

## **Mimetické a nemimetické aspekty divadelního prostoru: Několik myšlenek o „Pohybu divadelního znaku“ Jindřicha Honzla**

Freddie Rokem

Jaký je vztah mezi budovou nebo místem, kde se koná představení, a fiktivním prostorem konkrétního představení? Jsou tyto dva prostorové subjekty – budova (či místo) a fiktivní prostor – na sobě vzájemně závislé? Vytváří budova (nebo v sobě „zahrnuje“) konkrétní divadelní představení? Můžeme tvrdit, že sémiotický charakter jeviště a hlediště jako architektonických subjektů určitým způsobem stanovuje, nebo dokonce předurčuje, co může být na konkrétním jevišti představeno? A konečně, jak se tyto sémiotické systémy vzájemně ovlivňují během konkrétního divadelního představení; jak ovlivňují komunikaci mezi herci a diváky?

Představím zde několik předběžných návrhů, jak k těmto problémům přistupovat. Ve své studii se soustředím na těžko definovatelné hranice mezi budovou (nebo místem), kde se divadelní událost koná, a jejími mimetickými rozměry, jejichž prostřednictvím scénografie či scénérie, jakož i herectví a veškeré další prvky konkrétního představení vytvářejí specifický fiktivní svět, který je předurčen dějem, postavami a okolnostmi. Základní problém, jemuž se zde chci věnovat a který, jak doufám, shrnuje všechny výše uvedené otázky, spočívá v tom, jak a do jaké míry je sémiotické kódování jeviště a hlediště, které se zpočátku může jevit jako neutrální, nemimetický rys této události, napojeno na fiktivní, mimetické aspekty divadelní události, a jak předurčuje, který druh děje a postav se může v takovém prostoru objevit.

Přínosná esej Jindřicha Honzla o „Pohybu divadelního znaku“ z roku 1940 nabízí dobrý výchozí bod ke studiu těchto problémů. Podle Honzla

jeviště nemá jiné funkce než obrazové, neboť jeviště přestává být jevištěm, když nic nepředstavuje. [...] nezáleží na tom, je-li jeviště místo v budově Národního divadla či louka u lesa nebo několik prken na sudech nebo místo na tržišti obstoupené diváky – záleží na tom, aby jeviště Národního divadla dobře představilo louku nebo louka přírodního divadla zřetelně předsta-

vila náměstí nebo aby část náměstí tržišního divadla dobře představila vnitřek hospody atd. (HONZL 1976: 74)

Honzl v zásadě obhajuje nahodilý vztah mezi divadelní „budovou“ nebo divadelním prostorem a fiktivním prostorem, jako je tomu u lingvistických znaků, kde „tato proměnlivost, toto převlékání divadelního znaku je jeho specifická vlastnost“ (HONZL 1976: 85).

To je bezpochyby důležitý aspekt strukturalistického projektu. Transformace znaků na jevišti musí být doplněna analýzou jejich stálejšího materiálního základu. Zdá se, že Honzl se tomuto problému vyhýbá, když říká, že „jeviště nemá jiné funkce než obrazové, neboť jeviště přestává být jevištěm, když nic nepředstavuje“ (HONZL 1976: 74). Chtěl bych se zde zabývat spíše tím, v jakém smyslu se divadelní budova a konkrétně velikost a tvar jeviště a hlediště začleňují do fiktivního světa určité produkce, nebo dokonce do určitého stylu nebo divadelního žánru. Nevylučuje se zde možnost, že jsou určité divadelní formy otevřenější vůči dynamickému vztahu mezi materiálním znakem a tím, co tento znak „vyjadřuje“. Avantgardní divadlo, s nímž měl Honzl své zkušenosti, by se mohlo bezpochyby popsat právě tímto způsobem. Ale aby tato otevřenost mohla existovat, musí být možné určit normu vycházející ze stálejšího sémiotického procesu.

