

## ČLOVĚK A PŘEDMĚT NA DIVADLE

Základem dramatu je jednání. Ovšem, také náš život a jeho průběh je vytvářen jednáním, jak naším vlastním, tak jednáním ostatních lidí. Jednání je aktivní vztah subjektu k nějakému objektu; je to fakt teleologický, řízený účelem, který odpovídá potřebě subjektu. Proto je naše pozornost při každém jednání upřena na účel. Akt sám je pro nás vedlejší, záleží jen na tom, vyhovuje-li danému účelu. Jakmile však nějaký akt upoutá na sebe pozornost vnímajícího subjektu, stávají se z jeho vlastností znaky. Prostřednictvím znaků pak vstupuje do našeho vědomí, stává se významem. Je známo, že často dva lidé, kteří se stali svědky téže události, popisují ji zcela různě. Tato diference je způsobena tím, že jednání se zde obrazilo ve dvou zrcadlech různě zakřivených, tj. ve dvou vědomích různě zaměřených; tím byly některé znaky zdůrazněny, jiné potlačeny. Vlastnosti jednání, které sleduje praktický cíl, jsou určeny tímto cílem bez ohledu na vnímatele, pokud cílem není sdělení.

Na divadle však je jednání samo účelem a chybí mu právě vnější praktický účel, který by určoval jeho vlastnosti. Jednání zde směřuje k tomu, aby bylo divákem chápáno jako souvislá významová řada. Proto je vytvářeno z různých znaků, jež se teprve ve vědomí publika zrcadlí jako vlastnosti; jsou tedy vlastnosti jednání pouhé významy, stejně jako jeho účel je záležitostí sémiologickou, nikoli záležitostí životní praxe. Jednání na divadle se však liší i od jednání, jehož praktickým účelem je sdělení. To sice je také konstruováno ze znaků určených pro vnímající subjekt, jeho účel má také platnost jen sémiologickou, avšak faktický účel leží vně tohoto jednání, nikoli v něm samém jako na divadle.

Z teleologického charakteru jednání vyplývá, že je výsledkem záměru nějakého subjektu. Je však nutno diferencovat pojem subjektu: především je zde základní subjekt, od něhož záměr vychází; za druhé subjekt zjevně jednající, který může být se základním identický, ale může též být jen jeho nástrojem, subjektem jen částečným. Hranici mezi nimi ovšem nelze přesně určit. Později uvidíme, že na divadle může jít diferenciaci ještě dále: právě proto, že je zde jednání vytrženo z praktických souvislostí a postrádá vnějšího účelu, vzniká v divácích vědomí subjektu, tj. bytosti aktivně jednající, z dění samého víc než kde jinde.

V období, kdy teoretikové měli na mysli jen divadlo realistické, vznikl názor, že subjektem může být jen člověk – právě tak jako v životě praktickém. Všechny ostatní složky byly považovány za pouhé nástroje nebo objekty lidského jednání. Vývojem moderního divadla a poznáním divadla mimoevropských kulturních oblastí však byla tato domněnka vyvrácena a dodatečně se ukazuje, že ani pro divadlo realistické nebyla zcela správná. Cílem této studie je ukázat, jak existence subjektu na divadle je závislá na účasti určité složky při jednání a nikoli na její faktické spontánnosti, takže jako jednající subjekt může být pocíťován i neživý předmět a živý člověk může být pocíťován jako prvek zcela bez vůle.

### OD HERCE K PŘEDMĚTU

Nejběžnějším případem subjektu v dramatu je *herecká postava*. Herecká postava je dynamická jednota celého souboru znaků, jejichž nositelem může být hercovo tělo, hlas, pohyby, ale i různé předměty, od součástí kostýmu až po dekoraci. Důležité však je, že herec odvádí jejich významy k sobě, a to do té míry, že svou akcí může nahradit všechny nositele znaků; to lze velmi názorně vidět na příkladu čínského divadla:

„Herec znázorní akcí všechny úkony, pro něž čínská scéna neposkytuje patřičný základ. Příslušnou sérií konvenčních pohybů hraje herec přeskokování imaginárních překážek, vystupování do imaginárních schodů, překročení vysokého prahu, otvírání imaginárních dveří; vykonávané pohyby-znaky informují diváka o povaze těchto imaginárních věcí, sdělí, zda je neexistující příkop prázdný nebo naplněný vodou, zda neexistující dveře jsou hlavní

dvojité, obyčejné dvojité, jednoduché apod.“<sup>1</sup>

Naskýtá se otázka, co je herci dáno k tomu, aby svou akcí sjednotil všechny významy. Odpověď je celkem velmi jednoduchá. Všechno, co je na scéně, je znakem. „Avšak divadelní kostým a stejně i dům-dekorace nebo gesta herců nemají tolik konstitutivních znaků, kolik jich má skutečný dům a skutečný oblek. Obyčejně na scéně kostým i dekorace se omezují na jeden, dva nebo tři znaky. Divadlo užívá jenom těch znaků kostýmu a stavby, kterých je třeba pro danou dramatickou situaci.“<sup>2</sup> Naproti tomu hercovo tělo vstupuje do dramatické situace se všemi svými vlastnostmi. Živý člověk pochopitelně nemůže některé z nich odložit a ponechat si jen ty, kterých je pro danou situaci třeba. Proto nejsou všechny složky hercova výkonu záměrné; některé jsou dány prostě fyziologickou nutností (tak např. různé automatické reflexy). Divák ovšem chápe i tyto nezáměrné složky hercova výkonu jako znaky. Tím se stává herecká postava proti jiným nositelům znaků komplikovanější a bohatší, řekli bychom konkrétnější. Má tudíž vedle znakového charakteru i charakter reality. A ten je právě onou silou, která strhuje k herci všechny významy.

Čím je jednání herecké postavy složitější, tím je větší nejen počet jejích záměrných znaků, ale i – a to je zde důležité – těch nezáměrných, takže její reálnost vystupuje do popředí. Postava, jejíž jednání je chudší, je ovšem schematictější. Tak se vytváří hierarchie rolí. Postava, která stojí na vrcholu té hierarchie, tzv. hlavní role, strhuje k sobě většinu pozornosti diváků a jen chvílemi ji uvolňuje pro postavy vedlejší. Zároveň s tím, že dává impulsy k jednání, má vliv na výkony ostatních herců, ba leckdy se uplatňuje přímo jako jejich regulativ. Divák pocítuje sice i ostatní postavy ještě jako jednající subjekty, ale jejich podřízenost je zřejmá. Obvykle však se v průběhu hry vyskytnou i situace, kdy se hlavním pilířem jednání stává jiná postava než hlavní. v některých strukturách zůstává i v takových situacích hierarchie postav nezměněna, jinde se od situace k situaci přeskupuje. Rozhodně však tvoří postavy hry od hlavní až k nejpodřadnější naprosto souvislou linii s proměňující se aktivností, jejíž souvislost je udržována právě vespolečnosti jednání.

Sledujeme-li tuto linii, vidíme, že nelze ani stanovit hranici, za níž již přestává být jednání postavy pocítováno jako spontánní. Bez jakéhokoli přeryvu probíhá linie k postavám, jejichž jednání se omezuje na několik úkonů opakovaných s nepatrnými obměnami. Takové postavy mívají velmi málo znaků kromě těch, kterých je pro danou situaci nezbytně třeba. Jsou hodně schematické, pocit jejich reálnosti je velmi slabý. Pro diváka je často taková postava automaticky spojena s určitým úkonem. Tak se např. stává, že scéna představuje přijímací pokoj; jakmile vstoupí určitý sloužící, každý ví, že ohlásí příchod nějakého návštěvníka. Později uvidíme, že toto sepětí s určitým jednáním je příznačné pro *rekvizity*. A skutečně se také tyto postavy jeví divákovi spíše jako rekvizity než jako aktivní činitelé. Lidí-*rekvizity* jsme viděli např. v Burianově inscenaci Klicperovy veselohry *Každý něco pro vlast*: byly to němé postavy služebníků. Takových postav však lze najít velké množství a nejsou v divadle žádnou zvláštností.

