AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

DIVADLO A ILUZE

Zdeněk Bartoš

Vedoucí práce : **prof. PhDr. Jan Císař, CSc.**

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Scenic Creation and Theory of Scenic Creation

DISSERTATION THESIS

THEATRE AND ILLUSION

Zdeněk Bartoš

Thesis supervisor: **prof. PhDr. Jan Císař, CSc.**

Thesis opponent:

Date of the thesis defence:

Awarded academic title: Ph.D.

Prague, 2010

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

DIVADLO A ILUZE

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne ....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

Jméno	Instituce	Datum	Podpis

ABSTRAKT

Práce zkoumá, jakými způsoby byl v minulosti chápán pojem *iluze* v divadelním kontextu a jak vůbec tento fenomén definovat. Srovnává definice ve starších pramenech (Furetière, Marmontel, D'Aubignac, Stendhal, Hugo aj.) i současných slovnících (Pavis, Corvin) a zabývá se otázkou, zda je vůbec možná iluze ve smyslu vytvoření klamného zdání skutečnosti do té míry, že divák zapomene, že je v divadle, anebo že sledované představení (nebo jeho část) bude považovat za reálnou událost. Konstatuje, že taková iluze je z podstaty věci prakticky vyloučena, až na výjimky, kdy divák není z nejrůznějších důvodů schopen rozlišovat mezi záměrnou a nezáměrnou silou obsaženou v uměleckém díle (podle Mukařovského), resp. technickou a obrazovou složkou díla (podle Zicha), resp. nerozezná model od originálu (podle Osolsoběho), tj. neidentifikuje divadelní dílo jako takové. Autor v práci uvádí některé konkrétní (předstírané nebo skutečné) případy vpádu „mimo-divadelní reality" do průběhu představení. Hlavní část se pak věnuje pojetí iluze jako *v-hraní (i-llusio)*, tedy vytvoření „ludické reality", herního rámce, do něhož se divák může v různé míře zapojit. Herní, ludický aspekt, obsažený už v samotném kořeni slova iluze, považuje autor za to nejdůležitější a nejživotaschopnější, co s problematikou iluze v divadle souvisí – iluze jako žertovná, ironická hra s realitou. Zabývá se dále možnostmi, jak diváka do této hry zapojit, a důsledky, které z toho vyplývají. K tomu se pojí i postupy zdivadelnění, dříve považované za postupy anti-iluzivní (dnes na ně lze pohlížet spíše jako na součást bohatého arzenálu divadelních konvencí).

Pojem iluze je poměřován s dalšími příbuznými termíny, bez nichž nelze iluzi vyložit a pochopit: *mimesis* (napodobování), *fikce* (smyšlená událost, skutečnost), *fabule* (v širokém slova smyslu *sdělení* divadelního představení, v úzkém smyslu kauzálně či chronologicky provázaný sled událostí; děj). Zkoumá problém iluze na jednotlivých složkách divadla: ve vztahu k *dramatu* jako literárnímu pilíři dramatického díla, ke *scéně* a především k *hrajícímu herci* jakožto hlavnímu nositeli potenciální iluze.

Konečně práce obsahuje historický exkurz na základě tradiční terminologie – od ilusionismu barokního divadla až po iluzivní realismus, zavržený avantgardou 20. století.

ABSTRACT

The thesis explores different meanings of the *illusion* in theatrical context in the past and searches how to define this effect. It compares definitions in classic resources (Furetière, Marmontel, D'Aubignac, Stendhal, Hugo etc.) as well as in contemporary dictionaries (Pavis, Corvin) and asks a question if an illusion as a false appearance of reality (in so far the spectator forgets he is in the theatre or takes the watched performance or its part for a real event) is possible. The study affirms such an illusion is excluded in essence, except for occurrences when the theatre-goer is unable to distinguish between the intentional and unintentional potency included in the artwork (according to Mukařovský) or between the technical and image aspect of the work (according to Zich) or he does not discern a model from the original (according to Osolsobě), i.e. he does not identify the theatre as such. Author quotes some concrete (feinted or real) examples of an irruption of "extra-theatrical reality" into a running show. Main part is consecrated to the analysis of the illusion as *in-play (i-llusio)*, i.e. creation of a "ludic reality", framework of a game which theatre-goers may join. Author considers this playful, ludic aspect, contained in the root of the word "illusion", as the most important and vital thing related to matters of the theatre illusion. It is necessary to think over possibilities how to involve spectators in such a game (play) and consequences of these attempts. Effects of theatralisation, once considered as anti-illusive effects, are very close to it (today we can look at them as on a small part of rich theatrical conventions).

Illusion is explained together with other closely associated topics, such as *mimesis* (imitating), a *fiction* (invented event, reality), a *plot* (the message of the performance, causally or chronologically linked sequence of events; the story). The problem of illusion is examined on separate theatre components: in relation to the *drama* as a literary base of a dramatic artwork, to the *scenery* and above all to the *playing actor* as a main bearer of a potential illusion.

Eventually, the thesis includes a historical discursion from the illusion of the baroque theatre to the realistic illusion, blamed by the avant-garde of 20th century.

PODĚKOVÁNÍ

prof. Janu Císaři za pomoc při orientaci ve spleti sémiologické odborné literatury a mé ženě za podporu a trpělivost.

OBSAH

ÚVOD……10
1. OTÁZKY KOLEM ILUZE
1a. Iluze filmová versus divadelní……12
1b. Iluze v různých kontextech……14
2. DIVADELNÍ ILUZE V TEORII
2a. Iluze v divadelních slovnících a encyklopediích……17
2b. Další významy slova iluze……20
3. ILUZE MIMETICKÁ OD BAROKA PO REALISMUS
3a.Věrohodnost aneb co žádají poetiky……27
3b. Iluzívnost v inscenační praxi……31
3c. Nebezpečí iluze……34
3d. Artaud a Brecht, *skutečná* iluze a *anti*-iluze……36
3e. Konvencionalita a relativita iluze……38
4. ILUZE A KONVENCE
4a. Další příklady konvencionality……42
4b. Limity dokonalé realistické iluze……44
4c. Konvencionalita času a mluvy……47
4d. Zdivadelnění realistické iluzívnosti……48
5. VRSTVY ILUZE
5a. Rozostřenost pojmu iluze v divadelním diskurzu……51
5b. Psychologické vrstvy iluze a zrcadlové neurony……54
5c. Hypernaturalismus a triumf iluze v postdramatickém divadle……56
6. JE ILUZE SKUTEČNOSTI V DIVADLE VYLOUČENÁ?
6a. Výron reality do divadla ……60
6b. Mentální rampa a děti v divadle……63
7. ILUZE A HRA
7a. Formy zapojení diváka do hry……68
7b. Výzva „Hrajte s námi“……70
7c. Vlastnosti hry a iluze jako ludická realita……76
7d. Obhajoba rampy, proražení rampy……78
7e. Teatralizace, divadlo na divadle jako strategie hry……83
7f. Aktivita a pasivita diváka……87

8. DISKONTINUITA ILUZE
8a. Okamžiky dokonalé iluze……..…91
8b. Iluze jako fénix……93
9. ILUZE JAKO ESTETICKÝ VJEM
9a. Divadelní zaměření a obrazové vnímání……96
9b. Limity Zichovy teorie……..…97
10. ILUZE A FABULE, ILUZE A POSTAVA
10a. Přítomnost a nepřítomnost fabule v dramatu…….....100
10b. Které herectví je iluzivnější?.....103
11. ILUZE A EFEKTY
11a. Optická a mechanická překvapení……..107
11b. Drastické efekty……..109
11c. Živá zvířata – skutečnost na jevišti?.....112
11d. Divadlo jako podívaná……113
12. ILUZE BAROKNÍHO DIVADLA
12a. Iluze a skutečnost jako přesýpací hodiny……115
12b. Divadlo světa na divadelním jevišti……..116
12c. Barokní hra na život a na smrt……..118
12d. Corneille a Calderón – spirála iluzí……..119
ZÁVĚR…….…124

POZNÁMKY…….126
BIBLIOGRAFIE…….……133

ÚVOD

Téma disertace jsem zvolil z několika důvodů: ačkoliv se to může zdát neuvěřitelné, nebylo mi jako režisérovi úplně jasné, co vlastně znamená iluze v divadle – většina definic mi připadala neúplná nebo banální. Tradiční rozdělení na divadlo iluzivní a neiluzivní mě příliš neuspokojovalo, považoval jsem je za překonané a nedostatečně vystihující realitu současného divadla. Jestliže jako režisér chci s divákem účinně komunikovat prostřednictvím své inscenace, která by ho měla při jednotlivých představeních zaujmout, bavit a strhnout, je k tomu zapotřebí uvažovat v kategorii ***vytvoření,*** *případně* ***popření*** *iluze? A opět: jaký je obsah takové iluze; znamená ilusionismus jenom budování do detailu propracovaných imaginárních světů, kam diváka zavedeme a odkud se bude jen nerad vracet? Ale jak? Pomocí příběhu, pomocí hercovy hry, pomocí scénografie? Na co je divák ochoten přistoupit a za jakých podmínek? Čemu je ochoten věřit?Jedna z věcí, které mě vždycky nejvíc fascinovaly, byl způsob, jak divadlo dokáže divákem manipulovat během představení. Ani ne tak s jakými dojmy divák z divadla odchází, ale co zažívá během něj a jak vnímá průběh divadelního představení. Prožívá a vnímá představení tak, jak jsem to zamýšlel jako režisér během zkoušení? Co měli na mysli divadelní praktikové, kteří bojovali proti ilusionismu, proti tomu, aby se divák nechal divadlem „okouzlit“, když nakonec je přitom každý divadelník nejšťastnější, když se to podaří? Když má divadlo v jednotlivostech i celkově takový účinek, jaký si tvůrci předsevzali? Chtěl jsem proto začít pátrat, jakou roli v tom hraje ono tajemné působení „iluze“, což je ovšem, jak jsem záhy zjistil, pojem mnohoznačný, prchavý, v mnohém přeceňovaný a zároveň podceňovaný. S tím souvisí mé přesvědčení, že rozdělení divadla na iluzivní a neiluzivní je dnes nefunkční a málo vypovídající.*

Netvrdím, že jsem našel na všechno odpověď. Mnohokrát jsem se ve spirálách iluze ztratil, často zjistil, že jsem v kruhu dospěl do téhož bodu, a co jsem chtěl vyvrátit, jsem vlastně potvrdil, ale aspoň trochu světla jsem do věci pro sebe vnesl a leccos si pojmově ujasnil.

V této práci kromě citací a názorů získaných studiem starších i nejnovějších teatrologických pramenů uvádím i konkrétní příklady inscenací a inscenačních postupů, které jsem měl možnost vidět za posledních dvacet let, a především těch, na kterých jsem se podílel jako člen tvůrčího týmu, nebo sledoval jejich vznik jako

zvědavý pozorovatel v Západočeském divadle v Chebu, kde od roku 2006 dosud působím jako režisér a umělecký šéf.

„Nikdy tedy věci nemají správnou míru, a tak pokaždé vídáme na divadle bytosti nám nepodobné.“ (Jean-Jacques Rousseau)[1]

„Jestliže každé divadlo je divadlem iluze, pak mimetická iluze na divadle je taky pouhou iluzí.“ (Michel Corvin)[2]

„Když Brecht volá: ’Chceme zbořit čtvrtou stěnu, ’ je to stěna postavená teoretiky, ba dokonce čirá teoretická fikce.“ (Christian Biet, Christophe Triau)[3]

„Pojďme ještě dál: divadelní iluze není.“ (Anne Ubersfeldová)[4]

„Divadlo, to přece je svět iluzí.“ (Peter Stoličný)[5]

1. OTÁZKY KOLEM ILUZE

1a. Iluze filmová versus divadelní

Divadlo je *svět iluzí*. Iluze vytváří, divák se jimi nechává unést, přestože je to jen trik, klam, šálení, jenž má diváka vtáhnout, obelstít a přesvědčit o tom, že sleduje cosi skutečného. Prosté, všeobecně rozšířené tvrzení, které vůbec nekoresponduje s předchozími čtyřmi citacemi. Je proto nutno prozkoumat, co je vůbec divadelní iluze, jak vzniká, jak dlouho trvá a jestli vůbec všichni uvedení autoři mluví o tomtéž. Lze pod pojmem iluze chápat různé věci? Ze všech figurativních druhů umění se o iluzi mluví nejvíce v souvislosti s divadlem – v umění výtvarném je řeč nanejvýš o míře *realismu* či *abstrakce*, a pomineme-li příběh Pygmaliona, který podlehl iluzi a zamiloval se do svého výtvoru vytesaného z kamene, který mu připadal *skutečnější než skutečnost* (vzato do důsledku, sešel z cesty zdravého rozumu), je přívlastek *iluzivní* spojován s malbou jen tehdy, pokouší-li se tato tvářit jako něco, čím není: trojrozměrným objektem. Chodba zužující se donekonečna, reliéfní štuky, socha z mramoru rafinovaně namalovaná vedle té skutečné tak, aby z dálky divákovo oko nerozeznalo, která je pravá a která nikoliv – to všechno patří do tradičního arzenálu malířského *ilusionismu*, především barokního.

Ani film nebývá spojován s přívlastkem *iluzivní / ilusionistický*, přestože míra přesvědčivosti a *dojem skutečnosti* u ztvárněných prostředí, postav a akcí je oproti divadlu nesrovnatelně vyšší (i když ne absolutní). Film se tváří jako realita, pohyb a tělesnost jsou hlavními „indiciemi“ reálnosti, a díky tomu útočí na vnímání přímo. *„Divák v kině utváří svůj pohled v místě mezi zdrojem promítání a pohyblivými obrázky na plátně, a ocitá se tak v jakési percepční bublině (…) – V té funguje určitá „reálná přítomnost“ – o jaké snili jezuité ve svém divadle v 17. století – ačkoliv jsme si vědomi toho, že film vysílá vždycky minulé obrázky,“*[6] upozorňují v kapitole *Divadelní iluze a iluze kinematografická* rozsáhlé studie *Qu'est-ce que le théâtre? (Co je divadlo?)* Christian Biet a Christophe Triau. Proč se tedy v případě filmu nemluví o iluzívnosti nebo anti-ilusionismu? Vnímání filmu ze strany diváka je rozhodně jiného druhu než v divadle, protože divák není nucen se vymezovat proti hmotné přítomnosti věcí a osob – ty jsou v biografu vždycky nereálné. *„Divák nemusí uzavírat jakousi partnerskou smlouvu s divadelními praktiky o použitých konvencích, díky níž se může přestat vymezovat proti scénickému prostoru a mohl si představit prostor dramatický.“*[7] Autoři citují Christiana Metze a jeho *Esej o znakovosti ve filmu*, v němž konstatuje dokonalý paradox: kvůli tomu, že je divadlo příliš skutečné, poskytuje jen

slabý dojem reálnosti, zatímco film, který nestojí na silné přítomnosti herce (jsou to jen *„duchové míhající se na plátně“*),[8] tento dojem vytváří vrchovatou měrou. Filmové vnímání je tedy už v základu jiné: na plátně je shromážděno ohromné množství indicií odkazujících ke skutečnosti, ale právě jen na plátně, na něž divák fascinovaně hledí, uzavřen ve své „percepční bublině“. Snad kromě nezkušených účastníků prvních průkopnických filmových projekcí se dnes už nikdo nedomnívá, že sleduje skutečnost (anekdotické vyprávění popisuje zděšené diváky v kavárně na Boulevard des Capucins v Paříži roku 1895, kteří vyskakovali ze židlí a prchali do stran poté, co bratři Lumièrové spustili krátkometrážní snímek lokomotivy přijíždějící do stanice; lidé měli pocit, že se vlak řítí přímo na ně a rozdrtí je). Akční honičky, výbuchy budov, vesmírná monstra, ba zničení celé planety na jedné straně, prolévané slzy zkoušené hrdinky, krvácející rána bojujícího hrdiny či jiné, mnohem naturalističtější výjevy na straně druhé sice mohou diváky uvést do stavu značného napětí, vzrušení nebo citového pohnutí, ale přesto je nechávají v klidném bezpečí jejich sedaček; nikoho nenapadne, že by „vetřelec“ z amerického sci-fi velkofilmu mohl protrhnout plátno v kině (či plazmovou obrazovku domácí televize) a začít pustošit hlediště (resp. obývací pokoj). Formy trojdimenzionální projekce na tom příliš nemění: stačí přece sejmout speciální brýle, aby dojem „3D prostoru“ rázem zmizel. Lidé dobře vědí, že produkty z „továrny na sny“ jsou právě a jenom sny.

Proč tedy zrovna divadlo je tak úzce spjato s *iluzí – ilusionismem – iluzivními postupy*? Je to bezpochyby pro onu zvláštní povahu divadelního představení, které se odehrává *tady, teď* a v reálně *trojrozměrném prostoru*. Cokoliv se ocitne v akčním radiu předváděné divadelní hry, je totiž skutečné, a zároveň není skutečné, děje se doopravdy, ale zároveň je to jen předstírané. Všechno *je* a zároveň *není* tím, čím se zdá být. Kromě toho divadelní fikci nelze nikdy *„hermeticky izolovat od skutečného světa“*[9] tak jako ve filmu.

Co přesně recenzent Stoličný prohlašuje a v jakém kontextu, říká-li, že divadlo je světem iluzí?

„Není problém spouštět kulisy seshora, přisunout i ty největší z boku, hrát si se světly přes rychle se spouštějící horizonty s různou průhledností, otevírat a zavírat tiše a nenápadně boční sufity, zvedat různé části podlahy, a tak „prkna, která znamenají svět“ jsou zde prkna hodně virtuální, taková, která umožňují nejrůznější iluze. A divadlo, to přece je svět iluzí.“

V tomto pojetí se pojmy *divadlo* a *iluze* skoro překrývají jako synonyma. V běžných reflexích divadelní tvorby, které se objevují v tisku a na internetu, to

nebývá výjimkou. Rozdílné autority citované v úvodu naopak říkají, že *divadlo* a *iluze* se do značné míry vylučují, ba jsou v přímém protikladu. O čem je tedy řeč v tomto úryvku? To, co autor popisuje, jsou zkrátka divadelní efekty a technická vybavenost konkrétního divadla a z toho vyplývající variabilita scénického prostoru. *Iluze* podle něj spočívá v náležitém využití technických možností scény (tahy, světla, závěsné kulisy) a působivém účinku, kterého lze díky nim dosáhnout. Co ale divadla, která podobnými výdobytky nedisponují – taková iluzi neposkytují? Vyplývá z toho, že divadlo není iluzivní za všech okolností? Kdy je a kdy není? Závisí to více méně na scénografických postupech? Souvisí to s tím, jak je divadelní hra – literární součást inscenovaného divadelního díla – napsaná? Co divadelní žánry a druhy, které na slově, resp. na textu nestojí? Vstupují do hry další faktory – herecké ztvárnění určité postavy? Divákova percepce, tedy aktuální rozpoložení a přijetí (přijímání) určitého divadelního díla? Jestliže ve 20. století vztyčili mnozí divadelníci prapor *anti-ilusionismu* a začali razit neiluzivní, anti-iluzivní divadelní postupy, jaký obrat odkud a kam to učinili? Bylo divadlo v některých dobách *iluzivnější* než v jiných? Pro hledání odpovědí jsou klíčové dvě otázky: O jaké iluzi to vlastně mluvíme? A jak iluzi definovat?

1b. Iluze v různých kontextech

Pojem *iluze* a jeho odvozeniny jsou v divadelním kontextu používány v různých, občas dokonce protichůdných významech. Jednou je *iluze* s jistou mírou oprávněnosti ztotožněna s *fikcí* (obecně: smyšleným příběhem – zápletkou – sledem událostí, resp. dějem odehrávajícím se na scéně), podruhé s *mimezí* (nápodobou skutečnosti, zejména pokud jde o realistickou formu tohoto napodobení). Jednou se o iluzívnosti hovoří v souvislosti s „magickým“ zobrazením mytologických či náboženských motivů (v období evropského baroka) či s bombastickou výpravou se spoustou efektů (např. u finančně a technicky nákladných muzikálových produkcí, jak vyplývá z výše uvedené pasáže), podruhé v souvislosti s přísně realistickým, skutečnost kopírujícím a o maximální autentičnost se snažícím pojetím, a to ve všech složkách divadelního díla, hracím prostorem a scénografií počínaje, hereckým projevem tendujícím k věcnému zobrazení „životní pravdy“ konče.

Proti tomu pak stojí výroky o tom, že nic takového jako divadelní iluze *de facto* neexistuje. Alespoň ne taková iluze, která by byla výsledkem dvou elementárních vlastností divadla:

1. divadlo umožňuje proměny; prostředí a čas se na divadle mění a střídají, většinou podle jiných zákonitostí než ve skutečnosti; samotní lidé, věci a místa mají na divadle schopnost měnit se v něco jiného (a divák je tedy jako Faust Mefistem v mžiku přenesen na jiné místo, do jiné doby a před očima mu ožívají nejrůznější, smyšlené nebo dávno mrtvé osoby);

2. události a skutky ukazované na divadle nejsou skutečné, nýbrž fiktivní (avšak divák díky iluzi mezi realitou a fikcí není schopen rozlišovat).

Mnohokrát ověřená zkušenost každého návštěvníka divadla říká, že navzdory materiálnímu a tělesnému *tady a teď* není v divadle iluze skutečnosti nikdy dokonalá. Divadelní umění prošlo za poslední půltisíciletí bouřlivým vývojem a stejně tak se proměnilo divácké vnímání a přístup k němu; také sociální složení návštěvníků divadel je jiné a různé druhy divadla mají svého „cílového diváka". Divadlo výrazně rozšířilo své možnosti, zejména na poli technologickém, díky kterým dnes může ohromovat velkolepějšími efekty než kupříkladu před dvěma sty lety; experimentuje s formou a sdělením, a přesto: který divák se kdy nechal oklamat a podlehl dojmu, že sleduje skutečnost, tj. *propadl iluzi*?

Anebo v určitých vzácných a šťastných okamžicích se tak stane? Pokouší se o to divadlo, a jak? Autoři studie *Qu'est-ce que le théâtre?* tuto snahu divadelníků potvrzují: „*Odvěkou touhou západního divadla je překonat mimezi a přiblížit se přímému ztělesnění, setřít naprosto všechny hranice mezi tělem herce a virtuálním tělem postavy, mezi předstíraným šílenstvím a šílenstvím skutečným, mezi divadelní smrtí a falešnou krví a smrtí pravdivou a krví opravdickou. Ztělesnit hrůzu, přivést na scénu absolutní existenci zuřivosti, utrpení a krveprolití. Dosáhnout předvedení těla v samé krajnosti, vytvořit unikátního herce – performera oproštěného od postavy.*"[10]

Takže – na jedné straně máme hojně rozšířené mínění o *iluzívnosti* a *iluzi* jako typickém divadelním produktu, na straně druhé skeptická (a oprávněná) tvrzení, že něčeho takového divadlo není schopno. A přesto, řečeno s Brechtem, *„…ze všech těch rozličných druhů zobrazení významných událostí mezi lidmi, které se od pradávna na divadle vytvářely a které byly přes svoje nepřesnosti a nepravděpodobnosti zdrojem zábavy, nás i dnes baví ještě nepředstavitelně mnoho.*"[11]

Jak v tom ale figuruje *iluze*?

Problém divadelní *iluze* a *iluzívnosti* je zvláštním způsobem propletený a především paradoxní – iluze funguje a zároveň nefunguje, vzniká a mizí, mnoho věcí s ní spojených si navzájem odporuje, tradičně se iluzí nazývá něco, co iluzí *de facto*

není. Základní otázka tedy zní: jaké různé výklady se váží ke slovu *iluze*? Může být v divadelním kontextu řeč jen o iluzi mimetické (realistické), tedy o vytvoření tak dokonalého „odlitku“ skutečnosti, až lidé v hledišti propadnou dojmu, že bohové vdechli umělému výtvoru život stejně jako Pygmalionově soše? Disponuje divadlo schopností vyvolat iluzi reality? Pakliže ne, proč? Pakliže ano, jak? Avantgarda minulého století byla přesvědčena, že *nějakým způsobem* ano, jinak by nevolala po *„zametení jeviště“* (Emil František Burian), odstranění *„technického haraburdí, které dnes tvoří 'dekorativní scény', zítra 'prostředí ', jindy 'náladu '“* (Karel Hugo Hilar),[12] případně nevzývala přeměnu *„reprodukčního herce v živý stroj na vyzařování emocí“* (Jiří Frejka).[13] Ve všech směrech revoluční 20. věk chtěl přinést revoluci i v divadle: zbořme iluzivní divadlo (a jako první onu „čtvrtou stěnu“, imaginární zeď mezi diváky a jevištěm, jež má sugerovat jakýsi „pohled do akvária“, pohled na časový a prostorový výsek skutečného života) a postavme nové, anti-iluzivní. Ale není náhodou spor mezi divadelním *ilusionismem* a *anti-ilusionismem* pouhý střet (a souběžné působení) různých divadelních konvencí, které moderní režiséři nevynalezli, nýbrž znovuobjevili a vzkřísili? Jiří Frejka používal slovo „znovuožít“: *„Herec nového divadla dává znovuožíti staré radosti ze hry, jíž nahrazuje hlubokomyslné pasivní vžívání do stavů fiktivních osob.“*[14]

Divadelní iluzi lze studovat chronologicky, optikou vývoje v průběhu věků – to je jedna část tématu. Dále: problém iluze lze sledovat jak v rovině obecné, v celkovém pohledu, tak na jednotlivých detailech a složkách divadelního díla (fabule – scéna – herecký projev a z něj vyplývající iluze postavy). A konečně: závisí vznik a působení iluze čistě na provedení konkrétního divadelního díla (nebo jeho části) a je tudíž zakódována ve scénickém řešení, nebo je podstatnou měrou podmíněna vnímáním diváka a vzniká tudíž v hlavách obecenstva? Anebo se rodí (rodí-li se vůbec) na oné styčné komunikační ploše mezi jevištěm a hledištěm?

2. DIVADELNÍ ILUZE V TEORII

2a. Iluze v divadelních slovnících a encyklopediích

Z divadelních slovníků a encyklopedií nabízí nejstručnější definici *Theatre Language* (*Divadelní jazyk*) W. P. Bowmana a R. H. Balla:

„V divadelní tvorbě jde o metodu či styl, který se pokouší vytvořit iluzi skutečnosti, simulovat skutečný život a ignorovat divadelní konvence.“[15]

Na první pohled jde o definici v kruhu: iluze je metoda, která se pokouší vytvořit *iluzi*. O „simulaci skutečného života“ a „divadelních konvencích“ hovoří i další slovníky, nikoliv však jako o protikladech, které se vylučují. Právě naopak: *simulování skutečného života* – tedy *realistického,* věrného a detailního zachycení skutečnosti – je častěji chápáno jako jeden kus z bohaté výbavy *divadelních konvencí*. V současném divadle můžeme dobře sledovat, jak se *realistické* hraní či inscenování používá jen jako *jeden z prostředků*, který se zhusta suverénně míchá s jinými, různě stylizovanými způsoby divadelního zobrazování (nadsázka, parodie, karikatura, pohybová, hudební či výtvarná stylizace, více či méně vzdálená od měřítek skutečného života).

Michel Corvin ve svém *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (*Encyklopedický divadelní slovník*)[16] mluví o iluzi jako o *„vypjaté, do krajnosti dovedené mimezi“*. Už v Aristotelově *Poetice* najdeme pojednání o *mimesis praxeos* (napodobování konání) jakožto základním předpokladu dramatu (tragédie). Mimeze „do krajnosti dovedená“ tedy vyžaduje jednak celkově pravděpodobnostní referenční rámec předváděného kusu (tj. jednotlivé elementy představení, od scénického řešení po herecký projev, odkazují k reálnému světu na základě pravděpodobnosti a věrohodnosti, díky čemuž jsou pro diváka na základě jeho zkušenosti se světem přijatelné), jednak snahu „vymazat“, odstranit pokud možno vše, co by odkazovalo k okolnostem divadelního představení. Divák tak má dočasně podlehnout iluzi, spočívající v tom, že akceptuje viděné jako eventuální možnou realitu a identifikuje se s jednajícími postavami. K tomu je zapotřebí zcela konkrétní estetika, zahrnující jak způsob psaní her, tak způsob jejich uvádění. V dějinách divadla je to – nejen podle Corvina – případ klasicistní, realistické a následně naturalistické estetiky.

Uvádí dále, že už ve chvíli, kdy moderní divadlo začalo teoreticky uvažovat samo o sobě, definovalo se jako iluzivní divadlo. Vykladači Aristotela a jeho *Poetiky* v 17. století dospěli k závěru, že nejenom základ dramatu, ale i jeho provedení, vyústění a celkové vyznění jsou *mimezí*, tedy nikoli pouhým *zachycením lidského*

konání (reproduction des actions humaines), nýbrž *napodobováním skutečnosti (imitation de la réalité)*.

(O tradičně chybné interpretaci aristotelského pojetí *mimeze* píše i Petr Osolsobě v komentované sbírce Kierkegaardových úvah o divadle a dramatu. Upozorňuje zde, že po staletí byla mimesis vykládána jako napodobení viditelné skutečnosti, a tedy byla redukována na co nejvěrnější „obraz" viditelné skutečnosti. Mimesis se takto rovná *„napodobení smyslově vnímatelných primárních vlastností"*.[17] Vzhledem k tomu, že hudba nebo básnictví nemají žádný korespondující „obraz", tj. nezobrazují, nepatří mezi mimetická umění. Přitom však pro Aristotela byla zrovna hudba uměním nejvíce mimetickým – mimeze má pro něj, řečeno dnešními termíny, povahu *znaku* a *příznaku*, nikoli obrazu. Jak je možné, že je hudba nejmimetičtějším uměním? Protože při jejím poslechu cítíme v duši změnu. Zprostředkovává tedy *„obraz mravních stavů"*: *„**Mimemata** (hudba – **harmonia, rythmos**), nejsou **homoimata**, kopie, „obrazy jejich", nýbrž **semeia**, totiž znaky a příznaky."*[18]

Napodobování tedy pro Aristotela vyjadřuje obecné a nutné stránky určité povahy a má vždycky mravní - *mim-ethický* - rozměr. *„Umělecky předvést nějaký mrav předpokládá základní schopnost selektovat ve světě jevů to, v čem se projevuje specificky lidská kvalita, neboť teprve člověk (zoon politikon) má přirozený sklon „mimovat", „harmonizovat" a „rytmizovat".*[19])

Něco podobného říká i Michel Corvin, když proti sobě vymezuje pojmy *reproduction* a *imitation.* Hranice mezi nimi je velice subtilní, oba lze přeložit jako *kopírování*; v prvním případě ale přichází do úvahy i varianta *otisk*, *zachycení*. A takový *otisk (reproduction)* může být uložen do rozdílných forem a jeho sdělnost záleží především ve vystižení podstaty, univerzální charakteristiky, jež pak na recipienta působí o to silněji (není to ona aristotelská „selekce specificky lidské kvality"?) *Imitování* oproti tomu odkazuje k více či méně úspěšné *kopii* originálu. Malíř impresionista *zachytí otisk* slunce vycházejícího nad Seinou a je to jeho vlastní, subjektivní pohled. Malíř realista se bude pokoušet vytvořit „fotografickou kopii" takového výjevu. Není náhodou, že pojem *imitace*, přestože v divadle se může v konkrétních případech stát účinným komickým prostředkem, na sebe navázal pejorativní nádech a jakousi kvalitativní méněcennost; v imitování cítíme cosi mechanického, co netvoří fiktivní svět „od počátku", co je pouhé „opičení" a neobsahuje osobní investici do umělecké tvorby. Divadlo tedy může *imitovat* (kopírovat) nebo *reprodukovat* (znovu vytvářet). Svět, lidské vztahy, společenské problémy, životní situace může zachytit na tisíc způsobů, z nichž mnohé naprosto

nemusí *kopírovat* rysy běžné reality, nýbrž ji může jakkoli hypertrofovat, abstrahovat či deformovat (o jevištní deformaci herce, času, prostoru i citů psal např. Jiří Frejka). Přesto (anebo právě proto) může lépe vystihnout podstatu. Jisté je, že v určité fázi divadelního vývoje (v první polovině 20. století) začali hledači nových způsobů vyjádření na divadle označovat své předchůdce (ať už autory, scénografy nebo herce) za pouhé *imitátory,* kteří *mechanicky opakují*, zatímco je zapotřebí v divadle skutečnost *znovu stvořit*. *„Jeviště zítřka nechce deformovanou skutečnost životní, ale* **primární skutečnost jevištní***“* (Jiří Frejka).[20]

Michel Corvin dále uvádí, že doslovné chápání Aristotela mělo za následek, že francouzští teoretikové klasicismu učinili z nápodoby skutečnosti z hlediska pravděpodobnosti úhelný kámen, ba přímo modlu a absolutní cíl. Klasicistní doktrína pak určila podmínky, které divadlo musí dodržet, aby dosáhlo *mimetické iluze*, tedy aby kopie skutečnosti byla tak přesná, že kopie a originál by byly zaměnitelné. François Hédelin, abbé d'Aubignac* ve svém díle *Pratique du théâtre* (*Divadelní praxe*) z roku 1657 nazývá dramatický děj *„pravdivým divadelním konáním“* a volá po tom, aby iluze byla tak dokonalá, že divák zapomene, že je v divadle.[21] Herci se mají chovat tak, *„jako by nebyli přítomni diváci“, „jako by je nikdo neviděl a neslyšel, kromě těch, kteří jsou s nimi na scéně“*.[22]

O tíhnutí divadelních znaků k mimetické iluzívnosti píše také Umberto Eco ve sbírce *O zrcadlech a jiné eseje*: *„Divadelní znak je fiktivním znakem ne proto, že je zdánlivým znakem nebo znakem, který sděluje neexistující věci (a potom by šlo o to rozhodnout, co znamená tvrdit, že nějaká věc nebo událost jsou neexistující nebo falešné), ale protože* **předstírá, že znakem není***. A v této snaze se mu daří.“*[23]

Podstatné je, a v tom se Corvin shoduje s dalšími, že mimetická iluze jako absolutní imperativ klasicistních teoretiků je vlastně mýtus. Nutným předpokladem by totiž bylo, aby si divák odmyslel veškeré konvence své doby, s nimiž počítala klasicistní tragédie, jako je veršovaná mluva, poetické výrazy a dlouhé tirády a monology, ozřejmující vnitřní myšlenkové a citové pochody jednajícího hrdiny i hrdinky.

Do třetice Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku (Dictionnaire du Théâtre)*[24] definuje iluzi podobně: *„Divadelní iluze vzniká tehdy, když považujeme za skutečné a pravdivé to, co je pouhá fikce… Iluze je spojena s efektem reálnosti, kterým jeviště působí a který je založen na psychologickém a ideologickém rozpoznání jevů, které divák dobře zná.“*

---

* François Hédelin, abbé d'Aubignac (1604 – 1676).

Všimněme si, že vznik iluze Pavis podmiňuje dvěma faktory: když fikci považujeme za *skutečnou* a *pravdivou*. To ale není totéž. Co je skutečné, nemusí být nutně pravdivé, a *vice versa* - smyšlenka může zásadním způsobem zachytit určitou životní pravdu, ale zůstává fikcí, a tedy realitou přinejmenším virtuální, alternativní. Pavis tradičně konstatuje, že rámec divadelní iluze je tvořen naturalistickým scénickým prostorem, v němž je všechno rekonstruováno co nejpřesněji vzhledem k zobrazované realitě. Cituje Jeana-Françoise Marmontela, francouzského historika a spisovatele, jednoho z Encyklopedistů:* *„Jediný prostředek pro vytvoření a udržení iluze je podobat se tomu, co napodobujeme."* Takto pojatá iluze vzniká a uplatňuje se na různých úrovních: ve *fabuli* (iluzivní fabule je uspořádána tak, aby divák chápal její logiku a směr a byl udržován v „napjatém očekávání"; především však musí věřit příběhu, který fabule vypráví), prostřednictvím *postavy* (divák má věřit, že vidí skutečnou postavu a má se s ní ztotožnit) a pomocí *scénografie* (události jsou zarámovány, jeviště vytváří perspektivu a umožňuje iluzivní efekty založené na optickém klamu; ideálním je frontální jeviště kukátkového – italského – typu).

Nemalá část teoretiků tedy v minulosti dospěla k závěru (nebo spíše věřila a doufala), že divadlo má schopnost zakrýt, zamaskovat fakt, že je *divadlem*. Zámecká zahrada už není pouhou dekorací, nýbrž zahradou, a divák se dobrovolně nechá vlákat do této „pasti", nechá se „sladce klamat", jak prohlásila slavná francouzská herečka Claironová v 18. století. Již citovaný d´Aubignac k tomu dodává: *„Divák si nesmí uvědomit, že je klamán."*[25] Je ale zjevné, že ve skutečnosti jde pouze o přání a nedosažitelnou metu. Patrice Pavis se připojuje k těm, kteří říkají, že iluze je pouze výsledkem divadelních konvencí: *„Iluze nemá žádnou definitivní formulku pravdivého a přirozeného zobrazení světa."*[26]

2b. Další významy slova iluze

Obecná charakteristika a etymologie slova ILUZE ukazuje, jak lehkomyslně se s ním v divadelním kontextu zachází. *Akademický slovník cizích slov* říká, že je to: 1. nesprávná, falešná představa, zkreslený vjem neodpovídající skutečnosti, přelud, vidina, fikce; klamná, o skutečnost se neopírající naděje; *medicínsky* porucha vnímání charakterizovaná zkresleným vjemem, vycházející z objektivní reality na rozdíl od halucinace 2. estrádní produkce napínající divákovu pozornost (například mizení osob nebo předmětů).[27] Pavisův *Divadelní slovník* doplňuje etymologii:

* Jean-François Marmontel (1723 – 1799).

Z latinského *illusio*, přelud, klamná představa; *ludo*, hrát (si); *illudo*, hrát si s něčím; vysmívati se něčemu; klamati, podváděti. Latinsko-český slovník k tomu dodává dvě další zajímavé nuance: *illusio* – ironie; *illudo* – tropit žerty.[**]

Sledujme první část definice: *falešná představa, zkreslený vjem neodpovídající skutečnosti, o skutečnost se neopírající naděje*. Výjev, který člověka přesvědčuje, že je reálný, ale skutečnosti *neodpovídá*, o skutečnost se *neopírá*. Člověk tedy neví, ***není si jistý***, zda sleduje skutečnost či nikoliv, v ideálním případě vůbec netuší, že je klamán. Je možný takový druh iluze v divadle? Lze docílit stavu, kdy divák považuje to, co sleduje, za událost samu, ne za divadelní akci? Že to, na co se dívá skrz imaginární „čtvrtou stěnu", je výsek pravé reality? Je na místě domnívat se, že taková iluze je vysoce nepravděpodobná. Návštěva divadla od samých prvopočátků obsahuje nutný předpoklad, že divák ***ví, že jde do divadla***. Jinými slovy, že je připraven sledovat fiktivní, smyšlený děj, který bude určitým způsobem zobrazen, předveden v čase. Jenomže to, co pak v divadle opravdu sleduje, má velmi zvláštní povahu; a zde je nutná menší odbočka.

Ivo Osolsobě ve svých sémiotických studiích pracuje s pojmem *ostenze*, což je způsob komunikace pomocí ukazování věci samé, jinak též *prezentace*, kdy věc musí být *praesens*, tedy přítomna. Není-li věc přítomna, je zapotřebí *modelu*. *„Model je systém (věc, předmět, skutečnost, „něco"), který mi v procesu poznání nahrazuje z hlediska podobnosti originál. (…) Kde všude užíváme modelů? Všude tam, kde potřebuji přelstít skutečnost, všude, kde potřebuji pozorovat nepozorovatelné, konstruovat nekonstruovatelné, experimentovat s tím, s čím se experimentovat nedá nebo nesmí, zpřítomňovat nepřítomné, ovládat neovladatelné, nahrazovat nenahraditelné, disponovat s tím, co k dispozici není."*[28]

Je zjevné, že právě divadlo je ideálním prostředím pro práci s takovými modely skutečnosti, které se „ostentativně ukazují" namísto originálu:

„Specifická *podstata divadla (je) řekněme „převtělování", „hra", „umělý svět", „model". (…) Zatímco při ostenzi nesděluji nic jiného než to, co ukazuji, (…) divadlo*

[**] Ještě jeden rozměr dává iluzi Sigmund Freud ve svém eseji o náboženství z roku 1927 *Budoucnost jedné iluze*: iluze nemusí být nutně falešná, musí se ale odvozovat z lidských přání, musí obsahovat motivaci po jejich splnění. Měšťanská dívka si tak např. může dělat iluzi, že pro ni přijede princ. Kolumbus se živil iluzí, že objevil novou cestu do Indie. Dalším příkladem je podle něj iluze alchymistů, že všechny kovy je možné proměnit ve zlato.
[FREUD, Sigmund. *Budoucnost jedné iluze*. In: *Spisy z let 1925 – 1931*. Překlad Miloš Kopal. 1. vyd. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2007. 275 – 276 s. ISBN 978-80-86123-23-3]

Toto pojetí iluze jako (většinou) plané naděje nemá nutně souvislost s divadlem; snad jen pokud ji chápeme jako klidné sebe-ujišťování diváka, že to, co sleduje, nemá pranic společného s jeho životem, nijak se ho to netýká a může se spokojeně odebrat na večeři. V takovém případě je úkolem a ctižádostí divadla ho o takovou iluzi připravit.

sděluje právě něco jiného, (…) herci neukazují jen sebe samé, ale především modelují sebou samými právě to „něco jiného“. **Hrají**. *Naproti tomu ostenze* **nehraje. Je.** *A sděluje jen to, co je. Jen to, nic víc. Žádný ’význam’.“*[29]

Zdá se, že toto „hraje – nehraje“ (nýbrž prostě je; ukazuje věc samu nebo sebe sama) je klíčové pro uvažování o přístupu diváka k divadelnímu představení. Divák *a priori* očekává první případ – hru. Lze u něj navodit iluzi, že sleduje skutečnost - originál? Není skrytým přáním každého herce, aby se do mysli diváka vkladla otázka: *hraje to ještě, anebo jsme svědky něčeho reálného?*

V divadle (vyjma loutkového) situaci komplikuje fakt, že zde vídáme modely v měřítku 1 :1. Jak uvádí Jan Císař, divadlo může pracovat s materiály, které jsou absolutními originály (což odpovídá Osolsoběho ironické poznámce, že nejdokonalejší a nejspolehlivější model je originál: *„Nejlepším modelem kočky je jiná nebo pokud možno stejná kočka.“*[30]) Na jevišti se tak může ocitnout jakýkoliv předmět denní potřeby, stůl, židle, dveře; především ale herec, živý člověk: *„Diváci vidí bytost zvanou homo sapiens a okamžitě je to pro ně originál, který se běžně vyznačuje tím, že například mluví a myslí.“*[31] Divák tak vedle modelu 1 : 1, který něco zastupuje (a jako takový ho divák bere), zároveň neustále vnímá konkrétní reálnou fakticitu věcí, vztahů, dějů. Stůl na jevišti není znakem stolu, je to skutečně stůl. Tento skutečný stůl „hraje“ jiný stůl. *„Židle na jevišti může sice znamenat trůn, hrob, postel, baldachýn, motor automobilu, přítomného či absentujícího hosta, ale nejúžasnější z hlediska sémiotiky je, když židle znamená židli.“* (Ivo Osolsobě)[32]

Co platí pro stůl nebo židli, platí úplně stejně pro člověka. Originál a znak fungují v *„časoprostorovém spolubytí“, „skutečnost se zároveň ukazuje a zároveň reprezentuje. Originál tvoří se znakem naprosto organickou jednotu,“*[33] říká Jan Císař ve studii *Člověk v situaci*. Nejenom věci a osoby, nýbrž i celý prostor má tuto jedinečnou vlastnost. *„Jeviště je svou trojrozměrností skutečné, ale zároveň je nepravou scénou a může představovat, zastupovat jakýkoliv jiný prostor. Této konvenci se musí učit v každé době každý jednotlivec, jenž chce být divákem.“*[34] (Jak uvidíme, není to zdaleka tak samozřejmá dovednost, jak by se na první pohled zdálo.)

V případě doslovného chápání iluze jako „klamného zdání skutečnosti“ je tedy třeba ptát se, zda může nastat situace, kdy přihlížející divák nerozezná, že jde o model, velkou trojrozměrnou „hračku“ v životní velikosti, a interpretuje ho **jenom** jako originál.

Podobně, jen v obecnější rovině, se na problém dívá Jan Mukařovský ve starší studii *Záměrnost a nezáměrnost v umění.* Také on umělecké dílo definuje jako autonomní znak. Záměrnost je pak to, co do takového díla vkládá smysl, síla, která všechny jeho složky *„spíná v jednotu“:*

„Jakmile vnímatel zaujme k jistému předmětu nastrojení, jaké je obvyklé při vnímání díla uměleckého, vznikne v něm ihned snaha najít v ustrojení díla stopy takového uspořádání, které by dovolovalo pojmout dílo jako významový celek.“[35] Jestliže záměrnost nutně navozuje dojem artefaktu, něčeho umělého, může se vnímateli uměleckého díla, v našem případě divadelního představení něco jevit jako *nezáměrné*? Něco, co se jeví jako bezprostřední, živá a přirozená skutečnost? Rozhodně ano - *každé umělecké dílo* vyvolává vedle dojmu záměrnosti i bezprostřední dojem skutečnosti, nebo lépe: dojem ze skutečnosti.[36] A to zároveň a nerozdílně. V té souvislosti Mukařovský cituje Müllera-Freinfelse, autora práce o psychologii umění, v níž dva diváci vyjadřují své postoje a pocity z pravidelných návštěv divadla. Stojí za to uvést zde to hlavní z obou:

„První divák: V každé chvíli jsem si vědom, že dění, které vnímám, není skutečnost; nezapomínám ani na okamžik, že sedím v hledišti. Prociťuji ovšem chvílemi city vášně představovaných osob, ale to je jen materiálem pro můj vlastní estetický cit. (…) Přitom je můj úsudek stále bdělý a jasný. (…) Nikdy se nedám strhnout, a stane-li se to přece jen někdy, je mi to nesympatické. (…) Umění začíná tam, kde se zapomíná na „co“ a zbývá jen zájem o „jak“.

