

Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu

(Petr Lébl - Vladimír Morávek)

1.

Nezbývá většinou než začít tam, kde se minule přestalo. Svou recenzi Vostřého knihy o režii jsem zakončil slovy: "Metonymie je v divadle samozřejmá, metafora překvapivá; metonymie představuje, metafora ozvláštňuje. Právě k ní je (při všech osobních zvláštnostech) orientována tvorba nejvýraznější a nejprůraznější skupiny současných českých režisérů - (předčasně zesnulého, avšak dílem a příkladem stále živého) Petra Lébla, Hany Burešové, J. A. Pitínského, Michala Dočekala, Jana Nebeského, Vladimíra Morávka... Probíhající proměna režijního paradigmatu je na první pohled zřejmá, ale její příčiny a podoby - to už je téma pro další a delší zamyšlení."¹ Neuspokojivě zjednodušená charakteristika mě od té doby nepřestala pronásledovat. Abych se zbavil utkvělé myšlenky, nezbylo než proměnit poněkud lehkomyšlný příslib v úkol. Splnit jej v celé šíři není v daných podmínkách a omezeních možné, proto volím redukcí tematickou a materiálovou. Soustředění na víceméně teoretický problém divadelní metafora a metonymie osvobodí od povinnosti soustavného pojednání a srovnání jednotlivých režisérských osobností. Po zralé úvaze se demonstrační materiál zúží na vrcholné období Petra Lébla (jehož prologem se mi jeví Čechovův *Racek* a epilogem *Strýček Váňa*) a namátkově vybrané příklady z bohaté a rozmanité tvorby Léblova věrného-nevěrného následovníka Vladimíra Morávka.

2.

Aristotelés definuje v *Poetice* metaforu jako "přenesení jména jedné věci na druhou, buď z rodu na druh, nebo z druhu na rod, nebo z jednoho druhu na jiný, nebo podle obdoby."² Jeho vymezení zahrnuje i to, co nazýváme metonymií - viz příklad pro přenos z druhu na rod: "Deset tisíc již nám dobrých vykonal skutků Odysseus", neboť deset tisíc jest mnoho a básník užívá nyní toho slova ve smyslu 'mnoho'.³ A nemě-

ně spadá do domény metonymie přenos "podle obdoby" (analogie). Aristotelés svým filozofickým výměrem v *Poetice* vytvořil základ pro hlubší chápání významového přenosu. V *Rétorice* však poskytl podnět i k povrchnějšímu, a proto později široce zpopularizovanému pojetí metafora jako zkráceného přirovnání: "Také příměr je metaforickým vyjádřením, neboť rozdíl mezi nimi je nepatrný. Řekne-li se na příklad o Achilleovi: 'Vyskočil na něho jako lev', je to příměr; řekne-li se však: 'Lev vyskočil na něho', je to metafora. Neboť proto, že oba jsou udatní, nazval básník Achillea metaforicky lvem. [...] Příměry musí býti tvořeny jako metafora, jež se od nich rozlišují jenom uvedeným znakem."⁴

Tímto směrem jde ve své učebnici rétoriky Quintilianus, pro něhož jsou tropy především básnickými a řečnickými ozdobami. Přirovnání už chápe jako podstatu metafora: "Obecně metafora je zkrácené přirovnání, liší se od něho tím, že přirovnání obsahuje srovnání s věcí, kterou chceme vyjádřit, kdežto metafora se dává místo oné věci."⁵ A příklad se lvem si vypůjčuje od Aristotela. Zúženě chápe i podstatu a funkci dalších tropů - metonymie ("užití jednoho substantiva místo jiného") a synekdochy ("může řeč zpestřit").⁶ Podobně ochuzené a zúžené chápání tropů bude figurovat po staletí v různých poetikách, nemůže však obstát při výkladu principů moderní poezie.

Boris Tomaševskij ve své *Teorii literatury* z roku 1925 pracuje s daleko jemnějšími distinkcemi, když vysvětluje metaforu vztahem základního významu a druhotných příznaků: "předmět nebo jev, označený přímým, základním významem, nemá žádný vztah k významu přenesenému, ale jistá část druhotných příznaků může být přenesena na to, co vyjadřuje tropus. Jinak řečeno: předmět, který je označen přímým významem slova, je nějak nepřímě shodný s předmětem přeneseného významu."⁷ Tradičněji je vymezen pojem metonymie a synekdochy: "Druhou obšírnou třídou tropů tvoří me-

tonymie. Liší se od metafory tím, že mezi přímým a přeneseným významem tropu je konkrétní souvislost, tj. **samotné předměty nebo jevy**, pojmenované v přímém i přeneseném významu slov jsou v příčinné nebo jiné objektivní závislosti.¹⁸ "Zvláštní třídu metonymie tvoří **synekdocha**, v níž je využito kvantitativních vztahů: bere se část místo celku nebo naopak, jednotné číslo místo množného atp. [...] Rozdíl mezi synekdochou a metonymií je konvenční a přesné hranice mezi nimi není. Proto je lépe pohlížet na synekdochu jako na zvláštní případ metonymie."¹⁹

