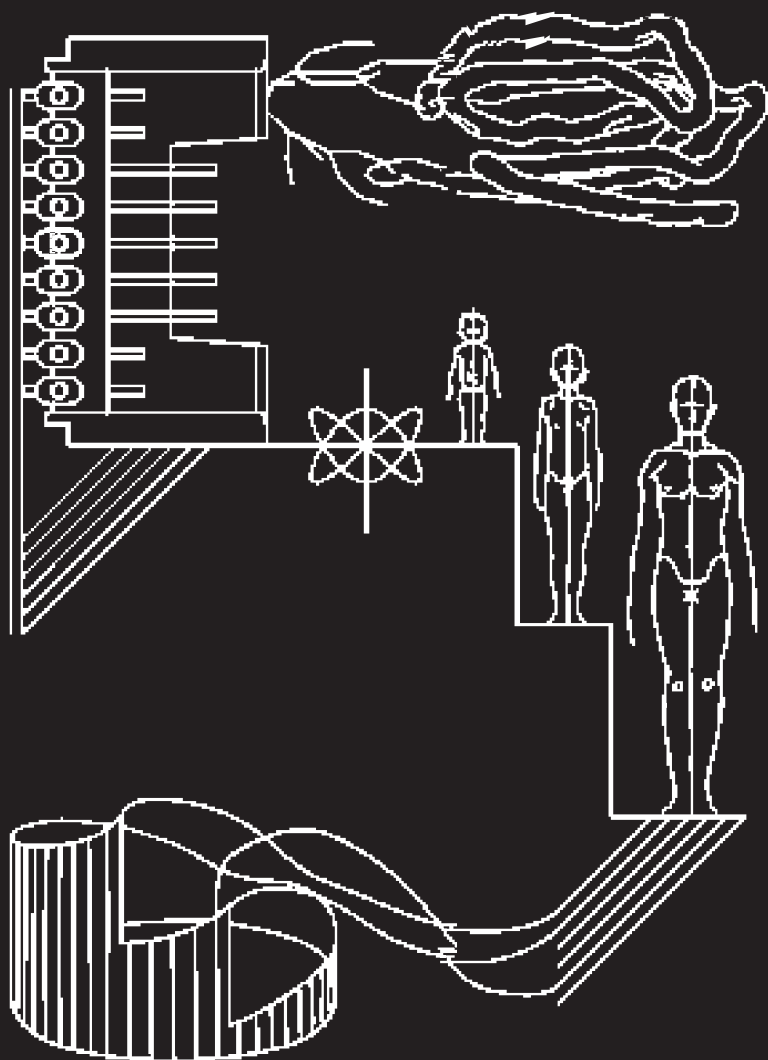


Člověk v situaci

Jan Čiřař

NAMU



Obsah

Divadlo v mediální situaci	7
Divadelní prostor	17
Divadelní situace	81
Po patnácti letech	125
Doslov	175
Použitá literatura	177
Rejstřík inscenací	185
Jmenný rejstřík	191

Divadelní situace

Jejím principem je *pohyb*. O významu pohybu pro divadlo a jeho jazyk nikdo nepochybuje. Problém je v tom, jak pohyb a jeho funkci v divadle formulujeme. Existuje názor, který lidský pohyb pokládá za prvotní fundamentální materiál divadla. Není sporu o tom, že pohyb, který v divadle vykonává člověk, je kategorií, bez níž divadlo nemůže existovat. Pohyb vykonávaný člověkem rozhoduje v divadle definitivně o smyslu toho, co divadlo předvádí; o čem komunikuje a jaké přenáší informace. Jde tu o nezákladnější podstatu divadelního jazyka: o *zprávu*, která je *situací* a skrze ni se vyjevuje smysl. Roman Jakobson kdysi prohlásil za hlavní zájem literární vědy literárnost. Obdobně za hlavní zájem vědy divadelní lze prohlásit – a už se tak často stalo – divadelnost. Roman Jakobson také vytvořil model jazykové lingvistiky, kde jedním z jeho faktorů učinil zprávu. Používám také pojem zpráva v tom smyslu, jež mu Jakobson ve svém modelu dal. Jakobson v této souvislosti prohlašuje, že zaměření na jazykovou zprávu utváří poetickou funkci jazyka, která je dominantní, určující funkcí slovesného umění. Domnívám se, že analogicky lze předpokládat, že funkce, kterou plní zpráva v divadelním jazyku, je *funkcí divadelní*, jež konstituuje divadlo jako umění. Platí pro ni totéž, co přisoudil Jakobson funkci poetické: posiluje hmatatelnost znaků, a tak prohlubuje fundamentální dichotomii znaků a objektů.

