

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
Divadelní fakulta

Scénická tvorba a teorie scénické tvorby

TEZE DIZERTAČNÍ PRÁCE

DIVADLO A ILUZE

Školitel: prof. PhDr. Jan Císař, Csc.

Oponent:

Datum a místo obhajoby:

Předseda komise pro obhajobu:

Praha, 2010

Zdeněk Bartoš

Jak už název napovídá, základním tématem mé práce je zkoumání **iluze** jako jevu, který je odedávna spojován právě s divadlem – jako jeho prostředek i výsledný produkt. Především mi jako režisérovi nebylo úplně jasné, co vlastně iluze v divadle znamená. Tradiční rozdělení na divadlo iluzivní a neiluzivní je po mém soudu překonanou kategorizací, jež nedostatečně vystihuje realitu současného divadla. Položil jsem si několik klíčových otázek:

- Jestliže jako režisér chci s divákem účinně komunikovat prostřednictvím své inscenace, je třeba k tomu **vytvářet**, případně **popírat** iluzi skutečnosti?

- Jaký je obsah takové iluze; znamená ilusionismus jenom budování do detailu propracovaných imaginárních světů, kam diváka zavedeme?

- Chápeme-li iluzi jako klam, přelud skutečnosti, lze vůbec takového stavu v divadle, kde všechno upozorňuje na to, **že jsme v divadle**, dosáhnout?

Záhy jsem zjistil, že pojem iluze je v divadelním kontextu spojen s mnoha paradoxy, protimluvy a nejasnostmi.

Jako metodu práce jsem zvolil:

- Průzkum starších, klasických pramenů především francouzských autorit ve věci divadelní iluze (Furetière, Marmontel, D'Aubignac, Diderot, Stendhal, Hugo aj.) a jejich srovnání se současnými obecně přijímanými definicemi v divadelních slovnících a encyklopediích (Pavis, Corvin) a teoretickými pracemi v oblasti psychologie, estetiky a sémiologie (Freud; Biet, Triau, Ubersfeldová, Mukařovský, Osolsobě, Císař).

- Aplikaci těchto závěrů na současnou českou divadelní tvorbu, resp. té její části, jejíž prvky a postupy s tématem iluze souvisí a které jsem měl možnost za posledních dvacet let vidět a utkvěly mi v paměti jak dobrý příklad dané problematiky.

- Aplikaci těchto závěrů na vlastní režijní tvorbu v Západočeském divadle v Chebu, kde posledních pět let působím jako umělecký šéf.

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

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

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

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

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

OTÁZKY KOLEM ILUZE

Obecná představa o divadelní iluzi říká, že jde o vytváření klamných zdání skutečnosti, které, pokud jsou provedeny dostatečně důsledně, dávají divákovi zapomenout, že je v divadle. Divák se nechá „sladce klamat“ (jak řekla francouzská herečka 18. století Claironová). Ilusionismus je spojován nejvíc právě s divadlem, přestože např. ve filmu je míra přesvědčivosti a *dojem skutečnosti* u ztvárněných prostředí, postav a akcí je oproti divadlu nesrovnatelně vyšší. 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*“ (Christian Biet, Christophe Triau). Divadlo paradoxně kvůli tomu, že je příliš skutečné – probíhá tady a teď, v reálně trojrozměrném prostoru –, poskytuje jen slabý dojem reálnosti, zatímco film, který nestojí na silné přítomnosti herce (jsou to jen „*duchové míhající se na plátně*“), 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“.

V očích některých recenzentů se pojem *iluze* rovná možnosti rychlých přestaveb, efektních triků, působivého účinku scénického díla, zkrátka všeho, co závisí na technickém vybavení divadla. V tomto pojetí se pojmy *divadlo* a *iluze* skoro překrývají jako synonyma. Mnohé autority naopak říkají, že *divadlo* a *iluze* se do

značné míry vylučují, ba jsou v přímém protikladu. 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? 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?

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 iluzivnosti 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.