Podobnou charakteristiku podává Austin Warren v proslulé *Teorii literatury* z roku 1949: "Odhlédneme-li od schémat, můžeme poetické tropy nejúčelněji rozdělit na prostředky styčnosti a prostředky podobnosti. Tradičními prostředky styčnosti jsou metonymie a synekdocha. Vztahy, jež vyjadřují, lze logicky či kvantitativně analyzovat: z příčiny poznáváme účinek (nebo naopak), z nádoby její obsah, z rozvíjejícího větného členu podmět ('venkovská náves', 'slané hlubiny'). U synekdochy se předpokládá, že vztahy mezi prostředky a jejich referentem jsou vnitřní. Je nám předkládán vzorek něčeho, část zastupující celek, látka značící formu a účel, k němuž je využita."¹⁹

3.

Proměny teoretické reflexe obrazných prostředků poezie ovšem souvisejí s proměnami těchto obrazných prostředků. Vítězslav Nezval v *Moderních básnických směrech* hovoří o dvojí básnické obrazotvornosti. Střední popis krejčíkových vousů v básni *Ve stínu lípy* ("pod bradou suchou vous mu vlaje divý / jak pocuchaná přástva pod kuzelem") klade proti velkolepým básnickým obrazům K. H. Máchy ("Obraz co bílých měst u vody stopen klín" - "dětinský můj věk"). "Účelem přirovnání tohoto druhu (u Svatopluka Čecha - ZH) je podání výraznější představu, o níž jde, tím, že ji podepřeme jinou představou, obvykle známější, než je ta, kterou chce básník ve čtenáři vyvolat. Aby se básník vyhnul dlouhému a obšírnému popisu krejčíkových vousů, znázorní a přiblíží je čtenáři přirovnáním k pocuchané přástvě. Srovnávací znak je v přirovnání tohoto druhu velmi jasný. Bílá barva lnu - bílá barva vousů, pocuchaná přástva - neupravené vousy."²⁰

Přeskočme z úsporných důvodů století: "Má žena s kšticí hořícího lesa / S myšlenkami žárných blesků / S pasem přesypacích hodin [...] S jazykem hlazené ambry a broušeného

skla / Má žena s jazykem probodené hostie / S jazykem panenky která otvírá a zavírá oči [...] Má žena se spánky z břidlicové střechy skleníku / A páry na oknech / Má žena s rameny ze šampaňského vína / A z pramene z delfiních hlav pod ledem."²¹ (André Breton: *Volná láska*) Od náznaků podobnosti surrealistický básník přechází k volným fantazijním asociacím, pro něž už je starý výměr metafory jako zkráceného přirovnání zcela nepoužitelný. Ale zpochybňuje se i Tomaševského tvrzení o rychlém a přirozeném hledání spojnice mezi předmětem přímého a přeneseného pojmenování: "Protože si bezděčně klademe otázku, proč právě tímto slovem byl označen daný pojem, rychle nalézáme ony druhotné příznaky, jejichž úlohou je spojovat přímý a přenesený význam. Čím více je těchto příznaků a čím přirozeněji vznikají v představě, tím zřetelnější a účinnější je tropus, tím větší je jeho emocionální intenzita, tím více 'udivuje představivost'.²¹

4.

K proměně dochází i v užití metonymie a synekdochy. Synekdocha svým kvantitativním vztahem mezi denotátem a pojmenováním (pars pro toto = část za celek nebo totum pro parte = celek za část) má přímý vztah k uměleckému zpodobení vůbec. "Synekdochické povahy je vlastně každé literární dílo, protože sděluje jen část skutečnosti, tj. explicitně uvádí jen některé věci, a ostatní si musíme svou fantazií dotvořit. Míra synekdochičnosti je zde do jisté míry konvenční, některá období a některé literární školy si libují např. v popise prostředí (naturalismus), jiní zase chtějí podat jen nejnужnější informace (novoklasicismus)."^{21a}

Tím se dostáváme ke specifčnosti divadelního zpodobení a divadelní obrazivosti. V naturalistickém divadle je princip synekdochičnosti maskován snahou o iluzivní obraz skutečnosti. Ale co naplat - ani les, ani město se na scénu prostě nevejdou, musí je zastupovat jednotlivé stromy a stavení, tedy opět jen "pars pro toto". Odtud je krok k náznaku, kdy strom nahradí větev a dům kus stěny s dveřmi nebo oknem. Od typizace vede cesta ke konstrukci, která nabývá proměnlivých významů podle způsobů použití, nebo k montáži reálných a fantaskních prvků, v níž se sjednocuje vnější a vnitřní svět člověka s jeho přesahy do dějin, přírody, kosmu.