Dáma: Zapomínám docela, že jsem v divadle. Má vlastní občanská existence mi úplně uniká. Cítím jen v svém vlastním nitru city jednajících osob. Brzy zuřím s Othellem, brzy se chvěji s Desdemonou. Někdy chtělo by se mi zakročit na něčí záchranu. Přitom jsem strhována tak rychle z nálady do nálady, že nejsem schopna zralé úvahy. Vzpomínám si, že při Králi Learovi jsem teprve na konci jednání zpozorovala, že se z úzkosti pevně držím přítelkyně.“[37]

Jak v případě diváka, který se stále „hlídá“, eventuální chvilkové stržení emocemi mu není zrovna příjemné a okamžitě ho „neutralizuje“ estetickým odstupem, tak ve druhém případě dámy, která se nechává unést tak, že nevnímá kolem sebe téměř nic a „dýchá“ s postavami na jevišti, jde o působení právě oné *nezáměrné síly artefaktu*. Představení přestává být znakem a stává se nezáměrnou skutečností. *„Dílo vykonává vliv na* osobnost vnímatelovu, na jeho zážitky *atd. To vše zásluhou toho, že je v něm obsažen a pociťován prvek nezáměrnosti.“*[38] Mukařovský takové momenty sice nenazývá přímo iluzí, je však zjevné, že tento „stav stržení“ má

k iluzi velmi blízko (něco jako „dobrovolné klamání sebe sama“). O tomto fenoménu, stejně jako o způsobu, jakým „prvek nezáměrnosti“ působí i mimo úmysl tvůrce a mění se v čase, bude ještě řeč později.

Vraťme se k logickému předpokladu, že divák *ví, že je v divadle.* (Slovy Jana Císaře: *„Jsme-li v divadle diváky, pak samozřejmě víme, že lidé, kteří vstupují na jeviště během představení, jsou herci a že tito herci něco budou hrát.“*[39]) Veškeré předváděné „modely“ (lidé, věci, chování, jevy…), jakkoli se originálům podobají nebo s nimi dokonce splývají, jsou tak vsazeny právě do divadelního kontextu. Divák může mít různá očekávání – že uvidí nevídané, že bude překvapován, šokován, zaskočen (a proto jde do divadla), nebo že naopak uvidí důvěrně známé, co ho utvrdí v jeho názorech, postojích a celkovém vnímání světa (a proto jde do divadla). I divák, který říká, že nic neočekává, tím vlastně sděluje své obavy z nudy či nedostatku zaujetí, nebo oznamuje svou neznalost toho, co ho čeká. *Nikdy* však neočekává, že jakýmsi zázrakem začnou být postavy a věci na jevišti skutečné, protože je předem připraven *na divadlo*. Je-li předem připraven na to, že bude klamán, těžko může být oklamán. Iluze v tomto smyslu nepůsobí, jestliže se předem avizuje a předpokládá „Nevěřte ničemu, co vidíte!“ Iluze není prostým *napodobením* (Jiří Frejka: *„Ilusionismus je napodobení našeho života na jevišti.“*),[40] pro něj máme termín – *mimesis* (jakkoli odlišně, jak je zdůrazněno v předchozí podkapitole, je podstata mimeze chápána). Iluze v úzkém slova smyslu je úspěšný odraz reality do té míry, že ji bezděky zaměníme za skutečnost – *klamné zdání reality*. Klasickým příkladem je *fata morgana*, fyzikální jev způsobující zrakový klam – na poušti může vzniknout dojem, že máme před sebou vodní plochu, v níž se hlavou dolů odrážejí palmy a domy. Žíznivý poutník se domnívá, že se blíží k oáze, ale je hořce zklamán. Jezero ***považoval*** za skutečnost. Divadlo za skutečnost nepovažujeme, o divadle víme, že jde o soubor smluvených konvencí a postupů, o nichž třeba nevíme, jak vznikají, jak se „vyrábějí“, co za nimi stojí; víme ale, že nejsou pravé. Pokud nevěříme v existenci magie, tentýž postoj zaujímáme k výstupu ilusionisty: *víme*, že králík vytažený z klobouku je trik, že nedošlo k popření fyzikálních zákonitostí a neviditelné teleportaci králíkova těla. Víme, že cosi podstatného uniklo naší pozornosti, jsme zvědaví, jak ilusionista své „kouzlo“ provedl, tušíme, že nějak „cvičil“ s naší pozorností. Nevíme, *jak* nás podvedl, ale víme, *že* nás podvedl.

Jean-François Marmontel zpracoval heslo **Iluze** pro francouzskou *Encyklopedii* a později ho rozpracoval pro svou studii *Éléments de Littérature*. V článku sice obhajuje *věrohodnost* a podmínku, že iluze vzniká jedině tehdy, pokud

se podobáme tomu, co napodobujeme, zároveň však uznává, že *„Pokud jde o tragédii, nelze si nevšimnout, že* iluze *není úplná: 1. Ani nemůže být; 2. Ani nesmí být. Nemůže být, protože je nemožné zcela vyabstrahovat skutečné místo do divadelního představení se vší členitostí. Marně napínáme představivost do krajnosti; zrak nám říká, že jsme v Paříži, zatímco děj se odehrává v Římě; a důkaz, že nikdy nezapomene na herce, který představuje nějakou postavu, spočívá v tom, že v okamžiku, kdy jsme nejvíce dojati, vykřikneme: Ach! To je skvěle zahráno; víme tedy, že je to jen hra.“* [41] Marmontel dokonce považuje nedokonalou iluzi za nutnost – kdyby byla dokonalá, nedokázali bychom identifikovat umělecké dílo jako takové, považovali bychom ho za skutečnost. *„Měli bychom mnohem menší potěšení, kdybychom krásnou báseň považovali za skutečnou událost, než když si užasle uvědomujeme, že jde o geniální výtvor.“*[42] V divadelním napodobování jde podle něj o *„souboj mezi pravdou a lží“*;[43] stav, ve kterém se divák nachází, Marmontel označuje jako *„permanentní bleskové oscilování mezi klamem a pravdou“.*[44] Uprostřed 18. století tak analyzuje stav, v němž se divák nachází během divadelního přestavení, velmi podobně jako mnozí teoretici 20. století: *„Během vnímání kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy dílo je mu* ***znakem*** *i* ***věcí*** *zároveň.“* (Jan Mukařovský)[45]

Také Victor Hugo ve svém manifestu romantického divadla *Předmluva ke Cromwellovi* upozorňuje na to, že divadlo je *umělý konstrukt* a snaha přesvědčit diváka, že sleduje skutečnost, je směšná, marná a v důsledku absurdní: *„Umělecká pravda nikdy nemůže být, jak už mnozí zjistili, absolutní skutečností. Umění neumí stvořit věc samu. Představme si totiž jednoho z oněch ukvapených hlasatelů absolutní přirozenosti, přírody pozorované mimo umění, během představení romantické hry, například* Cida*. – Co to má být?, ozve se po prvních slovech. Cid mluví ve verších! Mluvit ve verších není přirozené. – Jak má tedy podle vás mluvit? – V próze. – Budiž. – Za chvilku: - Cože, pokračuje, je-li důsledný, Cid mluví francouzsky! – No a? – Přirozenost velí, aby mluvil svou mateřštinou, a tou je španělština. – Moc to nechápeme, ale dejme tomu. – Myslíte, že to je všechno? Zdaleka ne, ještě před desátou větou pronesenou kastilsky se nejspíš zvedne a otáže se, zda ten Cid, který na scéně mluví, je opravdový Cid, z masa a kostí? Jakým právem si tenhle herec jménem Petr nebo Jakub přivlastňuje Cidovo jméno? Všechno je* falešné*! – Není důvod, proč by neměl dále vyžadovat skutečné slunce místo světla na rampě, skutečné stromy a skutečné domy místo těch prolhaných*

dekorací. Neboť jak se pustíme na tuhle cestu, logika nás drží pod krkem a nelze se zastavit.“[46]

Biet a Triau se shodují, že estetika ilusionismu, ať už „klasická“ či „realistická“, předpokládá ideálního diváka, který se nechá pohltit deklamovaným textem a dá se vést gesty, které pro něj srozumitelně rozkrývají vášně, jimiž je postava zmítána. Rozumí interpretaci a akceptuje ji, protože je schopen vřadit ji do rejstříku svých zkušeností a znalostí nebo naplňuje jeho představivost. To předpokládá, že spolehlivě rozpozná indicie, pomocí nichž může být *„unesen fikcí (a přenesen do fikce)“* – a tento *„princip sugesce“* ho pak udržuje *„ve stavu iluze“*.[47] V praxi se ovšem taková představa „ideálního diváka“ a „principu sugesce“ jeví jako obtížně dosažitelná, ne-li přímo – *iluzorní*.

Menší historický exkurz ukáže ambivalentní povahu iluze zřetelněji.

3. ILUZE MIMETICKÁ OD BAROKA PO REALISMUS

3a. Věrohodnost aneb co žádají poetiky

Když Michel Corvin uvádí, že kořeny iluzivního divadla sahají k Aristotelově *Poetice*, týká se to v první řadě dramatu, divadelní hry jako samostatného literárního druhu. Aristoteles ani jeho pozdější následovníci, autoři *estetik* a *poetik*, jež měly ambice určovat pravidla, co se v divadle smí a co je nepřípustné, rozlišovali žánry na vysoké a nízké, či vynalézali nové „smíšené“, se totiž způsoby inscenování zabývali až druhotně anebo vůbec. V oddílu VI. své poetiky Aristoteles píše: *„Scénická pak výprava jest sice velice působivá, ale nejméně umělecká a nikterak nesouvisí s poesií. Neboť účinek tragédie musí se jeviti i bez provozování a bez herců; mimo to při provozování scénické výpravy rozhoduje více umění režisérovo než básníkovo.“*[48] K využívání různých efektů na jevišti (pomocí divadelních strojů) se Aristoteles staví ne snad přímo odmítavě, každopádně ale skepticky. Působení hrůzy pomocí rafinovaných zařízení považuje za méně hodnotné než prostřednictvím správně sestaveného příběhu (oddíl XIV.): *„Působiti tento dojem scénickou výpravou jest málo umělecké. Básníci, kteří scénickou výpravou působí, ne strach, ale hrůzu, nemají porozumění pro tragédii.“*[49]

Pokud jde o kompozici dramatu, Aristoteles přímo o iluzi nehovoří. Navazuje na Platona ve věci *napodobování (mimeze)*, ale rozchází se s ním v hodnocení takové činnosti, kterou rozhodně nepovažuje za škodlivou: *„…tím se právě liší člověk od ostatních živočichů, že si libuje v napodobování a že si osvojuje poznatky napodobováním. Mimo to se všichni radují z napodobování… Proto se totiž lidé radují, když se dívají na obrazy, že přitom poznávají a usuzují, co každá věc jest, jako např. že „to je on“; neboť i když určitého člověka snad dříve neviděl, způsobí (mu) radost ne jako napodobení, nýbrž pro své pečlivé vypracování nebo pro svou barvu nebo pro nějakou jinou příčinu.“* (oddíl IV.)[50]

Jako *iluzivní divadlo* je pak v divadelní teorii označováno divadlo *barokní* (jehož datace je v různých evropských zemích mírně odlišná, nejčastěji však pokrývá 17. století, ve střední Evropě i první polovinu 18. století, s menší výjimkou Francie, kde s nástupem Ludvíka XIV. převážil estetický směr v dějinách umění označovaný jako klasicismus; i uvnitř něj ale najdeme mnohé barokizující tendence ve výtvarném i slovesném umění).

„Mluvíme-li o iluzi*, máme samozřejmě na mysli iluzi právě v barokním smyslu, tj. spojenou spíš s divadelními efekty než s ‘pravděpodobností’ a jí odpovídajícím*

úsilím o odstranění diváckého odstupu. Tedy s tím, k čemu čím dál víc směřovalo měšťanské divadlo ve svém převažujícím 'středním proudu' a proti čemu se pak v rámci zápasu s divadelním ilusionismem vymezovali jeho avantgardní odpůrci." (Jaroslav Vostrý, Zuzana Sílová)[51]

Barokní divadlo skutečně pracovalo s celou řadou rafinovaných efektů (makety zvířat se svítícíma očima, pyrotechnické efekty), malovaných periaktů (vysokých trojbokých hranolů s namalovanými detaily prostředí), respektive peripetasmat (perspektivně zavěšených pomalovaných pláten) a zadních kulis, jejichž přestavba pomocí důmyslných mechanismů trvala pouhých několik vteřin (a divák se tak rázem ocitl z hradního nádvoří v zahradě), se stroji, na nichž se „z nebe" spouštěly okřídlené vozy, nebo přilétali bohové či démoni, a dalšími triky a pomůckami, které měly na diváka učinit patřičný dojem. Proměnlivost jeviště diváky ohromovala, jak ukazují vzpomínky Isaaca Wakea jeho spisu *Rex Platonicus* (1607) na divadelní sál v Christ Church Hall v Oxfordu, upraveném pro královskou návštěvu v srpnu 1605: *„Peripetasmata (tj. periakty) a mansiony byly dovedně vybaveny soustrojím, aby mohly zobrazovat velké množství míst a věcí, a to nejen pro představení v různé dny, ale i v rámci jediné hry, takže nová výprava pro celé jeviště se objevovala s rychlostí a rozmanitostí, k úžasu všech."*[52]

Pro pozdější pojetí *iluzívnosti* jsou však podstatné poetiky a příručky francouzského 17. století a navazujícího století Osvícenců. Celý název spisu už zmíněného abbé d'Aubignaca *Pratique du théâtre* je sáhodlouhý a svědčí o tom, že se nezabýval jen samotnou kompozicí dramatu: *Dílo velice příhodné pro všechny, kdo se chtějí pustit do skládání dramatických básní, kdo se zabývají jejich předváděním na veřejnosti, nebo kdo s požitkem sledují představení*.[53] V něm velice pečlivě rozlišuje „pravdu divadelního konání" a „představení" – na jedné straně jsou časové a místní souřadnice fiktivního děje, na straně druhé reálný čas představení (v jeho epoše to byly čtyři hodiny). Aubignacovi jde především o uskutečnění klasického (a podle mínění mnohých neuskutečnitelného) snu, aby se „dvojí souřadnice" (fikce a realita scény s herci) protnuly tak, aby divák na *realitu divadla zapomněl* a divadelní fikce převážila, *získala autonomii*. K takovému protnutí souřadnic času a prostoru fikce s časem a prostorem divadla se podle klasicistní doktríny dospěje nejlépe pomocí *tří jednot* (místa, času a děje) a později „čtvrté stěny".

(Už dříve, roku 1630, označil vzdělanec a básník Jean Chapelain* jako ideální délku trvání fiktivního děje čtyřiadvacet hodin*: „Domnívám se, že antičtí autoři se podřídili pravidlu čtyřiadvaceti hodin, neboť věřili, že kdyby průběh děje přesáhl délku přirozeného dne, dílo by se stalo nevěrohodným v očích těch, kteří ho sledují.“*[54] Tomuto údaji se později vysmějí zastánci romantického divadla; také však rozhodně nekoresponduje s velkorysostí barokního divadla, pokud jde o rozmáchlost zobrazovaného času i prostředí. Chapelain je ale důkazem, že i v době vrcholícího „iluzivního“ baroka se začínaly objevovat hlasy, které si „pravou iluzi“ představovaly „klasicky“.)

Nejslavnější (a o sto padesát let později nejzatracovanější) francouzská poetika 17. století je *Umění básnické* člena Francouzské akademie Nicolase Boileaua† z roku 1674. Pokud jde o iluzívnost jakožto *dojem reálnosti*, stojí za povšimnutí šest veršů Zpěvu III.:

Jen jedno místo, jeden den a jediný děj
Až do konce divadelní hry vždycky měj.
Divákovi ať nikdy nic nepřijde divné,
Pravdy, někdy nepravděpodobné, si vždycky všimne.
(…)
Absurdní div pro mě nemá kouzlo žádné:
Duše se nedojme, když pochybnost jí vládne.[55]

Na jedné straně se tedy o *iluzívnosti* hovoří ve spojení s jevištní praxí vynalézavých efektů barokního divadla a s nejlepšími barokními dramaty (hry Calderónovy nebo Corneillovy ke skutečnosti přistupovaly jako k šálivému snu, některé scény mají až halucinogenní charakter). Na straně druhé se už v raném 17. století objevovaly požadavky „přiměřenosti“, „věrohodnosti“ a „pravděpodobnosti“ (vzato kolem a kolem, první najdeme hned roku 1600 v Hamletově řeči k hercům). Tudíž jedním z paradoxů *iluzívnosti* je, že se tohoto termínu užívá ve spojení s divadlem zcela realistickým i jakémukoliv realismu velmi vzdáleným. Paradoxem klasicistních poetik je potom fakt, že ačkoliv příjemce divadelního díla musí být z principu přítomen jeho živému provedení, divadelní hry měly být koncipovány tak, *jako by divák přítomen nebyl*. Totéž platí i pro herce a jejich počínání na jevišti. Denis

* Jean Chapelain (1595 – 1674).
† Nicolas Boileau-Déspreaux (1636 – 1711).

Diderot,* Encyklopedista, spisovatel a dramatik, stvořitel nového žánru *comédie mixte (comédie sérieuse), tj. měšťanského dramatu* či *truchlohry,* vztyčil onu teoretickou „čtvrtou stěnu“ v rozpravě *O dramatickém básnictví* (1758): *„Ať už tedy píšete, nebo hrajete, divák jako by pro vás neexistoval. Představte si, že vysoká zeď na okraji jeviště vás odděluje od hlediště; hrajte, jako byste stál před zataženou oponou.“*[56]

Diderot v rozpravě popsal i pravidla onoho nového „středního“ žánru mezi komedií a tragédií. Má zpracovávat obyčejné okamžiky běžného života se všemi jeho veselými i tragickými polohami. Divák sleduje situace, které zažívá ve svém vlastním životě, a osoby a charaktery, které potkává na ulici, mezi svými přáteli i protivníky. Corneillův synovec Bernard le Bovier de Fontenelle† roku 1751 (dožil se bez jednoho měsíce sta let) vyzdvihoval mravní účinek takového dramatu: *„Představení bude tím užitečnější, čím více bude odpovídat skutečnému životu. Domnívám se, že si nemusím brát příklad z činů císařů, jsou pro mě příliš vysoké; stejně tak nejsem hoden sledovat, co dělají potulní kejklíři, jsou příliš nízko; obě skupiny představují extrémy, v nichž se nedokážu najít; důsledky jsou zřejmé.“*[57]

Přes Aubignaca, Boileaua, Fontenella, Marmontela a Diderota a další, nejenom francouzské myslitele 17. a 18. století vede přímá cesta k *realismu* a *naturalismu* v evropské činohře v 19. století, s celou škálu „věrohodných“, „pravděpodobných“ a „skutečnosti se podobajících“ prostředků: *fabulačních* (situace z „obyčejného“ života), *scénických* (měšťanský pokoj za dokonalou „čtvrtou stěnou“, který by opravdu mohl být obyvatelnou komnatou s pohovkou, křesly, francouzským oknem do zahrady, až po čajový servis se skutečným čajem) i *hereckých* (psychologicky věrohodné, skutečnému lidskému konání a emocím se podobající „přirozené“ chování a jednání; jakkoli je „přirozené hraní“ záležitostí stejně relativní a dobově zabarvenou jako ostatní prostředky k vytvoření iluze). Pro rozvoj německého národního dramatu se spisovatel, kritik, a především dramaturg Gotthold Ephraim Lessing‡ spíš než ve francouzské klasicistní estetice inspiroval u Angličanů, nicméně Diderota překládal a s jeho představami „tragického měšťanského dramatu“ souzněl.

Věrohodnost byla tedy hlavním předpokladem pro vznik novodobé divadelní iluze. Romantické drama první poloviny 19. století s jeho „rozbořenými jednotami“ se s požadavkem věrohodnosti paradoxně vůbec nevylučuje, naopak. *„V dramatu, jak si je můžeme stvořit či alespoň představit, se všechno řetězí a odvíjí jako ve skutečnosti,“*[58] říká Victor Hugo v *Předmluvě ke Cromwellovi*. Považuje všechny ty

* Denis Diderot (1713 – 1784).
† Bernard le Bovier de Fontenelle (1657 – 1757).
‡ Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781).

palais à volonté, palácové předsíně a komnaty, v nichž se odehraje během několika málo hodin obrovské mezilidské drama, za nereálný nesmysl. Drama má zobrazovat život v celé jeho šíři, se všemi děsivými i směšnými okamžiky, v celé jeho *grotesknosti*. Stejně jako realisté, i romantismus vybírá určité *části reality*, které *zrcadlí*.

Úsilí Andrého Antoina o maximální autenticitu v jeho Théâtre Libre (1887 – 1896), považovaném za laboratoř naturalismu, je z tohoto úhlu pohledu *atrofovanou věrohodností*. Některé jeho postupy měly rysy téměř anekdotické: své matce odvezl ze salónu všechen nábytek, aby mohl vytvořit scénu; v *Řeznících* (*Les Bouchers*, 1888) zavěsil na jeviště skutečné kusy masa (které k nelibosti diváků začalo brzy zapáchat), dokonce nerespektoval obvyklý úhel diváckého pohledu na jeviště a nábytek zkoušel stavět i podél linie opony.[59] V naturalismu *„divadlo není pojmenované jako divadlo: divadlo se snaží splývat s fikcí (a fikce se snaží splývat s tím, k čemu se odkazuje ve skutečném světě),“* říká Anne Ubersfeldová. Je to snaha učinit *„divadelnost znaku neviditelnou“*.[60]

Tím se ale dostáváme od kompozice dramatu k jeho inscenování.

3b. Iluzívnost v inscenační praxi

Jak se paralelně projevovala iluzívnost v inscenační praxi? Od antiky existovaly příručky a pojednání o architektuře, jejichž součástí byla i architektura divadelní a jevištní malba – dnes bychom řekli *scénografie*. Římský architekt Marcus Vitruvius ovlivnil svými *Deseti knihami o architektuře* podobu italského renesančního divadla; v 17. století se pak objevují spisy o divadelních mechanizmech (*Příručka pro konstrukci divadelních scén a strojů* Niccoly Sabbatiniho). Nejdůležitější pro rozvoj realistické iluze je rozšíření italského typu divadla po celé Evropě a s tím spojená *iluze prostorové hloubky*. Tato pojednání se příliš nezabývají tím, jak má vypadat správně napsané drama, stejně jako se poetiky nezabývaly ideálně vyřešeným prostorem pro uvádění dramat. Přesto oba divadelní „obory“ pochopitelně neexistovaly izolovaně. Vzájemné ovlivňování „divadla psaného“ a „divadla hraného“ je zjevné zejména tehdy, když autor byl zároveň praktický divadelník. To byl případ Shakespeara i Molièra: je známým faktem, že poté, co od roku 1608 měl soubor Královských služebníků příležitost hrát přes zimu v krytém divadle U černých bratří (Blackfriars), mnohem lépe vybaveném než Zeměkoule (The Globe), kde se hrálo během léta, začaly Shakespearovy hry odrážet tyto bohatší možnosti scénických

efektů. V *masce*, oblíbeném jakubovském žánru, kterou vsadil i do *Cymbelína,* čteme scénickou poznámku: *"Za hromů a blesků se snáší Jupiter sedící na orlu. Mrští dolů blesk. Duchové padnou na kolena."*[61] Jonson, Chapman, Midletton a další přestavitelé jakubovského dramatu psali přímo pro Blackfriars a jejich hry spolehlivě odrážejí nové inscenační možnosti. V tomto divadle hudba nově oddělovala jednotlivá dějství (je hudba prvek iluzivní nebo neiluzivní?; podle Aristotela každopádně nejvíce mimetický!) a hlavně – bylo zde umělé osvětlení. Podobně technologie ovlivňovala „umění básnické“ v době Racinově a Molièrově – délka jednoho dějství odpovídala zhruba půlhodině, po níž bylo nutno zastřihnout svíce osvětlující sál, ve kterém se hrálo.

Z dnešního pohledu *realismus inscenační praxe* nemusí nutně korespondovat s *realismem divadelní hry*. Leckteré drama (i když ne úplně každé) se může dočkat *iluzivně realistického* provedení (byť by to mnohdy bylo úsilí kontraproduktivní), anebo v jeho inscenování mohou být užity realistické postupy. Že jde o soubor konvencí, je dobře vidět na inscenační praxi historických dramat v 19. století a dnes: tehdy maximální snaha o autentický dobový detail ve scéně i v kostýmech, dnes často strohá scéna a současné, neutrální, dobově *bezpříznakové* oděvy, někdy ozvláštněné drobným historizujícím doplňkem či rekvizitou.* V prvním případě jde o historický realismus a snahu navodit *iluzi*, že jsme *tam a tehdy*, v případě druhém o větší důraz na *tady a teď*. Atmosféra časů minulých je pouze evokována, důležitější je *co a proč a jak* se právě odehrává. Současná běžná praxe *aktualizace* klasických a historických dramat ovšem sama o sobě není negativním nebo pozitivním jevem a není nutně neiluzivním postupem; tato inscenační praxe prostě jen klade jiné akcenty (místo dobové autenticity vnitřní aktuálnost, „věčnost“ obecně lidských témat a vztahů) a využívá jiné *konvence*. Dnešní divák, zvyklý na tuto praxi, už tedy nežádá, aby římští občané chodili v tógách a renesanční velmožové ve vykasaných kalhotách

---

* Patrné je to obzvlášť na současné praxi německy mluvícího divadla při uvádění klasických textů nebo her s historickým námětem: v inscenacích jsou herci (muži) velmi často oblečeni v současných pánských oblecích (např. v inscenaci Shakespearova *Julia Caesara* ve vídeňském Burgtheatru v režii Falka Richtera (premiéra 14. 3. 2007) odlišoval představitele titulní postavy od Bruta a dalších mužů jen zlatý vavřínový věnec nakrátko umístěný na jeho skráně). Podobné tendence vidíme i u nás, např. v inscenaci Schillerovy *Marie Stuartovny* v režii Daniela Špinara v Divadle na Vinohradech (premiéra 8. 1. 2010). Na míru střižené obleky tu přitom neodkazují k vrstvě „bílých límečků“, jakési administrativní vládní vrstvě manažerů či superúředníků. Česko-německá režisérka Katarina Schmitt to vysvětluje tak, že oblek je v současném kontextu ten nejneutrálnější, nejméně příznakový kostým, herec v něm je *bez masky*, jeho postava není *a priori* určena dobou ani postavením, je to dokonalý *everyman*. Vnějšková iluzívnost dobové autenticity je zrušena, nebo aspoň potlačena. Jako každé tvrzení o divadle, ani toto ovšem nelze brát stoprocentně a je třeba ho vnímat jako teoretický ideál – i u obleku lze totiž pomocí střihu, tvaru, barvy, stáří nebo (ne)čistoty leccos o postavě prozradit nebo ji vyčlenit ze skupiny ostatních, třeba i podobně oblečených postav.

a s okružím kolem krku; v tomto ohledu se vrátila konvence alžbětinského divadla, kdy i historické postavy měly soudobé kostýmy, aby se zdůraznil fakt, že „jsou jako my“, že mají co říci *dnešku*. (To může být pravda, stejně jako *iluze* ve smyslu naděje a toužebného přání. Kromě toho *mimetická iluze* vůbec nemusí být vyloučena při využití jiných inscenačních konvencí, díky divákově ochotě za určitých příznivých podmínek na tyto konvence přistoupit. Realismus, stejně jako iluze, jsou pojmy do značné míry pružné.)

Tzv. *iluzivní realismus* ve scénografii panoval především na jevišti „před-appiovském“ (tedy před vlivnými podněty, které přinesli divadelní reformátoři Adolphe Appia a Edward Gordon Craig), jeviště povětšinou s dekoracemi malovanými *„umělci, kteří mistrovskými tahy svých štětců vyčarovali zámek v Amboise, pařížské či londýnské slumy, útesy doverské, wartburské údolí, římské Fórum, bolestiplné sluje pekelné, kvetoucí louky anebo západ slunce nad zamrzlými jezery.“*[62] (Stále je řeč o kukátkovém perspektivním jevišti italského typu.) Tento iluzivní realismus jako dobově podmíněná scénografická konvence se prosadil zejména díky souboru vévody Georga II. von Meiningen, který reformoval symetrickou kulisovou dekoraci a zavedl právě věrnou imitaci historizující malby. Od roku 1866 se ve svém divadle snažil docílit iluze historicky „pravého“ prostředí a „autentických“ kostýmů; svými cestami po Evropě pak byli Meiningenští inspirací a vzorem pro celé soudobé divadlo, pod jejich vlivem věnoval André Antoine pozornost také pečlivému vedení herců a ansámblovému herectví (oproti rozšířenému kultu hvězd).

Jeviště „post-appiovské“ se už nepokouší vytvářet iluzi určitého prostředí pomocí malovaných pláten: středobodem divadelního díla byl pro Adolpha Appiu vždycky a jedině herec, jenž stojí na horizontále jeviště a jemuž mají být k dispozici různě nasvícené vertikální prvky scény (schodiště, balkóny, patra). Lidské tělo je pro něj jediná „realita hodná divadla“, od toho pak odvíjí svůj postoj k iluzi: *„Jak znázornit na scéně les? Především se shodněme v tomto bodu: bude to les s postavami, nebo postavy v lese?... Opakuji, nechceme vytvořit iluzi lesa, ale iluzi člověka v atmosféře lesa: realitou je zde člověk, vedle něhož žádná iluze neplatí.“*[63] Edward Gordon Craig podobně jako Appia odmítal staré scénografické postupy, ovšem v žádném případě divadlu schopnost iluze neodpíral. Jeho představa byla v kostce tato: hlavní je jednota materiální i prostorová, a do tohoto prostoru – inscenačního celku – je třeba nově zahrnout i diváky. Co jiného než snaha o docílení dokonalé iluze je jeho plán *Hamleta* v Moskvě roku 1911, kdy požadoval, aby se hrálo bez opony a bez přestávky (tedy dva rušivé prvky, které upozorňují na fakt divadla) a publikum si tak

uvědomovalo scénu co nejméně? *„Paravány jsou vlastně architektonickým prodloužením jeviště a vytvářejí s hledištěm jednotu. Při začátku představení přejdou plynule a slavnostně do pohybu, linie a tvary se spojí a vytvoří nové kombinace. Odněkud vyšlehne světlo a vrhne do prostoru malířské odlesky. Diváci budou jako ve snu přeneseni do jiného světa, který výtvarník naznačí, a v jejich fantazii bude dotvořit jej v barvách a tvaru.“*[64]

Iluzivní realismus začal jeviště opouštět. Neznamená to, že zmizely pokusy o vytvoření dokonalé iluze. Začaly se k ní hledat nové cesty. Nizozemský divadelní teoretik Benjamin Hunninger napsal ve stati *Tvůrci nového divadla (Makers of a New Theatre)*: *„Mimesis se přestěhovala z roviny fyzické do roviny psychické, potom z roviny vědomí do nevědomí.“*[65] Jinými slovy, přesné napodobování ve scénických detailech (*iluzivně realistická scénografie*) přešlo k přesnému napodobování hereckému (*psychologický realismus* ruské školy).

Napodobování se pak ponořilo do větších hloubek lidské duše. *„Intelekt zklamal, nyní to má být intuice, vize, snad i magie a halucinace, které poskytnou vhled do skutečného života a rozkryjí jeho podstatu,“* píše Hunninger. Na začátku moderny stojí ještě několik pozoruhodných zjevů, které daly mocný impulz avantgardě 20. století. Sem patří úsilí Stanislavského Moskevského uměleckého divadla anebo režie Maxe Reinhardta, který ve *Snu noci svatojánské* vytvořil pomocí moderních výrazových prostředků (světlo, herectví) magickou atmosféru, jeho divadlo předvádělo postavy okouzlené životem a k témuž vybízelo diváka; který se chtěl v *Králi Oidipovi* vrátit k divadlu, jež má *„po vzoru antiky a středověkých mystérií ráz všelidové slavnosti, sjednocující tisícihlavé publikum a chór ve společenství prodchnuté jedinou velkou ideou“*.[66]

Pak už zbýval poslední krok k největší pochybnosti avantgardy minulého století: má divadlo *napodobovat*?

3c. Nebezpečí iluze

Menší odbočka: do této chvíle zůstává přítomnost iluze na divadle a schopnost divadla vytvořit iluzi – ať už jakýmikoliv prostředky – nezpochybněna, i přes ironizování „dokonalé mimeze“ v Hugově *Předmluvě ke Cromwellovi* a Rousseauovo poukazování na nedokonalost divadelního zobrazování (Rousseau se však zároveň doznává, že je vášnivým návštěvníkem divadla a představení prožívá velice intenzivně). Schopnost divadla produkovat iluzi byla dokonce dlouhá staletí

v křesťanské Evropě vnímána jako hrozba a nebezpečí. Platon vyloučil divadlo ze svého ideálního státu (v sokratovském dialogu *Ústava*). V X. knize píše,[67] že *„umění napodobovat je vzdáleno od pravdy“* a *„z každé věci zachycuje jen nějakou malou část, a to její přelud“*. Nápodoba je totiž podle Platona až na třetím místě od své přirozené podstaty: jestliže např. bůh je zhotovitelem ideálního – skutečně jsoucího – lehátka, pak každý truhlář je výrobcem lehátek, která se k tomuto ideálu vztahují. Malíř je pak *napodobitel* už čehosi *napodobeného* na tomto světě, o čem navíc nemá ani jasnou představu (na rozdíl od řemeslníka nebo uživatele daného předmětu). *„Například nám malíř namaluje řekněme ševce, tesaře nebo ostatní řemeslníky, ačkoli o žádném z těchto umění nic neví; ale přece jen by mohl, kdyby byl zdatným malířem a svého tesaře by ukazoval z dálky, klamat děti a nerozumy zdáním, že tu jde o opravdového tesaře. (…) Ten, kdo se věnuje napodobování, neví nic, co by stálo za řeč, o tom, co napodobuje; napodobování je tudíž jakousi hrou a ne vážnou snahou.“* Právě možnost „klamat děti a nerozumy“ a „vzdálenost od pravdy“ (*„napodobovací tvorba se s nevalným spřahá a nevalné plodí“*)[68] je pro antického filozofa hlavním důvodem, proč do své republiky divadlo raději vůbec nepouštěl – vrstva „strážců“, na rozdíl od filozofů nebo poučených občanů, není „imunní“ vůči divadelním iluzím – nemají *„protijed ve vědění, jaké jsou věci skutečně“*.[69] Takto tedy, pomocí „falešného“, „pravdě vzdáleného“ napodobování divadlo probouzí nesprávnou část duše *„a přivádí do zkázy část rozumovou“*.[70] Varuje proto před tragédií a komedií jako zhoubnými uměními a volá po ostražitosti před Homérem a poezií (kromě hymnů na bohy a chvalozpěvů na zasloužilé občany). Buď je v obci divadlo, pak vládne *„strast a slast“* anebo není, a pak vládne *„zákon a řád“*.[71] (Platon, stejně jako o dva tisíce let později jiný milovník a zapřisáhlý nepřítel divadla v jedné osobě, Jean-Jacques Rousseau, nicméně doznává, že i on podléhá kouzlu divadla a k Homérovi jako k největšímu z básníků chová lásku a úctu už od dětství.)

Křesťanství přejalo platónskou myšlenku o škodlivosti divadla a rozšířilo ji na celou obec, nejen na „rizikové skupiny“. Církev své postoje opřela o Augustina: divadelní iluze je bláznovství, člověk kvůli ní prožívá falešné city a vášně a je odváděn od skutečných věcí a pravdy Boží. *„Jediným skutečným utrpením je utrpení Kristovo.“*[72] Tertullianus toto mínění upravil v tom smyslu, že nebezpečí není v divadle samotném, ale v davu, který ho sleduje. Negramotní jedinci neumějí a nemohou sami rozhodovat o tom, co je dobré a co špatné; při sledování divadelního kusu by někteří možná i zažívali radost z utrpení a neštěstí druhých. *„Bůh… se však dívá i na loupeže, dívá se i na podvody, cizoložství, léčky, modloslužbu, a dokonce i*

na hry. A proto bychom se na ně my dívat neměli, aby nás neviděl ten, který vidí všechno. (...) Člověk, který uši své panenské dcery chrání před každým sprostým slovem, ji sám bere do divadla, kde jsou běžné právě takové výrazy a gesta.“[73]

Rousseau pak v ohnivé filipice proti zřízení stálého divadla v Ženevě (v *Dopise D'Allembertovi*) spojil oba názorové proudy: divadlo je nebezpečné, protože láká do pasti iluzí a protože nechává každého, ať si věci na divadle vykládá po svém, včetně kontroverzních a pro společenskou soudržnost nebezpečných vzorů chování. Jde tedy nejen o mrhání časem, ale hlavně o špatný příklad: *„Tím, že jsme zaplakali nad fikcí, učinili jsme zadost veškeré lidskosti, aniž bychom k ní přidali cokoliv ze svého… Nakonec, co ještě žádat po člověku, který se šel podívat na ušlechtilé skutky v báchorkách a oplakal smyšlená neštěstí? Copak není spokojen sám se sebou? Nevyrovnal snad svůj dluh vůči ctnostem tím, že ctnostem právě vzdal hold? Co byste po něm ještě chtěli? Aby se ctnostmi sám řídil? Tuhle roli hrát neumí: není hercem. Čím více o tom uvažuji, tím více shledávám, že cokoli na divadle zobrazíme, se nám nepřibližuje, nýbrž vzdaluje.“*[74]

3d. Artaud a Brecht, skutečná iluze a anti-iluze

Zpátky k *mimezi* a její zpochybněné nadvládě, jejíž „rozpadání“ začíná koncem 19. století a pokračuje hlavně v první polovině století následujícího. Vynořuje se další paradox: to, co mnozí dříve považovali za největší riziko a nebezpečí divadla – vytváření iluzí prostřednictvím až příliš vábivého napodobováním lidského konání – bylo ve 20. století zavrženo jako překonané, zastaralé a nudné, nedostatečně „pokrokové“, zároveň to ale bylo reinterpretováno a glorifikováno jako pravá síla divadla. Avantgarda minulého století vystoupila proti divadelnímu ilusionismu, kdy má divák *„uvěřit, že nesleduje představení, ale událost samu“.*[75] S jakým konceptem ale přišel Antonin Artaud? S divadlem jakožto návratem ke *slavnosti*, v němž už není třeba vyrábět kopii skutečnosti, ale oddat se fantasknímu *rituálu*. Z iluze (a je třeba pojmenovat, co to je za iluzi, pakliže nejde o pouhé kopírování reality), svůdnosti a nakažlivosti divadla učinil přednost: *„Divadlo se bude moci zase stát sebou samým, to znamená* ***prostředkem k vyvolání skutečné iluze****, jen tehdy, bude-li divákovi poskytovat pravdivé koncentráty snů, v nichž jeho zločinné sklony, jeho erotické obsese, jeho divošství, jeho chiméry, jeho utopické pojímání života a věcí, ba i jeho kanibalství vyrazí ven…“*[76] K dosažení této „skutečné iluze“ navrhuje divadlo, jež *„mocnými fyzickými obrazy rozechvěje*

senzibilitu diváka, zmocní se ho a strhne jakoby do víru vyšších sil. Divadlo, které opustilo psychologii a vypráví o mimořádném, staví na scénu konflikty přírody… Divadlo vyvolávající stavy transu, jako tance dervišů...“[77] To, co Artaud navrhuje, je vlastně radikální rozchod *dramatického textu* a *divadla,* odhození „textocentrismu“ západního divadla, jakoby veškeré „iluzivní napodobování“ bylo způsobeno jen interpretací literární složky divadelního díla. *„Divadelnost je divadlo mínus text, (…) onen druh ekumenického vnímání smyslových klamů, gest, tónů, vzdáleností, matérií, světel. (…) Je záležitostí tvorby, nikoli realisace,“* napsal Roland Barthes roku 1954.[78] Filozof Jacques Derrida dodává: *„Divadlo krutosti není reprezentace. Je to život sám v tom, co je v něm nereprezentovatelného.“*[79]

Druhým bojovníkem proti tradičně realistickému jevištnímu ilusionismu byl Bertolt Brecht. Ve své praxi dělal vše, aby divákovi *„zabránil v zaměňování jevištních událostí za události ze skutečného života“*[80] a aby divák *„hleděl jako očarován na jeviště“*.[81] Proto se snažil diváka vytrhnout z této „okouzlené“ pasivity. Pomocí nejrůznějších ozvláštnění jevištních události – proslulých „zcizovacích efektů“, jak je sám nazval – mu nabídl možnost odstupu a přemýšlivé kontemplace nad viděným kusem.

Je užitečné uvažovat i o těchto prostředcích jako o konvencích. „Efekt Z“ se pak jeví spíš než jako „revoluční“ popření zastaralého způsobu iluzivního zobrazování na divadle jako nová konvence inscenování nebo ještě lépe - „oprášená“ konvence stará. Konec konců, proč nepohlížet na „efekt Z“ jako na další z řady *efektů* jako takových, který se ve své funkci tolik neliší od „divadelního hromu“ nebo „boha na stroji“. Tou funkcí je *bavit*. *„Odjakživa bylo posláním divadla, stejně jako všech ostatních umění, lidi bavit. Je to nejvznešenější funkce, jako jsme pro divadlo našli,“* prohlásil Brecht.[82] Na Brechtovo epické divadlo a „Verfremdungseffekt“ není třeba se dívat jako na „popření realistické iluze“, ale jako na bytostně divadelní postup, jak divákům doručit sdělení, jak udržet jejich koncentraci, jak je překvapovat, jak nebýt stejný, nýbrž proměnlivý.

(Ostatně i Boileau-Déspreaux o dramatu, tedy *psaném divadle*, napsal:

„Chcete přízeň publika a lásku mít?

Pak příběh svůj musíte rozrůznit.

Styl příliš jednotný a pořád stejnorodý třeba

se marně třpytí, spíš rychle ukolébá.

(…)

Šťastní ti, kteří dokáží lehkým perem dosti

skákat od smutku k něze, z veselí do krutosti!") [83]

Replika dramatického dialogu v iluzivně komponovaném dramatu se obrací na dvojího mluvčího: na fiktivní postavu a na skutečného, pouze „jakoby nepřítomného" příjemce – diváka. Jenomže divák přítomen je, a Bertolt Brecht jako *dramatik* to zkrátka vzal na vědomí a diváka do tohoto dialogu přímo přizval. Přestal předstírat, že tu žádný divák není. Jako *režisér* samozřejmě vždycky věděl, že divák přítomen je. Bez neustálé výměny informací mezi jevištěm a přítomným divákem si nelze představit ani ten nejiluzivnější, nejrealističtější kus; komunikace* je pouze jiného druhu: *„Bylo by chybou tvrdit, že úloha diváka v tomto komunikačním procesu je pasivní. Žádný herec a žádný režisér si to nikdy nemyslel. Ale mnozí se spokojí s tím, že divák je určitým druhem zrcadla, které odráží znaky vysílané k jeho mysli, anebo proti-vysílačem, který produkuje znaky jiného druhu, potvrzující „kontakt": Rozumím, jsem schopen pojmout vše, žádné šumy (jako u radiového přenosu), anebo Vůbec nerozumím (pískot anebo smích na nevhodných místech). Ve skutečnosti je funkce publika jako přijímače mnohem komplexnější,"* potvrzuje Anne Ubersfeldová.[84]

3e. Konvencionalita a relativita iluze

Dosud byla řeč o divadelních konvencích ve smyslu **zvyklost, úzus,** něco obvyklého, co divák akceptuje a s čím počítá (způsob inscenování, zobrazování, kompozice divadelní hry atd.). ***Konvence*** obecně jsou smluvená pravidla hry (z latiny přes francouzštinu – *conventio*, shromáždění, dohoda; smlouva; ustálený způsob

---

* Anne Ubersfeldová považuje v každém případě divadelní představení za *komunikaci* svého druhu, sdělení (*message*) chápe v širokém významu slova, včetně sdělení uměleckého [*Lire le théâtre II / École du spectateur,* 20 s.]
Svým originálním pohledem divadelního praktika komentuje *sdělovací* povahu každého artefaktu Jan Werich: *„Co je umění? O tom se psalo a píše a mluví a názorů je moc. Já si myslím,že podstata umění, jako všeho dění ve Vesmíru, jest sdělování. Komunikace. Hle, namaloval jsem obraz. Obraz mého světa, který vidím svýma očima. Podívejte se. Je v něm také váš svět? Ani kousek? Aha, a tohle tady, ta fialová a ta hnědá za tím stromem? Ale vy nevíte odkud z vašeho světa se to vzalo? To nemusíte, to jen, že jsme oba se svýma dvěma světy na tomhle jednom světě, který jest jeden z milionů."* [VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Korespondence III*. Praha : AKROPOLIS, 2008. 210 s. ISBN 978-80-7304-093-2.]
Konečně proslulá je definice divadla (dramatického díla) od Iva Osolsoběho jako **„komunikace komunikací o komunikaci"**. Prostřednictvím simulované, předstírané, falešné komunikace mezi hrajícími herci (jež nepřenáší žádnou informaci, jde o model mezilidské komunikace v měřítku 1 : 1), je podávána zpráva o mezilidské komunikaci, tedy probíhá komunikace mezi jevištěm a hledištěm.
V případě mnoha „projektů" a alternativních divadelních produkcí se tato posledně jmenovaná komunikace neomezuje jen na jeden směr; z přestavení se leckdy stává mnohaohniskové shromáždění, komunikační síť tancovačky, rockového koncertu, rituálu či orgie. [OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk (sémiotická studie)*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 133 – 134 s. ISBN 80-7294-076-7]

jednání, chování; zvyklost; běžná praktika; zmechanizovaný způsob tvoření).[85] V divadle však pod pojmem konvence můžeme chápat i *nově nastolený postup*, **dohodu** s divákem o způsobu komunikace s ním. Každá zaběhnutá zvyklost byla jednou poprvé; kdyby na ni jako na dohodu obecenstvo nepřistoupilo, nikdy by se nevžila a nestala se zvyklostí. Stavíme-li proti sobě *realistickou* (případně *naturalistickou*) *iluzívnost* a různé *nerealistické* (zdivadelňující, zcizovací) styly, efekty a postupy, jde vlastně o různé konvence v inscenační praxi. Potvrzuje to i Patrice Pavis: *„Iluze i mimesis jsou pouze výsledkem divadelních* konvencí.*“*[86]

Tyto konvence (což není míněno nikterak pejorativně), různé zvyklosti, se mění, střídají a často nečekaně vracejí v průběhu věků; liší se podle místa, země, dvora, doby, módy, vypůjčují se, kopírují a kradou, rozvíjejí a opouštějí. Brecht nejen jako autor, režisér a herec, ale jako divadelní *podnikatel*, pro něhož, řečeno dnešními termíny, byl *marketing* důležitou součástí jeho práce, věděl, jak je důležité upoutat pozornost a zaujmout. Písně, otevřené přestavby, přímé adresování promluv do publika a kontaktování diváků, opuštění postavy hercem a „okomentování“ jejího počínání, vševědoucí vypravěč, který „vidí“ do nitra dalších postav, divadlo na divadle (příběh hraný uvnitř příběhu) – to všechno není nic jiného než *divadelní konvence* svého druhu (a není důležité, nakolik je Brecht jejich vynálezcem nebo znovu-nálezcem, který je s úspěchem povolal zpátky do praxe). Hans-Thies Lehmann ve studii *Postdramatické divadlo* píše: *„Brechtův přínos se nedá jednostranně chápat jako revoluční protinávrh ke všemu tradičnímu. Ve světle nejnovějšího vývoje je stále jasnější, že v teorii epického divadla došlo k* obnově a zdokonalení klasické dramaturgie*. Brechtova teorie obsahovala nanejvýš tradicionalistickou tezi: fabule pro něj byla alfou a omegou divadla. Přes fabuli se však nedá pochopit rozhodující část nového divadla šedesátých až devadesátých let 20. století (…) Postdramatické divadlo je* post-brechtovské divadlo*. Je situováno v prostoru, který otevřely brechtovské otázky o přítomnosti a uvědomění si procesu ztvárňování ve ztvárňovaném a jeho otázka týkající se umění ‚dívat se‘.“*[87]

Znamená to, že toto „post-brechtovské“ divadlo je prosto veškerých konvencí? Naprosto ne, i to nejméně „konvenční“ divadlo sice může předložit velice nezvyklé, „nekonvenční“ postupy, ale přesto potřebuje uzavřít s divákem elementární *dohodu* o způsobu prezentace a jejím přijetí. Konvence se nemusí ujmout – jako třeba požadavek naturalistického divadla, aby herec vypjatou scénu odehrál zády k divákům, je-li to nezbytné. Konvenci, že veškerá akce probíhá *více méně* směrem k pozorovateli a je uspořádána pokud možno tak, aby ji *stejným způsobem* viděl co

největší počet diváků a nic jim v pohledu „nezaclánělo“, se z logických důvodů nepodařilo odstranit ani největším experimentátorům, přestože se už dávno striktně a do důsledku nedodržuje *původní* konvence, kdy herec musí být stále obrácen čelem k publiku. Tato konvence je dnes vnímána spíše jako operetní klišé, vhodné tak k přezpívání milostného duetu. Na druhou stranu mnozí režiséři ve snaze odbourat *realistickou konvenci*, která velí dialog mezi dvěma či více postavami inscenovat tak, aby herci mluvili skutečně spolu a na sebe, aranžují „zcizeně“ směrem dopředu, k divákům, takže postavy mluví spolu *přes publikum*. Takto pojal celé první dějství Feyudeuova *Brouka v hlavě* francouzský režisér Stanislas Nordey:* v inscenaci, v níž se úspěšně pokusil skloubit konvence tradičního bulvárního vaudevillu a divadla absurdity založeného na výrazné výtvarné stylizaci, stojí Marcela Champsboisy a její přítelkyně vedle sebe na kraji rampy čelem do hlediště a hovoří spolu, aniž na sebe jedinkrát pohlédnou; jejich první vzájemný pohled na konci rozhovoru je pak vlastně překvapení. Režisér Thomas Zielinski obdobně inscenoval finále *Tramvaje do stanice Touha* v Divadle Disk† s posledním ročníkem studentů herectví – jediný, kdo se v tomto výstupu choval „přirozeně“ podle realistické konvence, byla herečka představující Blanche Dubois. Ostatní příchozí (Stella, lékař, sestra a další) se řadili na předscénu čelem k lidem a „nezaujatě“ odříkávali poslední slova před tím, než byla Blanche odvezena do psychiatrické léčebny. Je zjevné, že takové odmítnutí jedné konvence a její nahrazení jinou, je vždy podřízeno konkrétnímu inscenačnímu záměru.

