

Jan Císař:

Základy
dramaturgie

1. Situace
2. Dramatická postava

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Jan Císař

Základy dramaturgie

1. Situace

2. Dramatická postava

Nakladatelství
Akademie múzických
umění v Praze

Toto dílo je licencováno pod licencí Creative Commons BY-SA
(Uveďte původ – Zachovejte licenci).
Licenční podmínky najdete na adrese
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>.

© dědicové Jana Císaře, 2026

© Akademie múzických umění v Praze, 2026

ISBN 978-80-7331-762-1 (iPDF)

Obsah

1. SITUACE	7
Úvod	11
Dramatická situace	23
Fabule	46
Děj	75
Syžet – ideově-tematický základ	107
Závěr (Tři roviny dramatické situace)	129
 2. DRAMATICKÁ POSTAVA	 171
Základní pojem	173
Promluva	192
Promluva jako jednání	212
Osobní jednání	223
Vzájemné jednání	242
Dramatické postavy jako specifický subsystém celistvého systému jednání v dramatu	 257
Syntaxe jako příběh	278
Závěrem	326
 Literatura	 328

Předmluva ke třetímu vydání

Nikdy mne nenapadlo, že se *Základy dramaturgie* stanou „osudovou“ knihou mého pedagogického a teoretického života a budou mne už prakticky třicet let trvale a věrně doprovázet. Samozřejmě že mne těší, že je o tato skripta zájem a že se po několika letech opět objeví požadavek, aby znovu vyšla, protože už nejsou na skladě. Jenže těch několik let, která uplynou mezi předešlým a dalším novým vydáním, způsobuje jistý problém. Nastává totiž posun jak v divadelní praxi, tak v teorii, objevují se nové podněty, jež nabízejí jiné pohledy na problémy už zpracované a otevírají i další, zatím skripty nedotčená – jakkoli naléhavá a aktuální – témata. Ve druhém vydání jsem to řešil tím, že jsem napsal druhý díl a do dílu prvního učinil vsuvky a dodatky. Myslel jsem si, že nějaké takové vstupy učiním i při vydání třetím, dokonce jsem se pokusil o jakousi novou kapitolu. Ale ukázalo se, že to prostě nejde, že mám-li přidat to, co pokládám za nutné, je to možné jenom tak, že napíšu ještě třetí díl.

Takže se o to pokusím; pokud možno co nejdříve. A zatím prosím všechny, aby se spokojili s těmito dvěma díly – tentokrát v jednom svazku.

26. března 2009 Unhošť

Jan Císař

1. Situace

Předmluva k druhému vydání

Když jsem se rozhodl napsat skripta věnovaná problematice postavy a vydat je jako druhý díl svých *Základů dramaturgie*, katedra teorie a kritiky (KTK) divadelní fakulty usoudila, že by bylo v tom případě třeba vrátit se i k jejich prvnímu dílu (*Základy dramaturgie, I. díl – Dramaturgicko-režijní koncepce*), který je dávno rozebraný a přitom je studenty stále používán. Rázem jsem se ocitl před otázkou – ostatně mně ji také KTK položila – jak by mělo toto druhé vydání vypadat. Zda má text zůstat beze změny, případně mají-li v něm být provedeny jen dílčí změny, nebo zda má být podstatně přepracován. Tak jsem o Vánocích roku 1996 poctivě a důkladně četl text, který jsem, upřímně řečeno, už hodně dlouho neměl v ruce, protože jej už nějaký čas při výuce příliš nepoužívám. Uvádím jej pouze jako doporučenou literaturu, ale že bych se na něj nějak často a zásadně odvolával nebo dokonce bezpodmínečně vyžadoval jeho znalost, to nikoliv. Má to několik důvodů. Kromě jiného i ten, že jsem přestal učit „praktickou dramaturgii“ a celé té problematiky, o níž pojednávají také tato skripta, se dotýkám z jiného úhlu a na základě jiných potřeb a požadavků pedagogického procesu. I když podstatná část tohoto procesu se samozřejmě trvale a neodbytně točí kolem témat, jež před třiceti lety nastolila má pedagogická praxe a která se později, zhruba před sedmnácti lety, stala předmětem mého prvního pokusu o *Základy dramaturgie*. Kolem poloviny šedesátých let jsem totiž začal – shodou okolností, v nichž nemalou roli hrála i náhoda – učit dramaturgii. Tehdy jsem poprvé v souvislosti s otázkou, co vlastně učit, začal ohmatávat také některá z témat, jež jsem pak v roce 1980 shrnul v *Základech dramaturgie* vydaných jako „učební pomůcka“ pro divadelní amatéry tehdejší KKS Hradec Králové. Učil jsem tehdy na jeho tzv. „lido-ové konzervatoři“, která připravovala amatérské režiséry, a problémy dramaturgie měly v této přípravě režisérů své místo. O šest let později (1986) jsem pak pro potřeby divadelní fakulty skripta rozšířil, dopustil se několika „teoretičtějších“ partií, které jsem pro amatéry považoval za nadbytečné – a objevilo se první vydání těchto skript. Východisko, jádro, cíle byly ovšem v obou případech totožné. Souvisely především s tehdejší úsilí jisté skupiny pedagogů na „nebožce“ katedře režie a dramaturgie DAMU vytvořit systém výuky té části divadelní tvorby, jejíž funkcí v systému divadelního jazyka je transformovat literární předlohu – v našem případě dramatický text – do podoby, která se pak finálně stává komunikačním

aktem nazývaným představení. Šlo tedy o dramaturgii chápanou jako tvůrčí aktivita, která svým dílem přispívá k tomuto procesu.

Na tom se nezměnilo nic – i když už „praktickou dramaturgii“ neučím. To, co mám na mysli, by bylo ostatně přesněji nazvat „technologie“. Technologie, jak víme, je jednak nauka o nějakém materiálu a jednak praktický způsob, jak s tímto materiálem zacházet. Mohl bych celý problém formulovat daleko vznešeněji a také teoretičtěji. Ale tato „technologická“ rovina je postačující a možná i nejsrozumitelnější. Jde prostě o technologii transformace literární předlohy – dramatického textu – do jevištní podoby. Samozřejmě pouze o tu její část, která se týká možností využít všech podnětů, jež k této transformaci právě dramatický text poskytuje. Mám-li dnes charakterizovat skutečný obsah tohoto prvního dílu *Základů dramaturgie*, nazvaných původně Dramaturgicko-režijní koncepce, musím zdůraznit to, co se týká **dramatické situace**. Zatímco dramaturgicko-režijní koncepce předpokládá už vstup do oblasti výkladu, explikace, tedy interpretace, s dramatickou situací souvisí „technologie“, o níž mi jde. Právě přes dramatickou situaci se dostaneme k těm materiálním prvkům, se kterými je zapotřebí zacházet v průběhu zmíněné transformace.

Aby byla uplatněna tato změna akcentu ve všech podrobnostech, bylo by jistě nejvýhodnější napsat zcela nový text. I o tom jsem přemýšlel. Nakonec jsem se rozhodl pro jiné řešení. Předkládám původní text v nezměněné podobě (samozřejmě nikoli bez drobných korektur souvisejících jak – a zejména – s odstraněním tiskových chyb minulého vydání, tak i s drobnými stylistickými opravami a nevýznamnými škrty zasahujícími i některé poznámky pod čarou, jejichž naprostá většina byla v této verzi převedena přímo do textu). Doplnuji jej ale komentářem (tištěným jiným druhem písma), který vysvětluje, rozšiřuje, upřesňuje, případně opravuje a překonává původní stanoviska, nebo přinejmenším nabízí jiný pohled a jiný možný postup i přístup k tomu nebo onomu pojmu a jeho využití. To je hlavní důvod, proč jsem neměnil původní text: možná že konfrontace odlišných či alespoň v něčem rozdílných stanovisek může přinést další podněty pro vlastní výuku dramaturgie i pro dramaturgickou tvůrčí činnost. Jestliže jsem se dal nakonec přemluvit, abych i při tomto způsobu nového vydání starého textu změnil jeho původní titul za název *Dramatická situace*, udělal jsem to proto, že lépe informuje o tom, co je jeho skutečným předmětem a co na něm dnes může zájemce o dramaturgii nejvíc zajímat.

Prosím proto, aby čtenáři druhého vydání věnovali patřičnou pozornost těmto komentářům, o které jsem původní text doplnil. Nejde o to, že takto napravuji vlastní pochybení a nedostatečnosti. Jde o tu možnou konfrontaci, jež může být přinejmenším poučná, když ne už inspirativní, a to jak pro studium, tak pro vlastní praxi.

10. dubna 1997 Hradec Králové – 12. července 1999 Neratov

Jan Císar

Úvod

Dramaturgie je činnost na pomezí. Její existence vyjadřuje skutečnost, že určité divadlo převažujícího činoherního typu se pohybuje mezi literaturou a jevištěm.

Už v roce 1986, když tato skripta vyšla, jsem věděl, že za formulaci „dramaturgie je činnost na pomezí“, nebudu chválen. Tzv. „studiová“ (profesionální) i „autorská“ (amatérská) divadla byla tehdy v plném rozkvětu a slavila triumfy zejména u mladší a nejmladší generace. V těchto divadlech měla dramaturgie zcela jiné postavení a funkce. Nejpřesněji to tehdy asi vyjadřoval pojem „dramaturgie tématu“, vycházející nikoli ze vztahu k literatuře – alespoň ne na místě prvním – ale k nějakému závažnému životnímu problému, který tvůrce inscenace trápil, a je muž tedy chtěli dát skrze představení širší (společenskou) rezonanční desku. Literaturu tu navíc nepředstavoval dramatický text, ale literární dílo jakéhokoli druhu, jež mohlo pomoci tento problém nejlépe a nejúčinněji realizovat na jevišti a pak představením sdělovat (nazývalo se to „nepravidelná“ dramaturgie). Rovnou se proto směřovalo k divadelnímu tvaru, jenž byl nadřazen literatuře. Tato východiska formuloval z teoretického i historického hlediska např. Josef Kovalčuk ve studii *Autorské divadlo 70. let (Vztah scénáře a inscenace)* z roku 1982 a Luděk Richter v knize *Literatura, divadlo a my (Převod literárního díla do loutkového divadla)* z roku 1985.

Vzhledem ke všem těmto okolnostem jsem už v roce 1986 měl použít spíše tuto formulaci: „Dramaturgie je činnost na pomezí v tom typu divadelního jazyka, jehož východiskem je předem hotový, připravený literární (dramatický) text, který usiluje o to, aby byl transformován do divadla a předveden představením.“ Zkrátka a dobře, řeč byla, je a bude o tom typu **interpretačního** divadelního jazyka, jenž se uskutečňuje v druhu **činoherním** a žánru **dramatickém**. Tam je dramaturgie vskutku činnost na pomezí, neboť prakticky řeší dávný teoretický problém: „Vztah dramatu a divadla jako existenciální a dramatu a literatury jako ontologický,“ jak napsal ve své inspirativní studii M. Kačer (*Drama, Pokus o definici, Prolegomena scénografické encyklopedie 2*, Praha 1971).

Dramaturgie má také svou historii. První předpoklady její existence asi vznikly tehdy, kdy divadlo svou praxí začalo považovat dramatický text v jeho **literární** podobě za rozhodující výchozí bod hodnot jevištní realizace – představení. (Používám-li tu pojmu literární, mám na mysli především ten jev, jenž je dnes nazýván literaturou uměleckou. Tj.: jde o druh umění, jehož materiálem je jazyk a kde veškerá kritéria – obsahová, sémantická, estetická atd. – jsou vyvozována z tohoto materiálu. Pro dramaturga dramatický text funguje především jako jistý specifický druh literatury, který je posuzován na základě společných rysů daných jazykem – způsob vnímání v čase, tematičnost – a zároveň i z aspektu osobitosti druhu. Tady potom samozřejmě vystoupí do popředí hlavně fakt, že drama je tvořeno výhradně přímými jazykovými promluvami, jednáním dramatických postav a scénickými poznámkami. A nutně také uspořádání jazyka – především dialogičnost – se jeví jako rozhodující prvek konstituující podobu dramatického textu jako součásti literatury.)

Často budu zřejmě narážet na problémy terminologické. V první verzi – zejména ve vydání pro amatéry – jsem jim nevěnoval pozornost. V přítomnosti – také pod vlivem doby, která s pojmy pracuje velmi volně – chci pojmenovávat věci co možná nej přesněji. V „existenciálním“ vztahu dramatického literárního textu a divadla jde „technologicky“ především o to, jak nazvat celý ten proces, skrze nějž se literatura dostává na jeviště a potom k divákovi. Bráním se pojmu **překlad** – i když bychom asi použili upřesňujícího slova „intersémiotický“, to jest překlad z jedné znakové soustavy do druhé. Stejně tak si nemyslím, že vystačíme s pojmem **inscenace**, neboť v něm je uloženo už mnohem více – včetně podílu všech dalších tvůrců, kteří se tohoto proměňování literatury v divadlo účastní (režie, herci, skladatelé, výtvarníci atd.). Dost se označení celého toho procesu (i konečkonců jeho výsledku) blíží pojem **jevištní realizace**. Ale i tam je plus minus tentýž problém, jaký obsahuje pojem inscenace. I v něm totiž v nějaké rovině fungují už další prvky, které má k dispozici právě jen jeviště. A i kdybychom dokázali z pojmu jevištní realizace vypustit podíl dalších tvořivých subjektů a omezili se jen na samu podstatu materiálů, jimiž disponuje jeviště, museli bychom nakonec vždycky připustit, že tu dochází k výrazné proměně, takže asi nejlepší je vskutku pojem **jevištní transformace**.

Vzniká tedy tato základní řada: literární předloha (dramatický text) – jevištní transformace – představení. Představení je v tomto smyslu komunikačním aktem a zároveň i základním vztahem mezi „modelem“ (znakem), který je divákovi divadlem nabídnut, a diváckým způsobem jeho pragmatického využití. Je tedy dramaturgie v „technologickém“ smyslu jedním z prvotních impulsů, jenž nastartovává proces jevištní transformace ústící v představení. Touto problematikou se podrobně zabývá Ivo Osolsobě v knize *Mnoho povyku pro sémiotiku*, zejména v úvodu nazvaném *Sémiotika a divadlo*. Za nejcennější podněty pro tuto terminologickou úvahu vděčím ostatně této knize. Zajímavé ovšem je, že ve složkách jejího obecného úvodu (1.1. Konkrétní verze sériového pojetí, s. 28) vyjmenovávajících řetězce tvůrců představení (literatura + jevištní transformace) dramaturgie chybí.

Má to samozřejmě velmi jasný historický důvod. Něco z něho letmo zmiňuji další řádky prvního vydání o historii dramaturgie. Ale v tom pohledu chybí to podstatné: že totiž dramaturgie jako konkrétní **institucionalizovaná** funkce „ztělesňovaná“ a vykonávané dramaturgem byla výsledkem jistého vývoje v divadle na sever a na východ od Mohanu (pro zjednodušení: v divadle severoněmeckém) a odtamtud se potom toto pojetí rozšířilo od druhé poloviny 18. století do prostoru, který stál pod tímto severoněmeckým divadelním vlivem a který bychom mohli nazývat „divadelní střední Evropou“. Tam samozřejmě patří i novodobé divadlo v českém jazyku. Prapříčina a prapůvod celého toho pohybu je v přechodu od „divadla improvizovaného“ k „divadlu literárnímu“. Na půdě severoněmecké dostal ovšem tento vývoj výrazný společenský, ideologický a politický podnět: divadlo se stalo nástrojem nadřazených „vyšších“ úkolů a cílů mimodivadelních. Můžeme dokonce z těchto příčin hovořit o rozdělení divadla na „vyšší“ a „nižší“ druh. Tento „vyšší“ druh divadla činil to, co v celé evropské tradici činila takzvaná „vysoká“ kultura. Takové divadlo „produkovalo pohled znějšku na společnost a bořilo její sebeobraz, učilo říkat ne statu quo“. Záměrně, cílevědomě, programově se toto „vysoké“ divadlo snažilo účastnit společenských procesů a za svůj hlavní cíl považovalo uskutečňování této své „mimodivadelní“ funkce. Z tohoto aspektu se divadlo učilo především hodnotit dramatický text jako prvotní a závazné východisko, které je možné poznávat a analyzovat ještě před započítím vlastního procesu jevištní transformace. A takto do určité míry už předem uvažovat o jeho estetických a ideových hodnotách. Tady vzniká dramaturgie jako specializovaná

institucionalizovaná funkce představovaná leckdy i konkrétním (tvořivým, tvůrčím) subjektem dramaturga v systému **činoherního interpretačního dramatického** divadelního jazyka.

I tam, kde nebyla potřeba „mimodivadelní“ funkce divadla tak zdůrazňovat (na západ od Rýna, ale i na východ od Visly), a kde tedy dramaturg nezaujal – alespoň ne tak silnou a výraznou – institucionalizovanou pozici, se v rámci celoevropského posunu od „zábavného“ („improvizovaného“) divadla k divadlu „vyššímu“ („literárnímu“) začala formovat dramaturgie jako činnost, jež znamená **čtení** dramatického textu (což v technologickém smyslu představuje snahu popisovat a zkoumat literární předlohu – v daném případě dramatický text – jako svébytnou umělou skutečnost realizovanou v materiálu přirozeného jazyka). Není přitom důležité, jestli tuto činnost provozovali herci či nějakí specialisté: ti i oni vytvářeli takovým čtením textů a posléze jejich interpretací krůček za krůčkem předpoklady ke vzniku novodobé režie v tom pojetí a podobě, jak ji chápeme a provozujeme dnes. Proto tato skripta nepojednávají o institucionalizované podobě dramaturgie (a nejsou a nechtějí být nějakým soupisem povinností dramaturgů), ale o dramaturgii jako jisté funkci a činnosti v rámci toho typu divadelního jazyka, který jsem definoval výše. Vypůjčím-li si na závěr této poznámky základní „řetěz“ ze zmíněné knihy Osolsoběho (dramatik – drama – divadlo – divadelní představení), pak v něm dramaturgická činnost představuje „mezičlánek“ mezi dramatem (případně dramatikem) a divadlem: mezičlánek, jenž otevírá celý proces transformace, ať už tento mezičlánek představuje kdokoliv. V typu divadla, jenž je předmětem naší pozornosti, to prostě bez tohoto mezičlátku nejde.

Tato koncepce se samozřejmě nerodí ze vzduchu, není výsledkem nahodilého rozhodnutí jednotlivce či skupiny lidí. Má své objektivní příčiny ve vývoji literatury a divadla, a ty zase mají svého společného jmenovatele ve vývoji společenském. Není mým cílem psát dějiny dramaturgie, nicméně k tomu, abychom pochopili smysl dramaturgické činnosti, je nezbytné uvažovat také tyto historické momenty, které v různých podobách otevírají – svým způsobem vždycky napjatý – vztah mezi dramatickým textem jako literaturou a jevištní realizací, jež zdůrazňuje obsahovou a výrazovou samostatnost složek jevištních. Nikoliv náhodou v určitém okamžiku tohoto procesu, jehož začátek bychom asi shledali v osmnáctém století a k němuž tak či onak přispěl také klasicismus, se objeví v divadelním organismu

nová funkce dramaturga. Stejně tak nikoliv náhodou jsou velká jména dramaturgů minulosti – nebo těch, kdo se nějak dramaturgií zabývali – spojena s literární praxí. Ať už šlo o dramatiky či literární vědce a kritiky. Někdy dokonce všechny tyto činnosti splývaly. Připomeňme si tu jenom jméno Lessingovo a u nás třeba O. Fischera, jehož vstup do Národního divadla byl jako šéfa činohry se přece vyznačuje především činností na poli dramaturgickém. Začátky jednoho z největších zjevů české dramaturgie Fr. Götze jsou rovněž nikoliv v divadle, ale v literatuře. A zase nejenom kritickou činností, ale i vlastní tvorbou literární.

Čím více literární věda (či obecná estetika) propracovává teorii literárních druhů, analyzuje jejich rozdílnost a naopak shledává podstatné rysy, které tvoří společnou povahu literatury, tím větší úkol je také dán dramaturgovi. Neboť tím více se otevírá prostor pro jeho funkci (i pro jeho možnosti, neboť se zmnožuje jeho odborná výzbroj) strážce literárních hodnot. Toho prvku, jemuž bylo přisouzeno prvotní místo v hierarchii divadelních prostředků, abych tu použil termínu Honzlova. Na tomto území literatury je také po dlouhou dobu především nejvlastnější doména dramaturgovy činnosti. Vskutku velcí dramaturgové spojují v sobě proto vždycky na straně jedné vlastní tvořivou potenci dramatika (nebo řekněme literárního tvůrce vůbec) s potenci literárního teoretika či kritika na straně druhé. Všechna jména, která jsme výše uvedli, to jenom potvrzují.

Ale přes tuto prioritu literatury (či spíše literárních hledisek) v dramaturgické praxi bylo vždycky koneckonců jejím jediným smyslem – smyslem vrcholným – připravovat dramatický text k jevištnímu provedení. Což vždycky nutně muselo znamenat, že do hry tím či oním způsobem vstupovala dramaturgova schopnost posoudit možnosti **jevištního předvedení** literatury. Právě tato způsobilost tvoří podstatnou část dramaturgova talentu i jeho odborné přípravy. První **skutečný** dramaturg českého divadla Ladislav Stroupežnický by si pravděpodobně nezasloužil tohoto označení, kdyby tento talent neměl jako dramatik a kdyby jej nějakým způsobem nedokázal převést i do své dramaturgické praxe. Stejně tak zase ona už vzpomenutá jména tento fakt více než jasně dokazují. Lessing byl dramatik, O. Fischer si jevištní možnosti literatury nepochybně ověřoval jak svými dramatickými pokusy, tak i překlady a divadelními kritikami. A koneckonců: nezapomeňme, že je i autorem jednoho dílu *Dějiny Národního divadla*. Činnost Fr. Götze je potom v tomto smyslu bohatě mnohostranná a uvádět pro to důkazy by snad bylo nošením dříví do lesa. Vzpomínám tu jenom za nás, jeho žáky,

kolik bylo v jeho přednáškách a seminářích okamžiků, kdy jeho dlouholetý styk s divadlem se prozrazoval bezpečnou schopností posoudit dramatický text právě i skrze složky jevištní.

Literatura tedy byla nepochybně východiskem a oporou dramaturgie. Ale skutečně tvořivá dramaturgie tak či onak vždycky hledala spojnici mezi hodnotou literární a potenciální hodnotou jevištní. Dramatický text jí nutně vstupoval do dalších souvislostí a byl v určité míře posuzován a analyzován nejenom jako samostatná specifická kvalita literární (jako druh literatury), ale také jako součást divadelního celku. Dramaturgie vždycky takto směřovala od literatury k jevišti.

Vývoj divadla v jisté době – dnes trvajícím už sto let – potom tento trend čím dále tím více zdůrazňoval. Neboť ve strukturalizaci jevištní realizace se stále více projevovala samostatná významová kvalita jednotlivých jevištních složek. Obsahová i sémantická složka konkrétního představení se krok za krokem vzdalovala obsahovým a sémantickým složkám dramatického textu, stávala se na něm v mnoha směrech nezávislou. To byl také jeden z faktorů, jež umožnily, aby do divadla vstoupil režisér. Zrození režiséra znamená také výrazný podnět pro proměny funkce dramaturga.

V roce 1931 vydal Otakar Zich svou *Estetiku dramatického umění*. V předmluvě k ní připomíná, že už v zimním semestru školního roku 1913–14 přednášel teoretickou dramaturgii. A potom upozorňuje, jak během dvacátých let ve snaze najít co nejobecnější formulaci dozrál záměr jeho knihy, která dodnes tvoří jednu ze základních prací naší divadelní teorie. Poté, když takto popíše její genezi, říká: „Základní myšlenka této knihy je za prvé *ustavení dramatického umění* jako samostatného a soběstačného umění...” (O. Zich: *Estetika dramatického umění*, Praha 2018, str. 6).

Troufám si tvrdit, že postupný zrod Zichovy práce i jím formulovaná myšlenka jsou v přímé spojitosti. Neboť Zich takto teoreticky reagoval na praxi divadla, které onou samostatností svých jevištních složek svou soběstačností dokázalo. Odtud potom logicky dospěje hned na prvních stránkách první kapitoly knihy k tomuto axiómu: „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla jest *skutečné* (reálné) jeho provozování.“ (tamtéž, str. 21). Zcela logicky potom pokračuje diskusí a uvádí na pravou míru omyly „textového pojetí“, které činohru řadí do básnictví a operu do hudby.

Tento Zichův důraz na předvádění dramatického umění, jehož částí je i dramatický text, je i kritériem pro posuzování dnešní dramaturgické praxe i pro hledání současných teoretických postulátů, jež by jí poskytly bezpečnou základnu. Mohu-li to říci velice prakticky, potom existence režiséra funkci dramaturgie proměnila i zkomplikovala. Je-li režisérova tvůrčí možnost v divadle dána – z hlediska struktury představení – tím, že může všech výrazových prostředků používat jako sdělení jevištního významu, potom takto musí zacházet i s textem. Nemůže jej na prvním místě zajímat jako literatura, ale jako složka divadelního umění, které má být skutečně předváděno.

Nemohu si odpustit jistý historický příklad. Před první světovou válkou vidělo pražské divadelní publikum dvě inscenace hry Arnošta Dvořáka *Král Václav IV*. První inscenoval v Národním divadle Kvapil, druhou ve Vinohradském divadle Zavřel. Část kritiky nebyla s představením Kvapilovým spokojena. Vytýkala mu, že jenom ilustroval nálady jednotlivých situací, vytvářel pouze impresionisticky pojatou realitu začátku 15. století. Zato představením Zavřelovým byla tato část kritiky stržena. Zdálo se jí, že vyslovilo obsahovou, filozofickou podstatu textu. Nás zajímá tento historický fakt z několika hledisek. Především ovšem z hlediska dramaturgického. Arnošt Dvořák totiž jednou vzpomněl toho, jak se setkal s režisérem Zavřelem, který mu předložil výsledky své přípravy na inscenaci v textové oblasti. Dvořák byl šokován, neboť Zavřel do textu nemilosrdně sáhl; přetvořil si jej radikálními úpravami tak, aby mohl na jevišti realizovat účinně a čitelně ty významy, které považoval jako režisér za důležité. Dvořák končí svou vzpomínku tím, že se nikdy s podobnou praxí v českém divadle předtím nesetkal. Tedy: režisér tu vystoupil v zájmu své koncepce jako dramaturg. Ovšem jako dramaturg zcela nového ražení. Ve středu jeho zájmu nestála literatura, dramatický text jako samostatná hodnota literární, ale tento text jako součást divadla. Dramatický text mu fungoval jako jedna ze složek jevištní struktury. Předveditelnost na jevišti mu byla dramaturgickým kritériem nejvyšším.

Druhým faktem, který nás zajímá na této vzpomínce, je to, že tady se poprvé v českém divadle hlásí výrazně k životu nový vztah mezi dramatickým textem a jeho jevištní podobou. Ani v nejmenším nehodlám snižovat zásluhy Kvapilovy. Je vpravdě magnus parens novodobé české divadelní režie, ale nespornou skutečností zůstává, že jeho praxe dramaturgická vycházela především z literatury. Kvapilovská dramaturgie má svou průkaznou linii. Po Stroupežnického pokusech

konstituovat v Národním divadle určitý vymezený literární názor (nezapomeňme na stížnosti českých autorů, kterým Stroupežnický dosti drsně vracel jejich díla) to byl nepochybný dramaturgický čin. Svou hodnotou myšlenkovou i uměleckou. Ale v každém případě si Kvapil jako dramaturg vybíral takové literární hodnoty, jež mu nejenom rozhodujícím způsobem určovaly tematické složky jevištní stylizace, ale i takovou jevištní podobu, která vyhovovala jeho talentu. Řečeno jinak: Kvapil režisér byl závislý na schopnosti Kvapila dramaturga při posuzování a objevování takových dramatických textů, jež svou literární hodnotou byly bezpečnou zárukou jevištní předveditelnosti jistého typu – jak co do tématu, tak co do tvaru. Zatímco Zavřelem se na jevišti objevuje režisér, jehož dramaturgie tuto závislost v takové literární podobě už ruší. Obecně řečeno: významy představení se realizují nejenom skrze text, ale také mimo něj na základě vlastních sdělovacích možností všech jevištních prvků.

A konečně třetí fakt, který nelze opomenout. Vracím se tu zpět k Otakaru Zichovi. Svou teoretickou dramaturgii začal přednášet na přelomu let 1913–14. Obě inscenace, o nichž mluvím, vznikají v téže době. To není náhoda. Je to projev objektivního vývoje, který dramatickému textu jako literatuře přisuzuje zcela nové postavení v celku divadelního díla.

Je to také nutně a logicky výrazný zásah do funkce dramaturga, který se chtěl nechtěl od tohoto okamžiku dostává do velice složitého vývoje. Prodlává proces, který lze charakterizovat jako vyrovnání dramaturga s režisérem. Nebo také ještě jinak: jako teoretické analyzování přesného vztahu mezi dramatickým textem a jeho jevištním provedením. (Je zajímavé, že takto důležité otázce se u nás na základě nejnovějších poznatků teorie a praxe od dob Zichových nikdo v celé šíři nevěnoval. Upozorňuji v této souvislosti na stať Miloše Mistríka „Uplatnenie dramatického textu v divadelnom predstavení“ v časopise *Slovenské divadlo*, č. 2, roč. 25, 1977, kterou považuji za první vymezení této problematiky na základě sémiotiky. Sám za sebe chci jenom podotknout, že tento problém bych chtěl šířeji pojednat v druhém připravovaném dílu *Základů dramaturgie*.)

Pedagogické zkušenosti katedry režie a dramaturgie pražské divadelní fakulty – a nejenom ony, také současná divadelní praxe, jež má na tyto pedagogické zkušenosti svůj důrazný vliv – jsou v tomto směru jasné. Dlouholeté spojení studia režie a dramaturgie – v prvních dvou letech neexistuje žádný rozdíl – se metodicky průkazně osvědčuje. Ostatně na konferenci katedry o výuce dramaturgie

to formuloval profesor Dvořák pregnančně: nikdo nemůže být dobrým dramaturgem, kdo není potenciálním režisérem. Odtud také, z této metodické premisy, vycházejí tato skripta.

Je to premisa, která vychází z přesvědčení, že společenský smysl dramaturgie se může naplnit skutečně tvůrčím způsobem ne už jenom jako literární příprava dramatického textu. V takovém případě je dramaturg pouze sběratelem titulů, které jako poslíček doručuje režisérům. A prakticky nemá žádný vliv na **skutečný ideový a umělecký** profil divadla. Tedy ani na jeho ideologické působení. Neboť sebelepší literárně sestavený dramaturgický plán – a rozumějme tu samozřejmě jednotu obsahu a formy – naprosto není zárukou, že stejně hodnotné budou i inscenace. Tedy to, co je hlavním cílem divadelní práce a co jediné ovlivňuje diváka.

Ve vzpomínané už stati upozorňuje Mistrík na dvojí povahu divadelního představení ve vztahu k dramatickému textu. Je především metaznakem, jehož obsah je určen dramatickým textem. V typu divadla, který od textu vychází, kde text je oním prapůvodním impulsem k další tvořivosti všech složek, to znamená, že v určité fázi se dramatický text nutně stává hlavním a jediným předmětem zájmu a studia. Inscenátoři potom buď text přijmou v plné míře a v celém rozsahu, nebo se jej rozhodnou změnit, pozměnit. Ať tak či onak: jakmile text stojí na počátku inscenačního procesu, je jeho východiskem, musí naprosto nezbytně být i bodem, k němuž se zaměřuje celá dramaturgická poznávací aktivita, jejímž cílem je objektivně analyzovat všechny vlastnosti dramatického textu. V tomto smyslu je dramatický text pro inscenátory uzavřeným uměleckým dílem, do něhož nemají právo – ještě nemají právo – vkládat své myšlenky a pocity a musejí jej plně respektovat ve všem všudy. Jako tvůrci metaznaku jsou povinni vlastně chápat dramatický text jako denotát; jako přesné označení skutečnosti, o níž autor psal. A celé jejich úsilí by mělo být zaměřeno k tomu, aby takto dramatický text poznali, uchopili, vyložili z něho samého. Vzniká tu tedy tento vztah: dramatický text jako denotát – činnost inscenátorů zaměřená k tvorbě metaznaku, jehož obsah je určen denotátem. V této chvíli se funkce dramaturgie uskutečňuje především jako funkce, která hlídá – mohu-li to tak říci – čistotu denotátu. Proti fantazii režiséra, která nepochybně určitým způsobem od prvních okamžiků usiluje vnést do textu vlastní vidění, stojí přísně literárně-divadelní teoretická a kritická činnost dramaturga. Říkám-li literárně-divadelní činnost, myslím tím skutečnost, že dramaturg může vstoupit do skutečně tvůrčího vztahu s režisérem v tomto procesu jenom tehdy, jestliže

je schopen objektivní vlastnosti dramatického textu posoudit jak jako složky jazykové, které mají své zákony literární výstavby, tak jako složky, jež jsou jevištně proveditelné. A kde tedy zákony literatury doznávají proměny. Stávají se zákony divadla. (Snad by tu bylo vhodné upozornit na to, že pojem divadlo tady používám jako pojem, jenž v sobě zahrnuje jak dramatický text, tak jeviště. Říkám-li tedy, že zákony literatury se proměňují v zákony divadla, rozumím tím skutečnost, že jistě pojmy neplatí už jen pro dramatický text, ale vstupují do nových vztahů díky své jevištní předveditelnosti, a tak vytvářejí definitivní podobou celku – divadla, divadelní struktury.)

Napsal jsem v první větě, že dramaturgie je činnost na pomezí, a sice mezi literaturou a jevištěm. Z praktického hlediska to znamená, že musí umět operovat s přesnými pojmy literární vědy a kritiky – ale zároveň je musí umět uplatňovat i v další poloze. Jako pojmy, jež se realizují nejenom v materiálu jazyka, ale i v materiálu, jež má k dispozici jenom jeviště. Abych byl ještě konkrétnější: úkolem dramaturgovým je pomoci režisérovi nalézt možnost přesného převodu literatury do jevištní realizace na základě specifických kvalit, jež musí mít literární dílo, které nazýváme dramatickým textem. Takže nejsvrchovanější úlohou při prvotním posuzování textu je stanovení možnosti převeditelnosti literárních hodnot na hodnoty jevištní. V tomto duchu je dramaturg nutně potenciálním režisérem.

Ale nejenom v něm. Je jím i dále. Neboť – znovu se tu dovolávám Mistříka – představení je i znakem konotačním: „Táto konotačná tendencia znemožňuje inscenátorom vytvoriť ‚vedecké‘ predstavenie, myslíme tým predstavenie, ktorého obsah by tvoril jen jeden dramatický text a nič viac a nič menej. Výrazom predstavenia sa môže konotovať taký obsah, aký vyplýva z textu, no popri ňom sa konotuje aj obsah nový“ (Miloš Mistrík, *Uplatnenie dramatického textu v divadelnom predstavení*, Slovenské divadlo, č. 2, roč. 25, s. 160, r. 1977).

Tyto konotační znaky představení vznikají samozřejmě nejrozličnějšími cestami a jsou především vázány na jevištní složky. Nicméně: právě proto, že správná dramaturgická práce dovoluje rozpoznat hodnoty textu nejenom jako hodnoty literární, ale i jako hodnoty divadelní, je možnost konotace obsažena už v samotném dramatickém textu. Přestává být uzavřeným literárním dílem, vybudovaným na jazykovém základě, ale stává se otevřeným systémem díky své divadelnosti. Jinak řečeno: to, co nazýváme výkladem dramatického textu, počítá s tvorbou nového obsahu na základě výrazové a významové samostatnosti jevištních složek.

Počítá i s tím, že jisté specifické kvality osobitého druhu literatury, který obvykle nazýváme dramatem (v našem případě se operuje také s pojmem dramatický text), dovolují už předem provést konotační posuny, jež se později uplatní v jevištní realizaci. Dramatický text není tedy jen denotátem metaznaků, ale v další fázi tvůrčího procesu je i podnětem konotátů představení. Dramaturgova funkce spočívá také v tom, aby uměl spoluurčit i tyto základní konotáty představení na základě dramatického textu. Aby v něm uměl najít významy, které dramatický text umožňuje předvést na jevišti.

