

Hierarchie divadelních prostředků

Jindřich Honzl

(pdf)

Již se tak často stalo — a bude se to dít i dál —, že se antická divadelní hra objeví na jevišti moderního divadla zbavena své podstaty, zkomolena v hlavním prostředku, kterým se projevovала: zbavena vztahu, které mělo antické divadlo k básnickovu slovu. Zkouška elementárnosti v inscenačním plánu se jeví v tom, jak se sestaví hierarchie výrazových prostředků divadelních. Každé přizpůsobování slov[188]ního projevu antické hry schematům a způsobům dialogu naší hry musí vyvrátit celistvost a rovnováhu starých děl. To, co zve moderní hra jednáním, to, co považuje dnešní režisér za jevištní akci, se tu podstatně mění, protože se v nové hře a v novém divadle proměnily netoliko výrazové prostředky (změnila se funkce zpěvu, hudby, tance, byl opuštěn chor, proměnil se herecký projev atd.), ale také jejich vzájemný vztah. Každá příručka dramaturgie mluví podle Aristotela o tom, že řecká tragedie vznikla z dionýsského dithyrambu a z Aischylova vynálezu, který připojil ke sboru a k recitátoru ještě druhého recitujícího (druhého herce). On „omezil části sborové a učinil dialog částí nejdůležitější“ (Aristoteles, Poetika). Vynález nových prostředků (druhého herce) ještě neznamenal změnu dithyrambu v drama. Na cestu ke dramatu, která byla těmito novými prostředky uvolněna, vstoupil dithyramb tehdy, když praotec tragedie „učinil dialog částí *nejdůležitější*.“ Nadřazenost *dialogu* nad *vyprávěním* znamenala nadřazenost *akce* nad *zprávou*, znamenala zaměření všech bývalých, už známých prostředků k novému cíli. Tímto cílem nabývají však staré prostředky nového významu. I když byly básnické prostředky přejaty z dithyrambu do dramatu zdánlivě nezměněny, proměnily svou existenci tím, že nabyly nové funkce. Chor, t. j. sborový zpěv, s něhož musil být Aischylem přenesen zájem na dialog, aby byl položen základ rozvoji dramatického básnictví, zůstával přes to nepostradatelnou součástí antické hry. Chor zachovával také nejzřetelněji stopy svého dithyrambického původu. Ale i přitom, že v projevu choru poznáváme dithyramb, znamená zaměření na *akci*, na *jednání* podstatnou změnu funkce.

„Vratký krok těžkých nohou holí opírám
a hořekuji jako labuť stárnoucí.
Co jsem než pouhý ševel chabých rtů
a matný přízrak ze sna?“

(Euripides; Herakles; překl. Kl. Pražáková.)

