

Ve scéně rozehrávající Arnulfovou dvouveršovou repliku *S vyšívkou v ručičkách! Příznivé znamení. / Jsem doma, Anežko! Je konec trápení* vynášel Arnulf-Václav Beránek v Grossmanově chebské inscenaci *Školy pro ženy* v polovině 70. let na scénu čtyři židle. Pokud se správně pamatuji, byly to tonetky nebo podobný typ (rozhodně nic ‚ve stylu doby‘, ze které pochází hra a do které by naivní pohled mohl předváděný příběh zasadit). První dvě židle postavil nalevo, druhé dvě napravo. Několikrát překontroloval jejich umístění, pravou židli posunul poněkud dopředu a trochu do strany, znovu ji zkontroloval, ještě nebyl spokojený, ještě ji o centimetr posunul – až byla konečně přesně tam, kde ji chtěl mít.

Pak se objevila Anežka *s vyšívkou v ručičkách* a se sklopenou hlavou pokračovala za chůze ve vyšívání. V pravidelném rytmu došla doprostřed jeviště, a aniž vzhlédla, zabočila vpravo a pokračovala obloukem kolem židlí. Další jevištní dění bylo postaveno na Arnulfově nakročování směrem k Anežce a jeho váhavých pokusech se jí dotknout.

V zápise Lucie Bělohradské, na základě kterého jsme po shlédnutí chebské inscenace v dramaturgickém semináři s posluchači režie a dramaturgie tuto scénu jako příklad **konvencionálního** jevištního chování rozebírali, se říká: *Anežka je už skoro u něho [tj. u Arnulfa], Arnulf ji jedním krokem zastoupí cestu a natáhne k ní ruku. Anežka se způsobně ukloní a políbí mu nataženou ruku. Arnulf se k ní nepatrným krůčkem přiblíží, mírně se nahně nad její skloněnou hlavou a volnou rukou ji pohladí po vlasech. Políbenou rukou drží její ruku. Anežka ji zvolna vysune, poodstoupí a skloněna nad sítím pokračuje v pravidelné cestě okolo židlí. Arnulfovy obě ruce zůstávají na okamžik viset v prostoru jako obtisk zmizelých tvarů. Pouští jednu ruku, druhou natahuje po Anežce. Váhavě, nesměle. Otáčí se za ní celým tělem. Jeden krok za ní, k dalšímu už naklání tělo, ruka se ale vrací, Arnulf se narovná, ustupuje zase o krůček zpět. Hlavu na chvíli odvrátí od Anežky, která na*

*středu jeviště v rytmu své chůze přesně zabočila a vrací se do domu. Arnulf se k ní znova otočí s napřaženou rukou, vyzývající tentokrát k návratu domů, udělá několik kroků za ní, zastaví ho židle, která mu stojí v cestě, ale to už Anežka sama zachází do domu. Dům se zavírá. Ve výšce zapomenutá Arnulfova ruka pomalu klesá. Chvilí stojí se skloněnou hlavou; nepohnutě. Pak přeměří polohu židle a posune ji trochu dozadu a trochu na stranu.*

Výjev jako by byl vytvořený z účelové činnosti (rovnání židlí a vyšívání) a náznaků expresivního jednání (nesmělé Arnulfovy pokusy o intimnější kontakt s Anežkou). Pro nic za nic rovnat židle před domem a vyšívat za chůze v reálném životě ovšem nikdo nebude, takže rozhodně nejde o chování vycházející z civilně realistické konvence. Arnulf v Grossmanově inscenaci rovnal také židle jenom jaksi ze zvyku. Nebo se touto činností související s pořádku-milovností, ba pedantismem bránil před nežádoucími myšlenkami? (Židle ho také ke konci výstupu zastavila v cestě za Anežkou.)

Arnulfova činnost a Anežčin pochodový ‚oblouček‘ s výšivkou v ručičkách měly navíc zřetelné rysy **obřadnosti**: jako by se před námi odbýval nějaký rodinný rituál. K tomuto rituálu, resp. ke stanovené konvenci (**způsobům**) vzájemného chování, které klade hranice jejich vztahu, patří také Anežčino (**způsobně**) líbání Arnulfovy ruky a Arnulfovo hlazení Anežky po vlasech: povahu dalších Arnulfových pokusů o kontakt si uvědomujeme na tomto konvencionálním pozadí.