Vztah mezi dramatickým textem se nám takto komplikuje. Až doposud jsme vedli tuto řadu: dramatický text jako denotát – výklad textu jako metaznak tohoto denotátu. Nyní se nám tato řada rozvětňuje o výklad textu jako předpokladu k jistým konotačním znakům, které dovolují už při práci na textu zrod významů nových.

Výkladem tohoto typu se v přípravné fázi při práci na inscenaci končí činnost dramaturga. Rodí se **dramaturgicko-režijní koncepce**.

Jedině na jejím základě lze dnes plně a tvořivě zařadit dramaturga do organismu divadelní činnosti, dát jeho funkci skutečně divadelní obsah. Toto přesvědčení tvoří základní metodický smysl výuky dramaturgů na katedře režie a dramaturgie divadelní fakulty v Praze. Jím je také určena metodika i obsah tohoto prvního dílu skript *Základů dramaturgie*. Zabývá se pojmy, které umožňují dramaturgovi prakticky jít po určitou dobu s režisérem; dovolují mu účastnit se procesu, který alespoň do určité míry zaručuje, že titul vybraný na základě vlastních literárních hodnot dojde k takové jevištní realizaci, jež tento výběr oprávní v dané společenské situaci.

Neboť dramaturg a jeho funkce se dnes potvrzují především a právě schopností spolupřispět dramaturgicko-režijní koncepci.

Opět jsem u problémů terminologických – dokonce značně obecných, jež by si vyžadovaly napsat zbrusu jiné pojednání na toto téma. Ale vezměme to ryze pragmaticky: Jde o známý základní vztah mezi literaturou a divadlem na bázi existenciální (drama se jako „divadelní jsoucno“ potvrzuje tím, že je hráno) i mezi dramatem jako specifickým **druhem literatury** a jeho ontologickou základnou, jež mu umožňuje vlastně vůbec vzniknout a zároveň označovat a sdělovat materiálem literatury, tedy slovy určenými ke čtení. Tato „dvojdomost“ dramatických textů – mluvíme přece o dramatu jako o jednom základním druhu literatury – je

nejenom fundamentálním problémem teoretickým, ale také nejzákladnějším východiskem dramaturgické „technologie“. Na počátku skutku nejde o režijně-dramaturgickou koncepci, jak jsem napsal na konci úvodu I. vydání I. dílu *Základů dramaturgie*, ale o schopnost **přečíst** (vůbec uchopit) literární předlohu, dramatický text tak, aby při vědomí jeho ontologické literární podstaty se v něm objevily ty vlastnosti, jež nejenom umožňují, ale doslova si **vynucují** vstup do sféry divadelní existence. Takto bych v současnosti formuloval rozhodující a elementární základy dramaturgie interpretačního typu činoherního divadelního jazyka, jenž pracuje s dramatickými texty.

Dramatická situace

Jde tedy o dramaturgicko-režijní koncepci. Např. hry Aloise a Viléma Mrštíkových *Maryša*.

Odkud začít? Kde existuje a funguje první bod, o něž se lze opřít, aby dramaturg jistě a bezpečně určil **základní a rozhodující** vlastnost, která vytváří toto drama jako literární druh určený k jevištní realizaci?

Otakar Zich ve své *Estetice dramatického umění* píše o východisku divadelního, dramatického autora: „Pro tvorbu dramatickou (rozumí se: dobrou!) tedy platí..., že na počátku jest (dramatická) *situace*“ (O. Zich: *Estetika dramatického umění*, Praha 2018, str. 79). Svým způsobem se to dá říci i o dramaturgicko-režijní koncepci: na počátku je **dramatická situace**. Říkám-li svým způsobem, chci tím vyjádřit to, že zatímco autor dramatickou situaci tvoří, úkolem dramaturgického rozboru je tuto situaci v hotovém dramatickém textu objevit a analyzovat ve všech jejích složkách. To jest: určit její objektivní kvality jako nezbytný předpoklad pro možnosti jevištního uskutečnění. Takže východisko i smysl tohoto východiska známe. Zbývá jenom pojmenovat, co to ta dramatická situace vlastně je.

Následující pojednání asi nejvíc odpovídá mému nynějšímu pojetí „základů dramaturgie“ jako technologie, která chce co nejvíce poznat materiál, s nímž dramaturgie pracuje. Dramatickou situací to vlastně všechno začalo. To jest okamžikem, kdy jsem začal pátrat po tom, proč „dramatické osoby děj dramatu... přímo **dělají**“ (podtrhl J. C.), jak prohlašuje Otakar Zich v prvním vydání své *Estetiky dramatického umění* na str. 46 (str. 44 ve vydání z roku 2018). Je to náhoda, je to cosi vedlejšího – nebo je to prvek dramatu, který je nutný, poznatelný, analyzovatelný a pojmově vyjádřitelný? Tak jsem se dostal k situaci jako k pojmu takříkajíc (jiné slovo pro to nemám) substancionálnímu.

Budu teď citovat ze soukromého dopisu, který jsem v létě roku 1996 dostal od Iva Osolobě. Snad se na mne autor kvůli tomu nebude zlobit. Jde o tutéž „substancionální“ otázku, tentokrát však v řádu sémiotickém: „Takže mi nakonec stačilo přejmenovat jen základní princip divadla z KKK (komunikace komunikací

o komunikaci) na SSS (situace situací o situaci) a najednou se mi tam vešly nejenom druhé systémy sémiotiky divadla, ale i některé jiné věci, na které jsem předtím nepomyslel. Najednou jsem měl novou, univerzálněji platnou definici divadla (d' = turning situation into message, transformace situace ve zprávu)...“ Tohle jsem v jisté chvíli svých pedagogických trápení a pokusů pochopil rovněž. Vydání k tomu ovšem přispěl Roman Jakobson svým vzorcem „řečové události každého komunikačního řečového aktu“ ve studii *Lingvistika a poetika*. (Ostatně, Osolsobě s ním ve své *Sémiotice divadla* také pracuje, a to mi jenom dokazuje, že její použitelnost pro divadlo je naprosto oprávněná.) Z hlediska dramaturgické „technologie“ je v centru zájmu samozřejmě také to, co je v originálu u Jakobsona nazváno „message“ a co někteří překládají jako **zpráva**, jiní jako **sdělení**. A co v Jakobsonově vzorci plní funkci **poetickou**. V duchu citace z dopisu, který mi poslal Osolsobě, jde o zprávu předloženou, uskutečněnou v rovině **situace** – tedy o funkci, která přísluší divadlu. Tohle se už dá dále specifikovat různými směry. V našem případě jde o **situaci dramatickou** – to jest o zprávu, která je jako situace provedena **jednáním**.

Dramatická situace: obě slova, z nichž se tento pojem skládá, dobře známe. Situace je pro nás termín, který označuje postavení jedné nebo několika osob v určitém čase a prostoru či souhrn určitých podmínek nejrozumnějšího druhu, které charakterizují stav určitého jevu. Mluvíme např. o společenské, ekonomické, politické, ale i povětrnostní či dopravní situaci. Stejně tak slovo dramatický se v našem slovníku vyskytuje velice často. Snažíme se jím postihnout něco, co je napínavé, vzrušující, vyhrocené, někdy až hroživé. Jestliže o situaci jakéhokoliv typu řekneme, že je dramatická, rozumíme tím, že se v souhrnu podmínek nějakého jevu či v postavení některého člověka nashromáždila řada rozporných a těžko řešitelných momentů, které se rozvíjejí rychlým spádem a mohou přerůst do ostrých konfliktů s velkými důsledky.

V jisté podobě musí být všechny tyto vlastnosti nezbytně obsaženy i v **dramatické situaci dramatu**.

To není hra se slovíčky. Neboť dramatická situace textu určeného pro jeviště má sice mnohé – dokonce často všechny – vlastnosti, které i v obyčejném životě se pod tento pojem zahrnují, ale navíc připojené slovo drama (tedy: dramatická situace dramatu) vytváří estetickou i společenskou kvalitu, o níž dramaturgům

musí jít především. Drama vzniklo od slovesa dórského původu – draó = činit, konat, jednat, uskutečňovat; starořecké drama = čin, skutek, jednání; teprve později se ustálil význam drama = divadelní hra. Původ tohoto slova poukazuje přesně k podstatě dramatické situace, jež teprve činí z kterékoliv situace určitého typu (tedy z kterékoliv dramatické situace) dramatickou situaci dramatu. Musí to být situace, jejíž všechny složky vedou k jednání člověka.

Člověk v dramatu nemůže být vně situace. Nic se nemůže odehrát mimo něj a nic jej nemůže nechat netečným. Nemůže takřkajíc sedět za oknem a dívat se, jak venku zuří bouře. Musí být v této bouři. A ta pro něho musí vytvářet takové podmínky, v nichž nemůže prostě dál existovat, a musí se pokusit je svým jednáním proměnit. Nebo je činem vsutku zásadního významu úplně změnit. Dramatickou situaci dramatu si lze představit také tak, že lidé, jichž se týká, sedí doslova na ostří nože. Jak známo, je to pozice přinejmenším nepohodlná. A rozhodně se v jistém okamžiku stává nesnesitelnou. Je-li něco nesnesitelné, nedá se v tom žít. Takže nezbyvá než jednat tak, aby se nesnesitelné stalo snesitelným. **Jednání postav v dramatické situaci** dramatu je jednání, které usiluje řešit činem, skutkem, konkrétní situaci, v níž lidé – řečeno co nejjednodušeji – nemohou dále žít. V tom je další naléhavost dramatické situace dramatu. Nemůže nechat lidem na vybranou, zda budou nebo nebudou jednat. Nemohou-li žít tak, jak žijí, stává-li se jejich existence nemožnou, potom prostě jednat za každou cenu musí. To je rozhodující pro postavení člověka v dramatické situaci dramatu. Dobré drama je takové, které všechny své postavy do takového pozice uvádí.

V běžné divadelnické terminologii velice často pojem situace splývá s pojmy výstup nebo scéna. Stejně jako pojem scéna bývá třeba při zkouškách chápán právě jako výstup: Dnes se zkouší ta a ta scéna – a číslo se udává podle toho, jak autor čísluje výstupy. Je to zcela nesprávné terminologické splývání a mate pojmy. Neboť každý z těchto termínů má svůj význam. Výstup – jak to konečně ukazují i členění textu *Maryši* – je jistá jednotka dramatu, která je určována příchodem či odchodem postavy nebo postav. Je to rozčlenění pouze pomocné, vnější, které se nikterak nemusí dotýkat samotné podstaty dramatické situace dramatu ani se nemusí krýt s jejími částmi, jimiž jsou scény. Na druhé straně ovšem – právě jako tomu je ve výstupech začátku *Maryši* – samozřejmě výstup **může** být totožný se scénou a směřovat k rozkrytí, analýze dramatické situace dramatu jako celku. V každém případě metodicky ovšem nelze nikdy při hledání dramatické situace

vycházet od členění na výstupy – nemůžeme se řídit tím, jak postavy přicházejí a odcházejí, ale tím, jak jednají. Stejně tak ani v terminologii nelze výstup směřovat mechanicky se scénou. Neboť příchod či odchod postavy nemusí vždy znamenat proměnu jednání, a tedy i proměnu významovou: změnu sdělení, kterého se dostane divákům. A to je pro dramaturgickou analýzu všech prvků dramatu ko-neckonců tím nejzákladnějším kritériem.

Dramatická situace dramatu *Maryša* se otevírá rozhovorem Lízala a Vávry. Jde o svatbu Lízalovy dcery Maryši s Vávrou. Ve výstupu druhém se loučí rekruti, kteří odcházejí na vojnu. Mezi nimi je Francek, který Maryšu miluje. Lízal mu zabránil ve vstupu do domu. Francek Lízalovi a Vávrovi vyhrožuje, že se za tři roky vrátí z vojny a potom se jim oběma pomstí, jestliže připravovanou svatbu uskuteční. Vzápětí poté, ve výstupu čtvrtém, využije Vávra konfliktu Lízala s Franckem a dohodne podmínky svatby. Ve výstupu šestém oznámí Lízal Maryše své rozhodnutí; nutí ji, aby si vzala Vávru a opustila Francka.

Takže hned na začátku se otevře situace, která nutí lidi jednat. Jde teď o to, najít objektivní faktor, který je společný pro všechny a který všechny uvádí do situace, jež musí být řešena jednáním. Přejdeme-li od jednání jednotlivců k tomuto společnému jmenovateli, potom jej najdeme velice jednoduše: je to sňatek Maryši s Vávrou. Tohle určuje základní situaci, jež nutí lidi jednat až do konce druhé dějství.

Jednání, akt, dějství rozvrhuje, dělí celkovou stavbu dramatu do několika relativně uzavřených částí. Různé historické epochy zacházely s tímto rozvržením různě. Horatius v *Ars poetica* dělil divadelní hru do pěti aktů; tohoto rozdělení využilo renesanční drama, zákonem se stalo v klasicismu, fungovalo i v romantickém dramatu. Později se v psychologickém realismu začala tato stavba uvolňovat – Ibsen, Čechov, Ostrovskij a další znají hru o čtyřech i třech dějstvích. Současná dramatika převážně toto dělení zavrhuje, pokládá je za neschopné zobrazit a sdělit komplexně skutečnost. Člení se na daleko menší celky podle zcela jiných zákonů a nazývá je obrazy. Tento letmý pohled do historie měl ukázat, že z metodického hlediska rozboru dramatické situace dramatu je zapotřebí stejně jako s výstupem zacházet i s dějstvími, akty, jednáními velice opatrně. Mohou být samozřejmě samostatně uzavřeným kompozičním celkem, který zahrnuje i samostatnou uzavřenou situaci, a tedy i jednání, které má v této situaci svůj začátek a konec. Ale jak jsme viděli při hledání dramatické situace *Maryši*, nemusí tomu tak být vždycky. Neboť z hlediska dramatické situace, jež má být řešena jednáním, jsou v ní tímto

uzavřeným celkem první dvě dějství. Nenechme se tedy mást tím, že název jednání vychází přímo z jednání jako označení jisté konkrétní cílevědomé činnosti postav, a sledujme při rozboru vždy skutečnou, faktickou stránku činnosti jednotlivých lidí, jež pramení ze situace, která platí jako dramatická pro všechny bez rozdílu.

Každá z postav se má na řešení této situace nějak svými činy, svou konkrétní aktivitou podílet. Jak je to s Lízalem a Vávrou, už víme, stejně tak jsme poznali Maryšin odpor a postupně se potom seznamujeme s tím, jak podléhá tlaku, který na ni vyvíjejí lidé kolem ní: Strouhalka, Lízalka – a zase samozřejmě Vávra. Svou roli tu má nepochybně i babička se svou odevzdaností osudu. I ona přispěje k tomu, že se Maryša poddá, že svolí vzít si Vávru. Jejím odjezdem do kostela dramatická situace, v níž lidé svým jednáním řešili Maryšin sňatek, prakticky končí.

Nechci rozvíjet hypotézy. Ale položme si otázku: co by se stalo, o čem by se hrálo, kdyby žila Maryša (jak teď píší autoři: Vávrová) se svým mužem šťastně? Vlastně bychom měli jenom první dvě jednání, v nichž bychom se dověděli, jak přinutili jednu dívku ke sňatku s nemilovaným mužem, k tomu, aby se vzdala své lásky. Jenže hra pokračuje až ke svému tragickému konci. Až k tomu, že Vávrová svého muže otráví. Z hlediska hledání dramatické situace *Maryši* nás proto musí zajímat nalezení takové situace, jež přinutí Vávrovou udělat tento čin jako pokus o řešení problémů a rozporů, v nichž se ocitla. Její osobní postavení je jasné: je provdána za Vávru, kterého nemiluje. Francek se vrátil z vojny. A chodí za svou bývalou láskou: chce, aby s ním odešla do Brna. Maryša odmítá, protože je „cizí žena“. Říká svá známá slova: „Nešťastná su, ale špatná nebudu.“ I Lízal naléhá, aby Vávrová odešla od svého muže. Chce zachránit peníze, o něž ho Vávra žaluje. Vávrová zase odmítá, protože celá tato záležitost se jí netýká. Provдали ji proti její vůli, na nic se jí neptali. Nebude tedy dělat nic pro to, aby teď spor mezi svým otcem a svým mužem řešila. Její postavení zkomplikuje ještě Vávra tím, že chce zastřelit Francka. Vávrová ho prosí, aby to nedělal. Vávra si říci nedá. Všechno je připraveno k závěrečnému řešení. Maryša se dostala mezi mlýnské kameny, které ji ze všech stran drtí, a ani jednu z možností, jež se jí jako východisko nabízejí, nemůže a nechce použít.

Přišel čas, abych upřesnil pojem **dramatický**. Vycházím ze stanoviska, že divadlo jako umělecký druh (svébytný druh umění) se konstituuje tím, že pohyb hereckého komponentu je rozhodujícím principem, jímž vzniká znak. V této souvislosti je

jednání, tak jak je definuje Zich („... názorné akce osoby, jež má působiti a působí na osobu jinou...“) specifickým druhem pohybu hereckého komponentu, který zakládá – jak soudím – specifickou podobu jistého typu divadelního jazyka. Takže: v těchto *Základech dramaturgie* je slovem **dramatický**, drama atd. vždycky rozuměno to, co vzniká na základě jednání ve smyslu působení. Z funkcionálního aspektu toho systému divadelního jazyka, který lze označit jako **dramatický**, plní jednání funkci, jejíž cílovou povahou je proměňovat – transformovat – všechny další komponenty tvořící divadelní jazyk v jazyk **dramatického** typu. Zvláštnost – a skoro paradoxní osudovost – je v tom, že **skutečné** drama v sobě jako nezbytné vyznačení své specifčnosti nese tento popud k jednání – a tím k proměně v divadlo, k transformaci, jíž se vzdává dobrovolně sounáležitosti s literaturou a potlačuje svou původní ontologickou základnu. Tak vzniká už v dramatu prvotní a rozhodující předpoklad pro to, aby se zrodila zpráva, jež se realizuje a posléze sděluje v rovině a poloze **dramatické situace**. Postava dramatu ji vytvoří, produkuje, ustavuje naprosto **sama**. Tím, že v nějaké situaci – tedy za jistých okolností, v určitém čase a prostoru – učiní **rozhodnutí**, jímž rozporuplnost, konfliktnost, a tedy tíživost a naléhavost této situace učiní pro **sebe** naprosto **nesnesitelnou**. Když jsem začal rozumět této partii Zichova díla, četl jsem znovu některá dramata, jež – zřejmě právem – pokládáme za vrcholná klasická díla dramatické literatury. Četl jsem mnohokrát díla „otců zakladatelů“: především Sofoklova *Oidipa vladaře* a *Antigonu*, četl jsem donekonečna a stále dokola Shakespeara *Hamleta*, stejně jako jsem se neodlučoval od „hvězdné“ čtveřice Čechovových textů, zejména pak ne od *Višňového sadu*. Stejně tak jsem však do posledního šroubku rozebíral Feydeauovu *Dámu od Maxima*; dokonce jsem ji pomáhal jednomu amatérskému souboru přivést na jeviště, abych si ověřil, že má dramaturgická „technologie“ účinkuje. Dospěl jsem nakonec vždycky k tomu, že kvalita těchto literárních textů jako textů **dramatických** je v tom, že jejich postavy tváří v tvář určitým vnějším tlakům udělají takové rozhodnutí, jímž definitivně a s konečnou platností doslova a do písmene dotvoří či stvoří dramatickou situaci, jejíž nesnesitelnost je výsledkem jejich vlastního jednání. Dalo by se to říci skoro jako bonmot: Dramatické postavy si svým rozhodnutím stvoří nesnesitelnou situaci, aby veškerým svým dalším jednáním usilovaly tuto nesnesitelnost likvidovat, odstranit, zrušit.

Výklad prvních dvou dějství *Maryši* a jejich dramatické situace byl proveden lehce. Stačilo pouze vypočítat fakta, která ukázala, že Maryša se má provdat proti své vůli a zřící se Francka. Výklad zbývajících tří dějství musel být už realizován jinak. Šlo o to zjistit, co se tím sňatkem stalo, do jakého postavení se jednotliví lidé dostali. Jinak řečeno: první dvě dějství vlastně připraví jistou dramatickou situaci pro další tři dějství. Je to past pro ty, kteří tento sňatek připravovali, i pro ty, na něž byla tato past původně nastražena. Všichni se chtějí z ní dostat. Jejich jednání si vynucuje tato past. Takže zbýající část hry (její tři dějství) má svou dramatickou situaci v tom, že lidé hledají možnosti, jak svým jednáním mohou změnit postavení, do něhož byli vrženi sňatkem Maryši s Vávrou. To, co tuto situaci sjednocuje se situací první, je skutečnost sňatku. Ale znovu si připomeňme: zatímco v první situaci (první dvě dějství) šlo o přípravu a uzavření sňatku, v situaci druhé (zbýající tři dějství) jde o nalezení způsobu, jak se vyrovnat s tím, co tímto sňatkem vzniklo. Jsou to zajisté situace i jednání trochu jiné povahy. To dokazuje i okolnost, že zatímco v první situaci stojí proti Maryše a Franckovi ti, kteří chtějí, aby si vzala Vávru, v situaci druhé řeší každá z postav osamocena jinou nesnesitelnou situaci. Tím má být v podstatě řečeno jedno jediné: že fakt sňatku je konkrétní příčinou a konkrétním základem celistvé dramatické situace dramatu *Maryša*. Ale že sám tento fakt ještě plně a definitivně nezahrnuje v sobě všechny její momenty. Že – zcela prakticky vzato – první a druhou situaci jako celek nevyložíme jen a jen z postavení lidí. Že svou významnou roli tu hrají i další prvky. A že jenom s přihlédnutím k nim pochopíme komplexně, totálně každou dramatickou situaci dramatu.

Prvními z těchto prvků jsou čas a prostor. Obě tyto kategorie jsou pro vytvoření dramatické situace dramatu naprosto nezbytné; spoluvytvářejí v samé podstatě onu nesnesitelnost postavení člověka. Nebo ještě lépe: činí ji ještě nesnesitelnější. Svou specifickou funkci v dramatu čas i prostor plní tím, že doslova zvyšují napětí, svár, jež obsahuje postavení lidí, a zároveň jsou oba tyto prvky schopné přenést tento svár do širších souvislostí. Proto je nutné při dramaturgickém rozboru zkoumat tuto funkci času a prostoru jako funkci komponentů dramatické situace.

Čas i prostor *Maryši* jsou autory jednoznačně a přesně určeny. V úvodu se praví: Místo: Stranou návsi moravské dědiny. Čas: V říjnu roku 1886. Neděle po mši. Na počátku třetího dějství se ještě dovíme, že se odehrává o dva roky později než I. akt. Další prostory jsou potom určeny autorskými poznámkami takto: obyčejná

selská světnice (II. dějství), venkovská hospoda (III. dějství), světnice u Vávru ve mlýně, selsky zařízená (IV. dějství), prostranná kuchyně (V. dějství). První část dramatické situace se tedy odehrává v roce 1886, druhá v roce 1888. Prostorem je exteriér i interiér moravské vesnice. Tohle je časová a prostorová konkretizace dramatické situace. Aby ovšem tato konkretizace fungovala jako prvek, jenž přispívá k tvorbě dramatické situace, musí mít jisté náležitosti. Tyto náležitosti nějak musí ovlivňovat postavení lidí.

Prostor *Maryši* – moravskou dědinu – nelze chápat jenom jako jisté umístění do konkrétního děje, jež se promítá především a jenom do prvků výtvarných (scéna, kostýmy). Ta moravská vesnice je také jakýmsi mikrokosmem, uzavřeným světem pro sebe. Všichni se tu navzájem znají, všichni tu na sebe denně mnohokrát narážejí, potkávají se, jsou spojeni nejrůznějšími vztahy. Nemohou jeden druhému uniknout, jejich osud je pevně zakotvil do tohoto místa. Jejich individuální postavení se tím dostává do určitých kolektivních dimenzí, do prostoru, z něhož nelze uniknout. To znamená, že z něho nelze uniknout v dramatickém smyslu slova. Všichni musí svou neřešitelnou situaci řešit právě a jenom **zde**. Jestliže se často říká, že divadlo se hraje zde, a myslí se tím na situování určitého představení do jedinečného prostoru divadla, potom totéž platí pro drama a jeho dramatickou situaci. Ono „zde“ je v tomto případě železnou nutností, která požaduje, aby lidi své problémy svým jednáním rozhodli jen v tom jediném prostoru, který je svazuje, a nikde jinde. Klasicismus odvodil z antického dramatu takzvané dramatické jednoty. Patřila k nim také jednota prostoru. Požadovala, aby dramatik nechal odehrát svou hru v jediném prostředí. To už dnes samozřejmě neplatí. Ale v něčem jednota prostoru trvá dál. Prosazuje se jako neúprosná nutnost dramatické situace dramatu přivést na nějakém základě, který je nezrušitelný, stabilní lidi do konkrétního dramatického prostoru, z něhož pro ně není úniku a v němž musí jednat.

Při dramaturgickém rozboru se tak vlastně projevují – metodicky vzato – dva aspekty analýzy dramatického prostoru. První si klade otázku, co postavy dramatu přivedlo právě do tohoto prostoru, co právě v něm zauzlilo jejich postavení. V *Maryše* se jako první důvod nabízí fakt rodinných vztahů: Lízalova rodina, později manželství Vávrových. Ovšem je tu ještě Francek. Toho přivádí do dramatického prostoru jeho láska k Maryše. Takže vedle rodinných vztahů se tu objevuje i vztah milostný. Ale jdeme ještě dále. Jsou tu postavy, které nepatří do rodiny Lízalových ani nejsou rodinně svázáni s Franckem (jako třeba jeho matka a hospodský – jeho

poručník). Rekruti, lidé v hospodě. Na vlastní dramatické situaci se nepodílejí v tom smyslu, že by sami byli rovněž v postavení, které je nesnesitelné. Můžeme je chápat jako pouhé dokreslení prostředí vesnice, jako nositele třeba jenom folklórního významu. Ale položme si otázku jinak: do jaké míry jsou tvůrci dramatického prostoru moravské dědiny? Tedy: do jaké míry ohraničují prostor, v němž hlavní hrdinové musí nezbytně rozvinout a realizovat své jednání?

Položíme-li si otázku takto, potom uvidíme, že onen výkřik jímž 1. rekrut pobízí Francka, aby se násilím dostal k Maryše („Vyzaz dveří“), není jenom konkrétním pokynem pro Francka, jak odstranit překážku. Ani není jen furiantstvím dobrého kamaráda. Vyjadřuje přinejmenším postoj jisté části vesnice ke vztahu Francka – Maryša a k zábranám, jež jim kladou do cesty rodiče. A navíc: zasazuje – jakož i celá scéna s odjezdem rekrutů – tento milostný vztah i vztahy rodinné do širšího rámce, který jsme nazvali kolektivním a v němž platí jisté zvyklosti, obyčeje, konvence chování. Stejně tak dějství třetí není umístěno náhodou do hospody. Nejde jenom o informaci, kterou se tu dovídáme o dalších osudech Maryši a Francka. Jde zase o postoje vesnice o její trvalou přítomnost jako zázemí, z něhož všechny postavy rostou. Tady – před lidmi – musí Lízal dokazovat, že není lakomec; tady dostává jeho výkřik v poloopilosti: „A – a pite pryč: Žádné nesmí říct, že su já škrť!“ – svůj přesný význam. Neboť své postavení neřeší jen v rodině. Řeší je v jistém kolektivu, v prostoru, který mu vnucuje určitá pravidla hry a také mu dává možnosti, jak se chovat a jak jednat. Neboli: vedle rodinných a milostných důvodů, které svedly určité postavy dohromady, existují v této hře i důvody další. Jsou platné pro zdánlivě vedlejší postavy, pro zdánlivě nepatrné role. Ale pro určení dramatického prostoru mají svůj enormní význam. Jimi vstupuje do dramatické situace vymezení prostoru, z něhož postavy nemohou uniknout jako z prostoru, který určuje obecné hodnoty a z nich vyplývající normy vztahů a chování. Velký sedlák si prostě nemůže před vesnicí dovolit, aby byl pohaněn jako špatný hospodář a lakomec. Pro vesnického chasníka z jižní Moravy prostě nejsou zavřené dveře překážkou. A ještě dále: pro řadu postav (Strouhalka) je na základě určitých hodnot a norem zcela přirozené, že manželství se na vesnici vždycky uzavírá tak, jak chce Lízal a jeho žena. Přes kolektivnost prostoru moravské vesnice vystupují faktory **obecně společenské**. Teď už se ptáme, co postavám tento prostor dává, jaké společné problémy. A nikoliv jen, proč tu postavy jsou. Odpověď na tuto otázku je už, doufám, jasná: jde o prostor, který spoluurčuje dramatickou situaci v nejširších

souvislostech moravské vesnice jistého typu a podmiňuje ve všech aspektech jednání a chování postav. Odtud pro ně není úniku, **zde** se rozvíjí jejich situace a **zde** ji musí řešit svým jednáním.

Ovšem řekli jsme: prostorem je vesnice jistého typu. Jaký typ to je? Abychom si odpověděli, musíme nutně analyzovat kategorii dramatického času. Metodicky samozřejmě rozebíráme prostor i čas zvlášť – jak v těchto výkladech, tak při každém dramaturgickém rozboru. Ale prakticky spolu v dramatickém díle čas a prostor souvisejí a nejen tím, že jeden bez druhého nevyložíme; i v celkové struktuře díla fungují jako spojité nádoby.

Zase je třeba vrátit se při analýze dramatického času k problému základnímu: jak spolupůsobí při tvorbě jedinečné dramatické situace toho nebo onoho konkrétního dramatu. V prvním dějství *Maryši* říká Vávra: „Odejde na vojnu (Francek) a budete mět pokoj.“ Stejně tak Francek se odvolává – když vyhrožuje Vávrovi a Lízalovi – na tutéž dobu: „Dyž mě vzali na vojnu, vzali, ať su tam. Ale za tři léta mě pustijó a potom běda vám – kocóři oba dva – bude-li po vašem...“ A ve druhém dějství, když se Lízal vrací od notáře a začíná váhat, jestli jedná správně, když nutí Maryšu ke sňatku, mu žena říká. „Musí to bét, dokáď je čas.“ A dál toto tvrzení rozvádí takto: „... zvostane nám na krku, rok, dvě léta a abys ju dal Franckovi. Přinde z vojny a co potom?... Proto říkám, pryč s ňó, pryč! Dokavaď je čas.“ O to v prvních dvou dějstvích jde: Maryša se musí vdát, dokud je Francek daleko, dokud v něm nemá oporu, dokud – i tak se to dá říci – nezajde s Franckem příliš daleko. Jak to konečně také prohlašuje Lízalka: „Děvče jako vítr – a ten čertův chlapec je všeho schopný.“ Ne, nikdo – kromě Maryši – nemůže v prvních dvou jednáních na nic čekat. Francek se musí rozloučit teď, teď musí vyslovit svou hrozbu a postavit se proti Lízalovi a Vávrovi. Lízalovi nemohou spolu s Vávrou čekat na to, až se Francek vrátí. Ten sňatek se musí uzavřít teď; potom, až se Francek vrátí, může být pozdě. Čas doslova letí, nikomu nedopřeje klidu, na všechny doléhá jako neúprosný osud, který nezná smilování. Nic nelze odložit, každá chvíle je drahá.

Říkává se také, že každé divadelní představení se hraje v čase, který je přítomný a už se nikdy nevrací. Tato naléhavost přítomnosti, ono „teď“ existuje i v konkretizaci času jako prvku dramatické situace. Je veličinou, která nedovolí postavám ani na okamžik zaváhat, která je přinutí k okamžitému rozhodnému jednání. Pro čas jako součást dramatické situace dramatu není možné, aby poskytoval postavám jakýkoliv odklad. Žene je stále a neúprosně k tomu, že musí jednat – nebo

přínejmenším se o jednání nějakého druhu stále pokoušet. Z tohoto zdroje se rodí spád, o němž jsme mluvili na začátku jako o znaku každé životní dramatické situace. Odtud také – protože nelze prodlévat a čas letí – vzniká odhodlání lidí vystupovat otevřeně do obnažených a ostrých konfliktů a vzít na sebe všechny důsledky, jež z nich vyplynou.

Pro Vávrovou se čas v tomto smyslu naplní ve čtvrtém dějství. Na jedné straně Francek – na druhé straně nemilovaný, nenáviděný muž. Francek naléhá, aby s ním odešla – Vávra ho chce zastřelit. Maryša se musí rozhodnout, nemůže dál čekat. To je okamžik, jediný možný okamžik, jediná přítomnost, která jí ještě dovoluje se rozhodnout. V tom je asi nejvlastnější smysl konkretizace času jako konstituujícího momentu dramatické situace dramatu. Jedině tato přítomnost – a nikdy už žádná jiná – dává možnost k rozhodnutí, které je nutno učinit. V tom otevřeném konfliktu mezi Vávrou a Franckem, v němž jde o život, se Vávrová rozhoduje: zítra ji Francek doprovodí. Aby nebylo toto rozhodnutí plané, musí současně učinit další: Zabránit Vávrovi, aby zastřelil Francka. Páté dějství – otrávení Vávry – to je velký a tragický důsledek konfliktu, který mohla Maryša vyřešit jediné teď. Čin, který spáchá, je výsledkem tlaku času, jenž před ní nejenom otevřel nutnost jednat, ale také jí dal jedinou možnost v tomto přítomném okamžiku **ještě** jednat. Neboť ono zítra by už nemuselo být, kdyby Vávra zastřelil Francka. Teď, nebo nikdy.

Tato neodkladná naléhavost přítomného času – to „teď, nebo nikdy“ – pokud jde o rozhodování postav k jednání, jež z tohoto rozhodnutí pramení, existuje v dobrém dramatickém textu vždycky. Jenže ve skutečně velkém dramatu má ještě další dimenzi. Není jen naléhavostí, jež se dotýká člověka osobně. Má i svůj historický rozměr, který vřazuje lidi do dějin. Podmiňuje na straně jedné jejich jednání společenskými poměry, staví je na pevnou půdu společenské reality. To je objektivní moment, který je nezávislý na člověku a který jej činí příslušníkem určité společnosti, třídy, vrstvy v přesně dané době. A na straně druhé dovoluje v nejlepších dramatech ukázat, jak člověk tuto svou dobu chápe, jak reaguje na její sociální problémy, jak se vyrovnává svými činy s dějinami. To je subjektivní moment, který vždycky dává v dobrém dramatu člověku možnost volby: možnost prokázat své schopnosti důstojně a aktivně se s dobou vyrovnat.

Ne každé drama tuto dimenzi historické naléhavosti času obsahuje. Proto jsem tu mluvil o dramatech dobrých a nejlepších. Je tomu tak i tedy, když – což je ostatně v drtivé většině pravidlem – dobové kontexty jsou jasné a dokonce nelze

drama na jevišti realizovat v jiném čase než v tom, do něhož je umístil autor. Uvedu pro objasnění jeden příklad: Labichův *Slaměný klobouk*, který u nás známe v úpravě Voskovce a Wericha pod názvem *Helenka je ráda*. Doba, v níž se odehrává, je pro jeho inscenování prostě nepominutelná – přelom století, zlatá doba buržoazie. Fungují tu všechny její dobové příznaky dokonale: uvolněnost mravů, kde patří k dobrému tónu mít milenky a milence bez ohledu na to, zda jsem ženatý nebo vdaný; jisté konvence duchaplného a šarmantního jednání i koneckonců výsměch z provinciálních venkovanů. Leč vlastní dramatická situace dramatu tu funguje jenom v osobním časovém rozměru: teď hned je nutno opatřit nový slaměný klobouk, jinak na paničku důležitého důstojníka ministerstva války praskne, že byla na rande se švarným důstojníkem od spahiů. Ta honba za kloboukem v přítomném čase žene jistě všechny postavy do nesmyslných postavení. Ale naléhavost a neúprosnost času se dotýká jenom jejich **osobních** starostí. Nikoliv **subjektivních a objektivních společenských** podob a podmínek jejich jednání. Společenské příznaky času pouze takříkajíc zvenku vřazují postavy do jisté doby. Ale už na ně nikterak nenaléhají jako součást jejich historické dramatické situace.