Lidmi-*rekvizitami* však ještě nekončí řada, kterou jsme vedli od hereckých postav. Jednání může klesnout na „stupeň nulový“, postava se stává součástí *dekorace*. Takovými lidmi-dekoracemi jsou např. vojáci, kteří stojí po obou stranách vchodu do domu. Poukazují na to, že tento dům jsou kasárny. Lidé-dekorace ovšem již nemohou být nikterak pokládáni za aktivně jednající činitele. Jejich reálnost je rovněž stlačena na „stupeň nulový“, neboť jejich konstitutivní znaky se omezují na minimum. Všimneme-li si, co je nositelem těchto znaků, vidíme, že je to zpravidla jejich postoj, vzrůst, maska a kostým. z toho plyne, že lidé mohou být v této úloze zastoupeni neživými figurinami. Tak tvoří lidé-dekorace *přechod mezi oblastí člověka a oblastí předmětu*. To však není jediný most mezi nimi. O. Zich mluví např. o tom, že mezi maskou, která patří ještě k hercovi organickému tělu, a kostýmem, který je

<sup>1</sup> Brušák, K.: *Znaky na čínském divadle*. Slovo a slovesnost, V, 1939, s. 95.

<sup>2</sup> Bogatyrev, P.: *Znaky divadelní*. Slovo a slovesnost, IV, 1938, s. 139.

mimo organické tělo, stojí předměty, jako je např. paruka, jejichž příslušnost do té či oné oblasti nemůžeme přesně určit.<sup>1</sup> Ostatně i kostým, ač je mimo organické tělo, do značné míry s ním splývá. Tak u jednotlivých lidských úkonů nelze přesně stanovit, do jaké míry je jejich provedení předurčeno vlastnostmi těla a do jaké míry vlastnostmi šatu. Neboť „jsou jistá gesta a jisté pohyby, které jsou nejen každému stylu šatu přiměřené, nýbrž jím přímo podmíněné. Přílišné užívání rukou v 18. stol. např. bylo nutným následkem širokých obručí; a slavnostní důstojnost Burleighova je podmíněna právě tak jeho těžkým krajkovým límcem jako jeho rozvahou“<sup>2</sup>. Jak je vidět, oblast živého člověka se prolíná s oblastí neživého předmětu a nelze vést mezi nimi přesné rozhraní. Rada, na jejímž začátku je herecká postava, tedy pokračuje bez přerušení dál do oblasti předmětu.

## OD PŘEDMĚTU K HERCI

Člověkem-dekorací jsme se dostali do oblasti *dekorace* vůbec. Obecně jest jejím úkolem „působivě určovat osoby a místo děje“.<sup>3</sup> Její oblast je však rovněž vnitřně diferencována. Nejnižší stupeň zaujímá dekorace malovaná, která je čistým znakem. Kašírovaná je bohatší o skutečnou hloubku a je tedy o stupeň blíže k předmětu, který zastupuje. Na stejném stupni s kašírovanou dekorací stojí figuríny, zastupující lidi-dekorace. Konečně se k dekoraci pojí mnohdy i skutečné předměty, jako židle, vázy apod. Jsou na stejném stupni s člověkem-dekorací.

S dekorací má mnoho příbuzných vlastností *kostým*. I jeho úkolem je charakterizace osob a prostředí. Liší se od dekorace hlavně tím, že dekorace spíše charakterizuje prostředí, kdežto kostým spíše osoby. Kostým zaujímá tytéž stupně jako kašírovaná dekorace a skutečné předměty, které se pojí k dekoraci.

Z toho, že součásti dekorace nejednají zjevně, mohl by vzniknout dojem, že dekorace leží vně jednání a nemá vliv na jeho průběh. Pak by také tvořila uzavřenou, zřetelně ohraničenou oblast. Tento dojem byl by však zcela nesprávný. Stačí ukázat např. na to, jak probíhá zcela jinak spor dvou osob, představuje-li scéna krčmu, než spor týchž osob v královském paláci. I když zjevně jednání dekorace je na nulovém stupni, přece dokonce spoluurčuje průběh jednání. Proto ji také nelze ohraničit jako uzavřenou oblast a určit bod, kde předměty začínají do jednání zasahovat i zjevně a stávají se *rekvizitami*. Mnohdy se zdá, že v některé situaci je jistý předmět součástí dekorace nebo kostýmu a v jiné rekvizitou. ve skutečnosti však je jeho funkce určena napětím dvou protikladných sil, které v sobě uzavírá: dynamické síly akční a statické síly charakterizační. Jejich poměr není ustálený; v některé situaci převažuje jedna, v jiné druhá, někdy jsou i v rovnováze. Vezměme si např. *kord* v těchto situacích:

1) Postava A s kordem. Kord je zde součástí kostýmu a ukazuje na vojenský nebo šlechtický stav svého majitele. Charakterizační síla kordu zřetelně převažuje nad jeho silou akční, která je úplně zatlačena do pozadí.