DIVADELNÍ ILUZE V TEORII

Michel Corvin ve svém *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (*Encyklopedický divadelní slovník*) 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). Divák tak má dočasně podlehnout iluzi, spočívající v tom, že akceptuje viděné jako eventuální

možnou realitu a identifikuje se s jednajícími postavami. 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*). Důraz tedy kladli jen na obrazovou stránku mimeze, nikoli na vnitřní – Aristoteles přitom zdůrazňoval, že mimeze musí mít mravní kvalitu, a „nejmimetičtější“ ze všech umění pro něj byla hudba (kterou mnozí později prohlásili za nemimetické umění, protože nic nezobrazuje).

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. 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*“. 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.

Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku* (*Dictionnaire du Théâtre*) 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.*“ 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).

Obecná charakteristika a etymologie slova ILUZE ukazuje, jak lehkomyšlně 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).

Pavisův *Divadelní slovník* doplňuje etymologii: 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.

Lze docílit stavu, kdy divák považuje to, co sleduje, za událost samu, ne za divadelní akci? 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.

Pro pochopení tohoto výkladu ILUZE je nutné podívat se na povahu divadelního díla, jak je chápeme dnes, tj. jako svého druhu autonomní znak. 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. (...) 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'.**“ V divadle (vyjma loutkového) vidáme 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.*“): „*Diváci vidí bytost zvanou homo sapiens a okamžitě je to pro ně originál, který se běžně vyznačuje tím, že například mluví a myslí.*“ Divák tak vedle modelu 1 : 1, který něco zastupuje (a jako

takový ho divák bere), zároveň neustále vnímá konkrétní reálnou fakticitu věcí, vztahů, dějů. Originál tvoří se znakem naprosto organickou jednotu. „*Jeviště je svou trojrozměrností skutečné, ale zároveň je nepravou scénou a může představovat, zastupovat jakýkoliv jiný prostor. Těto konvenci se musí učit v každé době každý jednotlivec, jenž chce být divákem.*“ (Jan Císař)

V případě doslovného chápání iluze jako „klamného zdání skutečnosti“ je tedy třeba ptát se, zda může nastat situace, kdy přihlízející 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*. Každé umělecké dílo vyvolává vedle dojmu záměrnosti i bezprostřední dojem skutečnosti, nebo lépe: dojem ze skutečnosti. A to zároveň a nerozdílně. V té souvislosti Mukařovský cituje Müllera-Freinfelse, autora práce o psychologii umění:

„*První divák: V každé chvíli jsem si vědom, že dění, které vnímám, není skutečnost; nezapomínám ani na okamžik, že sedím v hledišti. Pročítuji ovšem chvílemi city vášně představovaných osob, ale to je jen materiálem pro můj vlastní estetický cit. (...) Přitom je můj úsudek stále bdělý a jasný.*

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.“

V obou případech stržení (chvilkového nebo delšího) 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.*“ Mukařovský takové momenty sice nenazývá přímo iluzí, je však zjevné, že tento „stav stržení“ má k iluzi velmi blízko.

Vraťme se k logickému předpokladu, že divák ví, že je v divadle. 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. Jean-François Marmontel zpracoval heslo **Iluze** pro francouzskou *Encyklopedii*. 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 vsí 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 dojatí, vykřikneme: Ach! To je skvěle zahráno; víme tedy, že je to jen hra.*“ Marmontel dokonce považuje nedokonalou iluzi za nutnost – kdyby byla dokonalá, nedokázali bychom identifikovat umělecké dílo jako takové, považovali bychom ho za skutečnost. Mluví tedy o jakémsi kolísání vnímání, oscilaci, o níž hovoří i mnozí pozdější teoretici. Mukařovský to pojmenoval takto: „*Během vnímání kolísá vnímatel neustále mezi pocitem záměrnosti a nezáměrnosti, jinými slovy dílo je mu **znakem** i **věcí** zároveň.*“

ILUZE MIMETICKÁ OD BAROKA PO REALISMUS

Jako *iluzivní divadlo* je pak v divadelní teorii označováno divadlo *barokní*, které pracovalo s celou řadou rafinovaných efektů a v němž byl dokončen vývoj k iluzivnímu perspektivistickému kukátkovému jevišti. Pro pozdější pojetí *iluzivnosti* jsou však podstatné poetiky a příručky francouzského 17. století a navazujícího století Osvícenců. Abbé d'Aubignac v příručce *Pratique du théâtre* nabádá k 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“.