Už v souvislosti s divadelní tvorbou brněnského HaDivadla sedmdesátých a osmdesátých let jsem se zabýval otázkou vztahu vnitřní a vnější reality. Problém, jak odstranit hra-

nici, jež nenovový, nikoli "hledá pro názorné a inré mají vněpodřizují záděpodobnos a vnitřním, zřetelná hra a polarizují

Goldfl Vladimír M obrazné m flamově sc znaků. Žid cích žlutou našivané h hé světové krutou příz chvíli sypc hvězdou je prvkem oz na celek: o (prostředni ostře a výz - povýšení stor volno: je vydatný význam p s přesýpac metaforick kosti, pom písek jako písku, být Podobné skryté obs cí a posta tvornost l

Jinak představa ci (byly n

nici, jež není ani přirozená, ani nutná, která má charakter je-
vový, nikoli podstatný, se HaDivadlo pokouší řešit tím, že
"hledá pro vnitřní prožitky, pocity, duševní stavy smyslově
názorné a imaginativně provokativní jevištní ekvivalenty, kte-
ré mají vnější konkrétnost scénického dění a přitom se ne-
podřizují zákonům vnější logiky jednání a vnější životní prav-
děpodobnosti. [...] Spěje k divadlu, v němž mezi vnějším
a vnitřním, mezi objektivní a subjektivní realitou neexistuje
zřetelná hranice, v němž obě stránky nerozlišitelně prolínají
a polarizují v rozporné jednotě mimeze a fantazie."¹⁵

5.

Goldflamův proslulý *Písek* (HaDivadlo 1987) nově pojal
Vladimír Morávek v Hradci Králové (2002). Bohatě rozvinul
obrazné možnosti obsažené nebo naznačené už v Gold-
flamově scénáři. Všimněme si podrobněji dvou klíčových
znaků. Židovské postavy jsou oblečeny v šatech kombinují-
cích žlutou a černou barvu. Je to zřetelná nárážka na plátěné,
našíváné hvězdy, jimiž byli povinně označováni Židé za dru-
hé světové války v Německu i na okupovaných územích. Nad
krutou přizemností září hvězdná obloha, shora se však co
chvíli sype písek. Vztah mezi barvou kostýmů a označující
hvězdou je průhledně metonymický (barva je podstatným
prvkem označení) a zároveň synekdochický (část přenesena
na celek: označení vězni celé tělo). Žlutohnědý hvězdný znak
(prostřednictvím zbarvení kostýmů) koresponduje ve vztahu
ostře a významně kontrastním s hvězdnou oblohou: ponížení
- povýšení, dole potupná nesvoboda - nahoře velkolepý pro-
stor volnosti. Žlutou barvou souvisí i s motivem písku. Písek
je vydatným zdrojem těsnějších i širších asociací. Základní
význam plynoucího času je dán metonymickou souvislostí
s přesýpacími hodinami. Na to se váže celá řada vedlejších
metaforických významů, spjatých s momenty hravosti, vrat-
kosti, pomíjivosti, iluzivnosti i s procesem životního poznání:
písek jako místo dětských her, stavět písečné hrady, stavět na
písku, být jako zrnko písku v moři, strkat hlavu do písku.
Podobné představy jsou přímo nebo nepřímo, zjevně nebo
skrytě obsaženy v osudových proměnách dramatických situa-
cí a postav. Těžko proto rozlišovat nebo oddělovat obrazo-
tvornost literární od obrazotvornosti divadelní.

Jinak je tomu u textů klasických, do nichž se inscenační
představa promítá převážně skrze dobovou divadelní konven-
ci (byly napsány pro určitý typ divadla). Ty uvolňují prostor

pro nové interpretační způsoby (protože snaha o obnovu od-
lehlé divadelní konvence je neplodná a koneckonců utopická)
svou významovou mnohoznačností. Není jistě náhodou, že
dramaturgicky přitahují autoři jako William Shakespeare ne-
bo A. P. Čechov, překvapivější je, že originální interpretace
podněcují i vrcholná díla české klasiky.

6.

