

**Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.**

ZDENĚK HOŘÍNEK

### METAFORICKÝ PRINCIP V DIVADLE

O básnivosti, obrazivosti divadla se hovoří zpravidla v souvislosti s kvalitami dramatického textu, tedy literární složkou divadelního díla. Tento přístup je poměrně snadný, protože může na svůj předmět – drama – aplikovat literárněvědné metody, ale není plně adekvátní, protože je neúplný: janusovskou tvář dramatu (které je jednak literárním druhem, jednak scénářem určeným k jevištní realizaci) vidí toliko z jedné strany – té nedivadelní. Obrazivé kvality divadla však nespočívají jenom v jeho literárním podkladu; divadelní dílo – tj. jevištní realizace, inscenace – má i svou *specificky divadelní* metaforičnost, jejímiž nositeli jsou dramatické situace, akce, předměty apod. Z tohoto hlediska není podstatné, zda obrazivé elementy vycházejí přímo z dramatického textu nebo jsou přínosem herecké či režijní tvorby. Určitý děj, určité jednání lze na jevišti vyjádřit v zásadě dvojím způsobem: buď *přímým zpodoběním* (tento způsob v netvořivé, vnějšně kopírující podobě byl povýšen na jediný možný v naturalistických „obrazech ze života“, v onom divadle, jež bývá – nepřesně! – označováno jako „iluzionistické“) nebo metaforicky (opisem, přenosem významu, symbolem, podoběnstvím, náznakem aj.).

V Kopeckého zpracování podkrkonošských pašijových her, v *Komedii o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista* je důležitá scéna bičování Krista. Naturalistický režisér by musel toto bičování pomoci nějakého triku markýrovat, předstírat. Evžen Sokolovský vyřešil tuto scénu v brněnské inscenaci příkladně v duchu metaforického divadla. Kat bičuje pádnými ranami dřevěný sloup, *vedle* něhož se svíjí ranami trýzněný Kristus. Nemožnost adekvátního přímého zpodobění je bohatě substituována obrazem – jakousi *simultánní montáží* dvou reálných prvků: skutečných nefalšovaných ran a stejně hodnověrného utrpení, jak je hraje herec. Divák si spojuje oba souběžné děje v jednu představu. Účín je nesrovnatelně silnější než jakákoli simulace skutečnosti. To, co hraje herec-kat a herec-Kristus, je opravdové, pravdivé, věrné. Divák musí pouze přijmout konvenci, dohodu, kterou mu divadlo nabízí. Metaforické divadlo je ovšem plně závislé na celé soustavě podobných konvencí a na ochotě i schopnosti diváků na ně přistoupit. Ale což není určitý druh dohody nezbytným předpokladem každé hry, každého divadla, každého umění? V citovaném případě je konvence založena na zásadě čisté hry, „fair play“, která se před divákem a s divákem hraje. Naturalistické divadlo zakládá svou konvenci často na klamu, zdání, triku, simulaci, jimiž se snaží ošálit. Je odsouzeno k věčnému, donkichotskému boji o to, přimět diváka, aby zapomněl, že je v divadle, že se dívá na herce, kteří hrají hru. Je to boj nejen předem ztracený, ale také protismyslný, protože usiluje vlastně o to, aby divák přestal vnímat umělecké dílo jako jev umělecký.

Chce-li naturalistické divadlo vyjádřit prostý fakt, že se na místě děje setmí, pak ztlumí reflektory, čímž sice dosáhne cíle, ale současně znesnadní divákovi přehled. Má-li být na scéně úplná tma, pak volí kompromis – polotmu, protože v úplné tmě se hrát nedá (tedy dá, ale není to vidět). To je postup dosti prostoduchý, ale v jistých dobách hojně používaný.

Metaforické divadlo má v takovém případě řadu možností mnohem důvtipnějších. Marcel Marceau uvedl pantomimu *Souboj ve tmě*, jejíž děj – převzatý z klasického čínského divadla – je naznačen už v titulu: hostinský se snaží svého hosta potmě zavraždit a oloupit.