Na tuto dichotomii jsme už narazili jak z aspektu jednotného a přitom protikladného vztahu jeviště a scény, tak z hlediska diváka, jenž se s tímto vztahem vyrovnává. Vždycky pro něho existuje vědomí dvou částí, které nelze od sebe oddělit,

a přece je vnímá jako rozdílné. Zdeněk Mathauser v knize *Estetika racionálního zření* uvádí příklad, kdy tzv. naivně realistický divák vnikne na jeviště, aby ztrestal padoucha. Mathauser předpokládá, že tento divák ví, že v divadle nevidí skutečný život. Ale přece vtrhne na jeviště a chce zasáhnout do hry. Nikoliv proto, jak píše Mathauser, že „souseda považoval [...] za Piláta Pontského a pohrdal jím jako Pilátem. Bylo to zřejmě proto, že divák měl výhrady opravdu proti jeho roli; proti jeho referentu, jenž je ukryt v této roli, jenž je v ní zastupován. Proti sousedovi samému neměl nic. Divák neútočil na sousedův profil lidský, nýbrž znakový. Napadal znak a skrze něj zápornou postavu. Zůstával prostě ‚v sémiotice‘.“ Celá neblahá událost napadení se odehrála uvnitř dění sémiotického: znak byl ztotožněn s označovaným, napaden však byl opravdu herec jakožto nositel role, nikoliv jako nebezpečný živel venku na ulici. Tento naivně realistický divák není schopen rozlišit divadelní zprávu na ty dvě části, které vytvářejí její divadelní funkci. Ale i pro tvůrce to znamená schopnost s touto dichotomií pracovat a skrze ni vytvářet divadelní funkci. Je tu však ještě jedna záležitost, která se v této souvislosti nabízí. Už jsme na ni narazili, když jsme konstatovali, že divák *Racka* musel důsledně pokládat originál Mejercholda za znak Trepleva, aby tuto postavu vnímal a reflektoval jako skutečnou. Mathauserův naivně realistický divák vnímá divadlo stejně. Souseda chápe jako znak Jidáše, a proto jej napadá. To otevírá naléhavě otázku materiálu hereckého komponentu v divadelním jazyku a spolu s tím se naléhavě vynořuje problém funkce a podstaty pohybu při tvorbě divadelního jazyka.

Viděl jsem kdysi pohádku o Červené Karkulce prováděnou hrou s jablky, jež byla materiálem, z něhož vznikaly postavy. Tvůrce ani na okamžik netajil tuto „materiálovou“ podstatu. Řekl divákům, co chce hrát, a položil si otázku, jak to udělá, když nemá nic jiného než právě jen jablka. Pak postupně proměňoval před jejich očima jednotlivá jablka v postavy

