

Utajená kontinuita

Jan Mukařovský a rekonceptualizace
českého divadla po roce 1989¹

Radka Kunderová

Úloha českého divadla během sametové revoluce byla českou divadelní historiografií zpracována poměrně detailně² — divadlo je pokládáno za významného spoluaktéra prodemokratických společenských změn. Oproti tomu proměnám společenské pozice divadla po roce 1989 se zatím historičky a historici věnovali spíš jen okrajově.³ První polovina devadesátých let však představovala dynamické a z dnešního hlediska mimořádně důležité období, protože tehdejší procesy a rozhodnutí zásadně ovlivnily podobu současné české divadelní sféry i její společenský status.

Shrneme-li základní fakta, získáme následující obraz: divadelní síť byla sice v polistopadových letech ve velké míře zachována, ale vztah státu a divadla prošel podstatnou proměnou. Divadla byla odstátněna, některé divadelní budovy privatizovány či restituovány a správa a financování téměř všech divadel přešla ze státu na obce a regionální správu (NEKOLNÝ 2006: 14). Souběžně vznikala nová divadla a nové soubory, včetně těch komerčních — mezi lety 1990 a 1991 se zvýšil počet českých divadelních souborů o desetinu (PIŠTORA 1992: 3).

1 This study is a part of a project which has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie grant agreement No 837768.

2 Viz např. tematické číslo časopisu *Theatralia* „Divadlo a revoluce“ (DRÁBEK — STEHLÍKOVÁ — VODIČKA — ŠOTKOVSKÁ 2009).

3 Např. Libor Vodička, který se soustředil především na české drama po roce 1989 (VODIČKA 2008: 555–586).

Změnou systému financování však ztratila část divadel dosavadní existenční jistotu, ačkoliv se stát snažil zmírnit dopady transformace a podnikal vůči divadelní obci i podpůrné kroky — v roce 1992 spustilo Ministerstvo kultury první grantový systém, nejprve pro občanská sdružení, později také pro další právnické a fyzické osoby (NEKOLNÝ 2006: 15). Státní dotace směřované do kulturní oblasti ovšem výrazně omezovala úsporná opatření pravicových vlád, což se dotklo také divadla. Situaci větší části z nich komplikoval rovněž tenčící se příjem ze vstupného. Souhrnně vzato, návštěvnost divadelních představení postupně klesala: zatímco v roce 1989 divadla zažívala „revoluční boom“ a navštívilo je 6 291 000 diváků, v roce 1990 už jich bylo 5 834 000 a o rok později počet klesl na 4 584 000 (PIŠTORA 1992: 3).

Jak se v této situaci proměnila, či neproměnila společenská pozice divadla? Aby tato otázka byla zodpovězena komplexně, bylo by zapotřebí rozsáhlého a v ideálním případě i interdisciplinárního výzkumu. Jedním z jeho pramenů by mohla být dobová reflexe situace divadelníky, divadelními kritiky a teoretiky, je však nutné brát ji s kritickým odstupem, protože ten jim samotným coby aktérům a současníkům situace dopřán nebyl. Jak v první polovině devadesátých let uvažovali o aktuální společenské pozici divadla? Chápali ji jako zásadně odlišnou oproti stavu před rokem 1989? A jakým způsobem konceptualizovali budoucí společenskou úlohu divadla?

Odpovědi na tyto otázky nacházíme v dobových komentářích a debatách, publikovaných především v divadelních a kulturních časopisech. Hodnocení soudobé situace bylo rozmanité, stejně jako navrhované scénáře pro budoucí fungování divadla ve společnosti. Analýza byť jen hlavních tendencí v dobové diskusi by překročila rozsah této studie, proto provedu konkrétní sondu a zaměřím se na úvahy jednoho z významných představitelů této debaty — divadelního kritika, teatrologa a dramaturga Václava Königsmarka. Jeho pohled na roli divadla po roce 1989 totiž reprezentoval širší názorový proud, který považoval předlistopadovou společenskou funkci divadla za vyčerpanou a pokoušel se ji nově uchopit.

Václav Königsmark (1946–1996) patřil už od druhé poloviny osmdesátých let k nejvýraznějším českým divadelním kritikům. Publikoval v samizdatu — v letech 1977 až 1980 vydával společně s Evou Stehlíkovou časopis *Dialog* (STEHLÍKOVÁ 2000: 71–78), od roku 1986 přispíval