Je možné ukázat na židli a nazvat ji „autem“, „postelí“ nebo čímkoliv se mi zlíbí. Jakýkoli předmět může být proměněn na „auto“, „postel“ nebo „židli“ tak, že na tento předmět ukáží a pojmenují ho. Ale – a toto je důležitý rozdíl mezi lingvistickými znaky a předměty – ve stejné chvíli, kdy se židle může stát na jevišti čímkoli, chceme za pomoci důsledného předstírání dosáhnout toho, že předmět, který se přeměňuje, si rovněž zachovává svůj materiální základ jako „židle“, která se před našimi zraky mění na něco jiného, přebarvená nebo obohacená „divadelním“, avšak nikoli „skutečným“ kouzlem.

Musíme proto dávat pozor na *napětí* mezi *materiálností* tohoto předmětu – oné „židlivosti“, která tento kus nábytku předurčuje pro sezení, nebo jakkoli nazýváme „židli“ v různých jazycích: *ein Stuhl* nebo *une chaise* – a konkrétní *kodifikaci* tohoto předmětu jako „auto“ nebo „postel“ v rámci specifického fiktivního kontextu v konkrétním představení. Ve chvíli, kdy si uvědomíme toto napětí, začíná se objevovat divadelnost těchto materiálních předmětů na jevišti, pozornost je pak soustředěna na jejich divadelní funkci. Jednou z možností, jak diskutovat o „pohybu divadelního znaku“, kde znak je známý materiální předmět nebo vizuální znak, by byla dynamická vzájemná součinnost mezi souběžným vnímáním tohoto znaku jako arbitrárního lingvistického znaku a konkrétního materiálního předmětu. Chci zde především zdůraznit, že i zdánlivě „neutrální“ materiálnost jeviště obsahuje některé jasně identifikovatelné sémantické rysy a přitom zároveň, jak tvrdí Honzl, „nemá jiné funkce než obrazové“ (HONZL 1976: 74).

Dříve než začnu podrobněji analyzovat divadelní prostor z hlediska interakce mezi materiálností jeviště a kodifikací předstírání předmětů a fiktivním prostorem, chtěl bych se krátce zmínit o pojmu *materiálnost* v divadle, přičemž budu vycházet z myšlenek

Bertolta Brechta. Ve svém komplexním teoretickém pojednání *Der Messingkauf* (*Kupování mosazi*), na němž začal Brecht pracovat v roce 1939, ale které v době své smrti, o patnáct let později, zanechal nedokončené, načrtl řadu dialogů mezi filozofem, jenž přichází do divadla, aby se setkal se čtyřmi lidmi, kteří si tam vydělávají na živobytí – s dramaturgem, hercem, herečkou a osvětlovačem.

Hovoří spolu čtyři po sobě následující večery. Sedí přitom na jevišti po konci představení, kdy je na jevišti ještě tepleji než v kanceláři dramaturga, kde by rovněž mohli diskutovat. Je však samozřejmě důležité, že si vybrali jeviště po skončení večerního představení, kdy jevištní technik připravuje scénu pro představení následujícího dne. Tyto diskuze se odehrávají v prostředí, které by se mohlo popsat jako materiální základ představení. A pokud je to nutné, mohou divadelníci během těchto hovorů představit scénu z klasické hry nebo z některé z Brechtových her, číst báseň napsanou přímo pro *Kupování mosazi* nebo i některý z Brechtových dřívějších teoretických textů, jako např. esej „Pouliční scéna“, v níž autor tvrdil, že epické divadlo je založeno na určité formě *demonstrace*, kde svědek popisuje autonehodu, kterou právě viděl, kolem stojícím, kteří se shromáždili, ale neviděli podrobnosti. Veškeré tyto prezentace a demonstrace problematizují pojem materiálnosti v divadle.

Na začátku dialogů přichází do divadelního prostoru filozof a ptá se divadelníků, co vlastně dělají, když předvádějí své umění. Představuje se a říká, že má zvláštní zájem navštívit divadlo, neboť

svým aparátem a uměním napodobuje procesy, ke kterým mezi lidmi dochází, takže člověk může (...) mít dojem konfrontace se skutečným životem. A poněvadž mě zajímá způsob lidského soužití, zajímá mě také, jak to soužití napodobujete. (BRECHT 2009: 7)

A o něco dál pokračuje:

Pocituju tuto zvláštnost svého zájmu tak silně, že si připadám jako člověk, jenž přijde jako handlír s mosazí ke kapele nikoli proto, aby o od ní koupil trubku, ale se snahou získat čistě jen mosaz. Trubačova trubka sice z mosazi je, ale sotva ji bude chtít prodat jako mosaz, za cenu mosazi, jako tolik a tolik liber kovu. (BRECHT 2009: 11–12)