pohádky. Nejprve tuto proměnu komentoval, ptal se sám sebe, jestli to půjde. Začal to zkoušet. Byli jsme očitými svědky činnosti, jež se vyjevovala určitým konkrétním pohybem: tvůrce zacházel s jablky tak, aby vyvolával představu vzájemného vztahu a chování postav. Před našima očima se tak jako součást představení odehrával proces semiózy, kdy se originál, věc, jev měnil slovem, verbálně, i tím, jak s ním tvůrce zacházel, tedy nonverbálně, ve znak. Probíhalo to v přímo názorné „školské“ podobě. Neboť na počátku ukázání jablek a zároveň vyjevená intence učinit je materiálem hereckého komponentu, jimiž bude „zhmotněn“ příběh Červené Karkulky, zřetelně demonstrovaly, kudy se bude ubírat proces semiózy a jak máme vnímat jablka, až se promění ve znak. Bylo to tedy jakési „sémantické zázemí“, z něhož posléze rostla zpráva se svou divadelní funkcí. Jak píše v už zmíněné knize Mathauser, někdy toto sémantické zázemí bývá nazýváno značením. Cituje v této souvislosti Loseva („nejdříve je třeba, aby předmět něco značil, a pak jej bude možno označovat“) i Rolanda Barthesa jenž mluví o příkladu „rukopisu“, jehož funkcí už není jenom sdělovat, ale také zaznamenávat cosi, co je za jazykem. Mathauser to slovo „značit“ nahrazuje pojmy jako „mít váhu“ nebo „mít hodnotu“ a pak říká, že „je-li předmět schopen tematizovat v sobě svůj tvárný smysl [...] pak je učiněn rozhodný krok i k myšlenkovému ponoru do smyslu, k jeho eventuálnímu problematizování a dramatizování“. Jablka svůj tvárný smysl vyjevila a vytvořila tak *sémantické zázemí* k tomu, aby se stala postavami z Červené Karkulky. Pohyb, který jim „uděloval“ animátor, loutkář, herec, je činil znakem, jenž měl tento smysl. Znamenaly, označovaly v celém vystoupení tyto postavy. Leč v závěru – kdy vyprávění dospělo ke šťastnému konci, vlk byl potrestán a Karkulka s babičkou myslivcem zachráněny – se herec zakousl s chutí do Karkulky. Vrátil se k jablku jako předmětu, materiálu – ale zároveň počítal s tím, že jak „tvárný smysl“, jež tento předmět v sobě tematizoval,

tak smysl znaku, jež mu dal verbálním i nonverbálním pohybem tvůrce, se srazí s originálem. Viděli jsme v tomto proutnutí, v této srážce jak jablko, tak i text (příběh) pohádky v jiných souvislostech. Obojí dostávalo nový, jiný, další smysl. Rozhodně ne takový, na jaký jsme u Červené Karkulky zvyklí.

Jsem hluboce přesvědčen o tom, že každý divadelní prostor s dvěma základními vazbami mezi svými klíčovými komponenty (hlediště–jeviště a jeviště–scéna) vytváří pro divadelní jazyk „sémantické zázemí“, něco značí. Když Alfréd Radok ke konci roku 1947 inscenoval ve Velké opeře 5. května Verdiho operu *Rigoletto*, nabídl divákům na jevišti dva prostory. Scénograf Josef Svoboda na něm postavil kopii hlediště i jeviště slavného benátského divadla La Fenice, kde se předváděla dokonalá iluze dobového provedení „velké italské opery“. Trvala však jen krátce, pak se točna posunula a objevilo se zákulisí tohoto divadla, které Zdeněk Hedbávný ve své knize o Alfrédu Radokovi popisuje takto: „Baletky, které vypadaly, jako by je nakreslil Degas, se rozcvičovaly a připravovaly na svůj výstup. Zpěvák, který na jevišti zpíval part Vévody z Mantovy, a to dokonce italsky, s nimi v zákulisí flirtoval, a tak si krátil čas, než půjde znovu na scénu. A ještě tam byli: garderobiérka, která pletla šálu, kulisáci, kteří připravovali proměnu, rekvizitář, jenž chystal stroj, jímž se v divadle dělá bouřka, bengály v miskách a mechanismus, který ohýbá větve kaširovaných stromů. A znovu vrátila točna před diváky Teatro La Fenice s ‚velkou italskou operou‘. Když pak došlo na asi nejslavnější árii z *Rigoletta*, již zpívá tenor-vévoda La donna e mobile, rozsvítla se světla a zpěvák sešel z Teatra La Fenice do hlediště mezi skutečné diváky roku 1947.“

