

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, podobenstvím, 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 neznamenal: 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 Wroclaw) 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 scénografů. 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 nepřekonalo, 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.