Na jedné straně se tedy o *iluzivnosti* 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“ (první najdeme hned roku 1600 v Hamletově řeči k hercům). Tudíž jedním z paradoxů *iluzivnosti* 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*. Denis Diderot vztyčil onu teoretickou „čtvrtou stěnu“ v rozpravě *O dramatickém básnictví* (1758): „*Ať už tedy píšete, nebo hraje, 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.*“

Přes Aubignaca, Boileaua, Fontenella, Marmontela a Diderota a další vede přímá cesta k *realismu* a *naturalismu* v evropské činohře v 19. století, s celou škálou „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).

Ve scénografii tzv. *iluzivní realismus* panoval především na jevišti „před-appiovským“ (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*“ (Alois Nagler). Tento iluzivní realismus jako dobově podmíněná scénografická konvence se prosadil zejména díky souboru vévody Georga II. von Meiningen, který se od roku 1866 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).

Iluzivní realismus začal jeviště opouštět koncem 19. století. Neznamená to, že zmizely pokusy o vytvoření dokonalé iluze. Nizozemský divadelní teoretik Benjamin Hunninger napsal: „*Mimesis se přestěhovala z roviny fyzické do roviny psychické, potom z roviny vědomí do nevědomí.*“ Jinými slovy, přesné napodobování ve scénických detailech (*iluzivně realistická scénografie*) přešlo k přesnému napodobování hereckému (*psychologický realismus* ruské školy).

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

Menší odbočka: do této chvíle zůstává přítomnost iluze na divadle a schopnost divadla vytvořit iluzi – ať už jakýmkoliv prostředky – nezpochybněna, i přes ironizování „dokonalé mimeze“ např. v Hugově *Předmluvě ke Cromwellovi* a poukazování Jeane-Jacquesa Rousseaua 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*), protože „*umění napodobovat je vzdáleno od pravdy*“ a „*z každé věci zachycuje jen nějakou malou část, a to její přelud*“. Křesťanství přejalo platónskou myšlenku o škodlivosti divadla a rozšířilo ji na celou obec. 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. 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 pastí 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.

S odmítáním iluzivního divadla (takového, které se snaží vytvořit věrnou kopii reality) se vynořuje první velký paradox ve věci iluze: např. Antonin Artaud ji označil za „pravou sílu divadla“. Je tedy zjevné, že mluví o trochu jiném typu iluze, než snaze dát uvěřit, že nesledujeme představení, ale událost samu: „*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 divoštství, jeho chiméry, jeho utopické pojmání života a věcí, ba i jeho kanibalství vyrazí ven...*“ K dosažení této „skutečné iluze“ navrhuje divadlo, jež „*mocnými fyzickými obrazy rozechvěje senzibilitu diváka, zmocní se ho a strhne jakoby do víru vyšších sil.*“ Druhým bojovníkem proti tradičně realistickému jevištnímu iluzionismu byl Bertolt Brecht. Ve své praxi dělal vše, aby divákovi „*zabránil v zaměňování jevištních událostí za události ze skutečného života*“

a aby divák „*hleděl jako očarován na jeviště*“. Proto se snažil diváka vytrhnout z této „okouzlené“ pasivity. Pomocí nejrůznějších ozvláštňení jevištních události – proslulých „zcižovacích efektů“, jak je sám nazval – mu nabídl možnost odstupu a přemýšlivé kontempace nad viděným kusem.

KONVENCIONALITA A RELATIVITA ILUZE

Je užitečné si uvědomit, že stavíme-li proti sobě *realistickou* (případně *naturalistickou*) *iluzívnost* a různé *nerealistické* (zdivadelňující, zcižovací) 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.*“ Konvence barokního divadla na jedné straně a realistické konvence na druhé 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. 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.