2) Postava B urazí postavu A, ta vytasí svůj kord a postavu B jím zabije. Zde se v kontextu jistého jednání náhle plně uplatňuje akční síla kordu, který se stává rekvizitou a zasahuje do jednání jako nástroj postavy A. Charakterizační síla je potlačena, ne však odstraněna, protože hned v následující situaci se uplatní.

3) Postava A prchá s krvavým kordem. Kord je zde znakem vraždy, ale zároveň těsně souvisí s útekem, tedy s jednáním. Obě síly předmětu jsou zde v rovnováze.

Rekvizita bývá obvykle označována jako pasivní nástroj hercova aktivního jednání. To však nevystihuje plně její podstatu. Rekvizita není vždy pasivní. Je v ní síla (označili jsme ji jako akční sílu), která k ní přitahuje určité jednání. Jakmile se objeví jistá rekvizita na scéně, navozuje v nás tato její síla očekávání příslušného jednání. Tak pevně je s ním spjata, že její

<sup>1</sup> Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1931, s. 136 n.

<sup>2</sup> Wilde, O.: *Pravda masek*, Praha 1911, s. 50.

<sup>3</sup> Zich, O.: op. cit., s. 232.

užití k jinému jednání pociťujeme jako scénickou metonymii. Ještě zřetelněji se toto sepětí ukazuje v případě tzv. *pomyslné rekvizity*. Co je pomyslná rekvizita? Herec provede bez rekvizit úkon, při němž bývá vždy užito určité rekvizity; divák pociťuje její přítomnost, ač reálně přítomna není. Herec tedy může jednáním sugerovat divákům určitou rekvizitu. Srov. např. tuto scénu z Mejercholdovy inscenace *Lesy Ostrovského*:

„... komik hraje virtuózní němohru. Sedne si s prutem na schod a tváří se, jako by vlevo do kulís házel do vody udici; prut ovšem nemá vlasu ... komik „chytá rybu“, snímá ji s vlasu – ačkoliv v ruce nemá nic, chňapne po zemi, konečně ji uloží.“<sup>1</sup>

Obdobu tohoto postupu nalezneme i v oblasti praktického života. Jsou to pohyby napodobující užití určitého předmětu, které jej označují. Takových pohybů užívají např. cizinci, kteří se nemohou dorozumět; žádají např. o nápoj tím, že provádějí pohyby obvyklé při pití. Na divadle je ovšem cíl jiný.

Opačným postupem se demonstruje sepětí rekvizity s určitým jednáním při *hře s nepřítomným subjektem*. Ta vzniká, není-li na jevišti přítomen herec. Ani tehdy se jednání nezastavuje. Zde se uplatní akční síla předmětu v celé své mohutnosti. Předměty na scéně – popřípadě ještě jejich mechanické pohyby, jako např. pohyb kyvadla hodin – využívají našeho vědomí nepřetržitosti dění a vyvolávají v nás pocit jednání. Bez jakéhokoli zásahu herce vytvářejí rekvizity jednání. Nejsou to již hercovy nástroje, chápeme je jako spontánní subjekty, rovnocenné herecké postavě. Proces, kterým k tomu dochází, je personifikace rekvizity. Aby mohl nastat tento proces, musí být splněna jedna podmínka: rekvizita nesmí být pouhým schématem předmětu, s kterým je spojena věcným vztahem, protože jedině tehdy, když podržuje charakter reality, vyznačuje svoji akční sílu a sugeruje divákovi jednání. Tvrdí-li J. Honzl, že „stoly se mohou státi bytostmi, které nenávidíme vášnivěji než své vrahy“,<sup>2</sup> pak tato zásada souvisí zajisté s jeho výrokem:

„Roztrhaný kabát Stockmannův náleží k těm věcem, které byly předností realistického divadla a naturalistického jeviště. Jedině pro ně nám budou Chudožestvenní drazí, protože stavěli skutečné dveře, které vrzaly, že rozestavili skutečný nábytek a opravdový kulečník, na němž běhaly dvě bílé a jedna červená koule, že tu Andrej Sergějič Prozorov tlačil před sebou na jevišti skutečný dětský kočárek. Opravdové věci, stůl, kabát, slza, vzdálené zvuky kutálky, jsou jediným dědictvím, které budeme asi od nich moci převzít.“<sup>3</sup>

Hra s nepřítomným subjektem však není jediným způsobem *personifikace*. Co je vůbec personifikace? Je to „síla, neurčitá sice, ale mohutná, jež posiluje dojem spontánnosti dění, kladouc důraz na účast jednajícího subjektu. Dění vůbec lze podle míry spontánnosti rozlišit ve tři kategorie: na nejnižším stupni je mechanické dění přírodní, postrádající spontánnosti jakékoli, jehož průběh je určován bezvýjimečnou, předem danou zákonitostí; o stupeň výš jsou taková konání živých bytostí, která jsou řízena ne sice bezvýjimečným zákonem, ale zvykem, a proto jsou v svém průběhu předvídatelná (např. denní úkony při vstávání, jídle, ukládání se k spánku i mnohé úkony profesionální); do třetí skupiny konečně náležejí jednání ve vlastním slova smyslu, vycházející z neomezené iniciativy subjektu, a proto nepředvídatelná, po každé jiná. Úkol personifikace je umocňovat prvé dva stupně dění na třetí. Není přítom nutné, aby věci byly v pravém slova smyslu „zosobňovány“, jak tomu bývá např. v bajce: to je jen zvláštní případ personifikace (např. v *Modrém ptáku* od M. Maeterlincka – dodáváme zde). Stačí, objeví-li se věci, které jsou ve skutečnosti pasivními objekty dění, jako aktivní subjekty, i když při tom podržují obvyklou tvářnost.“<sup>4</sup>

Taková personifikace je např. v Reinhardtově inscenaci Strindbergova *Pelikána*:

<sup>1</sup> Tille, V.: *Moskva v listopadu*, Praha 1929, s. 40.

<sup>2</sup> Honzl, J.: *Sláva a bída divadel*, Praha 1937, s. 218.

<sup>3</sup> Honzl, J.: op. cit., s. 56.

<sup>4</sup> Mukařovský, J.: *Sémantický rozbor básnického díla*, Slovo a slovesnost, IV, 1938, s. 7.

Scéna po pohřbu muže, na scéně jeho manželka, která se přičinila o jeho smrt. V. Tille popisuje scénu takto: „Celým domem jako by neustále chodil stín mrtvého, žena neustále se hrozí samoty, dveře, otevírající se větrem, ji děsí... Jediný pokoj všech tří aktů, přeplněný tmavým nábytkem, je ponořen v temno. Po celé tři akty s malými přestávkami hvízdá a skučí za jevištěm vítr, kymáci otevřeným oknem a bílými záclonami, zesiluje se v prudký průvan, kdykoli se otevrou dveře, a smetá papíry s psacího stolu, na němž třesou se listy v knihách a plamen v lampě. Tato naturalistická virtuoza působí zpočátku příšerným dojmem, zvláště když veřeje otevřených dveří tajuplně se kymácejí naprázdno, právě v čas, kdy je toho v textu zapotřebí.“<sup>1</sup>

Jiná, ne již tak zřetelná personifikace, je v japonském dramatu *Terakoya* čili *Vesnická škola*, které napsal Takeda Izumo<sup>2</sup>.

Situace: Učitel Genzo ukrývá ve svém domě malého syna zapuzeného kancléře. Paní Chiyo přivede do školy své dítě, které je kancléřovu synu k nerozeznání podobné. Žena odejde a po chvíli přijdou vazalové nového vládce a žádají hlavu dítěte. Učitel odejde za scénu a usmrtí tam synka paní Chiyo. Vazalové odejdou. Náhle se vrátí Chiyo.

CHIYO (zřejmě vzrušena): Ach, to jste vy, pane Takebe Genzo, vážený učitel? Dnes jsem vám přivedla svého hošíčka. Kde je? Snad vám tu nebyl na obtíž?