„Použili jsme svíčky, která zhasla předtím, než spící host byl oloupen. V té chvíli, kdy krčmář představí obecenstvu reálný meč a reálnou svíčku, vznikne napětí. Má to zde důležitou úlohu. Protože svíčka znamená světlo a to zhasne, aniž by se na jevišti setmělo, ve chvíli, kdy se do hostovy jizby vkrade krčmář. Silou sugesce zde nastane šero.“ (*Světové umění pantomimy* – rozhovor Herberta Iheringa a Marcela Marceaua). Svíčka zde funguje nejen jako reálná svíčka, ale též jako znak světla vůbec. Zhasnutím reálné svíčky je sugerována tma při plně osvětleném jevištním prostoru. Divák *ví*, že je naprostá tma a při tom *vidí* vše, co se v této fiktivní tmě děje. Vzhledem k tomu, že jde o přenášení významu na základě vnitřní příbuznosti mezi svíčkou a světlem, můžeme tento obrazný postup klasifikovat jako obdobu literární metonymie, popřípadě synekdochy (pars pro toto). Ale divadlo se může obejít i bez pomoci rekvizity: tmu mohou herci *zahrát*, vsugerovat svým jednáním a chováním. Dokážou-li to tak virtuózně jako herci čínského divadla, pak uvěříme, že se nevidí, i když si stojí tvář v tvář.

Velká scéna bouře v Shakespearově *Králi Learovi* bývala obvykle předváděna pomocí kouzel světelné a zvukové techniky, s maximálním využitím vnějších efektů, v nichž se herci div neztráceli. Peter Brook ve své slavné inscenaci hraje bouři při plném osvětlení na takřka holém jevišti se dvěma bílými stěnami v pozadí. Jediným zvukovým prostředkem je řinčení vibrujícího plechu, přičemž zvukový zdroj není před divákem skryt. Všechno ostatní musejí vyjádřit herci. Zmítají se ve větru, vichřice jimi tluče o stěny, klopýtají, potácejí se jako slepci, druh hledá druhu. Řešení nejen maximálně prosté a názorné, ale též způsobitelné sdělit kromě věcného faktu bouře i její symbolický význam v Shakespearově velké tragédii. Hlavní akcent se z děje vnějšího, přírodního úkazu, přesouvá na děj vnitřní, lidský: člověk hledající, tápající, bloudící ve víru nepřátelského světa. Bouře jako kritická situace člověka, společnosti, lidstva. Tato schopnost divadelního faktu být i obrazným znakem, nést kromě významu doslovného, konkrétního i významy vyšší, přenesené, obecné (poznávací rys každého velkého umění!) propůjčuje metaforickému divadlu strukturální i významovou mnohovrstevnatost. Uvedené řešení nám rovněž dokládá, že obraz, metafora, symbol není (nebo: nemusí být) pouhou ozdobou opentlující „obsah“ (jak bývá často – zejména ve školských příručkách – chápána funkce básnických tropů), ale prostředkem, který je někdy s to vyjádřit dramatické obsahy účinněji a hloub než zpodobení přímé. Nemůže být sporu o oprávněnosti obou základních způsobů. Dokonce lze říci, že obrazné vyjádření plně vyznívá teprve ve spojení, kombinaci s věcně přesným provedením scénické akce (např. svíčka-znak a bezprostředně následující bravurní souboj potmě) a je plně na místě hlavně tam, kde metodě přímého zpodobení dojde dech. Nevyjádří-li se obrazně více a lépe než přímo, pak půjde skutečně jenom o ozdobu nebo prázdný efekt.