Tento lyrický vzdech choru, který diváka současně zpravoval, který také popisoval („vratký krok těžkých nohou holí opírám“), je součástí dramatu svou funkcí. Zařazena do dějového proudu, situována do konkrétního způsobu, jímž byla tragedie v Athénách provozována, je tragickému básníkovi tato chorická, dithyrambická část prostředkem, jak vyznačit hereckou akci. Při volbě svých prostředků zachovával si antický dramaturg podobnou svobodu, jakou hájí i moderní dramatičtí básníci, kteří nechtějí minout žádnou skutečnost jeviště bez pozornosti a učiní kteroukoli věc, vnímatelnou divákovi, poslem své myšlenky a nositelem své představy. Slovní výraz dithyrambu, ač byl spoután pro antického básníka tradiční předurčeností dithyrambických způsobů, nezrušil možnost jiných záměrů a jiných upotřebení. Moderní básník by si kladl otázku, je-li třeba, aby vyznačoval slovy „vratký krok těžkých nohou“ starců, kteří se opírají o hůl, když právě v té věci spočívá herecká akce, kterou vidí divák na jevišti. V konkrétní situaci antického jeviště a hereckých způsobů nebo v konkrétní skladebné potřebě tragedie, bylo třeba, aby bylo podáno divákovi zvukové uvědomění vjemu, který je svou podstatou vjemem optickým. Ale ani moderní dramatický básník se nerozpakuje použít zvukové deikse (neboť v tomto případě jde vlastně jen o ni) na zrakový vjem, když to pokládá za nutné — a tak je na dnešním jevišti často herečka jen proto „k smrti krásná“, že to o ní [189]básník v dialogu řekne, jen proto upozorujeme, že v „její chůzi je něco tajemného“, protože to oznamuje dramatikův text. Pro antické i moderní jeviště platí nezměněně, že pro diváka existují na jevišti jen ty věci, na něž poukazuje akce dramatikova nebo akce inscenačních činitelů. A dále — existují jen ty věci, jichž se zmocňuje, pod vlivem dramatické akce, divákova interpretace. Všechno ostatní, co by bylo lze na jevišti vidět nebo co by bylo lze odtamtud slyšet, zůstává „pod prahem“ divácké pozornosti. *Není, neexistuje!* Psychická schopnost diváka, soustředit pozornost k určité věci, znamená také možnost vyloučit z uvědomování vše, co leží mimo ni. Být slepým pro ubohé hadry herečky, jejíž žetové šňůrky, otočené kolem hrdla a blyštící se rudě, zlatě i modře na dívčí hrudi, svědčí postavě Semiramidy či Kleopatry — být slepým pro skutečnost rozbité selské košile a soustředit všechnu sílu vidění na osluněnou běl, která proměňuje každého, kdo je jí oděn, na posla nebes, na archanděla Gabriela nebo někoho stejně dobrého a mocného z andělské družiny — být takto slepým není slabostí lidového diváka a jeho naivity, ale známkou toho psychického soustředění, toho intenzivního zaostření pozornosti směrem, kterým ukazují hra a vlastní fantasijní interpretace divákovy básnivosti. Tak se nám musí jevit soustředění pozornosti a vyloučení z ní jako protikladné vlastnosti jediného diváckého vnímání. S hlediska divadla a dramatického básníka normální a nezbytný je právě ten stav pozornosti a vnímání, který se předpokládá ve všech elementárních způsobech divadelního představení a divadelní hry — ať to bylo v antickém amfiteatru či na jevišti selského divadla. Naopak — vlastnost, kterou předpokládalo u diváka divadlo tak zvaného realismu z konce minulého století: *neschopnost vidět a interpretovat skutečnost* prismaťem fantasmie, *neschopnost*, která znamenala pro inscenaci nutnost vytvářet na jevišti *holou* skutečnost, *jen* skutečnost, *celou a úplnou* skutečnost (nutnost, která musila ztroskotat v úloze nad lidské síly a nad možnosti scény) — ta jest vlastností nedivadelního vnímání. Dramatikova deikse slovem — tak, jak je obzvlášť používána a vypěstěna v antické hře, jejíž dithyrambický původ způsobil právě fakt, že se slovo lyrikovo či epikovo stalo prostředkem dramatického jednání — tato deikse slovem je významový filtr, který dovoluje dramatikovi vystavět obraz světa a obraz lidí z toho mála věcí a z těch několika umělých skutečností, jež může poskytnout antický herec a antická jevištní technika. Nehybná maska tragického bolu na herci a neproměnná stavba královského paláce na jevišti se dramaticky proměňuje slovem, které tu — jako ústřední slunce básníkova vesmíru — osvětluje scénu, herce i události nebo je ukrývá ve tmě

neviditelnosti. Tento významový filtr, který brání vstupu obrazů dramatikem nežádaných, proměňuje obrysy té skutečnosti, z nichž se vytváří ve hře obraz člověka a jeho skutků. I jednání a konání stává se na antickém jevišti viditelné teprve slovním poukazem na ně.

„Jen zvolna! Neunavte se
a šetřte stařeckých údů,
ať neklesnete vysílením jako kůň,
jenž do příkrého vrchu vleče těžký vůz!
čí noha ochabuje, šatu druhova
se drž a jeho rukou!
Necht' stařec starce podpírá.“

(Euridipes, Herakles; přel. Kl. Pražáková.)

[190]Druhý citát z téže hry, na němž můžeme ukazovat střidu dithyrambu s dramatem v jednom i opačném směru. Jestliže se první citát, vzat sám o sobě, jevil jako lyrickoepický dithyramb, který se proměnil v dramatickou akci funkčním zařazením v celku tragedie, objevuje se nám druhý citát — vzat zase sám o sobě — jako dramatická výzva, t. j. jako část jevištního dialogu, která však zastupuje v dramatu epickou deiksi. Bez imperativu náležel by celý citát do závorek tzv. scénických poznámek čili do *popisu* akce, kterou určuje dramatický básník herci. Ale i bez oněch závorek zůstávají slova choru *zprávou* o hereckém úkonu. Ale v celku antické hry, to znamená také v celku jejího scénického utváření, nabývají své dramatické oprávněnosti *slovní deiksi na jevištní akci*, deiksi, jež byla pro Aischyla, Sofoklea a Euripida základním způsobem kompozičním.