Uvedme tu ovšem jeden případ opačný – Shakespearova *Hamleta*. Jeho velikost je kromě jiného i ve způsobu, jak realizuje spojení naléhavosti osobní a společenské dimenze dramatického času. Princ Hamlet od počátku ví, že jeho otec byl zavražděn a kým. Dostane se mu kategorického příkazu vraždu potrestat. Přesto svou pomstu odkládá. Shakespeare konkretizuje dramatickou situaci dramatu *Hamlet* vlastně jako trvalé popírání onoho teď. Neboť Hamlet svůj čin, svou osobní pomstu, stále odkládá. Nachází vždycky jiné teď, teď vlastně náhradní, které mu dovolí znovu odložit ten jediný skutečný čin, jež musí udělat za každou cenu. Tímto oddalováním vstupuje Hamlet z oblasti osobní pomsty za vraždu otce do oblasti výrazně společenského dosahu. Neboť stále řeší zásadní otázku: bude mít jeho pomsta, jeho jednání, povahu činu, kterým lze něčeho dosáhnout (něčeho podstatného)? Promění se tím něco ve shnilém státě dánském? Hamlet je takto – provedením dramatického času – přímo klasickou ukázkou toho, jak volba člověka, jak reagovat na svou dobu, souvisí vždycky s historickou rolí člověka v historii, a tedy i s historickým rozměrem dramatického času.

Drama *Maryša* je datováno lety 1886–1888. To samo o sobě vypovídá velice přesně o historickém čase. Ale toto vročení se musí projevit i v historické funkci času v dramatické situaci. Tudy musí vstoupit do jednání postav. Je tomu opravdu tak?

Francek je chudý. Lízal je bohatý sedlák. Vávra je zadlužený, špatný hospodář – ale pořád je mlynář, pořád má jakýsi majetek. Vdát Maryšu za Vávru a nedat ji Franckovi znamená pro Lízala a jeho ženu jednat v souladu s jejich objektivním společenským, třídním postavením. Z tohoto hlediska je Franckův pokus dostat Maryšu jednáním, které boří třídní a společenské hradby. Stejně tak Vávra svým zájmem o Maryšino věno řeší svou majetkovou situaci. Takže čas, jeho naléhavá a drtivá přítomnost, je pro lidi nejenom otázkou osobního zájmu, je také projevem jejich historicky podmíněných, objektivních vztahů ke světu i jejich subjektivního hodnocení těchto poměrů. Lízal a Vávra – samozřejmě i další postavy – je hájí, neboť je považují za přirozené. A neměnné. Jak říká babička: „Jemu (Franckovi) tě nedají, na to ani nemysli, a tak, odende-li Vávra, přinde druhé, zas třetí... Petr nebo Pavel... tak nezvostaneš, jedné se vdát musíš.“ Ale Francek chce poměry změnit. Jako Maryša.

Oba považují historické podmínky, které nutí lidi, aby se vzdávali pro peníze své lásky a pro peníze uzavírali manželství, za životně nesnesitelné. Maryšin výrok rodičům: „Dyť mně nelamte život“, to potvrzuje naprosto přesně. Podobně jako její poslední varování Vávrovi před svatbou: „Bude to život k uzoufání.“ Zase se tu naléhavost času, nutnost teď, v této přítomnosti se rozhodnout a jednat, nevztahuje jenom k jejich osobním problémům, ale vyrůstá i z objektivních dobových podmínek a možností obou postav jako dějinných subjektů se s nimi vyrovnat. Maryša nakonec dobové podmínky přijme. Stane se Vávrovou. A chce je dodržet. Odmítá vrátit se k rodičům, odmítá jít s Franckem.

Jenže čas, dramatický čas, jí nedopřeje klidu. I dál se musí rozhodovat, i dál musí jednat. Řekli jsme: v okamžiku, kdy Vávra Franckovi usiluje o život, musí Maryša zvolit nějaké řešení a uskutečnit je činem. Jenže ona nechce už dál ustupovat, znovu podléhat vnějším tlakům jakéhokoliv druhu. To určuje její jednání. Vzepře se proto definitivně nelidským podmínkám, které ji učinily pouhým zbožím. Ale protože je už vlastně jednou za své přijala a protože je už jednou dodržela, učiní to, co řekla Franckovi: „Dyž mám bét už nešťastná – ať su zkažená nadosmrti, zničená na celé život.“ Nepostaví se proti době. Jenom před ní definitivně zavře dveře. Pochopila nelidskost času, v němž žije, ale neměla sílu mu vzdorovat. Mohla před ním jenom zoufalým činem uniknout. Na víc neměla odvahy. Je obětí doby – ale je také člověkem, který z jejího poznání neuměl vyvodit jiné důsledky než tragické. **Historické** souvislosti dramatického času rozhodly o jejím řešení **individuální**

dramatické časové naléhavosti. Dramatický čas dramatické situace dramatu se završil v obou svých komponentech.

V prvním vydání tohoto prvního dílu *Základů dramaturgie* jsem předcházející výklad shrnul takto:

Teď je chvíle, abychom se vrátili k závěru výkladu o dramatickém prostoru. Řekli jsme, že jde o moravskou vesnici jistého typu. Teď už můžeme přesně říct, že je to vesnice za kapitalismu, v níž majetek určuje jakékoliv vztahy mezi lidmi. Na tomto obecném společenském základě se spojuje analýza dramatického času a dramatického prostoru jako prvků dramatické situace.

Soukromé zájmy (rodinné, milostné) na prvním místě přivádějí hlavní postavy do dramatu. Zájmy jsou protikladné – majetek tu stojí proti lidským citům. Vzhledem k Franckovu odchodu na vojnu je nutno řešit tuto protichůdnost. Ale řešení není závislé jenom na vůli a povahách osob. Naléhavá a k jednání nutící časová přítomnost se projeví také jako historicky daný faktor. V definitivní podobě nutně potom ovlivní jednání lidí jako historických subjektů vzešlých z této doby.

Připomeňme si nyní, co jsme řekli o dramatické situaci dramatu *Maryša*, když jsme se jí zabývali z hlediska postavení lidí. Za její rozhodující východisko jsme vzali sňatek, jenž vlastně vytváří situace dvě. První tento sňatek připravuje, druhá souvisí s otázkou, jak se vyrovnat s tím, co tento sňatek v životě lidí způsobil. Připojme dále, co víme o dramatickém čase a prostoru této dramatické situace. Sňatek se v jejich souvislostech stává odrazovým můstkem k širšímu, obecnějšímu pohledu: Jde o zobrazení určitých problémů kapitalismu, které otevírají průhledy k objektivním a subjektivním momentům, jež tato doba v sobě nesla a nese. Společenské souvislosti kapitalistické společnosti tu samozřejmě nemůžeme nikdy pomínout. Ale nám jde i o to, abychom našli takový výklad dramatické situace, který může poskytnout předpoklad pro současnou dramaturgicko-režijní koncepci. A tu nezbyvá než se vrátit zase k prázkladu každé dramatické situace dramatu, který svou nesnesitelností musí vždycky nutit lidi k jednání. Nesnesitelnost dramatické situace *Maryši* je dána – jak víme – tím, že jedny soukromé zájmy lidí se dostanou do rozporu s jinými soukromými zájmy, které vycházejí z respektování určitých společenských podmínek i všech konvencí chování a hodnot, jež z nich vyplývají. Takže i veškeré možnosti, jak by bylo možné vyřešit jednáním tyto rozpory, jsou

na tyto společenské podmínky u každé z postav vázány. Předvádí se tu koneckonců možnost a schopnost člověka vzepřít se nebo odlehnout vlivům, které ničí jeho důstojnost a lidskost.

Toto je sjednocující prvek celé dramatické situace *Maryši*. A zároveň předpoklad aktualizované dramaturgicko-režijní koncepce.

Podívejme se nyní, jak nám tato nejobecnější formulace dramatické situace funguje prakticky. Zda obsahuje všechny potřebné komponenty, o nichž jsme zatím mluvili.

Sňatek tu obsažen je. Někteří jej prosazují, jiní se brání. I ve druhé situaci (III.–V. dějství) se přes následky tohoto sňatku mohou projevit jednáním, které ukazuje možnosti a schopnosti postav vypořádat se nějakým způsobem s jistými objektivními tlaky doby. Nezačínám otázkou, zda to nejobecnější pojmenování dramatické situace *Maryši* zahrnuje sňatek, náhodou. Dramatická situace je totiž vždycky na svém počátku i konci zcela konkrétní. Abstrakta nelze na jevišti předvádět. Problém možností člověka realizovat se jako dějinný subjekt v jistých objektivních historických podmínkách je jevištně uskutečnitelný jenom přes konkrétní fakta. Tím je v našem případě sňatek a jeho důsledky. Sebelépe obecně vyložená dramatická situace přestává mít svou hodnotu pro další práci na inscenaci, jestliže není proveditelná přes svou prapůvodní konkrétní příčinu, která rozhybe jednání lidí. To nám zde, myslím, funguje.

Nutnost provdat Maryšu za Vávru, jež platí pro jedny, a nutnost bránit se tomuto činu, jež platí pro druhé, postaví proti sobě protikladné zájmy. V čase, kdy jde Francek na vojnu, se toto jednání plně rozvine. Ale to už do hry vstupují další složky dramatického prostoru a času. Jednání postav se skrze ně posune na vyšší úroveň. Soukromé protichůdné zájmy a z nich vyplývající jednání se ukazují také jako objektivní projevy historicky určeného prostoru a času. A formují konečnou polohu činů postav. Odtud také roste jejich schopnost i možnost řešit důsledky sňatku. Lízal lituje, zve Maryšu zpátky domů – ale hájí především své majetkové zájmy. Proto musí Maryša jeho nabídku odmítnout. Vávra získal Maryšu jako majetek – a nemůže než tento majetek za každou cenu bránit. Francek nemůže než pokračovat ve vzpouře – i když v Maryše nenajde oporu. Neboť ta – jak jsme už řekli – je mezi mlýnskými kameny, které můžeme pojmenovat jako přijetí jistých konvencí, jež vyplývají z objektivních společenských podmínek, a jako touhu najít přece jen proti nim lidské štěstí, naplnit lásku. Tedy jako snahu uspokojit své

lidské individuální zájmy v nesouladu i zase souladu s objektivními poměry. Tady už Maryšino jednání přerůstá do otázky po možnostech realizovat se jako dějinný subjekt v kapitalistické společnosti. Neboť její touha po štěstí, po lásce je neúprosně spjata s tím, že přijala jisté konvence doby za své. Usmířit nesmiřitelné nelze. Proto může svým jednáním v závěru, svým posledním činem, zachovat pouze důstojnost. Ale za tu cenu, že si zničí život. Tento rozpor otevírá i možnost aktualizovaného výkladu dramatické situace *Maryši*. Je to možnost zkoumat trvale platné problémy lidí, jež se dotýkají jejich schopnosti jednat tak, aby své soukromé štěstí nejenom uhájili a dosáhli ho, ale učinili tak na základě jednání, které vyvodilo závěry z poznání doby, jejích společenských problémů a podmínek.

Vracíme se teď k tomu, co jsem napsal úvodem. Považuji dramatickou situaci za rozhodující prvek výstavby dramatického textu, který v základní podobě konstituuje jeho systém zobrazení a sdělení. Z hlediska dramaturgického rozboru, dramaturgické praxe, je analýza objektivní podoby dramatické situace dramatu vždycky prvotním východiskem, které – takříkajíc v laboratorní, skleníkové poloze – umožňuje přesně stanovit hodnoty dramatického textu jako denotátu, jenž určuje ty složky inscenace, které ve svém obsahu z něho vycházejí a jsou jeho metaznakem. Tento denotát funguje především ve své konkrétní podobě. V případě dramatu *Maryša* je to fakt sňatku. Každý dramaturgický rozbor musí od tohoto faktu začít. Má-li pro inscenaci vytvořit vůbec možnost jevištní předveditelnosti (pohybovat se stále mezi literaturou a divadlem), potom je nezbytné dodržet v každém případě všechno, co s tímto sňatkem v textu souvisí. Neboť sňatek je konkrétním základem nesnesitelnosti situace. Řečeno ještě jinak: každá inscenace dramatického textu *Maryši* bude vždycky metaznakem těch významových prvků, jež vyrůstají z faktu sňatku. Samozřejmě je sem nutno zahrnout i objektivní společenské a třídní vlivy, které tento sňatek podmiňují.

Ale v okamžiku, kdy hledáme v dramatické situaci dramatu momenty, jež dovolují první kroky aktuálního současného výkladu, už tento denotační charakter dramatického textu jako znaku, jehož je inscenace metaznakem, rozvolňujeme. Zcela konkrétně: jakmile vynucený sňatek *Maryši* a jeho důsledky přestaneme považovat jen a jen za zobrazení určitých soukromých osudů v kapitalistické společnosti, jakmile si položíme otázku schopností lidí jednat tak, aby své soukromé štěstí uskutečnili v souladu s poznáním objektivních zákonitostí doby, už otevíráme prostor k tomu, aby inscenace byla konotátem.

A teď bych se rád – po letech – vrátil k dramatické situaci *Maryši* a dal její kvalitě – snad do určité míry s konečnou platností – to, co jí patří. Nuže, na počátku je sňatek, k němuž „titulní“ postavu nutí rodiče a jejich spojenci. Koneckonců to není pro drama – a zejména dramatickou produkci naturalismu – neznámý námět. Sňatek s nemilovanou bytostí, je v mnoha parametrech a dimenzích velmi dobrým východiskem pro dramatickou situaci. Vzniká tak vskutku obrovský tlak; zvláště jde-li o sňatek s člověkem nenáviděným a o vstup do vztahů, jimž se „oběť“ vším vzpírá. Velmi často tato situace končí v této podobě: Někdo se dostane do děsivého tlaku, který vůči němu vyvíjejí lidé kolem něho; učiní tedy rozhodnutí, které tuto – nazvu to pro stručnost a srozumitelnost tak – „vnějškovou nesnesitelnost“ prostě ukončí. Že se tak hojně děje smrtí „obětí“, je známé. Maryša – titulní postava – sdílí v prvních dvou dějstvích tento osud; tlak okolí, které ji nutí silou mocí ke svatbě a manželství s Vávrou, je nesnesitelný. Přijme tedy **první** rozhodnutí: podlehne, bere si Vávru. Pochopme však toto rozhodnutí nejenom jako nemožnost a neschopnost vzdorovat „spojenému“ tlaku okolí. Ta proslavená věta o tom, jaký to bude život (k utopení), již pronese k Vávrovi před odchodem do kostela na ohlášky, sděluje zřetelně, že Maryša ví, jaký osud a jakou budoucnost chystá tímto rozhodnutím sobě – a také Vávrovi.

Maryša si tuto nesnesitelnost **vědomě sama stvořila** a je rozhodnuta ji uskutečňovat do všech důsledků. Jakékoliv řešení, které by přišlo zvenku, jakákoliv nabídnutá pomoc a jakékoliv **opuštění** situace, pro niž se rozhodla, je pro ni nemožné, nepřijatelné. Nezkoumám teď důvody tohoto rozhodnutí, které by nutně vedly k interpretaci dramatické postavy Maryši z hlediska jejich „vnitřních motivací“: proč udělá to či ono, nebo naopak neudělá. Soustřeďuji se pouze na to, jak a čím se o nesnesitelnost své situace přičinila sama, jak přijala vědomě své rozhodnutí a jak toto rozhodnutí svým jednáním uskutečnila, provedla. Z toho totiž vyplynulo i to, jak musela jednat, aby toto své rozhodnutí překonala a svým dalším jednáním odstranila nesnesitelnost vzniklou z jejího rozhodnutí.

V této souvislosti je jistě namístě mluvit o **svobodné volbě i o vůli a možnosti tuto svobodnou volbu jednáním prosadit, realizovat – či nikoliv**. Samozřejmě že se tato problematika stále váže k přijatému rozhodnutí. Jenže tímto pohledem se dá zaměřit do nejvyšších pater, která se dotýkají smyslu dramatu. Toto tvrzení můžeme rozšířit na jakýkoliv druh divadla, v němž se při vzniku a uspořádání zprávy jako situace uplatní rozhodujícím a dominantním způsobem

dramatický princip. Neboť nezapomeňme: činohra je definovatelná především jako **mluvené** divadlo, zatímco muzikál je druhem, v němž se **zpívá, mluví a tančí**. Leč: jak činohra, tak muzikál mohou svou zprávu jako situaci utvářet a uspořádat na **principu dramatickém**. Opakuji však znovu: abychom v duchu Zichově mohli opravdu mluvit o „dramatickém divadle“, musí být tento princip dominantní, rozhodující, ústřední. V těchto souvislostech se nabízí otázka: Cože to tedy vlastně „dramatické umění – divadlo“ je? Přijmu-li za východisko to, jak Petr Pavlovský určuje žánr (tedy „to, co dílo zobrazuje“) ve své studii nazvané Zichovo „dramatické umění“ z hlediska taxonomie (*Divadelní revue* 2, 1996), pak můžeme o dramatickém textu (a vůbec o dramatickém divadelním umění) mluvit tam, kde se zobrazuje **svobodná volba člověka a jednání, které z ní pramení**. Odtud asi posléze vyrostlo to ohromné, až bezbřehé rozšíření pojmu dramatické umění.

Problematice jednání věnuje zcela mimořádnou pozornost G. W. F. Hegel v prvním dílu své *Estetiky* (třetí kapitola, II. Jednání). Jde tu „o pojetí situace subjektivitou a její reakce na ni, která vede k tomu, že vyjde najevo boj a řešení difference – vlastní jednání“. Z tohoto bodu pak Hegel konstruuje („myslí“) svou představu „ideální subjektivitu“, která v sobě jako „živý subjekt obsahuje to určení, že musí jednat, vůbec být v pohybu a činná, pokud má provést a završit to, co je v ní“. Nikoliv náhodou posléze Hegel sahá k příkladům právě z dramatu, aby jimi a na nich ukázal, jak je v „prozaické době“ – na rozdíl od dob heroických – nutné vůbec získat možnost pro svobodnou volbu a nezávislé jednání „ideální subjektivitu“. Vzpomíná Shakespeara, jenž „čerpal často látku ke svým tragédiím z kronik nebo starých novel“, protože „stav světa“, v němž se dějí, se ještě „nerozvinul v úplně pevně stanovený řád“ a ještě tu převládala síla individua, která „ve svém odhodlání a provádění zůstává faktorem určujícím“. Obdobně „vybírá si umění též pro postavy, jež v nich nechává vystupovat, především určitý stav, totiž stav **vévodský**. A to ne snad z aristokratičnosti a záliby vypínání, nýbrž kvůli té úplné svobodě vůle a tvoření, která je realizována v představě vévody.“ Poté dospěje Hegel od části a) Individuální samostatnost a heroická doba, k části b) Přítomné prozaické poměry. V ní zjišťuje, že pro tuto svobodu vůle a tvoření není v přítomných prozaických poměrech místo, neboť „okrsky, v nichž zůstává volné pole pro samostatnost zvláštních rozhodnutí, jsou počtem i rozsahem malé“. Nicméně, „zájem a potřeba takové skutečné, individuální totality a živé samostatnosti nás nepustí a nemůže nás opustit, i když sebevíce uznáváme, že podstatnost a vývoj

poměrů v rozvinutém občanském a politickém životě jsou prospěšné a rozumné“. Proto tedy v závěrečné části Jednání – c) Rekonstrukce individuální samostatnosti – Hegel zkoumá na dramatických dílech své současnosti, na dramatech Schillerových a Goethových, možnost, jak najít příležitost „získat znovu onu ztracenou samostatnost postav v rámci těchto daných poměrů novější doby“. A dochází k závěru, že „setkáním takového protikladu rozdílných světových názorů a jednáním v takové kolizi“ dochází k šanci zobrazovat „všeobecný stav, v němž je svět, totiž **situaci** vůbec“.

Pak už jsme přirozeně a logicky u **kolize**, jež podle Hegela má základ v **porušení** něčeho, co nemůže zůstat porušením, nýbrž musí být napraveno; kolize je z tohoto hlediska změnou stavu, který by bez ní byl harmonický, změnou, která musí být opět změněna. Avšak ani kolize není ještě **jednáním**, nýbrž obsahuje pouze počátky a předpoklady k jednání. A tím, že je pouhým podnětem k jednání, zachovává si charakter situace. Tím jsem dospěl – byť jinak a v jiné poloze – znovu i k dramatické situaci dramatu. Sama o sobě není jednáním, ale její **neharmoničnost (koliznost)** si nutně a bezpodmínečně vyžaduje **změny**. *Babičku* B. Němcové zajisté můžeme předvést na divadle. Ale zachováme-li jejího ducha, pak z ní nikdy neučiníme dílo dramatické, neboť situace tu v žádném případě nevyžaduje změny; nic tu není porušeno tak, aby toto porušení muselo být za každou cenu odstraněno. Naopak, beze změny je stav harmonický. V této souvislosti bych rád upozornil na praktické výhody a možnosti „technologického“ dramaturgického přístupu, jež tu uplatňuji, a zároveň na jeho teoretické východisko. Je sémiotické v tom smyslu, jaký sémiotice přikládá Ivo Osolobě: „Sémiotika není od toho, aby něco za znaky prohlašovala, něco za znak pokládala či z čehokoli znaky dělala. A není tu ani od toho, aby něčemu připisovala význam a smysl, ale **jedině od toho, aby skutečnost takového znakového fungování objektivně popisovala**“ (*Mnoho povyku pro sémiotiku*, str. 16). Snažím se teď popsat, jak jednání funguje a jak takto utváří, dělá dramatickou situaci. V dramaturgické praxi to znamená rozpoznání kvality textu jako vskutku dramatického či nikoliv, případně míry dramatičnosti v nějakém textu – z tohoto poznání lze posléze odvodit i poměrně jasnou instrukci pro to, jak si s textem dále počínat při jeho transformaci v divadle. V případě *Babičky* je to instrukce o tom, že bude třeba použít jiné prostředky než ty, jež tvoří jádro a podstatu dramatičnosti. V hegelovském duchu je tedy prvotním předpokladem dramatické situace neharmoničnost, kolize, kdy se

musí – **skutečně musí** – individualita rozhodnout, jak tuto změnu způsobí, jak bude jednat. Vzápětí pak prověřuje, do jaké míry lze toto rozhodnutí uskutečnit a jakou **možnost** za daných okolností má svobodná volba individuality k tomu, aby se stala **skutečností**.

Antické drama patří době heroické, v níž, abych opět citoval Hegela, to, co je mravné a spravedlivé, má podržovat veskrze individuální podobu v tom smyslu, že závisí výhradně na **individuích** a že dospívá ke skutečnosti pouze „v individuích jejich činem“. Skutečnost zůstává „jejich nejvlastnějším rozhodnutím, a poruší-li svým jednáním to, co je v sobě a pro sebe mravné, pak neexistuje žádná veřejná donucovací moc, která je volá k zodpovědnosti a ztrestá je...“ Renesance ve svém nejšťastnějším údobí a největším rozletu důvěřovala v sílu a schopnosti člověka, který se dokáže rozhodnout a na základě takové volby svobodně jednat, usilovat o změnu, která chce být skutečností. Není ovšem mnoho renesančních dramatických textů, které s naprostou přesvědčeností zobrazují tuto sílu volby a jednání. *Jak se vám líbí*, *Sen noci svatojánské* či *Večer tříkrálový*, kde Shakespearův humor je skutečně bytostnou filozofií optimismu, jsou asi nejpřesvědčivějšími příklady této jistoty o možnostech lidské síly učinit osobní rozhodnutí realitou. A asi také *Romeo a Julie*, kde jenom náhoda může zvrtnout a obrátit v tragédii jednání, jež proti všem dokáže učinit skutečností manželství příslušníků dvou na smrt znepřátelených rodů. Je tu pak i *Mandragora*, v níž chytrost, mazanost, lstivost, lišáctví promění ve skutečnost cosi, co je jakoby proti všemu rozumu: sám manžel uloží svou ženu jinému do postele. Baroko zná jistou vlastnost, již – jak píše Václav Černý v knize *Až do předsíně nebes* – je nejlépe z francouzského *vertu* a ze španělského *virtud* „překládat jako ctná síla, hrdinská vůle“ – nikoliv „ctnost“. Odtud pak roste ohromná vůle barokních postav dramatu, která směřuje k nadlidským úkolům. Nedá se v tomto kontextu necitovat Calderónův Segismundo: „muy inclinado a vengar lo Imposible“ – toužím zdolat nemožné. Je to změna, pro niž se barokní člověk rozhoduje jako pro nejbytostnější projev lidské existence a již svým jednáním působí. Po baroku pak – někde na rozhraní 17. a 18. století – končí s definitivní platností „životadárné podmínky pro svobodnou volbu a nezávislost jednání“. Nastupují „prozaické poměry“; zůstává snaha o „rekonstrukci individuální samostatnosti“.

V téže době, kdy baroko dobývá svých vrcholů, jako je Calderónův *Život je sen*, objeví se ve Španělsku zvláštní druh epiky – „pikareskní“ román. Václav Černý

jej ve vzpomínané knize nazývá **realistickým**. Tomuto druhu literatury bylo určeno, aby s maximální silou zobrazil „prozaické poměry“ v jejich každodennosti, která je zbavována a nakonec zbavena veškerého vzletu, v němž by se člověku dostalo příležitosti svým jednáním svobodně tvořit skutečnost podle vlastního rozhodnutí. Jan Patočka v předmluvě k vydání Hegelovy *Estetiky* z roku 1966 charakterizuje ohromnou proměnu, kterou Evropa prodělává od přelomu 17. a 18. století a jejíž podoba je už v polovině 18. století naprosto patrná. Člověk 18. století si uvědomuje abstrakci, což u něho vyvolává individuální „subjektivní mravní požadavek“ a odůvodňuje „vlastní zásah do skutečnosti“. Je tu však ohromný rozpor: na jedné straně poznání a uvědomění si abstraktního mechanismu jako možnosti konkrétně ovládat přírodní zákony a racionálně organizovat život, což je příležitost pro lidskou svobodu, na straně druhé však poznání vševládne síly mechanismu, který ochromuje lidskou iniciativu, přivádí ji ke kapitulaci, rezignaci. Člověk získává odvahu, aby se hlásil k odpovědnosti za světový a společenský řád, do něhož chce zasahovat – zároveň si však uvědomuje sám sebe jako bytost rozeklanou a rozpornou. To, co románu otevřelo ohromné možnosti, přineslo dramatu rozkolísání jeho základních principů, z nichž v předcházejících epochách vyrůstala dramatická jako zobrazení svobodné volby individuality.

Dějiny dramatu by se daly napsat také jako dějiny proměn, podob dramatické situace dramatu. Byly by to zřejmě dějiny, které by vypovídaly o možnostech a schopnostech člověka jednáním uskutečňovat svá rozhodnutí. V těchto dějinách by pak nepochybně v souvislosti s „prozaickými poměry“ čím dále tím větší váhu nabývala ta poloha dramatické situace, v níž hlavní a rozhodující úlohu hraje tlak okolí – a lidé svými rozhodnutími a svým jednáním odpovídají pouze na tento tlak. Usilují „rekonstruovat individuální samostatnost“. Od poloviny 18. století tato linie dramatické situace, jež je budována jako reálný obraz jednání člověka v každodenním životě, výrazně sílí, až jednu ze svých nejvýzrálejších podob uskuteční v naturalismu. V nejkryštalovější rovině jde o kolizi jedince (nebo jistě malé skupinky lidí) s prostředím, jehož normy a konvence porušují. Rozhodnou se, že tyto normy a konvence nemohou přijmout, a nemohou tedy ani v jejich duchu jednat. Proto se snaží jednat tak, aby mohli žít jinak. Jistě, v dobrých dramatech – to znamená v těch, která vyrůstají z nosné dramatické situace představující *conditio sine qua non* opravdu kvalitního dramatu – je na počátku rozhodnutí, jež obsahuje nemalou míru svobody. Ale může to být i opačně. Na počátku

je tlak, který vznikne bez valného přičinění této svobodné vůle, dokonce něco, co se odehrálo už dávno a co teprve dodatečně uvede do pohybu kolizi, jíž začíná dramatická situace. Teprve v závěru pak dospívá individualita k svobodnému rozhodnutí, z něhož pramení jednání, které tuto kolizi ruší. Ibsenova dramata jsou prototypem takové dramatické situace. Zejména čtyři z nich – *Opory společnosti*, *Domov loutek (Nora)*, *Přízraky (Strašidla)*, *Nepřítel lidu*, která založila a vytvořila typ „ibsenovského“ dramatu a vrátila na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let drama 19. století do „velké“ literatury – jsou v tomto smyslu záležitostí vzorovou.

České naturalistické drama osmdesátých a devadesátých let není, pokud jde o dramatickou situaci, tomuto ibsenovskému modelu vzdáno. Vždycky je tu někdo, kdo se dostane takříkajíc „do mlýna“ svého prostředí, protože se mu z nějaké příčiny vzepřel; harmonie je narušena, vznikla kolize. Tlak potom žene tohoto buřiče stále víc do slepé uličky, z níž jako jediný možný poslední krok zbývá zoufalé – a proto i tragické – východisko. *Maryša* začíná přesně v této poloze: Lásky mezi dcerou z bohatého statku a chudým synem podruhně je cosi, co je v rámci tehdejšího sociálního rozvrstvení vesnice naprosto nepřijatelné. Začíná tlak okolí na Maryšu, jemuž nakonec podléhá: podřídí se vládnoucím sociálním konvencím. Ale jak už jsem napsal, své rozhodnutí činí s vědomím, že na sebe z vlastní vůle bere život, jenž bude pro všechny a na prvním místě pro ni nešťastný, zoufalý. Tomuto rozhodnutí zůstane věrná. K jejímu zoufalému činu – zabití Vávry – ji nedožene okolí, fakt, že je ve slepé uličce, ale to, že svobodně zvolí jednání, které závisí jen a jen na ní; odmítne jakoukoli možnost odstranit kolizi způsobem, který ji nabízejí jiní. Dojde ze své vůle důsledně a neúprosně ke konci, jenž už byl obsažen v rozhodnutí, které učinila, když svolila ke sňatku s Vávrou. Dá se to říci i jinak: Maryša si svou situaci zvolila s vědomím, že to bude situace nesnesitelná – a s tímto vědomím došla až na její konec. Svobodně zvolila a dospěla ke zrušení kolize svým, jenom svým jednáním, nezávislým na jiných – otci, Franckovi, Vávrovi. „Rekonstruovala svou individuální samostatnost.“

V tom je *Maryša* nejenom nejkvalitnějším z českých naturalistických dramát, ale také jedním z mála skutečných dramát v přísném a přesném smyslu toho slova, jež česká dramatická tvorba má.

Nechci předbíhat další výklad. Ale přece jenom: jak vyplývá z dalších kapitol, rozhodující sdělení každé inscenace dramatu *Maryša* lze učinit jenom přes její

poslední čin – zabití Vávry. Inscenace jako metaznak dramatického textu v tomto směru nikdy nemůže pominout fakt sňatku jako základ nesnesitelnosti dramatické situace dramatu. Ale zároveň, vyjde-li z dramaturgicko-režijní koncepce, jež tento sňatek chápe jako možný základ pro zobrazení a sdělení ještě jiných významů, které se nevážou jenom a pouze na jeho časoprostorové souřadnice, nachází už v textu podněty ke konotačním znakům. Ke znakům, jejichž významy lze uskutečnit jenom prvky jevištními.

K celé problematice se dostanu podrobně ještě v kapitole závěrečné. Zatím šlo pouze o upozornění, že dramatická situace dramatu je vskutku pro dramaturga rozhodujícím prvkem celého systému dramatického textu, jenž určuje – právě tím, jak svou nesnesitelností vede k jednání postav – jak jeho hodnoty literární, tak možnosti jevištní. A všechny další prvky dramatického textu z dramatické situace dramatu vycházejí. Realizují ji, neboť realizují jednání jako klíčový prvek celku divadelního díla, jehož součástí je i dramatický text.

Fabule

Pojem vyprávění zahrnuje v sobě zobrazení fiktivního nebo skutečného sřezžení událostí – nebo zobrazení aspoň události jediné. Vyprávět si můžeme samozřejmě mezi sebou; podávat tímto způsobem zprávu; zobrazovat něco, co se stalo ve skutečném životě. Ve smyslu literárněvědného pojmu rozumíme vyprávěním výstavbu takové struktury, jejímž prvkem je vždycky **fabule**. Vyprávění je protikladem popisu, neboť jeho jednotlivé části dostávají svou definitivní podobu až ve vztahu k jiným částem struktury díla, fungují jako součást celku, který spoluvytvářejí.

Jestliže jsem už vyslovil slovo popis, využijme ho také jako jeden z příkladů pro specifičnost vyprávění dramatu. Popis je vyjadřovací prostředek, jehož cílem je podrobné, názorné vystižení jisté objektivní skutečnosti. Popis může zobrazovat krajinu jako člověka. Ale: popis něčeho podává vždycky nějaká osoba jako vyjádření statického, nehybného stavu. Člověk je takový a takový, krajina je taková a taková. Epika jakož i lyrika mohou popisu bohatě využít. Drama už nikoliv, alespoň ne jako zcela samostatného prvku. Popis musí být vždycky zařazen jako součást jednání, jako součást dynamického, trvale proměnlivého faktoru. Pokud potom funguje jako tzv. autorská poznámka, např. způsob, jímž Mrštíkové charakterizují své postavy na začátku či předpisují jednotlivá prostředí před započítím každého dějství, lze o jejich neproměnnosti pochybovat. Neboť víme, že jevištní realizační úsilí se dnes nesmírně od těchto autorských poznámek odchyluje. Což zase dokazuje, že podstata vyprávění v dramatu je vyprávění o jednání; o tom, co lidé dělají, o jejich činech a o událostech, jež z tohoto jednání vyplývají. S epikou (např. román, novela, povídka) má vyprávění dramatu jedno společné: je obrazem události v příčinných časových a prostorových souvislostech.

Už několikrát jsme se setkali s termínem událost. Protože se s ním budeme zhusta setkávat i nadále, snad bude vhodné říci, že událost chápeme jako specifickou estetickou kategorii – jako něco, co se událo, stalo, sběhlo. Co má na začátku jistou příčinu, která uvede do pohybu určitý proces, jenž rozruší původní, počáteční stav, a na konci se setkáváme se skutečností už ve zcela kvalitativně proměněné

podobě. Přitom do pojmu událost zahrnuji všechny subjektivní i objektivní momenty. Tak jistou událostí je třeba odchod rekrutů na vojnu v prvním dějství *Maryši*. Objektivně nám vyjadřuje jak časový údaj, tak charakterizuje prostředí, v němž se první dějství hry odehrává. Obsahuje ovšem také subjektivní jednání a zájmy lidí – např. vztah části rekrutů k tomu, že Lízal brání Franckovi rozloučit se s Maryšou, a samozřejmě především to, že Lízal si takto počíná, zatímco Francek se rozloučit nutně musí. Z toho potom plyne jednání, které všechno rozhybe, promění. Così se udá, stane, vznikne událost.

Řekl jsem, že vyprávění je i v dramatu obrazem události v příčinných časových a prostorových souvislostech. O čase a prostoru jsme už mluvili při výkladu dramatické situace dramatu. Koneckonců i o příčinách, když jsme hovořili o tom, co je tou skutečností, která způsobuje, že lidé musí jednat. To je ale jen prvotní předpoklad dramatu, dramatické struktury. Nyní je třeba tento předpoklad provést. Zcela jednoduše řečeno: sňatek proti vůli Maryši a Francka musí být dále rozveden tak, aby vydržel na celou hru, na celý večer. To je ono provedení jednání, to je ono realizované vyprávění o jednání. Což také činí **fabule**.

Fabule je – v terminologii literární vědy – řada událostí, která je realizována jako materiál epického díla. Fabule v sobě zahrnuje všechny **příčinné** souvislosti – proč se to a ono stalo tak a tak – a předvádí je v **časové** posloupnosti. Epické dílo může fabuli vyprávět v několika vrstvách. Jako promluvu subjektu, jímž může být vypravěč (3. osoba mluvnického času), nebo jako promluvu subjektu, který vede monolog (1. osoba mluvnického času), nebo i tím, že jako drama postihuje jednání osob dialogem. To vše lze samozřejmě směšovat a vytvářet tak různé polohy vyprávění. Drama má jediné dialog, který v sobě nese impulsy k jednání.

