

PŘEDPOKLADY JAPONSKÉ SCÉNIČNOSTI

Dizertační práce Denisy Vostřé je z mnoha aspektů dílo pozoruhodné. Pro mne kromě jiného i proto, že jsem se dověděl řadu věcí, které jsem jen tušil nebo o nich vůbec nevěděl a objevil souvislosti, o nichž koneckonců je hlavně tento posudek. Především: práce zařazuje a včleňuje japonské reálie – což znamená veškerý materiál japonského původu, o němž se v práci píše – do obecných divadelních souvislostí, které se týkají i současného divadla; jeho praxe a teorie. Autorka tak činí na principu scénologickém. Od prvních vět své práce dává tento základní teatrologický pohled zřetelně najevo, nabízí argumentovaně a vědomě tento výchozí pohled. Japonsko definuje jako jeviště a o jeho obyvatelích prohlašuje, že jsou scéničtí, disponují souborem vlastností, který „vybízí ke sledování“. Odtud potom vidí i japonskou tradici obřadného chování, které stojí podle ní na hranici „jakési ‚přirozené‘ scéničnosti a záměrné, tj. specifické scénovanosti“. Japonskou scéničnost chápe především jako schopnost „zasazení věcí často velice prostých do jistých – a často přímo rituálních – souvislostí, v nichž přestávají být automatické, takže je ... umožněné je přímo prožít jako (vždy) nové...“ Připomíná-li práce v tomto kontextu Šklovského „ozvláštnění“ je to naprosto oprávněné, stejně jako jsou oprávněné následující otázky, které se týkají vzájemných vztahů scénického a scénovaného jako vztahů, jež koneckonců otevírají problémy autentického prožitku i základních zdrojů umělecké tvorby.

Připomínám tyto úvodní partie práce Denisy Vostřé proto, abych akcentoval teoretickou a metodologickou bázi, která naprosto účelně a uspořádaně prostupuje celou práci a dovoluje nahlédnout jak četné jevy japonského života tak právě už zmíněné vztahy k divadlu evropskému ústrojně a celistvě. Tak na př. také hned v úvodu (s.12) upozorní práce na to, že „odlišnost japonského tradičního divadla od evropského se u nás (a nejenom u nás) často, ba dokonce obvykle sleduje poněkud jednostranně z hlediska druhu a způsobů používání znaků, tj. z hlediska populárně aplikované sémiotiky“. Což koneckonců vedlo i ke zjednodušenému chápání japonského divadla jako „pouhé vyjadřovací techniky“, tak jak to známé i z „naší předválečné strukturalistické teorie“. Ono scénologické východisko vede Denisu Vostrou k chápání specifického japonského divadelního scénování jako specifického vztahu „zobrazitelného vůči nezobrazitelnému (skrytého vůči zjevnému)“, ale především ke zkoumání pojetí (čas)prostoru, „v němž a jehož prostřednictvím ke scénování dochází u odpovídajících prostorů chování.“ Tento vztah se v japonském případě principiálně uplatňuje v konceptu ‚meziprostoru‘ ma.“

Ovšem dříve než práce dojde ke 3. kapitole, v níž je tomuto „meziprostoru“, pro mne z hlediska divadelní tvorby i z hlediska percepce představení nejzajímavějšímu a velice inspirativnímu věnována plná pozornost, zkoumá její autorka další japonské reálie, jež pokládá za nutné k porozumění jedinečnosti japonského divadla i konceptu *ma*. Používám v tomto případě tento pojem při vědomí rizika, jež to v sobě nese, spíše a především v duchu konceptualizace, kdy umění a myšlení o umění jedno jsou a představují společnou duchovní sféru. Proto Denisa Vostrá věnuje 1. kapitolu japonským estetickým konceptům a kapitolu 2. potom rituálům. Tady už se výklad a pojetí rituálů a rituálnosti dostává do oblasti, jež otevírá cestu k výkladu *ma*. Práce se tu totiž zabývá rituálností a rituály z hlediska japonských myšlenkových směrů a scéničností japonské kultury jako sdělením, jež se má stát sdílením, tedy spoluprožitkem skrytého, „přesněji řečeno nepojmenovatelného“.