Naturalistické drama 19. století se většinou vědomě vyhýbalo jevům a dějům, které byly pro tento způsob scénicky nevyjadřitelné, tj. technicky neřešitelné. Odtud nápadné zúžení látkové oblasti: hry se zpravidla dějí v interiérech, salónech, vesnických staveních nebo brlozích, kde lidé mluví, konverzují, hádají se, jedí, pijí, kouří a provozují další běžné úkony, jež lze snadno na jevišti reprodukovat. Ale jak znázornit v tomto divadle třeba akt porodu, tedy událost – jak uzná i skalní naturalistický teoretik – prvotní důležitosti? Pro lidové divadlo, které je nevyčerpatelným pramenem metaforického vidění a vyjadřování, to žádný problém neznamenalo: narození Ježíška se dalo předvést pomocí kuželky, kterou Marie vyjmula zpod pláště, a svíce, kterou Josef postavil vedle jesliček. Stala-li se svíce znakem života a kuželka znakem dětského tělíčka, dalo se vraždění neviňátek snadno znázornit tím způsobem, že Herodesovi vojáci přinesli na šavlích přivázané kuželky. (Drabosnjakova vánoční hra). I kdybychom připustili možnost přímého předvedení porodu, např. ve filmu, pak obrazné znázornění má proti němu jednu velikou přednost: odvádí pozornost od fyziologické stránky aktu, která by při naturalistickém zpodobení nutně vystoupila do popředí, a nutí zamyslet se nad vyšším a hlubším smyslem události –

nad věčným mystériem života a zrození.

Obrazné prostředky umožňují divadlu vyjádřit prakticky cokoli. Děj se může odehrávat kdekoli (na zemi, pod zemí, nad zemí, ve fantazii, představě, snu, utopii), kdykoli (v minulosti, přítomnosti i budoucnosti, případně mimo čas), mohou v něm figurovat lidé, zvířata, ale i nebeská tělesa, personifikované vlastnosti, abstrakce. Herec je s to několika kroky urazit několik mil, přenést se na libovolné místo jako v pohádce, činem stvořit libovolný dramatický prostor. V Sokolovského inscenaci *Komedie o umučení a slavném vzkříšení* vyleze Čert Demon s Personou Ježíš na zádech po žebříku na lešení a z místa určeného chóru Dcer Sionských se stane „vrch věže chrámu“ a „hora vysoká“, dějiště druhého a třetího pokušení Kristova.

Poznámka 1: Pro toto divadlo se vžil název „antiiluzionistické“ nebo „antiiluzivní“. Je zavádějící hned ve dvojnásobném směru: a) vzbuzuje dojem, že toto divadlo nepřipouští jevištní iluzi – ve skutečnosti toliko nezastírá nutnou polaritu každé hry: napětí mezi buzením iluze a jejím porušováním; b) sugeruje představu, že toto divadlo vzniklo jako výjimka, *popření* (anti-) normálního stavu, jímž má být zřejmě divadlo „iluzionistické“, „iluzivní“ – ve skutečnosti používaly metaforických prostředků všechny velké divadelní kultury minulosti, stejně divadlo antické jako středověké, alžbětinské jako divadelní kultury orientální. Byla-li divadelní avantgarda mezi světovými válkami reakcí na „iluzionistický“ sloh 19. století, pak byla zároveň i poučením z pramenů divadla a divadelnosti.

Metaforické divadlo může být vnějškově velmi chudé. Nepotřebuje disponovat přemírou technických prostředků. S pomocí několika prostých kostýmů, rekvizit a praktikáblů (a divákovy představivosti!) stačí vše vyslovit herci svým jednáním. V Grotowského představení Calderonova *Vytrvalého prince* (Divadlo-laboratoř Wrocław) červený plášť, v němž přichází hrdina na scénu, poslouží jako nástroj mrskání, sukno, jímž herečka provokuje své druhy jako býky v aréně, stěna zpovědnice a posléze rubáš. Královská koruna se tím, že je nasazena na hlavu mučenému princovi, promění v korunu trnovou. *Metamorfóza* je pro svůj dynamický, dialektický charakter jedním z nejdůležitějších prostředků metaforického divadla: každá věc může být zničena ve své přirozené funkci a nabýt funkcí nových, odlišných. Věci nemají význam pouze samy o sobě, ale získávají jej též způsobem lidského použití: *odvěcnění* a *zlidštění* divadla.