To znamená, že všechny informace o příčinách jednání, jak se rozvíjejí v časové posloupnosti, lze poskytnout především v promluvách postav. Tedy: nejpodstatnější část fabule dramatu je vázána na to, co postavy říkají. Protože jsme už řekli, že drama – jakož i divadelní představení – se děje v čase přítomném, potom fabule dramatu je především to, co se dá vyprávět před očima diváků na jevišti. Ale leckdy takto nelze postihnout všechny příčinné souvislosti. Neboť něco se odehrálo před samotným začátkem dramatické situace, něco se odehraje mezi jednotlivými dějstvími a něco se odehraje i v jiném prostoru a postavy o tom mohou pouze vykládat. Řekněme rovnou, že čím méně má fabule dramatu těchto událostí, jež nelze vyprávět teď a zde a o nichž se pouze v nějaké podobě vykládá, tím lépe pro ni.

Ale velice často se jim vyhnout nelze. Proto některá dramata zcela záměrně vysouvají epický prvek, a sice jako přímé oslovení diváka, aby informovala o příčinách, o kterých nelze vyprávět v rámci jevištního dění. Ve vlastním dialogu se potom soustřeďují pouze na ty události, které se koncentrují k příčinám, jež je možno vyprávět jednáním, převést do akce.

Samozřejmě že v této spojitosti se okamžitě vynořuje jméno Brechtovo. Ale byli bychom příliš dogmatictí a úzkoprsí, kdybychom použití epického vyprávění v dramatickém textu jako sdělení jistých příčinných souvislostí v čase vázali pouze na jeho epické divadlo. Je to princip, který evropské divadlo zná prakticky od svého vzniku. Neboť už v antickém chóru řeckých tragédií najdeme tyto rysy. A to nemluvím o středověkém divadle či o divadle lidovém. Troufnu si v jistém směru jít ještě dál. Monology stěžejních Shakespearových tragédií v jistém smyslu rovněž plní tuto funkci. Zapomeňme na okamžik na filozofický a psychologický význam slavného Hamletova „být či nebýt“ a posuzujme jej jenom z hlediska struktury, která roste z dramatické situace. Zmínil jsem se už o tom, že její podstata spočívá také v tom, že je neustále oddalováno ono pravé „teď“ a je zaměňováno „teď“ náhradním. A „být či nebýt“ je v tomto smyslu také vyprávěným sdělením, které přímo oslovuje diváka a vyjevuje mu nejhlubší příčiny těchto odkladů.

Ale abychom se přece jenom nevyhýbali Brechtovi: i u něho je využití epického vyprávění motivováno také těmito důvody. Jak jinak u dramatika, který chtěl, aby jeho divák pochopil nejpodstatnější souvislosti společenské – a přitom také chtěl dělat poutavé, strhující divadlo. Obojí totiž spolu úzce souvisí. Brechtovo uvolnění epického prvku až do slovní, psané podoby (jeho titulky k jednotlivým obrazům některých her) totiž nejenom koncentruje divákovu pozornost ke kauzálnímu jádru situace, ale také otevírá prostor pro to, aby v samotném dialogu zůstalo pouze to, co je jen a jen akcí, jednáním.

Tohle je podstata epického vyprávění ve fabuli dramatického textu: nikdy nemůže existovat samo o sobě. Vždycky musí nakonec vyústit ve vyprávění o jednání. Ať už vtahuje do dramatického textu jakékoliv příčinné souvislosti a informuje o událostech v jakémkoliv prostoru, který nevidíme na jevišti.

Začít vyprávět fabuli *Maryši* epicky znamená začít tím, že Francek a Maryša v sobě našli zalíbení. Lízal na jednom místě říká, že Maryšu doma zavírá pět neděl. Můžeme tedy předpokládat, že pět neděl před samotným začátkem hry se poprvé stalo něco, co uvedlo do pohybu události, které potom v dramatu počínáme

sledovat v okamžiku, kdy Francek odchází na vojnu. Možná že tehdy se láska Franc-ka a Maryši rozvinula s plnou silou, pronikla na veřejnost, stala se známou – a Lízal začal reagovat. Třeba tím, že zahájil jednání s Vávrou. V každém případě: fabule *Maryši* nezačíná prvním výstupem prvního dějství. V románu či novele by mohl autor napsat: Jednoho dne vzplanula láska mezi Franckem Horákem a Maryšou Lízalovou. A potom by mohl popsat, kdo je Francek, kdo je Lízal a proč brání Maryše v jejím vztahu, proč jedná s Vávrou. Tak by se dostal až k momentu, kdy Francek jde na vojnu. Dramatik to udělat nemůže. Musí své informace vložit do dialogu a předpokládat, že divák si z nich dodatečně zrekonstruuje začátek fabule. Teprve tehdy pochopí, proč mu jevištně vyprávěná – v dramatu bychom řekli přítomně vyprávěná – fabule sděluje právě tohle a nic jiného.

Toto je také jeden z metodických návodů, jak provádět při přípravě dramaticko-režijní koncepce škrty. V tomto případě jde o škrty těch událostí fabule, jež nejsou obsaženy v jejím dramatickém a jevištně přítomném čase. Řečeno co nejstručněji: musí zůstat zachovány všechny, které jsou naprosto nezbytné pro pochopení rozhodujících příčin. V závěru prvního výstupu prvního dějství se musíme nutně dovědět, že Francek usiluje o Maryšu, že Lízal tomu nepřeje a že svatba, kterou smlouvá s Vávrou, by měla být usnadněna tím, že Francek jde na vojnu. Ovšem: z hlediska věcné informace o tom, jak dlouho trvá vztah Maryši a Franc-ka a jak dlouho je už Lízal pronásleduje svou nevůlí a nevráživostí, je možné pochybovat o Lízalově replice: „No ba! Pět neděl ju zavírám a potom kocóra pustím rovnó do dveří.“ Pro diváka už – z hlediska informovanosti o prostých souvislostech – není tato informace nejpodstatnější. Takže – vycházíme-li v této chvíli při úvaze o škrtech jen z nezbytnosti informovat diváka skrze fabuli o různých příčin- ných souvislostech v čase – mohli bychom si dovolit tuto repliku vypustit. Jenže záležitost není tak jednoduchá. Neboť fabule neinformuje **především** o údajích, jež se **netýkají příčin jednání postav**. Opak je pravdou: Fabule informuje **především** o tom, **proč postavy jednají** tak a ne jinak. Nezbyvá tedy nic jiného než prozkoumat, do jaké míry tohle pro zmíněnou konkrétní repliku platí nebo neplatí.

Zopakujeme si stručně základní informace obsažené v prvním výstupu prvního dějství. Dovídáme se, že Vávrovi nemá kdo dohlédnout na hospodářství, protože mu umřela žena, a že by se měl oženit. To je dialog Vávry a Lízala od prvních slov hry až k Lízalově stanovisku: „...žena ti umřít neměla. Tak zůstat nemůžeš.“ Což také zprostředkuje informaci, že Vávra je vdovec. Všechny tyto informace se

dovídáme z vět, které Lízal a Vávra pronášejí. Obecně řečeno: každá věta jakékoliv promluvy dramatické postavy v textu dramatu je svým způsobem informací – každá nám cosi sděluje. Je tedy – jak konečně vyplývá z dialogické povahy dramatu – elementárním jazykovým materiálem výstavby fabule. Jenom věty ovšem fabuli netvoří. Tvoří ji jisté významové celky, které mají určitý smysl, které se dotýkají **zájmů postav**. Tyto celky nazýváme **motivy**.

Před lety, když jsme se začali ve výuce zabývat problematikou „praktických vztahů“ mezi literaturou a jevištěm, tj. otázkou, jaké šance, příležitosti, podněty literatura jevištní transformaci nabízí, začínali jsme od motivu. Postupem času vznikla nejprve na bývalé katedře režie a dramaturgie a nyní na katedře činoherního divadla poměrně rozpracovaná metoda, která na této bázi tuto otázku zodpovídala. Koneckonců, tato skripta jsou do značné míry jejím výsledkem. Celá problematika je ovšem mnohem rozsáhlejší a míří samozřejmě do oblasti, které se záměrně vyhýbám – totiž do oblasti **interpretace** jako souhrnu složky **výkladové a realizační**, kde se samozřejmě a přirozeně dostaneme k pojmu **inscenace**. Na toto pole se ale v tuto chvíli nechci pouštět. I když má jistě pravdu doc. Ullrichová, když říká, že skripta o interpretaci dramatu musí být nutně napsána. Teprve v nich může být totiž dokončeno to, co bylo začato těmito skripty a co má pokračovat i jejich druhým dílem. I po „polistopadových“ zkušenostech se zahraničními studenty, překvapenými systémem výuky vycházejícím z tohoto pojetí, lze totiž konstatovat, že jde o pojetí natolik průkazné a závažné, že by mělo být nejen zachováno a předáno, ale i rozvíjeno. Protože však teprve v tom dílu, který by se mohl jmenovat Interpretace realizací (transformací), se může motivu dostat místa, jaké by mu v tomto pojetí odpovídalo, spokojím se teď pouze s několika poznámkami.

Především: Na ústřední postavení motivu v tomto pojetí vztahů mezi literaturou a divadlem měl – podobně jako v případě fabule – výrazný vliv Boris Tomaševskij (viz jeho *Teorii literatury*, jejíž český překlad vyšel v Praze r. 1970). Definici syžetu a fabule lze ostatně podat až po objasnění **motivů** jako **kategorie základní**. Tato „hierarchizace“ a zároveň „stratifikace“ významové výstavby, která se dříve pokrývala pojmem „obsah“, měla pro rozvíjení systému „motivicko-tematické“ analýzy významové výstavby dramatického textu iniciující význam. I proto se motiv ocitl v kapitole věnované fabuli, neboť fabule je v duchu Tomaševského souhrnem **motivů** v jejich logické, časové a příčinné souvislosti tak, jak po sobě

jdou v díle. Také Tomaševského dělení na motivy volné a vázané tu hrálo svou roli. Neboť přicházejí-li v souvislosti s fabulí do úvahy motivy vázané, jsou to ty, které prostě nelze „vypustit“, chceme-li, aby fabule neztratila jasnost a přehlednost. A ocitám se odjinud v bodě, kterému jsem se podrobně věnoval v předešlém výkladu: fabule jako souhrn událostí, které na ose syntagmatické utvářejí základní významovou výstavbu.

Další dělení na motivy statické a dynamické, které Tomaševskij nabízí, mělo pak v sobě jeden fascinující moment. Vázané motivy jsou pro něho zároveň hnačím motorem fabule, faktorem, jenž „mění situaci“; typickými dynamickými motivy jsou tak **činy, jednání** postav. Může být něco lepšího, co motivy mohou nabídnout čtení a analýze dramatu? Tak jsem v tomto duchu soustřeďoval všechno k jednání, protože o ně nakonec vždycky jde. Přitom jsem měl stále na mysli, co Tomaševskij také jasně stanovil: motiv je nejmenší **tematizovaná** složka, nejmenší **významově úplný** segment – tedy nejmenší celistvost podávající současně jak věcnou informaci o určité skutečnosti, tak zprávu o neméně určitém autorově pohledu na ni. Konečně ani Mukařovský nedefinoval a nechápal motiv jinak. Vyšel jsem prostě z chápání motivu, které se u nás – díky strukturalismu – pokládá za tak přirozené a samozřejmé, že se už ani nevysvětluje jeho geneze. I když lze najít i jiné pojetí motivu a jiný způsob uplatňování tohoto pojetí v literárněvědné praxi. Jsem si těchto dalších koncepcí vědom. Zůstávám však u těch, které sleduji od samého počátku. Už proto, že „praktická funkčnost“ takového pojetí se potvrdila nejenom ve výuce, ale i jako výhodná praktická elementární možnost, jak zacházet s dramatickým textem jako **podnětem (instrukcí) pro tvorbu inscenace**. Ale o tom vskutku až jindy a jinde.

Zatím mohu poznamenat, že dnes už nestavím motiv – stejně jako fabuli – do tak přímého vztahu k jednání postav. I když jednání samozřejmě zůstává rozhodujícím cílem, ke kterému všechno míří. Právě jednání je přece tím, co konstituuje dramatický text v jeho existenciální podstatě spojené s divadlem. V těchto skriptech se zatím mohu spokojit tvrzením, že motivy spojené s fabulí informují o základních souvislostech a okolnostech událostí, do nichž se postavy dostaly. Motivы první události *Maryši* nás informují o tom, že Vávra z různých důvodů potřebuje novou ženu (někdo se musí starat o děti, na statku není hospodyně a hlavně: Maryša přinese věno) a Lízal ví, že Maryša má zájem o Francka, který je pro něho jako ženich a zeť nepřijatelný. To všechno nepochybně informuje

o parametrech určité události, která je posléze pro postavy situací, na niž musí reagovat. Ale spokojme se pro tuto chvíli jenom tím, že v rámci fabule jsou motivy informacemi, které popisují, označují základní souřadnice a základní podobu určité skutečnosti. Tedy:

Motiv je teorií literatury považován za nejjednodušší částici slovesného uměleckého díla, která je už dále obsahově nerozložitelná. Motiv je tak nejelementárnější částí fabule dramatu, která se vztahuje k informaci o příčinách jednání postav. Zobrazuje nějakou skutečnost, která spolu tvoří postavení lidí v nesnesitelné životní situaci (dramatické situaci dramatu). Čili: užitečnost škrtů – když už jsme se škrtly jako s přirozenou a nutnou součástí přípravy dramaturgicko-režijní koncepce začali – je nutno řešit i z hlediska funkce jednotlivých promluv postav jako částic motivu. A nejspolehlivějším vodítkem pro posuzování jednotlivých motivů může být posouzení, jak vyjadřují **zájmy postav**.

Slovo zájem v sobě skrývá množství významů: soustředěnou pozornost a účast něčemu věnovanou, zálibu, oblibu, náklonnost, stejně jako i věc nebo cíl, který je předmětem této záliby a náklonnosti. Konečně leckdy v sobě zahrnuje i význam užitku, prospěchu – mluvíme o obecném či soukromém zájmu, zájmu státu, společnosti, jednotlivce. Ať tak či onak: vždycky je tu z hlediska subjektu – a o ten nám teď jde, neboť mluvíme o zájmech postav – obsažena potřeba, vůle, snaha něčím se soustředěně zabývat. Ve zmíněném odstavci prvního výstupu hry *Maryša* se Lízal a Vávra zajímají o osudy Vávrova majetku. To je společný zájem obou, jenž všechny jejich věty dovoluje řadit do **replik**, dialogu (jeden na druhé reaguje) a tvoří se přirozená a logická možnost jejich komunikace. Prostě řečeno: oba mluví o tom, co je zajímavé. A máme první motiv textu *Maryši* – motiv Vávrova majetku.

Ale to ještě není všechno. Musíme teď trochu rozšířit původní definici motivu. Ale dříve než tak učiním, dovoluji mi pokračovat v rozboru citovaného odstavce prvního výstupu *Maryši*. Víme už, že jeho motivem je Vávřův majetek. Informuje nás o jisté objektivní skutečnosti, kterou nemůžeme vidět na vlastní oči, vypráví o zájmu obou postav o tuto skutečnost. Vyprávění o tomto zájmu činí teprve motiv motivem: kompoziční jednotkou, která se včleňuje do vyššího celku – fabule – a přes ni do dramatické situace dramatu. Tohle tedy víme. Ale zatím jsme ještě neřekli, jakého druhu je ten zájem. Lízal radí Vávrovi, jak se má starat o dobytek, jak má nakládat s čeládkou. Vávra konstatuje, že všechno je marné, že stejně jde

vše od deseti k pěti a že asi své hospodářství buď pronajme, nebo dokonce prodá. Lízal to odmítá. Považuje to za řešení, které může vést až k majetkovému krachu. Končí replikou, kterou jsme už citovali: že Vávra nemůže zůstat vdovcem. U obou existuje zájem o společnou a jedinou konkrétní skutečnost – Vávřův majetek. Mají ale na řešení jeho dalších osudů rozdílné názory. Mnohokrát jsem v kapitole o dramatické situaci dramatu použil slova řešení situace. Teď se vrací znovu v nejmenší kompoziční jednotce (motivu) – to znamená, že už je výrazem určité **aktivity** postavy. Tato aktivita vždycky zakládá **vztah** postav k něčemu nebo k někomu a z tohoto vztahu roste téma.

Od motivu se vždycky dostaneme k **tématu**. S tím pojmem jsou jisté problémy. Téma bývá někdy chápáno geneticky jako předmět zobrazení, který autor nachází a vybírá jako surovinu, jež existuje mimo dílo, jako materiál pro formování svých záměrů. V tomto smyslu se téma stává synonymem pro to, co bývá označováno také jako námět či látka. Často bývá téma také pokládáno za jedinou složku významové výstavby. Zejména v práci s textem pro divadlo – v našem případě tedy s dramatickým textem – se to zhusta děje. Naopak velmi často se přehlíží, že literární dílo je singulární organizací jazykových znaků a že tato lingvistická rovina, ať chceme nebo nechceme, se rovněž podstatně podílí na významové výstavbě. Mohl bych v této problematice pokračovat. S lítostí musím ovšem konstatovat, že podněty, které v tomto směru dává současná lingvistika a literární věda dramaturgické praxi, nejsme zatím bohužel schopni využít. Je to asi přirozené. Současný vývoj divadla – a s ním spojená teorie a kritika – preferují ty složky divadelního jazyka, které jsou jednak spojeny s jevištěm a jednak se sférou nonverbální – hlavně vizuální. Což vede k názorům, které ve verbální složce divadelní významové výstavby vidí cosi zastaralého, překonaného a skutečnou i jedinou alternativu divadelního jazyka – a vůbec existence divadla jako systému, jenž může mít pro lidi nějaký smysl – hledají a nacházejí v divadle důsledně a výlučně nonverbálním, zejména pohybovém či tanečním. Tzv. „dramaturgie tématu“ vyrůstá koneckonců také odtud. Téma chápe jako osobní postoj, osobní stanovisko k nějakým problémům i osobní prožitek doby. A pro vyjádření a realizování tohoto postoje a stanoviska na jevišti se hledají všechny možné podněty – včetně literatury. Jenže v tomto případě už nejde o interpretaci literárního díla, o jeho uspořádání, systém a strukturu, ale jen o podnět, který může nějak a někudy poskytnout

pro jevištní „interpretaci“ nacházející svůj problém v „mimodivadelní realitě“ a činící z něj osobní a osobnostní téma. V „technologickém“ smyslu nejde o klasický literární text pro divadlo, ale o **scénář**, v němž je graficky zaznamenána také a především významová – tedy i tematická – výstavba, již uskuteční hlavně a právě – nebo dokonce jenom – jeviště. Studie Josefa Kovalčuka *Autorské divadlo 70. let* (Vztah scénáře a inscenace) nejen svým názvem, ale hlavně svým výkladem výstižně postihuje tento posun k „dramaturgii tématu“, a tedy i „nepravidelné dramaturgii“, jež zcela běžně pracuje s jakýmkoliv textem či – dalo by se dokonce říci – s jakýmkoliv slovesným projevem. I tento případ ukazuje, jaké rozpětí má pojem téma jak v teorii, tak v divadelní praxi. Někdy se dokonce zaměňuje s dějem či fabulí, případně s „obsahem“. Jeden termín nahrazuje druhý – často překvapivě bez větších škod, protože sice chybí přesnost terminologie, ale všichni „tak nějak“ víme nebo alespoň tušíme, o čem se hovoří. Je to docela přirozené, neboť z jistého hlediska je téma přítomné v díle jakoby „abstraktně“, jako by bylo „vylouhováno“ z konkrétních předmětných vrstev a spojuje se navíc také už s něčím, co znamená hodnotící autorovo stanovisko. Proto Timofejev spojoval téma s „ideou“ a postuloval jednotný „ideově-tematický“ základ díla. Mukařovský spojuje tematickou stránku s kompozicí, zatímco „motivická konstrukce“ je výstavbou menších kompozičních jednotek. V takové situaci se chci držet své vlastní pedagogické praxe i zkušeností těch kolegů, kteří s motivicko-tematickou analýzou na KČD pracují; tyto zkušenosti ukazují, že v samotné divadelní tvorbě je takový přístup možný i efektivní.

V kontextu těchto skript je motiv výchozím bodem jako **věcná informace** o nějaké skutečnosti. Je to zcela **konkrétní, faktický** údaj. Vymezuje „příznakovou“ vlastností motivu je právě tato informace o jisté konkrétní skutečnosti. Jakmile se ozve informace jiná, o jiné skutečnosti, nastupuje motiv další. V díle se však některé motivy buď v jisté – ohraničené – části vracejí a opakují, nebo dokonce procházejí celým dílem. Vznikají **motivické linie**. Tyto motivické linie se mohou už projevovat jako prvky kompoziční. Upozorňují důrazně na některé jevy, skutečnosti, jež chtěl autor zvýraznit. Spojením motivů, které se týkají jednoho jevu, jedné skutečnosti, vzniká nakonec jednotlivý **pohled** na danou skutečnost. Motivická linie už není pouhou informací o něčem. Je také rovinou, která nabízí určité **hodnotící** stanovisko autora, respektive díla, k této skutečnosti. Vzniká **téma** představující tento pohled, toto stanovisko, tento postoj k něčemu

či někomu. Proto zřejmě Timofejev vtáhl do pojmu tématu i „hodnocení“. Vznikl „ideově–tematický“ základ.

Pro analýzu textu, která směřuje k interpretaci jevištní realizací (transformací) – tedy k inscenaci – je postup vycházející od věcné informace v podobě motivu velmi prospěšný. Na počátku tak lze získat bohaté množství faktických údajů, jež jsou nikoliv „vyabstrahovány“, „vylouhovány“, ale tkví v **předmětných** složkách. Je to bohatá síť informací, které zakotvují slovo v předmětném materiálu, s nímž pracuje jeviště. Motivická linie pak následně začíná upozorňovat na souvislosti, jež ve věcné informaci jednotlivého motivu nejsou ještě tak výrazné. Od „nepříznakovosti“ přecházíme k „příznakovosti“. Motivická linie signalizuje, že ta nebo ona skutečnost není jen epizodickým, okrajovým jevem, ale že má svou „příznakovou“ a kompoziční váhu. Zbývá pojmenovat, proč tuto váhu má: na co poukazuje, co v dané skutečnosti zdůrazňuje, jaký pohled na ni nabízí, a tedy i jak ji hodnotí. Zbývá pojmenovat **téma** motivické linie.

Nesčetněkrát jsem se k této problematice vracel a vracím. Kdykoliv začnu s posluchači na linii motiv – motivická linie – téma pracovat, znovu si musím klást četné otázky a znovu si ověřovat, co to přináší. Je to pro mne nejchoulostivější bod celé dramaturgické „technologie“, neboť vím dobře, že balancuji na úzké, skoro neviditelné hranici, takže stačí jen krůček a octnu se v oblasti interpretace, zatímco mým cílem je jenom k interpretaci otevřít dveře, dát klíč. Už proto, že interpretace samozřejmě nespočívá jenom na motivicko–tematické analýze, ale má daleko širší možnosti a dimenze. V těchto souvislostech se také už řadu let obracím k pojmu **metajazyk**. Jistou dobu jsem se snažil uchopit dramatický text jako **jazyk–objekt** a jevištní realizaci (transformaci) jako **metajazyk**, který o tomto jazyku–objektu vypovídá. Jisté zajímavé možnosti se v tomto pojetí objevily, ale převážily nakonec problémy a pochybnosti, takže jsem od této přímočaré „aplikace“ teorie informace a logiky upustil. Jevištní realizace – a také proto hovořím o transformaci – pro mne není jazyk o jazyce, tak jako pro mne není ani překladem z jednoho jazyka do jazyka jiného. V okamžiku, kdy se teprve blížíme tomu, co pak vytvoří první stadium interpretace, to jest k explikaci, mohou nám ale pomoci některé Jakobsonovy podněty. Odvahu vrátit se v těchto souvislostech k pojmu metajazyk mi dodalo jeho tvrzení, že se „pokoušíme prostě přeložit kód, který je dán objektivně jazykovému společenství, do metajazyka“: oč jde totiž v našem případě jiného než o to, přeložit kód dramatického textu, daný

literárnímu dílu jako výraz jeho **existenciální** podstaty (vůle a touhy být uveden na jevišti) do metajazyka? Jakobson v rovině lingvistické komunikace přijal odlišení matematické teorie komunikace, která striktně odděluje praktickou (účastníkovu) a teoretickou (pozorovatelovu) zainteresovanost na komunikačním procesu. Akcentoval však, že postavení pozorovatele a účastníka není dáno jednou provždy, že je kolísavé. Pozorovatel si počíná jako „dešifrovatel“; poznává kód, který buď nezná vůbec, nebo jej nezná dokonale. Odtud je pak veden průnik do studovaného jazyka, v jehož rámci se pozorovatel stává účastníkem a „badatel o jazyku“ aktivním účastníkem komunikace.

Tento proces je analogický tomu, jímž prochází dramaturgické čtení a poznávání textu. Prolnutí obou pozic je v tomto případě jen ještě výraznější a častější; tvoří dokonce jeho charakteristický rys. Dramaturg postupuje v roli „dešifrovatele“ (pozorovatele) od textů ke kódům, aby vzápětí porozuměl jako účastník „textu skrze kód“. V tomto druhém případě se pohybuje od tématu k motivickým liniím a nakonec k motivům, zatímco v případě prvého jdeme od motivů přes motivické linie k tématům. V pedagogickém procesu postupujeme přes motivy a jejich linie k tématu, tedy od textu ke kódu. To vše pak usilujeme pojmenovat metajazykem na úrovni tématu.

Není tak velký problém identifikovat motiv jako věcnou informaci o nějakém jevu, nějaké skutečnosti. Stejně není nějaký zvláštní problém poznat, které motivy se týkají jedné a téže skutečnosti, a rozeznat pak v jejich spojení a opakování motivickou linii. K tomu stačí pouhá časová následnost – viz fabule – a logika. Problematičtější je to už s tématem. Už jsem napsal, že je to velmi tenká a nebezpečná hrana, při níž tančím nad propastí interpretace. Což je nutné, neboť platí, co už jsem napsal: otevírá tu dveře pro interpretaci, respektive pro tu její část, kterou můžeme nazvat explikací. Mluvím-li o „propasti interpretace“ a metajazyku, má to jeden jediný důvod: stále totiž jde o zakotvení, uložení interpretace textu do jeho předmětné vrstvy. Prostě o to, aby explikace (výklad), se nevznášela jako duch nad vodami, ale aby vyrůstala organicky, přirozeně a logicky ze skutečnosti, která v textu dává předpoklady k jevištní předmětnosti, názornosti; jinak řečeno, k **prezentaci**, k tomu, aby něco bylo **ukázáno**. Můžeme si vymyslet sebelepší explikaci, jestliže pro ni nejsou tyto předpoklady v textu, nastanou vždycky ohromné potíže.

Takže: téma chápu v poloze metajazyka jako **racionálně poznatelný, pojmově pojmenovatelný kód**, jenž umožňuje poznat jistou část dramatického textu v jeho konkrétním uložení v předmětné vrstvě a na této bázi i jako možnost zahájit explikaci, jež je posléze **uskutečnitelná jedině** v materiálu a pomocí komponentů, které má k dispozici jeviště.

To je ono rozšíření definice motivu, o němž jsem před chvílí hovořil: Motiv je obsahová nedělitelná, nejmenší jednotka výstavby literárního díla, protože má vždycky své téma, které je ve výstavbě dramatu nositelem vztahů postav k někomu nebo k něčemu a logicky, organicky roste ze zájmu postav o nějakou skutečnost.

Téma lze také definovat jako určitou polohu zobrazení skutečnosti. Epika ji může skládat například z toho, jak vypravěč hodnotí tu nebo onu skutečnost, jak se v ní chovají postavy, jak tato skutečnost vypadá (popis) apod. Tím může vzniknout velice složitý pohled na určitou realitu, který vyjadřuje mnohostranné vztahy k ní. Např. lze v epickém díle popsat jednání postav v jisté situaci a potom – nebo současně – je autorsky komentovat, odhalovat. Toto vše drama nemůže. Jemu nezbyvá než dosáhnout této polohy zobrazení tím, že postavy předvedou své vztahy k něčemu nebo k někomu.

Chápu tu pojem vztah jako základní **dramatickou kategorii**. Nevyslovuje jenom vzájemnou spojitost něčeho s někým nebo člověka s jiným člověkem či lidmi, ale především má v sobě také **aktivní** vůli a snahu cosi řešit. Slova v dialogu dramatu skládají věty. Tyto věty jsou výrokem = cosi oznamují. Ale zároveň také sdělují zájmy lidí o něco. Proto přestávají tyto věty vyjadřovat jenom izolované mínění jednotlivých osob, ale reagují na jiné podněty a projevují už aktivní přístup ke společnému zájmu. Na základě tohoto aktivního přístupu vidíme postavy cosi řešit, poznáváme jejich hodnocení skutečnosti, a tedy – zase to slovo – jejich vztah k ní. Tak nám autor dramatického zobrazení nabízí určitý úhel pohledu na postavu a přes ně na skutečnost, o níž se zajímají. Vzniká téma, o jehož pravdě či nepravdě můžeme uvažovat.

Lízal a Vávra mluví o Vávrově majetku. Jejich zájem je společný. Řekněme si ovšem hned, že drama zná také zájem, který není společný. Tj. partneři – dva nebo více – hovoří nikoliv k sobě, ale vedle sebe; nikoliv o jedné skutečnosti, ale každý o jiné. Zejména novodobé drama od A. P. Čechova používá tohoto vedení dialogu s velkým úspěchem tam, kde chce prokázat nezájem lidí o druhé; jejich

neschopnost komunikace, odcizení, jež je výsledkem zvěcněných vztahů lidí v moderní společnosti. Anebo existuje další důvod: různé skupiny lidí hovoří v tomtéž čase a prostoru o různých skutečnostech proto, aby autor vztahem k těmto skutečnostem obsáhl více témat. V prvním případě ztrácí dialog zcela charakter repliky, v druhém případě repliky navazují jenom na ty partnery, kteří hovoří o téže skutečnosti. Nicméně i tady naše obecné poznatky o motivu, zájmu, vztahu a tématu fungují – byť v daleko složitější podobě. I tady musíme postupovat stejnou analytickou cestou – od motivu jako nejmenší jednotky k jeho tématu, které se projevuje aktivním vztahem postav. Toto téma nám potom vytvoří svorník. Zjistíme, proč právě teď a zde různé postavy projevují zájem o rozdílné skutečnosti, jaký je důvod jejich vztahu k tomu nebo onomu. Najdeme tedy příčinu jejich jednání tohoto druhu. A tím získáme společnou rovinu zobrazení. Jejich promluvy dostanou potom charakter **zvláštních** replik. Lidé tu nereagují přímo na **slovní** podněty, ale jen a jen na témata, jež vyjevují určité hodnocení, řešení situací, jednání. Výstavba takového dialogu je samozřejmě daleko obtížnější a složitější, ale opakuji znovu, že se tu v ničem, pokud jde o fázi rozboru textu při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce, neodporuje tomu, o čem jsme doposud hovořili. Jenom je potom tím důsledněji třeba zpětně prověřovat jednotky nižší jednotkami vyššími. Tj.: klást si otázku, proč toto téma je provedeno na dvou či více rozdílných motivech, proč vztahy postav jako výraz jejich postoje ke skutečnosti a způsob jejich jednání rostou ze dvou zájmů. Vlastně vzniká definitivní význam teprve jako spojení zájmů zcela odlišných.

Podstatou motivu je potřeba postav zajímat se o jistou přesně ohraničenou skutečnost. Nový motiv nastupuje vždy tam, kde zájem se přesouvá k jiné skutečnosti, označuje jiná fakta. Vztah může být společný, ale také zcela diametrálně odlišný. Lidé k téže skutečnosti, která je předmětem jejich společného zájmu, mohou zaujímat stejná nebo různá stanoviska. Má-li to ovšem být vztah dramatický, musí se tato rozdílnost nebo jednotnost vztahů projevit vůlí do oné skutečnosti nějak aktivně zasáhnout. Proto existuje dramatická situace dramatu, která v celku i v podrobnostech textu stále k této aktivitě nutí. Lízal nabádá Vávru, aby se o majetek staral. Vávra považuje tuto snahu za marnou, chce jej opustit nebo se ho zcela vzdát. Z tohoto dramatického aktivního vztahu ke společnému zájmu (určité skutečnosti), z tohoto motivu poznáváme Lízala i Vávru z jistého pohledu. Nejenom jejich vlastnosti osobní a společenské, jejich majetkové poměry, ale především

jejich schopnost cosi řešit, nějak jednat. Toto poznání je tématem tohoto motivu. Je rovinou zobrazení, která je nám sdělena. Obecně řečeno: je to téma možnosti či nemožnosti řešit špatný stav Vávrova majetku i téma způsobu, jak to učinit.

Dramaturgická analýza musí trvale spojovat celek a části. Za rozhodující celek považují dramatickou situaci dramatu. Proto jsem jí také svůj výklad začal. Všechny části ji musí spolutvořit a také do ní zapadat. Jestliže jsme tedy určili první motiv a první téma, první zájmy a první vztahy Maryši, měli bychom se hned zeptat, zda nějak souvisejí s dramatickou situací. A mohli bychom si odpovědět, že Vávra se chce oženit teď (dramatická naléhavost času) proto, že je to jedno z možných řešení situace. Takže tento motiv a toto téma připravuje celek dramatické situace.

Máme tedy první motiv a první téma *Maryši*. Mění se okamžikem, kdy Lízal řekne Vávrovi: „Domluv se a je.“ Od tohoto okamžiku se zájem přesouvá na jinou skutečnost. Na výši věna, které je Lízal ochoten dát své dceři. Tady se mění vztahy – i téma. Oba partneři projevují aktivitu, v níž hájí ostře nekompromisně své majetkové zájmy, bojují o svůj finanční prospěch. Z rozdílnosti jejich aktivních vztahů roste jejich neméně aktivní dramatické jednání.

Aktivita vztahů se projevuje tím, že postavy chtějí něčeho dosáhnout. Nemluví si jen tak, nepovídají si jen proto, aby si povídali, ale jejich vztah k něčemu či k někomu je neúprosnou snahou cosi prosadit. Je vskutku chtěním, jež je pro člověka absolutní nutností. Toto jednání může herec zahrát, toto jednání musí režisér herci zprostředkovat, objasnit. A dramaturgický rozbor je musí objevit jako způsob vedení fabule, která rozvíjí dramatickou situaci dramatu. Vávra chce čtyři tisíce, Lízal chce dát pouze pětaticet set. Zdůrazňuji slovo „chce“ jako to slovo, které vždycky bezpečně dovolí objevit stupeň aktivity vztahů, a tedy také přesně formulované téma. Tady je máme jako na dlani: Lízal i Vávra jsou svým chtěním naprosto bezohlední majetníci, touha po penězích je motorem jejich činů. Jde o téma vztahu k majetku. V této rovině jsou v tomto motivu oba zobrazení.

Mluvil-li jsem o stupni aktivity vztahů, měl jsem tím na mysli dva velice důležité, podstatné momenty pro poznání dramatu. První je více teoretický – upozorňuje na to, že v dramatickém textu má vztah (konečně z předešlého výkladu je to snad jasné) dramatickou hodnotu tehdy, jestliže se realizuje jako předpoklad nutného dramatického jednání. Konkrétně řečeno: vztah k výši věna se realizuje jako nutnost jednání, kterým chtějí Lízal i Vávra dosáhnout svého. Proto vyčítá Vávra Lízalovi, co dal svému synovi; proto připomíná Lízal Vávrovi jeho zadluženost

a proto si nakonec navzájem říkají, jak je to s jejich hospodařením vůbec, kdo měl kdy jaké dluhy. Zrodil se mezi nimi konflikt.

Konflikt jako **svár postav** s různorodými, protikladnými vztahy a jejich přímé střetnutí jednáním, které směřuje za různými cíli, bývá často považován za podstatu dramatu, za jeho rozhodující prvek. Pokusil jsem se už ukázat, že tomu tak není; že podstatou dramatu je jeho celková dramatická situace, která vede k jednání. Konflikt tohoto typu je potom jedním ze způsobů, jímž se dramatická situace realizovaná fabulí projevuje. V případě fabule *Maryši* to platí plně – utkávají se tu mezi sebou lidé v přímém a otevřeném střetnutí. Jejich zájmy o jisté skutečnosti se na základě fabule vždycky promění v aktivní vztahy k jiným lidem, které mají charakter konfliktního jednání – přímé srážky rozdílných chtění lidí. Ale nemusí tomu tak být vždycky.