GENZO: To ne – je tam vzadu... v zadním pokoji... hraje si s ostatními. Chcete ho vidět... Chcete si jej snad odvést domů?

CHIYO: Ano, přiveďte mi jej, prosím... Chci si jej odvést domů...

GENZO (vstane): Přijde hned. Prosím, vstupte jen... (Chiyo se obrátí k zadním dveřím; Genzo jí za zády vytasí meč a rozpráhne se po ní strašlivou ranou; leč v tom se Chiyo jako něčím upozorněna obrátí a uhne ráně. Rychle skočíc mezi pulty, uchopí skříňku svého syna a odrazí jí novou Genzoovu ránu.)

CHIYO: Zadržte! Zadržte!

GENZO (ještě jednou se rozehnal): Pekelná věc! (Rána rozbije skříňku, z které se vysype bílý rubášek, kusy papíru s napsanými na něm modlitbičkami, pohřební praporeček a ještě několik jiných při pohřbu potřebných maličkostí.)

GENZO (v úžase): U ďábla, co to je? (Ruka s mečem mu klesne.)

Tato situace vyznívá jako spontánní zásah rekvizit, které zachrání život paní Chiyo.

## POMĚR MEZI ČLOVĚKEM A PŘEDMĚTEM

Sledovali jsme různé stupně účasti jednotlivých složek na jednání, stupně navzájem odlišené mírou aktivnosti. Ukázalo se, že přechod mezi nimi je zcela nenáhlý, takže je nelze ohraničit jako uzavřené oblasti. Funkce každé složky v jednotlivých situacích (a pak i v celém dramatu) je výslednicí ustavičného napětí mezi aktivností a pasivností vůči jednání, které se projevuje jako nepřetržitě proudění mezi jednotlivými složkami – lidmi i předměty. Proto zde nelze také vésti rozhraní mezi subjektem a objektem, každá složka je potenciálně obojím. Viděli jsme na různých příkladech, jak předmět si může vyměňovat s člověkem místo, člověk se může měnit ve věc a věc v živou bytost. Nelze tedy mluvit o dvou navzájem ohraničených oblastech, poměr člověka a předmětu na divadle lze charakterizovat jako *dialektickou antinomii*. Viděli jsme z uvedených příkladů, že se dialektické napětí člověka a předmětu vyskytuje v nejrůznějších strukturách a není tudíž výhradním majetkem moderního divadla. v některých strukturách je ovšem zdůrazněno, v jiných stlačeno na nejmenší míru.

Názor, že člověk je na divadle výhradně aktivním subjektem a předmět pasivním objektem nebo nástrojem jednání, vznikl – jak již bylo řečeno – v době, kdy teoretikové měli

<sup>1</sup> Tille, V.: *Divadelní vzpomínky*, Praha 1917, s. 170 n.

<sup>2</sup> *Dvě japonská dramata (Terakoya – Asagao)*, Praha 1911.

na myslí jen divadlo realistické. Ani v něm ovšem nebyla fluktuace mezi člověkem a předmětem odstraněna, ale přece jen byla tak stlačena, že snadno mohlo dojít k omylu, o němž jsme mluvili. Realistické divadlo se totiž snažilo (i když se mu to nikdy nepodařilo) být odlitkem skutečnosti nejen v jednotlivých složkách, ale i v jejich zřetězení. A v praktickém životě jsme ovšem zvyklí rozlišovat co do spontánnosti jednání velmi přesně člověka od předmětu, ovšem v dnešním noetickém horizontu, určeném civilizovaným životem. v jiných horizontech, např. v mytickém světovém názoru primitivů nebo dětí, připadá však právě personifikaci a fluktuaci mezi předmětem a člověkem velmi důležitá úloha. Přesto, že je civilizace pokrokem proti primitivnímu způsobu života, nelze popřít, že dosavadní její formy zpřetrhaly nejrůznějšími konvencemi bezprostřední vztahy člověka k okolí. na příkladě hry s nepřítomným subjektem jsme viděli, jak lze právě těchto konvencí využít k nekonvenčnímu zřetězení jednotlivých skutečností. Nenadsadíme snad, řekneme-li, že je to jeden z nejdůležitějších sociálních úkolů divadla. Neboť právě zde může být divadlo ukazatelem nových cest pro chápání světa.

*1940*