Na Léblově inscenaci Stroupežnického *Našich furiantů*,
plným právem přejmenované na *Naše Naše furianty* (1994),
je na první pohled nápadný kvantitativní zřetel. Synekdo-
chický princip je všudypřítomný a sahá od anekdotického de-
tailu (krejčí Fiala má se svou povážlivě starší manželkou se-
mdesát dětí) až k příznačnému výrazu a stylu inscenace -
k všestrannému zveličení a zmnožení, k hyperbole. Simul-
tánní scénický prostor spojující exteriér s interiéry (náves,
šenkovna, světnice Dubských) činí ze soutěže a sporu o po-
nocenství věc doslova a do písmene veřejnou se všemi přímo
fyzickými důsledky. Milan Lukeš to popsal velmi plasticky:
"Nepřestavný fyzický kontakt, ta jen naoko zastíraná potřeba
k někomu se neustále přimykát a tisknout, dotýkat se ho a po-
plácávat, ritualizovaná i ve 'sportovních' tleskavých pozdra-
veních otevřenými dlaněmi, není původcem erotického dus-
na; rozhodně k němu nemíří. Spíše je projevem, věru
manifestací jakési ritualizované, takřka barbarské kolektivis-
tické solidarity; vzájemné přetlačování je metonymií titulního
furiantství, stejně jako na konci valná hromada slastně ze-
mdlelých těl výrazem úlevného usmíření a vzájemného ujiš-
tění, že kabrňáci a správňáci jsme všichni - co na tom, že si
občas pěkně zostra vyjedeme po krku a že nějaký ten Zajíc si
naše neodolatelné nutkání a potřeby odskáče."¹⁶

Realistický příběh z byvlího venkova je předváděn jako
pateticky komická a komicky patetická národní besídka, cha-
rakterové vlastnosti postav se povyšují na typické rysy národ-
ního mýtu. Metaforickými přenosy dostává vysloužilce Bláha
brnění blanického rytíře, krejčík Fiala pohádkové atributy
vodnictví a švec Habršperk čertovství. Týž Milan Lukeš s roz-
marnou ironií odkrývá možné nitky takových spojů. "Jaký to
eklatantní případ režisérské zvůle a pořeštěných léblovských
nápadů roubovaných zvenčí (jak jinak) na bezmocný text kla-
sikův [...]! Leda bychom připustili, že takový vodník si krátí
volný čas šitím nebo že zelená je barva závisťi. Nebo dokon-
ce, že v češtině slova vodník a podvodník nemají k sobě dale-

ko: takový podvodník vás stáhne pod vodu než řeknete švec. Učíte se němčině a čtouce Jaroslava Žáka, uvážili jsme kdysi, že nejvhodnějším překladem českého slova podvodník je Unterwassermann. Jak dětinské, jak pošetilé! Jenže lidé, a umělci obzvláště, jsou už takoví. Umění, a nejen slovesné, je přinejmenším také hrou se slovy, převrácením a objevováním jejich možností. Slova jsou tekuté pisky. Jednou vypuštěna, natož zviditelněna, vstupují do překvapivých souvislostí, rozvolňující i zatemňující svůj vztah k původně označovanému. Co je to dramatický text? Nic než slova, principi. Hra se slovy je přiměřený způsob zacházení s nimi. Činoherní divadlo je taky hra se slovy; je to způsob jejich zviditelňování.¹⁷

Podobně uplatnil Vladimír Morávek simultánně kolektivistické řešení při inscenaci rodinného dramatu bratří Mrštíků. Jeho poslední, hradecká *Maryša* (1999) operuje metonymicko-synekdochickým principem všemi směry a ve všech rovinách. Soukromé události se dějí před očima veřejnosti, která nejen nahlíží, ale též zpěvem komentuje intimní dění. Komentář je ovšem nepřímý a použitý folklor (hudební, výtvarný, obyčejový) plní několikerou roli: situuje dramatické dění lokálně i časově, ale zároveň mu propůjčuje nadčasový přesah; ritualizací vysvobozuje text z konvencí naturalistického divadla; obřadnými prvky a akty poukazuje k archetypům lidských situací a osudů. Protržení těsného kruhu rodinného dramatu rozmnožuje významové horizonty i žánrové dimenze. Křiklavá malebnost na hranici kýče (vždyť ta látka je tak stará a banální - něco mezi jarmarečním morytátem a kolportážním románem!) budí zprvu komické efekty, brzy však houstne do trapnosti (to slovo je moudré - pod počtem studu, rozpaků tají zdroj útrap, trápení) a ústí do kruté tragiky (při níž folklorní zpěvy plní stejnou úlohu jako antic-ky chór).

Na metonymickém základu spočívají i časté pokusy o aktualizaci odlehých příběhů. Pro Lébla, Morávka a další je příznačné, že se nespokojují s přímočarým přenosem do jiné časové roviny (v nejprimitivnější podobě prostým překosty-mováním, při němž např. shakespearovská vojska se předvádějí v novodobých uniformách a střelíjí z moderních zbraní), ale operují s aktualizací nerovnoměrnou, jež časovou konfrontaci vtěluje přímo do organismu hry.