Nejmenším prvkem dramatu je motiv, který v sobě skrývá zájem lidí o jistou skutečnost, jež existuje objektivně mimo ně. Tato skutečnost je tedy vždycky trvale ve fabuli dramatu obsažena. Z ní rostou vztahy lidí – témata motivů. Říkám-li vztahy lidí, rozumím tím samozřejmě vztahy jak **mezilidské**, jež v dramatu musí být, tak i **přímé** vztahy ke skutečnosti.

Rozhodně je dramatický vztah jen tehdy vskutku dramatický, jestliže dává předpoklad k jednání. Ale konflikt mezi postavami nemusí být vždycky jeho posledním cílem. Může otevírat rozpor mezi člověkem a určitou objektivní realitou, která trvale podmiňuje jeho jednání. Potom otevřený konflikt leckdy ustupuje do pozadí, ztrácí svůj přesný obrys, ostrost. Daleko více se dostává do popředí vztah člověka k objektivním skutečnostem jeho doby, rozpor mezi jeho subjektivním snažením a chtěním a podmínkami, v nichž se uskutečňuje. To je důvod, proč Brecht nenapíše scénu odvolání Galileiho jako scénu konfliktu tohoto vědce s jeho soudci. Nejde mu totiž o vztah lidí mezi sebou, ale o vztah lidí k době, která na ně působí. Stejně tak Čechov ve *Višňovém sadu* všechny konflikty mezi lidmi vidí jako součást rozporu širšího – stále u něho existuje realita společnosti, která jim nedovoluje žít šťastně a svobodně. O tento vztah mu jde především. V jeho obecné, dějinné podobě. V *Maryše* se podobná problematika realizuje konflikty lidí, roste hlavně z mezilidských vztahů. Rozpor je v dramatu vždycky. Je to ostatně logické – dramatická situace je přece dramatická svou nesnesitelností, rozporem mezi někým a něčím. Ale tento rozpor na základě způsobu provedení fabule jako příčin jednání postav, na základě práce s motivy a jejich tématy, vytváří

různé podoby vztahů. A podoba těchto vztahů i stupeň jejich aktivity potom tvoří obsah a rovinu jednání.

Tím jsme i u praktické stránky poznání vztahů jako dynamické, aktivní složky, která má vždycky vést k jednání. Její určení je podstatné v tom, že umožňuje pochopit základní strukturu dramatu, a tím i prostředky, které nabízí ke své jevištní realizaci. Jestliže víme, že způsob práce s motivy a tématy ve fabuli *Maryši* soustřeďuje vše do konfliktů mezi postavami (to platí pro rozhodující vedení fabule trvale), potom také víme, že výklad mezilidských vztahů, příčin jednání z nich vyplývajících, je určující pro režijní i hereckou práci. A výkladu této hry dosáhneme jen tehdy, budou-li na počátku i na konci stát přesně uchopené mezilidské vztahy. Největší stupeň aktivity se pak projeví konfliktem mezi lidmi, otevřenou a nesmiřitelnou srážkou jejich jednání. Odtud potom rozlišíme stupeň aktivity vztahů třeba prvního a druhého motivu. Zatímco v prvním jsme svědky vztahů, které ještě vyjadřují jistou míru společného dorozumění, ve druhém už vůbec neexistuje.

Takto můžeme hodnotit kterýkoliv motiv a jeho téma v kterékoliv hře a velmi bezpečně rozeznáme, že postavy mají sice třeba zájem o jistou skutečnost, ale že tu nevzniká téma jako projev aktivního vztahu, což je předpokladem jednání. Že tu vlastní výklad fabule jako příčin jednání v časové následnosti nenajde nejmenší oporu. Že autor svedl dohromady některé postavy, které nás buď ve svém rozhovoru pouze slovně informují o nějakých souvislostech těchto příčin, nebo že ho zaujal nějaký námět, jež rozvíjí bez ohledu na aktivitu vztahů.

A potom si musíme nutně říci, že pro samotnou fabuli není tento dialog či monolog podstatný – a co s ním. Škrtnout všechno – jestliže třeba jsou informace téhož druhu sdělitelné jinak? Škrtnout téměř vše – a ponechat jen to, co je nezbytné pro pochopení souvislostí? Nebo se pokusit nutné informace o těchto souvislostech či některé zajímavé myšlenky vzít a umístit do jiných scén, kde se stanou součástí aktivních vztahů a dynamickým momentem nutícím k jednání?

Všechny tyto možnosti se při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce týkají škrtů či případné úpravy dramatického textu. Což je jistě také výrazný zásah do uzavřené podoby textu a objevuje se tu možnost vzniku konotátů představení. Nicméně je snad z předešlých řádek jasné, že v této fázi je podkladem pro proměny významů dramatického textu poznání fabule jako časového sledu příčin jednání. Pořád tu platí, co už bylo řečeno: dramaturg se na rozdíl od režiséra k možným konotacím představení dostává jen přes text, přes jeho literární a divadelní hodnoty.

V práci na dramaturgicko-režijní koncepci nemůže nikdy slevit z přesné analýzy toho, co dramatik vsutku napsal. Proto jsem už mluvil o laboratorních, skleníkových podmínkách dramaturgické funkce. Rozumím tím fakt, že dramaturgický výklad jde vždycky důsledně od textu a vlastně poskytuje v určitém okamžiku alespoň hypotetickou představu, jak by mělo vypadat představení jako vědecký metaznak dramatického textu.

Konečně, týká se to i jeho podílu na určení podoby vztahů. Toho, zda se projevují jenom jako mezilidské, nebo zda jde o přímé vztahy lidí k nějaké skutečnosti. I tady totiž spoluurčuje podobu představení. Jestliže zjistí, že fabule shledává a uskutečňuje příčiny jednání jenom ve vztazích mezi lidmi, potom jevištní podoba výkladu může být důsledně dosažena jen prostředky, které směřují sem. A naopak: jestliže objeví, že vztahy postav do sebe vtahují i jiné skutečnosti, nezávislé na mezilidských vztazích, potom jeho představa inscenace jako „vědeckého“ metaznaku nutně upozorňuje i na potřebu pracovat s takovými prostředky jeviště, jež tuto skutečnost dramatického textu ozřejmí i jinak než tím, jak lidé jednají mezi sebou. Je potom jisté už na režisérovi, zda se tohoto dramaturgova upozornění bude držet či ne. Ale aktivní úloha dramaturgova se při práci na textu uplatňuje také tím, jak právě i z fabule je schopen určovat možnosti nejadekvátnějších prostředků pro tvorbu představení jako metaznaku.

Do sporu o věno vstupuje jako argument Maryša Lízalovou replikou: „Kdyby to byla ženská, že by se musela zlatem pozlatit, aby ju někdo kópil!“ Lízal potom Maryšu vychvaluje: její krásu i pracovitost. Vávra to uznává. Zájem se soustřeďuje na Maryšu – objevuje se motiv Maryši. Vztah k ní je jasný: je to zboží, které má svou cenu a může sloužit jako argument ve sporu o velikost věna. Téma předešlého motivu se tu prohlubuje: předmětem dohadování, obchodu, je nejenom neživý majetek, ale i člověk. A pojednou Vávra upozorňuje, že do Lízalova statku se může dostat Francek: „Rekruti sa dó k vám lóčit se stárkou. Francek je beztak s nima.“ Začíná nový motiv, jehož centrálním zájmem je otázka, zda se Francek sejde s Maryšou. Tedy motiv strachu před setkáním Francka s Maryšou. A vztah k němu je asi takový: Vávra je ochoten toto setkání připustit, neboť je považuje za poslední. Francek potom bude na vojně a může se uskutečnit svatba. Lízal za každou cenu tomuhle setkání brání. Proto říká už zmíněnou repliku: „No ba! Pět neděl ju zavírám a potom kocóra pustím rovno do dveří.“ Řekli jsme si o ní zatím, že z hlediska prosté informace diváka o době, jak dlouho trvá vztah Maryši

a Francka – respektive jak dlouho Lízal jejich vztahu brání – by bylo možné tuto repliku škrtnout. Jestliže ji ovšem budeme posuzovat z hlediska vztahů jako tematizovaných pohledů na postavy, jež jsou příčinou jejich jednání, potom se tato možnost do jisté míry zpochybňuje. Neboť Lízalovo téma velké obavy před Franckem a jeho odporu k němu zakládá právě touto replikou zřetelnou příčinu jeho dalšího jednání v prvním dějství (např. proto musí Francek vyrazit dveře) a nepochybně se toto téma obavy projeví také v nátlaku, který bezprostředně poté vykoná Lízal na Maryšu, aby si vzala Vávru.

Snad bude při této příležitosti vhodné znovu připomenout, co už bylo řečeno: zájem o jistou skutečnost, základ motivu, je většinou společný. Vztah k této skutečnosti bývá rozdílný. To znamená, že téma se nám může jistým způsobem členit a dělit: tvořit tak různá jednání, která jsou vždycky náznakem konfliktu či rozporů. Právě toto členění tématu na základě zájmu o jednu skutečnost, společného motivu, je v dramatu jedním z možných zdrojů trvalého napětí a realizuje často dramatickou situaci dramatu do nejmenších detailů. V našem případě se vztah k Franckovi člení do taktizujících a perspektivních vztahů Vávrových a zarytosti Lízalovy, jenž důsledně pokračuje v tom, co začal před pěti nedělemi. Jeho vztah k Francovi je v minulosti, přítomnosti i budoucnosti jednoznačně dán tím, že Maryša musí být před Franckem uchráněna vždy a všude. Proto je nutno z hlediska tohoto tématu vážit škrtnutí oné poslední Lízalovy repliky, neboť je dosti důležitou součástí tematické výstavby jistého motivu a dokonce, jak hned poznáme, i tematické výstavby vyššího celku. Prakticky to znamená, že škrtnutí každé repliky musí být posuzováno ze dvou hledisek: z hlediska nutné a nezbytné informovanosti diváka o faktech, která tvoří souvislosti objektivně existující reality, a z hlediska motivické a tematické struktury díla, která vytváří vztahy jako nezbytnou příčinu jednání. A v poslední instanci provádí také fabuli.

Lízalova replika je tedy součástí vyššího motivického a tematického celku. Skládají jej motivy a témata prvního výstupu hry *Maryša*. Neboť cílem motivické a tematické analýzy není jenom poznat jednotlivé částice. Cílem je také poznat všechny příčiny jednání, které v časové posloupnosti tvoří fabuli. Jedinou možností, jak propojit motivy v jednotný celek, je klást si otázku, zda pro všechny dosud zjištěné motivy *Maryši* neexistuje jistý společný jmenovatel. Nepochybně ano – je to sňatek Maryši a Vávry. To spojuje všechny zájmy projevující se v těchto motivech v jednu linii, kterou nazveme **motivickou linií**. Na základě zájmu o tuto

jednotící skutečnost se potom rozvíjejí všechny vztahy, témata. Přitom při vši konfliktnosti těchto vztahů se shledáváme rovněž s jistou jednotou – je to chtění, vůle tento sňatek uzavřít, nedat Maryšu Franckovi, ale Vávrovi. Neboli nad jednotlivými tématy jednotlivých motivů se rovněž zdvihá společná **tematická linie**, která ukazuje téma sňatku jako projev obecného postoje, jenž přes všechny rozpory a neshody mezi Lízalem a Vávrou ukazuje, že jejich vztah k lidem a skutečnosti vůbec je stejný. Jejich rozpory nelze pominout. Znovu potvrzují, že na rozdíl od motivu je téma členitelné. Právě z tohoto důvodu si musíme klást otázku, co je v které tematické linii nejdůležitější: které vztahy považujeme za nejpodstatnější pro další rozvoj jednání. V našem případě je tematická linie spojena se zájmem o sňatek Maryši s Vávrou. To je základní příčina dalšího jednání. Tento vztah určuje také toto téma jako **hlavní** téma tematické linie. A téma rozporu Lízala a Vávry o výši věna jako téma **vedlejší**.

Toto zjištění ukazuje velice podstatnou věc: témata jsou jednotlivé významové složky v díle hierarchizovány; tak se tu vytváří systém témat, která směřují přes témata vedlejší a hlavní až k **základnímu tématu díla**. V dramatu tak roste i stejně složitá hierarchizace vztahů, z nichž některé jsou pro vedení fabule (jako příčina jednání) hlavní a zase dohromady tvoří základní vztahy díla. Přitom může docházet k výrazným přesunům pokud jde o hlavní a vedlejší témata. Tj.: v určitém okamžiku se jistě téma, jistý vztah, který byl doposud hlavní, může stát vedlejším – a opačně.

Vracím se při této příležitosti k otázce vztahu mezi dramatickým textem a představením, která je rozhodující otázkou pro tvůrčí činnost a postavení dramaturgie. V rámci toho, že dramaturg je povinen v první fázi své práce poznat objektivní hodnoty a principy dramatického textu, vlastně vytvořit ideální představu inscenace jako metaznaků, je povinen naprosto přesně určit i hierarchii témat a vztahů jako vedlejších a hlavních příčin jednání. Vykládá a analyzuje na místě prvním fabuli takovou, jaká vskutku je, jak ji napsal autor. Musí nezbytně upozornit na to, že hlavní tematickou linii onoho výstupu Maryši, který nám slouží jako příklad, je vztah ke sňatku a odtud že pramení jednání Lízala a Vávry. Ale na druhé straně: protože dramaturg se podílí na zrodu dramaturgicko-režijní koncepce, která nutně počítá už s možnostmi jevištních konotací, může také – nebo dokonce musí – upozornit na předpoklady, které pro ně dává výměna míst mezi vedlejšími a hlavními tématy. Může a musí sobě i režisérovi položit otázku, co se stane, jestliže hlavním tématem se stane rozdílný vztah Lízala a Vávry k výši věna. Nebo ještě

dále: zda by hlavním tématem nemohl být jejich rozdílný vztah k Franckově snaze rozloučit se s Maryšou. Neodpovídám teď na to, co by se těmito přesuny stalo. Koneckonců zase by bylo nutno prověřit je celkem fabule. A jediné tehdy, kdyby v něm tyto změny fungovaly, lze je uplatnit. Jinak řečeno: funkce dramaturga se uplatňuje také jako spojení přísné analytičnosti a tvořivé provokace. Ona analytičnost se projevuje jako systematické upozorňování na to, že – zatím jsme u fabule, zůstaňme tedy jenom u ní – sebelépe vymyšlená příčina jednání jako jednotlivost už nezapadá nikterak a nikde do celku. A tvořivost je objevování všech možností, které fabule dává pro změny příčin.

Ale ať už se témata a vztahy jakkoliv přesouvají a mění, jedno zůstává stejné: základní téma dramatu. Kdybychom si toto pletivo vztahů a témat představili jako určitou pyramidu, potom na její vrchol lze vstupovat různým způsobem. Ale ten vrchol je stále stejný. Takže jedním ze základních úkolů dramaturgicko-režijní koncepce je také nalezení tohoto vrcholu – základního tématu dramatu jako rozhodujícího významu, jenž je autorem vložen do textu. Znovu nezbyvá než opakovat, že všechna vedlejší a hlavní témata je zase potom třeba zpětně posuzovat z toho hlediska, jak zapadají do tohoto základního tématu a jak jej spoluutvářejí. Jinak řečeno: je nutno vždycky všechny vztahy jako příčiny jednání posuzovat jako spolutvůrce celkové realizace všech příčin jednání; komplexního systému jednání, jímž je fabule. Z tohoto pohledu se potom fabule dramatu jeví jako jednota mezilidských vztahů a vztahů postav k obecné objektivní realitě, jež jsou v časové následnosti příčinou jednání. A na základním tématu dramatu – lépe řečeno na jeho završení – se fabule maximálně podílí v okamžiku, kdy její průběh zruší prazákladní příčinu, jež v časové posloupnosti – jako systém příčin a následků – uvedla v pohyb veškeré jednání veškerých postav. Kdy tedy fabule jako jeden z prostředků provedení dramatické situace dramatu poukazuje čitelně a zřetelně pouze k jednomu z podstatných faktů, jež vytvořily nesnesitelnost životního postavení postav.

V *Maryše* je základem dramatické situace (či lépe obou jejích částí) sňatek, který byl uzavřen na bázi majetkových vztahů. První část fabule tohoto dramatu vyrůstá ze vztahů k tomuto připravovanému činu. Jedni jej chtějí uskutečnit, druhí se mu brání. Analýza hlavních a vedlejších témat se musí provádět na této bázi: tj. jak zobrazují a sdělují tento vztah lidí k této skutečnosti. (Upřímně řečeno: zdá se mi, že mi celou první částí dramatické situace prochází jen jedna rozhodující motivická

linie – zájem o sňatek. Neříkám, že tu nejsou i další motivy, ale domnívám se, že nenarostou nikdy do takové motivické linie, která by byla s touto rovnocenná).

Ve druhé části je manželství uzavřeno. První její motiv hned signalizuje, že po Franckově návratu z vojny se znovu zdvihne zájem o jeho další osudy. A téma, které z tohoto motivu vyrůstá, ukazuje, že Francek se s ním nemůže smířit. A dál se ve třetím dějství dozvíme, že Vávra žaluje Lízala, že se ti dva nedohodli o věno, že jejich majetkové vztahy jsou nadále konfliktní. Z toho také pramení jejich jednání; téma chápání všech mezilidských vztahů jako vztahů peněžních a majetkových tu pokračuje. A konečně je tu sama Maryša.

Lízal chce, aby šla zpátky domů, neboť tak nebude muset dát Vávrovi slíbené věno. (Maryša: „Pro peníze si mě bral, proč mu je nedáte?“) Maryša domů nechce, když se dozví tuto příčinu. (Maryša: „Proto vy chcete, abych šla k vám?“ A jinde: „Ostatně, co je mně do toho? Já se neprodávala, prodával ste vy.“) Nechce být znovu předmětem obchodu, zbožím. Vávra chce slíbené věno. Ale zároveň se střetává s Franckem. Protože ten chce svou pomstu, kterou může uskutečnit jenom tak, že Vávrovi odloudí Maryšu. (Francek: „Běda, běda vám, stréčku Lízale, a běda tobě, Vávro – živýho Boha sem tenkrát přísahal, že se pomstím na každým a na všech a na tobě, Vávro, névíc... Já budu za tvó ženó chodit, já se s nů budu scházet.“) Vávra tomu chce za každou cenu zabránit – nemůže Maryšu pustit, i kdyby měl Francka zabít. (Vávra: „Zastřelím já ti, jak je Bůh všemohocí nade mnó, zastřelím ti!“) Francek nutí Maryšu, aby opustila Vávru, chce, aby s ním šla do Brna.

Tak tu máme – zhruba řečeno – tyto motivické linie: zájem o vyplacení či nevyplacení věna; zájem o Maryšino setrvání v manželství jako možnost toto věno dát či nedat; zájem o pomstu Lízalovi a především Vávrovi; zájem o záchranu Maryši jako zákonité manželky. Rozdílné vztahy k těmto zájmům jako příčiny jednání přinášejí konflikty: Lízal – Vávra, Francek – Lízal a hlavně Francek – Vávra. A Maryša? Nechce se vrátit k Lízalovi, nechce jít s Franckem, ale chce ho zachránit před Vávrou. Je v konfliktu se všemi, má ke všem skutečností zcela jiný vztah, a proto také jedná vždycky jinak, než je od ní požadováno. Tak se pomalu rýsuje základní téma dramatu, které se soustřeďuje k Maryše. Ona se stala předmětem obchodu, ona byla přinucena k sňatku proti své vůli, její postavení jako zboží trvá dále. Odmítla je už před sňatkem, musí je odmítnout znovu. Z tohoto vztahu ke skutečnosti pramení její jednání vůči Lízalovi. Je to téma odporu proti mrzačení vztahů lidí v zájmu majetku. Vávru jednou za svého muže přijala, ale nemůže dovolit, aby

zabil Francka, a to za žádnou cenu – i kdyby měla obětovat sama sebe. Je to téma velké, nezničitelné lásky, která je schopna nekonečného sebeobětování. Ale pozor: Maryša nebude tuto svou velkou lásku zachraňovat tak, že by udělala cokoli proti svým zásadám: proti tomu, co ve svém etickém kodexu považuje za správné. Je to téma pevnosti postojů a principů, téma věrnosti člověka svému svědomí a svému přesvědčení. Všechna tato témata jsou – jak ostatně jinak – promítnuta do mezilidských vztahů, všechna mohou být v určitém okamžiku ve fabuli hlavní nebo vedlejší. Ostatně tomu tak skutečně v samotném dramatu už je. V jednom okamžiku se musí Maryša vzepřít Lízalovi, v dalším odmítá Franckovu nabídku, aby vzápětí poté pochopila, že konflikt mezi Vávrou a Franckem došel tak daleko, že se hraje o život a o smrt. A jediné ona že může tuto hru rozřešit. Ze všech těchto vztahů se rodí její čin poslední. Zabíjí Vávru, ničí sama sebe. V tomto činu vyjeví fabule neúprosně téma základní: téma lidského citu, s nímž se zacházelo jako se zbožím, který však byl trvalý, a nemohl-li se normálně realizovat, musel i vzhledem k pevnosti etického přesvědčení hrdinky vést k jejímu záměrnému a dobrovolně podstoupenému sebezničení. Hra bratří Mrštíků se nejmenuje nadarmo *Maryša*. Tímto názvem se jednoznačně naznačuje, ke komu se základní téma váže, o koho v pletivu vztahů a jednání fabule jde především. Proto je také poslední čin Maryši logicky koncem fabule. Byla zrušena základní příčina, která vytvořila nesnesitelnou dramatickou situaci; dala první impuls ke konfliktním mezilidským vztahům a stala se prapůvodní příčinou jednání: sňatek.

Obrátíme se teď od konce k začátku: fabule začíná tam, kde se poprvé objeví motivicky zájem o jistou skutečnost, jež konkrétně vytvoří takové vztahy, které jsou pro všechny příčinou jednání v kauzální a časové následnosti. Tento motiv fabule se nazývá **zápletk**a. Proto fabule končí tam, kde je tato příčina odstraněna. V *Maryše* se zápletk objevuje už ve druhém a třetím motivu prvního výstupu. Neboť už tam se mluví o sňatku, který je smlouván jako obchod. Odtud potom vyrůstají další vztahy jako příčiny jednání. Provést důsledně fabuli jako souhrn vzájemných vazeb dramatických vztahů, jednání a témat znamená tedy provést souhrn příčin a následků jednání mezi motivem, který tvoří zápletku, a činem, jenž ruší skutečnost, která byla příčinou této zápletky. V *Maryše* tato realizace fabule začíná prakticky hned prvními slovy (při dobré vůli bychom dokonce i její první motiv mohli chápat jako součást výstavby zápletky, neboť už tam se naznačuje, že jde o sňatek) a končí posledním slovem, že Maryša Vávru otráвила. Jinak řečeno:

v dramatu *Maryša* je fabule rozhodujícím prostředkem realizace dramatické situace dramatu. A je také jako souhrn příčin jednání postav v časové a příčinné posloupnosti určujícím prostředkem pro tvorbu tematické výstavby i pro určení vztahů. I tohle musí dramaturg v zájmu dobré inscenace poznat a při další práci důsledně uplatňovat. Neboť jestliže základní téma dramatu vyplývá především z fabule, tak potom podíl dramatického textu na základním tématu samotné inscenace je dán především způsobem, jak se zachází s fabulí. Obecně řečeno: analýza fabule je pro dramaturga způsobem, jímž naplňuje své postavení mezi literaturou a jevištěm. Neboť pochopení podílu fabule na vytvoření základního tématu dramatického textu (literatury) mu zároveň dovoluje spoluvytvořit představu o tom, k čemu hlavně se orientovat v tematické stavbě prostředky jeviště.

Že tomu tak je, to by mohla dokázat dramaturgická analýza třeba fabule Čechova *Višňového sadu*. Chceme-li objevit, jaká je konkrétní příčina jednání **většiny** jeho postav, jež se rozvíjí v časové a kauzální následnosti, potom ji bezpochyby najdeme v jednom jediném: v nutnosti prodat sad, aby se tím vyřešila krizová finanční situace; jinak skončí celé panství s višňovým sadem v dražbě. Nezdůraznil jsem tu slovo „většina“ náhodou. I tato skutečnost totiž dokazuje, že *Višňový sad* patří k těm dramatickým textům, které úlohou fabule omezují. Neboť jak zápleтка (prodej višňového sadu) nutí plynule a trvale jednat třeba Charlottu nebo Piščíka? Zejména toto „dítě štěstěny“ bychom ze zápletky, a tedy z fabule vůbec nepochopili. A jsou tu zajisté i jiné postavy, které se sice o prodej sadu mohou zajímat, ale nemohou se v něm přímo jednáním angažovat, neboť nemají takové sociální postavení, jež by jim umožňovalo do této problematiky vstupovat. Ba dokonce ani svými nejsoukromějšími zájmy nejsou zase tolik na prodej či zachování sadu vázáni (Jaša, Duňaša, Trofimov, Jepichodov). Někdo může namítnout, že prodej či dražba sadu tak či onak přece zasahuje do jejich osudů. Samozřejmě že tomu tak je. Ale přímo ve vztahu k prodeji se jejich jednání neprojevuje. Nebo ještě lépe: není to prapůvodní příčina jejich jednání. Museli bychom se vrátit k dramatické situaci tohoto dramatu a hledat ji především tak, abychom mohli definitivně určit důvody jednání i stupeň jeho aktivity. Kdybychom vycházeli pouze z motivů fabule, pak bychom ji viděli jako velice oslabenou, okrajovou a minimálně se podílející na základním tématu dramatického textu. Zase to jenom dokládá, že fabule je jedním z prostředků provedení dramatické situace dramatu. A že tedy dramaturg nemůže začít jinde než u této situace.

Jakkoliv se teď nechci zabývat rozbořem *Višňového sadu* a také v následujícím textu se k němu budu obracet jen pro příklady, přece jenom bych chtěl alespoň dokončit načatou myšlenku. Při analýze dramatické situace této Čechovovy hry bychom asi našli jako jednu z rozhodujících hodnot skutečnost, že vytváří nesnesitelné postavení lidí ve vztahu k jistým zákonitostem kapitalistického tržního mechanismu. Jedni mu rozumějí a ovládají jej (Lopachin), jiní jsou vůči němu bezmocní (celá rodina Raněvské). A Piščik je kdesi mezi tím. Ten mechanismus jej neustále zaplétá do dluhů, ale zase mu poskytuje šťastnou náhodou šanci – tj. peníze. A už bychom asi z této podoby nesnesitelnosti dramatické situace *Višňového sadu* našli společný jmenovatel pro jednání postav, které je jen do určité míry spojeno s vedením a podobou fabule. V této souvislosti by se nepochybně ukázalo, že fabule *Višňového sadu* se podílí na provedení jen jisté části nesnesitelnosti dramatické situace, a proto i jen na stejně jisté části základního tématu hry a vztahů jako příčin jednání. Příznačné je už to, že zápleтка začíná až na str. 12. A co víc: ruší se, ačkoli má hra čtyři dějství, už ve třetím, na straně 51. Jestliže celý Čechovův text má v Suchařípově překladu, který vydala DILIA roku 1969, celkem 66 stran, znamená to, že na 26 stranách a v jednom dějství se fabule vůbec nepodílí na stavbě tématu. Prakticky jedna třetina textu – její tematická a vztahová struktura – s fabulí nesouvisí.

Omlouvám se za toto mechanické počítání stran. Ale chtěl jsem takto názorně dokázat, že toto Čechovovo drama prostě nepotřebuje fabuli pro tematickou hierarchii a že i pro příčinné vztahy a vazby Čechovova dramatu není fabule zcela tolik významná jako v *Maryše*. A že dramaturg, který se účastní práce na jeho inscenování, musí poukázat na to, že dramatická situace i základní téma textu se realizují i jinak než jenom fabulí. A připravit tak režiséra na základní otázku, čím a jak skuteční tyto významy, jež nejsou vázány na fabuli.

Typ provedení jednání v *Maryše* je jiný. Na počátku je základní příčina dána fabulí, která funguje celou hru a je zrušena jejím koncem. Tato základní příčina má své různé podoby a polohy: je příčinou dalšího jednání. Lízal s Vávrou domlouvají sňatek. Chrání Maryšu před Franckem. Proto ho Lízal odhání od svého domu (výstup třetí). A proto ve výstupu čtvrtém se dohodne s Vávrou na výši věna – připraví sňatek. Čili prapůvodní příčina se vzápětí projeví jako jistý následek, který je dále zase určitou příčinou. Časová posloupnost rozvíjení fabule, která platí vždycky, tu má svou konkrétní podobu v přímém a bezprostředním sdělování

příčin a následků jako po sobě jdoucí řady. Její poznání je takto snazší a svým způsobem i přitažlivější, neboť okamžitě vždy zainteresuje na tom, jaký bude mít která příčina následek a co tento následek jako další příčina zase vyvolá. Proto se velice často mluví o tom, že dobré, divácky přitažlivé drama musí mít napínavý **příběh**.

A jsme u pojmu, který v divadle doslova straší. Straší jako jistá vlastnost dramatického textu, bez níž – jak se věří – se inscenace těžko dočká všeobecného diváckého zájmu. A straší jako termín, s nímž se stále operuje, aniž se přesně vysvětlí, co se jím rozumí.

Začnu tím druhým strašákem. Řekněme si rovnou, že jako nástroj přesné analýzy současná literární věda vlastně tento pojem vůbec nezná. Opírá se o jiné, z nichž některé v tomto díle vykládáme ve vztahu k dramatu, o jiných chci ještě mluvit v díle druhém. Ale pro divadelníky je asi nezbytný, jinak by se tak často nevyskytoval, netvořil by jaksi základní součást jejich pojmové výbavy. Potřebují jej skutečně – nebo jde o výraz konvence, která nevzala na vědomí vývoj třeba právě literární vědy, o niž se přece musíme opírat, chceme-li rozebírat dramatický text jako literaturu?

Slovník spisovné češtiny definuje příběh jako něco, co se sběhlo, událost, příhodu. Už jsem jednou řekl – na počátku této kapitoly – že událost jako specifickou dramatickou kategorii chápu. Ale zároveň jsem ukázal, že v dramatu je přímo vázána na jednání. Jednání tvoří podstatu dramatické události. Nic jiného jí být nemůže – na rozdíl od epiky, kde lze o události referovat, popisovat ji, sdělovat o ní zprávu jako o něčem, co je viděno zvenčí. Ale tohle v dramatu nejvlastnější podstatou události být nemůže, neboť postavy jsou přímo v ní. Jsou jejími subjekty i objekty. Ale ovšem: jsou přece v dramatech místa, kde někdo referuje o tom, co se sběhlo mimo jeviště, událo se takřkajíc kdesi jinde. Dobré drama ale nerefereje o událostech jen proto, že jsou zajímavé jaksi samy o sobě. Vždycky je nějak okamžitě činí součástí jednání osob, jež je určeno přímo pro jeviště. Neboli: i tyto události jsou dynamickým prvkem příčin jednání postav. Mluvíme-li tedy o událostech dramatu, mluvíme koneckonců vždycky o akci, jednání.

Odvolávám se tu na příklad z Čechova, o němž se přece tak často mluví jako o autorovi bez příběhů – tedy bez událostí. V dějství prvním referuje Aňa o své cestě za matkou do Paříže. Stane se tak v okamžiku, kdy Varja projeví radost nad tím, že Aňa je zase doma. A jakmile Aňa Varje odreferuje o svém cestování, vrací se k otázce, co doma; zaplatili už dluhy? A dovídá se, že se má panství v srpnu

prodat. Událost mimo jeviště – cesta – je tak přímo začleněna do jejího jednání – a ještě přesněji do motivu zájmu o domov, do tématu domova – které se odehrává teď a zde. Je to jedna jediná událost, z níž by mělo vyplynout všechno, co jsem naznačil ve zmínce o motivu a tématu: Anin vztah k cizině jako příčina jejího jednání ve chvíli, kdy se vrátila domů. Asi opravdu nejde o příběh, ale o událost jako jistou kategorii, která v sobě v dramatu uzavírá v jeden celek jak příčiny jednání postav, tak jejich konkrétní podobu. Neboť jak jinak by asi projevila Aňa svůj vztah k domovu, kdyby za sebou neměla trpkou zkušenost z cesty do ciziny.

Ale přesto třeba Walter Kerr – při vší úctě k Čechovovi – ve své knize *Jak napsat hru* obvinil tohoto autora, že v zájmu analýzy charakteru dal podnět k tomu, aby z dramatických textů zmizel příběh. A zhmotnil tak literárně velice přitažlivě onu první podobu strašáka příběhu. Přečtěte si dobře část třetí jeho knihy (Jak zkazit dobrý příběh): vyloupneme-li z ní její jádro, potom uvidíme, že vášnivě obhajuje příběh jako základ dobrého dramatického textu. Ovšem příběh v jisté podobě – jako trvalé napětí diváka nad otázkou, jak to dopadne. V závěru této části to Kerr formuluje velice sugestivně: „To pohádkové ,když‘ nás pronásleduje dnem i nocí. ,Co se stane dál?‘ se neustále šeptem ozývá uvnitř nás“ (W. Kerr, *Jak napsat hru*, Praha 1963, s. 120). Ano, souhlasím s tím, že se lze také ptát takto: „Když budu jednat určitým způsobem, co se stane dál? (Tamtéž)“ Ale myslím si, že problém je jen a jen v jednání. Nebo ještě jinak: když budu jednat určitým způsobem, jak se zachovám v nesnesitelnosti celku dramatické situace dramatu? Nejde podle mého názoru o událost jako o pouhý souhrn určitých vnějších faktorů. Jde zase jen a jen o událost jako dynamickou souhru všech vnitřních a vnějších parametrů; o příčiny jednání a jejich podobu jako nedílný celek. Tak může drama vskutku napínavě poznávat jak postavy (řečeno s Kerrem: charaktery), tak předvádět skutečnost, v níž se ocitly a již nutně svým jednáním jakéhokoli druhu spolutvoří.

Říkám záměrně jednáním jakéhokoli druhu. Neboť z hlediska Kerrovy definice příběhu je ve *Višňovém sadu* vlastně jediným zajímavým jednáním ve smyslu otázky, co se stane dál, problém, zda bude nebo nebude prodán višňový sad. Vzrušuje nás tedy jednání zaměřené na základě zápletky k jedinému cíli. Ale mohou nás snad vzrušovat i jiné otázky: vezme-li si Lopachin Varju, dostane-li Jepichodov Daňušu nebo získá-li ona Jašu, odejde-li Aňa s Trofimovem, vrátí-li se Raněvská do Paříže atd. atd. Uvádím tu jenom některé konkrétní problémy, které musí stejně konkrétně postavy svým jednáním vyřešit. I tady jde o to, co se

stane. Jenže je to jednání, které neroste z jedné jediné příčiny jednání všech postav, jíž je zápletko.

Kerr zápletku hájí. Nic proti tomu, dobrá zápletko může být dobrým předpokladem dobrého dramatu. Ale jenom jistého typu. Toho, v němž motivy a z nich vyplývající vztahy, témata, příčiny jednání i jednání samo tvoří nepřetržitě po sobě jdoucí řetěz kauzální i časový, obracející pozornost k jedné jediné základní skutečnosti. Tak jako tomu je v detektivce, která je klasickou zápletkovou hrou. V ní se nepochybně pořád ptáme, co se stane, když... Ale tato otázka směřuje stále do jediného bodu: co se stane s odhalením zločince, když ten nebo onen bude jednat takto? A to, co platí pro detektivku jako klasickou zápletkovou hru, platí pro každou hru, která prakticky vzrušuje jednou jedinou otázkou – a má tedy přísně zbudovanou hierarchii témat jenom na fabuli. Příběh je dramatický text, jehož předivo vztahů, témat, příčin jednání i jednání samotného stojí na fabuli, která důsledně zápletkou začíná a zápletkou končí a směřuje tak trvale do jediného bodu, k jediné otázce. Ale co když chceme položit otázek více? Co když dramatický text chce zobrazit a sdělit větší počet problémů skutečnosti? Musí si potom počínat s fabulí poněkud jinak. Tak, jak to učinil Čechov, ale i Brecht. Pro dramaturga je tu jeden jediný závěr: příběh není pojem, s nímž by měl pracovat. Jeho úkolem je rozeznat typ fabule, její účast a podíl na provedení dramatické situace a způsob, jak realizuje témata, vztahy, příčiny jednání i jeho podoby časové a kauzální souvislosti. Nemůže mluvit o příběhu. Musí hovořit o určitém typu fabule, která – a o tom nelze pochybovat – může mít pro diváka velkou přitažlivost tím, že koncentruje jeho zájem na vyřešení jedné základní otázky, jež vzniká ze zápletky a vším odpovídá na to, jak to s touto zápletkou dopadne, jak se vyřeší.