Ta třetí kapitola o prostoru *ma* je pro klíčovou záležitostí celé práce; ostatně sama autorka říká, že jakkoliv se o něm speciálně pojednává v třetí kapitole, prostupuje celou práci. Týká se totiž některých otázek, na něž podle mého názoru naráží v současné době uvažování a přemýšlení o některých principech a postupech, které se uplatňují v jednom proudu evropského i našeho divadla a které se zatím pokoušíme teoreticky uchopit fragmentárně a někdy až chaoticky, protože nám unikají některé znaky a charakteristiky tohoto proudu. V zásadě jde o jistý obrazný způsob vidění skutečnosti a myšlení o ní, jež zahrnuje takové formy jako imaginace, paralela a hlavně princip synchronicity, který je pro tento proud zřejmě nejdůležitější. Toto vidění a myšlení se projevuje v různých formách a podobách, kdy rozhodujícím zůstává společný princip „nekauzální souvislosti“. V tomto duchu se ve zkoumání tohoto proudu uplatňuje hermeneutika, stejně jako Jungův archetyp, fenomenologie či Goethovo „Schauen im Geiste (duchovní vidění)“. A dokonce přichází při vši své rozporuplnosti – nebo možná právě pro ni – ke cti i Piercův interpretant. Jde o svět, jenž se sám vykládá, vyjadřuje, promlouvá, není němou a pasivní karteziánskou „res extensa“, ale má svou vlastní řeč a pochopit jej znamená sledovat a vidět jeho genetický kód jako existenciální scénář jako zakoušení, prožívání umění. Což i z druhé strany reprezentuje smysl tvorby. Do tohoto kontextu vstupuje *ma* nikoliv jenom jako objektivní prostor se svou rozprostraněností, abych ještě jednou připomenul Descartesa, ale jako prostor, na němž se plně účastní vnímání. Nebudu zde opakovat výklad pojmu *ma*, bylo by to příliš rozsáhlé a složité a neuměl bych to říci stejně dobře jako autorka práce. V každém případě je *ma* pojem zahrnující různé možnosti interpretace pojmu prostor a Denisa Vostrá se na konec rozhodla pro pojmenování *ma* jako meziprostoru. Tento termín použil už ve své studii Mezi Albert Pražák, která celkově i v řadě detailů jde směrem shodným s koncepcí *ma*; na př. spojuje čas a prostor, opouští trojrozměrnost a vstupuje do „pomyslné laboratoře“ tvořivého myšlení. Pokusil jsme se několikrát tuto velice inspirativní knížku učinit předmětem diskuse o scénografii, ale vždycky jsem se setkal buď s mlčením nebo odmítnutím; obojí zřetelně ukazovalo, že u Pražáka jde o zcela jiný přístup, jenž je běžné tvůrčí praxi nepřijatelné. A jen to dokazuje, že „meziprostor *ma*“ je zajisté nezvyklým pohledem na některé kategorie evropské divadelní praxe a teorie, ale že má k oběmu co říci.

„Meziprostor-ma“ je přitom přímo obsažen v samé podstatě divadla, v tom, což už potvrdil Zich ve své geniální definici z roku 1923, když konstatoval, že scéna je prostor pravý leč vzhledem ke svému konkrétnímu určení nepravý. Dalo by se to vyjádřit také tak, že „neskutečné“ se v divadle vyjevuje, manifestuje skrze skutečné. Koneckonců: Jiří Havelka ve dvou inscenacích tento divadelní časoprostor - meziprostor názorně demonstroval; zejména v inscenaci ve Studio Ypsilon jej předvedl přímo exemplárně. Pro divadlo je to z jistého hlediska otázka principiální, neboť takto „meziprostorem-ma“ se ustavuje jeho možnost a schopnost tvořit konstrukt o mnoha referentech, jehož podstatou je fikce. Dostal bych se příliš daleko kdybych se pustil na toto pole, připomínám to jen proto, abych potvrdil svůj názor, že tématem *ma se* Denisa Vostrá nově a jinak dotkla otázek pro divadlo velmi zásadních. Stvrzuje to i šestá kapitola její práce, která pojednává o prostoru a pohybu v japonském jevištním umění, v níž upozorňuje na to, že „meziprostor-ma“ v něm vytváří prostor pro divákovu imaginaci, pro jeho vlastní prožitek. A stejně jako na začátku se vrací i v této poslední kapitole k některým názorům, jež v tomto kontextu dovolují zkoumat tyto principy japonského divadla na půdě scénologie.

Je snad z toho, co jsem doposud řekl, jasné, že pokládám dizertační práci Denisy Vostřé za práci vynikající díky pevnému ukotvení teatrologickému, jež dovoluje osobitým způsobem vidět a uspořádat to, co jsem nazval „japonskými reáliemi“. Je to práce cenná a inspirativní a proto ji doporučuji nejen k obhajobě, ale i k vydání. V naší teatrologické literatuře je to nepochybně práce ojedinělá.

prof.dr.Jan Císař Csc

V Unhošti 22. září 2015