Dramatickým není helénskému dramatikovi čin nebo úkon sám. Dramatickou stává se jevištní změna nebo úkon teprve básníkovým slovním poukazem, který je pro antickou hru nezbytným předpokladem divákova uvědomění a divákovy interpretace.

„Vidiš reka, kterak strašně zmítá hlavou na prahu
zraky divě planoucími koule tiše bez hlesu,
kterak těžce dýchá, supí jako před útokem býk,
strašlivým hlasem řve a volá z temnot Smrti bohyně.“

(Euripides, Herakles; přel. Kl. Pražáková.)

Takto líčí u Euripida bohyně Lyssa Heraklea, který vychází šílený ze svého domu.

Kdyby byla inscenována na našem jevišti tato část Euripidova textu tím způsobem, který je tu obvyklý, dalo by se to tak, že by se inscenace vynasnažila, aby se na herci Herakleovi projevovaly ty změny, které tu autor předpisuje. Usilovalo by se o to, aby divák shlédl potřásání hlavou, divě planoucí zraky, těžký dech a supot — herec by se možná pokusil i o strašlivý řev, který by otřásl scénou a divadlem. Poznali jsme u nás inscenace, které pochopily funkci slovního výrazu antického dramaturga tak, že hleděly uskutečňovat na jevišti zprávy o události, o změně či o herecké akci takovým způsobem, že zcela porušovaly jednotu textu, rozbíjejíce jej výkřiky, řevem, sípěním i mimickými triky realistického nebo expresionistického projevu nebo strojově dekoračními, osvětlovacími a zvukovými efekty. Tyto inscenace dosvědčovaly, že hierarchická osnova dramatických prostředků antické hry zůstala nepochopena a že nebyl postižen rozdíl antické osnovy od osnovy našeho dramatu a divadla. Báseň, již antická tragedie povždy byla, proměňovala se z dithyrambu v drama zaměřením, které Aristoteles charakterisoval jako zaměření na „jednání, nikoli pouhé vypravování“. Ale prostředky tohoto „jednání“ zůstaly v oblasti dithyrambu a v hierarchii prostředků uchovávalo si slovo svou nadvládu. Jím postupovala dramatická akce a změny situací se zjevily jeho mediem. Tak bylo možné, aby se stalo slovo v antické hře prostředkem, který si vykládáme někdy jako hereckou akci, jindy jako dekorační změnu. Právě pohyblivost divadelního znaku umožňuje, aby se slovo stávalo hercem či aby se stalo dekorací, aby přejímalo funkci ostatních básnických divadelních prostředků.

Slovo řeckého básníka nepoukazovalo na to, co už na jevišti trvalo, co se už projevovalo. Autor nepopisoval scénické děje, to jest, nezdujoval ve slovech akce scény. Deikse, o kterých jsme mluvili, nebyly k tomu, aby vytvářely paralelu mezi skutečností a zprávou o ní. Neboť zdvojování, jež usiluje o co možná přísnou pa[191]ralelu, zeslabuje dojem právě tím, že nikdy přísné paralelnosti nedosahuje. Chyby v souběžnosti ruší víc než úplná neshoda nebo naprostý protiklad. Skutečnost sama o sobě by zapůsobila na diváka silněji bez neúplného nebo chybně souběžného slovního doprovodu — stejně tak jako slovo samo evokuje představu intenzivněji než skutečností fakt, který by se shodoval se slovem pokřiveně. V řeckém divadle nešlo o paralelu, ale o polaritu dojmů. Proto byla zcela neproměnná tvář a nepohyblivá maska antického herce vhodným doprovodem Euripidova textu, jenž mluví o koulejších se očích, o divě planoucím zraku, o těžkém dechu a o těch mimických změnách, jimiž se projevuje vraždící zuřivost Herakleova. Požitek divadelního vnímání vzniká vždy na základě rozporu mezi představou a skutečností. Rozpor je tu předpokladem. Nikoli výsledkem; neboť jde o *sjednocení* protikladu. Divadelní vnímání se uskutečňuje tím, že se rozpor překonává, že se protiklad představy a skutečnosti sjednocuje v divákově interpretaci, která proměňuje obojí, skutečnost i představu, jiskřivým výbojem emocionálního vidění.[1] Jako Euripides poukazuje na to, co na herci není, tak poukazuje na př. Aischylos na to, co není na scéně a co je přece přítomno v představě diváka uchváceného básníkovými slovy:

Prometheus: Naplňuje se slovo a stává se skutkem.
Zem se kymácí.
Z moře duní ozvěna hromu
a klikatým ohněm se pokrylo nebe.
Ve víru stoupá valící se prach.
Vichry do sebe bijí,

vztekající se v temnotách.
Od shora dolů mísí se spolu nebesa a moře.