Konvence barokního divadla na jedné straně a realistické konvence na druhé nicméně ukazují, že *realismus* a *iluzívnost* na divadle jsou nejenom zvykové, a především *relativní* pojmy. V obou případech jsou úzce napojené na vkus, předsudky, vnímání a celkově estetiku své doby a společnosti. Realistický způsob hraní před sto lety by dnes nejspíš v mnoha případech působil až výstředně, a naopak dnešní (nepříliš šťastný) sklon některých herců k tzv. „civilismu“ pod tlakem seriálové televizní tvorby by s největší pravděpodobností připadal našim předkům jako nedostatek hercovy technické vybavenosti, ne-li přímo jako nedostatek talentu. Co okouzlovalo a ohromovalo diváky 19. století by zcela jistě nechalo chladným či mírně pobaveným nad naivitou provedení diváky konce 20. století; dnešní divák se zázemím jiné doby a jiného vzdělání sleduje pečlivou rekonstrukci barokní opery

* Georges Feydeau: *Brouk v hlavě*, produkce Théâtre National de Bretagne / Rennes, Théâtre National de La Coline / Paris, Compagnie Nordey, premiéra 27. 1. 2004 (režie Stanislas Nordey).
† Tennessee Williams: *Tramvaj do stanice Touha*, Divadlo Disk, premiéra 9. 4. 2004 (režie Thomas Zielinski).

v zachovaném dobovém divadle českokrumlovského zámku jinýma očima než šlechtic 17. století. Iluze, o níž v této souvislosti může být řeč, je iluze navozené autenticity baroka, vzkříšené estetiky a mentality doby před více než třemi staletími – v tomto smyslu jde ale skutečně o iluzi ve smyslu klamu, šálení smyslů, protože dnes neumíme správně používat značnou část soukolí a mechanismů jevištní mašinérie, a stejně tak konkrétnímu způsobu inscenování kusů té doby se můžeme jen s jistou omezenou dávkou úspěchu přiblížit. Jde tedy o citaci baroka, o *hru* na baroko, což, jak se dále budeme snažit demonstrovat, je *iluzi*, nahlížené ze specifického úhlu, vzdáleno méně, než by se zdálo.

Rozdělení na divadlo *iluzivní* (to, které na jedné straně okouzluje různými triky a efekty, na straně druhé pracuje s „iluzí“ skutečnosti) a *neiluzivní* (to, které pracuje s neiluzivními prostředky, jimiž dává neustále najevo, že jsme svědky divadelní události; tedy věci *zdivadelňuje*), dnes domluvu příliš nezjednodušuje. Jak dosvědčuje Lehmann, tvrzení *„V moderně s prosadilo narušování iluze“* má jen malou výpovědní hodnotu.[88]

4. ILUZE A KONVENCE

4a. Další příklady konvencionality

O tom, že *realistická (mimetická) iluze* není nic jiného než soubor estetických a dobově podmíněných konvencí je přesvědčena i Anne Ubersfeldová: *„Je iluzí, že například naturalistické divadlo vytváří kopii reality, zatímco ji vytváří ze všeho nejméně, jen vrhá na jeviště určitý obraz společensko-ekonomických podmínek a mezilidských vztahů, obraz vytvořený v souladu s představami dané společenské vrstvy… to, co se divákovi nabízí jako dokonalá iluze, je jen model určitého postoje vůči světu. Nejsou zde napodobeny objektivní skutečnosti, jde o určitý typ zobrazení těchto skutečností.“*[89]

Relativitu realistické konvence (a toho, jak nejasné je označení, že něco *je* či *není* iluzivní) lze demonstrovat na několika příkladech. Barokní divadlo zobrazovalo například vodu (moře či jezero) pomocí horizontálních malovaných kulis, které znázorňovaly jednotlivé zakroucené vlny. Několik takových se zachovalo v barokním divadle českokrumlovského zámku: nízké vykrajované pásy vln, čluny namalované na plochých stojkách a dokonce bleděmodrý delfín s růžovou tlamou. V moderním divadle si lze představit lecjaké jiné znázornění tohoto živlu: od stříbřitě lesklých materiálů roztažených či jinak umístěných po podlaze (hrací ploše) až po skutečnou vodu, padající shora, rozlévanou z nádob či napuštěnou ve vaně, v bazénu, fontáně.[*] Laterna Magika mořskou hladinu – klidnou i rozbouřenou – nejlépe promítne (např. *Odysseus*, režie Evald Schorm,1988). Voda může být přítomna jenom ve zvuku (reprodukovaném či skutečném); režisér Michal Lang použil v úvodu a závěru své inscenace Shakespearovy *Bouře* tento efekt: herec hrající Kalibána ve tmě rukama rozhrnoval malé oblázky, jimiž byla pokryta předscéna; tento zvuk velmi věrně připomínal zvuk mořského příboje, vln dorážejících na kamenitou pláž.

Který z těchto způsobů ztvárnění navozuje dokonalou iluzi, *klamné zdání*? Žádný. Ani v jednom případě se divák nedomnívá, že se na jeviště vlilo skutečné moře, anebo že byl kouzlem přenesen na břeh či pobřeží. Nicméně všechny pracují na základě podobnosti nebo dokonce totožnosti, jenom se, řečeno s Otakarem Zichem, od přírody a života různě vzdalují anebo se mu přibližují – v případě

[*] Vodu v bazénu použil režisér Jiří Pokorný v inscenaci hry Caryl Churchillové *Prvotřídní ženy* (Stavovské divadlo, 2006) nebo Ivan Rajmont v inscenaci hry Paula Claudela *Saténový střevíček* (Národní divadlo, 1996); do vany plné vody padal zahradník ve *Figarově svatbě* v podání studentů HAMU (Divadlo Bez zábradlí, 2004); ve fontáně se skutečnou vodou se máchalo několik postav v inscenaci Enikö Eszény Shakespearova *Mnoho povyku pro nic* (Stavovské divadlo, 2001). V uvádění dalších příkladů by se dalo dlouze pokračovat.

přítomnosti skutečné vody na scéně jde o maximální přiblížení, typické pro naturalismus,[90] resp. pracuje se s modelem, v němž „vodu hraje voda“, model je totožný s originálem (Osolsobě, Císař). Všechny možnosti více či méně sugerují divákovi přítomnost vodního živlu, ať už metonymicky (zvukem), metaforicky (lesklou látkou) či právě *nápodobou pomocí téhož*. A může být předmětem nekonečných diskusí, který je *iluzivnější*: na plátno promítnuté vlny (jejichž podobnost s opravdovým příbojem je absolutní, až na to, že vůbec nejsou přítomny) anebo světelné efekty typu „mihotání vodní hladiny“? V každém případě různé způsoby *zpřítomnění* vodního živlu využívají různé konvence, vysílají různé signály o celkovém stylu inscenace a v rozdílné míře *zapojují diváka a jeho představivost*. Barokní malovaná kulisa se skutečně podobá vlně v tom smyslu, že v estetickém kódu své doby vykresluje v barvách linku běsnící vody včetně zpěněného vršku. Voda promítnutá na velké plátno, před nímž se na prámu zmítá Odysseus a jeho družina v Laterně Magice (od obrazu si nelze odmyslet lana, na němž je prám zavěšen, ani stín, který na plátno vrhá), má silný účinek hlavně díky rozměrům, díky „totálnímu vjemu“ – projekce skutečné rozbouřené mořské hladiny útočí na diváka ze tří stran. V tomto případě byla projekce navíc absolutně stylotvorná (na kombinaci živého herce a filmových dotáček je Laterna Magika postavena); navíc byla obohacena různými animovanými sekvencemi (vodní vír, mýtická zvířata). *

Začátek Langovy inscenace *Bouře* má metonymický charakter – využívá jen jednu vlastnost vody, a sice jeden její specifický zvuk, navíc provedený reálně přímo na místě (podobnou technikou, jakou využívají filmoví či rozhlasoví tvůrci „ruchů“, když chtějí napodobit např. vichřici – za pomoci dřevěného bubnu s hřídelí, který je potažen plátnem, při otáčení se plátno tře o dřevěnou kostru bubnu a výsledek zní jako silný vítr). V setmělém sále slyší divák povědomý zvuk, navíc nereprodukovaný, který si umí rychle zařadit. Potěšení plyne z faktu, že se počítá s jeho spoluprací: je mu nabídnuta jednoduchá hádanka, kterou rozluští – dešifruje příboj. Následně se rozběhne jeho představivost – může si vybavit jakékoliv mořské pobřeží, které je mu známo či které někdy, třeba i prostřednictvím fotografie nebo audiovizuálního média, spatřil; a v neposlední řadě aktivizuje jeho zvědavost, neboť je postaven před další hádanku – jak ten zvuk dělají? Odpověď se dozví až na konci, kdy Kalibán stejný postup předvede ještě za světla („trik“ je odhalen) a scéna se postupně noří do tmy.

---

* V inscenaci Shakespearovy *Bouře* režiséra Petera Gábora v Západočeském divadle v Chebu (2004) byla stejná projekce použita na plátně vyplňujícím portály kukátkového typu jeviště v úvodní scéně ztroskotání. Pak až do konce se žádná projekce neobjevila; o stylotvornosti projekce v tomto případě nemůže být řeč.

Účinek těchto odlišných zobrazení vody je tedy vždy trochu jiný; *iluzivní* ve smyslu *klamný* není nikdy. Nelze je oddělit od své doby, stupně technologického rozvoje, *nápadů* konkrétních tvůrců, a *stylu* konkrétních inscenací (a v neposlední řadě také od finančních možností daného divadla). Ve všech případech je navíc použita určitá *míra zjednodušení*, vyzdvihnut charakteristický rys nebo vlastnost (jednou typické šumění moře, podruhé třeba odraz vodní hladiny), což ukazuje, že určitá stylizace (tj. soubor těchto *zjednodušení reality* za pomoci konkrétních *konvencí*) se nevyhýbá žádnému divadlu, ať se tváří jakkoli naturalisticky. Některé lidské činy nebo fyziologické procesy se totiž v divadle zahrát nedají, což je další důkaz toho, jak obtížné je pro divadlo stvořit iluzi zaměnitelnou za skutečnost. Tady jsou i limity realistického (potažmo naturalistického) zobrazování. Určitou skutečnost totiž nelze zobrazit pomocí *téhož*. *„Niagarské vodopády nebo himalájské horské velikány nelze na jeviště dostat. V takovém případě se musí divadlo originálů vzdát a pomoci si jinak,“*[91] připomíná Jan Císař.

4b. Limity dokonalé realistické iluze

Smrt jednající postavy na jevišti nelze než zahrát, předstírat. Diváci by byli nejspíš zděšeni, kdyby zjistili, že herec představující Hamleta skonal doopravdy. Konvence jsou a byly různé: od červeného šátku znázorňujícího krev, který herec vypustí z ruky na své hrudi, přes zasouvací dýky (jako typický divadelní „klam“, který má navodit „iluzi“, že se zbraň skutečně zanořila do těla člověka), případně následného naturalistického chroptění a „umírání“ na jevišti (jak píše Stanislavskij: *„naturalismus pro naturalismus, pravda, po které nikdo netouží - svíjení se bolesti, vzlykání, ošklivé grimasy, křeče po celé těle“* [92]), až po vysoce stylizované „odchody ze života“ prostřednictvím „klidného uložení ke spánku“ (např. v inscenaci *Hamleta* v režii Ivo Krobota na scéně pražského Národního divadla,[*] kde se ve finále každá postava pomalu natáhla na záda, jako kamenné sochy na královských náhrobcích, a před skonem jim ceremonář ještě podložil hlavu polštářem). Cokoli *fyzického* v rámci divadelní hry vyžaduje jistý stupeň stylizace: od bitek, soubojů, zápasů a různých zápolení, přes pojídání či pití, sexuální akt, vyměšování a eventuální zvracení (máme-li zmínit i to, co je všeobecně považováno za projev naturalismu ve smyslu *zobrazení ošklivého*, zejména je-li to zobrazeno způsobem, který se výrazně blíží skutečnému fyziologickému procesu).

[*] William Shakespeare: Hamlet, Národní divadlo v Praze, premiéra 20. 12. 1999 (režie Ivo Krobot).

Vždy je nutno zvolit konvenci – jak ve smyslu *zvyklosti* (antické stejně jako klasicistní francouzské divadlo vraždu či smrt na jevišti vůbec nezobrazovalo a vždy o ní jen referovalo ústy některé z postav, nejčastěji posla), tak ve smyslu *dohody* s divákem. V historické komedii Jeffreyho Hatchera *Krá(s)ka na scéně (The Compleat Female Stage Beauty),* odehrávající se v 60. letech 17. století v časech restaurace Stuartovců na anglický dvůr, vidíme na začátku a na konci hry závěrečnou scénu z Othella, v níž Maur rdousí svou nevinnou ženu. Autor tu konfrontuje dvě konvence: jednou dobovou stylizovanou vraždu pomocí přesných vysoce estetizovaných gest a pohybů na hranici choreografie, na konci naturalisticky vyvedený zápas na život a na smrt mezi oběma postavami.

Zůstaňme na okamžik u Shakespeara: takových scén jsou jeho hry plné. V divadle pak vidíme smluvenou, pečlivě secvičenou bitku či duel. Záleží na zručnosti a fyzické vybavenosti herců - výsledek se může podobat vystoupení amatérských šermířů, jaká jsou k vidění v létě na hradech a zámcích, kdy se na sebe vrhají s hurónským řevem a těžkými meči nebo tasenými kordy. Je pak lhostejno, zda inscenátoři „ozvláštní“ či aktualizují souboje jinými zbraněmi než historickými (např. nechají Kapulety a Monteky v *Romeovi a Julii* bojovat řetězy, nunčakami, střelnými zbraněmi či za pomoci východních bojových umění) – divák si je vždy vědom, že bitva je předem pečlivě nazkoušená, a pokud nedojde k náhodnému zranění (tedy vpádu mimo-divadelní reality), ocení nanejvýš sehranost aktérů či některé obzvlášť nebezpečně vyhlížející srážky a jejich provedení – stejně, jako by ocenil nebezpečnou chůzi po laně či náročné akrobatické číslo v cirkuse. Nedokonalé provedení rádoby „opravdové“ šarvátky pak může probouzet úsměv, protože usvědčuje samo sebe z předstírání. Ve výjimečných případech může divadlo diváka na okamžik zmást: v inscenaci *Othella* pražského Studia Ypsilon* škrtil Maur Desdemonu tak, že ji chytil oběma rukama za krk, zvedl ji do výše, zatočil s ní dokola a dokonce s ní kus popošel – herec představující Othella byl navíc proti herečce hrající jeho ženu urostlé postavy, takže Desdemona v té chvíli působila jako bezvládná hadrová loutka bez možnosti se bránit. „Králík schovaný v rukávu“, tedy jádro triku spočívalo v tom, že se herečka celou dobu držela pevně předloktí svého partnera. Ani na chvíli tedy nenesl váhu jejího těla vaz, nýbrž paže. Šlo jen o to, scénu dobře „natrénovat“, s nutným předpokladem, že její herecký partner má dostatek fyzické síly, aby ji unesl zavěšenou na svých loktech. Celkový vjem „hadrové panenky“ letící vzduchem pak byl natolik šokující, že si málokdo stačil

* William Shakespeare: *Othello*, Studio Ypsilon, premiéra 8. 11. 1991 (režie Timo Ojala).

uvědomit, že je herečka jištěna vlastníma rukama. Připustíme-li, že dokonalá iluze („Tohle ta žena nemůže přežít…“) na chvíli vznikla, zmizela ve chvíli, kdy herečka-Desdemona vydechla své poslední „Sbohem“.

Typickou a široce přijímanou konvencí při šermířském souboji je kord „zabodnutý“ do podpaží (stojí-li herec bokem k divákům, při pohledu zpředu se to jeví jako kord procházející jeho tělem, což může vyhlížet dostatečně věrohodně stejně jako působit nechtěně parodicky). V běžné terminologii nerealistický, ba *neiluzivní* postup zvolil režisér Jan Mikulášek ve své inscenaci hry Tankreda Dorsta *Merlin aneb Pustá zem.*[*] Dva rytíři kulatého stolu – Lancelot a Percival – svedli souboj zcela beze zbraní; oba herci, svlečení do půl těla stáli proti sobě, mezi sebou měli kbelík s červenou barvou, do nějž střídavě namáčeli ruku, a tou na soupeřově těle namalovali – „způsobili“ – „krvavý“ šrám. Tvůrci se pokusili *charakterizovat podstatu* každého klání, a sice zraňování protivníka až k jeho úplné fyzické likvidaci, což diváci spolehlivě identifikovali. Paradoxně jsou podobné akce, činy a jevy *stylizované* účinnější než v *realistické konvenci*, protože už z principu nemůže být jejich napodobení absolutní. Obecenstvo takový druh iluze obvykle ani nežádá: je-li pozvána ke spolupráci jejich představivost, jsou mnohem raději (už citovaná Aristotelova *Poetika*: *„Proto se totiž lidé radují, když se dívají na obrazy, že přitom poznávají a usuzují, co každá věc jest…“*[93]). Souboj v Mikuláškově inscenaci byl vlastně schematizovanou a rozfázovanou dětskou hrou s dřevěnými meči nebo vodními pistolkami, jen bez těchto rekvizit. Tento režisér v různých obměnách využívá vysokou míru stylizace, občas na úrovni *mimování* (čistě motorického vyjádření) velice často. Ve své inscenaci *Královny Margot* v ostravském Národním divadle[†] se hon na kance odehrával na předscéně tak, že herec představující krále na lovu, bez jakékoliv rekvizity, zbraně nebo jiné pomůcky mimoval pouze vlastním tělem útok imaginárního kance a jeho zneškodnění. V inscenaci *Evžena Oněgina* v Divadle Petra Bezruče[‡] předvádí titulní hrdina monotónnost projížděk na koni opět pohybově – stojí na zemi, rukou drží imaginární uzdu a předvádí *charakteristické pohyby* člověka v sedle při pomalém klusu; herec navíc mlaskáním napodobuje klapot koňských kopyt. Během této „jízdy“ ještě konverzuje s přítelem nebo udílí pokyny sluhovi; frekvence „projížděk“ se zvyšuje a zrychluje, plynutí dnů naznačuje

[*] Tankred Dorst: *Merlin aneb Pustá zem*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 14. 1. 2005 (režie Jan Mikulášek).
[†] Marta Ljubková, Klára Špičková, Jan Mikulášek: *Královna Margot*, Národní divadlo moravskoslezské, premiéra 2. 4. 2005 (režie Jan Mikulášek)
[‡] Alexandr Sergejevič Puškin: *Evžen Oněgin*, Divadlo Petra Bezruče, premiéra 5. 10. 2007 (režie Jan Mikulášek).

spánek hlavního hrdiny, takže v závěru výstupu herec přechází v komické nadsázce „střihem“ z bleskového spánku do rychlé a krátké projížďky na koni. To vše, aniž by učinil úkrok do strany a aniž by výstup trval déle než pět minut, které představují nudu dlouhých týdnů a měsíců. Nejsme svědky mimeze v původním Aristotelově pojetí (podkapitola 2a), jež nežádá přesnou kopii skutečnosti, nýbrž která využívá rytmu, pohybu na hranici taneční stylizace, slov a zvuků na hranici hudby?

Dá se přitom stoprocentně říct, že iluze (či přesněji: efektní simulování daného jevu) se nedostavila, protože nebylo užito realistických konvencí?

4c. Konvencionalita času a mluvy

Poslední uvedený příklad ukazuje, že čas v divadle je *absolutně konvenční* záležitost. V Stendhalově spisu *Racine Shakespeare* se dva vzdělanci hádají o to, zda divák zvládne vnímat různé časové roviny ve hře a přistoupit na to, že dvě hodiny divadelního představení se naprosto nekryjí s dramatickým časem v rozpětí třeba i mnoha let. Romantik se snaží dokázat Akademikovi, že požadavek jednoty času, tj. aby se děj dramatu vešel nanejvýš do čtyřiadvaceti hodin, je naprosto scestný; jestli ve hře uplynou roky nebo hodiny je úplně jedno a je to věcí konvence, *na co je divák zvyklý*, anebo na co je ochoten přistoupit, protože čas skutečný (téměř) nikdy neodpovídá času fiktivního děje. Není tedy žádný rozdíl mezi Angličanem, který se orientuje v širokých časových souřadnicích Shakespearových her, a Francouzem, který sleduje děj klasicistní tragédie směstnaný do jednoho dne v jednom paláci.[94]

Stejně tak je divák bez problémů ochoten přistoupit na specifickou stylizaci v užívání jazyka a mluvy na jevišti. Jazyk ve verších anebo v próze, technicky zvládnutá mluva v konkrétním divadelním prostoru (herec mluví hlasitěji a výrazněji na velkém jevišti než v malém sklepním studiu, ale i zde mluví jinak než doma nebo v kavárně), rétorické figury i autorem předepsané opakující se obraty či slova v „naturalistickém“ dialogu nebo monologu – to všechno jsou svého druhu konvence. Dramatická *konvence* je ostatně už samotný nahlas pronášený *monolog*, protože v běžném životě dlouhé tirády objasňující naše niterné pochody a dilemata obvykle nepronášíme. Přesto Hamletův monolog *Být či nebýt* je v divadle stoprocentně přijatelný; jeho účinek nespočívá v dokonalé *mimetické iluzi*, nýbrž závisí na řadě jiných faktorů – hereckém ztvárnění, celku inscenace, i rozpoložení konkrétního individuálního diváka. (Otakar Zich uvádí, že divák vůbec *neuvažuje* nad tím, zda to,

co vidí, je skutečnost, ale ani neuvažuje nad tím, že to skutečnost *není*. Podrobněji o tom bude řeč dále.) Stejně tak výstřední, ne-li přímo šílené, by se v běžném životě jevilo, kdyby lidé z mluvené řeči náhle přešli do zpěvu a k tomu začali tančit. Jak připomíná Jan Císař, jedině díky přistoupení na prvotní konvenci, že jeviště je sice prostor skutečný, ale jako scéna nepravý, se nám muzikály, operety a další „singspiely“ jeví jako naprosto přijatelný způsob ztvárnění.[95]

S *dokonalou iluzí* by se tyto konvence – realistické či stylizované – měly vylučovat, neboť nejen rámec divadelního představení (portály, opona, reflektory atd.), ale i jeho *vnitřek* s nimi pracuje; konvence, jichž užívá, ho usvědčují z *divadelnosti* a dávají nezaměnitelné signály, že to *není skutečnost*. Západní činohra v tomto smyslu není o nic *iluzivnější* než opera, balet, loutkové divadlo či tradiční japonské divadlo – úplně stejně se neobejde bez konvencí, jen jsou jiného typu.

4d. Zdivadelnění realistické iluzívnosti

Konvenční (zvyklostní; dohodnutá) povaha různých postupů vyvstane zejména tehdy, když jsou míchány a vedle sebe stavěny realistické a naturalistické zvyklosti a vyšší míra stylizace. Francouzská režisérka Ariane Mnouchkinová v sedmihodinové inscenaci *Les Ephémères*[*] v experimentování se zdánlivě neslučitelnými konvencemi došla daleko. Inscenace sestává z velkého množství různých „obyčejných“ příběhů ze života, založených na rodinných a přátelských vztazích a různě vyhrocených životních situacích (odchod ze společné domácnosti, vyrovnání se ztrátou partnera nebo dítěte, seznámení s novým sousedem-transvestitou a řada dalších). Jejich zpracování je vysoce realistické jak ve *fabuli* (pravdivé a věrohodné děje o mezilidských vztazích, jakých jsou v pokleslé podobě plné televize; přestože tato inscenace nestojí na textu jediného autora, nýbrž vznikla rozpracováním kolektivních improvizací), tak v *hereckém výrazu*, a především ve *scénografii*, kterou díky propracovanosti detailu můžeme směle nazvat scénou naturalistickou (má to ovšem háček, jak uvidíme). Jednotlivé epizody se odehrávaly v interiérech, jejichž autentičnost byla dokonalá – na skutečném koberci stála skutečná pohovka, před ní opravdový funkční televizor, u skutečné kuchyňské linky fungovaly elektrické zásuvky, z trouby bylo možné vytáhnout ještě horké jídlo, z kohoutků tekla skutečná

[*] *Les Ephémères*, námět a režie Ariane Mnouchkinová, Le Théâtre du Soleil, premiéra 27. 12. 2007 v divadelním prostoru Cartoucherie v Paříži.

voda (a odtékala do dřezu), takže bylo možné zalévat skutečné rostliny v květináčích. Do těchto „pokojů“ se vcházelo skutečnými dveřmi v pantech se všemi podrobnostmi. *Nic* z použitých scénických prvků nebyla *divadelní atrapa* (stoprocentní model 1 : 1). Vtip byl v tom, že:

1. každý z těchto domáckých interiérů byl umístěn na speciálním kruhu o různém průměru, od jednoho do tří metrů (podle potřeby), který byl umístěn na kolečkách, s nímž dva neutrálně oblečení herci pomalu otáčeli kolem osy i horizontálně po hracím prostoru. Tím byla hladká plocha umístěná mezi dvěma elevacemi, tj. vlastně aréna – diváci seděli v několika řadách naproti sobě a tyto „plovoucí ostrovy“ se pohybovaly mezi nimi;

2. mnohé z těchto kruhových interiérů byly postaveny přímo před očima diváků. Zleva nebo zprava (podle toho, ve které části hlediště divák seděl) přijel prázdný kruh, během několika málo vteřin na něj byl položen koberec, nábytek, zapojena lampa atd., zkrátka byl bleskově „složen“ obývací pokoj, jídelna nebo kuchyň; stejně rychle mohly být rozebrány anebo odjely z hrací plochy pryč;

3. těchto „plovoucích pokojů“ bylo vždycky na scéně víc zároveň; tím, že pohybovaly a otáčely, dostávaly se do různých vzájemných „konstelací“ (název inscenace evokuje cosi prchavého, pomíjivého, efemérního; v astrologii jsou „efemeridy“ tabulky znázorňující postavení Slunce, Měsíce a dalších planet v daném okamžiku ve vesmíru, podle nichž se sestavuje horoskop; také tyto „výseky reality“ se navzájem dostávaly do různých konstelací). Herci museli někdy vstoupit na „území nikoho“, tedy na podlahu, aby přešli z jednoho kruhu-interiéru do druhého (např. z vchodových dveří dovnitř bytu, z jedné místnosti do druhé, apod.). Herci, kteří pohybovali kruhy, se v jiných scénách objevovali v kostýmech a představovali konkrétní postavy z konkrétních příběhů, a naopak, o chvíli později je diváci mohli vidět jako tiché neutrální „techniky“ svého druhu, kteří v pomalých ladných pohybech dávali do pohybu kruhy, na nichž zrovna hráli jejich kolegové.

Vidíme, že *realistická a naturalistická* konvence tu koexistovala – a zároveň byla konfrontována a neustále zpochybňována – s konvencemi *zdivadelnění* (např. otevřené přestavby), civilně realistický způsob hraní s pohybovou stylizací („vodiči“ kruhů). V současném divadle získalo spojení „iluzivně realistický“ mnohdy pejorativní nádech - iluzivní / realistický rovná se ne-metaforický, málo nápaditý, „staromódně“ napodobující. Inscenace *Les Ephémères* naopak dosvědčuje, že za konkrétních okolností může být tradice iluzivního realismu pozoruhodně živá a účinná. To, co se v 19. století snažilo divadlo zakrýt, zde se naopak odkrývalo, a vznikalo tak zajímavé

napětí mezi „iluzivními ostrovy reality“ a jejich naprostou *teatralizací*. Dokonce se nabízejí otázky, jakým prostorem byl prostor plochy, na nichž se pohybovali pouze „vodiči“ kruhů a do nějž tu a tam vstoupil herec, aby přešel z kruhu do kruhu. Otevřené zákulisí? Území nikoho? Jestliže podle Otakara Zicha tanečníci, artisté a akrobati nespadají do dramatického umění, protože nic nezobrazují, nikoho nepředstavují, jsou sami za sebe, kdo jsou ti, kteří v černých trikotech zrovna otáčejí jednotlivými kruhy? Technický personál ne, protože pouze „neposunují kulisami“; jejich souhra a koordinace pohybů musela být pečlivě secvičena, aby nenarazili do vedlejšího kruhu, anebo aby své kolegy přílišným trhnutím „nevyklopili“ z jejich „dramatického prostoru“. Navíc tímto režijně-scénografickým nápadem byla téměř naplněna touha naturalistického divadla, aby se herec „choval jako doma“ a klidně se otočil zády k divákům, je-li třeba. Zde se herci opravdu nemuseli hlídat, jestli jsou dobře vidět, a stavět se „falešným profilem“ k publiku, neboť divák jako „vševidoucí pozorovatel“ nahlížel průběh každé epizody ze všech stran, zepředu, z boku i zezadu, podle toho, jak se kruh otáčel; nefungovala zde „čtvrtá stěna“, nýbrž jakýsi neviditelný válec po obvodu každého kruhu. V ostrém kontrastu zde tedy stál na jednom jevišti, *v jedné aréně*, princip *realistické iluzívnosti* a princip *zdivadelnění*, aniž by to diváka pobuřovalo, mátlo anebo znejišťovalo, zda sleduje skutečnost nebo ne.

Skoro to vypadá, že iluze je s divadlem spojována nějakým zvláštním omylem, protože veškeré nedokonalé pokusy o její vytvoření byly *de facto* jen na různém stupni propracované konvence podléhající stylu a estetice doby. Jenomže je tu ještě druhý způsob jejího definování: *hrát si; pohrávat si; tropit žerty; ironie.* A kromě toho najdeme nemálo autorit, které potvrzují, že navzdory objektivním potížím daným rámcem divadelní události iluze existuje – ovšem je fenoménem povahy silně těkavé, který nikdy netrvá déle než několik vteřin. Delší čas by se rovnal propadnutí do stavu šílenství.

5. VRSTVY ILUZE

5a. Rozostřenost pojmu iluze v divadelním diskurzu

A tak není divu, že pojmenování toho, co je či není *iluzivní*, se často stává spornou věcí či věcí názoru: *„…režisér nachází dostatek času pro rozehrávání drobných žertů, zlehčení, neiluzivních ornamentů, které pak procházejí celou inscenací.“*[96] Literární teoretička a dramaturgyně Marta Ljubková v reflexi inscenace *Babička* režiséra J. A. Pitínského v pražském Národním divadle[*] označuje „ornamenty“, tedy žertovné, dekorativní, estetizované momenty (např. správce na zámku, který se v jednu chvíli ve stínohře houpe za oknem na dřevěném koni), za *neiluzivní*, tedy takové, které narušují realistický vjem celku. V kontextu baroka bychom takové prvky označili naopak za *iluzivní*, protože by odpovídaly „snové“, „magické“, „nadpřirozené“ logice.

Recenzent Vladimír Mikulka uvedl o inscenaci *Nawratilowa Szymczykowa (Planoucí srdce)* Západočeského divadla v Chebu[**]: *„…scéna zůstává prázdná, náznak prostředí obstarávají projekce na volně visících pruzích bílé látky. Herečky často mluví přímo do diváků, a dokonce se samy – celé v bílém – stávají projekční plochou. Jednotlivé scény neiluzivně oddělují hudební předěly…“*[97]

Z uvedené citace nevyplývá jednoznačně, zda šlo o postup iluzivní či nikoliv (ve smyslu *vytvoření iluze* daného prostředí, jeho atmosféry). Je však jasné, že k tomu nebylo užito *realistické* divadelní konvence. Méně jasné je označení hudebního předělu za prostředek neiluzivní, protože jednotlivé scény bývají odděleny hudbou i v těch nejiluzivnějších (chápejme: nejrealističtějších) kusech, od baroka po dnešek, byť, vzato důsledně, použití hudby na divadle zásadně narušuje iluzi skutečnosti – jsou snad ve skutečném životě jednotlivé momenty oddělovány burácejícími smyčci či podkreslovány tichým piánem? Hudba je prvek *neiluzivní* v doslovném chápání iluze jako klamného zdání skutečnosti, velmi často je ale zhusta používána jako element *iluzivní* ve smyslu „kouzlení“ s atmosférou prostředí anebo – to především – zdůraznění emoce. Baroko vytvořilo arzenál iluzivních postupů, baroko zrodilo operu; můžeme snad prohlásit, že brilantně provedená árie „vezme za srdce“ méně, protože hudební číslo je příliš *neiluzivní*? Nebyl snad hudební doprovod divadla z Bali tím, co přispělo k představě „pravé“ iluze Antonina

---

[*] Božena Němcová: *Babička*, Národní divadlo v Praze, premiéra 13. 12. 2007 (režie J. A. Pitínský, scéna Jan Štěpánek…)

[**] Leo Egerstein: *Nawratilowa Szymczykowa (Planoucí srdce)*, ZDCH, premiéra 17. 10. 2009 (režie Zdeněk Bartoš).

Artauda? *„Vzdechy dechového nástroje prodlužují chvění strun lidského hlasu tak citlivě, že nevíme, zní-li to ještě dál sám hlas anebo tím hlasem od samého počátku byla jeho ozvěna v našich smyslech. (…) Rytmus hudby, v níž jako by se drtily nejvzácnější kovy, tryskaly prameny vod z přirozených zřídel…“*[98] Brechtovy a Weilovy nebo Dessauovy písně jsou *neiluzivním zcizením* jen proto, že přerušily dosud lineární děj? Nemají ale často silné sarkastické zabarvení nebo emocionální náboj, čímž paradoxně znemožňují chladně racionální odstup diváka od viděného? Záleží na tom, je-li hudba hrána živě nebo je reprodukovaná? Uvažovat o hudbě (jako součásti nebo doprovodné části divadelního díla) jako o *iluzivním* nebo *neiluzivním* principu je dost ošidné, a tak jako lze vést dlouhé akademické diskuse o tom, z jakého úhlu pohledu je ta či ona konvence iluzivní, je možné se přít i o hudbě, protože nejrůznější způsoby využití hudby, rytmu, zpěvu, jsou také věcí *divadelní konvence*, tj. zvyklosti nebo (nové) dohody.

Stejně tak například použití dvojrozměrné malované kulisy či nepokrytě kašírovaného kusu dekorace dnes už neoznačíme nutně za postup iluzivní, nýbrž za úmyslnou citaci, vědomou (výtvarnou) stylizaci, která probouzí určité asociace a vyvolává určitý (archaizující) dojem a atmosféru. Opět Ljubková o Pitínského *Babičce*: *„(…) scéna, která se co chvíli mění, je svou opulentností až operní, tu barokní, tu biedemeierovské prvky, odkazující jak k době napsání textu, tak i k vesnické lokaci, nenechávají diváka na chvíli v klidu. Štěpánkův styl (…) přináší monumentální brány s gigantickými hodinami, vesnické chýše, které dokáže efektně prosvítit – a přitom se neustále pohybuje na hraně parodie a vážnosti. I tak je třeba brát obrovitou skálu v pozadí, po níž jaře vybíhají Proškovic děti: strašidelný kašírovaný kámen by v jiném kontextu asi neprošel.“*[99]

Je tu řeč o scéně, která sama o sobě *v kontextu současného divadla* nepůsobí iluzivně o nic více či méně než třeba zmíněná projekce na různá plátna a samotné herce a která v žádném případě není *bezpříznaková*, významově a esteticky neutrální – přestože před sto lety by byla zcela jistě považována za *iluzivní realismus*. (*Příznakovost* je sémiotický termín označující takový výrazový prostředek, který nese nějaké specifikum, charakteristický rys, má „navíc“ určitou vlastnost, *příznak.* Např. v lexikální rovině jde o slova, která se oproti neutrálnímu výrazu vyznačují emocionální zabarveností, nebo jde o neologismy, slangové či hovorové výrazy apod. Příznakový je dialekt oproti spisovnému jazyku. Námitka proti užití opozice *příznakovost – bezpříznakovost* v divadelní teorii může oprávněně stát na tvrzení, že v divadle *de facto* není *nic* bezpříznakové. Jak totiž určit neutrální základ

toho kterého prvku divadelního díla? Užíváme-li tohoto pojmu, máme na mysli především *kontext* dobový a estetický, *převažující konvence* a odchylky od nich.)

V Západočeském divadle jsme s úmyslnou citací starší konvence (s její *příznakovostí* v současném kontextu) pracovali vícekrát. Poprvé v inscenaci komedie Jeffreyho Hatchera *Krás(k)a na scéně*, * jejíž děj, jak bylo řečeno dříve, se odehrává v Londýně za stuartovské restaurace (druhá polovina 17. století). Scénograf pro výpravu osobně vymaloval trojboké „barokní" periakty a „iluzivně reliéfní" harlekýn, tj. horizontální překlad nad portály; na nich byl namalován podobný „iluzivní reliéf" - nařasená, do stran shrnutá opona. Vzhledem k dalším, ryze moderním prvkům scény či jen náznakům prostředí nelze mluvit o historickém realismu (ve stylu Meiningenských). Podstatné je, že tato scénografická konvence v současném kontextu (kdy jsou malované dekorace vnímány jako *passé*) o sobě něco říká – a o stylu inscenace také. Podruhé jsme se uchýlili k *přestavbě se zataženou oponou* v inscenaci Stoppardovy komedie *Na flámu*.* Přestavby scény, kdy opona šla dolů, byla nutností u náročných a technicky složitých změn prostředí zejména ve výpravném divadle 19. století; pauza byla vyplněna obvykle nějakou instrumentální vložkou, aby divák úplně „nevychladl", neztratil zájem a koncentraci (Victor Hugo varoval před příliš dlouhými přestavbami právě kvůli nebezpečí ztráty „nažhaveného diváka": *„Příliš časté střídání dekorací diváka mate a unavuje, zaslepuje jeho pozornost; mnohačetné přechody z jednoho místa na jiné, z jednoho času do jiného (…) diváka zchladí; také je třeba obávat se prostojů, které (…) rozptylují soustředění diváka, jemuž není jasné, o co v těch prázdných místech jde"*[100]). Dnes takový „staromódní" a těžkopádný postup vidíme zřídka; snad jen v některých operetních nebo operních dílech, kde jsou hudební intermezza předepsána samotnými autory. V inscenaci *Na flámu* jsme tento postup zvolili ze dvou důvodů: jednak byla skutečně zapotřebí složitější přestavba, jednak stažená opona a před ní herečka zpívající v komické nadsázce árii Královny noci z Mozartovy *Kouzelné flétny* odkazuje právě k čemusi „staromódnímu" – zde je zapotřebí upřesnit, že děj Stoppardovy hry se odehrává ve Vídni na sklonku rakousko-uherského mocnářství; Tom Stoppard tuto dobu nahlíží se směsicí nostalgie a humoru a především ji silně ironizuje a typicky postmoderním způsobem zaplňuje množstvím citací a intelektuálních „hypertextových odkazů".

---

* Jeffrey Hatcher: *Krás(k)a na scéně,* Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 29. 3. 2008 (režie Zdeněk Bartoš).

* Tom Stoppard: *Na flámu*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 31. 12. 2008 (režie Zdeněk Bartoš).

Vždycky tedy jde o dramaturgicko-režijní uchopení a scénograficko-technické řešení podle určitého klíče. Označit některé za *iluzivnější* než jiné může být snadno předmětem nekonečného dohadování a „braní za slovo“. Praktičtější je vést o něco zřetelnější hranici mezi prostředky *realistickými* (podle Zicha: blíže napodobovanému originálu) a *stylizovanými* (reálné jevy jsou zjednodušeny někdy až na samou hranici srozumitelnosti). Tak se nedostaneme do pasti rozhodování, co *dnes* působí iluzivněji. *Iluze – iluzívnost* jsou v divadelním kontextu pojmy značně flexibilní. V konkrétních případech by možná bylo výstižnější hovořit o postupech divadelně *funkčních* nebo naopak *nefunkčních*.

5b. Psychologické vrstvy iluze a zrcadlové neurony

Možné vysvětlení této „klouzavosti“, terminologické rozostřenosti, nabízí Hans-Thies Lehmann. Především si je jist, že iluze je společným produktem jevištního obrazu a akce na straně jedné a vnímání a představivosti diváka na straně druhé. Dále pak rozkrývá jednotlivé vrstvy iluze, které lze zjednodušeně pojmenovat jako *magie – eros – projekce*.[101] První aspekt iluze (*magický*) zahrnuje divákův údiv nad tím, co vidí, ať už jde o nečekané scénické efekty nebo překvapivé zvraty v ději nebo jevištní akci obecně – údiv nad *efekty reality*. Údiv zažíváme při úspěšném vystoupení varietního ilusionisty, udivení a překvapení byli snad diváci antických amfiteátrů při zjevení „boha na stroji“, udiveni můžeme být krásou obrazu nebo jeho detailu a umného provedení; konečně překvapeni, ba šokováni, můžeme být náhlým a nečekaným obratem, když Hamlet probodne Polonia skrytého za závěsem.

Aspekt *erotický* souvisí s estetickou, smyslovou a emocionální identifikací s jednajícími herci – živými lidmi, nikoliv fiktivními postavami! – a s divadelními scénami. Tato identifikace závisí na intenzitě jejich akce, na jejich samotné emocionální investici. Takto přináší uspokojení nebo vzrušení sledování tanečních nebo pohybových scén, operních árií stejně jako lyrických pasáží nebo konkrétního slovního jednání (Lehmann mluví o „verbální sugesci“). Nedávná studie o zrcadlových neuronech této teorii nahrávají: objevitel tzv. zrcadlových neuronů Giacomo Rizzolatti a filozof Corrado Sinigaglia o nich napsali knihu, která nese v různých jazycích mírně odlišné názvy, zajímavě vypovídající o jejím obsahu: italsky *Vím, co děláš: Jednající mozek a zrcadlové neurony (So Duel Che Fai: Il Cervello che Agisce e i Neuroni Specchio)*, anglicky *Zrcadla v mozku: Jak naše mysli sdílejí konání a emoce (Mirrors in the brain: how our minds share actions and emotions),*

německy *Empatie a zrcadlové neurony. Biologická báze soucitu* (*Empatie und Speigelneurone*. *Die biologische Basis des Mitgefühls*). Autoři v předmluvě citují britského režiséra Petera Brooka, který tyto objevy komentoval slovy: *„Neurovědy začaly díky objevu zrcadlových neuronů chápat to, co divadlo ví odjakživa. Hercova snaha by byla marná, kdyby se mu nepodařilo překonat veškeré kulturní a jazykové překážky a sdílet s divákem zvuky a pohyby svého těla; divák tak aktivně přispívá k události a stává se jedním z hráčů na jevišti. Toto sdílení je to, co divadlo posunuje kupředu a obnovuje, a zrcadlové neurony, které se aktivují vždycky, když jedinec něco koná, a zároveň když pozoruje, jak koná někdo jiný, dávají tomuto sdílení biologickou základnu.“*[102]

Zopakujme to: divák je účastníkem, „podílníkem“ na hercově *fyzickém* jednání (a nahlas pronášené slovo k němu v každém případě patří). Zrcadlové neurony jsou součástí systému, který vytváří vazbu mezi pozorovatelem a pozorovaným člověkem. Jednání a emoce mohou být nakažlivé: když vidíme někoho se smát, plakat nebo svíjet se bolestí, v jistém smyslu jeho emoci nebo stav sdílíme. Stejně tak když vidíme dobrého herce, hudebníka nebo sportovce ve vynikající formě předvádět své schopnosti, do určité míry s ním můžeme sdílet to, co prožívá on sám.