I podoba fabule *Maryši* je z tohoto rodu. I ona stále udržuje diváka v napětí, jak to dopadne se skutečností, která tvoří podstatu motivu zápletky – nejprve zda bude sňatek uzavřen a co pro to a proti tomu lidé udělají. A potom: jak se s tím vyrovnají, jak budou jednat na základě toho, co se stalo. Všechny příčiny a následky jdou v čase **nepřetržitě** za sebou.

Ale fabuli lze provést i **přetržitě**. Tak se vynořuje problém, který úzce souvisí s tím, co bylo řečeno o příběhu. Vlastně polemiku s ním jenom doplňuje a rozšiřuje. Příběh – v onom kerrovském pojetí – vskutku předpokládá nepřetržitě po sobě jdoucí příčiny a následky i jednání jako jejich výsledek. Tak jako je tomu v *Maryše*. Dohoda mezi Lízalem a Vávrou o sňatku okamžitě vytvoří příčinu dalšího jednání

a vyvolá v život další činy. Franckův návrat z vojny znovu ožíví celou problematiku tohoto sňatku a zase z toho vyplynou akce, které jdou vzápětí po sobě a obracejí zájem k tomu, co se odehrálo v minulosti. Dramatická situace realizovaná fabulí, jež stojí a padá se zápletkou, ostatně jiné řešení ani nepřipouští. Neboť v celém jejím kontextu je zápleтка jako původní příčina jednání stále obsažena a všechno se vrací stále k ní. Časová posloupnost tu uskutečňuje existenci jednoho jediného základního faktu – bytí ve změnách, které přináší čas. To, co jsem před chvílí naznačil o nepřetržitosti fabule *Maryši*, o stálé přítomnosti skutečnosti sňatku ve všem, co lidé činí, to jenom potvrzuje.

Ale ve *Višňovém sadu* je tomu zase jinak. Poprvé – abychom zase počítali stránky – se o prodeji mluví na straně 12. Potom se nepřímou o potřebě a také o možnosti zaplatit dluhy zmíní Gajev v rozhovoru s Aňou na straně 21. A znovu se tato otázka vrací na straně 26, když nutnost prodeje připomíná Lopachin. Raněvská reaguje větou: „Kdo to tady kouří ty ohavné doutníky...“ Následuje její povzdech nad prázdnou peněženkou a nad způsobem vlastního hospodaření. Raněvská potom vyčítá Gajevovi jeho chování v nádražní restauraci, lituje, že do ní jela na snídani. Poté proběhne střetnutí mezi Gajevem a Jašou. A teprve na straně 28 se znovu Lopachin vrací k problému prodeje višňového sadu.

Znovu se omlouvám za počítání stránek. Ale kdybychom například podrobně analyzovali situaci mezi stranou 26 a 28, zjistili bychom, že fabule je tu jenom součástí daleko širších a obecnějších vztahů a příčin jednání. Že provádí jenom část vztahů lidí k sobě i ke skutečnosti. Že se do ní vklíní další problémy, které teprve spolu s ní tvoří jistou tematickou linii jako celek. A přechíst, vyložit, pochopit, analyzovat tuto tematickou linii znamená také pochopit přetržitost fabule jako prostředku, jímž lze zmnožit významy. A tedy vidět svět jako spojitě prouděnní mnoha skutečností, které ovlivňují jednání člověka.

O to jde především. Nemůžeme fabuli chápat jako pouhý technický prostředek. Je nástrojem, jímž dramatik vidí svět. A použití tohoto nástroje je pro něho způsobem, který mu umožňuje vyjádřit, co chce nebo co by chtěl. A tím se vlastně dostáváme k závěru výkladů o fabuli. Jestliže drama považujeme za umělecké dílo tematizované, potom fabule není nic jiného než jedním ze základních výrazových prostředků, které témata spoluvytvářejí a sdělují. Účastní se tak tvorby modelu skutečnosti, již drama zobrazuje, a zároveň způsobu, jímž se tento model stává prostředkem komunikace, tj. může být sdělován a vnímán.

Jestliže ovšem mluvíme o dramaturgii jako divadelní funkci, jež se pohybuje mezi literaturou a divadlem, pak si řekněme, že i fabule má jako prostředek zobrazení a sdělení dramatu tutéž mezní polohu. Svými základními vlastnostmi patří literatuře. Jejím materiálem je jazyk. Jazyk přináší literatuře tři základní druhové vlastnosti: časovost, zvukovost a tematičnost. Zvukovost poskytuje dialogu možnost, aby byl slyšen. Divákem i partnery na jevišti. V tvorbě vztahů dovoluje tedy větám stávat se replikami mezi jednotlivými postavami. Protože se v tomto prvním dílu zabývám problematikou některých prvků dramatické struktury především z toho hlediska, jak provádějí dramatickou situaci dramatu, jakož i z hlediska praktické činnosti dramaturga, možností použít je při tvorbě dramaturgicko-režijní koncepce, ponechávám zatím kapitulu o dialogu dramatu stranou. I když jsem si vědom jeho důležitosti pro jednání, jež je mi kritériem nejvyšším. Ale na druhé straně: přestože dialog je přímo klasickým výrazem toho, že dramatický text je literaturou, jsem přesvědčen, že pro dramaturga je především prostředkem, jak může ještě dále proniknout ke spoluurčení jevištní podoby. Proto jej ponechávám do toho dílu *Základů dramaturgie*, který se bude především věnovat této problematice.

Tematičnost umožňuje vybudovat systém motivů a témat jako zobrazení určitých faktů reality a zároveň dovoluje realizovat určitou záměrnou rovinu zobrazení. A konečně časovost umožňuje provést fabuli jako souhrn příčin jednání v čase po sobě následujícím.

Analyzuje-li takto dramaturg fabuli jako součást literatury, potom si při vědomí specifčnosti dramatu buduje první předpoklady k tomu, aby pochopil jisté prvky divadelnosti dramatického textu, které umožňují jeho převod na jeviště. U fabule tato divadelnost vystupuje samozřejmě do popředí v podobě jednání, k němuž musí koneckonců všechny zájmy a vztahy vést. Dramaturg tu vychází z literatury, aby její tři základní materiálové vlastnosti kontroloval a zároveň rozvíjel další momenty, jež směřují už k jevišti. Zvukovost, tematičnost i časovost se mu prostřednictvím fabule proměňují nutně ve vyprávění o jednání. Ale to samo nestačí k tomu, aby fabule mohla být jevištně předvedena, aby se mohla stát prvkem divadla. Jsou tu i jiné prvky, které musí dramaturg vzít v potaz. A jedním z nich je prostor, který fabuli chybí.

Děj

O prostoru už jednou byla řeč – jako o součásti dramatické situace. A jestliže tady – jak jsme viděli – hraje tak podstatnou roli, potom nutně musí vstupovat i do dalších jednotlivých konkrétních prvků dramatu. Musí být nějakým způsobem trvale přítomen jako předpoklad, který drama v každém okamžiku dává pro existenci postav jak v konkrétním prostoru dramatu (ono zde, kde musí jednat), tak v prostoru historickém. Jinak řečeno: musí existovat prvek dramatu, který s prostorem počítá a který jako složka dramatu jej stále realizuje, provádí. Tento prvek vskutku existuje. Je jím **děj**.

Je to pojem, který se podobně jako příběh často používá: v divadelnické terminologii se jím přímo hýří. A přitom málokdy si pod ním představujeme to, co skutečně děj dramatu je. Ostatně není divu – i pro starší teoretickou literaturu je děj leckdy ekvivalentem jak pro fabuli, tak pro syžet. Současná teorie s dějem jako se samostatnou kategorií počítá. Předpokládá, že je to samostatná řada akcí, které navazují specifické vztahy s ostatními prvky. Ale i v ní bychom našli řadu otázek řešených zcela odlišně. Což samo o sobě dokazuje, že to není právě ta nejsnáze poznatelná kategorie struktury dramatu. Ale nezbyvá nám než pustit se na toto pole a pokusit se alespoň nějak ukázat jak teoretické dimenze děje, tak jeho praktické a metodické uplatnění při dramaturgické analýze dramatu a při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce. Východiskem nám zatím bude otázka prostoru. Či zcela prakticky: jakým způsobem může dramatický text především označovat prostor, ve kterém se odehrává? A ještě si tuto otázku můžeme pro začátek zúžit: jakým způsobem pojmenovává prostor, v němž se hraje zde – tedy konkrétní prostor, v němž postavy řeší svou dramatickou situaci?

Nejjednodušším způsobem se tak děje scénickou poznámkou. Ovšem tato scénická poznámka může mít nejrůznější charakter. Může se dotýkat jak různých popisů prostředí, tak i dalších reálií. Stejně tak popis prostředí může být zase velice rozdílný. Tak Mrštíkové jdou před každým jednáním do detailů. Až k těm dvěma stromkům na zahrádce, jež předpisují pro první dějství. Jiný autor by se třeba spokojil jenom tím, že by napsal: Na návsi moravské dědiny. Nezkoumejme zatím,

co je v popisu prostředí nezbytné pro vytvoření děje. Spokojme se na počátku tím, že jednou z autorských možností konkretizace prostoru je popis prostředí ve scénické poznámce.

Ale podívejme se, co ještě dál třeba právě Mršítkové předpisují pro svou hru ve scénických poznámkách. Nemůžeme přejít popis oblečení před textem dialogu. Ten také ladacos vypovídá o vesnici, kde se děj odehrává. Leč i o jejím čase. To zvlášť připomínám hned na začátku výkladu o ději, neboť uvidíme, že určení prostoru znamená i určení času – a samozřejmě i opačně. Ostatně to platí hned o další scénické poznámce, která před výstupem prvním říká, že „daleko za jevištěm plným akordem venkovské hudby hrají Loučení, loučení, provázené mužským zpěvem“. Je to údaj, který se dotýká **zvukové** stránky, ale tímto zvukem je vymezen i čas a prostor, protože – zvláště v souvislosti s další větou, že současně z opačné strany je slyšet výskot a zpěv blížící se chasy – se takto dovídáme, že jsme ve vesnici, která má volný čas na to, aby zpívala a veselila se u muziky. Všechno, všechny tyto údaje připravují první vystoupení Lízala a Vávry. Jejich rozhovor se odehrává uprostřed tohoto života: za podmínek, které jsme zatím ze scénických poznámek stanovili.

Autoři tento rozhovor scénickou poznámkou také prostorově přesně určují: „vylezou z podzemního sklepa“. Kdybychom byli na pochybách, co je v tom podzemním sklepě, potom se to řekne přesně, neboť Lízal má v ruce vinnou násosku – je to tedy vinný sklep. Což zase určuje přesně prostor – jde o moravskou vesnici, kde se pěstuje víno. Tedy o jižní Moravu. To samozřejmě pomůže přesně určit ráz jak krojů, tak i písniček. Ale ta násoska nemluví jen o prostoru. Vypovídá cosi také o činnosti, kterou ti dva dělali, a tím i o dosavadním průběhu jejich rozhovoru; o vztahu, který k sobě v okamžiku započetí rozhovoru mají. Předpokládáme, že pili víno – že tedy jejich vztah byl přátelský nebo přinejmenším nikoliv rozporný. Rekvizita – a vidíme, že rekvizita, konkrétní předmět existující na jevišti, je také složkou prostorovou, dějovou – tak vstupuje do hry ve dvou významech. Jako prvek spoluurčující prostor i jako prvek vypovídající cosi o tom, co neterminologizovaně (či poloterminologizovaně) nazýváme náladou, atmosférou, laděním atd. Použil-li jsem slov neterminologizovaně a poloterminologizovaně, nechci tím nikterak odmítnout pojmy jako nálada, atmosféra, ladění apod. Vím, že se bez nich nelze v divadelní práci obejít. Jde mi spíše o to upozornit, že při přípravě dramaticko-režijní koncepce převažuje maximálně složka racionálněanalytická, která má směřovat k tomu, jak je hra udělána a co se systémem této výstavby vyslovuje.

A že tedy slovo nálada by se tu příliš vyskytovat nemělo; že by vždycky mělo daleko více jít o přesné určení, co jak tu funguje, jaký význam a proč sděluje. Svátečnost Mrštíků by se tedy v této fázi práce na inscenaci měla promítnout do analýzy faktů děje, které ji prvním jednáním vytvářejí. Což ostatně se pokouší postihnout už Mrštíkové tím, že v jedné scénické poznámce hovoří o tom, že na jevišti je sváteční klid. To přídatné jméno sváteční se snaží vyslovit cosi více než jenom to, jak má prostor vypadat ve své vnější podobě, jakou realitu má co nejpřesněji označit. Usiluje o to, aby tato realita zasáhla svým způsobem také citovou oblast vnímání.

Snad už je teď vhodné místo, abychom se pokusili říci jisté vlastnosti děje. Především vymezuje konkrétní **časové a prostorové údaje**. V tom bezprostředně navazuje na dramatickou situaci, je jejím provedením do všech detailů a do posledního jevištního faktu. Chcete-li to říci jinak: předvádí dramatickou situaci ve všem, bez výjimky ve všem, co je na jevišti. Tím se také liší od fabule, s níž je ovšem zase úzce spojen. Čerpá z ní třeba jisté údaje o čase, neboť jsme řekli, že nutnou náležitostí fabule je sledování časových souvislostí. Ale fabule má tuto vlastnost danu tím, že je to v povaze jazyka jako materiálu. Zatímco děj počítá už vždycky s **prostorem jeviště**. Dramatický děj nelze jenom vyprávět, musí být převeditelný, vnímatelný očima a ušima diváků ve třech dimenzích. Takže kromě časoprostorových údajů je děj složkou dramatu, která dramatickou situaci provádí jako složka dramatická proto, že respektuje **hmotnou povahu** divadla, jež je **reálně** viditelná a slyšitelná jako **konkrétní smyslový fakt**, jenž označuje jenom **tu a ne jinou skutečnost**.

Hmotná povaha děje, kterou Mrštíkové předepisují ve scénických poznámkách k dějství prvnímu – ale i k dalším – je nepopíratelná. Je dána podrobností scénických poznámek a vrcholí popisem prostředí i rekvizity, když začínají svůj rozhoovor Vávra s Lízalem. Nemusím jistě znovu opakovat, že jde o moravskou vinařskou vesnici v okamžiku odchodu rekrutů na vojnu. Když provedeme na jevišti vše, co autoři předepisují, pak tohle všechno divák uvidí a uslyší ještě dříve, než se ozvou první slova textu. A co více: měl by se ze všech těchto smyslových faktů také dovědět cosi o tom, že tato situace je svým způsobem výjimečná. Že se tu děje něco, co není součástí všedního života, co zakládá výraznou osobitost a jedinečnost tohoto prostoru v tomto čase. To, co Mrštíkové nazývají svátečností a co je základním významem pro další rozvíjení děje.

Samozřejmě že někdo může – plným právem – namítnout: a to je nutné se takto věrně držet autorových poznámek, aby děj splnil všechno to, co splnit má, aby

byl vskutku dějem? Nikoliv. Dokonce metodicky směřuji k tomu, abych ukázal, jak právě analýza dějových prvků dramatu umožňuje už v dramaturgicko-režijní koncepci jistou část režijního výkladu, která zachovává a ctí literu textu, a přitom ji umí aktualizovat, pracovat s ní jako s prvkem, který dovoluje jevištní zesoučasnění.

Zase se vynořuje v této souvislosti otázka dramaturgova postavení mezi literaturou a jevištěm. Tentokrát v jiné podobě: má dramaturg číst jevištní poznámky? Ano, stokrát ano. Dokonce je **musí** číst. A analyzovat je. Dovedu si představit režiséra, který je jenom přelétne a stržen svou fantazií vymýšlí a hledá zcela nový prostor. Ale dramaturg tohle učinit nemůže. Neboť určuje předveditelnost dramatického textu především z literatury. Zmínil jsem se v úvodu o tom, že dramaturg má být dnes potenciálním režisérem. Snad bych mohl toto tvrzení nyní upřesnit. Má být takovým typem režiséra, který každou jevištní možnost prověřuje dramatickým textem jako literárním dílem; jeho výklad se vždycky drží systematicky a houževnatě podnětů, které nabízí především a jenom text.

V případě děje – kde nejvíce zasahuje do sféry režijní – to platí neobyčejně striktně. Protože z jistého hlediska právě analýzou děje konkrétního dramatického textu odpovídá na jeden z rozhodujících problémů, na který je povinen odpovědět vždycky: určuje nejvlastnější divadelní hodnotu dramatického textu. Tj. hodnotu, která dovoluje (dramatu) být předpokladem jevištního předvedení a součástí divadelního celku. Dokonce si troufnu tvrdit, že toto je nejvyšším cílem a smyslem dramaturgovy činnosti. Poznat literární hodnoty dramatického textu je samozřejmě záslužné. Ale to pozná i literární vědec. Považujeme-li dramaturga za divadelníka a jeho funkci za divadelní, potom nutně musí celou svou praxí směřovat od literatury k divadlu. To může dokázat jen tehdy, když stále míří k divadelnosti, jevištní předveditelnosti dramatického textu. Když pomáhá vytvářet svou analýzou dramatu – každého jeho slova – jak představu inscenace jako metaznaku, tak objevuje předveditelné konotace, které nabízí text.

Proto musí dobře číst i scénické poznámky. Ze dvou důvodů. O jednom budeme hovořit nyní, o druhém později. Ten první je dán tím, co Mrštík nazývá svátečností a co jsme nazvali výjimečností, nevšedností, osobitostí. A co tvoří jedinečnost jisté konkrétní skutečnosti, která je předpokladem dalšího jednání postav. Neboť celé první dějství se rozvíjí v **prostoru**, který umožňuje volný pohyb všech vesničanů (u Mrštíků náves) a přitom potvrzuje, že někde je **prostor jiný**, který je soukromým majetkem, jež Lízal může zavřít před každým (Lízalův dům).

A dále: jednání postav z tohoto prostorového určení roste (Lízal brání Franckovi ve vstupu do svého stavení, Francek se do něho musí dostávat násilím). Řečeno úplně jednoduše: kdyby dramatický prostor nedovoloval rozvinout tuto logiku, jak by se potom Francek setkal s Lízalem a Vávrou a jak by se proti vůli Lízalově násilným činem setkal s Maryšou? A dál: Lízal střeží Maryšu delší dobu před Franckem a její sňatek s Vávrou smlouvá právě ve chvíli, kdy Francek odchází na vojnu a kdy její odpor bude možno snáze zlomit. Francek toto tuší, a proto se nejenom musí s Maryšou rozloučit, ale také Lízalovi a Vávrovi vyhrožovat. Výjimečnost (svátečnost) dramatického času je tak logickým důvodem ke všem činům, které proběhnou. Čas a prostor tvoří jednotu.

Ozvala se v této části výkladu několikrát slova logika, logicky. Rozumím tím to, že všechno se odehraje na základě zákonitostí, které platí právě jen pro tuto skutečnost. Že tu nic není nahodilé, ale všechno vyvěrá z jistých souvislostí, které tvoří systém **dramatických akcí**, jež jsou vlastní jenom tomuto dramatickému ději a žádnému jinému. Jestliže jsem předtím řekl, že děj označuje jen tu a žádnou jinou skutečnost, potom je teď čas tato slova upřesnit. Děj označuje jenom tu a žádnou jinou skutečnost, která je dramatickou akcí, jež **nutně, zákonitě** (logicky) vyplývá ze systému dramatu a zároveň se podílí na jeho výstavbě. Nejde tedy jen o skutečnost, která na jevišti zobrazuje přesně určitou životní realitu, napodobuje nějaký výsek skutečnosti; jde také o skutečnost, která funguje svou podstatou jako nositel významu, jenž je nutný pro sdělení jak jednotlivé části hry, tak jejího celku. Mrštíkovská svátečnost (výjimečná osobitost) jako dramatická akce funguje proto, že vidíme a slyšíme jednání postav jako jediné možné, nutné, zákonitě vznikající jenom z těchto zvláštních, nevšedních časoprostorových souvislostí.

Tyto *Základy dramaturgie* určují trvale dramaturgovo místo v procesu přípravy dramaturgicko-režijní koncepce – to je hlavní obsah i metodický smysl této práce – také jako místo, které mu dovoluje na základě dramatického textu poznat jeho **sémantickou** hodnotu. Fabule je zajisté způsobem zobrazení určitých událostí v časové a příčinné souvislosti a zároveň způsobem, jímž autor také utváří své dílo. Poznání fabule je pro dramaturga poznáním jedné ze zákonitostí strukturního principu, ale rovněž i zjištěním některých tematických okruhů.

Totéž platí i o ději. Divadlo patří k těm druhům umění, jejichž zobrazení využívá předmětných charakteristik předmětů. Pro jevištní složky vlastně to platí absolutně. Všechno, co je na jevišti, je v první řadě předmětným materiálním

fenomémem, který označuje nejprve sám sebe jako jev přírodní či sociální a teprve potom se stává znakem – zobrazením poukazujícím k jiné skutečnosti. Jeviště z hlediska sémantického na prvním místě ozřejmuje bezprostředně smyslově vnímatelné elementy reality. Literatura – tj. dramatický text – má-li vskutku mít všechny předpoklady pro to, aby se stala součástí divadla, musí také nějak zprostředkovat existenci těchto elementů. Činí tak především prostřednictvím postav a jejich jednání, které může být jako totální akce člověka (pod slovem totální rozumím tentokrát jednotu všeho, čím člověk může komunikovat – slovo, gesto, pohyb atd.) předvedeno. Tohle může do jisté míry uskutečnit fabule. Konečně, rozbor fabule *Maryši* to už snad dokázal.

Ale nicméně: fabule přes veškerou svou významnost pro předveditelnost textu tuto předveditelnost sama přece jenom nezaručuje. Stane se předveditelnou až v okamžiku, kdy ji časoprostorové souvislosti učiní dějem. Lze si to také představit takto: Lízal a Vávra hovoří o sňatku – a nevíme kdy a kde. Chybí veškeré časové a prostorové údaje. Nepochybně, zůstane jádro, podstata jejich rozhovoru, který lze na jevišti předvést slovně, odmluvit. Ale teprve tím, co víme o jejich postavení ve vesnici jistého typu v jisté době i v konkrétním prostoru, dovoluje určit přesně veškeré jejich totální jednání. Stejně tak Francka definitivně poznáme z jeho násilného vniknutí do Lízalova domu. Aby tomu tak bylo, musí existovat konkrétní i historický čas a prostor. Dramatický text teprve potom spoluurčuje jevištní předveditelnost.

Jednotlivé elementy skutečnosti jsou bezprostředně vnímatelné, jsou operativními jednotkami zobrazení a sdělení. Ale zároveň jsou zařazeny do dalších vztahů. Nabývají širšího významu, který poukazuje jen a jen k té divadelní realitě, již chce dramatický text zobrazit. Kroje, hudba, prostor vesnice (náves i vinný sklep), rekuti, prostě celá ta výjimečnost situace (svátečnost) jsou jediným možným předpokladem, z něhož se zdvihá sémantický význam prvního dějství *Maryši*. Všechny předmětné charakteristiky jsou důležité nejenom pro skutečnost samu o sobě, ale jako prostředek fixace záměrného významu. Jsou součástí systému reálných přírodních a sociálních vztahů, ale také součástí sociálně komunikativních vztahů, modelem určité reality. Nefungují v informativní rovině pouze na základě svého fyzického bytí, ale také na základě zákonů komunikativních procesů umění.

Najít všechny momenty, které v dramatickém textu tuto dialektiku obou podob zobrazené reality uskutečňují, je také úkolem dramaturgovým. Neboť tím důsledně

připomíná, jaká realita ve své fyzické podobě má být zobrazena a sdělena, a zároveň také analyzuje způsob, jímž se tomuto předmětnému bytí skrze literární a divadelní hodnoty nabízené dramatickým textem dostane dalších sémantických významů. A protože – jak jsem řekl už několikrát – dramaturg musí spolupůsobit při tom, aby se dramatický text mohl předvést na jevišti, stává se mu v tomto smyslu děj nejvýraznějším prvkem sémantickým, obsahovým.

Z tohoto hlediska také musí hodnotit, analyzovat všechny části, které vytvářejí celek té nebo oné dramatické akce. Je povinen upozornit při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce svého režiséra na osobitou výjimečnost (svátečnost) prvního dějství *Maryši*. Proto, aby poukázal na její sémantickou kvalitu, která je doslova rozpuštěna v jednání postav. Jestliže jsem se několikrát zmiňoval, že dramaturg na základě dramatického textu vlastně pomáhá při tvorbě jevištního metaznaku (byť v ideální, hypotetické rovině) a zároveň naznačuje i předpoklady konotací, potom při analýze děje jako částice dramaturgicko-režijní koncepce se jeho podíl přesouvá už ke konotacím.

Neboť zajisté nemůže vnucovat režisérovi neústupně názor, že je třeba dodržet všechny scénické poznámky Mrštíků. Nemůže trvat na laboratorní, „vědecké“ formě představení. Ale na druhé straně musí přísně určit sémantické vazby, jež informují jak o prosté fyzické existenci fenoménu skutečnosti, tak o jejich sémantické hodnotě, jež přísluší jenom jednomu konkrétnímu systému dramatického textu. A určením tohoto vztahu na straně jedné dbá na literární kvalitu dramatu – a na straně druhé už otevírá cestu k jejímu jevištnímu ztvárnění, která má potom své svébytné sémantické významy.

Višňový sad začíná rozhovorem mezi Lopachinem a Duňášou. Scénická poznámka jasně určuje prostor i čas: „Pokoje, kterému se dodnes říká dětský... Svítá, brzy vyjde slunce.“ Dialog potom čas ještě upřesní. (Duňáša: „Budou dvě.“) Tohle je první a základní dějová informace, kterou se divák musí dovědět z hlediska fyzického bytí jisté skutečnosti. Jenže tento čas i tento prostor tu fungují ještě jinak. Přes ně se objevují motiv čekání s tématem vztahu k těm, na něž Duňáša i Lopachin čekají, i motiv vzpomínky na minulost s tématem plynutí času: proměn, jež s sebou přináší. Říkám záměrně **přes ně**. Neboť od otázky: „Kolik je hodin?“ se Lopachin dostane k tomu, že usnul, a přece schválně přijel, aby uvítal příchozí. Tedy: čeká na někoho, na kom mu záleží. A stejně tak úvaha nad plynutím času s proměnami, které s sebou nese, vyplýne z toho, že si Lopachin vzpomene na příhodu, která se mu stala před lety právě v tomto dětském pokoji.

Neuvádím tento příklad z Čechova náhodou. Říkává se o něm přece velice často, že je nedějový. Upřímně řečeno: stejně velice často je tento přívlastek synonymem jiného přídavného jména – nepřiběhový. Pro mnohé totiž děj a příběh jsou totéž. V tomto případě potom o takovém tvrzení platí, co jsem už napsal o Čechovovi v souvislosti s výkladem pojmu příběh. Troufnu si navíc tvrdit, že Čechov je autorem znamenitě divadelním – tedy dějovým. Samozřejmě to mohu prohlásit jenom v tom případě, že chápu děj tak, jak se to pokouším v této kapitole definovat. Neboť ona známá čechovovská metoda – kdy lidé pijí čaj, jedí, dělají nejobyčejnější věci, a přitom řeší nejzásadnější problémy svého života – je přímo školským příkladem děje. Děje jako **dvojí existence skutečnosti na jevišti**. Skutečnosti, která informuje zcela nepokrytě o svém prostém fyzickém, předmětném, bytí – a skutečnosti, která sděluje svůj sémantický význam v systému vlastním jenom tomuto dramatu.

Dramaturg, který analyzuje Čechova, si musí stále být vědom, že sémantická kvalita se v něm rodí z přímého vztahu lidí k fyzickým skutečnostem. Že děj jeho dramatu je trvalou realizací těchto vazeb, že časoprostorové parametry v nich určují specificky divadelně právě podobu zdánlivě nejprostší skutečnosti. Čas svítání a prostor dětského pokoje svou konkrétností otevírají možnost realizovat dějově – tj. divadelně – významy motivů a témat, jež se potom dále projevují v celé sémantické struktuře *Višňového sadu*. Nacházet divadelní hodnotu literární podoby Čechovových dramatických textů znamená nacházet jeho specifickou dějovost jako hlavního nositele významů.

Tu se pak ukáže to, co už jsem řekl v předešlé kapitole. Že Čechov proto nepotřebuje fabuli zdaleka tolik jako jiní autoři. Začátek, který jsem zde citoval, to dokazuje více než zřetelně. Neboť přímý vztah Lopachina k jistým fyzickým, předmětným časoprostorovým skutečnostem umožňuje Čechovovi zobrazit a sdělit bez přítomnosti fabule významy, které rostou z dramatické situace dramatu. Jinak řečeno: děj bez prostředků fabule může být – a také u Čechova je – samostatným prvkem provedení dramatické situace dramatu. Děj Čechovových dramatu obnažuje už v dramatickém textu jednání postav jako jednání, jež je určeno vnějším předmětným, fyzickým světem a jehož kauzalita i časové zařazení pramení také z tohoto bezprostředního kontaktu. Jen pro připomenutí podotýkám, že děj jako tematizovaná kategorie syžetu má rovněž svá témata – a tím i motivy. Platí pro něj obecně v tomto smyslu to, co bylo řečeno už o fabuli. Rozdíl je pouze v tom, že je provádí

jinak, neboť míří už systematicky k jevištní předveditelnosti. A samozřejmě: je-li děj vlastně totožný s fabulí, ztrácí-li do značné míry svou samostatnost a je hlavně prostředkem předveditelnosti fabule, pak jeho motivy a témata (v podobě dějových faktů, dramatických akcí a scén) jsou prakticky motivy a témata fabule. Platí tu metodicky pro dramaturgickou analýzu to, co další kapitola zdůrazňuje stále: děj i fabule jsou prvky samostatné, ale mají k sobě vždycky vztah. A tak tedy i jejich motivy a témata mohou splývat a zase existovat samostatně vedle sebe. A ještě jedno připomenutí: i tam, kde tomu tak je, musí mít fabule vždycky nakonec povahu děje, aby byla jevištně předveditelná. Dá se tedy říci, že i motivy a témata fabule existující svébytně vedle motivů a témat děje musí mít v poslední instanci povahu děje, třebaže sděleny jsou především ty motivy a témata, které se vážou na specifičnost fabule jako sémantické hodnoty.

Toto zjištění také dovoluje vymezit vzájemný vztah mezi fabulí a dějem. Každý z těchto prvků výstavby sémantických významů dramatu je samostatný, řídí se svými zákonitostmi. Pokusil jsem se je charakterizovat a definovat. Už proto tedy každý z nich může tvořit svébytné významy. V *Maryše* i *Višňovém sadu* je to také zřetelné. Fabule v *Maryše* sděluje především mezilidské vztahy uvnitř jistého soukromého společenství. A děj toto soukromé společenství, jak ostatně uvidíme ještě dále, zařazuje do širších kolektivních a sociálních vazeb. Ve *Višňovém sadu* fabule zprostředkuje poznání jenom některých významů, které se přímo vážou na tu část dramatické situace, jež se dotýká schopnosti či neschopnosti některých lidí řešit konkrétní finanční situaci panství prodejem sadu. Zatímco děj obnažuje další, jiné významy.

Tuto samostatnost musí dramaturg vždycky při své analýze dramatického textu respektovat. Ale na druhé straně nikdy nesmí zapomenout na to, že teprve časoprostorové komponenty činí fabuli jevištně předveditelnou. Nemůže prostě přechíst, poznat fabuli jenom jako výrazový a významový prostředek literatury. Musí ji přechíst a poznat také jako výrazový prostředek divadla. A to dokáže pouze a jedině skrze analýzu těch prvků, které i fabuli dodávají povahu děje, tj. smyslově realizovatelných a vnímatelných faktů v prostoru a čase jeviště. Tak nám fabule a děj z jistého aspektu zase splývají. Nebo ještě jinak: děj se stává způsobem zdivadelnění fabule, byť si fabule podržuje své svébytné hodnoty, které vyplývají z jejích vlastností. Ale na druhé straně, přestože fabule jako prvek jevištně předveditelný musí mít povahu děje, může mezi nimi existovat napětí. Čechov to dokumentuje

dokonale. Sémantická, obsahová kvalita jeho dramatu je poznatelná právě jen přes vědomí samostatnosti – sémantické samostatnosti – obou prvků. Přes vědomí, že každý z nich po svém provádí dramatickou situaci dramatu.

Protože toto napětí mezi fabulí a dějem v dramatu existuje, protože pojmy, kterých jsme použili při analýze fabule, nevystačí, užil jsem tu už několikrát pojmu **dramatická akce**. Je pro mne termínem, který označuje **jakoukoliv smyslově sdělitelnou a vnímatelnou skutečnost** v dramatu, která se nějak promítne do jednání postav a zdůvodní je. Jestliže jsme hovořili při rozboru fabule jako o nejmenším tematizovaném celku o motivu, potom z hlediska divadelnosti děje je tímto celkem dramatická akce. Tedy: prostor moravské vesnice v době odvodů (svátečnost, výjimečnost) je určitou rovinou zobrazení, určitým tématem, které svými podrobnými scénickými poznámkami předpisují autoři *Maryši*. Toto téma, související s jistou rovinou zobrazení, je důležité pro další sdělení o jednání postav v prvním dějství. Mrštíkové je vlastně vyžadují provést už před samotným započetím dialogu Vávry a Lízala, když předpisují pohyb rekrutů s písní a útěk děvčat před nimi. To všechno vyplývá z toho, jak vidí prostor a čas. Tak je popis prostoru a pohybu bezejmenných lidí v něm první dramatickou akcí dramatu *Maryša*.

Následuje dialog Vávra – Lízal. To je změna dramatické akce, neboť jím se zobrazuje nová skutečnost a sdělují jiné významy. Dá se říci, že každá dramatická akce v sobě obsahuje také moment změny. A zase nemohu než opakovat: Lízal a Vávra připravují svým dialogem sňatek za jistých prostorových a časových podmínek, kterými je právě ta skutečnost, již jsme nazvali nevšední (sváteční) a která se vztahuje k odchodu rekrutů. Takže změna dramatické akce zase zákonitě vyplývá z tématu dramatické akce předešlé. Není nahodilá, ale nutná. Předešlá dramatická akce má proto vůči akci následující svou funkci (jestliže funkcí rozumíme souvztažnost, jež přináší určitý efekt, výsledek). Ne každá změna je tedy dramatickou akcí, ale jenom ta, jež je funkční – tj. vstoupí jako nutný komponent do dalšího jednání osob, je v něm nějak přítomna. Dramatickou akcí v tomto smyslu je každá **smyslově vnímatelná skutečnost**, která se **v určitém prostoru a určitém čase** promítne do **jednání postav** jako **funkční změna**.

Rád bych se tu ještě jednou vrátil k výkladu o samostatnosti fabule a děje. Jako jednu ze zákonitých vlastností fabule jsme poznali časovou a příčinnou následnost. To znamená, že příčiny jdou v čase po sobě. Naproti tomu v ději tomu tak být nemusí. Děj může příčiny jednání osob realizovat i paralelně vedle sebe.

Lízal a Vávra současně mluví o sňatku a současně sledují pohyb rekrutů ve vesnici. Lopachin současně zaznamenává reálný čas (svítání, dvě hodiny) a současně si uvědomuje i jeho obecnou vlastnost – jeho trvalé, nezadržitelné plynutí. Děj tedy stejně jako fabule v poslední instanci míří k jednání; k tomu, aby také předvedl vztahy postav k něčemu, co je mimo ně, jako příčinu jejich jednání. Ale právě proto, že počítá s prostorem, vidí tyto příčiny nejen v časové posloupnosti, ale i jako průsečík několika možných vlivů, příčin v jediném přítomném okamžiku. Proto stále mluvím v souvislosti s dějem o časoprostorové jednotě, která je vlastní jevišti a dramatickému textu propůjčuje jeho divadelnost.