pod pseudonymem Hynek Rýdl do sborníků havlovského okruhu *O divadle*. Rovněž zveřejňoval recenze a komentáře v takzvaných oficiálních divadelních a kulturních časopisech — zejména ve *Scéně*, *Dramatickém umění*, *Československém loutkáři* nebo *Tvorbě*. Z českých kritiků té doby pokrýval nejširší spektrum domácího divadla: sledoval jak „kamenná“, tak „studiová“ divadla, metropoli i regiony, divadlo profesionální i divadlo amatérské, a kromě činohry také operu, operetu, nonverbální divadlo nebo divadlo loutkové (KUNDEROVÁ 2015). V rámci legálního tisku patřil k nejotevřenějším kritikům předlistopadových poměrů v divadelní sféře: v roce 1987 vnesl do veřejné debaty téma dosavadního opomíjení tvorby některých osobností a divadel, k němuž docházelo zejména z politických důvodů. Kritizoval, že se „prakticky neví [...] o období sedmdesátých a osmdesátých let v Chebu, o druhé Kačerově éře v Ostravě, o dobré dramaturgické i inscenační tváři gottwaldovské a plzeňské činohry, o šumperských pokusech atd.“ Také konstatoval, že se s „lidskými i uměleckými silami“ řady tvůrců střední a starší generace „nezodpovědně hazardovalo“ (KÖNIGSMARK 1987: 3). Na tehdejší takzvaný oficiální tisk to byl neobyčejně razantní slovník.⁴

Königsmarkova kritičnost neustoupila ani po listopadových událostech. V srpnu 1990 zhodnotil sezónu 1989/1990 v textu *Co s ‚trójským koněm‘ po vítězné bitvě?* publikovaném v *Revue otevřené kultury* (KÖNIGSMARK 1991). Nejprve v něm reflektuje společenské postavení divadla během listopadových týdnů, které považuje za vlivné: divadlo se podle něj stalo „subjektem politického dění“ a jednotlivá divadla byla „nejednou prostředníkem společenského dialogu“. Dále konstatoval, že divadla se „zřekla [se] pro tyto dny umělecké aktivity ve prospěch celospolečenského zájmu a vepsala tak do dějin divadla neobyčejnou kapitolu.“ Divadlo se podle něj dokonce stalo „aktivním prostředníkem národní katarze“ (KÖNIGSMARK 1991: 40).

Oproti tomu polistopadovou pozici divadla teatrolog chápal v kontrastu s jeho úlohou v „revolučním dění“ jako oslabenou. Posun charakterizoval prostřednictvím metafory trójského koně zmíněné už v titulku článku. Podle Königsmarkova názoru existovala před rokem 1989 v části divadelnictví „zřejmá linie vnitřního vzdoru, která

⁴ Podrobněji o Königsmarkově úloze v oborové debatě v druhé polovině osmdesátých let in KUNDEROVÁ 2013.

uvnitř nemocné společnosti sehrávala vlastně roli trójského koně“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Po Listopadu se však podle něj tato úloha vyčerpala: „Co tedy s ‚trójským koněm‘ po vítězné bitvě? Zdá se, že jeho minulost je mu dnes na překážku, staré mimikry je nejen prozrazeno, ale současně ztrácí svou funkci“ (KÖNIGSMARK 1991: 46). Königsmark tedy konstatuje, že předlistopadové pojetí společenské role divadla jako kritiky tehdejšího politického systému se vyčerpalo. I po Listopadu sice na českých jevištích nacházel snahu o politickou kritiku, tentokrát právě skončeného režimu, ale nesouhlasil s její jednostranností: „Nemělo by totiž už tentokrát jít o banální obracení znamének (signály těchto tendencí jsou však žel opět zřejmé), ale o důsledné otevírání společenské a zejména umělecké paměti“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Divadlo podle něj mělo „směřovat od přímočaré rezonance politických jevů k hlubším vrstvám skutečnosti“. Königsmark přitom zdůrazňoval vzniklou možnost, „že divadlo — rozhodne-li se pro to — může být zbaveno utilitárních funkcí, které na sebe mnohdy nabalovalo proti své vůli“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Divadlo podle jeho soudu mělo nově plnit společenskou funkci poskytnutím hlubší analýzy soudobé i nedávno minulé skutečnosti — jednostrannou kritiku předchodí éry Königsmark za obnovení společenské role divadla nepovažoval.

Jako neblahou hodnotil také přetrvávající tendenci části divadel poskytovat informace o aktuálním politickém a společenském dění a nahrazovat tak média. Publikum již tyto informace čerpalo přímo z médií, a proto s nimi divadlo podle Königsmarka mohlo stěžejně soupeřit. Přesto nepopisoval dobovou situaci divadla — na rozdíl od některých současníků — jako „krizi“, v některých kontextech ji naopak považoval za návrat k normálnímu stavu. Podle jeho názoru se divadlo konečně mohlo vrátit ke „komunikaci prostřednictvím uměleckého díla“, která znamenala „návrat k obvyklému a přirozenému způsobu divadelní komunikace“ (KÖNIGSMARK 1991: 40). Aby si divadlo uchovalo alespoň část své předlistopadové společenské relevance, mělo se podle Königsmarka vrátit ke své „umělecké specifičnosti“ (KÖNIGSMARK 1991: 44):

Je na čase uvědomovat si znovu vlastní specifičnost a zřejmě i měnící se společenskou funkci divadla. Ve svém zájmu by se divadlo

nemělo nadále ztotožňovat s médiem, které má především sdělovací funkci: vždyť je prostorem kvalitativně jiného setkávání, například svého druhu „obřadem“ s katarzní účinností (KÖNIGSMARK 1991: 40).