Vnějškovou chudobu sdostatek vyváží bohatství hereckých výrazových možností. Není žádným tajemstvím, že naturalistické divadlo herecké výrazivo značně zúžilo a ochudilo, zejména zbytněním textové složky na úkor scénického pohybu a složky vizuální. Metaforické divadlo usiluje o totální působení na diváka a rejstřík jeho výrazových prostředků (osvobozených do značné míry od napodobivé funkce) nezná prakticky hranic: hlasová škála sahá od odneartikulovaných zvuků přes mluvu, deklamaci až po zpěv (bez ohledu na žánrové kadluby); pohyb a gesto mohou být stupňovány a stylizovány až do výrazu klaunského, pantomimického nebo tanečního; hra obličej se nespokojuje „přirozenými reakcemi“, ale má řadu dalších příležitostí dynamických i statických (ustrnutí mimického výrazu v „mimickou masku“ nebo maska skutečná).

Metaforické divadlo je antropocentrické: středem jeho zájmu a pozornosti i osou vlastní tvorby je člověk jako bytost tvořivá, aktivní. Herec zde nebývá vržen do statického, předem daného prostředí jako herec popisného naturalistického divadla, ale svým činem vytváří nebo aspoň spoluvytváří z neutrálního jevištního prostoru dynamický, proměnlivý, zázračný svět jevištní hry. Divák je svědkem toho, jak se z lidské vůle a praxe rodí lidský svět. Takto se aktivizuje divácká mentalita a emocionalita, provokuje se diváková představivost, počítá se s jeho osobními, subjektivními asociacemi. Divák není *předmětem* působení a ovlivňování, poučování a dojímání, ale *partnerem*.

Poznámka 2: Protikladem této koncepce divadla není jenom naturalistický „iluzionismus“ starého data, ale i zcela moderní „antiiluzionismus“ technických vymožeností, oslňují přemírou samoučelných scénických mechanismů a vnějškových kouzel. Výsledný dojem z něho není kupodivu příliš vzdálen onomu obdivnému údivu, který vzbuzovaly honosně namalované dekorace dvorských barokních scénografií. Na roztočených točnách, mezi pojízdnými stěnami a v kaleidoskopu světelných efektů se ztrácí „unum necessarium“ divadla: *organické lidské jednání*.

Mohlo by se zdát, že polemický tón proti jevištnímu naturalismu a „iluzionismu“ je v dané situaci našeho divadla bezpředmětný. Vždyť nádherné prospekty, na nichž jsou namalovány lesy, potůčky, hory a chaloupky pod horama, se už nevyskytují pomalu ani v opeře; zřídka uvidíme na jevišti do všech zbytečných podrobností vyvedené interiéry; vymizela do značné míry i úmorná naturalistická herecká drobnokresba. Přes absenci takových křiklavých jevů si troufám tvrdit, že v *podstatě* naše současné divadlo – až na některé výjimky – divadelní názor 19. století dosud nepřekonal, metaforických prostředků využívá velmi skoupě a spíše jako laciných ozdob než strukturálních prvků. Přes modernizaci výrazových prostředků má blíž k naturalisticky ilustrujícím, popisným metodám nežli k velké tradici metaforického divadla, jak znovu ožila v divadelních avantgardách 20. století – navzdory všem vavřínům, jimiž se posmrtně věncí hlavy Jindřicha Honzla, E. F. Buriana a Jiřího Frejky i mnohých cizích, i navzdory úspěchům, jež u nás sklídl Peter Brook, Berliner Ensemble, Roger Planchon a další. Že toto ustrnutí spolupodmiňuje i rozbujení konvenčního a bulvárního repertoáru, který z dramatického modelu 19. století vychází, netřeba zdůrazňovat.

A tak máme povrchově modernizovaný, náznakový, občas mírně „stylizovaný“ a zpravidla obratně kamuflovaný „iluzionismus“ psychologického, disputačního, impresionisticky náladového, groteskního, konverzačního i operetně rozverného typu a představu divadelní metaforičnosti lehkomyšlně spojujeme převážně s primitivností a naivitou lidového divadla.

1966

***Text je autorským dílem, které podléhá ochraně podle autorského zákona. Užití tohoto díla je možné pouze formou studia. Jakékoliv jiné užití, zejména rozmnožování nebo poskytování třetím osobám, podléhá sankcím dle § 40 autorského zákona a § 152 trestního zákoníku.***