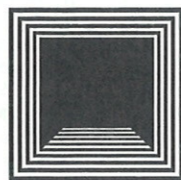


- 83) Raisovo dílo zdramatizovali herec F. Horák a dramaturgyně D. Rybínová. Referáty: jtg (J. Träger), Svobodné slovo 5. 3. 1955. ček, Lidová demokracie 4. 3. 1955. Opavský, J., Rudé právo 3. 4. 1955. Pecháček, J., Divadlo 1955, s. 572. O. Korbelař působil v Realistickém divadle jen jednu sezonu a m.j. vytvořil vynikajícího Osipa v starší inscenaci Gogolova *Revizora* (viz ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 22. 9. 1954).
- 84) ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 8. 2. 1955. *Gazdinu robu* inscenoval i R. Hrušínský v Komorním divadle s J. Koulovou v hlavní roli. *Její pastorkyňa* nastudoval A. Hajda v Uherském Hradišti a v Divadle S. K. Neumanna E. Sokolovský, který od ledna 1955 nastoupil v Libni angažmá.
- 85) ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 18. 8. 1955.
- 86) ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 8. 3. 1955.
- 87) Hájek, J., Literární noviny 5. 2. 1955.
- 88) Hedbávný, Z.: *Alfréd Radok*, Praha 1994, s. 230-231.
- 89) Machonin, S., Rudé právo 6. 10. 1955. Opavský, J., Rudé právo 9. 10. 1955. Martínek, K., Divadlo 1955, s. 975.
- 90) Just, V.: *Verichovo Divadlo ABC*, Praha 2000, s. 125.
- 91) C.d., s. 124.
- 92) Které je ovšem těžko zařaditelné jakýmkoli technickým médiem, takže žádná nahrávka nikdy nevypoví o představení to podstatné.
- 93) Bor, V., Lidová demokracie 15. 1. 1955. Ps (V. Pospíšil), Svobodné slovo 9. 1. 1955. Pospíšil, V., Divadlo 1955, s. 280.

- 94) Eckstein, P., Divadlo 1955, s. 732.
- 95) Černý, M. K., Rudé právo 20. 11. 1955.
- 96) jtg (J. Träger), Svobodné slovo 3. 4. 1955. ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 9. 4. 1955. Pokorný, J., Divadlo 1955, s. 368.
- 97) jtg (J. Träger), Svobodné slovo 29. 5. 1955. Černý, F., Večerní Praha 30. 5. 1955. ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 1. 6. 1955. Bor, V., Lidová demokracie 22. 6. 1955. Zpráva o opravě inscenace *Práce* 23. 6. 1955.
- 98) jtg (J. Träger), Svobodné slovo 13. 3. 1955. ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 16. 2. 1955. Skoumal, A., Divadlo 1955, s. 501.
- 99) jtg (J. Träger), Svobodné slovo 9., 10. a 11. 11. 1955. ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 10. 11. 1955. Hájek, J., Večerní Praha 10. 11. 1955.
- 100) Hedbávný, Z.: *Alfréd Radok*, Praha 1994, s. 228-229.
- 101) ml (M. Lukeš), Lidová demokracie 28. 12. 1955.
- 102) Hedbávný, Z.: *Alfréd Radok*, Praha 1994, s. 229.
- 103) Opavský, J., Literární noviny 7. 1. 1956.
- 104) Feldstein, V., Divadlo 1956, s. 238.
- 105) Radok dostal v tomto roce příležitost i v televizi a maximálně ji využil. Šlo o jeho vlastní dramaturgii Dreiserovy prózy *V pasti*, v níž podali skvělé výkony Medfická, Höger a Záhorský. Inscenace byla uvedena 1. 5. 1955.



Zdeněk Hořínek

## Metafora a metonymie v současném divadelním kontextu

(Petr Lébl - Vladimír Morávek)

### 1.

Nezbývá většinou než začít tam, kde se minule přestalo. Svou recenzi Votršeho 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."<sup>1</sup> 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 redukci tematickou a materiálovou. Soustředění na víceméně teoretický problém divadelní metafory 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."<sup>2</sup> 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'.<sup>3</sup> A nemé-

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 zpolarizovanému pojetí metafory 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 být tvořeny jako metafora, jež se od nich rozlišují jenom uvedeným znakem."<sup>4</sup>

Tímto směrem jde ve své učebnici rétoriky Quintilianus, pro něhož jsou tropy především básnickými a řečnickými ozdobami. Přirovnání už chápe jako podstatu metafory: "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."<sup>5</sup> A příklad se lvem si vypůjčuje od Aristotela. Zúžené chápe i podstatu a funkci dalších tropů - metonymie ("užití jednoho substantiva místo jiného") a synekdochy ("může řeč zpestřit").<sup>6</sup> 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."<sup>7</sup> 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.<sup>10</sup> Zvláštní třídou 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.<sup>11</sup>