Tak na mne útočí Zeus
chystaje mi hrůzu, které neujdu.
Ó posvátná Matko, ó Ethere,
který vše zapaluješ svým vševídicím žářem,
ty zříš, jak tu trpím nespravedlivě.

(Aischylos, Prometheus; volný překlad J. H.)

[192]Pro básníkův poukaz na to, co na jevišti *není*, lze přijmout název *deiksis na fantasma*, neboť se jím ukazuje na jevištní akci, která se realizuje zcela v oblasti divákovy fantasmie.

Jak je deikse na fantasma jedním z podstatných způsobů řecké dramaturgie, lze posoudit z toho, že se vrcholné tragické činy hrůzy neobjevují zpravidla na jevišti, ale že jsou zpřítomněny onou deiksis nebo zastoupeny zvukovými znaky (voláním za scénou). Tak se „ukrývá“ před očima diváků vražda na Agamemnonovi, zabití Aigistha a Klytaimnistry (v Aischylově Oresteji). Oslepující se Oidipus ze stejnojmenné tragedie a Haimon z Antigony u Sofoklea — Herakles vraždící vlastní děti a Faidra v Hippolytovi u Euripida „jednají“ také slovem: nářkem sboru, který nám vypravuje o jejich smrti. Je to ovšem v souhlase s řeckými názory a mravy, ale nejde tu jen o ně.

Čin a jednání uskutečněné před divákem na jevišti jsou mnohoznačné a mnohovýznamné. Tragičnost, komičnost či bezvýznamná lhotejnost nějakého skutku, ať sebe hrůznějšího nebo nesmyslnějšího, netrvá v jeho existenci jako objektivní a nezměnitelná jeho vlastnost, ale je faktem subjektivní interpretace. Divák, který vidí na jevišti Shylocka, jenž si brousí o podrážku nůž, aby vyřízl Antoniovi z těla libru masa co nejbližší jeho srdci, vypukne ve smích právě ve chvíli Shylockova krvežíznivého chystání a Antoniovy úzkosti. Shakespearovy dramatické postavy nevykládaly protikladné divácké interpretace. Helénské drama je vylučovalo. Všechna klasicisující období divadelního vývoje se shodovala v tom smyslu se starořeckým dramatem. Nepřipouštěla než tragické interpretování jevištní skutečnosti, hrála-li se tragédie. Této tragedii nezáleží na činu a na jednání, sám čin nebo samo jednání staví autor mimo viditelné jeviště nebo tak, aby bylo skryto divákovi. Čin a jednání jsou nahrazeny slovním *vykladem*, neboť ten, jako každé pojmenování, není již mnohoznačnou a mnohovýznamnou skutečností, ale náleží do *významových* oblastí a *hodnotících* celků, přísně rozlišených podle systémů noetických, etických a estetických.

Také herecká akce byla — zvláště asi herecká akce helénského divadla — skladbou umělých znaků hlasových a gestikulačních. Také tyto herecké způsoby byly asi rozlišeny podle toho, bylo-li jich používáno v tragedii nebo v komedii. Dává-li však řecký dramaturg pro tu či onu jevištní akci přednost slovu před ostatními prostředky, svědčí ten fakt jako důkaz o hierarchické nadřazenosti slova, jehož je používáno proto, že zařazuje představu přísněji a jednoznačněji do oblasti tragedie.