Teprve třetí aspekt iluze zahrnuje *projekci* vlastní zkušenosti do předváděných modelů světa. Jde o stejný duševní postup jako při četbě románu – v mysli vyplňujeme prázdná místa, *domýšlíme* jednotlivé činy, motivace, situace a porovnáváme je s vlastními zážitky, zařazujeme je do rejstříku vlastní osobnosti. Dochází ke konkretizaci viděného. Tehdy můžeme souhlasit – anebo ne – s postavou, jejím činem nebo jeho následky (v knize, na jevišti nebo ve filmu) a zaujímat k ní postoj, sympatizovat s ní nebo ji odsuzovat.

Lehmann upozorňuje, že pouze tento třetí aspekt projekce / konkretizace se týká oblasti *fikce*. To znamená, že i divadlo, které nevytváří „dvojníka“ reality a nekonkretizuje fiktivní svět, nepracuje s dějem a fabulí, kde herec nezobrazuje cizí postavu, vytváří v určitém smyslu iluzi – *magie* a *eros* mohou spolehlivě fungovat. Významná část současného divadla, jak autor píše, *„zháší trojici hvězd – drama, konání a napodobování“*[103], nemá svůj předobraz v originálu skutečnosti. Lehmann o něm hovoří jako o divadle *postdramatickém*, jež má mnoho tváří a forem. Nevylučuje nutně text (část divadelní literatury druhé poloviny 20. století, počínaje Samuelem Beckettem až po současné experimentální texty nelze dost dobře označit za dramata v původním smyslu toho slova, přesto jde v mnoha případech o texty výsostně divadelní; centrálním zájmem v nich už není *čin*, nýbrž *slovo* a

experimentování s jeho působením). Zároveň zdůrazňuje moment tvorby a vzniku. Řečeno s Artaudem, který chtěl odstranit z divadla ono „zdvojení“, napodobování světa, opakování slov autora a naplňování pokynů režiséra: jeviště má být počátek a základní bod, kde se věci rodí. *„V tomto divadle veškerá tvorba vychází ze scény… Představení jsou vytvářena přímo v hmotě, přímo v životě, přímo ve skutečnosti. Je v nich cosi z obřadnosti náboženského rituálu – v tom smyslu, že mysl, která jim přihlíží, osvobozují od jakéhokoli pomyšlení na napodobování, směšné kopírování reality“* (Artaud: *O divadle z Bali*).[104] Pryč je rozpoznatelný děj, dramatický střet hodnot, jasně identifikovatelné postavy. Prostor už není metaforický – nejsou to „prkna, která znamenají svět“, symbol světa, třebas jen dílčí, není koncipovaný (technicky i mentálně) jako renesanční otevřené okno s perspektivou, není to analogie jiné reality. Prostor je *metonymický*, je zdůrazněn jako pokračování reálného světa, jeho část, *pars pro toto*. Jeviště je sice nadále *„časoprostorově ohraničeným výsekem“*[105], zároveň ale zlomkem a doplňkem skutečného života, neukazuje v první řadě k fiktivnímu světu, ale k sobě samému – je to reálné hrací pole. Herci v něm se objevují jako „obnažený materiál“, se vším respektem k jeho originálu. Přetělesnění podpořené výrazným líčením, maskou a kostýmem, se ztrácí, preferuje se kvalita označovaná jak autenticita (Jan Císař: *Člověk v situaci*).[106]

5c. Hypernaturalismus a triumf iluze v postdramatickém divadle

Magický a *erotický* aspekt iluze tedy může velmi dobře fungovat i v tomto typu moderního divadla. Happeningy, performance, pouliční divadlo, nový cirkus, experimentální divadlo, divadlo jako laboratoř, zdůrazňující tělo herce, nikoliv herce jako představitele cizí postavy, zdůrazňující přítomný okamžik a reálný prostor, nikoliv fiktivní *jindy* a *jinde*, to všechno samozřejmě může vzbuzovat *údiv* a intenzitou svého nasazení zprostředkovat smyslovou *identifikaci* s herci a s tím, co dělají. Bulharský performer a tanečník Ivo Dimčev ve své ceněné sólové performanci *Lili Handel (Krev, poezie a hudba z budoáru bílé prostitutky)*[*] zkoumá lidské tělo jako předmět fyzické a estetické konzumace. *„Jeho projev je expresivní i minimalistický zároveň, jednou rozehrává scénu pouhým přecházením ze strany na stranu, hrou kroků, jemnými gesty, podruhé se pouští, sedě na křesle, do bouřlivého tance-jízdy na koni. Na vteřinu se zastaví u obrovského lesního rohu, do hry zapojí i záclonu*

[*] *Lili Handel (Krev, poezie a hudba z budoáru bílé prostitutky)* – fyzická performance; premiéra v House of Dance ve Stockholmu v roce 2004 (text, choreografie, původní hudba: Ivo Dimčev).

svázanou do uzlu. Jeho jednání je neprediktabilní, nekonzistentní, magické. A publikum příjemně mrazí: co tenhle šílenec, který zcela otevřeně popírá hranice mezi mužským a ženským tělem (světem), udělá příště?“,[107] popisuje jeho počínání ve své recenzi Marta Ljubková. Skutečný divadelní *coup d'éclat* přichází na konci: herec během své produkce sám sobě odebere krev pomocí škrtidla a injekční stříkačky, a ještě s pramínkem červené tekutiny na předloktí začne odebrané mililitry „nejvzácnější tekutiny na světě“ dražit. Kam tento úkon zařadit z hlediska *iluze*? Krev si odebral reálně, diváci nepodléhají klamu – iluzi, že vidí skutečnou krev, zatímco by šlo jen o rafinovaný trik. Snad je možné hovořit o čisté *ostenzi* (podle Osolsoběho), kdy je vykonáno „uvozovací gesto“ v podobě ukázání, vystavení, instalování[108] (v tomto případě vlastní krve). Krev je tu povýšena na „věc ke sdělování“, ba dokonce nabitou mnoha asociativními významy (transfuze, řezník, upír, vrah, AIDS, drogy aplikované do žíly atd.). Jde o hluboký a pro mnohého diváka otřesný zážitek (nehledě na to, že dost lidí při pohledu na krev, nejenom vlastní, omdlévá), pach krve je vedle pohledu na ni neméně silný vjem. Pohled na skutečnou krev bezpochyby v hlavách diváků rezonuje jak díky aspektu „magické rituálnosti“, tak díky, tomu, že úkon „pouštění žilou“ divák vnímá takříkajíc na vlastní kůži. Hypernaturalismus tohoto druhu není tentýž, jako když André Antoine pověsil ve svém divadle na scénu kusy skutečného masa, které se pomalu začalo rozkládat, neboť tam šlo pořád ještě o pokus vytvořit dokonalou mimetickou iluzi tím, že reálná věc byla na scéně zobrazena toutéž reálnou věcí. V tradičním dramatickém divadle by naopak takový úkon jako odebrání krve s největší pravděpodobností zobrazen stylizovaně (divák by si krev ve stříkačce domyslel, stejně jako v konkrétním kontextu divák nic nenamítá, když herci jedí z talířů imaginární jídlo nebo pijí imaginární nápoj), nebo by byl více či méně zrakům skrytý. K tomuto „šoku“ se vzápětí přiřadí nutnost zaujmout postoj k nabídce performera, který se odebranou krev snaží prodat. Na škále *akceptovat – odmítnout* si můžeme představit celu řadu nuancovaných reakcí z obecenstva. Důležité je, že z této výstřední a svým způsobem extrémní situace není úniku v podobě *nezúčastněnosti*.

Zároveň však Lehmann připouští jistý paradox iluze v postdramatickém divadle. Některé performance, které přímo vzývají kouzlo okamžiku, spontánnost tvorby a autenticitu herců, které popírají *tradiční iluzivní* postupy (realistické napodobování) a odklánějí se od iluzivní výpravy, nakonec vytvoří iluzi téměř dokonalou. Iluze je „doběhne“. Lehmann uvádí příklad Ariane Mnouchkinové a jejího Théâtre du Soleil, kdy v inscenaci s názvem *1789* vytvořila dojem pestrého jarmarku

s množstvím lidí, hluku, jednotlivých paralelně se odehrávajících scén, lávek a pódií, kterými diváci sami procházeli, postávali u nich, sledovali je. Iluze revoluční Paříže se scénickým ekvivalentem ulic, náměstí a zákoutí, byla velmi přesvědčivá, šlo téměř o *„triumf divadelní iluze“*.[109] Není třeba chodit daleko – diváky i kritiky nadšeně přijatá inscenace *La Putyka*[*] z roku 2009 herce a autora Rostislava Nováka ve spojení s režijním tandemem SKUTR pracuje na podobném principu (včetně přímého kontaktování diváků) a má v důsledku tentýž efekt. Dějová linka tu neexistuje, přesto metoda nového cirkusu vytváří atmosféru české hospody natolik úspěšně, že iluze tu funguje nejen ve svém „magickém“ a „erotickém“ aspektu (údiv nad akrobatickými čísly a smyslová identifikace s hudebníky, herci, profesionálními sportovci a „štamgasty“ vůbec a jejich fyzickým nasazením), ale v důsledku i v aspektu projekčním – „únos“ do jiné reality, zapojení do fiktivního světa hospody může divák zažít ve vrchovaté míře, pakliže se konfrontuje s vlastní „hospodskou“ zkušeností a divadelní oslavou české pivařské kultury. Tereza Adámková to dosvědčuje ve své recenzi z hradeckého festivalu Divadlo evropských regionů:

„Herci přicházející do La Putyky, respektive na jeviště, uličkou podél sedadel, se tedy museli složitě prodírat hustým davem. Což ovšem nikterak nevadilo, naopak to ještě umocňovalo atmosféru sounáležitosti všech v sále přítomných. Stejně jako je tomu ve správné noční knajpě. Nikdo z diváků neskrýval náklonnost k hercům, sportovcům a tanečníkům, kteří na jevišti, částečně snad i díky výborné divácké kulise, předváděli excelentní výkony.“[110]

A ve výčtu příkladů by se dalo dlouho pokračovat: inscenace souboru Farma v jeskyni (který, jak uvádí na svých webových stránkách *„Hledá tělesnou artikulaci toho, co se slovem ani jiným médiem nedá vyjádřit“*) nelze při nejlepší vůli označit za prostý výrazový tanec a nezobrazující umění. Artaud by jejich hledání jistě aplaudoval; jejich atraktivita stojí právě na zmíněných prvních dvou vrstvách iluze.

Jaký je dílčí závěr? Prozatím konstatujme, že iluze vůbec nemusí záviset jen na dokonalém „odzrcadlení reality“, protože díky svému *magickému* a *erotickému* rozměru dokáže divadlu zajistit schopnost uchvacovat i za použití jiných postupů než realistické či naturalistické (obrazové) mimeze, resp. bez nutnosti budovat fiktivní dějové konstrukce, s nimiž se divák konfrontuje a do nichž se pak projektuje. Bravura divadelních profesionálů sama o sobě spolehlivě aktivuje *zrcadlové neurony*. Znamená to, že divadlo *dramatické*, zrcadlící, stojící na pevných základech textu,

[*] Rostislav Novák: *La Putyka*, La Fabrika – otevřený prostor, premiéra 21. 4. 2009 (Koncepce a režie: Rostislav Novák, SKUTR a kolektiv).

fiktivního děje, je odsouzeno už jen k trapnému imitování, neboť *údiv* a *identifikaci* diváka s živým hercem mu „ukradly“ nové cesty současného divadla? Není důvod se tak domnívat.

6. JE ILUZE SKUTEČNOSTI V DIVADLE VYLOUČENÁ?

6a. Výron reality do divadla

Vzato do důsledku, opravdovou iluzi – *iluzi, že sledujeme skutečnost* – si lze přestavit jedině tam, kde divák *uvěří, že nejde o divadlo*. Existují takové možnosti? Vezměme si znovu příklad už dvakrát zmíněné historické komedie *Krás(k)a na scéně*: pojednává o posledním anglickém herci, který hrál ještě podle alžbětinských zvyklostí ženské role, Edwardu Kynastonovi. Na *iluzi, že sledujeme skutečnost,* je vystavěna celá finální scéna. Kynaston předtím, než král Karel II. Stuart svým nařízením změnil dosavadní divadelní praxi, exceloval v mnoha ženských úlohách a zejména jako Desdemona (pomiňme teď, že celá tato Hatcherova hra je zcela ahistorická a anachronická fikce, využívající pouze skutečně žijících osob a některých dějinných faktů, s nimiž ovšem nakládá velmi volně a hlavně v zájmu zvýšení dramatického účinku). Po mnoha peripetiích ho v poslední scéně „divadla na divadle“ vidíme hrát Othella se začínající herečkou Margaret Hughesovou jako Desdemonou. Na rozdíl od vysoce stylizovaného „dřívějšího“ způsobu hraní, kdy všechny role, i ženské, hráli muži (a o němž toho zase tolik nevíme, jen se z řady indicií můžeme dohadovat; mimo jiné ze samotných textů Shakespearových her), se oba protagonisté pustí do scény nevídaným a nečekaným způsobem: jako do naturalisticky vyvedeného brutálního usmýkání “nevěrné“ ženy žárlivým Maurem, který ji po honičce a zápasu zardousí na podlaze. Znovu na okamžik zapomeňme, že takový způsob hraní na anglickém jevišti 17. století by nejméně o dvě stě let předběhl svou dobu, a předpokládejme, že po *Othellovi* založeném na výbavě vysoce estetizovaných gest a konvenčních zobrazení vraždy nabídli oba herci svému publiku *Othella* docela jiného – takového, v němž zápas na život a na smrt předvedli s vysokou *mimetickou* přesností, tak dokonale, že „vypadal jako doopravdy“, až nic netušící obecenstvo hrůzou nedýchalo.

Propadli diváci tohoto „divadla na divadle“ (tedy herci hrající diváky) klamné iluzi? Na chvíli ano – scéna působila natolik reálným dojmem, že se na okamžik domnívali, že jsou svědky skutečné vraždy. Ovšem nikoli vraždy, kdy Othello zabíjí Desdemonu, nýbrž kdy Kynaston zabíjí Hughesovou. Propadli iluzi, že *toto už přestává být divadlem*, a Kynaston, patrně v nepříčetnosti způsobené žárlivostí na novou úspěšnou sokyni, se rozhodl zbavit se jí před zraky veřejnosti. Ani na okamžik si tedy nemysleli, že se ocitli na Kypru v ložnici skutečné Desdemony. Jejich hrůza pramenila z toho, že si nebyli jisti, zda to oba herci ještě *hrají* anebo se to děje

doopravdy, že smluvená fikce se vymkla kontrole a sledují skutečnost – pochopitelně mimo-divadelní. Následuje okamžik, kdy herečka Hughesová jako Desdemona vydechne své „*Já sama. Sbohem.*“ Načež po několika zlomcích vteřiny, během nichž obecenstvu dojde, že to *jenom hrála* (a zcela nově, nečekaně a z jejich pohledu *bravurně*), tedy že neopustili rámec divadelního představení, strhne se frenetický aplaus jako ocenění jejího výkonu. Teď však mluvíme o divácích-hercích, o „vnitřních divácích“ divadla na divadle, vystavených *nejistotě*, co vlastně sledují – divadlo či skutečnost? Ale co skutečné publikum ve skutečném hledišti? To samozřejmě této iluzi nepropadá ani na okamžik. S větším či menším zájmem a napětím sleduje děj, o němž ví, že je fiktivní, a herce, o nichž ví, že hrají konkrétní postavy – „divadlo na divadle“ vnímají jako jeden fiktivní celek. A nabízí se pochopitelně také otázka, zda autorem hry předepsaná reakce divadelního publika „ve hře“ není pouze přání či dramatický obrat, který má skutečné diváky přesvědčit o *iluzivní* síle divadla.

Nejde vlastně o nic jiného, než o onu „nezáměrnou sílu“ uměleckého díla, o níž hovoří Jan Mukařovský. Divák vedle *„citů estetických“* pocítí i *„city bezprostřední, vyšlé z nárazu neznakové reality“.*[111] V tomto případě tím víc, že není schopen rozlišit, co je v díle záměrné a nezáměrné, kde končí umělecké dílo a kde začíná nezáměrná skutečnost. Krom toho Mukařovský upozorňuje na svého druhu „úskok“ ze strany umělce, který nazývá *„nezáměrností záměrnou“*. Jde o postupy, *„které mají na diváka působit jako porušení významové jednoty, jež však byly za tímto účelem do díla původcem vneseny vědomě – nezáměrnost stává se tak vlastně tvárným prostředkem: příkladem může být např. umělé torzo v sochařství.“*[112]

V divadle jde o postupy obzvlášť vděčné: představme si skutečné diváky v podobné situaci, jakou vystavěl Jeffrey Hatcher, dnes. Diváky nedůvěřivé a apriorně připravené na ledacos. Skutečně je zaskočit, s úspěchem navodit *iluzi* ve smyslu *klamného zdání skutečnosti*, lze jedině tehdy, přesvědčíme-li je, že divadlo se „vylilo z břehů“, vymklo kontrole a zasáhlo do vnější, mimo-divadelní reality. Tedy, že to, co se děje, se děje doopravdy. Jednou z možností je „falešný divák“, tj. herec, předstírající diváka, který náhle zasáhne do přestavení (nutným předpokladem je samozřejmě to, že diváci herce neznají nebo díky maskování nepoznají). V *Dobře placené procházce*[*] v Národním divadle zazpíval herec představující Advokáta na předscéně směrem do obecenstva:

[*] Jiří Suchý, Jiří Šlitr: Dobře placená procházka, Národní divadlo v Praze, premiéra 22. 4. 2007 (režie Miloš Forman, Petr Forman).

A sbory krásných rozvedených žen
Zpívati budou

V tu chvíli uprostřed hlediště vstala žena a skutečně začala zpívat. Nejeden divák (pisatele těchto řádků nevyjímaje) na krátký okamžik propadl dojmu, že neznámá divačka, stržena touto „jazzovou operou“, zaměnila fikci za skutečnost – tedy *podlehla iluzi* – a překročila *nepřekročitelnou mez* oddělující divadlo od reality. V následující vteřině vstala další, a postupně téměř dvacet dalších, které v dokonalém souzvuku se řadami zprostřed hlediště pomalu ubíraly do uliček, aby vystoupily za Advokátem na předscénu. Už ve chvíli, kdy vstávaly ostatní ženy, všem „obyčejným“ divákům došlo (možná s ulehčením nikoli nepodobným tomu, jež mělo zažít publikum v Hatcherově hře, když poprvé viděli vraždu Desdemony jinak, než byli dosud zvyklí), že jsou to sboristky, které od začátku čekaly na svůj výstup, „maskované“ jako běžné divačky. Zcela jistě nenásledovalo zklamání, že se iluze nekoná, nýbrž naopak pobavení a radost z toho, „že jsme se nechali nachytat“ a ocenění rafinovaného nápadu, který divák *neočekával,* a byl tudíž překvapen.

Lze si samozřejmě představit tuto situaci modifikovanou v tom smyslu, že *není předem smluvená*. Tedy běh divadelní události je skutečně přerušen či narušen, protože do něj zasáhne „vnější svět“. Porucha světel, kdy se divadelní sál ponoří do tmy, spadlá kulisa, kterou je nutnou opravit (pokud naneštěstí někoho nezraní tak, že představení nelze dohrát, což je ostatně neodstranitelné riziko a součást vzrušení, které divadlo také přináší: *dohraje se do konce?*), divák, který odchází a u vchodu se hádá s uvaděčkou, mobilní telefon, který si roztržitý divák zapomene vypnout a mobil zazvoní na nejnevhodnějším místě, herec, kterému vypadne text a nápověda je slyšet z portálu až do desáté řady. Podobných případů existují desítky v různých obměnách, všechny ale mají společného jmenovatele – průběh divadelní události (představení) je přerušen a divák je opět výrazně upozorněn na to, že *je v divadle*. Eventuální negativní reakce (podráždění, zklamání) však s pravděpodobně neplyne ze zrušené iluze, nýbrž z vytržení ze soustředění, z rozptýlení pozornosti, ze ztráty napětí, které je třeba znovu budovat. Všechny tyto „nevyžádané návraty do reality“, ať už vinou technického nedopatření, hereckého výpadku paměti či jiné indispozice anebo „nespolupráce“ ze strany diváka, je možné pochopitelně *předstírat, fingovat*. Po fázi, kdy divák tuto událost považuje za skutečnost, pak obvykle následuje jeho vnitřní zmatek – *co to znamená?* – a poté ulehčení, že divadlo *trvá*, že to byl jen „trik“. Obecenstvo podobné triky od divadla očekává, rádo se nechává „překvapovat

ze zálohy“, ale je proto i na lecjaké lsti připraveno. Klasickým dokladem je finální scéna z filmové sci-fi komedie *Pane, vy jste vdova*,* která se odehrává právě v divadle. Do těla herečky, která má hrát hlavní roli pohanské velekněžky, je voperován mozek sadistické vražedkyně. To v obecenstvu nikdo netuší. Tato žena nikdy divadlo nehrála, vůbec nezná text, a nazkoušené představení se tak k zoufalství režiséra a zděšení kolegů ubírá zcela jiným směrem; do toho jiný sabotér, který chce představení zastavit, spouští nechtěné divadelní efekty (vichřici, sníh); z hlediště se na jeviště vyškrábe nemytý otrapa (přítel této sadistické vražedkyně) – a přesto všechno to diváci *považují za součást divadelního představení*, poněkud netradičního sice, jemuž ne zcela rozumějí, ale *pořád divadla*. Vrcholem ironie, jež dokumentuje toto apriorní divácké přesvědčení, je pak závěr, v němž vražedkyně v těle herečky *skutečně* nožem podřízne jiného herce na jevišti, načež se ve druhé řadě nakloní jeden kritik ke druhému a utrousí: *Trochu naturalistické, ale dobré*.

Před sedmdesáti lety tyto jevy shrnul ve své přednášce Jan Mukařovský slovy: *„Vše, co je ze stanoviska původu díla skutečně nezáměrným, může se v díle jevit jako záměrné a zas naopak, co v díle působí jako nezáměrné, mohlo být do něho záměrně vneseno.“*[113]

Apriorní nedůvěra diváka, která ho ujišťuje, že to, co sleduje, *není skutečnost*, a zároveň důvěra, že *to všechno je divadlo,* je něco, s čím každý divadelník musí počítat a co může případně, z důvodu – pragmaticky řečeno – *zvýšení efektu,* zneužít či použít proti divákovi.

6b. Mentální rampa a děti v divadle

Existují nicméně historky o „prosťáčcích z hor“, kteří poprvé navštívili ve městě divadlo. Kovboj s přesnou muškou zastřelí v nejvypjatějším okamžiku herce, představujícího zrádce. Stendhal ve spise *Racine a Shakespeare* z roku 1823 uvádí podobnou anekdotu:

„Vloni (v srpnu 1822) voják, který byl na stráži uvnitř baltimorského divadla a sledoval představení Othella, jehož titulní postava se v pátém dějství chystala zardousit Desdemonu, v tu chvíli vzkřikl: ’Toho bohdá nebude, aby v mé přítomnosti prokletý negr zabil bílou ženu.’ Načež vytáhne pušku a střelí herce, který hrál

* *Pane, vy jste vdova!*, 1970, scénář Miloš Macourek, režie Václav Vorlíček.

Othella, do ruky. Nuže! Tento voják podlehl iluzi, domníval se, že to, co se odehrává na scéně, je pravdivé.“[114]

Můžeme v první řadě spekulovat o tom, zda je historka (a další jí podobné) pravdivá. Nelze samozřejmě vyloučit, že voják, ačkoli věděl, že je v divadle, se vinou omezených duševních schopností anebo mizivé zkušenosti s tímto médiem natolik vžil do situace, že se „zapomněl“ (nerozlišil reálný prostor jeviště a nepravou scénu na něm) a do předváděné fikce (představení Shakespearovy hry) se aktivně vložil. Lze připustit, že se mohli (a mohou) vyskytnout lidé, u nichž fenomén divadelního představení *přesahuje jejich chápání* a nejsou s to rozlišovat mezi ním a realitou. Důležité jsou pro nás stovky a tisíce diváků, kteří herce nevraždí, nevrhají se na jeviště, aby zabránili Julii vrazit si dýku do prsou či zachránili Desdemonu ze spárů žárlivého mouřenína, kteří chápou „prvotní konvenci“ nepravé scény v reálném trojrozměrném prostoru a v měřítku 1 : 1.

Otakar Zich píše, že tato schopnost rozeznat fikci si pěstujeme *stykem s divadelním, resp. dramatickým uměním*.[115] Sigmund Freud tuto schopnost rozeznat fikci, vědomé přijetí divadelního představení jako ne-reality, označuje výrazem *popření* a považuje za nezbytnou podmínku katarze: divák se oddá iluzi, o níž ví, že není reálná (jako ví, že není reálný sen), a proto se rád nechá vtáhnout do děje a pustí se na jakoukoli dobrodružnou výpravu do neprobádaných či zakázaných končin. Musí si ale být jist, že jde o divadlo, že se ho tato fiktivní realita netýká a že je schopen kdykoli „zatáhnout za záchrannou brzdu“ a v mžiku se vrátit do běžné, všednodenní, mimo-divadelní reality. Pak může nechat volný průběh představám, obrazům, skrytým tenzím a frustracím uloženým v nevědomí; jejich ventilací dojde k očištění, tedy *katarzi* v jejím psychoanalytickém pojetí. V eseji *Psychopatické postavy na jevišti* Freud píše: *„Divák ví velmi dobře, že hrdinské chování by mu způsobilo mnohé bolesti a utrpení a tísnivé obavy, které by téměř úplně zlikvidovaly potěšení. (…) Jeho potěšení je založeno na iluzi; to znamená, že jeho utrpení je zmírněno jistotou, že za prvé na jevišti jedná a trpí někdo jiný než on, a za druhé, že je to konec konců jenom hra, která nijak nemůže ohrozit jeho osobní bezpečnost. Za těchto okolností může (…) dát bez obav průchod potlačeným nutkáním, jako dychtění po svobodě v náboženských, politických, sociálních a sexuálních záležitostech, a „vypustit páru“ v nejrůznějších vypjatých scénách, které tvoří součást života představovaného na jevišti.“*[116]

Všechno na divadle upozorňuje na to, že jsme v divadle: v klasickém kukátkovém prostoru portály a rampa rámující představení, umělá světla,

reprodukovaná hudba či zvuky, anebo živá hudba s hudebníky, které vidíme (nebo slyšíme), a tak dále. Hned na počátku vstoupíme do budovy k tomu uzpůsobené, či do prázdné nádražní nebo tovární budovy, anebo sledujeme pouliční vystoupení (ale tam všude nutně musí být prostor vyhrazený divákům, a i kdyby herci hráli přímo mezi diváky, skutečná či *mentální* – avšak nepřekročitelná - rampa by přesto fungovala: já jsem divák, tedy dívám se, tamto je divadlo, hra, a nijak nepředpokládám ani neočekávám, že sleduji *realitu*). *„I kdyby se herec posadil na klín diváka, pořád je bude radikálně oddělovat neviditelná hranice o napětí 100 000 voltů,“*[117] upozorňuje Anne Ubersfeldová ve studii *Lire le Théâtre (Číst divadlo)*. Tato distinkce *já – divadlo* je těžko odmyslitelná. Je-li smazána, jde buď o divadelní *coup d'éclat*, mající jen časově ohraničené trvání (jako v případě zpívajících „rozvedených žen“ v *Dobře placené procházce*), anebo o překročení do všední reality, de facto o *zastavení* (dočasné nebo definitivní) divadla. Jinak může divadlo „čarovat“ jak chce, se světly, tahy, propadly, zvláštními efekty, či naopak syrovostí a autenticitou, tichou neokázalostí, herci mohou být přesní, věcní, uvěřitelní, tzv. civilní, přesto divák velmi dobře ví, kde je a co sleduje. Jako by se jednou rukou stále přidržoval záchranného lana, jakési Ariadniny niti, která ho spojuje se skutečnou realitou „tam venku“, mimo divadlo, v němž se vědomě a dobrovolně oddává něčemu poněkud jinému, než je iluze – opět zdůrazněme: iluze ve smyslu netušené a nedobrovolné záměny fikce a reality.

Existuje nicméně skupina diváků, kteří skutečně ne zcela dokonale rozlišují mezi divadlem a skutečností, a tedy jediní spolehlivě podléhají *iluzi skutečnosti*. Nejsou to emocionálně či psychicky labilní vojáci ani kovbojové z divočiny. Jsou to děti. Každý herec či režisér, který kdy hrál nebo připravoval inscenaci pro děti a byl poté svědkem aspoň jednoho představení, ví, že děti tvoří zcela specifické publikum, zejména děti předškolního věku, řekněme mezi čtyřmi a sedmi lety. Herec, který na to není připraven, může být velice zaskočen. Děti totiž nevnímají rozdíl mezi divadlem a realitou, jsou tedy spolehlivými *oběťmi iluze*. To, na co se dívají, je pro ně v danou chvíli *absolutní skutečnost*, přestože sedí v hledišti (obvykle méně setmělém něž jindy, aby se nebály). Pojem herec je pro ně nepochopitelný, takže každý trpaslík či drak, princ či princezna, dobrá či zlá bytost (neboť děti v divadle sledují téměř bez výjimky pohádky), jsou *opravdovými bytostmi* (tak jako Mikuláš s čertem, kteří zazvoní 5. prosince u dveří). Pokud rodiče ukáží pětileté holčičce po skončení produkce představitelku některé z rolí („Podívej, tohle je ta paní, co hrála vílu“), holčička se obvykle rozpláče, protože tu „obyčejnou paní“ vůbec nepoznává a neumí

si ji přiřadit k víle, kterou před chvíli viděla v pohádkovém příběhu na jevišti. Schopnost rozlišit *herce* a *postavu, divadlo* a *skutečnost* je věc, kterou člověk postupně *získává*, učí se jí. Šesti- až sedmileté dítě, poučené ze školy a vybavené jistou (divadelní) zkušeností už tuto schopnost obvykle má, také je mnohem méně reaktivní a spontánní, na rozdíl od dětí mladšího věku – udržuje už bezpečnou vzdálenost. Malé děti zato zcela bez zábran volají na herce *Tam nechoď!* nebo *Támhle je!, Pozor!* a podobně, ve víře, že tím ovlivní skutečnost, zbrání neštěstí či pomohou dobré věci. Schopnost sledovat obraz (odraz) je získaná, jak upozorňuje Umberto Eco v esejích o zrcadlech:*„Zrcadlo je jevový práh, který vytyčuje hranice mezi imaginárním a symbolickým. Dítě se mezi šestým a osmým měsícem konfrontuje se svým obrazem v zrcadle. Zprvu ztotožňuje obraz se skutečností, posléze si uvědomí, že jde o obraz, a konečně pochopí, že obraz je jeho obrazem.“*[118]

Co z toho vyplývá: je třeba určitých zkušeností s divadlem, aby mohla distinkce *divadlo / skutečný svět* začít u člověka fungovat. Dá se předpokládat, že i průměrně inteligentní člověk, který nikdy divadlo neviděl, intuitivně odhadne, že se před jeho zraky děje cosi *jinak* a nejde o běžnou realitu. *„Hm, tak tohle je to divadlo? Opravdu pěkné. Moc by mě ale zajímalo, jak se jim podařilo přesvědčit všechny ty krále a šlechtice, aby přijeli a předváděli se tady,“* říká jedna z postav dramatizace fantasy novely Terryho Pratchetta *Soudné sestry*,* která byla poprvé v životě svědkem divadelního představení. V komické nadsázce tu autor demonstruje, že ta osoba divadlo chápe jen z poloviny: cosi se tu předvádí, ale předvádějí to skutečné osoby – distinkce mezi *hercem* a *postavou* není vyvinuta.

Znamená to, že výše uvedení „kovbojové“ či „vojáci“, kteří se v průběhu představení pouštějí do záchrany Desdemony, se na divadlo dívají očima malých dětí? Není vyloučeno, že je to jeden z důvodů, proč dospělí diváci chodí do divadla: aby si znovu evokovali tento pocit dítěte, pro které je *všechno opravdové,* přestože vědí, že už to bohužel není možné.** Sigmund Freud by souhlasil: *„Být přítomen jako zaujatý divák na představení znamená totéž, co pro dítě znamená hra (proces hraní si), při níž uspokojí své váhavé touhy dělat stejné věci jako dospělí.“*[119] Patrice Pavis v *Divadelním slovníku* říká totéž jinými slovy: *„Potěšení spojené s iluzí a ztotožněním*

---

* Terry Pratchett, Stehen Briggs: *Soudné sestry*, překlad Jan Kantůrek, obraz 3.

** O divadle jako svého druhu *infantilní činnosti* uvažoval z pozice herce Jiří Voskovec: *„Herectví je v podstatě dětinské řemeslo. Někdy se trošku stydím. Ale je pozdě přehrát se na advokáta či na inženýra biochemie.“* [VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Korespondence III*. 1. vyd. Praha : Jiří Tomáš - nakladatelství AKROPOLIS, 2008. 150 s. ISBN 978-80-7304-093-2.]

pramení z pocitu, že ten, koho pozorujeme, je pouze někdo jiný a že nevěříme v přítomnou iluzi, nýbrž v iluzi, kterou mohlo kdysi a kdesi prožít naše dávné (dětské) „já“.[120]

Ani bezpečí v červeném či modrém plyši sedadel v klasicky uspořádaném hledišti ale není stoprocentní. Souhlasíme-li s Lehmannem a jeho analýzou iluze, pak i tito diváci jsou atakováni efekty vzbuzujícími údiv, i tito diváci se mohou vcítit do toho, co vidí - zrcadlové neurony zajišťují elementární empatii (vcítění) s osobami na scéně, ať už jde o herce, kteří zobrazují nějakou postavu, nebo o tanečníky, artisty, obecně performery, kteří jsou „sami za sebe“. Jinak řečeno, i tito diváci jsou „rušeni ze svého klidu“. Zejména, když divadlo pro ně fiktivní svět nedemonstruje, nýbrž začne *s nimi hrát hru*. Pavis, jak bylo řečeno, upozorňuje na etymologii iluze od slova *ludo* – hrát (si); *illudo* – hrát si s něčím, pohrávat si. Pohlédneme-li na iluzi jako na záměrnou a přiznanou *hru s realitou,* jež má víceméně shodné rysy s *dětskou hrou*, zjistíme, že divadlo je náhle zbaveno křeče nutnosti *být jako realita*.

Divadelní iluze ve smyslu natolik dokonalého napodobení reality, že člověk zcela propadne dojmu, že sleduje skutečnou událost, je z principu nerealizovatelná (až na uvedené výjimky, kdy divák z nějakého důvodu nepřistoupí na prvotní konvenci nepravé scény v pravém prostoru, nebo kdy divadlo na omezenou dobu přestává být divadlem, anebo kdy záměrně znejistí diváka, zda jde ještě o divadlo nebo už o skutečnost). Je nicméně lákavá. Pokusy o ni jsou součástí *hry*, kterou divák od divadla očekává. Tento úhel pohledu na divadelní iluzi vychází konec konců se samotného kořene slova ILUZE: *ludus*. Aspekt *ludický*, hrový, je to, co v sobě nese iluze ve smyslu překvapivého *pohrávání si (i-llusio)* s realitou, *žertování* s realitou.

Ivo Osolsobě ukazuje, v čem spočívá skoro „nadpřirozená“ moc divadelního představení jakožto modelu svého druhu. Totiž v *„paradoxu disponovat věcí, kterou nedisponujeme, v zázraku re-prezentace (nebo pre-prezentace), zkrátka v nepřítomném zpřítomnění věci, spatření originálu v neoriginálu a přes tento neoriginál, v* ***ILUZI*** *(****in-ludere, illudere, „v-hrát“****), se kterou se* ***vhráváme*** *do hry.“*[121] Uvažovat o iluzi v divadle jako o vědomém a dobrovolném vstupu do hry **(v-hraní)** ze strany diváka, namísto pokusů o vytvoření klamného zdání skutečnosti, ostatně předem odsouzených k neúspěchu, se jeví jako logický krok. Otázkou pro divadelní tvůrce je, nakolik tento „vstup do hry“ připraví a rozvinou.

7. ILUZE A HRA

7a. Formy zapojení diváka do hry

Divák tedy počítá s tím, že bude klamán. Je připraven nepodlehnout iluzi do té míry, aby divadelní fikci zaměnil za skutečnost. Tento postoj je pro divadlo do jisté míry frustrující: divák nic nenamítá, když se ho divadlo pokouší oklamat, ale zároveň se – přirozeně a zároveň s rozčilující blahosklonnosti – udržuje v pozici, v níž divadlo nemá šanci toho dosáhnout. Jako by divák říkal *pokuste se o to, ale jsem ve střehu,* a vstupoval tím s divadlem do dialogu. Existují sice omezené možnosti, jak diváka na krátký čas znejistit a vyhodit ho z jeho blazeovaného pocitu bezpečí před divadelní nereálností, nikdy ale nelze dosáhnout iluze trvalé. Divadlo to tuší, přesto svůj boj o divákovu suverenitu nevzdává. Jednou z možností je diváka vtáhnout do vlastní hry. (Nejde nakonec o iluzi, že jako divák *mohu být spolutvůrcem,* mohu ovlivnit dění na jevišti, změnit předem domluvený průběh, jakkoli vím, že jde o fikci?)

V roce 1993 francouzský filmový a divadelní herec a režisér Robert Hossein uvedl při příležitosti výročí Francouzské revoluce v pařížském Paláci sportu historickou fresku *Jmenovala jsem se Marie Antoinetta.** Porotu, která měla soudit bývalou královnu Francie, představovali samotní diváci. O přestávce pak hlasovali o jejím osudu: mohli ji omilostnit, poslat na doživotí do vězení, poslat do vyhnanství, či popravit. Po přestávce se na jevišti odehrála volba diváků a pak i skutečný osud Marie-Antoinetty, včetně eventuální popravy. Jde v zásadě o využití principu slavného kinoautomatu, v němž diváci hlasovali o jedné ze dvou možných variant pokračování – zde tedy hlasovali o jedné ze čtyř variant vyústění. Všechny měl Hosseinův soubor připraveny. V Západočeském divadle v Chebu vymyslel Julek Neumann tři alternativní konce své inscenace monodramatu *Irské tance kolem Čechů aneb Maureen se nestačí divit*.† Po hodině vtipných i hořkých lamentací nad nepochopitelnými stereotypy života v české kotlině v podání Irky, která žije už několik let v Čechách, dává herečka prostřednictvím hlavní (a jediné) postavy divákům na výběr, resp. požádá je, aby jí pomohli vyřešit životní dilema: má se vrátit domů do Irska, má zůstat v Čechách (a odpustit manželovi, který ji během lekce irského tance nechal na holičkách a vůbec se nedostavil), anebo má překročit blízkou německou hranici, sednout na nejbližší letadlo a odletět do Řecka, kde bude relaxovat na

* Alain Décaux, André Castelot a Robert Hossein, *Je m'appelais Marie-Antoinette*, Palais des Sports de Paris, 1993 (režie Robert Hossein).

† Julek Neumann a Maureen McManus: *Irské tance kolem Čechů aneb Maureen se nestačí divit*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 2. 10. 2009 (režie Julek Neumann).

prosluněných plážích? (Je zajímavé, že při většině představení v Chebu nechalo publikum, přestože mu bylo šedesát minut spíláno, tuto Irku u nás v Čechách; nejspíš za trest. Mladé obecenstvo na festivalu v německých Drážďanech neváhalo ani vteřinu a naprostou většinou ji odeslalo z Německa pryč – do Řecka…) Toto zapojení diváka do hry natolik, že může ovlivnit její směřování nebo zakončení (byť nemá neomezený výběr), je extrémním případem aktivizace diváka v tom smyslu, že je nejenom nucen zaujmout postoj k viděnému, ale dokonce ho vyjádřit a potvrdit *hlasováním*.

Jiným pěkným příkladem, jehož napětí osciluje mezi dokonalou iluzí skutečnosti (divadlem „vylitým z břehů“) a hrou s divákem (ovšem bez jeho vědomí), je postup, který tanečnice a performerka Lea Čapková-Švejdová zabudovala přímo do koncepce svého vystoupení *Hechizada de luxe*.* Během dvacetiminutového moderního výrazového tance na hudbu Marka Kopelenta začne uprostřed hlediště nahlas oddechovat jeden z diváků. Jeho supění postupně sílí a mění se v regulérní chrápání, čím dál rušivější a nepřeslechnutelnější. Performerka ho také nemůže neslyšet, nejprve se ho snaží ignorovat, pomalu je na ní však vidět snaha svou aktivitou a fyzickým nasazením tuto „nepříjemnost“ přehlušit, v nejlepším případě znaveného diváka (ať už alkoholem či prostě znuděného abstraktním tancem) probudit. Toto extempore samozřejmě nezůstává bez ohlasu v hledišti: nejprve ho diváci přehlížejí a pokoušejí se ještě „úporněji“ soustředit na výkon tanečnice. Je to stále obtížnější pro obě strany (tanečnici i publikum), objevují se první reakce – od nevěřícných pohledů, smíchu, který ventiluje trapnost okamžiku, až po pohoršené kroucení hlavou a první pokusy „provinilce“ probudit. Nikdo už nemůže nezaujmout postoj (postoj je pochopitelně i *nedělat nic* a vydržet děsivé chrápání do konce, přestože „zážitek je zkažený“). Nikdo si nemůže neklást otázky: proč ten člověk vůbec přišel, když byl tak unaven? Nebo je vystoupení mladé tanečnice skutečně tak příšerné – nesrozumitelné a uspávající? To přece ne – nebo jsem snob? Situace se stává vpravdě dramatickou – ve smyslu nesnesitelných, k činu nutících okolností – pro všechny přítomné. Někteří kolem „spáče“ už do něj šťouchají, nejdřív citlivě, pak s čím dál větší vehemencí. Začínají s ním lomcovat, muž je k neprobuzení. Nastává další kolo nevyslovených otázek – není mu něco? Je zdráv? Nezkolaboval, neměl by někdo zavolat pomoc? V závěru, když je atmosféra naplněna směsicí zmatku, pohoršení, trapnosti a neklidu, a tanečnice se dostává do téměř frenetického tempa,

* *Hechizada de luxe*, taneční sólo na hudbu Marka Kopelenta, choreografie, tančí: Lea Čapková-Švejdová, premiéra 14. 10. 2005 (produkce Honza Malík a NANOHACH, o. s., za podpory Konzervatoře Duncan Centre).

hlasitě dupe do dřevěné podlahy a rukama bubnuje o vlastní tělo, poprvé uslyšíme její hlas – vykřikne a padne na zem. V tu chvíli se spící muž s trhnutím „probudí“ a jako první začne bouřlivě aplaudovat. Zatímco u případů uvedených v předchozím oddílu (např. „sbory rozvedených žen“ v *Dobře placené procházce*) bylo všem ihned vzápětí jasné, že šlo o „nahraný“, záměrný, předem připravený iluzivní efekt, po tomto tanečním vystoupení ještě v šatně mnozí žasli a přeli se, zda šlo o součást představení, anebo byl chrápající divák skutečný. Teprve rozhovor s ním, ověření, že šlo skutečně o kolegu performerky, poslední nevěřící uklidnil; přesto odcházeli někteří se zmateně stísněným pocitem, jakých „nepěkných“ triků je divadlo schopno. (Herec představující chrápajícího muže se dokonce svěřil, že na premiéře to došlo tak daleko, že ho fyzicky inzultoval nic netušící otec tanečnice, který chtěl zabránit tomu, aby „nějaký idiot“ kazil jeho dceři náročné vystoupení.)

Jde tedy o efekt reálnosti dovedený do krajnosti, jde o specifickou iluzi, o divadlo, které „prorazilo hranice reality“, přestože bylo předem pečlivě domluvené a synchronizované (sílící chrápání a zvyšující se úsilí a rychlost tanečnice). Zároveň šlo o brutální aktivizaci každého diváka a jeho konfrontaci s takovou situací. Zasáhnout? Dělat jakoby nic? Jde o neúctu nebo o kolaps? A není to nakonec postoj sice neurvalý, ale upřímnější, než zdvořile tiché přihlížení leckterému divadelnímu dílu, zakončenému vlažným potleskem? A do třetice, šlo o *hru s divákem*; z pohledu některých možná trochu nečestnou, neboť divák nebyl na takový „test“ připraven (jenomže pak bych nefungoval), zato opřenou o vtipný nápad (divák musí počítat se vším, a je od něj zpozdilé vyčítat divadlu, když ho doběhne). Chápeme-li iluzi jako *výsměch* realitě, tropení žertů a pohrávání s realitou, pak zde jí bylo v tomto směru dosaženo vrchovatě.

7b. Výzva „Hrajte s námi“

Jsou však postupy, kdy divadlo hraje s divákem hru s jeho vědomím a za jeho dobrovolného přispění, kdy je divák vybídnut ke spolupráci a k fyzickému zapojení do divadelní fikce. Nejvýmluvnějším příkladem je někdejší inscenace muzikálu *Hvězdy na vrbě*,* s níž HaDivadlo v 90. letech slavilo úspěch v Brně i v Praze a která se stala jednou z nejpopulárnějších v historii tohoto souboru. Děj hry byl jednoduchý: v jistém nejmenovaném moravském příhraničním městečku se v „blíže neurčený den“ srpna

* *Hvězdy na vrbě*, bigbítový retro-muzikál v duchu 60. let, HaDivadlo, premiéra 19. 12. 1992 (autor a režie Karel David a kolektiv HaDivadla)

roku 1968 chystá oslava sedmistého výročí založení tohoto městysu. V první polovině sledujeme „konkurz“ či spíše výběrové řízení na „kulturní náplň“ celého slavnostního večera. Konkurz vede místní komunistická nomenklatura, která je příznačně rozdělena na „konzervativce“, kteří by si přáli, aby tradičně vystoupil „folklorní soubor Jarabáček“, a „reformisty“, kteří by rádi pro tentokrát dali „šanci mladým“ a nechali by studenty místní průmyslové školy, aby oslavy pojali svobodně a po svém, s hudbou, která je zajímá a baví. Samotné oslavy pak probíhají ve druhé polovině představení; spontánní zábava s „bigbítem“ se v očích mocných stává nepřijatelnou, mají pocit, že se jim věci vymykají z rukou a tak volají kamsi „na ústředí“ pro pomoc. Oslavy pak, jak v té době každý divák nad patnáct let správně očekával, brutálně přerušily tanky „spřátelených“ vojsk Varšavské smlouvy (velmi hlasitý zvukový záznam dunících tankových pásů a autentické vysílání Československého rozhlasu z roku 1968 se fantasmagoricky prolínaly s písní The Doors, kterou zpíval herec oblečený a nalíčený jako zpěvák Jim Morisson). Zpřítomnění srpnových událostí roku 1968 a s nimi spojených emocí bylo mimořádně účinné, mimo jiné i díky iluzivní *hře s divákem*.