Když převedeme tuto *strategii* do sémiotické analýzy divadelního prostoru, je samozřejmě klíčové, že židle označuje jakýkoli předmět, který chceme, aby označovala, nebo – podle Honzlova příkladu – že jeviště pražského Národního divadla může představovat louku. Ale dříve, než se dostaneme na tuto úroveň analýzy, musíme prozkoumat materiál, z něhož je vyroben nástroj, který umožňuje vytvářet hudbu, nebo je s ohledem na divadelní metody schopen analyzovat konstitutivní rysy samotného jeviště, materiální soustrojí, které divákům pomáhá vnímat a interpretovat louku nebo jakoukoli jinou scénickou výpravu, která může být prezentována na tomto konkrétním jevišti.

„Mosaz“ (materiál, z něhož jsou vyrobeny trumpety, ale i jiné nástroje) a „jeviště“ (pro „udělání“ scény, aby se mohl vytvořit fiktivní svět) nejsou na stejné „úrovni“

abstrakce, ale nepochybně mají společný syntetický charakter. Mosaz je slitina mědi a zinku,<sup>1</sup> která – když se oba kovy smísí – získává nové vlastnosti, které nejsou typické pro žádný z původních prvků. Totéž platí o „jevišti“ jako materiální základně (mosaz), z níž je vytvořen složený divadelní prostor, když se jeviště zkombinuje se specifickou scénografií představující konkrétní fiktivní svět. A jak budu dokazovat později, kukátková scéna, bez ohledu na to, jestli se nachází na zámku v Českém Krumlově nebo v paláci Drottningholm ve Stockholmu, je hybridní kombinace dvou zobrazujících systémů prostoru: trojrozměrného architektonického prostoru a dvourozměrného, obrazového modu pro znázornění prostoru.

Je rovněž možné poukázat na podobnou kombinatorickou, hybridní strategii v hereckém umění, kde samotný herec nebo herečka jsou materiálem, který – na základě dramatického textu – vytváří umělecké dílo, přičemž zároveň dokážeme jasně rozlišit fyzičnost a osobnost herce jako profesionálního umělce. Herec/účinkující je jediným umělcem, který k vytvoření uměleckého díla používá jako materiálu své vlastní tělo, a vytváří tak jedinečnou smyčku simultánnosti a sebereflexe. Tímto se aktivují přinejmenším dva sémiotické kódy, z nichž jedním je přirozené tělo a druhým tělo estetické, které opět vytvářejí hybridnost označujících systémů. Avšak stále si nejsem jistý, jak daleko až můžeme jít s pojmem dvojího sémiotického kódování v divadle, včetně napětí mezi „lingvistickým“ charakterem předmětu na jevišti a jeho materiálností na jedné straně a kombinací kódových systémů na straně druhé. Ale zcela jistě je to aspekt divadelního procesu označování, který musí být prozkoumán mnohem podrobněji, než to zde mohu udělat já. Nakonec si musíme položit otázku, jestli divadlo upřednostňuje hybridnost svých znaků a jak tyto ovlivňují další formy vizuálního znázorňování, jako je malířství, fotografie a film i současná avantgardní představení a instalace.

Jedním z důvodů, proč hovořím o těchto problémech, je základní historická skutečnost, že divadlo vždy trvalo na výstavbě budov, které byly výhradně určeny pro tuto uměleckou formu, aby herci i diváci mohli být obklopeni reálným časem divadelní události. Klasická řecká i římská divadla, alžbětinské scény, barokní divadelní budovy a jejich postupná proměna na to, čemu dnes říkáme realistické divadlo, včetně široké škály avantgardních prostor, které vznikaly na konci 19. a na začátku 20. století, až po divadla označovaná jako „komorní“, „intimní“, „svobodná“, „umělecká“ atd. byla postavena výhradně k uvádění divadelních představení, podobně jako se pro bohoslužby a náboženské obřady budovaly chrámy a kostely.