Morávkův *Macbeth* v Niře (2000) začíná před venkovským domkem, kde místo hub rostou sádroví trpaslíci. Trojice tetek v černém zpívá slovenskou lidovou a opéká na ohni vuř-

ty. *Macbeth* v pyžamu je zahání a nás přivádí do interiéru s ledničkou a ovšem televizorem. Právě tento nepostradatelný atribut dneška poskytuje inspiraci ke krvavým dobrodružstvím. Malý člověk, jemuž zamotala hlavu vidina velké kariéry, spěje od domácího pyžama ke královské koruně. Ve druhé části se styl inscenace proměňuje: jeviště se vyprázdňuje, aby se na jeho velkých plochách odehrál už veřejný zápas o vládu nad Skotskem za použití velkolepých, leč víceméně tradičních scénických prostředků a efektů. Konfrontace intimního a veřejného, současného a časově odlehlého, malého a velkého slouží ke snování analogického modelu věčného boje o moc.

Hans-Georg Gadamer spatřuje podstatu moderní interpretace v dialogu, rozhovoru. Na rozdíl od romantické hermeneutiky "rozumění se nezakládá na přenašení do nitra druhé osoby, na bezprostřední účasti jednoho na druhém. Rozumět tomu, co říká druhý, znamená [...] dorozumět se o věci."¹⁸

Nerovnoměrnou aktualizaci lze považovat za zvláštní případ takového hermeneutického dialogu - jednu stranu rozhovoru představuje starý text, druhou nový interpret-inscenátor.

7.

Se slovem lze podnikat cokoli, jeho obrazivost nemá hranic. Může snadno vyjadřovat významy logické i nelogické, smysluplné i nesmyslné, racionální i iracionální, přizemné věčné i fantaskní. Divadlo je méně operativní, protože pracuje prostředky hmatatelnějšími. "Kštice hořícího lesa" z Bretonovy básně by se snad dala na scéně simulovat (nejspíše s vyzněním komickým nebo hrůzným), avšak co si počít s "rameny ze šampaňského vína", o "delfních hlavách pod ledem" ani nemluvě? Zato mají scénické tropy proti literárnímu slovu výhodu přímé, bezprostřední smyslové názornosti a všestranné působivosti, kořenící v syntetičnosti divadelního umění, v rozmanitosti jeho výrazových prostředků, vizuálních a auditivních.

Divácké vnímání dramatického textu se liší od vnímání čtenářského. Je méně důkladné, vylučuje návraty, opakování obtížných míst, je zamlžováno různými šumy (nesrozumitelnost, nedoslýchavost). Divák nevnímá (jako čtenář) čistý text, ale text herecky interpretovaný, různé významově odstíněný a emocionálně zabarvený, hierarchizovaný tempem, rytmem, frázováním, důrazem, intonací, přiležitostně i zlehčený nebo převrácený ironií. Divák vnímá dualitu literárního textu a jeho interpretace, většinou souladně a spojitě, někdy však i roz-

pojeně, když si uvědomuje záměrný nebo bezděčný rozpor mezi smyslem textu a způsobem jeho podání. (Na základě takového rozporu soudí mimo jiné kritik kvalitu hereckého výkonu.) S těmito osobitostmi, odchylkami a korekturami přijímá divák obrazné prvky dramatického textu. Nás však zajímá problém obraznosti scénické, která funguje vedle obraznosti literární - spolu s ní, nad ní nebo i proti ní.

Každý znak něco označuje. "...tato označovaná věc je **denotát**. Současně však znak vybavuje určité asociace k jiným znakům a tím i k jiným předmětům a pojmům, tyto významy jsou **konotace**. [...] Znak tedy explicitně označuje denotát a implicitně označuje konotace."¹⁹ Míří-li mimoumělecké vyjadřování přímo k denotátu, u básnickém vyjádření, kde jde o vyjádření nového vztahu k označované věci, se dostávají do středu pozornosti i významy konotované. Josef Hrabák rozlišuje dále při přenášení významu dvě kategorie. "Do první patří významy objektivně dané, tj. vyplývající z významového jádra. Např. u pojmu 'jaro' jsou to významy jako 'březen-červen, přibývání tepla, rostoucí den, stromy a keře dostávají nové listí, kvetou, ptáci zpívají' atd. Tyto významy se v povědomí konkrétního jedince ovšem různě hierarchizují, některé jsou blíže k 'jádru' a jiné jsou od něho dále, ale všechny potenciálně existují pro většinu lidí znalých daného jazyka, daného prostředí a kulturní situace. [...] Druhou kategorií tvoří významy ryze subjektivního rázu; u někoho vyvolá např. jaro představu někoho, kdo na jaře zemřel, u někoho období blížících se zkoušek, u někoho nějaký příjemný zážitek, atp."²⁰

Básnická metaforika čerpá převážně z první skupiny, která zaručuje určitou míru sdělnosti, ale v moderní poezii (např. u surrealistů) jsou využívány i zdroje neobjektivnější se všemi riziky, které to s sebou přináší.