Podobnou charakteristiku podává Austin Warren v proslulé *Teorii literatury* z roku 1949: "Odhlédneme-li od schémat, můžeme poetické tropy nejučelněji 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."<sup>10</sup>

### 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. Střídmý popis krejčíkových vousů v básni *Ve stínu lípy* ("pod bradou suchou vous mu vlaje divý / jak pocuchaná přástva pod kuželem") 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, obyčejně známější, než je ta, kterou chce básník ve čtenáři vyvolati. 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."<sup>11</sup>

Přeskočme z úsporných důvodů století: "Má žena s křtící 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."<sup>12</sup> (André Breton: *Volná láska*) Od náznaků podobnosti surrealistický básník přechází k volným fantazijským 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 klade 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'."<sup>13</sup>

### 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 nejnepatnější informace (novoklasicismus)."<sup>14</sup>

Tím se dostáváme ke specifičnosti 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 není ani přirozená, ani nutná, která má charakter jevový, nikoli podstatný, se HaDivadlo pokouší řešit tím, že "hledá pro vnitřní prožitky, pocity, duševní stavy smyslově názorné a imaginativně provokativní jevištní ekvivalenty, které mají vnější konkrétnost scénického dění a přitom se nepodřizují zákonům vnější logiky jednání a vnější životní pravděpodobnosti. [...] 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."<sup>15</sup>

### 5.

Goldflamův proslulý *Písek* (HaDivadlo 1987) nově pojal Vladimír Morávek v Hradci Králové (2002). Bohatě rozvinul obrazné možnosti obsažené nebo naznačené už v Goldflamově scénáři. Všimněme si podrobněji dvou klíčových znaků. Židovské postavy jsou oblečeny v šatech kombinujících žlutou a černou barvu. Je to zřetelná narážka na plátěné, našivané hvězdy, jimiž byli povinně označováni Židé za druhé světové války v Německu i na okupovaných územích. Nad krutou přízemností 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 vězní 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 prostor 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 přesypacími hodinami. Na to se váže celá řada vedlejších metaforických významů, spjatých s momenty hravosti, vratkosti, pomíjivosti, iluzivnosti i s procesem životního poznání: písek jako místo dětských her, stavět písečné hrady, stavět na písku, být jako zrno písku v moři, strkat hlavu do písku. Podobné představy jsou přímo nebo nepřímo, zjevně nebo skrytě obsaženy v osudových proměnách dramatických situací a postav. Těžko proto rozlišovat nebo oddělovat obrazotvornost literární od obrazotvornosti divadelní.

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

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

### 6.

Na Léblův inscenaci Stroupežnického *Našich furiantů*, plným právem přejmenované na *Naše Naše furianty* (1994), je na první pohled nápadný kvantitativní zřetel. Synekdochický princip je vsudypřítomný a sahá od anekdotického detailu (krejčí Fiala má se svou povážlivě starší manželkou sedmdesát dětí) až k příznačnému výrazu a stylu inscenace - k všestrannému zveličení a zmnožení, k hyperbole. Simultánní scénický prostor spojující exteriér s interiéry (náves, šenkovna, světnice Dubských) činí ze soutěže a sporu o ponocenství věc doslova a do písmene veřejnou se všemi přímo fyzickými důsledky. Milan Lukeš to popsal velmi plasticky: "Nepřestajný fyzický kontakt, ta jen naoko zastíraná potřeba k někomu se neustále přimykát a tisknout, dotýkat se ho a poplácat, ritualizovaná i ve 'sportovních' tleskavých pozdraveních otevřenými dlaněmi, není původcem erotického dusna; rozhodně k němu nemíří. Spíše je projevem, věru manifestací jakési ritualizované, takřka barbarské kolektivistické solidarity; vzájemné přetlačování je metonymií titulního furiantství, stejně jako na konci valná hromada slastně zemdlených těl výrazem úlevného usmíření a vzájemného ujištění, že kabráci a správníci 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."<sup>16</sup>

Realistický příběh z bytšího venkova je předváděn jako pateticky komická a komicky patetická národní besídka, charakterové vlastnosti postav se povyšují na typické rysy národního mýtu. Metaforickými přenosy dostává vysloužilce Bláha brnění blanického rytíře, krejčík Fiala pohádkové atributy vodnictví a švec Habršperk čertovství. Týž Milan Lukeš s rozmarnou ironií odhaluje možné nitky takových spojů. "Jaký to eklatantní případ režisérské zvůle a potřeštěných léblůvských nápadů roubovaných zvenčí (jak jinak) na bezmocný text klasikův [...]! Leda bychom připustili, že takový vodník si krátí volný čas šitím nebo že zelená je barva závidi. Nebo dokonce, 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, uvázili jsme kdysi, že nejhodnějším 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 písky. Jednou vypuštěna, natož zviditelněna, vstupují do překvapivých souvislostí, rozvolňují i zatemňují svůj vztah k původně označovanému. Co je to dramatický text? Nic než slova, princí. Hra se slovy je přiměřený způsob zacházení s nimi. Cínoherní divadlo je taky hra se slovy; je to způsob jejich zviditelňování.<sup>17</sup>