Tato „umělecká specifičnost“ divadla však byla podle Königsmarka na samém počátku devadesátých let ohrožena ekonomicky nestabilní situací divadla, které:

je ve dvojím ohni, hledá svoji novou svébytnost a přitom ekonomicky zápasí o své bytí. Takto naráz vyslovené základní požadavky mu však mohou být velmi nebezpečné, a proto je nezbytné vytvářet předpoklady k tomu, aby byly důsledně preferovány umělecké zájmy divadla (KÖNIGSMARK 1991: 46).

Význam umělecké specifičnosti a autonomie podtrhl Königsmark i při svém hodnocení diváckých reakcí odehrávajících se v polistopadových měsících. Podle něj publikum „paradoxně nepřijímalo výpověď, která překračovala utilitární aktuálnost chvíle a chtěla se vyslovit svébytně (autonomně), to je obecnější aktivitou *uměleckého* [zdůraznil V. K.] díla“ (KÖNIGSMARK 1991: 40).

Königsmarkova vize kýžené budoucí pozice divadla ve společnosti tedy zřetelně vycházela z přesvědčení o nutnosti „autonomie“ divadla a zachování jeho „umělecké specifičnosti“. Tyto kvality v teatrologově pojetí vylučovaly instrumentální chápání divadla — proto odmítal typy divadla, v nichž dominovaly agitační, sdělovací nebo komerční funkce. Jeho myšlení asociuje teorie Pražského lingvistického kroužku, který operoval s pojmem autonomie umění a také o umění uvažoval v rámci funkcionálního paradigmatu. Königsmark sám pojem „funkce“ často používal, jak vyplývá i z uvedených citátů.

Myšlení pražské strukturalistické školy bylo Komunistickou stranou Československa potlačováno nejprve po roce 1948 a poté znovu po roce 1968. V takzvané západní divadelní vědě mezitím sémiotický přístup vystřídal poststrukturalismus a další teorie. Proto se přítomnost strukturalistické perspektivy v české debatě počátkem devadesátých let může zdát anachronická. Podíváme-li se však podrobněji na historické okolnosti, zjistíme, že jde o spojitost logickou a podstatnou.

Königsmark studoval v letech 1964–1969 češtinu a dějepis na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde mezi jeho pedagogy patřili strukturalisticky orientovaní literární vědci Felix Vodička a Miroslav Červenka (KUNDEROVÁ 2015). Pročítáme-li pak Königsmarkovy texty o soudobém divadle, jež publikoval během svého působení v Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV v sedmdesátých a osmdesátých letech, nacházíme v nich funkční perspektivu, důraz na dominanci estetické funkce v umělecké oblasti, analytický přístup a setrvalý zájem o téma hodnot v umění a ve společnosti a jejich vzájemného vztahu. Vliv strukturalistické metodologie na Königsmarkovo myšlení o divadle během takzvané normalizace je zřejmý i navzdory politické ostrakizaci tohoto směru. Königsmarkovo dílo proto dokládá skrytou kontinuitu strukturalisticky orientovaného myšlení v české teatrologii.

Uvažujeme-li o Königsmarkově prosazování myšlenky „autonomie umění“ a zejména „umělecké specifičnosti“ počátkem devadesátých let v tomto kontextu, vynořuje se rovněž spojitost s teorií estetické funkce Jana Mukařovského. Také pro něj totiž představovala specifičnost umělecké oblasti a autonomie umění ústřední témata.

Autonomii, kterou nazýval také „samoúčelností“, považoval Mukařovský za důležitý aspekt fungování umění. Působila podle něj jako „stálý [...] oživovatel“ „styku mezi uměleckým dílem a skutečností přírodní i sociální“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 70). Umění přitom považoval za oblast, v níž dominuje estetická funkce:

[...] rozdíl mezi uměním a oblastí pouhých „estetických jevů“ je podstatný. V čem záleží? V tom, že v umění estetická funkce je funkcí dominantní, kdežto mimo ně, i je-li přítomna, má postavení druhotné (MUKAŘOVSKÝ 1936: 13).