Na konci přestávky totiž herečky v pionýrských krojích rozdaly divákům vlaječky a herci, kteří přestavovali místní komunistické šéfy, ve stresu řadili diváky do špalíru, který vedl z foyer až do sálu (což vzhledem k tomu, že v Praze hrálo HaDivadlo v nejrůznějších typech zařízení, od dokonale vybavené Archy, přes sál klubu Chmelnice až po divadlo Spirála na pražském Výstavišti, vypadalo vždycky trochu jinak). Dále všechny vyzývali, aby hlasitým provoláváním vítali „delegaci z družebního města ve Svazu“. Reakce byly různé: někteří diváci se této „taškařice“ odmítli zúčastnit (lpěli na svém *statutu diváka*, který má vždycky odstup), někteří nesměle přizvukovali a někteří se vesele a se vší vervou pustili do pokřiku „Ať žije Sovětský svaz! Ať žije soudruh Krutov!“. V této aktivitě byli neustále podporováni herci, kteří představovali obyvatele onoho fiktivního městečka v nervózním očekávání „vzácné návštěvy“. Herec představující „soudruha Krutova“ pak v mohutném kožichu a s patřičně sveřepým výrazem procházel tímto špalírem a blahosklonně „kynul davům“, obletován herečkou, která představovala místní učitelku ruštiny. Teprve poté, co všichni – diváci i herci – takto „přivítali sovětskou delegaci“, mohli se odebrat do sálu a přestávka skončila.

Ve druhé polovině pak herci s obecenstvem automaticky jednali jako s dalšími obyvateli, kteří přišli na oslavy sedmistého výročí založení svého města. Tuto snahu podporovalo už scénické řešení: dvojí elevace byla postavena zrcadlově proti sobě a

hrálo se v prostoru mezi nimi; diváci na jedné straně viděli na diváky na protější straně a mohli sledovat veškeré jejich reakce. Chtělo by se říci, že šlo o typický anti-iluzivní postup, protože diváci tím, že před očima měli druhou polovina publika, byli nutně stále utvrzováni v tom, že jsou v divadle. Tady byl ale prostor diváků rafinovaně zahrnut do prostoru celé inscenace – jako by se říkalo *Jsme všichni v sále místního kulturního domu a společně slavíme sedm set let našeho města*. Této představě pochopitelně některé sály vyhovovaly více (například klub Chmelnice skutečně vypadal se vším všudy jako malý, nepříliš vzhledný „kulturák“ ve kterési obci – a to včetně zázemí, záchodků a podobně; naproti tomu v divadle Spirála na pražském Výstavišti se *Hvězdy na vrbě* vyjímaly poněkud bizarně, zejména když kromě popsaného uspořádání do neúplné arény seděli diváci i na sedadlech umístěných spirálovitě u vnitřní stěny této válcovité budovy, až vysoko pod světelnou lávkou).

Ve druhé části představení se pak čepovalo reálné pivo, které bylo rozdáváno mezi diváky, během „taneční pauzy“ byli diváci z prvních řad vyzýváni k tanci (samotnými herci, anebo se ti „odvážnější“ spontánně připojili), losovala se skutečná tombola, a diváci tak na lístečky, které obdrželi, mohli vyhrát nějakou maličkost. *Hvězdy na vrbě* byly zkrátka mimořádně kontaktní inscenací, která diváky vyzývala k přímé účasti. Dají se použité postupy označit za iluzivní? Dokonalá obrazově-mimetická iluze, nezbývá než zopakovat, těžko připadá v úvahu: žádný divák nemohl propadnout dojmu, že je na skutečné oslavě skutečného městečka. Byla řada takových, kteří se všech těchto „vítání“, „tancování“ a „losování tomboly“ aktivně neúčastnili a raději věci – většinou pobaveně – sledovali, pozorovali. Ale i ti, kteří se do věcí naplno pustili, dobře věděli, že se do sálu nějak dopravili, zaplatili vstupné, našli své očíslované sedadlo v příslušné řadě; že nejsou kdesi na Moravě v roce 1968 (jak ukazují dobové kostýmy a účesy herců), ale v hlavním městě téměř třicet let poté. Divadlo je ale velmi účinně vyzvalo ke spoluúčasti na hře: *pojďte hrát s námi, jako bychom byli tam a tehdy*. Divák se mohl, pokud chtěl, do této hry v různé intenzitě zapojit (nebyl samozřejmě do ničeho nucen).

V „sebraných papírech převážně o divadle“ *Principa parodica* uvádí Ivo Osolsobě tento příklad hrajících si koťat: jedno kotě, jež dosud bylo s druhým ve „vzájemné přátelské interakci“, vydá signál, že si chce hrát a náhle zaujme soupeřivý postoj a chce útočit. Důležité je, aby druhé kotě signál přečetlo a identifikovalo výzvu ke hře. Koťata se propůjčí „modelu nepravého zápasu“. Co by se stalo, kdyby druhé kotě nerozeznalo, že jde o hru a vzalo výzvu k soupeření vážně? V tom případě *„se*

musí bránit, (jinak) je to všechno pouhý model, pouhá skoroskutečnost, představující v měřítku 1 : 1 a pomocí autentického materiálu situaci, která ve skutečnosti neexistuje, situaci, která je pouze fiktivní, která je jen hrou! V případě, že je to jen hra, je tu hned další rozhodování: přijmout hru, nebo ji odmítnout?"[122]

S trochou nadsázky se dá říci, že každý divák v divadle je v pozici takového kotěte: musí identifikovat signál ke hře, a tu hru přijmout nebo odmítnout.

Hra (chápejme: proces hraní) s divadelní iluzí souvisí velmi úzce. Hra je vždycky *reálná* (ve svých prostředcích) a zároveň *fiktivní* (nejde o skutečnost, jde o hru!). Prostřednictvím reálné hry vzniká fiktivní situace: *„Primární prvek divadelní reprezentace… je dán živým a pohybujícím se tělem. Pohybující se lidské tělo se prezentuje jako pravdivá věc (…) Ale toto lidské tělo už není věcí mezi věcmi, protože je někdo předvádí, vyčleňuje z kontextu reálných událostí…",* píše Umberto Eco.[123] Ve smyslu *i-llusio* si divadelní tvůrci se skutečností *po-hrávají*, ba dokonce se skutečnosti *vysmívají*. Hra ovšem probíhá se vší vážností a zaujetím, uvnitř hry se všechno děje *doopravdy*. Ve stati *Básník a vytváření fantazií* z roku 1908 říká Sigmund Freud: *„Nejmilejším a nejintenzivnějším zaměstnáním dítěte je hra. Snad smíme říci: každé hrající si dítě se chová jako básník, když si vytvoří vlastní svět nebo, správněji řečeno, přenese věci svého věta do nějakého nového, sobě vyhovujícího řádu. Bylo by pak nesprávné se domnívat, že nebere tento svět vážně; naopak, bere svou hru velmi vážně, vynakládá na ni velké množství afektů. Protikladem ke hře není vážnost, nýbrž – skutečnost."* [124] Stejně tak Stanislavskij radí budoucím adeptům herectví: *„Až se v umění doberete té pravdy a víry, již lze nalézt v dětských hrách, pak se budete moci stát velkými herci."* [125] A ještě Diderot: *„Nic nepřipomíná herce na jevišti nebo při studiu víc než děti, které v noci napodobují na hřbitovech strašidla, zvedajíce nad hlavu velkou bílou plachtu na vrcholu tyče a vydávajíce zpod ní kvílivý hlas, který děsí chodce."*[126]

Dobrá, řeč je o hře dětí a koťat, ale co dospělí jedinci? Platí pro mě prakticky totéž. Hans-Georg Gadamer ve stati *Pravda a metoda* zkoumá estetické a jiné vlastnosti hry. Připomíná, že *„v hraní samotném tkví vlastní, ba posvátná vážnost. (…) Hráč sám ví, že hra je pouze hra a že je vsazena do světa, který je určen vážností účelů. (…) Pouze je-li hráč pohroužen do hry, plní hra svůj účel. (…) Kdo nebere hru vážně, ten hru kazí."*[127] Upozorňuje, že hra je pro hráče rizikem, hrát si lze pouze s vážnými možnostmi. A právě v tomto riziku spočívá půvab, který má hra pro hráče. *„Dokonce i v takovým hrách, v nichž se snažíme řešit úkoly, které jsme si*

sami dali, tkví půvab hry v riziku, zda to „vyjde“, zda se to „zdaří“, zda se to „zdaří znovu“. (…) Hra je to, co hráče poutá, co jej zaplétá do hry a nepouští se hry ven.“[128]

Ve hře se tedy zachází se skutečnými věcmi (mohu čepovat a pít skutečné pivo) a veškeré jednání je skutečné (v logice a podle pravidel hry – mohu například skutečně tancovat). Hra – u dětí, dospělých i zvířat – má jasně vymezený rámec, časový (někdy začíná, někdy končí) i prostorový, a má svá jasně daná pravidla (to či ono už se nesmí, např. překročit vymezené hřiště nebo fyzicky napadnout spoluhráče). Co je dovoleno ve hře, není dovoleno v reálném životě. Divadlo oba tyto předpoklady splňuje dokonale. Paradox tradiční terminologie spočívá v tom, že čím je divadlo iluzivnější ve smyslu realistické mimeze, tím více prvek hry omezuje. Na druhou stranu – čím více ho akcentuje, tím větší prostor má iluze jako *illusio* – žertovná, ironická hra s realitou. Prvek hry se dá rozvinout, rozprostřít do všech stran, diváky a jejich prostor nevyjímaje. Aktivní spoluúčast diváka, jak ji vzýval Bertolt Brecht, nemusí být jen snahou vytrhovat diváka z pasivního sledování divadla založeného na realistických konvencích (*iluzivním realismu*) permanentním zdivadelňováním *na jevišti*, aby tak získal odstup a mohl racionálně a chladně zvažovat, „jak se věci doopravdy mají“. Stejně tak dobře lze hned z kraje divákovi přiznat „toto je hra“ a v různé míře ho do ní zapojit. (Důsledně vzato, divadlo nemusí diváka předem žádat o svolení, to získává v okamžiku, kdy divák do divadla vstoupí.) *Oddat se iluzi* pak neznamená propadnout klamnému dojmu, že sleduji skutečnost, nýbrž účastnit se vědomě fiktivní „hrové“ reality. A v takovém případě už neplatí freudovská představa „absolutního bezpečí“ diváka v hledišti, naopak – divák je „ve hře“ a stát se může leccos, je *vystaven riziku*. Hranice divadelního *hraní (si) s realitou* zdaleka nemusejí být určeny rampou (míněno mentální i skutečnou prostorovou hranicí v konvenčním hracím prostoru). Mohou se posouvat a přelévat. *„Ne scéna ohraničuje hru, ale hra scénu, ne scéna je příčinou, proč to, co se na ní děje, chápeme jako hru, ale hra je příčinou, proč místo, kde se odehrává, chápeme jako scénu,“*[129] komentuje Osolsobě Zichovu *Estetiku dramatického umění*, již cení vysoko, ale v tomto případě upozorňuje, že Zich „obrací příčinu a následek“.

Režisér Vladimír Morávek inscenoval *Hamleta*[*] tak, že se začínalo před divadlem pompézním pohřbem mrtvého krále. Celá událost byla navíc pojednána jako mediální přenos a suchou novinářskou dikcí komentována do mikrofonu.

[*] William Shakespeare: *Hamlet*, Klicperovo divadlo Hradec Králové, premiéra 25. 3. 2000 (režie Vladimír Morávek).

Poklidné prostranství před divadlem v Hradci Králové se tak stalo *prostorem hry*, který byl zrušen, jakmile se diváci odebrali do sálu. Při představení téže inscenace v pražském Divadle pod Palmovkou pohřební průvod zastavil tramvaje a automobilovou dopravu v libeňské ulici před divadlem – prostor hry se tedy rozlil ještě dál, protože ovlivnil i nezúčastněné osoby. V obou případech nevznikla iluze, že jsme na skutečném pohřbu, platila ale nevyslovená výzva divákům *Hrajte námi hru, že pohřbíváme Hamletova otce*. (Snad jedině náhodný pozorovatel v Libni, jemuž nebyly známy okolnosti – tedy že jde o divadlo –, si mohl pomyslet, že tam *doopravdy* pohřbívají někoho hodně významného. Musel by to ale být člověk, který věci nevěnoval více pozornosti, nevěděl nic o existenci a umístění Divadla pod Palmovkou a přehlédl výrazný nápis nad vchodem do něj, jinak by mu nemohlo uniknout, jak velmi byla celá událost *teatralizována* a *hyperbolizována*, a nejspíš by ji rychle zařadil do *divadelního kontextu*.)

V Západočeském divadle v Chebu v inscenaci *Kupce benátského*[*] na začátku scény soudu se Shylockem (přesněji řečeno scény, v níž Žid vymáhá od Antonia svůj úpis v podobě libry masa) jsme použili analogický efekt. Soudní lavice pro Shylocka a Antonia byla umístěna na jevišti, stejně jako stolec pro dóžete-soudce. Ostatní účastníci a přihlížející (Bassanio, Graziano, Tubal, Salerio…) měli rezervována volná místa uprostřed první řady. Ve chvíli, kdy vstoupil dóže (bočním vchodem přes hlediště), všichni herci povstali. Herec představující Bassania se pak otočil za sebe do publika a dal jasně najevo, že to platí i pro ostatní – přichází soudce, na znamení úcty je třeba povstat. Po krátkém váhání se vždycky obecenstvo v hledišti až na pár výjimek zvedlo ze sedadel a skutečně stálo, dokud dóže nedal znamení, že se všichni mohou posadit a soud může začít. Nešlo o křečovitou a předem prohranou snahu navodit iluzi, že jsme přítomni soudu v Benátkách, a to *všichni* v sále, obecenstvo nevyjímaje. Šlo opět o výzvu k jistému typu hry: *Chcete-li, hrajte s námi, že jsme u tohoto soudu, kde se rozhodují věci o životě a smrti.* Uvažujeme-li dále, divákům se tak říká: *Nečekáme, že uvěříte, že jste se přemístili v čase a prostoru. Ale přistoupíte-li na hru, přítomné věci* **budou skutečné***. Společně s vámi zpřítomníme fikci. Budete mít ní reálnou účast spoluhráče.* Záleží pak na každém divákovi, zda je ochoten se takové hry účastnit; to se navíc může lišit představení od představení a záleží na spoustě faktorů, věkovým složením konkrétního obecenstva počínaje a celkovým průběhem představení, náladou a rozpoložením v sále konče.

[*] William Shakespeare: *Kupec benátský*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 3. 6. 2006 (režie Zdeněk Bartoš).

7c. Vlastnosti hry a iluze jako ludická realita

Ivo Osolsobě ve své teorii ostenze potvrzuje, že *„z hlediska teorie hry model je hračka a modelování je hra“.*[130] Věci ve hře se mohou dít úplně stejně jako v běžné realitě, v tomto smyslu jde o *realistickou nápodobu*: člověk vykonává tytéž úkony, chová se stejně, užívá tytéž předměty jako ve skutečnosti. Na rozdíl od skutečnosti ale ve hře mohou věci, pohyby, gesta, konání a celé události nabývat *nereálných vlastností* – mohou se zpomalovat či zrychlovat oproti normálnímu proudu času, mohou získat naddimenzované nebo naopak bizarně titěrné rozměry, mohou být rozsekány do různých sekvencí, neprobíhat chronologicky lineárně, zkrátka mnoho běžných úkonů lze ve hře provádět *jinak* než ve skutečnosti. V chebské inscenaci *Maratón*[*] (ostatně podobně jako v mnoha jiných inscenacích této hry) tři muži běží běh na dlouhou trať. Herci zde střídají různé styly, běží nejrůznějšími (často komicky nadsazenými) způsoby, na místě, čelem k divákům, bokem k divákům, do kruhu; na začátku v jakési parodii na aerobik se rozcvičují. Chebští diváci často oceňovali jejich výkon – a nejspíš si neuvědomovali, že více než výkon herecký bezděky vyzdvihovali výkon sportovní. Bylo změřeno, že během půldruhé hodiny představení všichni tři protagonisté reálně uběhli ne snad plných maratónských dvaačtyřicet, ale přece jen něco přes osm kilometrů. Jejich pot, vyčerpání, popadání dechu, než ze sebe dostali slovo, pravidelné oddychování při běhu – to všechno je zcela reálné, žádná iluze skutečnosti. Během představení herci kabaretním způsobem komunikovali s diváky, vcházeli mezi ně, dávali jim napít z láhve šumivého vína, kterou nechávali kolovat po hledišti, aby vzápětí umíchali nový „nápoj lásky“. Je-li hra brána vážně a hrána důsledně, tyto chvíle mají kvalitu skutečnosti. Rozdíl spočívá v tom, že tato „herní“ realita je jasně ohraničena; je předem stanoveno: *toto je hra* (kdyby ke kterémukoliv divákovi *ve skutečnosti* přistoupil cizí člověk, zapředl s ním familiární rozhovor a nabízel „nápoj lásky“, reakce by byla s největší pravděpodobností podstatně jiná a méně přívětivá než zde, kdy víme, že je to hra). Jsme-li uvnitř tohoto herního rámce, stylizované okamžiky, např. záměrně zpomalený běh, náhlé přerušení, komické zrychlování až do úplného padnutí, jsou přijímány zcela přirozeně (vzpomeňme na Frejkovu úvahu o *jevištní deformaci,* v níž mluví o *„dobrovolném odmítnutí iluzivních kvalit v umění“*[131] – má na mysli samozřejmě realistické konvence zobrazování, proti *iluzi jako hře* by nejspíš nic nenamítal). Divák předem nemusí vědět, kde přesně

[*] Claude Confortès: *Maratón*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 17. 2. 2007 (režie Filip Nuckolls).

limity hry jsou a jaká pravidla *uvnitř* přesně platí; toto napětí tvoří součást diváckého očekávání, zvědavosti a ochoty „nechat se překvapit“.

Ve hře je dovoleno *více* než ve skutečném životě; hra stimuluje představivost účastníků, a je tím zábavnější, čím více nabídne to, co by diváka nenapadlo. Stejně tak hra otevírá netušenou pluralitu hereckého výrazu, kdy dává prostor vedle interpretačního herectví, vyžadujícího fixování a opakování, také pro improvizované či polo-improvizované momenty, kdy je možno vystoupit z role, okomentovat ji, vzít v potaz konkrétní okamžitý impulz, nechat se inspirovat, *střídat hereckou techniku*.*

Je tedy rozdíl, bereme-li iluzi jako *klam*, „pokus o podvod“, cosi v jádru falešného, nebo jako *bezpečně vzdálený* fiktivní svět, který se nás netýká, ale do něhož se můžeme projektovat. Anebo jako *hru*, která nás vyzývá k zapojení. Klam cosi tají a zakrývá, *neopírá* se o skutečnost, hra (pokud je předem jasnými signály deklarováno, že jde o hru) je otevřená, o skutečnost se opírá, a s její pomocí vytváří alternativu této skutečnosti s vlastními pravidly. Tuto alternativu nenazývejme fikcí, nazvěme ji *ludickou realitou*. Pravidla mohou být odhalována postupně – ostatně i hádanka je druh hry. Vždycky jsou ve výhodě ti, kteří hru připravili, kteří ji organizují, oproti těm, kteří ji sledují nebo jsou vyzváni, aby se zapojili. Ale minimálně dává na výběr: lze se zúčastnit nebo zůstat stranou.

To jsou tedy podstatné vlastnosti hry. Ovšem fakt, že do hry jsou zapojeni diváci, že divadelní *hraní (si)* ***je určeno divákům,*** považuje Hans-Georg Gadamer za kvalitu zásadní. Děti si hrají samy pro sebe, dokonce ani sportovní zápasy nejsou primárně určeny divákům (přestože davy fanoušků na stadionu tvoří nedílnou součást společného zážitku). Hra v divadle se však mění v podívanou. V divadle *„hráči hrají své úlohy jako v jakékoli jiné hře, tedy hra je předváděna, avšak hra sama je celek z hráčů a diváků. (…) Stane-li se hra divadlem, dochází v ní jako hře k naprostému obratu. Divák se dostává na místo hráče. Hra se hraje pro diváka a v diváku, a nikoli v herci a pro herce. (…) Otevřenost směrem k divákovi naopak spolukonstituuje uzavřenost hry.“*[132]

Ve chvíli, kdy divák na hru přistoupí, musí počítat s tím, že s ním divadlo bude manipulovat. Dění uvnitř hry je skutečné (doopravdy máváme na soudruha Krutova, doopravdy doprovázíme mrtvého krále na poslední cestě, doopravdy vstáváme, abychom vytvořili širší hrací prostor pro hru na Shylockův soud a přitakali účasti na

* Koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila (aktivně působilo v letech 1962 – 1990) přímo stála na vytváření ludické reality, herního – hrového rámce; Vyskočil nazývá herce *hráčem* a je celoživotním přívržencem a obhájcem ludické podstaty divadla. [Více: ROUBAL, Jan. *Ludická koncepce Nedivadla Ivana Vyskočila.* Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, 1999.]

ní, doopravdy odpovídáme – nebo ne – na všetečné otázky maratónského běžce, odkud jsme na představení přijeli). V okamžiku, kdy je hra přerušena nebo dojde k jinému významného zvratu, který je vždy v moci a režii divadla, je to pro diváka hlubší zážitek, než když představení sleduje více méně nezúčastněně, když *prvek hry není akcentován*. Nejdále zašlo HaDivadlo – diváka vtáhlo do hry pomocí nejrůznějších (zábavných) postupů (pivo, tombola, tanec), a pak hru brutálně ukončilo duněním tanků. Divák, který dobrovolně vstoupil do okruhu fikce – alternativní „hrové“ reality – tak musel zažít nepříjemně rychlé vystřízlivění. Věděl, že ve skutečnosti v danou chvíli žádné tanky nepřijely (v tom smyslu *nepropadl iluzi*), navíc to do značné míry musel předpokládat. Každopádně zde však zavládla iluze ve smyslu *illudo* (*tropit žerty, vysmívat se*) – co jiného než výsměch je přinutit diváky v polovině 90. let vítat vlaječkami družební delegaci ze Sovětského svazu?; ve smyslu *hrát si* (s různými, třeba velmi kontrastními prvky – Jim Morrison a ruské tanky); ba dokonce *illusio* ve smyslu *ironie* (řec. eironeia) – přehánění nebo úmyslné tvrzení zjevného opaku. *„Ironie svou podstatou nutí posluchače, aby byl během poslechu aktivní, aby přemýšlel a vybral si svou vlastní pozici v hovoru.“*[133] Stejně tak i divadlo tímto typem *illusio-ironií* nutí diváka k pozornosti, ba ostražitosti, vyzývá ho v různé míře ke spoluúčasti – řečeno s Brechtem, nenechává ho *pasivním*.

7d. Obhajoba rampy, proražení rampy

V 70. letech minulého století zakladatel italské režie Giorgio Strehler v přednášce s názvem *O vztazích mezi jevištěm a hledištěm – důvody a prostředky pro zapojení diváka* považoval fyzické zapojení diváka za výstřelek, který nebude mít dlouhého trvání, a projev všeobecné krize hodnot a převratu tradičních vztahů (včetně vztahu herec – divák). *„Divákovi se může přihodit, že bude dovlečen na jeviště, že najednou bude v náručí držet nějakého herce, třímat rekvizitu nebo bude zapleten do nějaké kolektivní akce. (…) Absence alternativního návrhu dovoluje předpokládat, že tyto bezvýznamné pokusy jsou záchvaty, které mají do budoucna málo vyhlídek.“* [134] Je nepochybné, že výše popsané pokusy o nastolení hrové reality v sobě nesou riziko, že prostě nemusejí vyjít. Hra sama o sobě není pozitivní nebo negativní fenomén; jde o to, zda splní svou funkci a otevře nové možnosti vnímání ze strany hlediště. Pokud funguje jako pouhé extempore a divák trne hrůzou, že bude z poklidného bezpečí svého prostoru „vyloven“ a vystaven zrakům ostatních, tedy

dotlačen do role, se kterou nepočítal a ve které mu není dobře, nejde o hru, nýbrž o šikanu.

Ostatně už ve 30. letech minulého století oponoval prvním pokusům tohoto druhu Otakar Zich z důvodů *strukturálních*, považoval to za nesmysl a útok na podstatu divadla jako umění obrazového: *„Je naprosto nepřípustné, aby se svět jeviště míchal se světem hlediště. (…) Činí-li se teď pokusy, aby herci vystupovali i v hledišti, je to umělecká absurdnost. (…) Herci v hledišti přestávají být dramatickými osobami, jsou artisty. Spojením jeviště s hledištěm vzniká prostor, který nic* nepředstavuje*, nýbrž jen* je*, totiž interiérem. (…) Umění taneční by to sneslo, ne však umění dramatické, jež je obrazové: to prostě pomíjí, měníc se ve skutečný, jen esteticky upravený život. (…) [Umění]* **musí zůstat uměním***, a ne se* **změnit** *v život.“*[135] Je však evidentní, že právě tímto směrem se jeden významný proud divadla od druhé poloviny minulého století ubírá; jestliže Zich říká, že při takovém propojení se divadlo stává jen *„esteticky upraveným životem“*, de facto *karnevalem*, potom právě o takový „karneval“ se mnozí divadelníci pokoušeli a pokoušejí: prostor, který jen *je* a nic nepředstavuje, a totéž má platit pro člověka, pro slovo. To je v úvodu citovaná *„touha překonat mimezi a přiblížit se přímému ztělesnění, setřít naprosto všechny hranice mezi tělem herce a virtuálním tělem postavy“* (Christian Biet a Christophe Triau).

Nelze všechny pokusy o „míchání jeviště s hledištěm“ jedním mávnutím odsoudit jako omyly a slepé uličky, je však zapotřebí, obzvlášť v dnešním v mnoha ohledech eklektickém* divadle, posuzovat je z hlediska jejich *funkčnosti*: buď jsou funkční (pro zvolený styl inscenace, pro aktivizaci diváka a *pro nastolení ludické reality*) anebo samoúčelné (a stávají se zbytečným ornamentem a klišé). Zich samozřejmě nepovažoval oba prostory – jeviště a hlediště – za hermeticky uzavřené, nýbrž naopak za navzájem propustné onou „magickou hrází“ zvanou *rampa*. „Rampa *je tím jezem, přes nějž se přelévá proud optických a akustických dojmů do hlediště, ale* rampa *je také tou prolomenou hradbou, přes niž proniká dychtivý zrak a sluch obecenstva na jeviště.“*[136] Opět je třeba říci, že rampa (tj. fyzická hranice mezi jevištěm a hledištěm) byla už dávno prolomena, a jde ostatně o rampu, která přehradila divadelní prostor teprve v renesanci, se vznikem interiérového divadla

---

* Ve smyslu: čerpání z cizích pramenů, z nichž si tvůrce vybírá, co mu vyhovuje, a skládá z toho vlastní dílo nebo stanovisko. V divadle může jít právě o míšení různých *konvencí* a výběru toho, co inscenátoři považují za správné a použitelné.

italského kukátkového typu. O rampě tohoto typu těžko může být řeč v případě kruhového antického amfiteátru, ani u lichoběžníkové scény alžbětinského nezastřešeného divadla, z níž se herec mohl přímo obracet do tří stran a ještě do lóží po vnitřním obvodu stavby, ani u španělských *corrales* s vyvýšeným pódiem bez opony. Ještě jednou: míněna je rampa ve fyzickém smyslu slova, nikoliv v psychologickém podle Anne Ubersfeldové, která mluví o *„neviditelné hranici o napětí 100 000 voltů“* mezi divákem a hercem. V tradiční divadelní budově kukátkového typu jsou dnes nástupy herců na scénu přes hlediště (např. postranními vchody pro diváky), běžnou věcí, *přijatou konvencí,* která nikoho nešokuje ani nezneklidňuje. Obrátí pohled diváka na chvíli jinam než přímo před sebe (na jeviště), přesměruje jeho pozornost, rozrůzní jeho vjemy. Zároveň zdůrazňuje imaginární pokračování dramatického prostoru za jeviště, a to do všech stran, jakoby obklopoval sál a celou divadelní budovu; díky tomu se herec jako dramatická osoba může zjevit prakticky kdekoliv.

V divadelní adaptaci svrchu zmíněné sci-fi komedie *Pane, vy jste vdova!*[*] v Západočeském divadle jsme se pokusili závěrečnou scénu v divadle roztáhnout do prostoru, který se logicky nabízel, protože už jako takový existoval – na celý divadelní sál (který v tu chvíli je skutečným chebským divadlem, jež ***hraje divadlo*** ve hře). Vyjádřeno prostřednictvím Zichovy teorie opravdový divadelní sál ***zobrazuje*** divadelní sál fiktivní (v poměru 1 : 1). Viděno optikou *iluze* jako *ludické reality* zde především zaznívá výzva k divákům: hrajte s námi, že jste spolu s ostatními postavami hry v divadle, kde platí trochu jiná pravidla; hrajte s námi diváky v onom divadle. Všechny postavy pak postupně do sálu vcházejí bočními vchody, Král s Generálem a dalšími hosty se objeví ve skutečné lóži (na místě, kde je v pražském Národním divadle umístěna královská, resp. prezidentská lóže tak, aby hlava státu byla sama viděna odkudkoliv z hlediště). Rampu jsme fyzicky prorazili i v inscenaci *Mrzák inishmaanský*[†] ve scéně, kdy se všechny postavy hry dívají na dokumentární film *Muž z Aranu*, a při této činnosti sedí na předscéně čelem k divákům (imaginární plátno je umístěno na zadní stěně hlediště). Jedna z postav, Helena, hází na plátno vajíčka, která má vyrovnaná na papírovém platu. To, že hází vajíčka, víme především z komentářů ostatních postav, jež ji vybízejí, „aby přestala házet“; herečka vlastně celou dobu jen „zaměřovala“, aby se správně trefila na plátno. Na konvenci,

[*] Miloš Macourek a Václav Vorlíček: *Pane, vy jste vdova!*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 31. 12. 2009 (režie Zdeněk Bartoš).
[†] Martin McDonagh: *Mrzák inishmaanský*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 25. 3. 2006 (režie Zdeněk Bartoš).

že hází „jenom jako“, tedy činí příslušný pohyb paží, ale vejce z ruky nepustí, by diváci jistě bez problémů přistoupili, ale zvolili jsme jiné řešení. Teprve ke konci scény, když už nikdo nečekal, že by došlo k vrhu vejcem (přece nehodí postava ze hry vajíčko do hlediště!), herečka vejce skutečně hodila. Pravidelně se ozvalo vyjeknutí a rozhořčené protesty z místa, kam vejce dopadlo; vzápětí smích. Došlo asi k tomuto: diváci zprvu akceptovali, že vzhledem k aranžmá celé scény (dvě skupiny diváků sedí proti sobě; jedna skutečná, druhá divadelní, sledující film na plátně, jež je nutno si „domyslet“ kdesi za hlavami diváků) nelze vajíčka doopravdy házet, zároveň si však určitě někteří představili, že by se to mohlo stát (znamenalo by to, že Helena hází vejce na plátno, ale zároveň, že reálně existující herečka zasáhne reálně existujícího diváka). V okamžiku, kdy vejce letělo vzduchem, předvídala většina příšerné důsledky (obsah vajíčka na šatech několika diváků a sedadlech, boule na hlavě případného nešťastníka, který „ránu schytá“ apod.). Když vejce dopadlo, vyšlo najevo, že jde pochopitelně o atrapu, vyfouklou skořápku naplněnou papírovou drtí. Nezřídka se stávalo, že po chvíli vejce letělo zpátky na jeviště, což herci většinou brali do hry (herečka představující Helenu nevěřícně zírala, co se to děje, vejce bedlivě prozkoumala, potřásla jím u ucha, atd.). Už spojení „vzít do hry“ svědčí o pokusu *vzít do hry diváky* fyzickým proražením rampy, rušením a opětným nastolováním *divadelní* reality na jedné straně a *nedivadelní* skutečnosti na druhé. Každé takové „proražení rampy“ je vlastně výzvou ke hře. Zrušením iluze *realistické* a nastolením iluze jako *hry*.

Nabízí se přirozeně námitka, že přímé kontaktování diváků a výzvy k nim, aby se na různém stupni zapojili do hry spolu s herci, je závislé na typu textu a druhu inscenace. Interpretační činoherní divadlo se svými klasickými texty tyto možnosti zdánlivě vylučuje. Ne však docela, jak je vidno na některých předchozích příkladech; ale ostatně i praxe rekonstruovaného londýnského Globu ukazuje, jak nesmírně kontaktní a vůči divákům komunikativní a adresné pasáže obsahují Shakespearovy texty; i zde se mohou diváci do hry zapojit už prostou reakcí na otázku *Ublíží-li křesťan židovi, jak se má po křesťanském vzoru projevit jeho trpělivost?* – za předpokladu, že jim je tato otázka skutečně položena, jakoby žádná hranice (mentální rampa) mezi hercem a divákem nexistovala. Možnosti „pohrávání si s realitou“, případně „vysmívání se realitě“ jsou široké a na struktuře textu jistě závisí, avšak vůbec ne absolutně. Překvapení „ze zálohy“ jsou v moci herců, scénografů i režisérů.

Extrémním příkladem „zapojení do hry“ jsou některé projekty, které se definitivně odpoutaly od interpretace textu, které stojí na polo-improvizovaných základech a zdůrazňují právě okamžik tvorby. Umělecké sdružení Depresivní děti touží po penězích je na principu vynalézavých, vysoce ironicko-iluzivních her postaveno. Některé jejich projekty dotáhly princip mystifikace, proslavený Divadlem Járy Cimrmana (které by ostatně bez akceptování „hry na českého velikána“ ze strany tisíců diváků nemohlo fungovat), na samou hranici interaktivnosti. Projekt *Reliquiarum*, charakterizovaný jako výtvarně-sociálně-divadelně-duchovní happening, funguje takto: návštěvník „mysteriózního butiku“ si vybere z katalogu jednu či více ze sto třiceti osobností, které vzešly z internetového hlasování (jsou mezi nimi živí i mrtví politici, zpěváci, spisovatelé a další, třeba i obskurní osobnosti veřejného života – od Baracka Obamy přes Jaromíra Jágra po pornoherce Roberta Rosenberga, včetně např. psa Lajky a krávy Milky). Do příslušného boxu je mu přinesena zabalená „relikvie“ (v případě rakouských dramatiků Thomase Bernharda a Elfriede Jelinekové jde o lahvičky plné žluči apod.). Do sluchátek mu obsluha pustí komentář o životě příslušného „světce“ přednášený vtíravě uklidňujícím tónem moderátora nabízejícího zboží v televizních reklamách a teleshoppingu, zakončený vždy pokynem Nyní meditujte!

Lze namítat, že v tomto případě už vlastně nejde o divadlo (diváci kolektivně nesledují určité jednání osob v daném prostoru). Ano, nejde úplně o divadlo, mizí tu komunikační centrum a hlavní proud výměny sdělení *jeviště – hlediště* a zpět, setkání se rozpadá na individualizované zážitky a síť drobných interpersonálních komunikačních aktů. Přesto projekt nepostrádá rysy divadelnosti, především jeden, o kterém je řeč: *hru*. Návštěvník – divák je vyzván, aby se do ní zapojil, a z fragmentárních významů a prvků (vizuálních, sluchových, ba dokonce hmatových a čichových) si složil vlastní „představení“. Co jedinec, to jedinečné představení této specifické „inscenace“. Každý sám volí, o životě kterého „světce“ se zrovna chce dozvědět podrobnosti, „klestí“ si cestu plevelem mediálního bulváru promíchaného s dikcí tiskové agentury. A podobně jako v případě „chrápajícího muže v hledišti“ je každý divák přinucen zaujmout postoj, zasmát se celé věci jako „recesi“, anebo si lámat hlavu nad absurditou světa, kde hranice mezi ordinérním konzumováním zboží i zážitků a posvátnem či ušlechtilostí je volně prostupná a kde můžeme se vší vážností meditovat nad umělou orchidejí Kim Ir-Sena anebo lampou vyšetřovatele StB Aloise Grebeníčka.

Hans-Thies Lehmann to formuluje takto: *„Z postavení diváka vytrhnutého z bezpečí, z toho, že je vtáhnutý do reálného divadelního procesu a okamžiku, vyvozuje nové divadlo důsledky: zkoumá, jaké možnosti otevírá maření anebo přijímání přetrvávajícího estetického odstupu. (…) To, že tělesné zapojení je v dramatickém divadle přítomno vždycky jen latentně – Szondi ne bezdůvodně mluví o divákovi se svázanýma rukama -, se nejlépe vyjeví, když je pozornost diváků nasměrována na jejich pozici v sále v konkrétním čase, a ne na vytvářenou iluzi.“*[137]

7e. Teatralizace, divadlo na divadle jako strategie hry

Jak lze „nasměrovat pozornost diváků na jejich pozici v sále v reálném čase“? Možností je nepřeberně. Odhlédněme od svým způsobem extrémních případů, kdy herci zapojují diváky přímým kontaktem a výzvou k fyzické spoluakci, aby je divadlo mohlo hromadně zahrnout do rámce své hry (*Hvězdy na vrbě* v produkci HaDivadla, *Kupec benátský* nebo *Maratón* v Západočeském divadle aj.). Za vtažení diváků do rámce hry lze považovat také klasický (i Brecht je dnes klasikem) moment *zdivadelnění*, tj. zdůraznění faktu, že *jsme v divadle* a probíhá divadelní představení. Diváci sice sedí ve svých sedadlech a zdánlivě je jim ponechán jejich statut pozorovatele (nejsou nuceni ke spoluúčasti, nejsou přemísťováni, vytahováni na jeviště nebo vyzýváni k vlastnímu projevu), ale tak jako v *Hvězdách na vrbě* se stali součástí fiktivního městečka, zde se stávají součástí divadelní události, jejího zdůrazněného průběhu. Nejde vlastně o nic jiného, než o přepínání mezi *ostenzí* a *pseudoostenzí* v Osolsoběho teorii, o „odhalování Potěmkinových vesnic“ a jejich nového budování.

Dodo Gombár inscenaci Molièrovy komedie *Skapinova šibalství*[*] v Moravském divadle Olomouc zahájil tím, že se herci scházejí na předscéně, usedají za dlouhý stůl a jakoby „zahájí čtenou zkoušku“. Sledujeme různé lidské typy (opozdilec, snaživá slečna, nespokojený bručoun), ke konci této „zkoušky hry *Scapinova šibalství*“, kdy se herci rozcházejí a rozčileně vykřikují, „že to nikdy nedají dohromady“, nešťastný „režisér“ zůstane a za stolem „usne“. Následující hra je koncipována jako jeho „sen“ ideální inscenace Scapinových šibalství. Tento princip je prastarý, zhusta užívaný i samotnými dramatiky: Shakespeare takto zarámoval *Zkrocení zlé ženy*, kdy nechal sluhy provést žert na spícím opilci – převléknou ho do

[*] Molière: *Skapinova šibalství*, Moravské divadlo Olomouc, premiéra 12. 3. 2004 (režie Dodo Gombár).

knížecích šatů, po probuzení zmateného pobudu přesvědčují, že je šlechtic, a pro pobavení je mu hrána fraška o hubaté Kateřině a Petruchiovi, který ji „zkrotí“. (Tento rámec, Shakespearem nedotažený a neukončený – nevíme, co se s opilcem stalo po skončení „hry ve hře“ – , je často škrtán; režisér Michal Lang ho ve své inscenaci této hry[*] zachoval a nechal dokonce herce před začátkem „hry ve hře“ přebírat jednotlivé role – papírové svitky – a „prosit“ svého principála, aby směli hrát něco jiného; až k nesnesitelnosti zbytněl v inscenaci záhřebského Chorvatského národního divadla,[†] kde nešťastného opilce v knížecích šatech nechali i s jeho doprovodem sedět na kraji předscény a sledovat celý průběh hry až do konce a občas do něj vstoupit nějakým komentářem. Vlastní závěr pak stejně vyzněl do ztracena, podobně jako v původním textu.) Zmíněný Dodo Gombár své inscenace velice rád „balí“ do vnějšího rámce: totéž použil ve svém *Snu noci svatojánské* ve Švandově divadle,[‡] kdy osazenstvo podnikového večírku zmoženo pitím a únavou usne a zažije „magickou“ cestu athénským hájem, anebo v *Kauze Divá Bára* v Městských divadlech pražských,[§] kdy se herci opět „připravují na představení“ založené na adaptaci Němcové novely a představitelka hlavní role paralelně „prožívá ve své šatně“ podobné ústrky jako hrdinka v knize. Přiznaně divadelní rámec použil i režisér Petr Štindl v inscenaci *Příběhů obyčejného šílenství* Petra Zelenky v Západočeském divadle.[**] Do prázdné scény se ještě před zhasnutím v sále ozve reálný inspicientův hlas z reproduktoru: „Technika, prosím na scénu, technika, prosím na scénu, není postavená scéna“ (atd.). Skuteční kulisáci se pak začnou trousit ze stran, křiknou na zvukaře v kabině nad hledištěm, aby „jim tam hodil nějakou muziku“ a pustí se do stavění scény. Světelná změna nastane teprve tehdy, když přitáhnou rozměrnou truhlu, ve které je ukryt herec představující hlavní postavu. Podobné *zdivadelnění* se pak objeví ještě jednou ve scéně, kdy herci mají na jevišti představovat diváky baletního vystoupení. Logika prostoru velí, aby seděli na židlích ve stejném směru jako skuteční diváci a takto sledovali baletku; tím by se ale ocitli *zády* k hledišti a nebylo by pořádně vidět a slyšet, co hrají. Pustí se proto do improvizované „hádky“, jestli by nebylo lepší sednout si čelem k divákům, že to je přece taková „konvence“ a že si to diváci

[*] William Shakespeare: *Zkrocení zlé ženy*, Činoherní klub, premiéra 16. 9. 1997 (režie Michal Lang).
[†] William Shakespeare: *Zkrocení zlé ženy,* Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca v Rijece, premiéra 18. 4. 2008 (režie Vito Taufer).
[‡] William Shakespeare: *Sen noci svatojánské*, Švandovo divadlo, premiéra 17. 12. 2005 (režie Dodo Gombár).
[§] Božena Němcová, Dodo Gombár: *Kauza Divá Bára*, Divadlo ABC, premiéra 22. 11. 2008 (režie Dodo Gombár).
[**] Petr Zelenka: *Příběhy obyčejného šílenství*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 24. 4. 2010 (režie Petr Štindl).

domyslí, že sedí „jako zády k nim“. Polovina tak učiní, druhá polovina trvá na původně dohodnutém směru zády k hledišti; před zraky diváků jsou tak ironicky konfrontovány dvě jednoduché konvence. Na konci této scény, kdy rozčilený herec-divák odchází a spílá svým kolegům, že „jsou divný“, zahrne do svého „rozhořčení“ i celé hlediště: „Všichni jste divný!“ Režisér Filip Nuckolls v inscenaci *Terasy*[*] v témže divadle nechal v sále zhasnout až poté, co představitelé ústředního páru, Madelaine a Étienne, několik minut za plného světla sedí u protilehlých stran dlouhého stolu a snídají; po chvíli se ozve obligátní nahraná prosba, aby si diváci „nezapomněli vypnout své mobilní telefony“ – tehdy oba vzhlédnou, aby zapátrali, co to je a odkud to zní. Může se to zdát jako chyba (zvukař se zdržel a pustil své „hlášení“ už do hry) nebo jako „kouzelný“ zásah vnějšího světa do předváděné fikce (jakoby by byla na vnějším světě nezávislá!), zároveň je to ostentativní ***zdůraznění faktu divadla***. Všechny tyto příklady (a daly by se uvést desítky jiných), ať už rámují samotnou inscenaci do „snu“ některé z postav anebo do zdánlivě „rodícího se divadelního procesu“ zkoušky nebo „chyby“, pracují se *zdivadelněním,* některé přímo s *divadlem na divadle*.

Fenomén *zdivadelnění* vykládá Anne Ubersfeldová prostřednictvím klasické freudovské psychologie. Klíčovým pojmem je tu *popření (dénégation)* – člověk, který ve spánku sní, *ví, že sní*, i když tomu nevěří a nechce věřit. Stejně tak v divadle jeho vnímání „osciluje“ mezi vírou v zobrazovanou realitu a popřením této reality; k tomu mu dopomáhá, jak už bylo řečeno, množství signálů, že se nachází v divadle. Ubersfeldová prostřednictvím *popření* originálně zdůvodňuje, proč realisticky a naturalisticky iluzivní divadlo žádnou iluzi nemůže při nejlepší vůli vytvořit: popření se totiž „rozlije“ i na okolní svět. Jestliže podobnost dění na jevišti se společensko-ekonomickým světem diváka je dotažena do extrému, celý tento svět je popřen, *„propadne se do popření.“*[138] Ubersfeldová se ztotožňuje s Brechtem v tom smyslu, že tento proces vrhá diváka do pasivity – tak, jako nemůže ovlivnit to, co se děje na jevišti, nemůže nijak zasáhnout do reálného světa kolem sebe. Divák – *„bezmocný voyer“*[139] totiž tuto roli přijímá i ve vlastním životě. Odtud je jenom krok k idealistické představě, že jedině divadlo, které nenechává diváka pasivním příjemcem, trpně se identifikujícím s divadelním obrazem, divadlo, které ho *aktivizuje*, může v důsledku vytvořit diváka schopného činem ovlivnit i svět kolem sebe, což je přání staré jako divadlo samo a pozdní plod evropského osvícenství, razící myšlenku, že divadlo má

[*] Jean-Claude Carrière: *Terasa*, Západočeské divadlo v Chebu, premiéra 6. 6. 2009 (režie Filip Nuckolls).

mít výchovný a morální cíl (na druhou stranu osvícenec Rousseau se této představě vysmál). Divadlo na divadle má stejný účinek jako sen ve snu: *„Jak víme od časů Freuda, když se nám zdá, že sníme, sen uvnitř snu říká pravdu.“*[140] (To samé je známo z *Hamleta* – dánský princ nechal sehrát „Past na myši“, aby usvědčil svého strýce z vraždy svého otce, tedy aby se *vyjevila pravda*).