Podobně uplatnil Vladimír Morávek simultánně kolektivistické řešení při inscenaci rodinného dramatu bratří Mrštíků. Jeho poslední, hradecká *Maryša* (1999) operuje metonymicko-synechdochickým 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. Protřetí těsného kruhově rodinného dramatu rozmnožuje významové horizonty i žánrové dimenze. Křiklavá malebnost na hranici kýče (vždyť ta látka je tak stará a banální - něco mezi jarmarečným morytátem a kolportážním románem!) budí zprvu komické efekty, brzy však houstne do trapnosti (to slovo je moudré - pod pocitem studu, rozpaků tají zdroj útrap, trápení) a ústí do kruté tragiky (při níž folklorní zpěvy plní stejnou úlohu jako anticový 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 nejpřímivnější podobě prostým překostýmáním, při němž např. shakespearovská vojska se předvádějí v novodobých uniformách a střelí z moderních zbraní), ale operují s aktualizací nerovnoměrnou, jež časovou konfrontaci vtěluje přímo do organismu hry.

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

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 odlehého, 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 přenášení do nitra druhé osoby, na bezprostřední účasti jednoho na druhém. Rozumět tomu, co říká druhý, znamená [...] dorozumět se o věci."<sup>18</sup>

Nerovnoměrnou aktualizací 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, přízemně věcné i fantaskní. Divadlo je méně operativní, protože pracuje prostředky hmatatelnějšími. "Kšticé 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 "delfiních 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, různě významově odstíněný a emocionálně zabarvený, hierarchizovaný tempem, rytmem, frázováním, důrazem, intonací, příležitostně 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."<sup>19</sup> Míří-li mimoumělecko vyjadřování přímo k denotátu, v 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 listy, kvetou, ptáci zpívají' atd. Tyto významy se v povědomí konkrétního jedince ovšem různě hierarchizují, některé jsou blíže k 'jádro' 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."<sup>20</sup>

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

To platí přirozeně i o scénické obrazivosti. Scénické tropy běžně pracují s objektivními významy všemi prostředky a ve všech rovinách výrazu. V *Léblově* inscenaci Čechovova *Ivanova* (1997) je výprava založena na asociaci vratký světloř. 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 salonu v Ivanovovu pracovnu s oválnými okénky připomínajícími kajutu - dějiště Ivanovovy ponorkové nemoci i pijácké párty. Pohyb scény i potáčení "pasažerů" dovršuje bohatý a všestranný obraz. ] pat.

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 představu 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 patří 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 kytici 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 režisérskou 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 tone 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 jedinci s ležerní samozřejmostí odstraňováni přehozem 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 odlehlostí 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 *Stryčkově 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 odjízdnímu 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 městští činovníci, do koberece bude při milostné scéně s Chlestakovem zavinuta Hejtmanova dcera a velký perský koberec bude sloužit i coby opona. A abychom motiv koberece náhodou nepřehlédli, oznamuje nám inzerát otiskovaný v programu: "Veškeré koberece pro Hejtmanův příbytek poskytla sponzorský firma Intex. Intex a. s. Liberec je největším českým výrobcem kobereců s více než stopadesátiletou tradicí. Koberece z Intexu se vyznačují vysokou kvalitou a dlouhou životností. [...] Po koberecích z Intexu jdete správnou cestou." Jak vyplývá z dějového kontextu, je závěrečný slogan při vši nesporné kvalitě výrobků problematický.

V inscenačním použití se motiv koberece stává znakem orientální exotičnosti a strnulosti, znakem způsobu života a správy věcí, který si nepřiměřeně, leč srozumitelně zkracujeme jako "východní". Proti "západnímu" (byť 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 Zajíčka 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. Nositelem 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 odlišně 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 (dvojitý příběh v Genetových Léblových *Služkách* - příběh vězňů a služek založený na příměru) 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.

## 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) Welck, R., Warren, A.: *Teorie literatury*, Olomouc 1996, s. 274-5.
- 11) Nezval, V.: *Moderní básnické směry*, Praha 1973, s. 10.

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. Adekvátním 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 metafory je ovšem metaforou!). Citace, to je metoda i symptom. Symptom postmoderny, onoho provizorního světa, který žije na úvěr.

- 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., Tobáš, 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.