To platí přirozeně i o scénické obrazivosti. Scénické trojky běžně pracují s objektivními významy všemi prostředky a ve všech rovinách výrazu. V Léblově inscenaci Čechovova *Ivanova* (1997) je výprava založena na asociaci vratký světloď. Režisér a výtvarník v jedné osobě si ke zpodobení prázdného, z rovnováhy vychýleného světa stvořil prostorný bílý pokoj, který posunem a pootočením uvolňuje místo exteriéru. Dojem bezcílně plující lodi signalizuje proměna přijímacího salónu v Ivanovovu pracovnu s oválnými okénky připomínajícími kajutu - dějiště Ivanovovy ponorkové nemoci i pijácké párty. Pohyb scény i potáčení "pasazérů" dovršuje bohatý a všestranný obraz.

Podobným metaforickým řetězcem jsou variace na téma české furiantství-česká bojovnost ve hře Ladislava Stroupežnického. Opět v návaznosti různých výrazových prostředků: kostýmu (Bláhovo brnění), hudby (husitský chorál *Ktož jsú boží bojovníci*) a ovšem hereckého jednání (různé podoby bojového chování a bojových akcí).

Poněkud složitější je situace při práci s významy subjektivními. Odlišnost od čtenářského vnímání spočívá v tom, že divák se nesetkává přímo s dramatickým textem, ale s textem divadelním, tedy s literárním textem scénickými prostředky interpretovaným. Režisér (toto slovo zde stojí jako pars pro toto za celý inscenační tým, tak či onak na inscenaci zúčastněný) je v první fázi tvorby čtenářem. Má při čtení osobní představy a asociace, včetně těch nejintimnějších. Na rozdíl od čtenáře, který může o subjektivních významech pouze povídat (najde-li někoho, kdo je ochoten mu naslouchat), režisér může své subjektivní představy scénicky realizovat. A zde spatřují hlavní specifikum divadelní obraznosti: subjektivní významy se na scéně objektivizují.

V Léblově inscenaci Čechovova *Strýčka Váni* (1999) se setkáme se scénickou metaforou, která rozvíjí velmi subjektivní představu, založenou na málo patrných, avšak koneckonců závažných podnětech: 1) Vojnickij nesl Jeleně ohromnou yti-cí žlutých růží, ale natrefil milovanou ženu v objetí s Astrovem; 2) Serebrjakov si nepřeje, aby Jelena hrála na klavír - "Když je nemocný, hudba ho rozčiluje"; 3) na počátku 3. dějství Vojnickij oznamuje: "Herr Professor ráčil vyjádřit přání, abychom se v tomto salónu dnes o jedné všichni sešli." Následuje "připsaná" a hlučná předehra, při níž se ocitáme ve westernovém "saloonu", kde se celý personál hry baví, škádlí, pere, hraje, tančí a Vojnickij zpívá kdysi u nás populární šlágr *Žluté růže z Texasu*. Nespokojíme-li se s povrchním pohoršením nad nepatřičnou režisérovou schválností, máme dvě možnosti: buď se nechat bezstarostně unášet atmosférou výjevu, nebo analyzovat jeho zdroje. Nedá to příliš námahy, abychom zjistili že celý výjev je založen na kontrastu: proti deprimujícímu prostředí statku profesora Serebrjakova, kde vše tónem v bezmocné pasivitě - rozhybané dění nesené radostnou vitalitou; proti neúspěšnému milovníkovi - optimistický westernový hrdina (Žluté růže, jež sehrály roli trapné rekvizity, se stávají znakem lásky šťastně naplněné); proti nesvobodné Rusi - svobodná Amerika. Volba populárního šlágru přesně koresponduje s populární představou o Americe, vytvořenou podle populárního

filmového žánru - westernový svět, v němž jsou nepohodlní jezdci s ležérní samozřejmostí odstraňování přehozen přes zábradlí (asociaci se zábradlím z názvu divadla nechejme raději stranou). Chápeme, že taková Amerika je nejen virtuální, leč i utopický svět, který právě svou odlehlou exotičností může substituovat touhu, sen, ideál. Podobně jako mapa Afriky (jež zabloudila už u Čechova do pokoje Ivana Vojnického), kde je alespoň pro Rusa těžko představitelné horko.

Ve *Strýčkovi Váňovi* je scénická metafora rozvinuta v dějovou epizodu. Může se však stát dokonce východiskem k inscenační koncepci.

8.

Na konci 4. dějství Gogolovy komedie *Revizor* nabízí Hejtman odjíždějícímu falešnému revizorovi modrý perský kobereček, aby se mu lépe jelo. Čtenáře Petra Lébla tento nepatrný motiv zaujal a nadmíru jej rozvinul. Na podobných koberečcích budou klečet a klanět se měštití činovníci, do koberce bude při milostné scéně s Chlestakovem zavínuta Hejtmanova dcera a velký perský koberec bude sloužit i coby opona. A abychom motiv koberce náhodou nepřehlédli, oznamuje nám inzerát otištěný v programu: "Veškeré koberce pro Hejtmanův příbytek poskytla sponzorsky firma Intex. Intex a. s. Liberec je největším českým výrobcem koberců s více než stopadesátiletou tradicí. Koberce z Intexu se vyznačují vysokou kvalitou a dlouhou životností. [...] Po koberečích z Intexu jdete správnou cestou." Jak vyplývá z dějového kontextu, je závěrečný slogan při vši nesporné kvalitě výrobků problematický.