Avšak technologie pro prostorovou reprezentaci a reprodukci, vynalezené v 19. a 20. století, přinesly nové možnosti a vzory, které jsou – jak se zdá – méně závislé na konkrétním druhu budovy, v níž by se dalo dělat divadlo. Specifičnost místa, využití galerií, nalezených prostorů atd. narušila či dokonce rozvrátila tradičnější formy sémiotického kódování pro uskutečnění představení. Honzl si tyto možnosti nepochybně uvědomuje, ale nevíš si rozdíl mezi těmito dvěma různými divadelními prostorami, prostorami postavenými výhradně pro divadlo a těmi, které původně sloužily jiné funkci než divadelním představením.

1 Bronz je slitina mědi a cínu.

Sémiotické utváření tradičního divadelního prostoru, který byl vytvořen výhradně pro divadlo – a zde jako příklad uvedu především barokní tradici – musí být vnímán jako integrální aspekt nebo charakteristika divadelní události, včetně fiktivních aspektů. Abych tento princip objasnil, musím zde rozlišovat mezi alespoň třemi vzájemně propojenými principy regulujícími procesy vnímání a interpretace prostoru/scénografie v tradičních divadelních formách. **První** upoutává pozornost k hybridnímu dvoj- a trojrozměrnému sémiotickému utváření divadelního prostoru, který je založen na využití jednobodové lineární perspektivy, kterou rozvinula barokní tradice; **druhá** se soustředí na vstup lidí i neživých činitelů do hybridního scénického prostoru, na jejich přítomnost i odchod; **třetí** zkoumá hermeneutické strategie a filozofické zájmy aktivované prvními dvěma principy, a to zejména skrze vnímání ze strany diváků a interpretaci rozdělení na živé a neživé, které konkrétní představení vyjadřuje.

Především tvrdím, že divadlo umožňuje divákům měřit a ohodnotit svoji vlastní lidskost (fyzicky, emočně i eticky) ve vztahu k rozdělení na lidské a ne-lidské, obzvláště při vstupu nadpřirozených či božských postav do hybridního prostoru jeviště, ale rovněž při absenci těchto ne-lidských tvorů. Nakonec se musíme zamyslet nad smyslem této formy lidskosti ve vztahu k neustále se opakujícím selháním ve světě kolem nás, a to z hlediska historie i současnosti, abychom mohli uchopit a vyjádřit to, co vnímáme jako své vlastní, vpravdě lidské rozměry.

Netvrdím, že naše současné divadelní metody se těmto problémům vyhýbají (pokud nevyužíváme výhradně divadelní prostory), spíše konstatuji, že tradiční divadelní formy vytvořily specifické způsoby vyjadřování s cílem aktivovat hermeneutické postupy, skrze něž je divák vyzván k tomu, aby si uvědomil, co znamená být člověkem. Zatímco současné divadelní metody často vyvinuly jiné prostředky k řešení těchto problémů (které nejsou součástí této studie), já tvrdím, že vizuální jazyk nebo *jevištní soustrojí*, které vyvinulo tradiční divadlo, poskytovaly víceméně stabilní sémiotickou základnu pro řešení těchto základních problémů a dále je neustále znovu a znovu formulovaly v rámci základního a postupně se rozvíjejícího prostorového rámce.

## (I) Sémiotické utváření scénického/scénografického prostoru

Prvním krokem je analýza sémiotického utváření prostoru v oblasti styčného bodu mezi scénickým a scénografickým prostorem. U této analýzy je samozřejmě nebezpečí přílišného zjednodušení, ale pokud začneme tím, že se podíváme na to, jak pojem *lineární perspektivy* vnímala barokní divadelní tradice, je možné vytvořit si určité základní principy. Prvním charakteristickým znakem, který musíme objasnit, je jeviště, které se v barokních i pozdějších divadlech směrem dozadu postupně zvyšuje. Bez ohledu na hloubku jeviště a na úhel, pod kterým se podlaha zvyšuje ve srovnání s „normální“ místností (která má samozřejmě podlahu rovnou), je obvykle docela snadné vidět rozdíl ve výšce přední a zadní části jeviště. Nejpochopitelnějším důvodem pro toto zvyšování jeviště směrem dozadu je to, že herci stojící vzadu nejsou zcela zastíněni těmi, kteří stojí vpředu, jak by tomu bylo v případě rovného jeviště. A kvůli viditelnosti se symetrické

elevace využívá i v hledišti, aby tak diváci neblokovali výhled těm, kteří jsou za nimi; vzadu je pak balkon.