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.*“

Relativitu realistické konvence (a toho, jak nejasné je označení, že něco *je* či *není* iluzivní) demonstrují na konkrétních příkladech: např. zobrazování vody jako živlu různými způsoby od baroka po dnešek (pomocí horizontálních malovaných kulis, 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, vodu promítnutou, nebo jen ve zvuku) 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 přítomnosti skutečné vody na scéně jde o maximální přiblížení, typické pro naturalismus, resp. pracuje se s modelem, v němž „vodu hraje voda“, model je totožný s originálem (Osolobě, 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*.

V disertační práci uvádím další příklady, které poukazují na limity mimetické iluze, jako je smrt postavy na jevišti a různé fyzické akce a fyziologické pochody. Dobrým příkladem konvencionality jsou i dvě scény v historické komedii Jeffreyho Hatchera *Krá(s)ka na scéně (The Compleat Female Stage Beauty)* - na začátku a na konci hry divák vidí závěrečnou scénu z Othella, v níž Maur rdousí svou nevinou 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.

S *dokonalou iluzí* by se většina divadelních konvencí (způsob mluvy, zacházení s časem a prostorem) měla vylučovat, neboť nejen rámeček divadelního představení (portály, opona, reflektory atd.), ale i jeho *vnitřek* s nimi pracuje. Konvence usvědčují z *divadelnosti* a dávají nezaměnitelné signály, že to *není skutečnost*. Jenomže je tu ještě druhý způsob jejího definování: *hrát si; pohrávat si; tropit žerty; ironie*.

VRSTVY ILUZE

Hans-Thies Lehmann ve studii *Postdramatické divadlo* píše, 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*. 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*. 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. 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.*“

Teprve třetí aspekt iluze zahrnuje *projekci* vlastní zkušenosti do předváděných modelů světa. Jde o stejný duševní postup jako při četbě románu – v myslí vyplňujeme prázdná místa, *domýšlíme* jednotlivé činy, motivace, situace a porovnáváme je s vlastními zážitky, zařazujeme je do rejstříku vlastní osobnosti.

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. 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. 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 pódíí, 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*“.

JE ILUZE SKUTEČNOSTI V DIVADLE VYLOUČENÁ?

Vzato do důsledku, opravdovou iluzi – *iluzi, že sledujeme skutečnost* – si lze přestavit jedině tam, kde divák *uvěří, že nejde o divadlo*. 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*“. Museli bychom si představit, že divák není schopen rozlišit, co je v díle záměrné a nezáměrné, kde končí umělecké dílo a kde začíná nezáměrná skutečnost. V práci uvádím několik příkladů podobného „matení“ diváka, který si na chvíli zapochybuje, zda to, co sleduje, je stále „domluvený“ průběh divadelního představení.

Otakar Zich píše, že schopnost rozeznat fikci si pěstujeme *stykem s divadelním, resp. dramatickým uměním*. Sigmund Freud tuto schopnost, 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.

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-illusio)* s realitou, *žertování* s realitou.

Ivo Osolobě 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.*“ 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.

ILUZE A HRA

V této kapitole uvádím řadu příkladů, kdy divadlo vyzývá diváka k zapojení do vlastní hry, kdy se otevírá směrem k němu mu a nutí ho zaujmout k dané věci určitý postoj. Rozebírám ludický charakter starší inscenace *Hvězdy na vrbě* brněnského HaDivadla, v němž herci diváky vybízeli ke společné hře.

V knize *Principa parodica* uvádí Ivo Osolobě 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?*“

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. 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, přenesení věci svého světa 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.*“ 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.*“ 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 vydávající zpod ní kvílivý hlas, který děsí chodce.*“

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. 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,*“ komentuje Osolsobě Zichovu *Estetiku dramatického umění*, již cení vysoko, ale v tomto případě upozorňuje, že Zich „obrací příčinu a následek“.

Uvádím dále příklady ze Západočeského divadla (inscenace *Kupce benátského, Maratónu* a dalších), v nichž jsme se snažili ludický prvek (po mém soudu jediné životaschopné pojetí ILUZE) akcentovat a diváka na různém stupni zapojit, nenásilně přinutit ke spoluúčasti na divadelním dění.