V inscenačním použití se motiv koberce stává znakem orientální exotičnosti a strnulosti, znakem způsobu života a správy věcí, který si nepřiměřeně, leč srozumitelně zkracujeme jako "východní". Proti "západnímu" (byl jen z Petěrburgu) úředníku Chlestakovovi v napoleonském kostýmu působí Hejtman svou bezostyšnou arogancí jako orientální despota. Operetně malebný i zaostalý Orient se vlivem bezděčné osvěty (zprostředkované shodou okolností falešným revizorem) rázně proměňuje: orientální tanec a zpěv vystřídá ruský folklor, Hejtman s obnoveným sebevědomím oblékne rovněž napoleonskou uniformu, Orient se stává Východem. Provincie se přizpůsobuje požadavkům mocenského centra a osvojuje si "západní" (poloha je vždycky relativní!) praktiky, mravy a nemravy. Vnější podoba totalitářské společnosti se proměňuje, avšak její podstata trvá v nových, tj. ještě

nebezpečnějších možnostech. V Léblově pojetí se demaskovací situačně-zápletková a zároveň mravoličná komedie proměňuje v konfrontační model moci a vlády.

Pojmenoval jsem takové počínání interpretací vedlejším směrem (ale i směr je vždycky relativní!). O věrnosti Gogolovu záměru lze jistě polemizovat, nicméně v daném případě je zřejmé, že vedlejší směr míří k jádru věci a daleko přesahuje pouhou satirickou demonstraci poměrů ve zkorumpovaném ruském městečku, jak bývala většinou mnohoznačná komedie chápána.

9.

Příklady by se daly rozmnožovat dále a dále, terén by se stával stále nepřehlednější (což platí o každé zajímavé krajině) a ukončení cesty problematičtější (jak vidno ani uvažování o tropech se nevyhne metafoře). Když jsou věci v pohybu, a to jsou vždycky, je každá syntéza předčasná a dočasná. Proto na konec nikoli závěr, ale jenom několik shrnujících poznámek.

A) Scénické dění probíhá po dvou osách a realizuje se ve dvou rovinách - v rovině děje a v rovině obraznosti. Děj je organizován podle kauzálně-chronologických zákonitostí fabule a syžetu. Rovina obraznosti takovou přehlednou organizaci postrádá a je pojmově těžko uchopitelná. Scénické tropy se objevují a mizí, bodově i řetězovitě, v návaznosti ostrých střihů, montáže nebo v souvislé kompozici motivů; řazeny na základě paralely nebo kontrastu střídají zaměření k celku, části, detailu. Jejich východiskem může být přímo dramatický text, jeho objektivní významy (pak tvoří jeho více nebo méně adekvátní nadstavbu), nebo se tvoří ze subjektivních představ režiséra-čtenáře na základě asociací (pak vzniká samostatné pásmo scénické obraznosti, ve vztahu k dramatickému textu opět paralelní, kontrastní, doplňkové atp.).

Scénické tropy, vycházející z objektivních významů dramatického textu, většinou ztělesňují představy, o nichž se v textu pouze hovoří. Tak např. v Morávkových *Třech sestřích* se zjevují zbývající postavy Veršininovy rodiny; v *Lucerně* téhož režiséra je sen o kantorsko-muzikantské kariéře učitelského mládence Zajička promítnut do velkolepé barokní vize, při níž snivec diriguje mohutný kostelní sbor kdesi v oblacích. Scénické tropy založené na subjektivních asociacích (lhostejno, zda mají v textu podnět, nebo jsou svévolným inscenačním přídatkem) nemají hranic, ani pravidel, jejich oprávněnost určuje pouze jejich účinnost a významová nosnost. Že nemusí jít

o pouhé režisérské vymyšlenosti a schválnosti, přesvědčivě dokládá scénická transkripce Léblových *Furiantů* nebo objevená inscenační koncepce *Revizora*.

B) U scénických tropů není možná tak podrobná a přesná klasifikace jako u tropů literárních. Souvisí to s mnohostí divadelních výrazových prostředků, jež na sebe spojitě i nespojitě navazují, prolínají se a přesahují. Nositelům metonymické a metaforické funkce se může stát cokoli:

- jevištní postava (Bláha-blanický rytíř, Fiala-vodník, Habršperk-čert ve *Furiantech*);
- scéna a kostým (viz *Písek*);
- zvuk a hudba (husitský chorál ve *Furiantech*; hudebně-zvukové pásmo v Léblově inscenaci Wyspiańského *Wesele*, v němž se ozývají zvuky práce a bojiště, v němž se střídají taneční rytmy s chopinovským klavírem a v rozhodující chvíli zazní ironický protestsong Marty Kubišové na básníkův starý text "Měls, chomoute, zlatý roh [...], zbyl ti špagát u beder");
- styl (loutková stylizace v *Rackovi*, stylový rozlom inscenace před posledním dějstvím - mátožný pohyb bílých postav pod tylovým závěsem představuje čechovovský svět v jeho konečné, mrtvolně odlištěné podobě).