Díky dvojímu popření je *sen ve snu* pravdou. Stejně tak divadlo na divadle je „odmaskovaným“ divadlem – iluzivní znak je odhalen v kontextu scény, která ho obklopuje. Ubersfeldová se to dokonce pokusila vyjádřit matematickým vzorcem: jestliže běžný vjem diváka (*vd*) z iluzivního divadla je *–x* (mínus jako znaménko popření), pak v případě zdivadelnění (*-y*) tu máme rovnici:[141]

$$vd = -x - (-y) = -x + y$$

V teorii to znamená, že divák „pošle do sféry popření“ všechno, co spadá do scénického celku, ovšem v zóně vystavené zdivadelnění dojde k převrácení znamének a teatralizovaný úsek se tak „vynoří“ do skutečného světa.

Bezmála šedesát let po Brechtovi ovšem v dnešní divadelní praxi často vidíme, že toto „odmaskování“ a „zdivadelňování“ funguje jako chatrná berlička, pomocí níž chtějí inscenátoři své dílo ozvláštnit; jako alibi, které tím, že „přiznáme barvu“, že jde o divadlo a nepředstíráme výsek opravdové reality, má ospravedlnit jinak celkovou bezradnost (což je případ až obsesivního rámování inscenací do vnějších dějů – ovšem také fiktivních! – některými režiséry, které se pak stane protivnou a vyprázdněnou manýrou). Další důkaz, že *zdivadelnění* a *divadlo na divadle* je jednou z konvencí, která sama o sobě nemá pozitivní či negativní kvalitu a u níž je nutno, jako u každé konvence, zvažovat funkčnost v kontextu určité dramaturgicko-režijní koncepce, v závislosti na metodách a průběhu zkoušení, a s respektem k vnitřním motivickým liniím textu, který má být inscenován. Jako každá konvence se navíc nadužíváním opotřebovává; jestliže iluzivní realismus byl avantgardou odsouzen „do starého železa“, je to dáno, mimo jiné, i únavou a vyčerpáním takového způsobu inscenování. Není třeba připomínat, že cokoliv se stane na divadle rutinou, přestává překvapovat a tudíž bavit. Hlavní námitka proti realistickému ilusionismu „zleva“ (z levicově orientované části avantgardy, tedy její naprosté většiny) zněla, že konzervativní divák – „měšťák“ se chce v divadle utvrzovat ve svém chápání světa a vztahů uvnitř něj a vyžaduje od něj proto stále to samé; divadlo mu to (z existenčních důvodů) dopřává a vzniká tak začarovaný kruh.

Sociologické proměny návštěvníků divadel za posledních sto let a proměna jejich vnímání v časech boomu audiovizuálních médií jsou samostatným tématem; zde snad stačí podotknout, že ani premisa „divák žádá stále totéž“ neplatí stoprocentně, protože kdyby tomu tak bylo, jiné formy divadla by se těžko prosadily; navíc je příliš obecná, lze oponovat stejně obecným tvrzením, že „divák žádá stále něco nového“. Jistý potenciál *zdivadelnění* však nelze pominout: v mnoha případech může jít o účinné nastolení *hrové reality.* V ní se skutečně může leccos nového odhalit; hlavně je divák přinucen se zapojit, ať už přímo a fyzicky nebo “jen“ aktivním *zaujetím postoje*.

Díváme-li se na každé jednotlivé divadelní představení jako na *hru* svého druhu (hru s divákem – pro diváka – hru *na něco* spíše než *o něčem*), nabízí se vedle rozlišování divadla na *iluzivní* a *neiluzivní* (kdy narážíme na problém, co termínem zrovna *iluzivní* myslíme) ještě popis divadla, které moment hry *potlačuje* nebo naopak *podtrhuje*, které skutečnost *ironizuje* nebo ji naopak bere *vážně*. Rozkmit mezi oběma póly může být velice rychlý, někdy nepostřehnutelný. Jsou inscenace Vladimíra Morávka s jejich obžerností téměř barokní nebo Jana Antonína Pitínského s jejich melancholickou ironií *iluzivní*? Jestliže iluzi chápeme jako hru s realitou, jako výsměšné (ironické) přehánění, spojování neslučitelných protikladů a naoko zastírané tvrzení něčeho jiného, než opravdu chceme říct – a tudíž i hru s divákem, který je nucen volit, zaujímat postoj a sám se rozhodnout, jak s tím, co vidí, naložit, pak jsou vysoce iluzivní.

7f. Aktivita a pasivita diváka

Výzvou pro divadlo je, jakým způsobem uplatnit *princip hry* s promyšlenými pravidly tak, aby by divák jako „pouhý přihlížející“ neupadl do nežádoucí pasivity a zároveň nebyl ztrapněn nebo inzultován. Zatímco v případě sportovních utkání jsou pravidla striktně daná a neměnná, divákům (fanouškům) předem známá a jejich překročení je rozhodčím trestáno, u každé jednotlivé divadelní inscenace toto neplatí. Pravidla jsou sice také předem smluvená, známá jsou ale jen jedné straně (hercům, resp. divadelnímu týmu) a součástí *iluze-hry* s divákem může být právě jejich postupné odhalování, porušování nebo modifikování *během hry*. Při sledování fotbalového zápasu plyne napětí už z prostého faktu, že není předem znám výsledek. Jsme zvědavi, kdo vyhraje, a s jakým nasazením, bravurou či lstmi je vítězství dosaženo. Při sledování divadelního díla to může a nemusí hrát roli (celá

řada her je notoricky známá, navíc významná část současného divadla s tradiční aristotelskou strukturou od expozice po katastrofu a nějakým rozuzlením zápletky vůbec nepočítá); i když jsme zvědavi „jak to skončí“, mnohem důležitější a zajímavější je, *co* k tomu vedlo, *jakými cestami* toho bylo dosaženo. Sledovat hraní fotbalu a hraní divadla může být v obou případech nezáživné, nezajímavé a nudné nebo naopak vzrušující a strhující zážitek nabitý emocemi – divadlo má však mnohonásobně větší flexibilitu pravidel své hry a u divadla mnohem víc než na výsledku záleží na samotném průběhu (naproti tomu ve sportu konstatování „tým krásně hrál, ale prohrál,“ je pouhým eufemistickým vyjádřením neúspěchu). Divadlo i fotbal lze intenzívně spoluprožívat (a hlasové či pohybové projevy jsou na stadionu mnohem silnější a výraznější než v divadelním sále, k lítosti mnoha divadelníků), divadlo však může diváka zapojit do své hry takříkajíc „na svém hřišti“, anebo mantinely tohoto hřiště posunout za netušené hranice.

Režisér Giorgio Strehler v už citované přednášce *O vztazích mezi jevištěm a hledištěm* upozornil na různou míru zapojení diváka v různých etapách vývoje evropského divadla. Podle něj je v antickém divadle hluboké zapojení diváka do divadelního procesu důsledkem solidarity a pevného svazku divadla se společností. Aktéři ani diváci nepřekračují hranice, zároveň mezi nimi nefunguje žádná rampa (fyzická hranice) jako dělící, diskriminující prvek. Figuruje mezi nimi „chór“ jakožto prvek jednotící a zprostředkující. Náboženské divadlo středověku pak šlo mnohem dál: publikum se zapojuje gesty i slovy, všichni jsou vlastně herci i diváky zároveň – dav na náměstí je „lidem jeruzalémským“ ve scéně „Ecce homo“, kdy seminarista představující trpícího Krista vystoupí na balkon radnice. Toto divadlo podle Strehlera stojí svým rituálním počátkům blíže než tragédie Sofoklova. Konečně italská renesance vynalezla „divadlo v uzavřeném prostoru“. Nejprve se snažilo aspoň docílit iluze exteriéru, jak dokazuje Palladiovo Teatro Olimpico ve Vicenze s dokonalou perspektivou (*trompe-l'œil* mnohonásobně zvětšující prostor) a stropem představujícím modrou oblohu s bílými mraky.[142] Strehler jako znalec a inscenátor Brechtových her a jeho souputník umělecký i názorový se na věc díval optikou sociální: zatímco ve starověku a na středověkém tržišti se mísili patricijové s obyčejnými řemeslníky, v uzavřeném divadle se publikum začalo hierarchizovat, některá místa byla lepší než jiná – *„uspořádání diváckých míst mělo reprodukovat pyramidální strukturu společnosti“*.[143] Každopádně vymezení dvou antagonistických prostorů bylo pevné. Jestliže pak ve 20. století hovoříme o roztržce s tradičním schématem *jeviště – hlediště*, toto schéma není nic jiného než divadlo italského typu,

jak je teoreticky požadovala estetika naturalismu. V jedné množině případů (klasické Řecko, středověká Evropa, alžbětinská Anglie) společnost prostřednictvím divadla *„diskutuje sama o sobě, oslavuje se a analyzuje“*, funguje *„ideální spolupráce všech zúčastněných“* a *„divadlo je nemystifikujícím zrcadlem reality, herec je občan a jeviště se obrací na diváka s veřejným přiznáním ke své roli“*; v případě druhém *„rampa drasticky odděluje to, co se odehrává na scéně, od ostatního světa, herec je ocejchován a izolován a musí se propůjčit jako spoluviník k mystifikaci skutečnosti“.*[144] V takovém divadle může být divák jako trpný element (zatímco jediný činný part hraje herec) zapojen jedině tím, že se uvedou v činnost afekty. Pohlížíme-li na věc z tohoto úhlu, pak před více než sto lety začal s divadelní avantgardou návrat ke stavu, kdy divadlo vede rovnocenný dialog, od divadla, které chce pouze *dojímat* nebo *obveselovat* a nestaví diváka před nutnost zaujmout postoj. Jde o překonání ilusionismu ve prospěch ne-iluzivních postupů? Jak se to vezme. Nejde o to, že by dokonalá mimetická iluze dříve zmátla diváka natolik, že by ji zaměnil za skutečnost. Iluze zde nejspíš funguje jako jakési *opium*, které diváka chlácholí a ubezpečuje, že to, co sleduje, je *jediný* obraz reality, a směřuje ho *„ke zbožným a konzervativním účelům“* (Strehler mluvil o *„morálním znásilnění divadla“*);[145] v druhém případě je iluze *hra se skutečností*, v níž každý – herec i divák – musí volit a k dané věci se nějak postavit. Jednou je iluze, řečeno s Milanem Kunderou a jeho teorií „druhé slzy“, *kýč*,[*] podruhé je ironickou výzvou, s níž je nutno se vypořádat.

Christian Biet a Christophe Triau své zkoumání iluze zakončují podobně *apelativně*: divadlo překračuje své meze a vstupuje do skutečného světa nikoli tehdy, když vytvoří mimetickou iluzi a dokonale napodobí okolní svět, nýbrž tehdy, když vyvolává otázky, podněcuje diskusi, nutí k zaujmutí postoje. *„Iluzorní schopnost? Iluze moci? Tyhle otázky nejspíš nebudou nikdy definitivně zodpovězeny, ale prozatím konstatujme, že způsob, jak čelit tomu, aby dopad divadla na okolní svět nebyl pouhou iluzí, spočívá v nastolení divadla, které počítá s divákem,… které umožní zapojení rozumu a uvažování stejně jako citů a pohnutí, a které svou celkovou estetickou výbavou dá prostor protikladům a protichůdným vyjádřením.“*[146] Na diváka kladou jasné nároky - není povinen věřit jakési iluzi reality, je povinen něco si *myslet*. Má se pokoušet porozumět, posoudit viděné a ocenit to svými pocity a postoji, včetně kvality herců a představení; v tom je jeho odpovědnost. *„Posouzení*

[*] Proslulá zkratka z Kunderova románu *Nesnesitelná lehkost bytí* říká, že „Kýč je absolutní popření hovna“. Propracovanější definice ze stejné kapitoly zní takto: *„Kýč vyvolává těsně po sobě dvě slzy dojetí. První slza říká: jak je to krásné, děti běžící po trávníku! Druhá slza říká: jak je to krásné být dojat s celým lidstvem nad dětmi běžícími po trávníku! Teprve druhá slza dělá z kýče kýč.“*

fikce, předváděných fiktivních situací, posouzení estetického dojmu dané hry anebo posouzení umění a dovedností divadelních praktiků - v těchto věcech činí divadlo svého diváka odpovědným úplně stejně, jako v něm probouzí city. Staví ho před nutnost pocítit, prozkoumat návrhy, které mu předkládá, a vyjádřit se k nim; anebo nevyjádřit se, nereagovat, ale s vědomím proč.“[147]

Søren Kierkegaard (jak uvádí ve své kierkegaardovské studii Petr Osolsobě) dospěl k témuž mravnímu apelu už v polovině 19. století. Jedině tak můžeme překročit mimetické limity umění, když se *„divák stane aktérem, jeho vnitřní svět jevištěm a on sám pro sebe hercem, který poznává i bezprostředně zakouší. (…) Básnickou a divadelní reprezentaci mohu poznávat a vychutnávat i ve vzpomínce, vnitřní modely pouze tehdy, když se jimi stávám, když je kupředu, cíle-vědomě opakuji v každodenním úsilí.“*[148]

8. DISKONTINUITA ILUZE

8a. Okamžiky dokonalé iluze

Než ale definitivně zlomíme hůl nad iluzí, která diváka „unáší“ do jiných světů, která mu nabízí obraz reality, do níž se *projektuje*, zauvažujme, zda tento typ iluze je skutečně jen zavrženíhodným a překonaným divadelním produktem, který si nezasluhuje nic víc, než pohrdání diváka-intektuála, který podle brechtovského ideálu přichází do sálu chladně rozvažovat a analyzovat. Do divadla přicházejí tisíce lidí, kterým je srdečně jedno, jestli je někdo „ocejchuje nálepkou měšťáka“, kteří se jdou do divadla bavit nebo si tzv. „odpočinout“. Přitom si chtějí držet odstup od jeviště (hracího prostoru), chtějí se nechat dojmout nebo obveselit – chtějí se *oddat iluzi*. (Víme přece, že zrovna Bertolt Brecht ve svých hrách jako *Matka Kuráž* nebo *Kavkazský křídový kruh* dosahoval vedle *odstupu* paradoxně i pravého opaku: úžasu, dojetí, pohnutí a estetického úchvatu. Opravdu jen díky „dojemným“ motivům – matka, která ztrácí své děti v kruté válce, resp. mladá žena, která musí o dítě, které vychovala, bojovat s citově frigidní pravou matkou biologickou –, tedy *de facto* zásluhou fabule?)

Dosud jsme operovali s předpoklady, že: 1. dokonalá obrazově-mimetická iluze na jevišti není možná (díky psychologickému fenoménu *popření* a díky množství signálů, které neustále upozorňují na fakt divadla), přesněji řečeno, je možná jedině tehdy, kdy divadlo „nastraží trik“ a předstírá, že nezáměrně překročilo hranice divadelní fikcionality; 2. iluze ve smyslu nastolení hrové a ironické reality (ironie jako žert, ironie jako zastírání nebo posun významu, *pohrávání si* s protichůdnými významy) je možná a dokonce žádoucí, protože dovoluje v různé míře a na různém stupni zapojit do této hry diváka; 3. ve všech typech divadla, jak v divadle založeném na textu s klasickou dramatickou strukturou, tak v různých experimentálních *postdramatických* útvarech a projektech samozřejmě fungují vrstvy diváckého vnímání, které jsou tradičně předstupněm k vytvoření iluze: údiv a úžas (vrstva *magie*) a elementární svalová a emocionální identifikace s hercovou tělesností (vrstva *érótu*). Připusťme však, že funguje rovněž iluze ve své komplexnosti (*magie – eros – projekce*) do té míry, že člověk skutečně *propadne dojmu, že sleduje cosi reálného*, zapomene, že jde o model, a vidí originál, ignoruje technickou stránku a vidí jen obrazovou. To je však možné jedině tehdy, jestliže se na iluzi a na každé

divadelní dílo zvlášť díváme jako na tvar *diskontinuální*, nikoli lineárně pevně provázaný.

Stendhal, spolu s Victorem Hugem třímající prapor romantického divadla, ve spise *Racine a Shakespeare* také nejprve označí dokonalou iluzi za nesmysl: divák se po dvou hodinách strávených v divadle nedomnívá, že mezitím uběhlo čtyřiadvacet hodin (jak žádalo dogma o jednotě času) nebo dokonce měsíce či roky (např. u některých Shakespearových her), protože si *umí přestavit*, že uběhl čas potřebný pro všechny události zobrazené na jevišti. Celá první kapitola spisu stojí na údajně autentickém, na ulici odposlechnutém dialogu – sporu mezi Akademikem a Romantikem. Romantik vysvětluje Akademikovi, že podle akademického slovníku *„Být v iluzi znamená mýlit se. Iluze je (…) účinek věci nebo myšlenky, která nás podvádí díky klamavému vzhledu. Iluze tedy znamená, když člověk koná na základě věci, která neexistuje, například jako ve snu. Divadelní iluze tedy spočívá v konání člověka, který uvěří, že věci, odehrávající se na scéně, doopravdy existují.“*[149] – a následuje příhoda s baltimorským vojákem, který vystřelil na herce hrajícího Othella ve víře, že je skutečný Maur hotovící se zardousit svou ženu. Stendhal dále ústy Romantika vyjadřuje přesvědčení, že iluze, kterou jdeme hledat do divadla, není *dokonalou* iluzí. *„Dokonalou iluzi měl onen voják v baltimorském divadle (…) Diváci vědí, že jsou v divadle a že jsou svědky uměleckého díla, nikoli reálného faktu.“*[150] Vzápětí zaskočí Akademika dobře načasovanou otázkou, zda může být iluze dokonalá i pro obyčejného diváka – a odpovídá, že **ano**, řekněme dvakrát třikrát během jednoho dějství, pokaždé však jen na velmi krátkou chvíli. *„Domnívám se, že tyto chvíle dokonalé iluze jsou častější než se obecně věří, a rozhodně častější, než by připustily literární debaty. Ale tyhle chvíle jsou nekonečně krátké, trvají půl vteřiny, či jenom čtvrtku. Rychle zapomeneme, že před námi stojí Manlius*[*] *a vidíme už jen Talmu;*[†] *o něco déle to trvá u mladých žen, a proto prolévají tolik slz při tragédiích.“*[151] (Vzpomeňme na Mukařovského příklady diváka, který se nechává strhnout jen výjimečně, a divačky, která představení bez dechu spoluprožívá; jsme opět u *„oscilace uměleckého díla mezi znakovostí a „reálností“, mezi zprostředkovaným a bezprostředním jeho působením“*,[152] jež se do značné míry jeví jako jev subjektivní a individuální.)

---

[*] *Manlius Capitolinus* je slavná tragédie Antoina de La Fosse d'Aubigny z roku 1698, která zpracovává osud významného patricije římské republiky. Ten byl nakonec Senátem odsouzen k trestu smrti za pokus o převrat.

[†] François-Joseph Talma (1763 – 1826) byl francouzský herec, největší divadelní interpret kontinentální Evropy konce 18. a začátku 19. století, opakovaně exceloval v uvedené tragédii jako titulní hrdina Manlius.

Podstatné je, KDY podle Stendhala dochází k okamžikům *dokonalé iluze* – rozhodně to není během přestaveb nebo v časových skocích, ani v pasážích, ve kterých se popisují události minulé nebo takové, k nimž došlo mimo scénu, ale je nutné je sdělit kvůli pochopení souvislostí; není to ve chvílích předvedené vraždy nebo tehdy, když stráž přijde někoho spoutat a odvést do žaláře; ba dokonce těmto chvílím překáží obdiv k umně vybroušeným veršům a kráse jazyka. *„Tyto sladké a vzácné okamžiky dokonalé iluze se mohou vyskytovat jedině v žáru vzrušené scény, když repliky herců se rychle střídají…* **a v intervalech mezi nimi zanechají duši diváka v citovém pohnutí**.*“*[153] V souladu se svým přesvědčením zdůrazňuje, že nesrovnatelně více takových „sladkých okamžiků“ je v tragédiích Shakespearových než Racinových. Nicméně diváci si uchovávají zdravý rozum a vědí, že divadlo je jenom divadlo a herci jsou jenom herci.

Dokonalá iluze, o níž Stendhal mluví, tedy nespočívá v realismu (jehož stejně nelze dosáhnout, a autor vypočítává, podobně jako Hugo, množství absurdit, k nimž by tento požadavek, kdyby byl důsledně realizován, vedl). Tragédie (drama) dosahuje iluze tehdy, když se dotýká citů, když *dojímá*. Řečeno dnešními termíny – spočívá v projekci sebe sama do jevištních situací a událostí. *„Úvaha, jež zasáhne srdce, neříká, že* **zlo rozprostřené před našimi zraky je skutečné,** *nýbrž že je to* **zlo, jemuž bychom sami mohli být vystaveni**. *Je-li v našem srdci špetka iluze, ne proto, že bychom si mysleli, že herci jsou nešťastní, ale protože si představíme, že my sami jsme na okamžik nešťastní. Rozesmutní nás potencialita neštěstí, než abychom předpokládali momentální přítomnost neštěstí.“*[154] Viděno z dnešní perspektivy, Stendhal (a nejen on) správně odhadl existenci zrcadlových neuronů; jen je nazývá *živou představivostí*.

8b. Iluze jako fénix

Důležitá věc, již Stendhal zdůrazňuje, je, že tato iluze je pokaždé *okamžitě zničena* a pokaždé se *znovu rodí*. Christian Biet a Christophe Triau jsou s ním zajedno: divadelní představení sice pracuje s lineární fikcí, zároveň je ale diskontinuální – *přerušovanou* – sérií oddělených okamžiků. Ty následují jeden za druhým anebo zároveň, přes sebe – jsem napnutý nebo uchvácen, *vzápětí* posuzuji; jsem dojatý, *vzápětí* to zpracuji rozumově; vidím herce, *vzápětí* už ho beru jako postavu, které věřím (nebo ne) a mohu se do ní *projektovat*. Vášeň se střídá s racionální úvahou. Jde o paradoxní stav: vím, že jsem svědkem něčeho fiktivního a

přesto chci této fikci věřit. Zrak a sluch mě utvrzuje v tom, že jsem na představení, přitom se do něj mohu projektovat a zároveň mám čas a prostor o něm přemýšlet, posuzovat jej, snít, zachovávat odstup a ještě uvažovat o celém procesu, jehož jsem součástí. Mohu se od tohoto procesu dokonce odpoutat.[155] Jakkoli bychom tedy divadelní artefakt chtěli vybudovat jako lineární tvar, který diváka na začátku uchvátí, strhne a nepustí až do konce, je to bohužel jen přání a teoretický konstrukt, především – jak poznamenávají Biet a Triau – autorů divadelních her. Publikum během představení se chová nevyzpytatelně. *„Ocení jeden moment hry, jednu situaci, těší se na „zlatý hřeb“, „výstup“, skoro bychom řekli autonomní jednotku (ne pro všechny diváky je to nutně ten samý okamžik).“*[156] Typickým, byť krajním příkladem z historie jsou slavné operní árie v podání nepřekonatelných italských sopranistek a tenorů, na něž se v Paříži chodilo *samostatně*. Divák „labužník“ vklouzl do postranní lóže na začátku druhého nebo třetího jednání (podle toho, co chtěl vidět), vyslechl „vrcholné číslo“ a běžel za další zábavou (třeba i do dalšího divadla, kde mohl stihnout další úchvatný výstup). Romány z 18. století líčí večery sestávající z přejíždění mezi Operou, Opéra-Comique a Comédie-Française.

Kromě toho – a to je další argument pro *diskontinuální* povahu divadelního představení z hlediska divácké percepce – probíhají simultánně sociální interakce během představení, před ním i po něm, ať už na klasickém kukátkovém jevišti v budově „kamenného“ divadla nebo v experimentálním prostoru bývalé tovární budovy. Tato „miniaturní představení“ se odehrávají při příchodu do divadla, během přestávky i při odchodu, vyměňují se vzájemné pohledy, úsměvy, pozdravy, názory.

Je tedy evidentní, že pro zachování duševního zdraví diváků je dokonce nezbytné, aby takto chápaná iluze fungovala jen po velice omezenou dobu, zhruba tak dlouhou, kolik je zapotřebí k vytvoření emocionální odezvy na sdělení komunikované divadlem. Delší čas by znamenal iluzi v dosud opomíjeném medicínském významu: iluze jako porucha vnímání, iluze rovnající se halucinaci, byť založená na objektivně existující skutečnosti. Tak jako herec, podle Freuda i podle Stanislavského, na rozdíl od neurotika najde cestu zpět ke skutečnosti z oblasti fantazijního splnění přání (tj. uměleckého díla, resp. procesu tvorby), stejnou cestu nachází i obyčejný divák, neurotizovaný jen v míře nevymykající se kontrole a nespadající do kategorie psychiatrické diagnózy.

Stendhalovská půl-vteřina iluze se samozřejmě nedá exaktně změřit. Dojetí, zděšení, pobavení, odpor (včetně fyziologických symptomů jako pláč či smích), jsou emocionální odezvou, která je vždy velmi nuancovaná a především striktně

individuální. „Okamžiky iluze“ nepůsobí *naráz na všechny stejně*. Míra a vůbec přítomnost této emocionální odezvy je nezměřitelné tajemství divadelního procesu, neexistuje metoda, jak změřit, zda a eventuálně jak velké cítili diváci dojetí např. při Juliině sebevraždě. Svou roli tu hrají tisíce faktorů jak na straně jeviště (způsob nastudování, inscenační klíč, řešení dané scény, ale také scén předchozích, během nichž se pro finále „připravuje terén“, ale také průběh konkrétního přestavení v konkrétním čase a na konkrétním místě, tedy vlastně už mimo-divadelní faktory), tak na straně hlediště (počet diváků, jejich věková a společenská struktura, individuální zkušenosti, vzdělání, vkus, osobnostní založení, představy o daném díle a s tím spojená apriorní očekávání). Dodejme, že mnoho současných divadelních autorů i režisérů *záměrně* pracuje s principem diskontinuity. Jak upozorňuje Anne Ubersfeldová, často vídáme na jevišti *„kaleidoskop obrazů, fungující jak koláž nesourodých prvků“*.[157] Diskontinuita je dnes jedna z *tvůrčích metod*.

9. ILUZE JAKO ESTETICKÝ VJEM [158]

9a. Divadelní zaměření a obrazové vnímání

Otakar Zich v *Estetice dramatického umění* se k tomuto stálému kolísání mezi vírou, že to, co vidíme a slyšíme, je skutečnost, a vyvracením této víry, tedy uvědoměním si „pravé“ skutečnosti, tj. že jsme v divadle, staví skepticky a považuje ho za nesprávný psychologický konstrukt. Podobně jako o sedmdesát let později Hans-Thies Lehmann považuje iluzi za koprodukt jevištního dění a diváckého vnímání; *vjem* je v jeho pojetí iluze dokonce klíčovým pojmem. A nabízí jiný pohled na divadelní iluzi: jako na kategorii *estetickou*. Píše, že během představení nám hlavou vůbec nekmitne dojem, že to, co herci hrají, je skutečnost. Logickým důsledkem ale je, že se ani neobjeví myšlenka, že to skutečnost *není*. Prostě nad reálností nebo nereálností viděného během představení vůbec nepřemýšlíme. *„To, co se na jevišti děje, není pro nás ani skutečnost, ani neskutečnost, nýbrž jiná skutečnost, než je ta, v níž jinak žijeme: skutečnost umělecká, v tomto případě divadelní.“*[159] Stav, v němž se během představení nacházíme, je tedy stav estetický, který je probouzen krásnými předměty; ten může vzniknout i např. kontemplací v chrámu nebo krásné krajině a můžeme si jej dokonce sami navodit. Zich tento stav nazývá *divadelním zaměřením*, při kterém divák vnímá divadelní skutečnost dvojím způsobem, přesněji řečeno jeho interpretace vjemu je dvojitá – *technická* a *obrazová*. Technická v tom smyslu, že divák vnímá konkrétní materiál (například malovanou kulisu) nebo konkrétního herce (kterého může divák dobře znát a těšit se na jeho výkon anebo ho naopak vidí poprvé). Obrazová interpretace vjemu je potom zřejmá: kulisa zobrazuje mořské pobřeží nebo Juliin balkón, herec představuje Prospera nebo Romea.

Důležitý je fakt, že pomocí *divadelního zaměření* divák vnímá obojí *zároveň*, aniž by se obě věci navzájem vylučovaly. Člověk na jevišti je pan XY *a zároveň* král Lear, což ve stavu divadelního změření bez problémů akceptujeme, zatímco ve skutečném životě by platilo buď to či ono.V tomto smyslu iluze *není* žádným klamem nebo podvodem. Nelze říct, že pan XY je „nepravý“ král; to by bylo oprávněné jedině v případě, že by se dotyčný ve skutečném životě podvodně vydával za monarchu. Všechno na scéně se tedy našim smyslům jeví nikoliv jako skutečné nebo naopak nepravé – *„na pravosti či nepravosti všech předmětů na scéně vůbec nezáleží“*. Naše

divadelní vnímání se nejen snese s vědomím, že určitou dramatickou postavu hraje herec, že postranní domek je kulisa a útes kašírovaná dekorace – přitom to všechno by vlastně mělo *rušit* iluzi.

Podstata divadelní iluze spočívá v Zichově pojetí jednoduše ve *stavu divadelního zaměření*, kdy podobně jako v hudbě jen „přehodíme rejstříky“ nebo vyměníme „notový klíč“: jinak vnímáme realitu, jinak vnímáme divadlo (a tehdy „cit skutečnosti“ dočasně potlačíme). Hádka dvou lidí může vypadat úplně stejně ve skutečnosti i na divadle – naše vnímání této hádky odlišuje právě jen „cit skutečnosti“ na jedné straně a „divadelní zaměření“ jako speciální zaměření obrazové na straně druhé. Znamená to také, že to, co nám připomíná divadlo (rampa, osvětlení, portály, naši sousedé), ale i to, co se nachází na jevišti a co by přísný realista považoval za falešné (dekorace, herec hrající postavu) divadelní iluzi neruší, nýbrž naopak *podporuje*, protože nás utvrzuje ve stavu divadelního zaměření. A díky němu vnímáme jevy na scéně v jejich komplexnosti – technické (reálné) i obrazové (nereálné). Pouze ve výjimečných případech převládá jen jedna část vjemu, *technická* – zejména u některých profesionálních posuzovatelů divadelních děl, kritiků a znalců. Zich předpokládá, že toto divadelní zaměření se dá pěstovat (estetický vkus a cítění se dá tříbit vzděláním a – častým chozením do divadla), domnívá se nicméně, že základy jsou položeny v raném dětství a rozvíjeny během dětských her „na něco“; každý člověk je tedy více méně disponován ke vnímání obrazu, resp. uměleckého díla, které má svou materiální stránku a zároveň *něco zobrazuje*.

Jako důkaz, že iluze není klamná skutečnost, uvádí příklad maskovaných a přestrojených postav (např. shakespearovských). Viola či Rosalinda převlečená za muže je klamem pro ostatní postavy hry (nikoliv pro herce-partnery, pochopitelně), v tomto směru je to „nepravý“ Cesario či Ganymédes. Pro diváka je to však neustále tatáž Viola nebo Rosalinda, stále o ní ví; má jeden vjem technický (tatáž herečka) a dvojí obrazový (hlavní hrdinka jednou sama za sebe, podruhé převlečená za muže). Klamem je tu počin Violy vůči Orsinovi, nikoliv herečky vůči divákovi.

9b. Limity Zichovy teorie

Jak se Zichova teorie slučuje s jinými výklady iluze? S tradičním pojmem realistické iluzívnosti nejsnáze: „technická“ část vjemu, *provedení,* je zde soubor určitých konvencí, které se vyvíjejí v čase a podléhají různým estetikám a dobovému

vkusu; „obrazová část“ vjemu je v tomto případě nabíledni (divadelní znak není nijak „zatemněn“, to, k čemu odkazuje, je jasné a srozumitelné). Iluze jako „magický“ nebo „erotický“ úžas a uchvácení, stejně jako „projekce“ a „identifikace“ není nijak v rozporu se stavem *divadelního zaměření*; to se dokonce pro mnohé z řečeného zdá být nezbytnou podmínkou. Analogicky k divadelnímu zaměření můžeme předpokládat existenci určitého *ludického* zaměření, tedy vnímání a přijetí faktu, že to, co právě probíhá je hra. Je to zaměření příbuzné s vnímáním hráčů fotbalového utkání, tenisu, boxu nebo jiného sportu; obojí se rozvíjí a pěstuje už prostřednictvím dětských her a soutěžení. Tvrdili jsme dále, že až na výjimky, kdy je divadlo omylem nebo naschvál na chvíli zaměněno se skutečností, je dokonalá obrazově-mimetická iluze vyloučená. Zichovou optikou nahlíženo, jde o „přehození výhybky“, „výměnu rejstříku“ ze specifického stavu vnímání divadelního na vnímání reality (*cit skutečnosti*); v oněch případech totiž na okamžik „zmizí obraz“, zůstane jen „technická“ část (herec Kynaston ve finální scéně rdoušení nepředstavuje Othella, je soukromou osobou, normálním člověkem, aspoň v mylných představách publika; obdobně „zpívající divačky“ v *Dobře placené procházce* záhy svůj „obrazový aspekt“ získají, diváci si ho k nim přiřadí v okamžiku, kdy si uvědomí, že jsou to členky sboru; atd.). Názor, že *iluze jakožto klamné zdání reality* není v divadle možná, Zich nevyvrací ani potvrzuje; jednoduše říká, že takto věc nestojí, protože o zdání reality nebo nereálnosti divákovi *vůbec nejde*. Vnímání divadla je pro něj specifickou duševní činností, spadající pod širší okruh vnímání obrazů a umění celkově. Jediné, co hraje roli, je vzdálenost či blízkost zobrazeného jevu od originálu, jinými slovy míra *realismu* nebo *stylizace*.

Limity Zichovy teorie můžeme spatřovat v tom, že dramatické dílo vnímá striktně jako dílo *reprodukční, zobrazující*. Jak ji ale poměřit s artaudovskými nebo brechtovskými podněty (divadlo jako „magický rituál“, divadlo založené na „zcizovacím efektu“, kdy divák vnímá divadlo *jako divadlo*), a především s divadlem *postdramatickým,* tedy takovým, které klade důraz na poněkud jiné aspekty tvorby, než je iluzivně realistické napodobování, mění funkci divadelního prostoru (který už nemá být *jiná* realita, ale *tato* realita) a herec se v extrémním případě mění v *performera*, živého člověka, který nepředstavuje někoho jiného, ale je sám sebou? Do Zichovy teorie je obtížné vtěsnat některé – zdaleka ne jen okrajové – jevy, jako např. zmíněný bulharský performer Ivo Dimčev, který si na scéně odebírá krev (nelze stoprocentně prohlásit, že *nic* nepředstavuje, *nic* nezobrazuje), anebo profesionální artisté v inscenaci *La Putyka* (i když ty by Otakar Zich nejspíš pojmenoval jako

příležitostné herce, podobající se hrajícím technikům nebo hudebníkům na jevišti; zde hrají „štamgasty“ v hospodě). Inscenace divadelního souboru Farma v jeskyni rovněž nelze vřadit jen do kategorie „výrazový tanec“ a konstatovat, že jde o umění *nedramatické*, o umění které *nezobrazuje*, protože *vypráví příběhy lidí*; nikoliv ale podle tradičního aristotelského požadavku prokomponované fabule a charakterizace postav.

Zaprvé: s „jiným druhem vnímání“, tj. se Zichem formulovaným *divadelním zaměřením* se tyto druhy divadla naprosto nevylučují, protože vždycky je divadlo šifrou svého druhu, kterou je nutno rozluštit, ať už na racionální úrovni anebo intuitivní či emocionální (v případě vysoce stylizovaných až abstraktních performancí). Takže vždycky něco „čteme“ – zřetelný obraz nebo šifru.

Zadruhé: Anne Uberseldová popisuje dynamičtější vztah dvou složek divadelního vjemu. Nehovoří o technické a obrazové části, nýbrž *performanční* a *mimetické*.[160] Performanční část je zaměřena na umění *živé přítomnosti* (sem tedy spadají i umělecké druhy jako hudba a tanec, založené na lidském těle, jež může, ale nemusí být spojeno s nějakým nástrojem, a tím „prodlouženo“; tyto druhy Zich považuje za nezobrazující a tudíž nedramatické), mimetická část je uměním *zobrazované nepřítomnosti* (malířství, film atp.), tedy druhy, které ukazují fiktivní realitu, která *tu není*. Divadlo je pochopitelně druhem, který zázračným způsobem snoubí oba dva umělecké typy, a tudíž vyžaduje oba dva druhy vnímání. To podle autorky neprobíhá *zároveň* jako v Zichově pojetí, ale v bleskurychlém střídání: *„Originalita procesu vnímání v divadle spočívá v téměř okamžitém kmitání sem a tam: a) mezi rozpoznáním obrazu a jeho popřením; b) mezi vnímáním fikce a performance.“*[161] Samozřejmě v různých divadelních tvarech převažuje tu více, tu méně akcent na performanci nebo na fikci. Ubersfeldová ale považuje za logický nesmysl, aby fiktivní, resp. obrazová část úplně zmizela – to by totiž divákovi znemožnilo odstup, *popření*, jež umožňuje nastolit *„interval mezi tím, co je ukazováno a co je myšleno“*. (A právě proto dochází ke zmatku a neschopnosti diváka orientovat se v případě výše popsaných „iluzivních triků“ jako je nastrčený „chrápající divák“ anebo „zpívající ženy v hledišti“ aj.) Celkově je důraznou obhájkyní mimeze, kterou chápe velmi široce: *„Mimesis vyhnaná z divadla dveřmi se vrací oknem: herec, muž či žena, nemůže být ničím jiným než obrazem někoho jiného, muže či ženy.“*[162]

10. ILUZE A FABULE, ILUZE A POSTAVA

10a. Přítomnost a nepřítomnost fabule v dramatu

Přestavitel francouzského literárního realismu Guy de Maupassant definuje ilusionismus jako pečlivý výběr *„logicky řazených faktů“*.[163] Být věrohodný (resp. realistický) znamená vytvořit *„iluzi celé pravdy“*. V realitě ale pravda nikdy není celá, směsice podružného se míchá s podstatným, naši existenci naplňuje množství drobných nevýznamných událostí. Realistický umělec vytvoří iluzi života *skutečnějšího než život sám* právě tím, že vyjme to podstatné. *„Talentovaní Realisté by měli být nazýváni spíše Ilusionisty.“*[164] Totéž platí pro realisticky (iluzivně) zkomponované drama (divadelní hru). Už Aristoteles vyzýval k „přehlednému“ a „jednotnému“ ději: *„Když Homer skládal Odysseiu, nezbásnil všecko, co se Odysseovi přihodilo, jako že byl kousnut kancem na Parnassu, (…) nýbrž sestavil Odysseiu kolem jednotného děje. (…) Co svou nepřítomností nepůsobí pražádný patrný rozdíl, není důležitou částí celku.“*[165] Otakar Zich mluví o principu *umělecké ekonomie* (a naturalisticky ilusionistické scéně vyčítá přemíru detailů) – *„dílo má být tak jednoduché, jak jen to je možno“.*[166]

Všechna doporučení, jak zkomponovat drama, *dramatickou báseň* tak, aby byla dostatečně věrohodná, pravděpodobná, a tudíž působila jako *iluzivní výtvor*; pravidla tří jednot, pětiaktová kompozice, jazyk ve verších nebo v próze, mluva spisovná nebo hovorová; zkrátka tohle všechno bylo definitivně zpochybněno, podrobeno mnoha zkouškám a *liberalizováno* ve 20. století. V každém případě struktura dramatu podléhá konvencím úplně stejně jako všechny ostatní součásti dramatického díla, ne-li *více*. Rozrušování tradiční linearity děje využíval ve své dramatice Bertolt Brecht, přesvědčený, že zcizovací efekt a možnost zdivadelnění musí být obsaženy už v samotném textu hry, v *technice*, kterou je napsána. Proto splétá fragmentární děje, míchá podstatné s podružným, přivádí na scénu malé postavy, které řeknou jednu větu a zmizí, jednotlivé epizody prokládá a odděluje písněmi. Ovšem fabuli, příběh, který lze poskládat z různých „střepů“ a který lze *zpětně odvyprávět*, zcela neopustil – epizody jsou provázány *kauzálně*, nikoliv *asociativně*, a jsou spojeny technikou montáže.

Hans-Thies Lehmann říká, že fabule se z divadelních her začala vytrácet až ve druhé polovině 20. století (jako určitý mezník uvádí texty Samuela Becketta). Obzvlášť markantním příkladem jsou divadelní texty francouzského autora, režiséra

a herce Valèra Novariny (narozen 1947), charakteristické netradičním zacházením s formou, rozrušovanou žánrovostí, minimalizovanou obsahovostí a především nezvyklým výběrem slovních a syntaktických prvků. *„Novarina, ačkoliv se realitě ani aktuálním podnětům nevyhýbá, se pohybuje ve světě abstrakce, v naší duši a v našem mozku, jeho texty bývají často nazývány mentálním divadlem, románovým divadlem, nebo "head plays", tedy hrami tvořenými v naší hlavě,"* uvádí Tomáš Vokáč v Divadelní revue.[167] Není třeba opakovat, že přestože tyto texty nejsou *realisticky iluzivní* v tradičním pojetí, nemusejí být prosty veškeré iluze při svém provedení. Nahlas pronesené slovo je každopádně tělesný projev, a jako takové spouští do chodu zrcadlové neurony; na „magickou sílu" slova přísahal Artaud. Jak už bylo řečeno, magické a erotické vrstvy iluze mohou spolehlivě fungovat. Dokonce mnohé tyto texty „bez fabule" mohou být úspěšnější při vytváření iluze jako hrové reality, protože prostě divák se nemůže nezapojit, má-li si hru „vytvořit ve své hlavě". Inscenace Jiřího Adámka *Tiká tiká politika*[*] je takovým „ludickým" textem a mentálním divadlem: politickou realitu přemílá pomocí rytmu, hlasu, zpěvu, opakování frází politického *ptydepe*, které cupuje na samotné slabiky.

Některé z her, které jsme v posledních pěti letech v Chebu inscenovali, stojí v souvislosti se vztahem *text – iluzívnost* za pozornost. Hra Caryl Churchillové *Prvotřídní ženy (Top Girls)* z roku 1982 pracuje právě s fragmentárností a míchá postupy tradiční dramatické fabule (poslední třetinou hry je dokonce drama naturalistické ve smyslu „neúprosného zrcadla sociální deprivace") s úplnou dekompozicí vět. V první části hry se sejdou skutečné i fiktivní „významné ženy minulosti", které při „snové" večeři vyprávějí příběhy svých životů (v nichž dominantní úlohu měli nepřítomní muži). Autorka v textu hry přímo předepisuje, kde se jednotlivé repliky mají překrývat, jak mají být roztrženy a kde mají být dokončeny. Výsledkem je přesně to, co by Maupassant odsoudil jako nezvládnutý realismus, který životní pravdu bere tak, *jak je,* tj. kdy lidé také mluví přes sebe a skáčí si do řeči. Obdobně je komponována scéna v personální agentuře, kde na třech místech paralelně probíhají pohovory s uchazečkami o zaměstnání. Je na divákovi, na který z nich se zaměří a na jak dlouho – všechny naráz zvládnout nelze – a jaké představení si v hlavě sestaví. Jde samozřejmě o *konvenci,* která nemusí *konvenovat* každému.

Nicméně i dnes existují hry, které pracují technikou realistické a naturalistické iluzívnosti. Zachovávají důsledně všechny tři jednoty, a to nejen přibližně (necelých

[*] *Tiká tiká politika* (zvuková kompozice), platforma Boca Boca Lab a divadlo Alfred ve dvoře, premiéra 25. 5. 2006 (režie Jiří Adámek).

čtyřiadvacet hodin a několik málo místností v tomtéž domě), nýbrž absolutně: čas fikce je totožný s časem skutečným a ani na okamžik neopustíme jediný – realistický – prostor. Realistická konvence v těchto případech může projevit pozoruhodnou životaschopnost. Ray Cooney své divácky úspěšné frašky píše striktně v reálném čase a na jediném místě (hotelový pokoj, obývák, kancelář v nemocnici). Metoda není úplně důsledná: po přestávce se začíná přesně na místě, kde se na konci první poloviny děj zastavil, nebo se dokonce o několik replik vrátí, takže je jasné, že fiktivní děj stál, zatímco reálný čas pauzy běžel. Cooney konstruuje mechanismus své komiky s „feydeauovskou" matematickou přesností – v nejnevhodnější chvíli vstoupí nejnevhodnější možná postava, aby žádala něco, co celou situaci, v níž se obvykle nikoli vlastní vinou ocitl hlavní hrdina, ještě více zkomplikuje. Je evidentní, že jde opět o *hru, na níž je nutno přistoupit*, protože každému divákovi je jasné, že tolik „nešťastných okolností" se v opravdovém životě v tomto pořadí seběhne najednou jen velmi zřídka.

Američan William Mastrosimone píše obdobnou metodou akční thrillery, jejichž čas, místo, a v tomto případě i děj se pokoušejí *maximálně* podobat realitě (nemají ani přestávku). Drama *Jako naprostý šílenci (Like Totally Weird,* 1998*)* se odehrává v prostorné hale vily hollywoodského producenta, do které se vloupají dva šestnáctiletí výrostci, milovníci pokleslých akčních filmů, a ohrožují dotyčného filmového magnáta a jeho partnerku revolverem. Psychologická válka „kdo s koho" končí tragicky – při přestřelce je jeden z vetřelců postřelen, druhý zabit. *Iluze* hraje v tomto dramatu zvláštní roli: ani ne tak jako absolutní zobrazení skutečnosti, nýbrž jako stav, v němž se oba chlapci nacházejí. Oba zbožňují napínavé filmy, do nichž se projektují, a chtěli by se v takové fiktivní realitě ocitnout. Proto si spolu přehrávají oblíbené scény z filmů (umějí zpaměti celé dlouhé scény a dokáží imitovat gesta, postoje, výrazy obličeje), proto se vloupají do vily svého oblíbeného herce, režiséra a producenta v jedné osobě, aby si ty nejnapínavější scény přehráli přímo s ním, aby se *ocitli ve filmu*. Jsme opět u neschopnosti rozeznat, co je *fikce a co realita*, neschopnosti, jíž trpí jeden z obou teenagerů (druhý s ním vášeň pro akční filmy sdílí, ale jeho obliba nemá parametry *diagnózy*). Iluze je hlavním tématem hry, naturalistická iluzívnost je technikou, kterou je napsána; vyžaduje scénické detaily jako sošku Oscara nebo zapalovač, který má tvar revolveru, antickou vázu, která je v průběhu hry rozbita, papoušek, který je zaživa upečen v mikrovlnné troubě atp. (Naturalismus hry *Jako naprostý šílenci*, navzdory úzkostlivě dodržované jednotě místa a času, jehož délka se shoduje s dobou trvání představení, má samozřejmě

limity popsané v předchozích kapitolách, včetně obtížného *napodobení* násilné smrti na konci.) Jistá působivost spočívá jednak v udržovaném napětí (*jak to skončí?*) a jednak právě ve způsobu, jakým traktuje *iluzi jako téma* a přitom využívá iluzivně realistickou konvenci. Svého druhu je to *barokní hra se zrcadly*.