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.

Cituji dále přednášku režiséra Giorgia Strehlera, v níž rozebírá míru zapojení diváků do průběhu divadelního představení a důsledky, které z toho plynou.

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*.

DISKONTINUITA ILUZE

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 zvláště díváme jako na tvar *diskontinuální*, nikoli lineárně pevně provázaný. Tento fenomén sledoval už v 19. století Stendhal ve spisu *Racine a Shakespeare*.

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.“ Taková iluze podle Stendhala však netrvá déle než půl vteřiny.

ILUZE JAKO ESTETICKÝ VJEM

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. Podle něj nám během představení 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.*“ Stav, v němž se během představení nacházíme, je tedy stav estetický; Zich tento stav nazývá *divadelním zaměřením*, při kterém divák vnímá divadelní skutečnost dvojnásobným 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. 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).

ILUZE A FABULE, ILUZE A POSTAVA

V této kapitole se věnuji aplikaci iluze v obou jejích významech (jako pokus o vysoce věrohodnou nápodobu skutečnosti i jako přiznané otevření ludické reality – hry) ne dvou složkách divadelního díla – textu divadelní hry, a hereckém projevu.

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 *ted'* 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*“).

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. Podívejme se na věc s druhé strany, optikou herce: jakým způsobem a do jaké míry se on sám *identifikuje s postavou*? Dokonce i Stanislavskij, „guru“ přetělesňování a vciťování se do postavy, kdy herec při své tvůrčí práci zakouší „*skutečné city*“, upozorňuje, že „*plné a nepřetržité splnutí 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.*“ 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 divákovu oscilování mezi klamem a pravdou, Stanislavskij tentýž stav považuje za žádoucí u herce. 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*“, za mrtvé. 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*

Ať už ve věci herecké práce a techniky uvažujeme o ztotožnění, sugesci prožitku, impulsivním prožívání nebo předvádění a ukazování, ve všech těchto případech je pro diváka důležité, zda u něj herec probudí určitý *fascinovaný zájem*. Christian Biet a Christophe Triaux 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.“

ILUZE A EFEKTY

Divadelní efekty k iluzi neodmyslitelně patří. Věnuji jim samostatnou úvahu, protože mají jediný cíl: *úžas, překvapení, dokonce úlek*. 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 zjednodušeně: 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).

V kapitole se zabývám škálou různých efektů, od vizuálních a optických, přes drastické (s uvedením konkrétních příkladů), až např. po živá zvířata na jevišti. Obhajuji tím pohled na divadlo jako na „podívanou“, která divákovi způsobuje potěšení a vzbuzuje úžas. Teoretik Denis Guénoun píše: *„Diváci jdou do divadla, aby viděli divadlo.“* 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 *„pohlít, obklopit snovými a fantazijními vlnami iluze příběhu nebo postavy“*; tuhle funkci ukradlo divadlu kino. V čem tedy vidí

Guénoun neutuchající úspěch inscenování starých a klasických her? Právě v tom, že diváci nejdou sledovat (napsanou) *hru*, nýbrž představení, *podívanou*; jsou zvědaví, co je tentokrát *jinak*, co tuto inscenaci odlišuje od jiných. Ten rozdíl spočívá v odlišném způsobu *zdivadelnění*. „*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.*“ 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.

ILUZE BAROKNÍHO DIVADLA

V poslední kapitole rozebírám pojetí iluze z hlediska barokní estetiky a snažím se doložit, že veškeré pozdější uvažování o iluzi v divadle dostalo hlavní myšlenkové i technické impulzy právě v této epoše. Uvádím příklady konkrétních textů, které se iluzí zabývají konkrétně Corneillova *Magická komedie* a Calderónův *Život je sen*. Upozorňuji na iluzivní prvky a fascinaci snem, magií a iracionálním úchvatem v hrách Shakespearových. Pestrá vizualita, marnivá hravost a bohatství efektů barokního divadla jsou stále inspiračním zdrojem.

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 tyto 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.