C) Scénická metonymie funguje v prostoru mezi zkratkou a amplifikací se zřetelnou převahou druhého způsobu - rozšíření, rozmnožení, zesílení významů. Amplifikace se uplatňuje stejnou měrou v rovině významové (dvojí příběh v Genetových-Léblových *Služkách* - příběh vězňů a služek založený na průměru) i výrazové (tendence k nadsázce, hyperbole). Metonymie v tomto pojetí míří od jednotlivého k obecnému, od části k celku, od přímého zpodobení k modelu, podobenství, mýtu.

D) Jakýmsi obrazem obrazů, metaobrazem, je simultaneita jako praktický výraz dialektiky dostředivosti a odstředivosti. Vytváří složitou síť významů a výrazů, ruší přímočarost času i jednotu prostoru, komplikuje, zamlžuje, někdy i ruší fabulační a syžetovou přehlednost. Rovina obraznosti nejen doplňuje, ale v krajním případě se stává dominantou, pohlcuje rovinu vnějších situací a dějů, dramatickou kauzalitu a finalitu nahrazuje nekauzálními spojitostmi a asociacemi.

Simultaneita jako prostředek časové a prostorové konfrontace vytváří v silovém poli hry síť různých souřadnic, dimenzí, silokřivek. Aдекватním projevem takového vidění a znázornění je nerovnoměrná aktualizace, vytvářející nápadné a účinné spoje mezi minulostí a přítomností, mezi časovostí a nadčasovostí.

Podobně dochází k nerovnoměrnosti i v dalších způsobech a kvalitách zpodobení. Můžeme hovořit o nerovnoměrné charakterizaci: na jedné straně zjednodušení až ke karikatuře, ke schématu, na druhé straně prohloubení charakteru, rozvíjení vedlejších motivací (panákovitý Trigorin v Čechovově-Léblově *Rackovi* - významově povýšená vedlejší postava Sorina). A ovšem i o nerovnoměrnosti stylu, o stylovém synkretismu, neku-li o stylové promiskuitě. Čerpá se z nejrozmanitějších zdrojů, uměleckých i mimouměleckých, vysokých i nízkých, klasických i pokleslých, vážných i komických, přilehlých i odlehlých (Morávkovo obligátní kabaretní rámování klasických textů). Bohatě se využívá intertextových korespondencí, narážek, výpůjček, citací.

Citace, to je metafora v nejdoslovnějším smyslu - přenášení významu z díla do díla (i Aristotelova definice metaforý je ovšem metaforou!). Citace, to je metoda i symptom. Symptom postmoderny, onoho provizorního světa, který žije na úvěr.

Poznámky

- 1) Hořínek, Z.: *Poznámky o poznámkách o režii*, Divadelní revue 2002/č.2, s. 71.
- 2) Aristotelés: *Poetika*, překlad Antonín Kříž, Praha 1948, s. 56.
- 3) Tamže, s. 56.
- 4) Aristotelés: *Rétorika*, překlad Antonín Kříž, Praha 1948, s. 194.
- 5) Quintilianus, M. F.: *Základy rétoriky*, Praha 1985, s. 383.
- 6) Tamže, s. 385.
- 7) Tomaševskij, B.: *Teorie literatury*, Praha 1970, s. 36.
- 8) Tamže, s. 48.
- 9) Tamže, s. 49.
- 10) Wellek, R., Warren, A.: *Teorie literatury*, Olomouc 1996, s. 274-5.
- 11) Nezval, V.: *Moderní básnické směry*, Praha 1973, s. 10.

- 12) *Magnetická pole*, Praha 1967, s. 52.
- 13) Tomaševskij, B.: o. c., s. 36.
- 14) Hrabák, J.: *Poetika*, Praha 1973, s. 136.
- 15) Hořínek, Z.: *Divadlo mezi modernou a postmodernou*, Praha 1998, s. 48. - Původně program Státního divadla Brno, 1985.
- 16) Smoláková, V., Tobiáš, E. L.: *Fenomén Lébl*, Praha 1996, s. 189. - Původně Divadelní noviny 1994/č. 5.
- 17) Tamže, s. 191.
- 18) Gadamer, H.-G.: *Wahrheit und Methode*, 2. Vydání, Tübingen 1965, s. 361.
- 19) Hrabák, J.: o. c., s. 112.
- 20) Tamže, s. 125-6.