V tomto smyslu dovozoval, že dominance estetické funkce je v oblasti umění standardním stavem:

Převaha některé mimoestetické funkce je zjev v dějinách umění dokonce častý; avšak nadvláda estetické funkce je zde [v oblasti umění] vždy pocítována jako příklad základní, „bezpříznakový“, kdežto nadvláda funkce jiné je hodnocena jako „příznaková“, t. j. jako porušení stavu normálního“ (MUKAŘOVSKÝ 1936: 13).

Königsmarkovy úvahy o expiraci předlistopadové politické mise divadla a potřebě návratu „k obvyklému a přirozenému způsobu divadelní komunikace“ tak — zdá se — vycházejí z Mukařovského pojetí umění jako oblasti, jejímž přirozeným, bezpříznakovým stavem je dominance estetické funkce. Také již zmíněný Königsmarkův odmítavý vztah k typům divadla, v nichž neměla nadvládu estetická funkce, ale některá z funkcí mimoestetických (např. sdělovací, komerční nebo agitační) se zdají vycházet z tohoto Mukařovského pojetí.

Pohlédneme-li pak prizmatem teorie estetické funkce na Königsmarkovy úvahy o situaci divadla po roce 1989, můžeme dovodit, že teatrolog svou vizi společenské role divadla chápal jako realizaci estetické funkce v divadelní sféře. Jeho požadavky autonomie a specifičnosti je možné interpretovat jako trvání na dominanci této funkce v divadelní oblasti. Podle Königsmarka mělo divadlo díky nadvládě estetické funkce představovat autonomní oblast umění, v níž jsou estetické funkci podrobeny všechny ostatní funkce (na rozdíl od jiných oblastí společenského života, v nichž — jako například v módě — může být podle Mukařovského estetická funkce přítomná, ale není dominantní). Jak přesně si teatrolog představoval fungování společenské role divadla v nových poměrech? Königsmarkův vztah mezi „uměleckou specifičností“ divadla a jeho společenskou rolí otevřeně nepojmenoval. Domyslíme-li však jeho úvahy v Mukařovského duchu, dojdeme k následující vizi: zatímco by divadlo souběžně zastávalo řadu dílčích mimoestetických funkcí (např. funkci reprezentativní, rekreační, sdělovací), plnilo by zároveň zcela specifickou a nenahraditelnou funkci estetickou, a právě v tom by spočívala jeho společenská úloha.

Na základě paralel mezi Königsmarkovým myšlením o žádoucí polistopadové společenské roli divadla a teorií estetické funkce Jana Mukařovského se ukazuje, že strukturalistické myšlení, navzdory politickým zákazům, spoluovlivňovalo rekonceptualizaci společenské funkce divadla po roce 1989. Strukturalismem podmíněné uvažování se ocitlo v kontextu dalších myšlenkových směrů, z nichž zřejmě nejvýraznějším byl takzvaný postmodernismus. Analýza vzájemného vztahu těchto i dalších myšlenkových proudů by mohla být dalším krokem k pochopení situace divadla po roce 1989 — i jeho vývoje v následujících třech polistopadových dekadách.

Prameny

KÖNIGSMARK, Václav

1987 „Postavení mladé tvůrčí generace v současném českém divadle“; *Scéna* XII, č. 1, s. 1 a 3

1991 „Co s ‚trójským koněm‘ po vítězné bitvě?“; *Revue otevřené kultury* II, č. 1, s. 40–46

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1936 *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Praha: Fr. Borový)

PIŠTORA, Ladislav

1992 „Divadlo v číslech“; *Divadelní noviny* I, č. 7, s. 3

Literatura

DRÁBEK, Pavel — STEHLÍKOVÁ, Eva — VODIČKA, Libor — ŠOTKOVSKÁ, Jitka (edd.)

2009 *Theatralia: Divadlo a revoluce* XII, č. 1–2, s. 1–156

KUNDEROVÁ, Radka

2013 *Eroze autoritativního diskursu v české divadelní kritice v období tzv. přestavby (1985–1989)*; Disertace. Katedra divadelních studií Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně, <https://is.muni.cz/th/52388/ff_d/>, přístup I. 3. 2020

2015 „Václav Königsmark“; in *Česká divadelní encyklopedie: Česká činohra 1945–1989* (Praha: Institut umění — Divadelní ústav); <http://encyklopedie.idu.cz/index.php/Königsmark,_Václav>, přístup I. 3. 2020

NEKOLNÝ, Bohumil

2006 *Divadelní systémy a kulturní politika* (Praha: Divadelní ústav)

STEHLÍKOVÁ, Eva

2000 „Kritický Dialog v dobách normalizace“; *Divadelní revue* XI, č. 4, s. 71–78

VODIČKA, Libor

2008 „Drama“; in Petr Hruška — Lubomír Machala — Libor Vodička — Jiří Zizler (eds): *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích* (Praha: Academia), s. 555–586