru. To, že divadelní kritik není příliš zapojen do divadelního provozu, je dobré proto, že pak spíše může ostře vidět některá zaběhaná schémata, jež se ze strany herců mohou jevit jako samozřejmosti nebo dokonce nezbytnosti, zatímco kritik už ví a zná, že v tom či onom divadle se pokusili o něco nového nebo alespoň o modifikaci starého. Není špatné to hercům, příliš ponořeným do rutiny, ukázat. Ale nejde jen o tuto spíše řemeslnou stránku herectví. Daleko nejdůležitějším úkolem kritikovým je pochopit po svém autora v jeho více či méně úspěšném pokusu o tlumočení něčeho, co oslovilo i jeho samotného a co není jen jeho výmyslem. Kritik musí před sebou mít nejen co nejlépe pochopené úmysly dramatikovy, ale také a snad především co nejlépe a nejhlouběji pochopené momenty v jeho hře, v nichž se autor jen pokoušel zachytit to, co je závazné a co platí nejen pro něho, ale i pro jiné, pro mnohé, pro celou společnost, pro celou dobu. To kritik nesmí jen vyčíst z autora, to musí vyslechnout a vyčíst ze

„znamení doby“, z vlastní znalosti stavu společnosti, z obeznámenosti se společenstvím těch, k nimž autor tak či onak náleží nebo jež chce oslovit, případně jež musí oslovit, sám určitým způsobem také osloven atd. Bez analýzy a především zkušenosti této autorsko-tlumočnické oscilace kritik neporozumí ničemu. A proto nemůže stát jen mimo. Navzdory svému odstupu v tom nejpodstatnějším musí stát autorovi i divadlu po boku a vzít také na sebe část břemene, jež nese autor i herci.

Závěrem lze tedy shrnout: morální filosof ani filosofický etik nepřestává být člověkem, který má svou mravní odpovědnost a z této odpovědnosti má a musí posuzovat mravní chování a jednání lidí, kteréhokoliv člověka. Mezi mu bude jen eventuální neznalost, neboť abychom mohli správně posuzovat mravní činy, musíme co nejlépe a nejpodrobněji znát podmínky a okolnosti, za nichž k nim dochází a došlo. Filosofický etik bude ovšem vždycky především usilovat o to, aby jeho morální soudy byly navzájem kompatibilní, aby si neodporovaly ve smyslu mravní logiky (kterou nesmíme ztotožňovat s tradiční formální, školskou logikou). Filosofický etik bude proto zvláště usilovně prosazovat hledisko systematické, hledisko integrity teorie. Morální filosof bude snad o něco méně teoretický, bude dbát zejména, aby vnitřní systém a logičnost etické teorie byla ustavičně prověřována v morální praxi, tj. aby se její platnost osvědčovala jako dosti nosná pro každodenní aplikaci. Avšak ani jeden ani druhý se nikdy nebudou moci sami vyvázat z odpovědnosti před tím, co „být má“ a bez čeho žádný morální život není možný. Jinak by totiž ztratili každou možnost porozumět tomu, co to vlastně mravní jednání je, v čem spočívá jeho mravnost anebo nemravnost, jeho správnost anebo nesprávnost. Bohužel je dost etiků, kteří o pravé podstatě mravnosti a mravního jednání nemají ani potuchy, ale přesto budují systémy a píší velké etiky. Ale je to stejné, jako by psali o chování třeba Marťanů, aniž by kdy nějakého Marťana potkali. – Proto také anekdota, vyprávěná o Maxi Schelerovi (v Patočkově znění ji známe v lepší podobě – v knize A. Pieperové je na s. 22), nemůže být legitimně uváděna jako doklad toho, že filosofický etik může být vynikajícím teoretikem, aniž by byl vynikající mravní osobností.