Zvláštní chování postav, které jako by patřilo do rámce reálného chování a zase se z něj vymykalo, aniž se při veškeré své divadelnosti jevílo pouhou divadelní stylizací, mělo žánrově-stylovou motivaci. Šlo o speciální **konvenci**, kterou z jistého hlediska opravňovaly alexandriný Molièrova textu, tedy konvence veršované klasicistické ‚vysoké komedie‘. Jako patrně jen málokdo rovná jen tak pro zábavu židle před domem nebo vyšívá za chůze, málokdo se také v běžném životě dorozumívá pravidelným rýmovaným dvanáctislabičným (‚mužským‘) a třináctislabičným (‚ženským‘) veršem se závazným mezislovným předělem po šesté slabice: slovní ‚choreografie‘ byla v souladu s konvencionalizací pohybu po scéně, který nebyl ani napodobením chování lidí v běžném životě, ani taneční stylizací.

Zvolenou konvenci bylo přitom možné tím snadněji přijmout, že rafinovaně využívala materiálu běžného chování, ba dokonce účelové činnosti. Smysl konkrétního jevištního jednání tak vznikal překročením jisté hranice, která natolik, nakolik souhlasila s rámcem vytvořené konvence, ‚jako by‘ souhlasila i s běžným chováním. Říkám ‚jako by‘, protože to, co mohlo připadat jako jakýsi rodinný rituál, získávalo charakter divadelní konvence právě vzhledem ke své odlišnosti od běžného chování (kdo rovná židle před domem a kdo tamtéž vyšívá za chůze totožně s pravidelným ‚obloučkem?‘).

Tím, že předváděné jednání souhlasilo s formou příslušné činnosti a současně bylo srovnáním s ‚reálným životem‘ usvědčováno z nesmyslnosti, stávalo

se komickým jaksi a priori. Překračování jisté hranice, obsažené v tomto chování, poukazovalo svou přiřaditelností k reálnému jednání jistého druhu ke svému potenciálnímu smyslu: stávalo se **metonymickým vyjádřením** kolize přečtené z Molièrova textu. Jako metonymie vychází ze souvislosti zřejmého s předpokladatelným, tak i způsob, jakým Arnulf-Beránek rovnal židle, mohl souviset s tendencí k úzkostlivému a v nejzazších možných důsledcích málem až ‚nekrofilně‘ pedantickému udržování vnějšího pořádku. Tato tendence v Arnulfově chování se střetávala se zadržovanou touhou tohoto stárnoucího muže po mladé dívce, na které ho dráždila právě její nevinnost; přitom čím větší měl o tuto dívčinu nevinnost strach, tím úpěnlivěji toužil o ni dívku připravit.

Popsané scénické rozehrání souviselo s ostrým cítěním dalších potenciálních významů vybraných prvků běžného ‚dnešního‘ chování, fungujících v rámci konvence odpovídající současně klasicistické komedii. Střetnutí různých prvků a rovin odhalovalo přitom celou komičnost základní archetypické komediální situace, založené na vztahu staršího (u Grossmana tedy nikoli starého, ale přece jen výrazně staršího) muže k mladé dívce. Divadelně – tj. v rámci konvencionálního jevištního jednání – byla tato situace rozehrána pomocí konfrontace dívčiny způsobnosti a tím větší bezděčné svůdnosti, konfrontace chování řízeného přísnými pravidly a erotiky, schématu a přirozenosti, která se tímto schématem nedá spoutat (tedy – ve svých důsledcích – pomocí konfrontace nekrofilní tendence k zachování pořádku a svobody) – atd.

Symbolická rovina jevištního projevu se realizovala nikoli pomocí **znaků** (**znaků-symbolů** v úzkém smyslu), ale metonymicky, pomocí **příznaků**, tj. rozehráním dalších možných významů reálných a jakoby ‚realistických‘ elementů jednání. Symbolická rovina se budovala nikoli na základě **apriorní** stylizace, obvyklé v orientálním divadle, ale v tradici evropské činoherní kultury. V jejím rámci nevychází symbolická rovina obvykle z nějakého předem daného znakového systému rovnajícího se apriorně existujícímu divadelnímu jazyku (jako je tomu právě v orientálním divadle), ale v každém jednotlivém případě teprve pokaždé znovu vzniká ze **střetnutí požadavku divadelní konvencionality a požadavku jisté podobnosti s ‚reálným životem‘**.

*(Poznámka: Tato analýza vznikla u příležitosti konference Odkaz Jana Grossmana divadelníkům a její původní znění pod názvem Škola pro ženy a jevištní metonymie bylo otištěno ve sborníku Jan Grossman [Inscenace], Praha 1997.)*