Současné divadelní texty se nacházejí kdekoliv na stupnici *tradiční fabule, jasné postavy a charaktery* (v centru pozornosti je příběh) – *otevřená struktura, fragmentárnost, dekonstrukce* (v centru pozornosti je slovo, gesto, pohyb, lidské tělo; divák si představení teprve „složí v hlavě"). „Čistý" žánr se objevuje zřídka. Inscenování různých druhů textů, ať už s fabulí nebo bez ní, je ale věc druhá; využívá *konvence*, jako tomu ostatně bylo odjakživa. Realisticky iluzivní drama dnes naprosto nevylučuje „magický" ilusionismus barokního typu (troll v pozadí pokoje v inscenaci J. A. Pitínského Ibsenova dramatu *Nora*,* obří kachna vyplňující celý interiér příbytku v inscenaci Ibsenovy *Divoké kachny*† v režii Jana Mikuláška…).

Je potřeba dodat, že Anne Uberfeldová vidí blízkou souvislost mezi fikcí a mimezí (obrazovou součástí díla) a fabulí – i ta je podle ní přítomna v každém představení, ani *nemůže chybět*, i když třeba není zjevná nebo snadno uchopitelná, i když třeba rovina *performanční* (*tady* a *teď* každého divadelního artefaktu) převládá. Příběh (fabuli) chápe podobně široce – ne jen jako kauzálně nebo časově provázaný sled událostí, nýbrž prostě jako obsah divadelního sdělení. Je jen věcí režie, čemu dává přednost a na co klade důraz, jestli na příběh (nepřítomnou fikci) nebo na performanci *(„u Boba Wilsona fabule není ničím: všechno musí být scénickou událostí a fikce se rozplyne v přítomnosti performance"*).[168] Divadlo Dálného východu mnohem víc než příběh klade důraz právě na performanci herce (odtud fascinace Artauda a Brechta). Naopak tradiční naturalistické divadlo dává přednost vyprávěnému příběhu: performance herce slouží fabuli.

10b. Které herectví je iluzivnější?

Aristoteles sice napsal, že *„tragédie i bez představení dosahuje svého cíle, neboť pouhým čtením se jeví, jak jest; a vyniká-li v ostatních věcech, není nutno, aby se jí dostalo provozování,"*[169] a abbé d'Aubignac šel ještě dál a rovnou prohlásil, že drama je lépe číst než vidět. Cítíme nicméně, že hlavním nositelem iluze ve všech vrstvách a významech je právě ***hrající herec***. Zástupy diváků, autorů i kritiků se

* Henrik Ibsen: *Nora*, Divadlo 7 a půl, Brno, premiéra 14. 2. 2004 (režie J. A. Pitínský).
† Henrik Ibsen: *Divoká kachna*, Divadlo Petra Bezruče, Ostrava, premiéra 9. 10. 2009 (režie Jan Mikulášek).

shodují v tom, že text není nic, pokud se neoděje tělem herce. Už v předmluvě ke své komedii *Láska lékařem (L'Amour Médecin)* Molière říká: *„Komedie jsou určeny výhradně k tomu, aby byly hrány, a doporučuji, aby je četli jenom ti, kteří mají schopnost vidět a odhalit v nich divadelní hru pouhou četbou."*[170] Aristoteles se však herectvím příliš nezabývá: v XIX. oddílu *Poetiky* se letmo dotýká stránky slovní a umění deklamačního; konstatuje, že odborník musí znát, co je rozkaz a co modlitba, co vypracování, hrozba, otázka či odpověď, nicméně uzavírá, že *„uvažování o tom patří jiné nauce a nikoliv poetice."*[171]

Dá se mluvit o herectví *iluzivním*, nebo aspoň iluzivnějším než jiné druhy hereckého vyjádření? Člověk je v divadle nejčastěji (s výjimkou loutkového divadla) napodoben *týmž*, tedy opět člověkem. Připomeňme, že Patrice Pavis uvádí v *Divadelním slovníku*: *„Divák má iluzi, že před sebou vidí skutečnou postavu. Vše je zaměřeno k tomu, aby se s ní* ztotožnil*."*[172] Podle Stendhala ony půl-vteřinové iluze, kdy věříme, že sledujeme skutečnou postavu, zažíváme výhradně při herecké akci. Na okamžik, kdy v nás herec probudí silné citové pohnutí, uvěříme herci natolik, že ho zaměníme s postavou. Otakar Zich považuje toto pojetí za mylné – neustále vnímáme, že člověk na jevišti je zároveň herec XY a Hamlet nebo Romeo a nijak nás tato dvojlomnost neruší, nijak se v našem mozku nevylučuje. Nicméně ani Zich rozhodně nepopírá, že vynikajícím hereckým výkonem je divák stržen – oceňuje při tom technickou stránku provedení nebo obrazovou stránku, tedy to, co je výsledkem hercovy hry? Kdy herec dokáže diváka uchvátit? Podle Zicha tehdy, když herec *vsugeruje* divákovi prožitek citů a snah, které korespondují s vnitřní zkušeností diváka; díky tomu je tento považuje za vnitřně pravdivé a prožívá je spolu s hercem. Jak? Zich odpovídá lapidárně: tato „sugesce" je prostě *úkolem herce*.[173] (O vnitřní pravdivosti, která zavazuje, psal a učil i Konstantin Sergejevič Stanislavskij: *„O jaké pravdě lze mluvit v divadle, kde je přece všechno smyšlenka a lež? V divadle není závažné, zda Othellův kinžál je z lepenky nebo z kovu, ale to, zda vnitřní cítění samého herce, jímž zdůvodňuje Othellovu sebevraždu, je správné, upřímné a opravdové."*)[174]

Podívejme se na věc s druhé strany, optikou herce: jakým způsobem a do jaké míry se on sám *identifikuje s postavou*? To je jádro sporu různých hereckých škol a metod, jež všechny vzývají pravdu na jevišti, každá se k ní ale chce dostat různými cestami. Začněme u extrému – herec s postavou splyne. Diderot cituje Plutarchovu historku o Ezopovi: *„Ezop, když jednoho dne hrál v naplněném divadle úlohu Atrea, (…) stalo se, že jeden z otroků chtěl náhle přeběhnouti před ním a že*

on, Ezop, unaven mocným vzrušením a zápalem, s nímž živě představoval zuřící vášeň krále Atrea, zasadil mu žezlem, jejž držel v ruce, takovou ránu do hlavy, že ho na místě zabil…"[175] Diderot samozřejmě dodává, že to byl blázen, jehož měl tribun okamžitě dát svrhnout z Tarpejské skály.

Stejně tak Stanislavskij, „guru" přetělesňování a vciťování se do postavy, kdy herec při své tvůrčí práci zakouší „skutečné city", upozorňuje, že *„plné a nepřetržité splynutí s rolí a absolutní, neotřesitelná víra v to, co se na scéně děje, je jen řídkým zjevem. Známe jednotlivé, kratší či delší periody takového stavu."*[176] Naprosto uznává, že herec neprožívá na jevišti všechno stejně jako ve skutečnosti, jinak by byl velice brzy odvezen na psychiatrii, *„jeho duševní a fyzický organismus"* by tu práci nevydržel. Iluzi skutečného života v hercově projevu tedy vyvolávají *„vzpomínky na opravdovou skutečnost"*, jež dosáhnou patřičné intenzity. Jako Marmontel popisuje divákovo oscilování mezi klamem a pravdou, Stanislavskij tentýž stav považuje za žádoucí u herce. V jeho *Výchově k herectví* Torcov popisuje žertovnou operaci, kterou na něm jeho přátelé provedli. Co přitom zažíval? *„Nebyla to ryzí pravda a opravdová víra v ni. Střídalo se tu „věřím" s „nevěřím", opravdové prožívání s jeho ilusí, „pravda" s „pravděpodobností". Kdyby to byla skutečná operace, dělo by se se mnou ve skutečnosti téměř totéž, co jsem zakoušel ve chvílích žertu."*[177] Herec (tedy i divák) mohou zakoušet *„momenty plného prožívání, při nichž vzniká dojem skutečnosti".*

Avantgarda minulého století považovala psychologicky realistické herectví, *„hlubokomyslné pasivní vžívání se do stavů fiktivních osob"* a *„napodobování cizího duševního stavu, (…) často bez úvahy a bez sebekontroly"*,[178] za mrtvé. Začalo hledání nového hereckého výrazu, který vytváří *„nový život, nové skutečnosti,"* výrazu, kdy se herec stane *„živým strojem na vytváření emocí"*. Jiří Frejka psal o herectví jako o *„umění sdělit, ne umění zažít;* sdělit *přímo fyziologickým způsobem"*.[179] Pro Bertolta Brechta se herec nikdy *úplně nepromění* v postavu: *„Není Learem, Harpagonem nebo Švejkem,* **ukazuje** *tyto lidi. Pronáší s nejvyšší možnou autenticitou to, co říkají, předvádí jejich chování, jak jen to jejich znalost lidí dovolí, ale nepokouší se představit si (a nechat uvěřit), že kvůli tomu prošel úplnou metamorfózou."*[180] Důraz je na vnější stránku hereckého projevu, herec má citovat, nikoli improvizovat (oproti Stanislavského akcentu na *vnitřní život zobrazené postavy*; je ale potřeba dodat, že ten se má odrazit na vnějšku, v těle herce, a že tedy svalová představivost herce je mimořádně důležitá i v ruském systému – v tom se, vzato do důsledku, oba přístupy shodují). Brecht si navíc představoval, že když se divák (ani

herec) už nebude s postavou identifikovat, bude moci zaujmout kriticky hodnotící postoj (Brecht, v souladu se svým politickým přesvědčením, měl na mysli *sociálně kritický* postoj).

Denis Diderot v *Hereckém paradoxu* srovnává dvě slavné herečky své doby: Dumesnilovou a Claironovou. Prvně jmenovaná dáma je typem „pudové“, „instinktivní“ herečky, která *„polovinu doby neví, co říká, její výsostný okamžik se však dostaví“*.[181] Druhá je naopak racionální typ, který ovládá svou techniku, roli má pečlivě nazkoušenou a opakuje ji „bez rozechvění“. Pak ale dokáže být *„obojím: malou Claironovou i velkou Agrippinou“*.[182] Diderot tak pojmenovává, co nás zajímá a fascinuje víc: nikoli *postava*, nikoli *co* herec zobrazuje, nýbrž *jak to dělá*. *„Herci budí u obecenstva dojem ne tehdy, když zuří, nýbrž tehdy, když dobře hrají zuřivost.“*[183]

Ať už tedy ve věci herecké práce a techniky uvažujeme o ztotožnění, sugesci prožitku, impulsivním prožívání nebo předvádění a ukazování (a je jedno, zda jde o dramatické divadlo, kde herec vždycky někoho představuje, zastupuje, nebo o Lehmannovo postdramatické divadlo, kde herec neodkazuje k fiktivní realitě, ale je *performerem* vytvářejícím *událost*), ve všech těchto případech je pro diváka důležité, zda u něj herec probudí určitý *fascinovaný zájem*. Christian Biet a Christophe Triau ve studii *Qu'est-ce que le théâtre?* to říkají doslova takto: *„Vidět herce hrát je potěšení, odlišné a mnohem silnější, než když čteme text divadelní hry, navzdory rozptýlené pozornosti, nerozlučně spjaté s divadelním představením: potěšení z možnosti sledovat jeho umění. Potěšení, které zahrnuje okamžiky fascinace, omámení a vcítění, odlišné od pouhého „uvěření“, od iluze, kdy bezhlavě uvěříme fiktivnímu bytí a vesmíru; je to* **fascinovaný zájem o jedinečnou přítomnost***, jak tomu může být i u dalších prvků (vizuálních, zvukových, světelných…) celého představení.“*[184]

„Fascinovaný zájem o jedinečnou přítomnost“ je bezpochyby právě to, co diváky poutá k divadlu a práci herce. Přihlížet práci herce pak může být totéž jako přihlížet ilusionistovi – nevíme, jak to udělal, ale přihlížet této „magii“ je vzrušující. Pak může dojít i k tomu, co popsal Diderot, když poprvé spatřil Claironovou „v civilu“ – byl zakončen, že je o hlavu menší, než byl dojem, který si odnesl z jejího vystupování na jevišti. Stal se obětí *iluze*?

11. ILUZE A EFEKTY

11a. Optická a mechanická překvapení

Divadelní efekty k iluzi neodmyslitelně patří. Dalo by se o nich mluvit ve spojení s konvencemi – ostatně tyto „special effects“ (zvláštní efekty) jsou *subkategorií* divadelní konvencionality; stojí však za samostatnou úvahu, protože mají jediný cíl: *úžas, překvapení*, dokonce *úlek*. Tedy *de facto* to, co už Aristoteles považuje za podřadné ve srovnání s dobře prokomponovanou tragédií a za úkol scénografa, tedy za věc *řemeslnou*, nikoli *básnickou*. Je nicméně neoddiskutovatelným faktem, že atraktivita divadla vždycky stála mimo jiné na fenoménu *podívané*, pestrého *spektáklu* (svědčí o tom i výraz pro představení v jazycích vycházejících z latiny: fr. *spectacle*, it. *spettacolo*, z lat. *spektrum* – obraz, *spectaculum* - podívaná), „spektakulárního“ zážitku. V této oblasti se divadlo může dotýkat a prolínat s příbuznými druhy takových „podívaných“, od kouzelnických (ilusionistických) produkcí, přes akrobatická čísla v cirkusu až po arény se cvičenými zvířaty.

Zvláštní efekty – tradičně rozdělované na *optické* a *mechanické* – zajisté nezpůsobují trvalou iluzi (ve smyslu dokonalé mimetické iluze), avšak mají dvě vlastnosti, které diváky vzrušují:

1. útočí přímo na první signální soustavu, tedy soubor podmíněných reflexů vytvořených za pomoci smyslových orgánů; náhlý pyrotechnický efekt, herec, který „prolétne“ na laně nad hlavami diváků, nebo prudká světelná změna provázená patřičným hudebním či zvukovým doprovodem působí na nervovou soustavu jako silný podnět; hrubě zjednodušeno: divadlo na diváka „vybafne“ a divák se „lekne“;

2. po prvotním „šoku“ (okouzlení, úleku, „zalapání po dechu“) divák ocení technické provedení, nápaditost a bravuru takového efektu; klade si otázku, „jak to dělají“, jaký je mechanismus této „iluze“, paradoxně je rád, je-li obelstěn; jestliže je tento mechanismus odkrytý (záměrně nebo nechtěně), reaguje divák buď pobaveně (pochopí, že jde o přiznanou hru) nebo škodolibě (nezdařený pokus o iluzi je trapný). Obojí je nutno posuzovat v konkrétním kontextu.

Ke standardní výbavě k vytváření „ilusionistických triků“ patří už několik staletí propadla a padací dveře o prostoru pod jevištěm, tahy a závěsná lana nad jevištěm, pyrotechnické pomůcky (včetně kouřo- a mlhostrojů), s rozvojem divadelního svícení přicházejí nepřeberné možnosti *light designu* (lasery, svítící diody, zrcadlové koule,

projektory atd.). Nebývá dobrou vizitkou divadelního díla, jestliže jediný dojem, který si z něj diváci odnášejí, jsou právě tato „kouzla“ a zvláštní efekty; ctižádostí divadla je uchvátit prostřednictvím hercovy hry, akce, děje, zážitku z bezprostřední tvorby. Režiséři, kteří své inscenace plní pouze dunící hudbou, množstvím dýmu, hořících pochodní, světelných záblesků a efektních vstupů na scénu, se nedopouštějí ničeho jiného než opakované a vyprázdněné manýry. Přesto je škoda a vlastně chybou úplně rezignovat na tyto možnosti a podceňovat jejich působení, zejména pokud je nabízí konkrétní, dobře vybavený prostor (jako například Městské divadlo v Brně, o němž píše citovaný recenzent v úvodu). Určitý typ divadelních produkcí (nejen bombastických muzikálů, o totéž se pokouší další tvary na pomezí alternativního divadla a „mainstreamové“ zábavy, jako už zmiňovaná *La Putyka*) a také určitý typ diváka si přímo říká o bohatou výpravnost a vizuální pestrost s množstvím takových – třebas i „jen“ technických – iluzí.

V Západočeském divadle v Chebu v inscenaci Hatcherovy *Krá(s)ky na scéně* byl hlavní scénografický princip založen na rozměrném zrcadle (šestkrát pět metrů) potaženém polopropustnou fólií; na začátku tato plocha odrážela hlediště (divák mohl sám na sebe zamávat do zrcadla). V příslušný okamžik a pomocí příslušného nasvícení (muselo se svítit za zrcadlo, nikoli před něj), se tato plocha stala zcela průhlednou a vytvořila jakési „okno“. Tento postup byl opakován několikrát během představení, buď se hrálo „před zrcadlem“ (pokud byla tma v sále, diváci se v něm už neviděli) a mezitím se mohla upravit nebo úplně přestavět dekorace za ním, anebo se hrálo za zrcadlem, které po chvíli mohlo být vytaženo vzhůru. Rozsvěcování a zhasínání za zrcadlem umožňovalo rychlé „střihy“ mezi scénami, kdy se v tomto „okně“ objevovali a mizeli herci podle potřeby. Ve scéně, kdy se hlavní hrdina – muž, který hrával ženské úlohy – chystá na své první představení s ženou-herečkou a opakuje si klíčový monolog, stáli oba proti sobě, každý na opačné straně zrcadla; příslušným nasvícením (každý z opačného úhlu) vznikl uprostřed mezi nimi, na ploše zrcadla, zvláštní obraz napůl muže a napůl ženy. Stvoření bylo *víc* žena nebo *víc* muž podle intenzity nasvícení.

Je jisté, že jakmile diváci pochopili, co toto polopropustné zrcadlo „umí“, nepůsobil na ně efekt stejně „magicky“ jako poprvé, přesto bylo funkčním prostředkem pro „efektní“ změnu prostředí a situace. (Pro jevištní „zvláštní efekty“ je ovšem typické, že jejich účinek se brzy vyčerpá. Jejich síla spočívá právě v onom „poprvé“, jejich nadužívání vede k zahlcení smyslů a následně k nudě.)

Pěkný vizuálně iluzivní efekt se podařil režisérovi Petru Štindlovi v jeho chebské inscenaci *Příběhů obyčejného šílenství*. Postava Otce ve hře řeší bizarní problém, zda se žárovka vejde do úst; nakonec to vyzkouší a stane se to, čeho se obával: dostane křeč do lícních svalů a žárovku nelze vyjmout zpět. Z úst mu trčí jen závit, skleněná část žárovky „jakoby" zůstala uvězněna v jeho puse (až potud vše odpovídá textu Petra Zelenky). Na konci scény k němu přistoupí sochařka Sylvie, žena, u níž Otec nachází novou chuť do života. Zády k divákům se k němu přivine a dlouze ho políbí. Když se otočí zpátky k lidem, má v ústech rozsvícenou žárovku, závit drží mezi zuby. Kromě toho, že to je vydařený ilusionistický trik (herečka měla svítící žárovku ukrytou pod výstřihem a během „vášnivého polibku" si ji vsunula do úst), je to i funkční metafora – rozsvítila v Otci nové světlo a osvobodila ho od křeče. Ten stojí (doslova) s otevřenou pusou, teď už bez žárovky. Nejde tedy o pouhý „efekt pro efekt". Podaří-li se divadlu propojit zajímavý efekt s dalšími významy, je to šťastná chvíle.

11b. Drastické efekty

Vedle optických a mechanických efektů si lze představit i jiná, diváky neméně oblíbená „kouzla", spočívající ve fyzických hereckých akcích – zdvojení, mizení, fingované úrazy, často na hranici nebo za hranicí *drastiky*. U těchto efektů většinou hraje roli šikovná manipulace s diváckou pozorností, kterou je třeba na okamžik odvést jinam, aby se na kýženém místě mezitím připravilo to, čeho chceme dosáhnout (ostatně na principu odvedení, resp. přesměrování pozornosti stojí právě ilusionistické kousky varietních kouzelníků); správné *načasování*. V *Dobře placené procházce* v Národním divadle se hlavní hrdina Uli vrací domů v podnapilém stavu; nejen, že se celá scéna (resp. horizont sestavený ze dvou pláten zavěšených blízko za sebe) rozhoupe, takže vytváří „iluzi" rozostřeného vidění této postavy, navíc vidí dvojitě dokonce i Tetu z Liverpoolu. Ve správnou (nepozorovanou) chvíli se totiž k herečce, která ji představuje, připojila druhá, ve stejném kostýmu a paruce, a ta postavena za první konala stejné, fázově opožděné pohyby; divák tak mohl spolu s Ulim „vyjeknout", že vidí Tety dvě, aby vzápětí tuto „záhadu" rozluštil (a ocenil jako vydařený „trik"). V *Tragédii mstitele* v Divadle na Zábradlí* byla takto zaměněna kašírovaná hlava popraveného zločince za skutečnou (zakrvavenou) hlavu herce,

* *Tragédie mstitele*, volně na motivy stejnojmenné hry Cyrila Tourneura nebo Thomase Middletona, Divadlo na Zábradlí, premiéra 11. 1. 2000 (scénář a režie Jiří Ornest).

který ho představoval (a který byl schovaný pod pódiem, na němž byla umělá hlava umístěna); setnutá krvácející hlava se příšerně zašklebila; diváci vykřikli úlekem. Efekt tohoto typu je vzácně předepsán přímo autorem hry, je tedy obsažen ve fabuli (např. v *Osidlech smrti* Američana Iry Levina, kdy se v přesně načasovaný moment ze skříně vyřítí postava, o níž se všichni diváci domnívali, že je mrtvá). Nicméně je jisté, že divadlo má výrazně slabší možnosti působení hrůzy či úleku než film, který divákovi ukazuje jen malou část, výsek skutečnosti, jen to, co „chce ukázat“, navíc z příslušné perspektivy (např. očima útočníka). Díky *popření* se prakticky nestává, že by se divák v divadle „bál“ podobně jako při sledování hororového filmu.

V inscenaci komedie *Pane, vy jste vdova!* v Západočeském divadle jsme museli vyřešit několik *drastických efektů* tohoto typu: na jevišti měla být nedopatřením useknuta ruka jedné postav, z několika částí sestavena a oživena umělá žena a těžkým osvětlovacím tělesem rozdrcena hlava další postavy. V prvním případě jsme využili moment odvedení pozornosti: postava Krále, jemuž měla být ruka nedopatřením useknuta, byla oblečena v bílé uniformě s bílými rukavicemi; nejprve při obřadném přivítání „na letišti“ salutováním demonstroval, že má obě ruce a oběma je schopen pohybovat. Během hlučné a pompézní armádní přehlídky (která byla výrazně nasvícena, zatímco zbytek scény byl ponořen do šera), na malou chvíli herec zmizel v portálu a převlékl se do totožné uniformy s rukou umělou. Diváci měli zafixovaný jeho obraz „muže v bílé uniformě“ s oběma (svýma) rukama, takže když se vrátil (většina diváků jeho dočasnou nepřítomnost na scéně ani nezaznamenala) a vojáci konající přehlídku došli k němu, aby mu vzdali hold tasenými šavlemi, mohl efekt, kdy mu umělá ruka odpadla, zafungovat. Je jisté, že efekt byl oslaben dvěma faktory: useknutá ruka byla okamžitě identifikována jako umělá, a především diváci díky znalosti filmové předlohy něco takového očekávali. Ve druhém případě byly umělé části těla naskládány do tubusu z mléčného plexiskla, kam mohla nepozorovaně prolézt skutečná herečka; poté, co bylo víko tubusu odklopeno, divák místo rozřezané figuríny spatřil živou ženu. Konečně ve třetím případě jsme pracovali s přiznaně „naivním“ provedením – herec byl odnesen z jeviště, aby v následující scéně byl přinesen očividně hadrový panák s kašírovanou hlavou ve stejném kostýmu, jako herec. Na hlavu tohoto panáka ležícího na „operačním stole“ pak bylo upuštěno „vražedné“ osvětlovací těleso, což bylo doprovázeno nahraným zvukem hlasitého křupnutí. Je tedy zjevné, že tento poslední drastický „gag“ už vůbec nepracoval s pokusem o iluzivní napodobení, nýbrž otevřenou manipulací s divadelní atrapou akci *zdivadelnil* a vlastně zesměšnil pokusy o realistickou iluzívnost tím, že

ukázal na její limity. Je zázračnou vlastností jevištní konvencionality, že diváci jsou schopni přijmout tyto efekty v celé škále – od naprosté *iluzívnosti* až po její záměrné *přiznání*.

Drastické efekty se objevovaly už v Shakespearově *Zeměkouli*; rozhodně se objevují v její současné londýnské replice: v inscenaci *Krále Leara* z roku 2008,[*] ve scéně, kdy Cornwall a Regan oslepí Glostera, se dva herci hrající prvně jmenované postavy skloní nad sedícím Glosterem tak, aby divákům zakryli pohled na něj. Cornwall zády k divákům Glosterovi „vyloupává oči“, herec představující Glosetera „naturalisticky“ řve; vzápětí Cornwall třímá v ruce zakrvácený malý kulovitý předmět, z nějž trčí provázky „nervů“ a odkapává „krev“, odhodí ho za sebe (na jeviště směrem k divákům), jako by kuchal rybu a zahodil vnitřnosti; Glosterovo „oko“ se chvíli kutálí po scéně, krátce poté i druhé. Když Cronwall a Regan odkryjí pohled na Glostera, herec, který ho hraje, má oči převázané šátkem zakrváceným nejvíc tam, kde „měl“ oči. Účinek této scény nespočívá v tom, že by diváci uvěřili děsivé iluzi, že jsou na scéně skutečnému člověku vyloupávány skutečné oči; jde nicméně o iluzivní efekt (herec hrající Cornwalla odkudsi „vykouzlil“ realistickou atrapu lidských očí), který má až groteskní nádech. V publiku se také mísily výkřiky odporu a smích nad „přehnaností“ této „hry na loupání očí“. Svou roli nepochybně sehrály i *zrcadlové neurony*, neboť málokdo se v tu chvíli ubránil živé (na vlastním těle pocítěné) představě, jaké to je, být takto krutě oslepován.

Je třeba vzít v úvahu, že tyto efekty jsou rovněž věcí konvence. Několikrát zmíněný Marmontel varuje, že při budování iluze pomocí napodobování je třeba se vystříhat věcí *„děsivých nebo hrozivě pravdivých“*, například když herec, jehož postava má být zabita, schová pod kostým pytlík s umělou krví, který se v příhodnou chvíli protrhne a krev zaplaví jeviště. Stejně tak je nevkusné předvádět na jevišti věci hrubé a nízké, jako opilost a chtíč. Výsledkem je podle něj *„plochá pravda“* a to všechno by mělo být v dramatickém napodobování zapovězeno.[185] Je otázka, zda francouzské 18. století bylo o tolik zjemnělejší než naše, jisté je, že prolévání krve jakéhokoliv druhu se na jejich jevišti nezobrazovalo. Hry např. Martina McDonagha nebo Williama Mastrosimona se ale bez naturalisticky vyvedených drastických efektů neobejdou, neboť jsou přímo založeny na *šokování drastikou*. Přehnaná drastika má však účinek právě opačný – *zesílené popření*. Divák vnímá *nereálnost* drastiky silněji, ta se dokonce častěji zvrhne do frašky a reakcí je smích diváků; udržet

[*] William Shakespeare: *Král Lear*, Shakespeare's Globe, 17. 4 – 17. 8. 2008 (režie Dominic Dromgoole).

drastické efekty ve vážné rovině je vlastně téměř nemožné (scéna z *Krále Leara* je vážná a přesto se ozýval smích; McDonaghův *Poručík z Inishmooru* s fraškovitostí drastiky už přímo počítá a vrší na scéně hromady rozřezaných těl; totéž v komedii *Pane, vy jste vdova!,* kde sadistická vražedkyně „podřezává“ krk dvěma postavám přímo na jevišti velkým nožem se skrytou červenou tekutinou v rukojeti). Je možné diskutovat o míře vkusu či nevkusu takových efektů a o funkčnosti jejich použití v konkrétním stylu, jisté však je, že opět nejde o iluzi mimetickou ve smyslu *dokonalého napodobení*, spíše o *hru* s červenou barvou a umělými údy (na kterou pochopitelně nemusí mít každý divák žaludek nebo náladu).

11c. Živá zvířata – skutečnost na jevišti?

Efekty s živými zvířaty jsou ojedinělým a v divadle spíše extrémním jevem. Prastará divadelní poučka říká, že „děti a zvířata na jeviště nepatří“. Důvod souvisí s iluzí a dvojí realitou (divadelní a skutečnou) – pro malé děti ani zvířata totiž divadelní realita neexistuje, a tak s sebou přinášejí na jeviště cizorodý prvek v podobě průniku mimo-divadelního světa (v Zichově teorii bychom je také mohli nazvat *bezděčnými* herci, kteří se ocitnutím v herním rámci na chvíli stávají obrazem dítěte nebo zvířete; ovšem neuvědomělým, divák vidí a cítí, že dítě ani zvíře „nehraje“). Přesto v určitých případech může jejich zjevení fungovat jako zvláštní efekt. Ve hře Martina McDonagha *Poručík z Inishmooru* je jedním z ústředních motivů ztracený kocourek (nad jehož osudem se hlavní hrdina, irský terorista, dojímá mnohem víc, než nad hromadami mrtvol, které nechává za sebou). V inscenaci Daniela Hrbka* se tento kocour (Prcík Tomeš) na konci objevil na jevišti *živý* – cvičená kočka přeběhla kaskádovitě uspořádaný mobiliář, sežrala připravenou návnadu a odběhla, odkud přišla. Kočka samozřejmě *neví*, že hraje Prcíka Tomeše, nicméně odezva diváků byla hlasitá: kocour přišel v pravý čas a jeho skutečnost byla nepopiratelná. Je to iluzivní realismus? V kontextu inscenace ne. Je to především *zvláštní efekt* svého druhu, ostře kontrastující s hromadou rozřezaných mrtvol (umělých figurín) a litry umělé krve, jichž byla tato inscenace plná. Jeho půvab spočívá v tom, že vedle kašírované drastiky se objevila skutečná živá kočka, navíc šikovná a cvičená; jeho riziko v tom, že akce kočky zapůsobila v podstatě stejně jako drezúra zvířat v cirkuse a její autenticita mohla jako vjem „přebít“ dosavadní pracně

* Martin McDonagh: *Poručík z Inishmooru*, Švandovo divadlo na Smíchově, premiéra 13. 12. 2003 (režie Daniel Hrbek).

budovanou umělou realitu divadelního kusu, v němž všechno je *zasaženo nereálností*.[186] Stejně tak si leckterý divák mohl z inscenace *Limonádový Joe* v Hudebním divadle Karlín[*] odnést jako nejsilnější dojem živého koně, na kterém přijel na jeviště titulní hrdina. Z toho je patrné, že každý *zvláštní efekt* (a zvířata zvlášť) je věc dvojsečná a stejně jako iluze samotná také paradoxní – účinek těchto *překvapení* nevydrží dlouho a mohou převážit vnímání a pozornost do nežádoucí oblasti. Je dobré je nepřeceňovat, ale ani *nepodceňovat*: je to přece jenom druh podnětu, který k divadlu patří, který diváci očekávají a oceňují, protože divadlo je i *podívaná* nabízející okamžiky *překvapení*.

11d. Divadlo jako podívaná

Konec konců, proč se na vpád naturalistické konvence na divadelní jeviště nepodívat jako na *zvláštní efekt* svého druhu: vulgárně řečeno, když si poprvé herec na jevišti usmažil skutečnou omletu a snědl ji, nebo nasypal krmení rybičkám ve skutečném akváriu, když se poprvé otočil zády k divákovi, protože se choval „jako by tam žádný divák nebyl“, muselo být publikum navyklé na jinou konvenci minimálně překvapeno. Když se na anglickém jevišti začali v 60. letech 17. století poprvé objevovat ženy – herečky (dosavadní alžbětinská konvence velela, že všechny role, včetně ženských, hrají muži, resp. chlapci), nepochybně to obecenstvo vnímalo jako vzrušující novinku, *vizuální efekt* svého druhu. *„Žena, co hraje ženu, jaký je v tom kumšt?“*, ptá se v Hatcherově hře poslední anglický herec představující ženské úlohy Edward Kynaston. Pojmenovává tak rozpětí mezi mírou stylizace a mírou realismu, vývoj divadelních konvencí (včetně jejich *(bez)příznakovosti*) a vlastně i šokující účinek zvláštních efektů. Potvrzuje tím i povahu *iluze jako hry*. Co se stane s *iluzí*, když lidé a věci budou v divadle zobrazovány *týmž*? Anne Ubersfeldové, říká že *„naturalistické divadlo je iluzivní ze všeho nejméně“*. Jestliže iluzi chápeme jako *ludický prvek* v divadelním díle, pak ano, protože naturalistické divadlo tento prvek omezuje na minimum (ačkoli se dá namítnout, že za konkrétních okolností může být naturalismus účinným nástrojem, jak ukázala Ariane Mnouchkinová v inscenaci *Les Ephémères* anebo William Mastrosimone ve svých divadelních thrillerech). Vždy tedy záleží na tom, *jak* se s ním zachází a jakému záměru realistické a naturalistické postupy slouží.

---

[*] Jiří Brdečka: *Limonádový Joe*, Hudební divadlo Karlín, premiéra 5. 4.2007 (režie Antonín Procházka).

Režisér Alfréd Radok v televizním interview o své inscenaci hry Georgese Neveuxe *Zlodějka z města Londýna* z roku 1962 se dopustil zdánlivě nelogického pleonasmu:*„Bude to znít zvláštně, ale od divadla očekávám především divadlo.“* Přesně o čtyřicet let později, v eseji *Le Théâtre est-il nécessaire? (Je divadlo nezbytné?)* říká totéž Denis Guénoun: *„Diváci jdou do divadla, aby viděli divadlo.“*[187] To je ten „nejzvláštnější“ ze všech „zvláštních“ efektů: možnost vidět jedinečné zrození události, na tomto místě, v tuto chvíli. Vidět, co se odehraje na scéně *jakožto scéně*, co a jak dělají divadelní profesionálové *jakožto divadelní profesionálové*. Nikdo dnes podle Guénouna nechodí do divadla kvůli postavám nebo dramatickým situacím, aby se nechal *„pohltit, obklopit snovými a fantazijními vlnami iluze příběhu nebo postavy“*;[188] tuhle funkci ukradlo divadlu kino (pokud ji divadlo doopravdy kdy mělo). V čem tedy vidí Guénoun neutuchající úspěch inscenování starých a klasických her (o nichž mnozí „progresivní“ teoretici i praktici, od Rousseaua přes Huga po Brechta přesvědčeně tvrdili, že současné diváky v této „moderní době“ a na tomto místě nemohou zajímat)? Vtip je právě v tom, že diváci nejdou sledovat (napsanou) *hru*, nýbrž představení, *podívanou*; jsou zvědavi, co je tentokrát *jinak*, co tuto inscenaci odlišuje od jiných. Ten rozdíl spočívá v odlišném způsobu *zdivadelnění*. A k tomu klasika slouží výtečně. *„Jít se podívat na představení znamená konfrontovat se s inscenací, být svědkem operace spočívající v přenesení na scénu, v autonomním a jedinečném* **předvedení***, v materializaci a povolání do existence imaginárních, potenciálních prvků. Tu operaci můžeme nazvat* **hrou***.“*[189] A jsme opět u „ludického“ kořene slova iluze: divadelní iluze není *fata morgana*, není to klam skutečnosti; není to ani sen, u něhož by si člověk nebyl jist, zda sní či bdí. Je to hra, do níž je divák na různém stupni zapojen a která mu může, v těch několika šťastných případech, pořádně zamotat hlavu.

12. ILUZE BAROKNÍHO DIVADLA

12a. Iluze a skutečnost jako přesýpací hodiny

Veškeré uvažování o divadelní iluzi má počátky v baroku. Proto pojednání o baroku patří na konec této práce, jako svého druhu shrnutí. Všechno, o čem byla řeč, obsahuje už ilusionismus barokního divadla a barokního dramatu: *iluze* jako sen a zdání, *iluze* jako klam a podvod, *iluze* jako hra, *iluze* jako série vizuálních efektů, *iluze* jak překvapující podívaná. Co říká o iluzi barokní (podle francouzské datační tradice klasicistní) slovník Antoina Furetière z roku 1690? V jeho *Všeobecném slovníku* (*Dictionnaire universel*) najdeme pod heslem *Iluze* následující:

„Klamné zdání, důmyslný trik, ukazující něco, co není, anebo co není ve skutečnosti. Optika ukazuje očím mnoho pěkných iluzí pomocí broušených či mnohostranných čoček, či v temné komoře (camera obscura, fr. lanterne magique).

Iluze je také termín z oblasti morálky. Světské radovánky jsou iluzemi, jsou to pravdivé sny, marné iluze. Lidé se sytí chimérami, vizemi, iluzemi.

Iluzí jsou také úskoky démonů, kteří zjevují to, co neexistuje. Ďábelská mince je dubový list, který prostřednictvím iluze vypadá jako zlato. Pokoušel poustevníky různými způsoby, všechno to byly pouhé iluze. Veškerá zjevení ducha jsou iluzemi.“[190]

První dvě definice jsou takříkajíc světské a setkali jsme se s nimi i v jiných, pozdějších encyklopediích, třetí je typicky *barokní* a uvádí nás do alegorického světa protireformačního, post-tridentského katolicismu plného démonů, ďáblů a jejich svodů na jedné straně a Boží Milosti a svatých příkladů hodných následování na straně druhé. Člověk je mezi těmito dvěma póly – typickými *barokními antitézami*, řečeno s Václavem Černým – natažen jako na skřipci. *Iluze-sen* a *skutečnost* však v baroku nejsou protipóly, spíše „přesýpací hodiny“, v nichž se písek může pohybovat chvíli na tu, chvíli na onu stranu.

Vztah *iluze* a *skutečnosti* viděný skrze duchovní atmosféru evropského baroka je velmi vzdálený od pozitivistického 19. století – baroko se totiž dívalo na *skutečnost samotnou* jako na *šálivou iluzi* a *pomíjivý klam*, kde celý svět se rovná velikému jevišti a Bůh je jeho nejvyšší režisér. Snaha realistického a naturalistického divadla dosáhnout *iluze skutečnosti* se očima doby mezi renesancí a osvícenstvím jeví jako čirá bláhovost, neboť jak reálný může být obraz, je-li originál sám jen iluzí? V baroku by to znamenalo vytvářet *iluzi iluze*, stejně tak, jako každé divadlo je „divadlo na

divadle světa“. Ve studii *Barokní divadlo v Evropě* Václav Černý doslova pojmenovává *„typické barokní ovzduší života-snu: není vymezených pevných hranic mezi skutečností a zdáním nebo předstíráním.“*[191] *Esse* (být) a *parere* (zdát se) se prolínají a překrývají. Proto nemělo barokní divadlo žádný problém s mícháním fantastických, přehnaných, nepravděpodobných, pestrých zápletek, neboť napětí mezi řádem a chaosem, vášní a povinností, *skutečností* a *iluzí* bylo přítomno hluboko v duši barokního člověka; jen v kolika dramatech 17. století se tohle téma vyskytuje! Za všechny jmenujme ty, které to mají už v názvu: Corneillova *Magická komedie* (v originále doslova „komická“, „komediální“, v dobovém kontextu lze přeložit i jako obecně „divadelní“ iluze - *L'Illusion Comique*) nebo Calderónův *Život je sen*. Se skutečností si „iluzivně“ pohrával Molière ve *Versailleské improvizaci*, v níž zobrazuje sebe sama a svůj soubor, jak se pokouší nazkoušet hru objednanou králem; vidíme iluzivní hru proti sobě postavených zrcadel, které svůj obraz odrážejí donekonečna.

Pravdivost skutečného života a individuální schopnost *odlišit fakta a fikci* jsou podrobeny mnohému experimentování ze strany barokních dramatiků. „*Bytí jako zdání – obojí patří k sobě. (…) Baroko je klasickým věkem náhražek. Tedy předstírání. (…) Nehledí sem veškeré ukázky falešných perspektiv a ilusionistické úskoky barokní architektury, barokního sochařství i malířství? Strop barokního chrámu simuluje malbou průhled do nebeské říše blažených. (…) Perspektivní malba na barokní zdi předstírá chodbu, jejíž délka se tratí v nekonečnu.“* (Václav Černý)[192]

12b. Divadlo světa na divadelním jevišti

Ačkoliv Shakespeara považuje Černý za autora vrcholné renesance a jeho zařazení do období baroka považuje za nesprávné, připouští, že mnohé motivy (život, který se „sám v sobě zrcadlí“ a svět, který je „divadlem boží Prozřetelnosti“) najdeme už v dramatu alžbětinském. Postava Jacquese v *Jak se vám líbí* doslova říká: *Celý svět je jeviště a všichni lidé na něm jenom herci, mají své příchody a odchody*; *za život každý hraje mnoho rolí.*[193] Na snové vizi, z níž se probudíme, je postaven *Sen noci svatojánské*. Motiv *divadle na divadle*, které hlavní děj doplňuje, zdůvodňuje, *usvědčuje*, najdeme v *Hamletovi*: domněle *zdánlivé* je pravdivější než domněle *skutečné*.

(Gustav René Hocke polemizuje s tradičním chápáním slohových epoch: navrhuje vyčlenit termín baroko až pro závěrečnou fázi historického manýrismu, v níž dojde k vyrovnání mezi „iregulární“ a „klasickou“ estetikou. Pro manýrismus je pak

typické všechno fantastické, dionýské, disharmonické a artificiální. Jistoty renesančního světa jsou pryč, veškeré normy jsou zpochybněny. Hocke dokládá, že právě manýrismus stvořil perspektivistický prostorový ilusionismus a množství strojových efektů, jež baroko později rozvinulo. Manýrismus je dobou, jež si libovala v optických klamech, maskování, groteskní ornamentice (představitelem rudolfínského manýrismu je přece Arcimboldo!), dějových labyrintech a dvojsmyslech. *„Jako houby po dešti vyrážejí z půdy samí Hamleti, pochybující, sarkastičtí, miniaturní melancholici, loutky skepse. Kdo nemá pevný střed svého já, podléhá halucinaci svých dvojníků. Na manýristickém jevišti této doby se to hemží samými* doublés *a* dédoublés *– jako v Shakespearově Komedii omylů -, jejichž concettem „Jsem ten, kdo jsem? Jsem sám sobě maskou“ byla doba stejně fascinována jako Hamlet.“*[194]

Hocke považuje stav, kdy je hranice mezi bdělým stavem a sněním záměrně relativizována, za typický právě pro manýrismus. Nejen Shakespearovi hrdinové se neustále ptají*: „Který démon nás začaroval? Spíme? Sníme?“ K tomu patří „divadlo na divadle“ jako „sen v bdění“.“*[195] Dále upozorňuje na další charakteristiky Shakespearových dramat, jako extrémní kontrasty, ostré vjemy, náhlé obraty a zvraty, přehánění, *„polosvětlo smíšených charakterů“,* dále pak *„hra s bytím a zdáním, motivy masky, šílenství, identity a ujařmení vůle, nejrůznější formy nejistoty, ztrácení a znovunabývání sebe sama, a konečně fugová kompozice, zrcadlení, zřetězování, tektonika a asymetrie.“*[196] Upozorňuje na fascinaci magií, alchymií a esoterikou mnoha vzdělanců a umělců té doby (Shakespeare byl jen o dvanáct let mladší než Rudolf II., o čtyři roky ho přežil). Zkrátka, Shakespeare pro něj představuje *„manýrismus v nejvyšším možném smyslu“.* Manýrismus a baroko se tedy v mnohém potkávají, prolínají a navazují na sebe, prvky jednoho jsou obsaženy v druhém.)

Co znamená barokní *oddání se iluzi*? Václav Černý poukazuje na příklad tragédie Jeana de Rotrou *Le véritable Saint Genest (Skutečný svatý Genest)*, v níž jsou hrdiny římský císař a herec Genest. Ten pro pobavení panovníka sehraje příběh křesťanského mučedníka Adriána; avšak tak dokonale napodobí jeho gesta, modlitby a vyznání, že *napodobení* se stane *pravdou* do té míry, že na sebe vezme i mučednickou smrt. *„Maska se stala tváří, sen skutečností, zdání pravdou. Hlavní věcí je obětovat ochotně rozumný rozum iluzi srdce a nenaletět hned životu, který nás ujišťuje, že je skutečným životem.“*[197] Ve všech aspektech – nejen na divadle, ale kdekoliv, neboť celý svět je pro něj divadlem, *theatrum mundi* – baroko žádá, aby se

člověk propůjčil iluzi. Calderónova hra *Velké divadlo světa (El Gran teatro del Mundo)* uvádí na jeviště Autora a Svět, tedy Stvořitele a vedoucího hereckého souboru, a spolu s nimi alegorické postavy: Krále, Žebráka, Bohatce, Sedláka, Řemeslníka, Krásu, Moudrost a další. Logika tradičního uspořádání kukátkového jeviště umísťuje dolů do propadliště „Peklo“, nahoru do provaziště „Nebesa“; celá scéna má své hierarchické vertikální uspořádání podle společenského postavení – pro krále a božstva jsou určeny balkóny, vyvýšená pódia, závěsné vozy. Calderón rozšiřuje možnosti barokního jeviště horizontálním směrem, vychází totiž ze španělských náboženských *autos sacramentales*, hraných mezi dvěma vozy – „království pozemské“ tak umisťuje vlevo, „království nebeské“ vpravo.