Ve smyslu uvedené definice to, co předpisují Mrštíkové před vlastním dialogem Lízala a Vávry – onen pohyb rekrutů a děvčat – dramatickou akcí vlastně není. Neboť teprve potom, až tento pohyb a zpěv utichne, vynoří se podle scénické poznámky Lízal s Vávrou. Podle textu na to, co bylo předtím, nereagují, nijak se to v jejich jednání neprojeví. Takže z hlediska jednání postav Lízala a Vávry tu nejvlastnější funkce dramatické akce není realizována. Pokud celý ten pohyb mladých vesničanů nechceme chápat jako jakýsi zárodek dramatické akce, který předznamenává téma, o němž jsme tolikrát mluvili – téma výjimečnosti. Takže: z hlediska skutečné a správné funkce dramatické akce – tj. provedení změny, která vstupuje do dalšího jednání postav – toto předznamenání nutné není. Dramaturg si tedy může položit otázku: je tento zárodek dramatické akce nutný, nejsou později v textu jiné možnosti, jak tuto svátečnost, výjimečnost realizovat? Odpověď je nasnadě: velice intenzivně vstupují už do závěru prvního výstupu, kde scénická poznámka předepisuje, že Vávra jeví nápadný nepokoj a věnuje pozornost vzrůstajícímu se ruchu, příchodu loučících se rekrutů. Vrcholí pak ve výstupu druhém, kde rekruti už přijdou na jeviště. Všechno, co tvoří výjimečnost loučení na počátku, lze škrtnout a přesunout až do dramatické akce pozdější, která už také logicky ovlivní jednání Lízala a Vávry. Anebo lze postupovat opačně: začít celý rozhovor Lízala a Vávry jako reakci na dění kolem, vystavit je od první chvíle tlaku, který je nutí rychle a účinně smlouvat sňatek.

To potom jistým způsobem mění i sám smysl fabule a jejích motivů. Neboť jsme si řekli, že prvním motivem je zájem o Vávřův majetek, o jeho špatný stav. Tématem je tu přátelský dohovor dvou lidí, jak se má tento stav řešit. Toto všechno musí v nějaké podobě zůstat. Ale už začíná fungovat předešlá dramatická akce jako nositel změny. Lízal i Vávra vědí, že tohle je předehra, kterou je třeba absolvovat co

nejrychleji, že jim oběma hrozí společné nebezpečí. Toto nebezpečí chtějí zažehnat co nejdříve. Proto jsou schopni přes veškeré rozpory se okamžitě dohodnout, neboť každé prodlení je oba ohrožuje. Předvádějí ve svém dialogu nejen vztah k majetku, ale i k nebezpečí, které se blíží – a jímž je Francek. Fabule, její motiv a téma vyprávějí o jednom: předvádějí jeden vztah k jisté skutečnosti a jedno jednání, jež z něho vyplývá. Dramatická akce předvádí téma druhé, vztah k další skutečnosti, a spoluurčuje širší podobu jednání. Snad tu nemusím příliš zdůrazňovat, že tohle je konkrétní případ, jak dramaturg analýzou konkrétních dějových možností z textu – a jenom textu, aniž by cokoliv na něm měnil – objevuje možnosti pro konotativní významy inscenace. Jak už v dramaturgicko-režijní koncepci právě přes děj dramatu nabízí pro inscenaci různé výklady a různé sémantické významy. Tím se také nutně podílí na přípravě jevištních realizačních prostředků, jež potom musí všechny tyto skutečnosti v oné dvojí poloze – fyzického bytí i bytí sociálně komunikativního, divadelního – uskutečnit. Aniž by se zpronevěřil literatuře, je tak dramaturg potenciálním režisérem.

Slyšíme tedy Vávru a Lízala hovořit o tom, jak vypadá Vávřův majetek od té doby, co je vdovec. Klidně, nevzrušeně. Ale zároveň vidíme, jak úzkostně naslouchají zpěvu kolem sebe, případně jak s maximální pozorností a bdělostí zaznamenávají každý pohyb lidí – zejména objeví-li se někdo z rekrutů. Jejich dialog jako by ustupoval do pozadí, jako by jejich jednání diktovalo cosi, co se odehrává jinde. Jako by tento prostor vesnice svou výjimečností jim dvěma vnucoval strach, obavy, nervozitu a nutil je co nejrychleji spět k tomu, co oba zajímá: jak uchránit Maryšu před Franckem a jak ji donutit, aby si vzala Vávru. A tento oblouk se logicky – tj. nutně a zákonitě – uzavře ve chvíli, kdy se zpěv přiblíží, kdy se skutečně před nimi objeví rekruti. Tehdy je také podle autorů nanejvýše zřetelné, proč se Vávra tak znepokojí a proč Lízal tak ostře a nekompromisně odmítne vpustit i při této výjimečné příležitosti Francka do domu. Dramatická akce vstoupila funkčně do jejich jednání. Rozšířila jejich zájmy o jisté skutečnosti, jejich vztahy (už nejde jenom o vztah jich dvou, ale i o vztah k Franckovi a k vesnici vůbec), a tím i o příčiny jejich jednání. Dramatická akce v sobě uzavřela nejenom fabuli, ale i veškerou logiku všech podmínek bytí a jednání teď a zde. **Vznikla scéna.**

Scéna je uzavřená, většinou členěná, velmi často fabulačně rozvedená část děje, jejíž společnou základnu tvoří dramatická akce, která logicky zdůvodňuje jednání i existenci všech postav.

Slovo uzavřená znamená, že scéna má svůj začátek i konec, který je přesně stanovitelný. V pojetí dramatické akce na počátku *Maryši*, o němž jsem před chvílí mluvil, je tímto začátkem sváteční situace ve vesnici, kterou tu pro přehlednost nazvěme loučení rekrutů. Toto loučení rekrutů jako projev existence určité pospolitosti se společnými zvyky zdůvodní logicky a zákonitě existenci, přítomnost i jednání všech osob na scéně. Jestliže se budeme držet toho, co požadují ve scénických poznámkách autoři, pak hned rozehrání pohybu děvčat a rekrutů má z tohoto hlediska svou logiku. Ale ukázali jsme si, jak tato dramatická akce, která není obsažena ve fabuli, může ovlivnit, zdůvodnit celý dialog Lízala a Vávry, jejich domluvu o sňatku. Proto hovoříme o scéně jako o části děje, která je většinou členěná. Neboť pod dramatickou akci, kterou jsme nazvali loučením rekrutů, spadá potom nejenom počáteční pohyb rekrutů a děvčat, dialog Vávry a Lízala, ale i celý výstup druhý, kdy přicházejí rekruti s hudbou. Dále pak výstup třetí, kdy se Francek střetne s Vávrou a Lízalem, a konečně i výstup čtvrtý, kdy Lízal a Vávra definitivně dohodnou sňatek Maryši. To vše jsou články této první scény – loučení rekrutů – které mají své motivy, témata, vztahy, své příčiny jednání osob. Mohli bychom v tomto členění jít jistě ještě dále. Víme už z analýzy fabule, že třeba v prvním výstupu se objeví nejméně tři motivy, tři různé zájmy, vztahy, tedy i proměny jednání. O celé této členitosti musíme vědět, neboť ona spoluurčuje celistvý význam scény. A opačně: stále musíme zkoumat, jak tyto jednotlivé články scény vstupují do jejího celku, jak prvotní a rozhodující dramatická akce odůvodňuje i v nich trvale logiku jednání, existenci postav. Dva první články už známe. O výstupu druhém a třetím také nelze pochybovat. Loučení rekrutů přivádí před Lízalův statek řadu dalších lidí, prakticky celou vesnici – tedy i Francka a jeho matku. A konečně výstup čtvrtý: loučení rekrutů Lízalovi názorně předvede, jaké nebezpečí mu hrozí ze strany Francka, pokud nebude Maryša provdána. Toho využije Vávra, znovu se pokusí dohodnout o věnu – a Lízal povolí. Dohoda o sňatku je uzavřena. Nastupuje nová dramatická akce, zásadní funkční změna: Lízal uvažuje, jak si poradí s Vávrou i s Maryšou. To druhé hned realizuje: zavolá Maryšu, oznamuje jí, že si má vzít Vávru. Objevuje se jiný základní důvod existence postav i jejich jednání. Lízalův monolog i jeho dialog s Maryšou už nemají s loučením rekrutů co dělat. Tady je logickým důvodem jednání Lízalovo hledání způsobu, jak uzavřenou dohodu o sňatku uskutečnit. Když bychom takto prošli celým prvním dějstvím, zjistili bychom, že další scéna začíná ve výstupu sedmém, kdy přichází Hrdlička, aby

odvábil Lízala z domu, neboť Francek se chce rozloučit. Toto Franckovo loučení je novým základem další dramatické akce, jež tvoří celou scénu až do konce prvního dějství. Takže se, pokud jde o děj, prakticky člení první akt do těchto scén: loučení rekrutů, Lízalovo hledání nejlepšího způsobu, jak realizovat dohodnutý sňatek, loučení Francka. Toto je nutno dějem provést, abychom zdůvodnili logicky existenci a jednání všech postav tohoto prvního dějství tak, jak to předepisuje text. Ale pozor: není to jediné řešení.

Za první rozhodující dramatickou akci můžeme také považovat až dialog Vávry a Lízala o sňatku. V tom případě nejde o loučení rekrutů, ale o přípravu sňatku. Potom je do značné míry zbytečný výstup rekrutů ve výstupu čtvrtém. V podstatě by se musel vypustit (nebo omezit na minimum), protože pro existenci postav a jejich jednání by nebyl důvod. Logika vnitřní výstavby dramatu by tu chyběla. Příchod Franckův ve třetím výstupu by nutně navazoval na onu větu, o níž jsme už tolik hovořili, na Lízalovo prohlášení, že po pěti nedělích nepustí přece najednou kocoura do domu. A hle: kocour je tady, doprovázen svou matkou jde se loučit s Maryšou... je živou a přítomnou překážkou sňatku. Na základní dramatické akci se pořád nic nemění, trvá původní scéna – příprava sňatku – jenom s tím, že se teď dále člení: nejde už jenom o majetkovou dohodu Lízala a Vávry, ale i o další překážku. A její přítomnost v prostoru potom už rozvíjí další scény tak, jak jsme o tom mluvili v prvním případě.

Doufám, že mi teď bylo dobře rozuměno. V první případě jsme hledali a našli jako důvod existence a jednání postav takovou dramatickou akci, která zahrnuje všechny postavy. V druhém způsobu jsme se soustředili na takovou dramatickou akci, která logicky zdůvodňuje jenom ty postavy, jež se podílejí na vytvoření zápletky a fabule. To není přesun nepodstatný. Neboť v prvním případě se osudy hlavních postav ukazují jako součást jistého společenství, které se na nich nějak podílí. V případě druhém ustupuje toto společenství do pozadí. Nemá v pravém smyslu toho slova dramatickou funkci. Za těchto okolností poslední scéna – loučení Francka – musí být plně soustředěna svým řešením jenom na to, jak **on** překoná překážky, jak **na něho** reagují druzí. Proto jsem před okamžikem zdůraznil, že hlavní překážkou v připravovaném sňatku je **fyzická přítomnost Francka**. Zatímco v prvním případě je hlavní překážkou **loučení rekrutů**, které má svá pravidla, jež umožňují tuto Franckovu fyzickou přítomnost. Ještě jinak: v druhém případě sdělujeme divákovi především soukromé vztahy postav. V prvním případě

sdělujeme tyto soukromé vztahy jako součást širších obecných vztahů. A to je nepochybně – po tom, co už víme o vztazích – jistá poloha zobrazení, jisté téma. A nemůžeme pochybovat, že jsou to témata odlišná.

Nezabývám se touto problematikou tak podrobně bez záměru. Má to několik velice podstatných důvodů. První je prakticko-metodický. Ukazuje totiž, že stanovení dramatické akce jako logického zdůvodnění existence postav a jejich jednání v dramatickém ději, v jeho částech, kterými jsou scény, se zcela zásadně dotýká možnosti výkladu všech prvků, které tvoří tematickou rovinu zobrazení – a tak i sdělení. Tady literární analýza vskutku nejvíce přestupuje své hranice do oblasti analýzy divadelních předpokladů. Viděli jsme to zcela zřetelně. Dvojí rozdílné určení dramatických akcí a scén prvního dějství přineslo dvojí pohled na text, dvojí rovinu zobrazení, dvojí téma, dvojí sdělení. A pro vlastní přípravu režijní práce možnost dvojí jevištní realizace. Přitom jsme se nikterak nedotkli toho podstatného, jímž je základní téma dramatu. Obojí tento pohled v sobě nutně toto téma zahrne. Jde vskutku jen a jen o jeho výklad. A stejně tak jsme nijak nezasáhli do podstaty dramatické situace. Ta je také realizovatelná komplexně na jednom či druhém principu. Neboli: stále vyprávíme fabuli dramatu *Maryša*, která je hlavním prostředkem rozvíjení a realizace dramatické situace, ale jejím předvedením skrze děj měníme a posunujeme tematické akcenty, stanovujeme rozdílnou hierarchii témat.

A to je další důvod, proč jsem nabídl možnost dějové analýzy scén prvního dějství *Maryši*. Je to důvod teoreticko-metodický. Jde o to, znovu si uvědomit vztah fabule a děje. Vyložit přesně v definici scény ona slova, že je to část děje, která je velice často fabulačně rozvedená. Mnoho už o tom víme. Teď jde o detailnější zdůvodnění. Fabule **vypráví**, děj **předvádí**. Proto děj do sebe zahrnuje i ta smyslová fakta, která mohou ležet mimo fabuli (loučení rekrutů). Ale na druhé straně fabule dramatu právě proto, že realizuje jednání osob, v sobě nese vždycky schopnost být předvedena, zahrána – stát se dějem. Pokusím se to říci ještě jinak, konkrétněji.

Nutnost dohodnout se na provdání Maryši – pro každého jiná – vede Líza-la a Vávru k přípravě a k smluvení sňatku. Toto jejich jednání jsme stanovili jako jednu možnost základní dramatické akce, která určuje první scénu děje *Maryši* a rozvíjí určité téma. Proč jsme to mohli učinit? Protože jsme toto jednání umístili do **prostoru**, a tím i do **prostorově-časových** souvislostí. Neboť víme, že potřebujeme prostor, v němž se mohou všichni lidé svobodně, bez zábran scházet,

a zároveň prostor, který jasně naznačuje, že někde je místo, které může Lízal bránit jako své nedotknutelné panství; bez tohoto prostoru bychom neodehráli logiky ani Franckův příchod, ani loučení s Maryšou. A navíc už z analýzy fabule také víme, že tu spěchá čas, že tu hrozí nebezpečí z prodlení. Takže počítáme s tím, že jednání postav uskutečněné fabulí dostane prostorovou dimenzi, že se v ní stane smyslovým faktem, který budeme nejen slyšet, ale i vidět. Fabule nabývá povahy děje v okamžiku, kdy počítáme s jejím prostorovým umístěním, **s pohybem a existencí postav v prostoru**. V tomto smyslu je prostor prvkem, který je vlastní jenom ději. Fabule nikdy není dějem, ale (jak už jsem řekl) musí **nabýt povahy děje**, neboť jinak by prostě nemohla být předvedena na jevišti.

Teoreticko-metodicky to při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce znamená mít stále na paměti složitý dialektický vztah fabule a děje jako dvou prostředků k provedení základního tématu, k analýze ideovětematické základny syžetu. Proto se k celé problematice ještě vrátím v poslední kapitole. Zatím ještě zůstaneme u tohoto teoreticko-metodického poučení a pokusíme se jej převést na první dějství *Maryši*.

Při analýze fabule – prvního výstupu zejména – jsme určili jednotlivé motivy, zájem postav o skutečnosti, které sdělují, vztahy postav k nim, a tím i příčiny jednání postav. Tím se nám objevila určitá témata, poloha zobrazení. Ale víme už také, že text předpisuje existenci dalších postav, které se na fabuli nepodílejí. Ale nějaký důvod své existence – a tedy i nějaký vztah k nějakým skutečnostem a příčinu jednání – ve hře mít musí. Jsou dvě možnosti. Buď budeme považovat za podstatná témata, která jsou obsažena pouze ve fabuli, a potom, protože neznáme z fabule zájmy, vztahy, příčiny jednání dalších postav, nebudou ani reprezentovat jistá témata. Nebo – v nejlepším případě – zůstanou tématem epizodním. Tj. tématem, které na rozdíl od témat hlavních a vedlejších nikterak nevstupuje do základního tématu hry; je odbočkou, která k němu nic neříká. Jako příklad epizodního tématu lze uvést postavu Strouhala ve druhém dějství. Jeho příchod do Lízalova statku má jediný důvod: jde si pro ženu. Pokud bychom nehledali ještě důvod další: že Strouhal se rád napije a zaskočil si na skleničku. Ale ať už tak či onak, žádná z těchto příčin jeho jednání se nijak nevztahuje k hlavním a vedlejším tématům druhého dějství, které se jednoznačně soustřeďuje k otázce, zda Maryša svolí ke svatbě s Vávrou. Všechny ostatní postavy se na tomto tématu podílejí, protože příčina jejich jednání je jen a jen v jejich podílu na tomto problému. Strouhala do něho

nikterak nelze začlenit. Jestliže dramaturg navrhne tuto epizodní postavu škrtnout, nic se nestane. Jeho bytí nezapadá při tomto pohledu nutně do logického systému hry, není skutečností, která musí být smyslově sdělena. Protože toto smyslové sdělení předpokládá společné, jednotné odůvodnění činů všech postav. Dramaturg hledá společného jmenovatele, společnou základnu dramatické akce, děje, především v postavách rozvíjených fabulí. Proto za rozhodující dramatickou akci považuje až dialog Vávry a Lízala. Proto není podstatný příchod všech rekrutů a celé vesnice před Lízalův statek, ale pouze příchod Francka. Jen jeho fyzická přítomnost je hnacím motorem další dramatické akce. V závěru prvního dějství se také nezdůrazňuje to, že se znovu loučí všichni se všemi, ale pouze čin Franckův. A tak z těchto scén postupně vystupuje téma, které je vázáno na jednotlivé postavy fabule.

Anebo lze jít jinou cestou. Je možné se pokusit udělat z prostoru, který je společný celé vesnici, volně přístupný všem jejím obyvatelům, společnou základnu existence a jednání všech postav. Tu poskytuje loučení rekrutů. Proto potom první dramatickou akcí rozhodující o celku první scény je smyslově (zrakem i sluchem) vnímatelný fakt, že tu probíhá cosi neobvyklého, že všichni bez rozdílu jsou touto výjimečností spojeni a ona určuje jejich jednání. Proto potom lze chápat vstupní dialog Vávry a Lízala jako nutnost danou zvláště vypjatě touto výjimečností; tím, že způsob a zvyky vesnice za těchto okolností mohou nebezpečně ohrozit jejich plány. Franckův příchod pak bude výsledkem jednání celé této kolektivní pospolitosti. A závěr jednání nebude jen akcí Franckovou, ale zaujmout k ní vztah, projevit své stanovisko budou muset nějakým způsobem všichni. Tak se tu vynořuje téma, které je vázáno na určitý styl života, na jisté obecné kvality chování.

V prvním případě je společné logické zdůvodnění existence postav vázáno na jednotlivé osoby. Odtud vyvěrá veškeré chtění a jednání. V druhém případě mu poskytuje logické zdůvodnění určité kolektivní společenství. V prvním případě je dramatický prostor prostorem pro předvedení individuálních zájmů, v druhém případě prostorem pro předvedení chování a jednání tohoto společenství. Je to stále stejný prostor, ale podstatná je motivace bytí lidí (dramatického bytí = vztahů a jednání postav) v něm. Takže prostor tvoří z jedné strany rozhodující důvod pro logickou, zákonitou, nutnou existenci a jednání postav v ději. Ale z druhé strany hlavní, společný důvod, pro něž postavy do tohoto prostoru vstupují, zároveň určuje dramatický charakter tohoto prostoru, pokud jde o druh děje, který bude předváděn. A to je také druhá příčina, pro niž musí dramaturg vzít v úvahu

všechny autorovy scénické poznámky. Neboť přes ně a skrze ně se také více doví o tom, jaký druh děje tu má probíhat – tj. jaká má být základní **motivace** existence a jednání postav.

Pojem motivace přešel do divadelní terminologie především z psychologie. Rozumí se jím příčina individuálního jednání lidí. Proč ten nebo onen člověk chce a musí jednat právě tak, a ne jinak. V tomto smyslu se pojem motivace objevuje v úvahách o dramatu především. Pro upřesnění jej nazveme **motivací postav**. A budeme pod ním rozumět to, co jsme objevili hlavně nyní při analýze fabule *Maryši*. Tj. soustavu vztahů jednotlivých postav ke skutečnosti, jež roste z jejich individuálních zájmů o tuto skutečnost a od počátku do konce je nutí po svém řešit nesnesitelnou situaci – to jest jednat. Tato motivace postav není samozřejmě omezena jen na fabuli. Obsahuje ji i děj. Poukazuji tu znovu na začátek *Višňového sadu*. Lopachin přijíždí uvítat Raněvskou, protože má svůj zcela zvláštní vztah k její rodině i jejímu sídlu. Má o ně svůj zájem motivovaný dětstvím; nemůže nebýt u toho, když se do toho starého venkovského sídla zase vrací ta, k níž ho vážou hluboké nesmazatelné vzpomínky.

Jenže my chceme vymezit a definovat důvod existence a jednání postav na základě děje, scény, dramatické akce ještě šířeji. Jako obecný základ, který platí společně pro všechny. Jako výsledek zobrazení a sdělení základních **dějových faktů**, které svádí všechny postavy do časoprostorových souvislostí, jež jsou pro ně stejně nevyhnutelné a logické. Jde o **motivaci děje**, která je systémem všech činitelů, jež zajišťují důvodnost, logičnost a zákonitost existence a jednání postav jako jednotného celku ve vývoji událostí. Dosavadní poznatky ukázaly, že v *Maryše* tato motivace děje může být dvojitá. Buď tento systém vybudujeme na individuálních vztazích postav, nebo na základě určité praxe kolektivního společenství. V prvním případě toto společenství ustupuje do pozadí. Ale zmizet úplně nemůže. Neboť vraťme se ještě ke scénickým poznámkám autorů. Doslova nutí k tomu, abychom všechny časoprostorové vztahy chápali v co největší šíři reálných, skoro dokumentárních detailů, jež sdělují v maximální míře toto kolektivní zázemí. Připomínám tu, co bylo řečeno o prostoru a čase v souvislosti s dramatickou situací. Jejich konkretizace neurčuje jen prostředí, v němž se postavy pohybují, žijí, ale i jejich zařazení do souvislostí doby, historie. Realie, které vyžadují autoři, svědčí jednoznačně o tom, že právě tohle mají na mysli. Takže i spoluúčast vesnice na osudu postav, které se podílejí na výstavbě fabule, má tento charakter. Rekruti nejsou jen

pozadím, nahodilým skupenstvím lidí. Mají svůj motivovaný význam v ději jako činitel, který posunuje události na základě jistých společenských konvencí, zvyklostí. Mají právo se rozloučit s každým. I to je dějový moment, který lze náležitě zdůraznit. (Viz diskusi na konci prvního výstupu, kdo se má právo rozloučit – stárek ano, Francek nikoliv. V tomto okamžiku tento dějový moment ponese význam prostoru společenské konvence a osobního zájmu.) Tato motivace děje se uplatňuje i jinde. Zcela průkazně ve třetím dějství v hospodě, ale podobně bychom mohli uvažovat i o tom, jak právě z těchto důvodů vstupuje do děje Strouhalka: totiž jako představitel jistých společenských konvencí, které jsou výsledkem praxe tohoto společenství. (Viz opět její shrnutí rozhovoru s Maryšou v prvním výstupu druhého dějství: takové svatby se vždycky dělají a nakonec to dopadne dobře.) Samozřejmě bychom se odtud dostali až k babičce, jejíž odevzdanost osudu je stejného druhu, a odtud zase zpátky k Lízalovi, jeho ženě a Vávrovi, kteří z této praxe přece ve své přípravě i realizaci sňatku vycházejí. Také onen moment, kdy Maryša odmítne odejít s Franckem do Brna, nabývá v těchto souvislostech podobného významu. Její vášnivé odmítnutí být špatnou ženskou pramení z toho, že porušení manželství považuje za hřích – prostě proto, že praxe jejího společenství a jeho konvence chování takový čin za hřích považují. Nakonec tak tato motivace děje vstupuje i do řešení zápletky, o níž jsme řekli, že určuje základní téma celého dramatu.

Nezbývá tedy než konstatovat, že sociálněhistorická motivace děje, kde se existence i jednání postav odůvodňují na společné základně společenské praxe a ideologie určitého společenství, je v *Maryše* rozhodující – nebo přinejmenším stejně významná jako motivace individuální, osobní. A že nějakým způsobem musíme stále tuto sociálněhistorickou motivaci do děje začleňovat. Nebude to zajisté takový problém, neboť už v individuálních příčinách jednání postav je více než zřetelná. Ale přesto přijetí této motivace děje znamená logické a zákonité účastenství postav, jež přímo nefungují ve fabuli, na důvodném a věrohodném systému rozvíjení událostí. Přijetí sociálněhistorické motivace v celé šíři toto účastenství od počátku až do konce umožňuje. Posiluje koneckonců i motivaci postav, které jsou rozvíjeny fabulí na základě její zápletky. Což také znamená, že daleko lehčeji včleníme potom jejich individuální pohnutky, jež z fabule vyplývají, do děje.

Toto samozřejmě není náhoda. Neboť celková motivace děje, jež stojí především na sociálněhistorické motivaci, pramení ze syžetu a ideově-tematického základu dramatu *Maryša*, které patří do rámce kritického realismu. To jest směru,

jehož podstatou je komplexní zobrazení společenského člověka ve všech souvislostech a vývoji. K tomu se váže historická konkrétnost obrazů i typičnost, již se rozumí sepětí individuálnosti s charakteristickými znaky celé skupiny postav či jevů. Odtud potom roste i psychologická analýza člověka jako hledání jeho vztahů k objektivní realitě. Nehodlám podrobně probírat a charakterizovat kritický realismus. Jde mi o něco jiného. Snažím se ukázat, že podrobný rozbor děje ve všech aspektech vede nakonec zcela přirozeně k tomu, že se před dramaturgem objeví možnost určit přesně a spolehlivě syžet i ideově-tematický základ.

Kdybych byl dal víc na Zicha a kdybych byl o dalších komponentech a prvcích, které utvářejí vztah literatury a divadla, věděl alespoň tolik, kolik vím dnes, nemusel jsem teď psát tento doplňující komentář, abych některé uzly první verze rozpletl.

Velkým, skoro monumentálním uzlem je i to, co jsem naložil na **děj** v okamžiku, kdy jsem za dramatickou akci označil každou smyslově vnímatelnou skutečnost, která se v určitém čase a v určitém prostoru promítne do jednání postav jako jeho funkční změna. Navíc jsem děj formuloval i jako reálnou složku, která je viditelná a slyšitelná jako smyslový fakt, jenž označuje jenom tu a ne jinou skutečnost. Myslel jsem to dobře, ale vůle a snaha pěstovat schopnost číst a poznávat text jako **předpoklad jevištní transformace** mne zavedla příliš daleko a navršila na děj více, než může unést.

Zich praví, že „dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob vespolek“. (O. Zich: *Estetika dramatického umění*, Praha 2018, str. 45). A protože od Zicha rovněž víme, že jednání je „takovou názornou akcí osoby, jež má působit a působí na osobu jinou“ (tamtéž, str. 44), dramatická akce je takové působení. Celek, úhrn tohoto působení, je systém vzájemného jednání postav, **systém akcí a protiakcí**. Což je také definice děje, kterou používají četní literární teoretikové. Dnes je to pro mne jediné možné východisko i přesné ohraničení, v němž se všechny úvahy o **dramatickém** ději mohou, ba přímo **musí** pohybovat. Rád bych v této souvislosti citoval ještě jedno místo ze Zicha, které pokládám za téměř klíčové: „Ústřední pojem dramatického umění jest *lidské jednání*, jež jsme si definovali jako takovou akci osoby, již se má působit a působí na osobu druhou. [...] V dramatu nejsou osoby, nýbrž dramatické osoby, nikoli děje, nýbrž dramatické děje – a tato specializace je způsobena právě jednáním.“ (tamtéž, str. 158) Pojem dramatický děj a hlavně dramatická postava jsou dnes často používány v jiných významech,

označují jiné jevy a skutečnosti, mají jinou sémantickou hodnotu než tu, na niž tu spolu se Zichem poukazují, jíž se držím a budu v těchto *Základech dramaturgie* úporně držet. Takže: dramatický děj je jednání v rovině vzájemného působení dramatických postav vytvářejícího systém jejich akcí a protiakcí.

Zdůrazňuji-li pojem působení, pak je to proto, že pokládám aktivitu (určitého typu) dramatických postav za podstatu jednání – a tedy i dramatického děje. Působit znamená být příčinou, být původcem něčeho, něco způsobovat, vykonávat nějaký vliv, mít účinek. Zich se k této problematice dostává v okamžiku, kdy si klade otázku, zda řeč může být dramatickou. A odpovídá v tomto duchu: „Řeč nějaké osoby jest jednáním, chce-li jí ta osoba působit na osobu jinou a působí-li jí. Takovou řeč můžeme nazvat řečí dramatickou.“ Vysvětlující synonyma, jež jsem podle *Slovníku spisovného jazyka českého* uvedl pro pojem působit, neměly jenom zdůraznit, že jednání znamená aktivitu. (Ostatně připomínám z výkladu o dramatické situaci: dramatické postavy si samy „dělají“ dramatickou situaci; synonymum dělat u pojmu působit citovaný slovník rovněž uvádí – nikoliv samozřejmě ve smyslu pracovat, ale něco aktivně uvádět v život, nějakým směrem napínat úsilí, o něco se snažit, usilovat, k něčemu spěť, něčeho dosahovat.) Jde mi o to zároveň důrazně upozornit, že jednání vždycky míří k nějakému cíli. To samozřejmě neznamená jen racionálně a slovně (pojmově, diskurzivně) definovatelný a definovaný záměr, jímž se ta nebo ona dramatická postava řídí a který se snaží prosadit. I tento faktor ovšem dramatický děj obsahuje, ale jeho analýza patří už do dalšího dílu těchto *Základů dramaturgie*, kde v souvislosti s dramatickou postavou bude tvořit jednu z osnovných částí. Teď mi jde o trvalou systematickост, nepřerušovanost působení, které může mít různou podobu i intenzitu, ale funguje, projevuje se stále jako základní kvalitativní rys jednání.

Zich rozlišující „jednání“ od „skutků“, „činů“, konstatuje, že „jednání“ obsahuje dvě podmínky: „úmysl účinkovat a dostavení se účinku. Z nich **úmysl účinkovat** je moment **specificky dramatický**, protože jde o děj mezi osobami, tedy bytostmi duševními. Není však zapotřebí, aby byl cíl jednání plně uvědomělý, zaměření může být jen pudové.“ (tamtéž, str. 100 – *zvýraznil J. C.*) Lépe to říci nelze. Děj opravdu nemůžeme chápat jen jako nepokryté konfliktní střetávání vůlí a činů: Chce toto, a udělá tedy toto – a druhý to nechce, a proto udělá něco jiného, čímž protiakcí odpoví na akci prvního. Rozhodující je trvalá, nikdy neochabující přítomnost úmyslu na někoho působit. I v této souvislosti platí to zásadní, co říká Zich,

jehož výsostně teoretické poznatky jsou při řešení „praktických“, „technologických“ problémů využívány jen minimálně. Když zkoumá vyjadřovací schopnosti mimiky, dostane se nakonec k otázce, jak může mimika vyjadřovat chtění. To slovo vystihuje jádro jednání. Mít úmysl na někoho působit, abych dosáhl nějaký cíl, je možné také nazvat (viz *Slovník spisovného jazyka českého*, jež chtění vykládá slovy úsilí) snahou, a to je další slovo, které Zich používá jako základní pojem. Citovaný slovník praví, že snaha je vůle něčeho dosáhnout, něco vykonat, jednáním podle vlastního úmyslu, výsledkem rozhodování, tím co předchází vlastnímu činu, vědomým úsilím subjektu zaměřeným na uskutečnění zvoleného cíle, jež předpokládá specifickou lidskou schopnost rozhodovat se, volit mezi různými možnostmi, tedy nějaký akt či řadu aktů, jež nelze uskutečnit ani pouhým myšlením, ani jen vnější činností: zde jsme – domnívám se – u podstaty dramatického děje. Zichova řada, již v souvislosti s mimikou utvořil, to všechno zahrnuje. Má toto pořadí: (představa) – cit → snaha → čin. Pojem představa je v závorce proto, že pro Zicha představuje intelektuální složku, kterou mimika nemůže vyjádřit. Nicméně pro naše potřeby můžeme tuto závorku odstranit a předpokládat, že v rozhodování, které formuje úmysl působit jistým směrem a jistým způsobem na jiné dramatické postavy, je tato intelektuální (racionální, diskurzivní) složka tak nebo onak vždy nějak obsažena. Na stejné úrovni s představou jmenuje Zich cit. V grafickém znázornění vedou šipky až od něj. To zřejmě znamená, že pro Zicha – a lze to přijmout – jsou jak „představa“, tak city jednolitou součástí vůle, již člověk projevuje své rozhodnutí. Samo rozhodování je také součástí děje jako hledání různých možností, alternativ. Vždycky je ale upřeno k jistému cíli, jenž vyplývá – jak víme z analýzy dramatické situace textu – z toho, že je třeba reagovat na nějaký problém, vyrovnat se s ním a zrušit nesnesitelnost situace. Což vše ústí v čin. Nebo by ústít mělo.

Zich velmi trvá na odlišení pojmů „skutek“, „čin“ od pojmu jednání. Zdůrazňuje, že jednání je pojem, „jímž definujeme dramatický děj (i dramatickou osobu)“ a jenž v sobě zahrnuje rozhodně víc, než co znamená „čin, skutek“. Snad jsem už dost jasně demonstroval, co jednání je: Od rozhodování, volby jde přes snahu jako působení na někoho a něco až k činu, jež opět už citovaný slovník definuje mimo jiné jako „to, co bylo vykonáno“. A v tomto okamžiku je přímo nutné vrátit se k fabuli jako souhrnu událostí, jež následují chronologicky po sobě. V těchto souvislostech můžeme totiž události fabule dramatu – a tím i její celek – pochopit jako jistou bilanci „toho, co bylo vykonáno“.

Například: Lízal přišel za Maryšou do mlýna, do její domácnosti. Něco **vykon**al. Jak opět říká Zich: čin jako něco vnějšího lze na scéně přímo **předvést**. Kdybych uvažoval o interpretaci v celé šíři, tedy i o složce realizační, pak bych činy v tomto smyslu označil za první instrukci textu o tom, co je třeba **ukázat, prezentovat** prostřednictvím jednání a tak je vyložit. V našem kontextu se spokojme s tím, že poznání fabule – jako „odborné“, „badatelské“ čtení – poskytuje cennou a nenahraditelnou možnost „přečíst“ syntagmatickou významovou řadu danou v textu a posléze na tomto základě určit linii, která poskytuje instrukce o tom, jaké jednání je nutné v určujících významových souvislostech předvést činy. Tedy: Lízal přišel za Maryšou. Z chronologického řetězení fabule víme, co bylo vykonáno předtím, aby mohl – a musel – vykonat tento čin. V zásadě se můžeme vrátit až na sám začátek fabule *Maryši*; k prvnímu činu, kdy Lízal s Vávrou smluvili sňatek. V tomto smyslu jsou ve fabuli skryty jisté motivické linie související s kontinuitou jednotlivých činů. V tomto smyslu by se fabule dala definovat také jako soubor činů vytvářejících události: Lízal smluvil s Vávrou svatbu, Lízal přišel za Maryšou. Protože však jde o **dramatický děj**, nejde jen o čin sám, ale o jednání a jeho **cíl**, o snahu nějak působit, něčeho dosáhnout. Takže nemůžeme zůstat jen u toho, že Lízal přišel za Maryšou do mlýna. Musíme se nutně zeptat, co svou návštěvou sleduje, jaký je cíl, s jakým na Maryšu působí. Odpověď je samozřejmě nasnadě: přišel, aby si odvedl Maryšu domů, aby nabídl Maryše odchod od manžela.