Avšak tento druh nakloněného jevištního prostoru s sebou přináší zajímavé problémy. Jak vlastně vysvětlíme skutečnost, že se boční opony po obou stranách jeviště, které oddělují postranní část jeviště a boční světla od hlediště, postupně kvůli elevaci směrem dozadu zmenšují a zároveň jsou často umístěny blíže k sobě, čím dále jsou od hlediště? Na jedné straně se jedná o trojrozměrný architektonický prostor, ač nepravidelný, kde byla odstraněna čtvrtá zeď, čímž byl vytvořen jevištní oblouk, a kde je zadní stěna mnohem menší. Ale přestože je jevištní prostor poněkud nepravidelný a směrem dozadu se zmenšuje, jeho velikost je dostatečná, aby se v něm mohli herci/postavy objevit a hrát.

Zároveň však byly některé základní kompoziční znaky tohoto trojrozměrného prostoru „vypůjčeny“ od dvojrozměrné perspektivy v malířství, kde se využívají techniky perspektivního zkrácení, aby byla vytvořena jednobodová perspektiva podle malířských konvencí. Tím se divákův pohled soustředí k ústřednímu bodu situovanému za zadní stěnou jeviště. A díky perspektivní zkratce bývá tato zadní stěna značně menší než jevištní oblouk. Tak jako jsou v malířství někdy zobrazeny scény s „divadelním“ charakterem, přizpůsobilo barokní divadlo některé kompoziční dvojrozměrné techniky perspektivní „deformaci“, vyvinuté v malířském umění, jíž se využívalo k vytvoření dojmu trojrozměrného prostoru na plochém plátně.

Na základě této poněkud povrchní analýzy docházíme k závěru, že scénický prostor je vytvořen spojením, neboli kombinací dvoj- a trojrozměrných principů zobrazení. Diváci jsou vystaveni trojrozměrnému prostoru, který je v podstatě zvětšen za pomoci dvojrozměrných malířských technik s cílem vytvořit dojem prostoru, který je značně větší než ve skutečnosti, podobně jako ploché plátno, pokud je technika správná, vytváří dojem prostorovosti. Jedním z nejuchvatnějších důsledků využití dvojrozměrných principů zobrazení v architektonickém (trojrozměrném) prostoru je skutečnost, že lidská postava umístěna do přední části jeviště se zmenšuje, zatímco stejná postava současně umístěna v zadní části jeviště je ve vztahu k scénografickému okolí vnímána jako větší než ve skutečnosti.

Toto převrácení skutečných a vnímaných rozměrů lidského těla může dokonce vytvořit docela zvláštní dojem. Na jedné straně je založeno na malířském principu dvojrozměrného zobrazení (zákony perspektivy), kdy platí, že čím je vzdálenost od diváka větší, tím se velikost předmětu jeví menší, zvláště ve střední části horní poloviny plátna, kde se nachází zadní stěna jeviště. Ale když je prostor navržen podle principů perspektivního zkrácení, vlastní velikost lidských postav, které jsou zároveň umístěny do středu tohoto zvyšujícího se prostoru, se nemění, a proto se, z pohledu diváků, tyto postavy zdají být větší. Tento efekt se zrcadlově opakuje v přední části jeviště, kde se lidská postava jeví jako menší v porovnání s jejím okolím a perspektivní scénografií. Aby se nám totiž postava zdála být ve své životní velikosti, musela by být mnohem větší, než je ve skutečnosti lidské tělo. V zadní části jeviště se tedy lidské tělo zdá být větší, zatímco v přední části menší.

## (II) Příchod, bytí a odchod především ne-lidských činitelů

Abych mohl prozkoumat důsledky těchto předběžných rozdílů, budu se krátce věnovat příchodům dramatických postav do scénického/scénografického prostoru, jejich formám přítomnosti a objevení se v prostoru i jejich odchodům. Tento regulační proces příchodů, bytí a odchodů má zásadní význam pro vztah mezi postavami a příběhem divadelních představení i pro vztahy mezi dramatickými postavami na jevišti a diváky v hledišti. Tento proces rovněž vytváří základní organizační princip divadelního prostoru a inscenace a je vepsán, a v mnoha případech dokonce pevně zakotven, v samotném dramatickém textu. Zároveň představuje téměř neomezené možnosti realizace v představení.