Mohlo by se zdát, že je účelem našeho výkladu setřít pojmové rozlišení mezi „jednáním“ a „vyprávěním“ a že se snažíme vyložit jako akčně dramatický prvek něco, co je epickou zprávou. Nikoli — víme, že i v řeckém dramatu a zvláště ve hrách Euripidových je prosté vyprávění častým kompozičním prostředkem. O to však nejde. Záleží nám na tom ukázat, že zpráva — zůstávající sama o sobě zprávou — se může stát dramatickou akcí, když ji posuzujeme z nitra a z celku hry, když máme na mysli konkrétní hierarchii divadelních prostředků *nejen jazykových, ale i scénických*. Je to právě ona pohyblivost divadelního znaku (o ní mluvil jsem v 6. ročn. Slova a slovesnosti, 1940, str. 177), která způsobuje, že dramatický text je v antické tragedii spjat se scénickým provedením (v pozitivním i v negativním smyslu) a že nepochopíme dobře funkci prostředků jazykových ani scénických, když to, co tvořilo [193]jedinou strukturu, násilně roztrháváme na struktury dvě. Nechceme-li se ocitnout v bezvýznamných theoretických schematech a nechceme-li používat slov zbavených skutečnosti abstraktními dedukcemi — je nutno spojit Aristotela s řeckými básníky, abychom pochopili skutečný význam toho, co oni pokládají za „jednání, nikoli pouhé vypravování“. Pojmové schema o teorii dramatu a divadla nemá vlastní skutečnosti, teorie a praxe na sebe vzájemně působí a vzájemně se určují. Definice poučují jenom tehdy, máme-li na mysli konkrétní případ básnické praxe.

Toto kritické zjištění chceme doplnit poukazem na skutečnost, že dnešní provedení antické hry nenabude vyšší účinnosti a dramatickosti tím, že rozbije násilně danou hierarchii prostředků jevištní akce, ani tím, že ji bude chtít nahradit hierarchií dnešní proveniencí, — ale tím, když se bude snažit postihnout smysl této hierarchie tak, aby *báseň*, již řecká tragédie povždy zůstane, byla prvním zřetelem každého provedení.

[1] Jestliže omezuje náš výklad v tom ohledu, že se dovoláváme jen příkladů z řecké tragedie, neznamená to, že bychom nacházeli v ostatních historických obdobích divadelního vývoje jinou zákonitost divadelního vytváření a vnímání. Naopak, jsme si vědomi, že bychom se mohli dovolávat pro naše tvrzení právě tak dobře středověké hry (mysterie), jako bychom mohli dokazovat naši věc na symbolistickém divadle z konce minulého a z počátku tohoto století nebo na divadle jiných období a jiných směrů.

K důkazu, že se středověký herec nesnažil o paralelnost slovního sdělení a svého výrazu, stačí snad citovat stať W. Golthera z knihy *Der Schauspieler* (výbor uspořádaný E. Geisslerem, vyd. v Berlíně 1926): „Každá hrající osoba vstoupí do středu (scény), obrátí se na všechny strany, dokonce i dozadu, kde stojí Kristus ... (Při hře) jsou pohyby volné a odměřené, *připadají do pauz, kdežto při zpěvu a řeči herec nehybně stojí*“ (slova v závorkách přidal a část textu ležatě vyznačil J. H.).

Příklady, které by se týkaly symbolistického divadla, není třeba uvádět. Jsou, doufám, dostatečně známy. Konečně, samo označení symbolistického divadla jako „divadla *statického*“ dokazuje thesi o vědomém rozložení divadelních prostředků, při němž byl zvláště pohybový a mimický herecův projev záměrně potlačován.

Konečně pro důkaz toho, že i divadlo, které si zakládalo na *jednotě* hereckého výrazu a na jeho celistvosti, získávalo své nejsilnější účiny z jiskřivé polarity protikladů představy navozené textem a hereckého projevu, je třeba se dovolat práce nejlepšího realistického režiséra a jeho metody. Zvláštní termín, který vytvořil tento režisér pro neshodu slovního sdělení a hereckého projevu: hráti podtext — nám dokazuje, že tato neshoda byla považována za jeden ze základů výrazové metody realistického divadla. Ukazuje se, že naše zjištění o podstatě divadelního vnímání, které se nám jeví, jako sjednocování protikladů představy, vyvolané slovem a jevištní skutečnosti, projevující se hercem nebo scénou, jsou trvalým zákonem divadelního vytváření a vnímání.

Slovo a slovesnost, ročník 9 (1943), číslo 4, s. 187-193

Předchozí Oldřich Králík: Funkce odstavce v Nerudových povídkách (Úryvek z větší studie)

Následující Vladimír Kyas: Jazykové rozdíly Nového Zákona v překladě Blahoslavově a v bibli Kralické z r. 1593 (K 350. výročí dokončení šestidílné bible Kralické)