Není divu, že divadlo je *preferenčním* žánrem baroka jako kulturní epochy, neboť celé baroko je teatrální a přehnané, je dobou senzačních *zvláštních efektů*. Barokní Itálie zrodila operu, která jako svérázný *Gesamtkunstwerk* (spojující zpěv, hudbu, balet, malbu, sochařství a architekturu) přispěla k rozvoji *ilusionistických* složek divadelní výpravy. Zvětšila hrací prostor, aby se na ni vešly pěvecké sbory, mytologické scény, pomalovaná plátna a kulisy. *„Čím víc nabývá na důležitost prvek „iluze“, tím méně je významný prvek „textu“ (…) a je to jen logické, neboť [libretto] představuje složku nejnepohyblivější a nejméně schopnou metamorfóz.“*[198] Nejsou dnešní muzikálové produkce v londýnském West Endu nebo na newyorské Broadwayi podobnou barokní opulentní hostinou plnou sluchových a zrakových vjemů a technických překvapení, vybízející, tak jako baroko, k ponoření „do stavu nepřetržitého smyslového úchvatu“ (bez ideologického náboje přepjatého katolicismu, pochopitelně)? *„K oblouzení sluchovému připojuje se darem ještě okouzlení, šalba, iluze zraku: k tomu slouží okázalá mašinérie, aparát dekorativní, nádhera výpravy, kouzla světel a barev, fantastický „realismus“ pohádky nebo mythologie, přikouzlený znovu na zem virtuózním divadelním architektem nebo mechanikem.“*[199] Vždyť základem barokní estetiky bylo překvapení, ohromení, to, čemu italské baroko říkalo „div divoucí“, „maraviglia“.

12c. Barokní hra na život a na smrt

Baroko však nejsou jen tragédie a opery se svým vynalézavým inscenačním aparátem. Je to i komedie, *commedia dell´arte*, hra a zábava, *„je to okouzlující a radostná iluze, marnivé a marné, ale rušné a barvité předstírání. Ten „jakoby-život“ commedie dell´arte je jen naoko a pro oko; oblaží je však a příjemně rozčeří*

smysly.“[200] Tak často zobrazovaný „tanec smrti“, *danse macabre*, patří k baroku stejně jako bujarý karnevalový rej, jsou to dvě strany téže mince, s níž v životě hrajeme. Barokní komedie nezná jemně odstíněnou psychologii postav, s jakou pracoval ilusionismus realistický. Ilusionismus barokní stojí na opačných základech, než je životní věrohodnost: děj je fantasticky rušný a členitý, pestrý a pohnutý, kypivý, přeplněný episodami, živelný, spontánní. Musí mít strhující tempo, střídá se v něm pláč a smích, rány dýkou, zrada, úskoky, přestrojení a happy endy. *„Nikdy nebylo drama více dramatem: napětí nepřetržité, stále stupňované; dění zábavné, nepředvídatelné, ohromivé, pathetické, strhující, verva sama; čirá virtuozita dramatické techniky.“*[201] Baroko velmi dobře chápalo iluzi jako hru, protože život byl pro něj samou svou podstatou *hra*, a tedy zábavná podívaná, hra *smyslná a poživačná*. Šlechta si v pastorálách *hraje* na pastýře a nymfy. *„Naše doba je stoletím pouhých zdání a v masce se chodí celý rok,“*[202] napsal italský básník Giovanni Battista Guarini. Totéž lze říci o barokním divadle, které je, jak dodává Černý, *„tvarem unikavým a dvojsmyslným, přízrakem pokládaným za skutečnost, skutečností, jež se rozplyne a zradí, nic tu není tím, nač vypadá a zač chce platit; (…) v té věčné hře omylů o světě i o sobě samém člověk nakonec ztratí sám pocit své totožnosti, ba samotnou schopnost být tím, čím je.“*[203]

Podívejme se blíže na dvě emblematická dramata této epochy: zmíněná *Magická komedie* Pierra Corneille a *Život je sen* Pedra Calderóna de la Barca, shodou okolností obě z roku 1635 (nebo začátku roku 1636).

12d. Corneille a Calderón – spirála iluzí

Corneillova komedie, která má *iluzi* ve svém názvu (*L'Illusion Comique)*, je přímo oslavou iluzivní síly divadla, nadšenou a úskočnou hrou s divákem, divadlem na divadle. Nešťastný otec Pridamant přichází za kouzelníkem Alkandrem, aby se dozvěděl, co se stalo s jeho synem, kterého svou přísností vypudil z domu. Kouzelník mávnutím hůlky rozhrne oponu, předtím však varuje:

Brzy se s ním shledáš – jen se obávám,
abys měl dost síly, až ti zhmotním stíny,
vdechnu řeč a pohyb pouhým představám,
uplynulé děje spojím s přítomnými –
až se odehraje příběh tvého syna.[204]

Neprozradí Pridamantovi, že bude svědkem divadelního představení, pouze upozorní, aby *„mlčel, nehýbal se a pouze se díval“*. Potom – pro zvýšení efektu – označí nadcházející podívanou za „kouzlo“:

Mágové až dosud marně hledali
tajemství, jak přimět k řeči pouhé stíny.
Pojďme do jeskyně, tam ti odhalím
kouzla, která zatím nezná nikdo jiný.
(…)
Teď jenom přihlížej – začnou se zjevovat
zhmotnělé přeludy – Klindor a jeho pán.[205]

Corneille nazývá divadelní postavy (Pridamant ani čtenář-divák ještě nevědí, že jde o divadlo) „pouhými stíny“ a „zhmotnělými přeludy“; metafora jeviště (světa) jako jeskyně je téměř platónská (v Platonově *Podobenství o jeskyni* je celý svět také přirovnán k jeskyni plné mihotavých stínů, jež jsou považovány za pravdivé).[206]

V následujících scénách používá autor drobná zcizení skoro v Brechtově duchu, kdyby to nebyl naprostý anachronismus: mezi jednotlivými výjevy se diváci (Pridamant a Alkandr) navzájem ujišťují: *Nebuší vám srdce? – Strach tu na mě padá*; anebo se pokoušejí odhadnout další vývoj událostí: *Zradil její lásku, ta se bude mstít! – Láska ji však taky může proměnit.*[207]

V závěru pak ve zjevné ironii kouzelník-principál ukazuje, jak:

Skončilo divadlo – teď herci postupně
chodí si k pokladně pro podíl na vstupném.
Smrt, láska, nenávist řídí se totiž tím,
co žádá jejich hra, co slouží jevišti.

A Pridamantův úžas, jak to, že dva znepřátelení muži (na jevišti) se teď spolu kamarádsky baví a mrtvola opět ožila, komentuje lapidárně takto:

A herec nesmí být svou rolí unesen,
jen slova odříká: proto pak může se
živý i zabitý, zrádce i zrazený
přátelit s druhými, když sejde ze scény.[208]

Struktura hry je jedno velké řetězení či spíše zrcadlení světa skutečného a fiktivního, pracuje s iluzí jako *klamným zdáním* (domnělá Klindorova smrt) i s iluzí

jako *hrou* (předvádění a střídání různých žánrových poloh od commedie dell´arte – chlubný Matamor, až po pastorálu – scéna v zahradě; navíc Klindor přehrává epizody ze svého skutečného života), ba dokonce s iluzí jako *ironií* (závěrečné odhalení, že to všechno bylo jenom divadlo a že herectví dnes patří mezi počestná a úctyhodná povolání, takže Pridamantovy předsudky mohou jít stranou – což v Corneillově době bylo spíš přáním než realitou). Linearita je často porušována, přeskakujeme delší časová období, některé epizody jsou náhle přerušeny nebo vůbec nedokončeny.

Calderón ve svém dramatu *Život je sen (La vida es sueño)* střídá výjevy reálného bdělého života se snovými vidinami a nechá hlavního hrdinu, prince Segismunda, upadat do nejhlubšího ponížení i mířit k výšinám moci a slávy. Jeho otec, král Basilio, vyčetl z hvězd, že jeho syn bude jednou na trůně tyranem a bude ukládat o jeho život. Nechá ho proto vyrůstat izolovaně ve věži postavené v pustině, až princ zapomene na královské dětství, považuje ho za podivný sen. Basilio se chce přesvědčit o pravdivosti hvězd, a tak zatímco Segismundo spí, je přenesen do paláce, kde se probudí uprostřed dvořanů:

Jsem to já? Či to Zigmund více není? –
Ne, ne, toť není sen, toť jasné bdění.[209]

Jakmile se dozví pravdu o svém původu, probudí se i jeho zuřivá povaha a začne se mstít. Otec zděšený představou, že by se tento zběsilý ukrutník měl stát jeho nástupcem, nechá svého syna opět ve spánku přenést na poušť do jeho věže, „jeskynního příbytku“ (opět obraz jeskyně, odkud nelze nahlédnout pravou skutečnost!). Segismundo se po probuzení znovu domnívá, že sní – spirála snění ve snu a rozmazání hranice mezi bdělostí a spánkem tu vskutku nabývá rozměrů téměř halucinogenních:

(…) v té zmatenici lidských cest
sní každý jenom to čím vlastně jest.
(…)
Co život náš? Jen třeštění.
Co život náš? Vln dutých pěnění,
pouhý to stín a přízrak jen![210]

Další „snový“ okamžik zažívá, když se lid vypraví na poušť, aby na trůn dosadil právoplatného nástupce. Mladý princ je přesvědčen, že jde o nové šálení smyslů a naprosto v tuto chvíli už není schopen rozeznat, co je sen a co realita:

Nebesa! Sním-li opravdu, nuž rychle
zbavte mě všeho vědomí, neb žádný
z bludiště toho východ nevidím.
(…)
Jakž moh jsem pravdu za sen považovat?[211]

Pochopí ale, že v této nejistotě může objevit a prosadit vlastní svobodu díky *konání dobra* – vůči sobě i dalším obětem této iluze. Právě proto, že si *nemůže být jist*, zda sní či bdí, je třeba být dobrým v obou případech, neboť obojí má své následky:

Jdu k trůnu, osude; nuž nebuď mne,
jestliže sním; a pravda-li to, nech
mne bdít. Než buďsi pravda to či sen,
po právu musím jednat; k vůli pravdě,
pravda-li to, a pouhý-li to sen,
bych přátele měl v době probuzení.[212]

Tento postoj k životu mu vlastně zůstane až do konce a přispěje k jeho vnitřní proměně (usmíří se s otcem a stane se velkodušným, pokorným a trpělivým panovníkem) – člověk svůj život vždycky jen sní a kdykoliv hrozí náhlé procitnutí, náhlé zklamání. „Nenaletí“ už iluzi života.

(…) všemu tomu naučil mne sen,
z něhožto posud nejsem probuzen,
obavu maje, by vše, co se dělo,
mžiknutím snad mi opět nezmizelo,
Než, byťby tomu tak, jak věřím sám,
bludu se přec již více nepoddám;
vímť nyní již, že život náš se krátí,
že mizí jako sen a víc se nenavrátí.[213]

Barokní divadlo se bez iluze prakticky ve všech jejích aspektech neobejde, a v mnohém slouží jako základ a východisko dodnes. Jakkoli se vypjatě náboženská

mentalita evropského baroka zdá dnes cizí a vzdálená, pestrá vizualita, marnivá hravost a bohatství efektů jsou stále inspiračním zdrojem. *„Divadelnost se vyjádří důsažnými novinkami, jimiž baroko promění podobu a formy divadla a způsoby jeho fungování; jinými slovy, barokní theatrálnost dá modernímu divadlu jeho novou techniku. (…) Baroko vyšlo od příležitostné jevištní estrády simultánního typu a vyústilo v moderní scénu vybavenou dekoracemi a veškerou architektonickou, iluminační a jinou aparaturou divadelní iluze. Tento proces, sourozlehlý s vývojem baroka, se uskutečnil především z popudů opery, mythologické pastorály a dvorské slavnosti. Na jeho konci stojí stálé divadlo jakožto budova zřízená k trvalým účelům reprezentace umělých dějů a jako veřejná instituce,“*[214] uzavírá Václav Černý svou studii a ukazuje tak, že ačkoliv *barokní* a *realistická* iluzívnost stojí proti sobě jako neslučitelné antipody, přesto jsou příbuzné, ta druhá by bez první neexistovala, neměla by totiž ke svému rozvoji technické podmínky, estetické modely a myšlenkové stimuly, i kdyby spočívaly jen v *popření* barokní rozjitřenosti a heroismu a ve snaze vrátit divadlu takzvaně *realistickou* uměřenost.

ZÁVĚR

Na začátku jsem psal, že mě k tomuto tématu přivedlo nejasnost a tápání ve věci iluze. Nyní bych na otázku, zda v divadle existuje iluze, zda divadlo poskytuje iluzi, odpověděl *Samozřejmě! Ale jakou iluzi máte na mysli?* Iluzi v pojetí Freuda, podle nějž se dobrovolně oddáváme v divadle stejnému procesu jako denní snění, abychom v bezpečí plyšových sedaček ventilovali své skryté frustrace a touhy prostřednictvím projekce svých přání do fiktivních situací a postav? Iluzi podle Stendhala, kdy na vteřinu absolutně věříme tomu, co se na jevišti odehrává, abychom to vzápětí popřeli, iluzi, která se rodí a okamžitě zaniká, aby opět jako fénix „povstala z popela“? Iluzi podle Zicha, která není nic jiného než zvláštní druh mentálního naladění, díky němuž jsme schopni číst obrazy, rozkrývat jejich významy, *de facto* jakési estetické čidlo? Iluze podle Ubersfeldové, podle níž žádná iluze není, jen soubor konvencí, jež mají potvrzovat socioekonomickou realitu, ve které divák žije? Iluzi podle Bieta a Triaua a Guénouna, jež se rovná fascinované účasti na procesu, kdy se divadlo stává divadlem, herec postavou, kdy drama vstoupí do prostoru? Iluzi jako údiv nad magií, iluzi jako biologicky podmíněnou identifikaci s jiným člověkem na základě zrcadlových neuronů? Iluzi pohádkovou a mytologickou, barokní a efektní, nebo iluzi realistickou a naturalistickou, dokonalou mimezi, jež se do detailu pokouší předstírat, čím není a nikdy být nemůže? Iluzi jako směšnou hru s realitou, ironickou hru s divákem, který se jí dokonce může na různé úrovni účastnit, investovat do ní svou aktivitu a představivost? Ano, všechny tyhle iluze patří k divadlu jako křišťálový mnohostěn, kterým můžeme otáčet a jehož každá strana mění barvu podle toho, jak je zrovna otočena ke světlu. Lze dlouho diskutovat, která definice iluze je nejpříhodnější z hlediska psychoanalytického, sociálního, literárního, fyzikálního, estetického, a co už iluzí není.

Iluzí a *iluzívností* se zabývala důkladně nebo jen okrajově spousta teoretiků i praktiků nejenom divadelních; to hlavní jsem se snažil postihnout a reflektovat. (Je pozoruhodné sledovat, jak si mnohé názory protiřečí, nebo se naopak překvapivě doplňují, ačkoliv jejich autoři žili v jiných dobách a různých zemích.) V každém případě jsem měl potřebu podniknout tuto cestu, abych si ujasnil, o co jako člověk zabývající se divadlem a tvorbou inscenací usiluji, který typ a výklad iluze je mi nejbližší a co v kontextu dnešního divadla znamenají postupy zdivadelnění; jak se proměnila divadelní komunikace s divákem (anebo naopak v čem zůstává její jádro neměnné), co divák očekává a do jakého společného „dobrodružství“, s využitím

jakých prostředků, se vlastně pouštíme. Vždycky jsem pátral po tom, jak diváci vnímají ten který typ inscenace, ten který druh divadla, proč určité věci někoho baví a přitahují, někoho naopak nudí, co diváky láká na notoricky známých a mnohokrát viděných a inscenovaných kusech. Stejně tak mě zajímá, jak fungují iluzivní (realistické), ludické a zdivadelňující prvky v mých vlastních inscenacích, a zda na diváky působí tak, jak jsem si původně přál (a proč, případně proč ne).

Je přirozenou ambicí každého divadelního tvůrce diváka ohromit, překvapit, „přikovat do židle“, zaměstnat jeho racionální uvažování a zároveň ho přinutit k citové investici. Má se pokoušet o iluzi? *Divadlo je svět iluzí.* Ano, a proto je důležité orientovat se v nich a vědět, se kterým typem iluze, se kterou vrstvou iluze chceme zrovna pracovat a povolat ji v život.

„Falešné věci, které se pokoušejí* vypadat *jako pravé věci, často vypadají mnohem víc jako ty pravé věci, než ty pravé věci, jako které se snaží ty falešné věci vypadat.“

(Terry Pratchett, Stephen Briggs: *Soudné sestry*)

POZNÁMKY

[1] ROUSSEAU, J.-J.. *Dopis D'Alembertovi (Lettre à D'Alembert)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT – Karel Kerlický ve spolupráci s AMU, 2008. 49 s. ISBN 978-80-86970-83-7
[2] CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Heslo *Illusion et théâtre / L'exaltation de la mimésis*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Bordas, 1995. 451 s. ISBN 2-04-027132-5.
[3] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 480 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[4] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 36 s. ISBN 2701119162.
[5] STOLIČNÝ, Peter. *Recenze muzikálu Bídnici v Městském divadle Brno* [online zdroj]. Zdroj dostupný: <http://www.musical-opereta.cz/slavny-muzikal-bidnici-uz-se-hraje-v-brne>.
[6] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 510 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[7] Item. s. 511
[8] Item. s. 511
[9] Item. s. 512
[10] Item. s. 500
[11] BRECHT, Bertolt. *Myšlenky / Malé organon pro divadlo*. Překlad Jan Grossmann. Praha : Československý spisovatel, 1958. 91 s.
[12] HILAR, Karel Hugo. *Poznámky k Romeovi.* In: *O divadle*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2002. 307 s. ISBN 80-7008-126-0.
[13] FREJKA, Jiří. *Psychologie, psychologie, hihi.* In: *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 392 s. ISBN 80-7008-163-5.
[14] FREJKA, Jiří. *Od jevištního ilusionismu.* In: *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 85 s. ISBN 80-7008-163-5.
[15] BOWMAN, Walter Parket; BALL, Robert Hamilton. *Theatre Language; A dictionary of terms in English of the drama and stage from medieval to modern times.* New York : Theatre Arts Books, 1961.
[16] CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Heslo *Illusion et théâtre / L'exaltation de la mimésis*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Bordas, 1995. 451 s. ISBN 2-04-027132-5.
[17] OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. 1. vyd. Brno : CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), 2007. 63 s. ISBN 978-80-7325-125-3.
[18] Item. 64 s.
[19] Item. 64 s.
[20] FREJKA, Jiří. *Jevištní deformace.* In: *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 92 s. ISBN 80-7008-163-5.
[21] CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Heslo *Illusion et théâtre / L'exaltation de la mimésis*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Bordas, 1995. 451 s. ISBN 2-04-027132-5.
[22] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 477 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[23] ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje (Znak, reprezentace, iluze, obraz)*. Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0959-9.
[24] PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Dictionnaire Du Théâtre)*. Překlad Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.
[25] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 478 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[26] PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Dictionnaire Du Théâtre)*. Překlad Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 195 s. ISBN 80-7008-157-0.
[27] *Akademický slovník cizích slov*. I. díl. 1. vyd. Praha : Academia, 1995. ISBN 80-200-0523-4.
[28] OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk (sémiotická studie)*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 68 - 70 s. ISBN 80-7294-076-7.
[29] Item. 31 s.
[30] Item. 73 s.
[31] CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci.* 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 2000. 28. s. ISBN 80-85866-67-6.
[32] OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle.* 1. vyd. V Praze : Akademie múzických umění, 2007. 103 s. ISBN 978-80-7331-082-0.
[33] Item. 35 s.
[34] Item. 58 s.
[35] MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: Studie I, 1. vyd. Brno : Host, 2000. 360 s. ISBN 80-86055-91-4

[36] Item. 365 s.
[37] Item, 366 s.
[38] Item. 369 s.
[39] CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci.* 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 2000. 42. s. ISBN 80-85866-67-6
[40] FREJKA, Jiří. *Od jevištního ilusionismu.* In: *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 86 s. ISBN 80-7008-163-5.
[41] MARMONTEL, Jean-François. *Illusion, Éléments de littérature*. In: GEFEN, Alexandre. *La mimèsis.* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Flammarion 2002. 129-130 s. ISBN-10 2080730614.
[42] Item. 131 s.
[43] Item. 133 s.
[44] Item. 135 s.
[45] MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: *Studie I*, 1. vyd. Brno : Host, 2000. 368 s. ISBN 80-86055-91-4
[46] HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi (Preface de Cromwell)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT, 2006. 69 s. ISBN 80-86970-07-8.
[47] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 475 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[48] ARISTOTELES. *Poetika.* Oddíl VI. Překlad František Groh. Praha : GRYF, 1993. 17 s. ISBN 80-85829-01-0.
[49] Item (oddíl XIV.). 23 s.
[50] Item (oddíl IV.). 9-10 s.
[51] VOSTRÝ, Jaroslav; SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 2*. In: Disk – časopis pro studium scénické tvorby. číslo 22., prosinec 2007.
[52] FOAKES, R. A.. *Illustrations of the English stage*. 1580-1642. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Stanford University Press. 1985. 57 s. ISBN 0804712360.
[53] LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre (textes choisis)*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš Paris : Flammarion, 2007. 18 s. ISBN 9782080730770.
[54] CHAPELAIN, Jean. *Lettre à Godeau sur la règle des vingt-quatre heures.* In: GEFEN, Alexandre. *La mimèsis (textes choisis)*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Flammarion 2002. 119 s. ISBN-10 2080730614.
[55] Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.
Jamais au spectateur n'offrez rien d''incroyable
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
Une merveille absurde est pour moi sans appas :
L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas.

BOILEAU-DÉSPREAUX, Nicolas. *L'Art Poétique*. Zpěv III. Pracovní překlad Zdeněk Bartoš Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale. 1901. 20 s.

[56] DIDEROT, Denis. *O dramatickém básnictví.* In: *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. Praha : Odeon, 1983. 128 s. ISBN 80-7198-187-7.
[57] FONTENELLE. *Oeuvres*, VII. In: NISBET, H. B.; KENNEDY, R. A.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism. The eighteenth century*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Cambridge University Press, 2005. 11 s.
[58] HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi (Preface de Cromwell)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT, 2006. 55 s. ISBN 80-86970-07-8.
[59] BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. 527 s. ISBN 80-7106-364-9, 80-7008-096-5.
[60] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II / École du spectateur*. Paris : Éditions BELIN, 1996. 249 s. ISBN 2701119189.
[61] SHAKESPEARE, William. *Cymbelín*. Překlad Martin Hilský. Program Národního divadla v Praze, 1995. 134 s.
[62] NAGLER, Alois M. *The Autonomy of the Painted Stage.* In: *Anatomy of an illusion (Studies in Nineteenth-Century Stage Design)*. Lectures of the fourth international congress on theatre research. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Amsterdam : Scheltema & Holkema, 1969. 8 s.
[63] *La Revue Paris catalague Adolphe Appia*. Zürich : Pro Helvetia, 1979 35-37 s. In: PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982. 11 s.
[64] Z rozhovoru E. G. Craiga a K. S. Stanislavského v monografii *E. G. Craig*. Paris 1962. In: *Scénografie* 1964 číslo 3

[65] HUNNINGER, Benjamin. *Makers of a New Theatre*. In: *Anatomy of an illusion (Studies in Nineteenth-Century Stage Design)*. Lectures of the fourth international congress on theatre research. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Amsterdam : Scheltema & Holkema, 1969. 57 s.
[66] *Český katalog výstavy Max Reinhardt / Mágovy sny.* Sestavili Evžen Turnovský, Milan Tvrdík. Společná výstava Spolkového ministerstva zahraničních věcí Vídeň a Střediska pro výzkum díla Maxe Reinhardta Salcburk / Vídeň.
[67] PLATON, *Ústava*. Kniha X. Překlad Rostislav Hošek. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1993. 440-442; 448 s. ISBN 80-205-0347-1.
[68] Item. 450 s.
[69] Item. 436 s.
[70] Item. 453 s.
[71] Item. 457 s.
[72] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 516 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[73] TERTULLIANUS. *O hrách / De Spectaculis*. Překlad Petr Kitzler. 1. vyd. Praha : Oikúmené, 2004. 171-177 s. ISBN 80-7298-100-5.
[74] ROUSSEAU, J.-J.. *Dopis D'Alembertovi (Lettre à D'Alembert)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT – Karel Kerlický ve spolupráci s AMU, 2008. 47 s. ISBN 978-80-86970-83-7
[75] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 478 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[76] ARTAUD, Antonin. *Kruté divadlo (První manifest).* In: *Divadlo a jeho dvojenec.* Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha : Herrmann, 1994. 103 s.
[77] ARTAUD, Antonin. *Dost už mistrovských děl.* In: *Divadlo a jeho dvojenec.* Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha : Herrmann, 1994. 94 s.
[78] BARTHES, Roland. *Le théâtre de Baudelaire*. Předmluva k Baudelairově Dílu, Club du Meilleur Livre 1954. in: LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre (textes choisis)*. Paris : Flammarion, 2007. 56-57 s. ISBN 9782080730770.
[79] DERRIDA, Jacques. *Divadlo krutosti a hranice reprezentace.* In: *Myšlení o divadle II.* Výbor textů připravil Miroslav Peříček. Praha : Herrmann a synové, 1993.
[80] BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. 582 s. ISBN 80-7106-364-9, 80-7008-096-5.
[81] BRECHT, Bertolt. *Myšlenky / Malé organon pro divadlo*. Překlad Jan Grossmann. Praha : Československý spisovatel, 1958. 98 s.
[82] Item. 89 s.
[83] Voulez-vous du public mériter les amours ?
Sans cesse en écrivant variez vos discours.
Un style trop égal et toujours uniforme
En vain brille à nos yeux, il faut qu'il nous endorme.
…
Heureux qui, dans ses vers, sait d'une voix légère
Passer du grave au doux, du plaisant, au sévère !

BOILEAU-DÉSPREAUX, Nicolas. *L'Art Poétique*. Zpěv I. Pracovní překlad Zdeněk Bartoš Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale. 1901. 5 s.

[84] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 33 s. ISBN 2701119162.
[85] *Akademický slovník cizích slov*. I. díl. 1. vyd. Praha : Academia, 1995. ISBN 80-200-0523-4.
[86] PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Dictionnaire Du Théâtre)*. Překlad Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 195 s. ISBN 80-7008-157-0.
[87] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 36 – 37 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
[88] Item. 122 s.
[89] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 37 s. ISBN 2701119162.
[90] ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha : Nakladatelství Panorama, 1987. 276-277 s.
[91] CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci.* 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 2000. 27 s. ISBN 80-85866-67-6
[92] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha : Nakladatelství ATHOS František Herman, 1946. 247 s.

[93] ARISTOTELES. *Poetika.* Oddíl IV. Překlad František Groh. Praha : GRYF, 1993. 9 s. ISBN 80-85829-01-0.
[94] STENDHAL, *Racine et Shakespeare*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Michel Lévy frères, 1854. 8 s.
[95] CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci.* 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 2000. 62 s. ISBN 80-85866-67-6
[96] LJUBKOVÁ, Marta. Babička, která provokuje. *Týdeník A2,* 2008 č. 3.
[97] MIKULKA, Vladimír. I cesta může být cíl (Premiéra nové hry Reného Levínského v Chebu). Kritika inscenace Nawratilowa Szymczykowa (Planoucí srdce). *Divadelní noviny,* 2009, č. 9.
[98] ARTAUD, Antonin. *O divadle z Bali.* In: *Divadlo a jeho dvojenec.* Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha : Herrmann, 1994. 62 a 65 s.
[99] LJUBKOVÁ, Marta. Babička, která provokuje. *Týdeník A2,* 2008 č. 3.
[100] HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi (Preface de Cromwell)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT, 2006. 61 s. ISBN 80-86970-07-8.
[101] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 123 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
[102] RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado; ANDERSON, Frances. *Mirrors in the brain, how our minds share actions and emotions*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Oxford University Press, 2008. 9 s. ISBN13: 9780199217984.
[103] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 41 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
[104] ARTAUD, Antonin. *O divadle z Bali.* In: *Divadlo a jeho dvojenec.* Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha : Herrmann, 1994. 67 s.
[105] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 189 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
[106] CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci.* 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 2000. 43 s. ISBN 80-85866-67-6.
[107] LJUBKOVÁ, Marta. Bulharská poezie – a krev. *A2 kulturní týdeník,* 2006 č. 20.
[108] OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk (sémiotická studie)*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 37 s. ISBN 80-7294-076-7.
[109] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 188 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
[110] ADÁMKOVÁ, Tereza. *SKUTR: La Putyka – Když máš v chalupě orchestrion a trochu v hlavě…* Nekultura.cz. 4. 9. 2009. Přístup online < http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/skutr-la-putyka-kdyz-mas-v-chalupe-orchestrion-a-trochu-v-hlave.html>
[111] MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: Studie I, 1. vyd. Brno : Host, 2000. 371 s. ISBN 80-86055-91-4
[112] Item. 368 s.
[113] Item. 368 s.
[114] STENDHAL, *Racine et Shakespeare*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Michel Lévy frères, 1854. 13 s.
[115] ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha : Nakladatelství Panorama, 1987. 287 s.
[116] FREUD, Sigmund. *Psychopathic Characters on the Stage.* In: *Writings on Art and Literature*. Citaci přeložilZdeněk Bartoš. Stanford University Press, 1997. 88 s. ISBN 0-8047-2973-5.
[117] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 35 s. ISBN 2701119162.
[118] ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje (Znak, reprezentace, iluze, obraz)*. Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. 15 s. ISBN 80-204-0959-9.
[119] FREUD, Sigmund. *Psychopathic Characters on the Stage.* In: *Writings on Art and Literature*. Citaci přeložilZdeněk Bartoš. Stanford University Press, 1997. 88 s. ISBN 0-8047-2973-5.
[120] PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Dictionnaire Du Théâtre)*. Překlad Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 195 s. ISBN 80-7008-157-0.
[121] OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle.* 1. vyd. V Praze : Akademie múzických umění, 2007. 32 s. ISBN 978-80-7331-082-0.
[122] Item. 32 s.
[123] ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje (Znak, reprezentace, iluze, obraz)*. Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. 53 s. ISBN 80-204-0959-9.
[124] FREUD, Sigmund. *Sebrané spisy, svazek VII. / Básník a vytváření fantazií*. Překlad Miloš Kopal, Ota Friedmann. 1. vyd. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1999. 169 s. ISBN 80-86123-10-3.

[125] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha : Nakladatelství ATHOS František Herman, 1946. 205 s.
[126] DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Překlad Josef Pospíšil. Olomouc : Votobia, 1997. 29 s.
[127] GADAMER, Hans-Georg. *Metoda a pravda.* In: *Myšlení o divadle II.* Výbor textů připravil Miroslav Peříček. Praha : Herrmann a synové, 1993. 10 s.
[128] Item. 13 s.
[129] OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk (sémiotická studie)*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 237 s. ISBN 80-7294-076-7.
[130] OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk (sémiotická studie)*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. 69 s. ISBN 80-7294-076-7.
[131] FREJKA, Jiří. *Jevištní deformace.* In: *Divadlo je vesmír.* 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 91 s. ISBN 80-7008-163-5.
[132] GADAMER, Hans-Georg. *Metoda a pravda.* In: *Myšlení o divadle II.* Výbor textů připravil Miroslav Peříček. Praha : Herrmann a synové, 1993. 16 - 17 s.
[133] *Wikipedie : otevřená encyklopedie* [online]. St. Petersburg (Florida) : Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2008-12-12]. Česká verze. Dostupná z WWW: < http://cs.wikipedia.org/wiki/Ironie>.
[134] STREHLER, Giorgio. *O vztazích mezi jevištěm a hledištěm – důvody a prostředky pro zapojení diváka*. In: Scénografie 2 / 78. Praha : Divadelní ústav, 1978. 113 s.
[135] ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha : Nakladatelství Panorama, 1987. 290 s.
[136] Item. 214 s.
[137] LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 122 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
[138] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 36 s. ISBN 2701119162.
[139] Item. 38 s.
[140] Item. 39 s.
[141] Item. 39 s.
[142] STREHLER, Giorgio. *O vztazích mezi jevištěm a hledištěm – důvody a prostředky pro zapojení diváka*. In: Scénografie 2 / 78. Praha : Divadelní ústav, 1978. 106-108 s.
[143] Item. 107 s.
[144] Item. 109-110 s.
[145] Item. 112-113 s.
[146] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 532 - 533 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[147] Item. 532 s.
[148] OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. 1. vyd. Brno : CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), 2007. 71 s. ISBN 978-80-7325-125-3.
[149] STENDHAL, *Racine et Shakespeare*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš Paris : Michel Lévy frères, 1854. 13 s.
[150] Item. 14 s.
[151] Item. 15 s.
[152] MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: Studie I, 1. vyd. Brno : Host, 2000. 382 s. ISBN 80-86055-91-4
[153] Item. 16 s.
[154] Item. 239 s.
[155] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 493 - 494 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[156] Item. 490 s.
[157] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II / École du spectateur*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 252 s. ISBN 2701119189.
[158] Tato pasáž vychází z kapitoly *Realismus a idealismus – Podstata divadelní iluze* z *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha. Praha : Nakladatelství Panorama, 1987. 281-289 s.
[159] Item. 282 s.
[160] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II / École du spectateur*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 37 s. ISBN 2701119189.
[161] Item. 262 s.
[162] Item. 263 s.
[163] MAUPASSANT, Guy. *Préface à Pierre et Jean*. In: GEFEN, Alexandre. *La mimèsis (textes choisis)*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Flammarion 2002. 193 s. ISBN-10 2080730614.
[164] Item. 194 s.

[165] ARISTOTELES. *Poetika.* Oddíl VIII. Překlad František Groh. Praha : GRYF, 1993. 18 s. ISBN 80-85829-01-0.
[166] ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha : Nakladatelství Panorama, 1987. 292 s.
[167] VOKÁČ, Tomáš. *Současné francouzské drama I. - Valère Novarina (od stvoření po smrt a zpět pomocí slova a jazyka).* Divadelní revue, 2005, č. 2.
[168] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II / École du spectateur*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 245 s. ISBN 2701119189.
[169] ARISTOTELES. *Poetika.* Oddíl XXVI. Překlad František Groh. Praha : GRYF, 1993. 49 s. ISBN 80-85829-01-0.
[170] MOLIÈRE. *L'Amour Médecin*. Paříž : chez Claude Barbin, 1674. 5 s.
[171] ARISTOTELES. *Poetika.* Oddíl XIX. Překlad František Groh. Praha : GRYF, 1993. 30 s. ISBN 80-85829-01-0.
[172] PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Dictionnaire Du Théâtre)*. Překlad Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. 194 s. ISBN 80-7008-157-0.
[173] ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha : Nakladatelství Panorama, 1987. 294-295 s.
[174] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha : Nakladatelství ATHOS František Herman, 1946. 202 s.
[175] DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Překlad Josef Pospíšil. Olomouc : Votobia, 1997. 132 s.
[176] STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha : Nakladatelství ATHOS František Herman, 1946. 428 s.
[177] Item. 428 s.
[178] FREJKA, Jiří. *Od jevištního ilusionismu.* In: *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. 85 s. ISBN 80-7008-163-5.
[179] Item. 85 s.
[180] BRECHT, Bertolt. *Nouvelle technique d´art dramatique*. In: LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre (textes choisis)*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Flammarion, 2007. 114 s. ISBN 9782080730770.
[181] DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Překlad Josef Pospíšil. Olomouc : Votobia, 1997. 29 s.
[182] Item. 29 s.
[183] Item. 133 s.
[184] BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditons Gallimard, 2006. 482 s. ISBN 978-2-07-030036-5.
[185] MARMONTEL, Jean-François. *Illusion, Éléments de littérature*. In: In: GEFEN, Alexandre. *La mimèsis.* Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Flammarion 2002. 135 s. ISBN-10 2080730614.
[186] UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Éditions BELIN, 1996. 35 s. ISBN 2701119162.
[187] GUÉNOUN, Denis. *Le Théâtre, est-il nécessaire?* In: LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre (textes choisis)*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Paris : Flammarion, 2007. 64 s. ISBN 9782080730770.
[188] Item. 63 s.
[189] Item. 64 s.
[190] FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire Universel*. Citaci přeložil Zdeněk Bartoš. Haag a Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690. 1075 s.
[191] ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. 1. vyd. V Příbrami : Pistorius & Olšanská, 2009. 52 s. ISBN 978-80-87053-33-1.
[192] Item. 52 s.
[193] SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Překlad Martin Hilský. Praha : Dilia, 1991.
[194] HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint / Manýrismus v literatuře*. 1. vyd. Praha : Triáda / H&H, 2001. 451 s. ISBN 80-86138-21-6.
[195] Item. 451 s.
[196] Item. 453 s.
[197] ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. 1. vyd. V Příbrami : Pistorius & Olšanská, 2009. 58 s. ISBN 978-80-87053-33-1.
[198] Item. 60 s.
[199] Item. 105 s.
[200] Item. 109 s.
[201] Item. 64 s.
[202] Item. 109 s.
[203] Item. 59 s.
[204] CORNEILLE. Pierre. *Magická komedie (L'Illusion comique)*. Přeložil Jaroslav Konečný. 1. vyd. Praha : DILIA, 1976. 6 s.

[205] Item. 8-9 s.
[206] PLATON, *Ústava*. Kniha VII. Překlad Rostislav Hošek. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1993. ISBN 80-205-0347-1.
[207] CORNEILLE. Pierre. *Magická komedie (L'Illusion comique)*. Přeložil Jaroslav Konečný. 1. vyd. Praha : DILIA, 1976. 21 s.
[208] Item. 56 s.
[209] CALDERÓN de La Barca, Pedro. *Život pouhý sen (La vida es sueño)*. Překlad Josef Jiří Stankovský. Edice Divadelní biblioteka. Praha : Jaroslav Pospíšil, 1870. 25 s.
[210] Item. 49 s.
[211] Item. 65 s.
[212] Item. 56 s.
[213] Item. 72 s.
[214] ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. 1. vyd. V Příbrami : Pistorius & Olšanská, 2009. 239 s. ISBN 978-80-87053-33-1.

BIBLIOGRAFIE

Akademický slovník cizích slov. I. díl. 1. vyd. Praha : Academia, 1995. ISBN 80-200-0523-4.

ARISTOTELES. *Poetika.* Překlad František Groh. Praha : GRYF, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojenec.* Překlad Jan Kopecký a Ladislav Šerý. Praha : Herrmann, 1994.

BIET, Christian; TRIAU, Christophe. *Qu'est-ce que le théâtre?* Paris : Éditons Gallimard, 2006. ISBN 978-2-07-030036-5.

BOILEAU-DÉSPREAUX, Nicolas. *L'Art Poétique*. Paris : Librairie de la Bibliothèque Nationale. 1901.

BOWMAN, Walter Parket; BALL, Robert Hamilton. *Theatre Language; A dictionary of terms in English of the drama and stage from medieval to modern times.* New York : Theatre Arts Books, 1961.

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky / Malé organon pro divadlo*. Překlad Jan Grossmann. Praha : Československý spisovatel, 1958.

BROCKETT, Oscar G. *Dějiny divadla*. Překlad Milan Lukeš. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Lidové noviny a Divadelní ústav, 1999. ISBN 80-7106-364-9, 80-7008-096-5.

CALDERÓN de La Barca, Pedro. *Život pouhý sen (La vida es sueño)*. Překlad Josef Jiří Stankovský. Edice Divadelní biblioteka. Praha : Jaroslav Pospíšil, 1870.

CÍSAŘ, Jan. *Člověk v situaci.* 1. vyd. Praha : ISV nakladatelství, 2000. ISBN 80-85866-67-6

CORNEILLE. Pierre. *Magická komedie (L'Illusion comique)*. Přeložil Jaroslav Konečný. 1. vyd. Praha : DILIA, 1976.

CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1995. ISBN 2-04-027132-5.

ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě*. 1. vyd. V Příbrami : Pistorius & Olšanská, 2009. ISBN 978-80-87053-33-1.

Český katalog výstavy Max Reinhardt / Mágovy sny. Sestavili Evžen Turnovský, Milan Tvrdík. Společná výstava Spolkového ministerstva zahraničních věcí Vídeň a Střediska pro výzkum díla Maxe Reinhardta Salcburk / Vídeň.

DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Překlad Josef Pospíšil. Olomouc : Votobia, 1997.

DIDEROT, Denis. *O dramatickém básnictví.* In: *O umění*. Přeložil Jan Binder. 1. vyd. Praha : Odeon, 1983. ISBN 80-7198-187-7.

ECO, Umberto. *O zrcadlech a jiné eseje (Znak, reprezentace, iluze, obraz)*. Překlad Vladimír Mikeš a Veronika Valentová. 1. vyd. Praha : Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0959-9.

FOAKES, R. A.. *Illustrations of the English stage*. 1580-1642. Stanford University Press. 1985. ISBN 0804712360.

FREJKA, Jiří. *Divadlo je vesmír*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2006. ISBN 80-7008-163-5.

FREUD, Sigmund. *Psychopathic Characters on the Stage.* In: *Writings on Art and Literature*. Stanford University Press, 1997. ISBN 0-8047-2973-5.

FREUD, Sigmund. *Sebrané spisy, svazek VII. / Básník a vytváření fantazií*. Překlad Miloš Kopal, Ota Friedmann. 1. vyd. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1999. ISBN 80-86123-10-3.

FREUD, Sigmund. *Spisy z let 1925 – 1931*. Překlad Miloš Kopal. 1. vyd. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 2007. 275 – 276 s. ISBN 978-80-86123-23-3

FURETIÈRE, Antoine. *Dictionnaire Universel*. Haag a Rotterdam : Arnout et Reinier Leers, 1690.

GADAMER – RICOEUR – ARENDTOVÁ – DERRIDA. *Myšlení o divadle II.* Výbor textů připravil Miroslav Peříček. Praha : Herrmann a synové, 1993.

GEFEN, Alexandre. *La mimèsis (textes choisis)*. Paris : Flammarion 2002. ISBN-10 2080730614.

HILAR, Karel Hugo. *O divadle*. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2002. ISBN 80-7008-126-0.

HOCKE, Gustav René. *Svět jako labyrint / Manýrismus v literatuře*. 1. vyd. Praha : Triáda / H&H, 2001. ISBN 80-86138-21-6.

HUGO, Victor. *Předmluva ke Cromwellovi (Preface de Cromwell)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT, 2006. ISBN 80-86970-07-8.

HUNNINGHER, Benjamin. *Makers of a New Theatre*. In: *Anatomy of an illusion (Studies in Nineteenth-Century Stage Design)*. Lectures of the fourth international congress on theatre research. Amsterdam : Scheltema & Holkema, 1969.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo (Postdramatisches Theater)*. Překlad Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.

LJUBKOVÁ, Marta. Babička, která provokuje. *Týdeník A2,* 2008 č. 3.

LJUBKOVÁ, Marta. Bulharská poezie – a krev. *A2 kulturní týdeník,* 2006 č. 20.

LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte. *Le Théâtre (textes choisis)*. Paris : Flammarion, 2007. ISBN 9782080730770.

MIKULKA, Vladimír. I cesta může být cíl (Premiéra nové hry Reného Levínského v Chebu). Kritika inscenace Nawratilowa Szymczykowa (Planoucí srdce). *Divadelní noviny,* 2009, č. 9.

MOLIÈRE. *L'Amour Médecin*. Paříž : chez Claude Barbin, 1674

MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Záměrnost a nezáměrnost v umění*. In: Studie I, 1. vyd. Brno : Host, 2000. ISBN 80-86055-91-4

NISBET, H. B.; KENNEDY, R. A.; RAWSON, C. *The Cambridge History of Literary Criticism. The eighteenth century*. Cit. z Fontenelle: Oeuvres. VII. Cambridge University Press, 2005.

NAGLER, Alois M.. *The Autonomy of the Painted Stage.* In: *Anatomy of an illusion (Studies in Nineteenth-Century Stage Design)*. Lectures of the fourth international congress on theatre research. Amsterdam : Scheltema & Holkema, 1969.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Ostenze, hra, jazyk (sémiotická studie)*. 1. vyd. Brno: Host, 2002. ISBN 80-7294-076-7.

OSOLSOBĚ, Ivo. *Principia parodica totiž Posbírané papíry převážně o divadle.* 1. vyd. V Praze : Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-082-0

OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. 1. vyd. Brno : CDK (Centrum pro studium demokracie a kultury), 2007. ISBN 978-80-7325-125-3

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník (Dictionnaire Du Théâtre)*. Překlad Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha : Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

PLATON, *Ústava*. Kniha X. Překlad Rostislav Hošek. 1. vyd. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1993. ISBN 80-205-0347-1.

PTÁČKOVÁ, Věra. *Česká scénografie XX. století*. 1. vyd. Praha : Odeon, 1982.

RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado; ANDERSON, Frances. *Mirrors in the brain, how our minds share actions and emotions*. Oxford University Press, 2008. ISBN13: 9780199217984.

ROUSSEAU, J.-J.. *Dopis D'Alembertovi (Lettre à D'Alembert)*. Překlad Zdeněk Bartoš. Edice DISK malá řada. 1. vyd. Praha : Nakladatelství KANT – Karel Kerlický ve spolupráci s AMU, 2008. ISBN 978-80-86970-83-7

SHAKESPEARE, William. *Cymbelín*. Překlad Martin Hilský. Program Národního divadla v Praze, 1995.

SHAKESPEARE, William. *Jak se vám líbí*. Překlad Martin Hilský. Praha : Dilia, 1991.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Moje výchova k herectví (Z deníku hereckého adepta)*. Překlad Jaroslav Hulák. Praha : Nakladatelství ATHOS František Herman, 1946.

STENDHAL, *Racine et Shakespeare*. Paris : Michel Lévy frères, 1854.

STOLIČNÝ, Peter. *Recenze muzikálu Bídnici v Městském divadle Brno* [online zdroj]. Zdroj dostupný: <http://www.musical-opereta.cz/slavny-muzikal-bidnici-uz-se-hraje-v-brne>.

STREHLER, Giorgio. *O vztazích mezi jevištěm a hledištěm – důvody a prostředky pro zapojení diváka*. In: Scénografie 2 / 78. Praha : Divadelní ústav, 1978.

TERTULLIANUS. *O hrách / De Spectaculis*. Překlad Petr Kitzler. 1. vyd. Praha : Oikúmené, 2004. ISBN 80-7298-100-5.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre I*. Paris : Éditions BELIN, 1996. ISBN 2701119162.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre II / École du spectateur*. Paris : Éditions BELIN, 1996. ISBN 2701119189.

VOKÁČ, Tomáš. *Současné francouzské drama I. - Valère Novarina (od stvoření po smrt a zpět pomocí slova a jazyka).* Divadelní revue, 2005, č. 2.

VOSKOVEC, Jiří; WERICH, Jan. *Korespondence III*. 1. vyd. Praha : Jiří Tomáš - nakladatelství AKROPOLIS, 2008. ISBN 978-80-7304-093-2

VOSTRÝ, Jaroslav; SÍLOVÁ, Zuzana. *Je dnes ještě možné velké (činoherní) divadlo? Z berlínské dramaturgie 2*. In: Disk – časopis pro studium scénické tvorby. číslo 22., prosinec 2007.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. 2. vyd. (v Panoramě 1.) Praha : Nakladatelství Panorama, 1987.