Skutečnost, že Nora, která přináší vánoční stromek a dárky pro svoji rodinu, je první postavou, která ve hře *Domeček pro panenky* Henrika Ibsena vstupuje na jeviště, a že je jedinou postavou, která je na scéně přítomna v průběhu celé hry, kromě jediného výstupu (kdy tančí tarantellu na večírku u sousedů o patro výš), podtrhuje význam jejího odchodu a opuštění domova, manželství i dětí v poslední scéně hry poté, co vrátí snubní prsten svému manželovi. Tento odchod tehdejší diváky znepokojil či dokonce šokoval. Vlastně všechny Ibsenovy realistické hry mohou být vnímány jako pečlivě připravené uspořádání příchodů, bytí a odchodů postav, které se odehrávají v rovněž pečlivě naplánovaných interakcích se scénografickým rozvržením jeviště: nábytek, okna, dveře i obrazy na zdech.

Scénografické pokyny ve většině Ibsenových realistických her rovněž poukazují na využití jednobodových perspektiv, často směřujících k bodu, který je pro diváky jasně viditelný, jako je například východ slunce v poslední scéně *Přízraků* nebo obraz generála Gablera v *Hedě Gablerové*, který visí na zdi Hedina pokoje. V tomto pokoji za zataženým závěsem spáchá Heda sebevraždu. Zastřelí se jednou z pistolí, kterou zdědila po svém otci. Někdy však diváci ústřední bod nevidí, jako je například lávka, z níž skočí Rebecca a Rosmer, kteří spáchají sebevraždu v poslední scéně hry *Rosmersholm*; tento výjev pozoruje z okna Rosmerova domu služebná, která jej zároveň popisuje divákům. Zmíněné ústřední body však mají něco společného: představují klíčový aspekt z minulosti protagonistů, s nímž se nejsou schopni vyrovnat a který je z různých důvodů zničí. Ibsenovo využití ústředního bodu je obvykle psychologické, vztahuje se k lidské bolesti a slabosti. Například vycházející slunce v poslední scéně *Přízraků* je zosobněním Oswaldova otce, po němž Oswald zdědil smrtelnou chorobu, která ho nyní zabíjí. Vycházející slunce, revolver a lávka představují různé verze pomsty. Jedná se o psychologické rysy, k jejichž ztvárnění se využije *deus ex machina*.

Když si pečlivě prostudujeme barokní divadelní tradici, což Ibsen jistě rovněž udělal, uvidíme, že centrální bod, umístěný na zadní stěně jeviště nebo za ní, je místem, kudy vstupují nadpřirozené bytosti jako *deus ex machina*. Tento nástroj spočívá v náhlém a neočekávaném příchodu božské postavy do zadní části jeviště, která má vyřešit jinak neřešitelnou složitou situaci lidí. Obvykle se takto uzavírá děj hry. Využití *deus ex machina* je zpravidla doprovázeno nějakou formou vizuálního osvětlení, představujícího božské světlo. Vycházející slunce v *Přízracích* je nadpřirozenou transformací tohoto božského osvětlení, dodávající představení psycho-fyzický rozměr.

V původním významu pochází *deus ex machina* – „bůh ze stroje“ z antického divadla, kdy byl herec představující božstvo fyzicky spuštěn mechanickým zařízením na jeviště. Šlo zde již o předzvěst elevace, které barokní divadlo dosáhlo zvyšující se plochou jeviště. Takové nadpřirozené intervence byly často využívány v řeckých a římských divadlech a zůstaly významným divadelním prostředkem ve středověkých a barokních divadlech i v divadlech, která pokračovala v této tradici až do naší doby. Již v antické době byl však tento nástroj všeobecně oblíben: Aristoteles tvrdil, že „rozuzlení dějů má se dít z děje samého a nikoliv [...] pomocí divadelního stroje“ (*Poetika*, kniha 15<sup>2</sup>), když protestuje proti jeho iracionálnosti.