Takové využití skutečnosti jeviště i nepravosti scény, stejně jako vztah mezi „jevištní iluzí a realitou hlediště, dávalo divadelnímu prostoru dimenzi, jež značila cosi, co není ani v libretu *Rigoletta*, ani ve Verdiho hudbě“. Barthes vzpomíná v souvislosti s pojmem „značení“ na hrubosti, kterými

J. R. Hébert začínal za Velké francouzské revoluce každé číslo časopisu, jež vydával. Podle Barthesa tyto hrubosti nic neznamenaly, ale značily „celou revoluční situaci“. Myslím si, že to, jak byl v Radokově inscenaci Josefem Svobodou „pojednán“ divadelní prostor, značilo jako celek něco, co přesahovalo to, co ukazovaly originály. Ty jako znak označovaly „velkou operu“ na jevišti divadla La Fenice stejně jako profánní zákulisí tohoto divadla v 19. století. V tomto duchu využili Radok se Svobodou dokonale toho, co „iluze“ v divadle dokáže: věrohodně zpodobit, znázornit určité prostředí, kde originály i symptomy, jež vysílají, napodobí určitý výsek reality. Znak, jenž takto vzniká, se díky originálu pohybuje na úrovni, která se maximálně shoduje s tím, co označuje. Jak také ne, když tento znak „sestává“ z řady originálů. Kdybychom použili třeba známého Peircova třídění znaků, pak by to byl znak v řádu ikonů udržující podobnost s realitou, již označuje. Nebo bychom mohli hovořit o token:token modelech či token:token ikonech, což jsou pojmy, které používá Ivo Osolsobě. Rozumí jimi modely (znaky) „v životní velikosti, v měřítku 1:1, bezmála originály“. Přiznám se, že mě už po léta irituje snaha pojmenovat nějak jako znaky originály, jež jsou na jevišti. Nejsem si jistý, jestli by nebylo nejprospěšnější smířit se s tím, že v divadle, díky jeho mediální povaze, to zřejmě tyto originály skutečně jsou. A tím, že jsou na jevišti, činí výzvu – ale doopravdy jen výzvu, nic více – k tomu, abychom je chápali jako informaci, jež má být vnímána. Teprve v dalších vazbách těchto originálů mezi sebou, v *zaražení* do vztahů jeviště–scéna, do celistvého divadelního prostoru, a posléze ve způsobu, jak se k nim pohybem „vztahuje“ herecký komponent, se dostáváme do roviny znaků. Přitom tyto roviny jsou – myslím si – různé úrovně a plní různé funkce, takže i znaky, které v jejich rámci vznikají, mají rozdílnou kvalitu a vykonávají rozdílnou funkci.

Nejprve – musím to takto rozčlenit pro srozumitelnost a jasnost do etap, i když platí to, co jsem už několikrát řekl:

že tyto operace probíhají současně nebo jen s nepatrnými časovými posuny – tedy originály ukazují sebe, aby se na bázi ostenze zároveň nabídly jako informace o sobě. Prostor jeviště je však rampou vyděluje do prostoru scény. Informace se tak sceluje, originály i jejich symptomy jsou v tomto případě už – řekněme to tak – ikonem či token:token modelem nějakého prostředí. Pak tento token:token model vstupuje do celistvého divadelního prostoru, aby nabídl divákům klíč, jímž může tento celek i originály v něm vnímat i jinak než jako „iluzi“ nějaké reality. Vzniká to, co značí; „sémantické zázemí“. V inscenaci *Rigoletta* originály a jejich vazby ve scéně vytvořily „iluzi“ konkrétního benátského divadla v polovině předminulého století. Tím se zrodilo značení, jež postihovalo svět velké opery v Itálii v době, kdy tato opera slavila své triumfy a hrála se na výsluní slávy. Divák věděl, že se bude předvádět svět této opery. V rámci tohoto značení pak pěvec představující zpěváka z předminulého století bez problémů přestoupil do hlediště roku 1947. Neboť všichni – herci i diváci – byli v celku divadelního prostoru vřazeni do operního světa. Upozorňuje-li Mukařovský ve svých studiích na to, že dílo vystupuje jak vůči skutečnosti, tak vůči vnímajícímu jako celek, že není prostou „sumou významů“ daných jednotlivostmi, potom přesně tohle zřejmě funguje při vnímání celku v divadelním prostoru.

Zdeněk Mathauser se v *Estetice racionálního zření* zmiňuje o značení v kapitole, která nese název *Intencionalita a zpětné vazby u Mukařovského, Ingardena a Loseva*. O všech těchto třech esteticích úvodem říká, že byli osloveni Husserlovou fenomenologií, kde je pojem *intencionality* tvořen způsobem, „jímž se předmět ukazuje našemu vědomí“.

V těchto souvislostech také připomíná pojem *noema*, jenž zaujímal v systému A. F. Loseva velmi důležitou roli jako pojem pojmenovávající smysl, který je intencí udílen předmětu. V tomto duchu pak Mathauser hledá už vzpomínaný

ekvivalent pro značení ve rčenicích mít váhu, mít hodnotu. Což znamená, že o uspořádání divadelního prostoru jako celku můžeme říci, že jím, jako základním principem, jenž konstituuje divadlo jako jedinečné médium, otevírají tvůrci možnost tematizovat v materiálu tvárný smysl a nabízejí i divákovu vědomí, aby celkovou intenci, jež je v tomto uspořádání obsažena, tímto značením uviděl, nazřel. Slovesa uvidět a nazřít nás vracejí na půdu, kam jsme už jednou letmo zabloudili – na půdu fenomenologie. Neznamenaají pouze vnímání zrakem. I když v tomto případě to platí také doslovně. Pro tohle je divadlo vždycky především *vizuálním* uměním, zatímco audiální složka není bezpodmínečně nutná. Neboť bez vnímání divadelního prostoru *zrakem* nemáme nejmenší šanci ani vnímat divadlo jako jedinečný umělecký druh. Takto zřejmě vstupuje divák i do kontaktu s intencionálními akty, jež jsou spojeny s vnitřní zkušeností a svůj předmět mají obsažen v sobě samých. Z tohoto aspektu se intence tvůrců především a hlavně „zhmotňují“ jako uspořádání divadelního prostoru a činí tak předmětnou zaměřenost vědomí vnímatelnou. Realizuje se tak i rozhodující a nutná šance k tomu, aby do hry vstoupil pohyb hereckého komponentu a tím se s konečnou platností zrodila *zpráva-situace* a její *divadelní funkce*.

Zdeněk Hedbávný v knize o Alfrédu Radokovi cituje článek Josefa Svobody o tom, jaké záměry – intence, jež v sobě mají i intencionalitu – vedly tvůrce k tomu, aby zvolili to už popsané scénografické řešení: „Proč jsme vybrali právě způsob rekonstrukce starého představení? Zaujala nás Verdiho hudba, kterou jsme chtěli nechat vyznít a vyzpívat – zato ale naivní děj byl velkým inscenačním otazníkem. Proto nás začalo zajímat to, co se dělo kolem divadla v době největší slávy *Rigoletta*. Ukázat dokonalou kopii prostředí, ve kterém bychom nerušili herce v pěveckých výkonech. Dát mu volnost bez stylizace, hereckou i pěveckou, a soustředit pozornost na hemžení kolem scény.“ Uspořádání divadelního prostoru mířilo