*Deus ex machina* může být také vnímán jako meta-divadelní nástroj, skrze nějž divadelní médium sebereflektivně zkoumá své vlastní podmínky a omezení. Shakespeareův *Hamlet* je bezpochyby jedním z nejzářnějších příkladů toho, jak nadpřirozeno příchodem ducha Hamletova otce aktivuje divadelní soukolí v průběhu dramatického děje. Již v prvním verši hry se přichází strážce, který se bojí setkání s duchem, ptá: „Kdo tam?“ a ve verši 24 první scény se Horacio (nebo Marcellus, podle toho, z kterého raného vydání citujeme) ptá: „Ukázalo se vám to dneska zas?“ Tyto otázky bezprostředně uvádějí nadpřirozeno do fiktivního světa dramatu. Ale „to“ zde neoznačuje pouze ducha Hamletova mrtvého otce; jedná se i o samotné představení, které se dnes večer *opět* objevuje před diváky. Vystoupení bohů jakož i jiných nadpřirozených postav, jako jsou dybukové, duchové, démoni, andělé, ďáblové atd., je bytostně divadelní. Tvoří integrální aspekt divadelního soustrojí, skrze nějž je upevněn scénografický jazyk, a současně se tím otevírá široké spektrum interpretací.

Z výše uvedeného můžeme jasně vidět, jak jeviště jako „nádoba“ se svým komplexním sémiotickým dvojím kódováním doslova „vytváří prostor“ pro určitý druh děje a tématu. Ozvěny nadpřirozena, které vyvěrají ze závěrečného zjevení slunce v Ibsenových *Přízracích*, neoznačují příchod dobrotivé božské postavy, která přišla zachránit lidstvo. Sluneční svit je spíše formou pomsty, která pochází od v té chvíli již mrtvého otce.

### (III) Filozofické/metafyzické rozměry

Po různých prohlášeních o smrti Boha prastarý nástroj *deus ex machina* postupně nevymizel, ale překvapivě přetrval jak na divadelních jevištích, tak na filmovém plátně i v moderních a současných inscenacích. V narážce na prvotní etapu západního inscenačního ztvárnění – Platónův obraz jeskyně v *Ústavě* – Nietzsche ve svém díle *Radostná věda* prohlásil:

Po Buddhově smrti ještě po staletí ukazovali v jedné jeskyni jeho stín, – strašlivý, příšerný stín. Bůh je mrtev: ale jak je mezi lidmi zvykem, budou snad ještě po tisíciletí existovat jeskyně, kde

2 Český překlad citace vychází z Aristotelovy *Poetiky* v překladu Františka Groha (vydal Karel Stibral, nakladatelství a vydavatelství GRYP, Praha 1993).

bude ukazován jeho stín. – A my – my musíme zvítězit ještě i nad jeho stínem! (NIETZSCHE 1974: 108, 167)<sup>3</sup>

Vytrvalost fiktivního zobrazování nadpřirozených bytostí, jakož i jejich stínů v současných představeních, je podivuhodná a vytváří zvláštní a zároveň plodný nesoulad mezi těmito zobrazeními a světským přístupem, s nímž se divadlo potýká, i když jsou tyto předpokládané náboženské/rituální kořeny tohoto nástroje jaksi *viditelné*.

Mnoho myslitelů tyto Nietzschovy názory kritizovalo. Byl to především Ernst Bloch, který zkoumal možnosti umění znázornit utopický stát, „neprostor“, kde dějiny dosáhnou svého konce a naplnění, a kde se chronotopicky objeví nějaká forma nadpozemské, nadpřirozené existence, a to jak časově tak i prostorově. *Deus ex machina* může být vnímán jako takový chronotop.

Jürgen Habermas ve své esaji o Blochovi zdůraznil prostorové dimenze pro pochopení této utopické neurčité budoucnosti v Blochově myšlení. Formulace, které Habermas navrhl pro diskusi o Blochových myšlenkách, jsou vysoce relevantní i pro moderní divadlo, kde se jeviště na krátký, ale silný, fiktivní moment může přeměnit na prostor, kde se prázdnota, v níž dříve pobýval Bůh, opět zaplňuje nějakým vtělením nietzschovského věčného opakování. Podle Habermase se u Blocha dovidáme, že

Bůh je mrtev, ale jeho místo ho přežilo. Místo, kde si lidstvo představovalo Boha a bohy zůstává poté, co se tyto hypotézy rozpadly, prázdným prostorem. Hlubkové rozměry tohoto vakua, jak to pochopil ateismus, naznačují plán budoucího království svobody. (HABERMAS 1969: 313)

Jak může plán moderního divadla osvobodit diváky a jestli jsme vůbec schopni plně docenit a interpretovat tyto „estetické symboly“, zůstává otevřenou otázkou. Moderní divadlo a mnohé naše současné inscenační tradice se pokoušejí vyplnit tyto mezery v našich systémech myšlení často pouze tím, že nás dovedou k bolestivému poznání, jaké nám přináší například Brecht v *Životě Galileiho* nebo Beckett v *Čekání na Godota*. Moderní divadlo může být dokonce vnímáno jako místo snažící se najít nit, vedoucí ke „království svobody“, i když převládá vědomí, že tohoto království nikdy nemůžeme dosáhnout.

## Bibliografie

- BRECHT, Bertolt. 2009. *Kupování mosazi* [Buying Brass]. Překl. Rudolf Vápeník a Ludvík Kundera. Brno: JAMU, 2009.
- BRECHT, Bertolt. 1965. *The Messingkauf Dialogues*. Překl. John Willet. London: Methuen, 1965.

3 Česká verze citace převzata z překladu Věry Koubové (vydalo nakladatelství Votobia, Olomouc 1996).

HABERMAS, Jürgen. 1969. Ernst Bloch – A Marxist Romantic. *Salmagundi* (1969): 10–11: 311–325.

HONZL, Jindřich. 1976. Dynamics of the Sign in the Theater. In Ladislav Matějka a Irwin R. Titunik (edd.). *Semiotics of Art*. Cambridge: MIT University Press, 1976: 74–93.

NIETZSCHE, Friedrich. 1974. *The Gay Science*. New York: Random House, 1974.

## Summary

### Mimetic and non-Mimetic Aspects of Space in the Theatre: Some Reflections Following Jindřich Honzl's "Dynamics of the Sign in the Theater"

Jindřich Honzl's seminal essay on the "Dynamics of the Sign in the Theater" from 1940 serves as the point of departure for discussing the borderline between the building (or site) where the performance event takes place and its mimetic dimensions, through which the scenography or scenery as well as the acting and all the other elements of a particular production create a specific fictional world, determined by plot, characters and circumstances. The basic issue I raise here is how and to what extent the semiotic coding of the stage and the auditorium, including its two- and three-dimensional semiotic modelling systems, which initially may seem to be a neutral, non-mimetic feature of such an event are profoundly connected to the fictional, mimetic aspects of a theatrical event, even determining what kind of action and characters can appear in such a space.

#### Klíčová slova

semiotika divadla, pražský strukturalismus, rekvizity, scénografie, modelovací systémy, perspektiva, deus ex machina, Jindřich Honzl

#### Keywords

semiotics of theatre, Prague Structuralism, props, scenography, modeling systems, perspective, deus ex machina, Jindřich Honzl

DOI: 10.5817/TY2016-1-3

**Freddie Rokem** (rokem@post.tau.ac.il) je držitelem profesury Emanuela Herzikowitze pro umění 19. a 20. století na univerzitě v Tel Avivu, kde rovněž vyučuje na Katedře divadelních studií (Department of Theatre Arts). Mezi jeho četné publikace patří *Philosophers and Thespians: Thinking Performance* (Filozofové a Thespidovi souputníci: zamyšlení nad divadlem, 2010), *Strindberg's Secret Codes* (Strindbergovy tajné zprávy, 2004) nebo kniha *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (Rozehrát dějiny: inscenace minulosti v současném divadle, 2000), jež získala ocenění Asociace pro podporu výuky divadla ve vyšším školství (Association for Theatre in Higher Education).

**Freddie Rokem** (rokem@post.tau.ac.il) is the Emanuel Herzikowitz Professor for 19th and 20th Century Art at Tel Aviv University where he teaches in the Department of Theatre Arts. Among his many publications are *Philosophers and Thespians: Thinking Performance* (2010), *Strindberg's Secret Codes* (2004) and the prize-winning *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre* (2000).