Jsme u jádra věci. Událost fabule je **vysvětlována, vykládána a nazírána jako dějová situace**. Tento přechod od události k situaci je v praxi strašně jednoduchý. Stačí pouze čin, o němž vypráví fabule – činy jsou vskutku v tomto smyslu jádrem, podstatou fabule dramatu – doplnit podřadící spojkou **aby**: Lízal přišel za Maryšou, aby... Touto spojkou **aby** se vyjadřuje vždycky cíl – a v dramaturgické „technologii“ činíme její pomocí krok do děje. Zbývá poslední krok směřující k úmyslům, které postavu vedly k volbě daného jednání. Zde je namísto otázka **proč**: Proč Lízal přišel za Maryšou, aby si ji odvedl zpět k sobě? Proč se takto rozhodl? Proč volil tuto možnost?

V tomto okamžiku se dostávám na nejchoulostivější a nejnebezpečnější území dramaturgické „technologické“ činnosti. Neboť otázkou proč, jež směřuje k Zichovým představám a citům, tedy k volbě a rozhodování jako naprosto nedílné součásti jednání, se dostáváme na půdu **motivací** jednání. A motivací se v praxi českého divadla nejčastěji, ba převážně rozumí **psychologický výklad důvodů**

jednání. V žádném případě se tomuto přístupu nebráním. Za jistých okolností je dokonce nejvhodnější. Říkám-li za jistých okolností, myslím tím na podobu dramatu, v němž jsou postavy plnohodnotnými – dokonce bych řekl až „reálnými“ – lidmi. Koneckonců, je-li právě *Maryša* tím dramatickým textem, na němž se snažím své názory, postupy a principy dramaturgické „technologie“ doložit a demonstrovat, pohybujeme se na uzemí „plnohodnotných“, „reálných“ lidských osobností, kde nelze než **skončit** psychologickým výkladem jednání postav. Nebo jím – v případě **účastníka** cesty od textu ke kódu – začít. Jakmile ovšem připustíme, že absolventi vysoké školy – zejména dramaturgie a režie – jsou také znalci, badatelé, odborníci, pak by měli nastoupit cestu od kódu k textu. Přinejmenším by se tyto dva přístupy měly – viz předešlý výklad – propojovat. Dramaturgická „technologie“ vyžaduje, preferuje a přímo si vynucuje přístup druhý – znalecký, badatelský. Usiluje o to, aby text „byl čten“ v rovině metajazykové; byl pojmenován i jinak než jenom v poloze individuální psychologické motivace jednání.

To „účastnické“ čtení „psychologické“ začíná řadou detailů, které poukazují především k nitru postavy a které dávají nejružnější podněty k tomu domýšlet, dotvářet, dofabulovávat vlastnosti postavy, scelovat je v konkrétní určitou individuální povahu. Teprve odtud začíná potom zkoumání způsobu a postupů, jimiž je tato „povaha“ začleněna do celku textu. Z tohoto celku, z jeho systému a struktury se teprve druhotně začíná hledat funkce dramatické postavy i jinak než jenom jako „plnohodnotné“, „reálné“ osobnosti. Dramaturgické „technologické“ čtení jako čtení „odborné“ začíná opačně: od systému a struktury; přesněji od prvků, které systém a strukturu tvoří, aby posléze nabídlo i průnik do nitra postav, podněty k dotvoření a rozvinutí psychologických motivací jednání. Propojení, prolnutí „účastnického“ a „badatelského“ stanoviska při dramaturgickém čtení vychází přitom z faktu, který Zich vyslovil jako axiom: že dramatické postavy a dramatický děj jsou pojmy „korelatní“ (souvztažné), „tj. takové, z nichž nemůže žádný existovati bez druhého. Dramatické osoby jsou ty, jež jednají s jinými, ale toto vespolek jejich jednání jest právě dramatickým dějem.“ Dnešní teorie literatury je schopna odpojovat, abstrahovat děj od postav. Jak ovšem píše Nora Krausová v knize *Význam tvaru – tvar významu*, není tento proces „odpojení čírého děje od jeho nositele jednoduchý. Závisí od příslušného literárního žánru, případně žánrového variantu.“ V dramatu takové odpojení možné není – viz Zichův axiom. I vzhledem

k tomu představuje drama osobitý, specifický druh, který svou existenci definitivně zajišťuje a prokazuje v divadle.

I když...

Už Aristoteles v *Poetice* napsal: „Základem, tedy a takřka duší tragédie, jest děj, povahy jsou na místě druhém. Tragédie jest totiž napodobení činů a hlavně pro něj napodobení jednajících osob.“ A na jiném místě praví, že „sestavení činů je první a největší úkol tragédie“. Je to naprosto průkazná hierarchie – první je děj, povahy jsou druhé, protože jde o činy a jejich sestavení. Což podporuje tu podobu dramaturgické „technologie“, o níž tu hovořím. Byť na druhé straně „osoby“, „postavy“, nelze pustit ani na setinu vteřiny ze zřetele, protože jde o „napodobení“, zobrazení, provedení jednání – a nositelem jednání může být jen a jen člověk. Nicméně už toto Aristotelovo stanovisko dokazuje, že je zapotřebí brát na vědomí přinejmenším také „dialektický“ vztah (tj. jednotu i rozdíl) mezi dějem a postavami a že děj je možné – ne-li nutné – sledovat rovněž jako **zvláštní, specifickou** kategorii, která se projevuje vzájemným jednáním postav, jejich akcemi a protiakcemi. Mutatis mutandis platí ovšem to, co Krausová napsala o epice, přesněji o románu, když uvažovala o snazší či těžší možnosti oddělit děj od postav, jež záleží na žánru. Řecké drama svým systémem i strukturou dovoľovalo hierarchii, o níž je řeč. Mnozí dnešní teoretikové uplatňují Aristotelovo chápání a dokonce je výrazně překračují a oddělují děj a postavy bez ohledu na druh a žánr. V tomto směru vyniká zejména francouzská sémiotika. Jeden z jejích představitelů A. J. Greimas se také teoreticky zabývá dramatem. Od počátku svých úvah a analýz – dnes starých už třicet let a více – vytrvale opakuje, že nezkoumá a nehodnotí postavy podle toho, čím jsou, ale podle toho, co dělají. Jeho koncepce „jednání a jednajících postav“ v dramatu je velmi výrazným pokusem najít obecné, abstraktní „schéma“, které dovolí odpojit konkrétní „dramatické postavy“ od konkrétních situací a nahradit je obecnými kategoriemi, které v abstraktní rovině realizují děj. O tom budu podrobněji mluvit v II. dílu těchto *Základů dramaturgie*. Teď se jen pokouším doložit, že při vši platnosti Zichova axiomu je děj neméně tak kategorií, s níž můžeme – a jsem toho názoru, že **musíme – samostatně** pracovat při „čtení“ textu v rovině dramaturgické „technologie“ – ba dokonce i pak, když začínáme přestupovat do sféry interpretace. Teprve v její vrcholné závěrečné fázi se postavy i děj v dramatu spojují totálně a neoddělitelně v jeden celek jako už přímá instrukce

pro režii k herecko-režijnímu řešení situací a pro herce k tvorbě herecké postavy. Ale to už jsem opravdu příliš daleko.

Zatím budeme děj důsledně pokládat za samostatnou kategorii systému a struktury dramatu, která je korelát ní s dramatickými postavami, neboť ty jej provádějí, uskutečňují jako „vespolné jednání“. A právě proto, že je to jednání takto definované, nesplývá děj s jinými kategoriemi. Ani jim není v systému dramatu nadřazen. Třebaže právě v systému a struktuře dramatu představuje rozhodně tu kategorii, která na prvním místě a zásadně určuje možnost a schopnost dramatu stvrdit svou existenci divadlem (jevištěm). Děj v tomto kontextu už není jenom binárním protikladem fabule, ale jednou z kategorií, která utváří nejvlastnější podobu a hodnotu dramatu jako jistého druhu literatury, jenž stojí „rozkročmo“ mezi ní a divadlem. Z tohoto pohledu je v rámci dramaturgické „technologie“ asi jediné možné přistupovat ke zkoumání i praktickému využití vztahů mezi fabulí a dějem.

Při práci na problematice „čtení“ textů jsem byl znovu silně inspirován některými podněty literární vědy, zejména pak Mukařovským z *Kapitol z české poetiky*: „Fabulí nazýváme souhrn událostí, které jsou podkladem děje epického díla, jsou-li seřazeny toliko v časovém a příčinném postupu asi tak, jak bývají podávány při vyprávění ‚obsahu‘ díla. Od fabule rozlišujeme děj, tj. spojení motivů v řadu dynamickou, kde události následují tak, aby se zvyšovalo napětí až k vrcholnému bodu básně.“ Připouštím, že toto rozlišení může být dnes pro literární vědu – nebo alespoň pro její jistou část – už zastaralé, nepoužitelné. Jenže v případě těchto skript nejde o literární vědu, ale o možnost využít všech podnětů, jež tato disciplína nabízí pro divadelní činnost. Prakticky se tak ocitáme v postavení „na pomezí“, které dramaturgie v oblasti interpretačního divadelního jazyka zaujímá. Na jedné straně je dramatický text, pro který platí četné principy, jež vyplývají z jeho ontologické podstaty zakotvené v literatuře. Je to tedy jazykový projev, jež můžeme také nazvat **promluvou** a který se v tomto kontextu vyznačuje takovými rysy jako singulární organizací jazykových prostředků (pojmenování), sémantickou rovinou, představující výběr z obecných jazykových prostředků, rovinou syntaktickou, což je uspořádání v lineární posloupnosti podle jistých norem, a konečně rovinou stylistickou. Dále je drama jako literatura **stabilizováno** v podobě grafického záznamu. A takto bychom mohli krok za krokem zkoumat, jak drama jako součást literatury a díky svému ontologickému svazku s ní může být podrobováno téměř zákonitostem, jež příslušejí literatuře. Na druhé straně ovšem víme – a víme to

zvláště dobře v zemích Koruny české díky Otakaru Zichovi a Jiřímu Veltruskému – že onen existenciální svazek s divadlem nutil a nutí **osvobozovat** drama ze spojení s literaturou, popřípadě jej jinak, nově a osobitým, zvláštním způsobem **formulovat**. To první činil zejména Zich, o to druhé intenzivně usiloval Veltruský, jenž v nevyřčené polemice se Zichem dokazoval, že drama je **integrálně** básnickým dílem. Zároveň ovšem Veltruský především svou studií *Dramatický text jako součást divadla* velmi intenzivně zkoumal postavení dramatického textu v systému a struktuře divadla, divadelního jazyka.

Je to zajisté velmi obsáhlá a skutečně fundamentální problematika interpretačního divadelního jazyka. Bohužel, už dost dlouho u nás opuštěná, nerozvíjená z toho, co jí dali do vínku její průkopníci. Připomínám tuto tradici proto, abych zdůraznil, že téma těchto skript se pohybuje také v souvislostech připomenutých „tradičních českých“ úvah. Nemíří ovšem k teoretickým tvrzením, axiomům, ale vzhledem k potřebám praktické výuky dramaturgie interpretačního divadla se snaží neustále směřovat do rovin praktických. Přitom ukazuje, jak jisté poznatky a postupy literární vědy použít při „čtení“ dramatického textu jako literárního díla, které takové „čtení“ připravuje na vstup do divadla. Odtud tedy pramení i odvaha vzít formulaci Mukařovského a využít ji pro pojmenování vztahů mezi fabulí a dějem dramatu. Formulace Mukařovského vychází z Tomaševského, s tím rozdílem, že ději přidává dynamický moment, jenž je podle Tomaševského spíše charakteristický pro fabuli. To je právě to, co se mně zdá být inspirativní. Totiž to, že celá významová výstavba motivicko-tematická, již pro mne v první řadě uskutečňuje fabule, se dějem jako jednáním postav, jako jejich akcemi a protiakcemi dostává do pohybu, stává se dynamickou a směřuje od událostí k situacím. Abychom však už dále neteoretizovali, chci toto pojetí ukázat konkrétně.

Protože jsem už začal událostí Lízalova příchodu za Maryšou do mlýna, zůstaňme u ní. Přesun, proměna této události v čin jako součást dramatického děje nastává tehdy, kdy stanovíme – na základě motivů, jež jsou v této události obsaženy a souvisejí s jednou motivickou linií celého textu – cíl jeho jednání: odvést Maryšu zpět. (Jen pro pořádek a úplnost: ta specifická motivická linie se otevírá hned první Lízalovou větou „No, můj rozum – poslechni“ a celotextové rozlohy se jí dostane replikou Maryši v situaci, již tu rozebírám: „Já ho měla tenkrát a vy ste neměli. Sami ste to ukuchtili, sami si to sněžte. Vám k hanbě tady zvonu a nikam nepudu.“) Můžeme opakovat to, co jsme už poznali: událost se mění v děj

spojkou **aby** stanovující cíl jednání: Lízal přišel za Maryšou, aby si ji od Vávry odvedl. Řekněme to ještě jinak. Událost je to, co se **stalo** – čin je to, co se **děje**. Událostí je tedy **příchod**, to, že Lízal přišel – čin jako výraz jednání je to, co Lízal **provádí, čím a jak působí**, aby uskutečnil svůj cíl. Teprve tímto působením, v němž se projevuje Lízalova snaha i úmysl, vzniká **jednání**, neboť jak už víme, čin není jednání. Činem se ovšem na jevišti nejvýrazněji, nejzřetelněji a nejdůrazněji, nejmarkantněji **vyjevuje**. Ale: jednání je úplné, komplexní – je vskutku oním jevem, jež konstituuje drama – jenom tehdy, když je v něm rovněž úmysl, vůle, snaha. Takže pojmenování cíle, uvození spojkou **aby**, je zcela rozhodujícím vstupem do této sféry – je to čin, jenž svým cílem už poměrně zřetelně označuje úmysl, vůli i snahu. To říkám proto, abych jasně konstatoval, že při „dramaturgicko-technologickém“ čtení lze setrvat pouze na tomto stupni. To jest na stupni, v němž události se pomocí „metajazyka“, kdy je pojmenován cíl jednání, mění v čin předveditelný na jevišti a fabule se tak stává dějem. Napsal-li jsem, že činy jsou vlastně podstatou, jádrem fabule jako události, tedy jako to, co se stalo, mohu to nyní napsat v „obráceném gardu“: Události fabule se mění v situace, jsou-li to činy převoditelné, proměnitelné, transformovatelné v jednání tím, že v nich nalezneme a pojmenujeme cíle tohoto jednání. Nesledujeme to, že se něco stane, ale to, že někdo něco provede, aby jistým směrem působil, aby něčeho dosáhl.

„Znalecké“, „odborné“ dramaturgické čtení jako **součást přípravy pro interpretaci** začíná zřejmě v této „metajazykové“ rovině: vyprávěním fabule, „sřetením“ jejich událostí v chronologické následnosti, která vytváří „čas vyprávění“, a potom jejich převodem v čin, který je předveditelný na jevišti. Všechny složité, jemné a detailně propracované úvahy nad textem, všechny složité koncepce a představy o jeho provedení jsou až „nadstavbou“, zatímco základem je **poznat divadelní hodnotu literatury**. To, o čem Zich řekl, že to lze „jako něco vnějšího na scéně přímo předvésti“ – to jest **čin**. Asi už jsem opakováním těchto záležitostí únavný. Ale pokládám to jednak za věc klíčovou a jednak pro mne tímto výkonem první fáze dramaturgického „technologického“ čtení **vrcholí** a zároveň **končí**. Neboť dokážeme-li pojmenovat v pojmech metajazyka elementární syntagmatickou řadu fabule (chronologické řazení událostí) jako **souhrn činů**, jimiž se nejzřetelněji v rovině divadelní projevuje jednání jako spění, směřování za jistými cíly, otevírá se nejpřímější cesta k pochopení kódu, v němž je dílo provedeno. A tím i k analýze motivicko-tematické výstavby.

Řekl jsem v první verzi, že motivy poznáme jako zájem postav o určitou skutečnost. Nebo jinak: jako zájem o to zabývat se určitým problémem. Nemám důvod toto tvrzení v této verzi nějak podstatně měnit. Naopak, využiji-li pojmu zájem, jenž mimo jiné (a to mám především na mysli) vyjadřuje na něco soustředěnou pozornost, něčemu věnovanou účast, pak tímto způsobem zájem přímo míří do sféry dynamiky – a tedy děje. Ovšem i tady bych se snažil dodržovat jistý rozdíl mezi fabulí (událostmi) a dějem (situací). Myslím si, že při tom typu „čtení“, který preferuji, jsou motivy – respektive motivické linie – na místě prvním **uspořádáním** dramatu jako **promluvy** v tom duchu, o němž tu byla řeč. To znamená, že na této úrovni pojmenovávají a označují především fakta; jsou nositeli údajů o realitě. Což platí o všech třech rovinách jazykové organizace, které drama používá: dialogu, monologu i scénické poznámce. A to naprosto rovnoprávně.

Například: čtvrté jednání *Maryši*, jehož první výstup jsme zvolili jako příklad pro tyto naše úvahy o ději a o vztahu děje a fabule, začíná těmito slovy: Světnice u Vávru ve mlýně, selsky zařízená. To je velice podstatný údaj, bez něhož bychom vlastně ani nemohli pojmenovat událost ani ji posléze proměnit v čin – tedy v situaci, děj, jednání. Musíme prostě vědět, že se vše odehrává ve mlýně. To, co následuje dál – popis světnice – už není tak důležité. Ale tento údaj je nutným, výchozím bodem k tomu, aby se událost mohla vůbec stát. Neboť Lízal přišel za Maryšou do **mlýna**. Další scénická poznámka podotýká, že Lízal je už na odchodu u dveří. Tato poznámka přímo navazuje na citovanou větu, jíž Lízal vyzývá Maryšu, aby měla rozum a poslechla. Událost, která je součástí fabule, je už **závěrem** předešlého rozhovoru. Pak se dozvíme, proč Maryša nikam nepůjde, když položí tuto otázku: „Pro peníze si mě bral, proč mu je nedáte?“ Tím se vynořuje motivická linie, která prochází celou hrou: linie peněz, která začala už v prvním výstupu prvního dějství, kdy se Lízal s Vávrou dohadují o výši Maryšina věna a tento spor dokončí ve výstupu čtvrtém téhož jednání, kdy se dohodnou na konečné sumě tří tisíc sedmi set. Mezitím se v prvním dějství odehrají tyto události: přijdou se loučit rekruti, Francek se loučí s matkou, Francek se jde loučit do Lízalova statku s Maryšou a srazí se s Lízalem, jenž mu v tom brání, Francek vyhrožuje Vávrou a Lízalovi před svým odchodem – a pak teprve dojde k dohodě o výši věna mezi Vávrou a Lízalem. Neboli události spojené s loučením jsou **příčinou**, proč Lízal něco přidá k původně nabízené sumě. Tato příčina je sdílitelná proto, že některé motivy a motivické linie objasňují cíl Lízalova jednání: sjednává sňatek – tedy

i jeho finanční podmínky, výši věna – aby uchránil dceru před Franckem. Konec konců jeho srážka s Franckem, kdy na něj před domem zvedne hůl, aby mu zabránil vejít dovnitř, je činem, jenž ukazuje tento základní cíl jednání naprosto průkazně – **ostentativně**. A ostentativně znamená něco nápadně **ukázat, předvést**.

Vraťme se teď do prvního výstupu čtvrtého dějství. V tuto chvíli už víme, proč byl domluven sňatek a jakou roli v něm hrály peníze. Dalším motivem této události navazujeme na motivickou linii sňatku, jenž byl uzavřen jako obchod – nabídka a koupě. Což Maryša Lízalovi řekne, aby mu vzápětí připomněla, že celý tento „obchod“ byl „proti pánu Bohu, proti církvi a proti všemu, co lidskýho je na světě...“. Spolu s motivickou linií peněz nese tato linie jedno z hlavních témat textu *Maryši* – téma negativního, zhoubného vlivu peněz a majetku na vztahy mezi lidmi. Svými motivy (informacemi o faktech) se tato událost vřazuje do motivických linií a témat; podává informace o některých skutečnostech a zároveň nabízí také jejich hodnocení, jež je elementárně obsaženo v adjektivech negativní, zhoubný. Vzniká základní významová výstavba díky chronologickému řazení událostí následně za sebou. Lízalovou návštěvou u Maryši a jeho nabídkou, aby se vrátila k rodičům, se uzavírá motivická linie obchodu s Maryšou a téma, jež je na ni vázáno. Obchod dopadl pro Lízala špatně: zeť jej žaluje pro nedodržení slibu, který se týká věna, a dcera zcela zásadně odmítá jeho nabídku vrátit se domů. A dokonce říká, že všechno, co se stane dál, bude mít její otec na svědomí. K události Lízalovy návštěvy se ovšem vztahují i údaje ze třetího dějství; například že Lízal s Maryšou spolu nemluví. Motiv obsažený v jediné otázce Hospodského představuje informaci o nepřátelském vztahu otce a dcery. Další motivy informují o tom, jaký těžký má Maryša život a že Vávra Lízala žaluje. Navíc se po přímém útoku Hospodského na Lízala vynoří z tématu peněz a jejich negativního vlivu na vztahy mezi lidmi – „...pořád jen peníze mám, půllán mám, a dceru penězma zabije...“ – poprvé možnost, že Lízal vezme dceru domů: „Co se stalo, stalo se. Mám ji vzít dům?“ Pak přijde Lízalova lítost, která posléze končí motivem Lízalova pití a motivy Vávrova vztahu k Maryše: „Peníze – furt peníze po ní chce – a bije ju. Takové má život má pěkná Maryša.“ Další událostí je příchod soudního sluhy se žalobou Vávry na Lízala. Lízal se utvrzuje v tom, že vezme Maryšu zpátky do rodného domu: „A nedám svý dítě trápit – Dům si ji vezmu a jemu nic nedám, nic – nic!“ Což je motivická linie obchodu s Vávrou, z něhož se zrodilo nešťastné manželství. Další událostí je střetnutí Lízala a Vávry, které končí málem rvačkou.

Sledujeme-li dál údaje o faktech, jež se týkají Lízala a těch motivických linií a témat, které se vážou k prvnímu výstupu čtvrtého dějství, pak samozřejmě nemůžeme pominout souhlas s útokem Francka na Vávru a snahu připít si s Franckem, která je odmítnuta.

Shrneme-li tyto události třetího dějství, pak v nich najdeme dvojí ráz. Nejprve informují o tom, co se stalo po sňatku Maryši s Vávrou, jak Maryša žije a jaký je její vztah k Lízalovi. Pak se dovíme, jak je na tom Lízal. Další události ukazují především vztah mezi Vávrou a Lízalem, jenž vrcholí slovem „Lunte!“ a málem rvačkou. A v tom všem se někde ozve ona už vzpomenutá věta Lízala o řešení, které se nabízí tím, že se Maryša vrátí domů. Je tu jistá obava formulovaná Lízalovou větou „Co z ní bude?“. Připomeňme si, jak šly události po sobě v prvním dějství, když Lízal uzavíral onen obchod. Snadno zjistíme, že jejich nejenom chronologické, ale i **kauzální** uspořádání vyjevuje zřetelně příčiny jednání. Lízal zvyšuje věno o dvě stovky proto, že chce co nejrychleji Maryšu provdat, aby ji ochránil před Franckem.

Vstupujeme do situace, kterou si dramatické postavy samy dělají, připravují svým jednáním. Cílem – ochránit Maryšu před Franckem – začínáme pronikat k divadelnímu kódu textu. A příčinami jednání sestupujeme přes činy ke snaze, k vůli. Samozřejmě nakonec i k rozhodnutí Maryšu za každou cenu provdat – i tehdy, když bude zapotřebí k věnu něco přidat. Totéž platí o genezi Lízalova úmyslu vzít Maryšu domů. Ve třetím dějství všechny události zvyšují nesnesitelnost Lízalova postavení, do něhož se svým jednáním dostal. Není tedy jen účastníkem dění, ale sám jej pro sebe – i pro jiné – utváří. Pomalu v něm roste úmysl vzít Maryšu domů, protože tak nebude muset dát Vávrovi peníze a zbaví se výčitek svědomí za její nešťastný život, jež svým obchodem zavinil. A z toho potom roste onen čin, jenž otevírá čtvrté dějství – Lízalova návštěva ve mlýně. Můžeme partii o vztahu mezi fabulí a dějem uzavírat.

Fabule jako chronologické uspořádání událostí je primární, elementární kategorií významové výstavby dramatu na ose syntagmatické. Tkívá jako „vyprávění“ v ontologické „podstatě“ dramatu jako literatury. Události obsahují souhrn motivů, které posléze – na bázi chronologického uspořádání – vytvářejí motivické linie, které jsou nositelem témat. V tomto smyslu se fabule dramatu dá definovat jako souhrn věcných údajů o faktech (motivy samy o sobě), jež ve svém úhrnu – svou informací o události (Lízal přišel za Maryšou) – vytvářejí skutečnost, která se stala. V celistvé nebo alespoň lineární návaznosti motivických linií a témat je

potom fabule informací o skutečnostech, které prostupují, procházejí buď jenom některými částmi dramatického textu, nebo jeho celkem, a zároveň je i **intelektuálním, diskurzivním** hodnocením těchto skutečností v rovině tematické, jež je racionálně poznatelná a pojmově pojmenovatelná. Kromě chronologické uspořádanosti může následnost událostí být zároveň nositelem **kauzality** – jedna událost vysvětluje, zdůvodňuje, způsobuje, proč se stanou události další, následující.

Událost, která se stala, je – nebo: měla by být – ovšem v dramatu také činem, který byl někým vykonán. Od okamžiku, kdy nazíráme a „čteme“ události (fabuli) jako **výsledek lidské záměrné aktivity (činnosti)**, tyto události se mění v situace a jejich sřetězení už není fabulí, ale dějem. Děj je tedy souhrn situací, které jsou akcemi a protiakcemi – jednáním. Motivické linie a témata fabule v těchto souvislostech zakládají významovou výstavbu, která v rovině intelektuální, diskurzivní, tj. na základě racionálního poznání vyjádřitelného v pojmech, posléze provádí úhrn všech akcí jednotlivých postav ve vazbách k postavám jiným jako Zichovo „vespolné“ jednání. Zároveň proměna události v situaci, fabule v děj, jež začíná stanovením cíle jednání – je nutné vykonat to a to –, utváří rozhodující, poučený vstup do nejvlastnějšího kódu dramatu. Neboť konstituující substancí dramatu in sensu stricto je jednání – a tedy skutečné poznání dramatu v jeho celkové podstatě začíná přes jednání. Zároveň podotýkám, že slovo „celkové“ tu odkazuje jak k ontologické „podstatě“ fungující ve fabuli, tak k „existenciální“ podstatě tvořené dějem. A protože už víme, že se fabule mění v děj, událost v situaci, tak obě „podstaty“ splývají a vlastně mizí i „dvojdomost“ dramatu. Z jistého hlediska se dá říci, že toto je i smysl dramaturgické činnosti. Další poznání kódu dramatického textu postupuje prohloubeným poznáním jednání. Poznáním příčin, proč postava svými činy sleduje takové a takové cíle. To je zásadní posun. Cíl Lízalova jednání je odvést Maryšu domů. Další průnik do kódu *Maryši* není už poznáváním tohoto cíle, ale toho, proč si Lízal určil, stanovil právě tento cíl. Tím se dostává do poznání kódu ještě snaha a vůle.

V tomto bodu dramaturgické „technologické“ čtení dramatu končí. Neboť byly dostatečně poznány základní kategorie: dramatická situace jako nesnesitelnost, jež neúprosně nutí k jednání, způsoby provedení této dramatické situace fabulí a dějem, které zároveň poskytují skrze motivy údaje o faktech a souvislostech skutečností, stejně jako hodnocení těchto informací autorem, rozvinuté a uskutečněné tématem.

Syžet – ideově-tematický základ

V prvním vydání prvního dílu svých *Základů dramaturgie* jsem takto nazval kapitolu, ve které jsem psal:

Nespojuji tyto dva pojmy v poslední kapitole nahodile. Jsou pro mne dvěma kategoriemi, které spolu těsně souvisejí. Jak svým obsahem, tak svým podílem na tvůrčí činnosti dramaturga při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce. Svým způsobem jsou jejím vyvrcholením. Zakončením té fáze, která analyzuje i syntetizuje rozhodující principy výstavby dramatu jako prostředky zobrazení a sdělení. To, co přijde potom, je už spolupráce dramaturga s režisérem nad prvky, jež tuto dramaturgicko-režijní koncepci konkrétně převádějí do jevištních výrazových prvků. Vlastně je to jenom aplikace poznatků o dramatické situaci dramatu, fabuli a ději na další složky, jako je dialog, dramatická a jevištní postava, dramatický a jevištní charakter atd. Aby však i tato fáze spolupráce dramaturga s režisérem byla skutečně plodná, musí se otevřít poznáním syžetu a ideově-tematického základu dramatického textu.

Abychom pochopili spojitost a zase odlišnost těchto kategorií, vraťme se ještě k výkladu o ději. Především: děj je dnes i pro literární vědu jednou ze syžetových kategorií, s nimiž pracuje. Předpokládá, že děj je ucelená řada akcí, které navazují s jinými kategoriemi syžetu svůj specifický vztah. Proto je rozvinutý děj považován za jeden z rysů epiky i dramatu. Je tedy děj také prostředkem literárním – a proto funguje i v dramatu jako v druhu literatury. Nicméně: pokusil jsem se v předešlé kapitole vykládat děj dramatického textu především jako kategorii syžetu, který v sobě nejvíce zahrnuje jeho divadelnost. Úmyslně jsem se proto vyhnul tomu členění, kdy děj dramatu bývá charakterizován pojmy: expozice – kolize – krize – peripetie – katastrofa. Nebudu zapírat, že se těchto pojmů bojím a že v současném stavu naší divadelní teorie mohou být zavádějící. Neboť – marná sláva – od dob Alfreda Kerra se proměnily spíše v soubor zcela formálních postupů, které lze mechanicky přikládat na jakýkoliv dramatický text bez ohledu na jeho

obsahovou, sémantickou hodnotu. Tak s těmito pojmy zacházel už Freytag v roce 1863, když vydal svou *Techniku dramatu*; tak s nimi pracuje i Tetauer ve své knize *Drama a jeho svět*.

Abych toto své tvrzení dokumentoval, uvedu jediný důkaz – výklad pojmu peripetie. Athény považovaly peripetii za důkaz dramatikovy velikosti a jeho uměleckých schopností. Představovala pro ně (jak to konečně formuje Aristoteles) neočekávanou, rozhodující změnu ve vývoji děje. Ale proč? Protože hrdina je v této fázi děje postaven před novou realitu a má na základě jejího poznání rozhodnout o svém dalším osudu. Aristoteles ve své *Poetice* používá také pojmu anagnorize – tj. změna nevědomosti v poznání. A za nejúčinnější považuje anagnorizi ve spojení s peripetií. Je to tak pro něho prvek sémantický, gnoseologický, obsahový. Podle Freytaga je zapotřebí v této fázi děje omezit v zájmu diváckého účinku počet jednajících osob a další vývoj děje soustředit do velkých scén. Rozdíl je tu snad více než patrný.

Navíc se mi zdá, že citované členění děje sleduje zase jeho průběh a vývoj v čase. Zatímco mně šlo především o to, abych v ději akcentoval **prostor**, časoprostorovou jednotu. Samozřejmě že epika, její děj, počítá také s prostorem. Má k jeho zobrazení dokonce daleko více možností než drama. Ale na druhé straně: nikdy nemůže předpokládat, že tento prostor bude smyslově sdělitelný ve třech dimenzích. Či ještě jinak: že bude skutečně reálným prostorem toho, co se stane zde, v konkrétním prostoru konkrétního divadla, jenž je zároveň prostorem zobrazujícím jakoukoliv jinou prostorovou realitu. Proto jsem už od analýzy dramatické situace dramatu zdůrazňoval, že v sobě jako nedělitelné součásti, jež se podílejí na tvorbě její nesnesitelnosti, nese také prostorové prvky. A to ve dvojím smyslu: jak konkrétní reality, jež na jevišti vskutku musí být (veřejné prostranství s Lízalovým domem v prvním dějství *Maryši*, bývalý dětský pokoj v prvním aktu *Višňového sadu*), tak reality, jež má společenskou, historickou dimenzi. Že takto prostor tvoří nedílnou jednotu s časem, je jasné. Jedině v čase (zase: historickém čase) můžeme poznat i společenskou, historickou dimenzi prostoru. Jedině z faktu, že *Maryša* se odehrává v roce 1886, lze určit, že jde o kapitalismus na vesnici. Ale opačně: teprve prostor dává času možnost smyslové sdělitelnosti, činí jej dějovým faktem. Jedině prostor dovoluje, aby časové souvislosti a údaje jakéhokoliv druhu nabývaly podoby vskutku divadelní. Aby existovaly jako dvojpólová poloha divadelní skutečnosti, jež vždycky existuje jako předmětný, materiální jev, a jako

znak – zobrazení. Jedině prostor tak vlastně umožňuje definitivní zrod sémantické, obsahové kvality.

Končil-li jsem předešlou kapitolu rozborem pojmu motivace děje, chtěl jsem tím jen ukázat, že prostor určený už dramatickým textem v sobě uzavírá (samozřejmě ve spojení s časem) pro dramaturga rozhodující možnost najít nejobecnější zákonitosti odůvodnění existence a logického jednání **všech** postav. Neboť pořád směřuji k tomu, že podstata divadelnosti je v jednání, v akci a nikde jinde. To je také zásadní rozdíl mezi divadlem a jinými audiovizuálními druhy umění, jako je televize či film. Ty samozřejmě s prostorem také počítají. Dokonce mu věnují celou jednu stranu scénáře. A mají díky své technice (kamera, střih, technický způsob záznamu i sdělení) daleko větší možnosti s prostorem pracovat. Současné filmy – nebo jistá jejich část – svou výtvarnou hodnotou kamery to průkazně dokazují. Prostor **sám o sobě** se v nich stává nositelem samostatných významů, které vypovídají i o lidech, jejich životě, pocitech, myšlenkách, vztazích ke světu. Ale toto v divadle nejde. Dramatický text nemůže prostor takto osamostatnit. Je to vždycky prostor, který spolupůsobí jako jeden z faktorů takové situace, která nezbytně vede k jednání postav. Prostor sám o sobě v divadle – ani v dramatickém textu – nic neznamená. Svou sémantickou kvalitu získává teprve tehdy, když se účastní tvorby modelu určité neopakovatelné situace, jež je pro postavy důvodem k jednání. Najde-li dramaturg motivaci děje – a najít ji musí – nachází nejvyšší rovinu divadelnosti dramatického textu. Ne proto, že ví, že *Maryša* je drama kritického realismu. Ale protože poznal logiku systému zobrazení jednání postav jako logiku, jež společenskou praxi určitého typu promítá jak do individuálního jednání postav realizovaných fabulí, tak i do mnoha postav ostatních, jež jsou další podobou této praxe souručenství určité vesnice v určité době. Děj se mu stává zhmotněním **časoprostoru**.

Zavádím tento pojem proto, abych definitivně podtrhl naprostou jednotu času a prostoru (konkrétního i historického) v dramatickém textu. A také proto, abych měl východisko k výkladu pojmu **syžet**.

Není to pojem právě jednoduchý. Hned na počátku podotýkám, že jsem si vědom, že mnohé asi zůstanu dlužen. Neboť syžet je pojem komplexní, zahrnující v sobě řadu aspektů. Jednotliví teoretikové velice často kladou důraz především na ten nebo onen aspekt, akcentují tu nebo onu jeho podobu. Výsledkem je potom nutně i dosti výrazná rozdílnost v pojetí syžetu. Nicméně: souhlasím s těmi,

kdo odmítají zužovat syžet na pouhý dějový základ. Proč bychom pak tento pojem zaváděli? Stačil by přece jenom děj. A dále: snad jsem v předešlých kapitolách přece jen podal jistý důkaz toho, že struktura dramatu obsahuje přinejmenším tři **samostatné** kategorie, které může a musí dramaturg **samostatně** poznávat: dramatickou situaci, fabuli a děj. To rovněž svědčí o nutnosti najít další prvek, který je spojuje. Ostatně, mluvím-li o samostatnosti, rozumím tím skutečnost, že každá z těchto kategorií má vlastnosti, které jí dovolují být prostředkem svébytného sémantického sdělení, tvůrcem vlastních významů. Ale zároveň jsem se trvale snažil dokazovat, že žádný z nich nemůže existovat bez druhého. Dramatická situace probíhá, funguje jenom skrze fabuli a děj. Fabule jí přináší kauzální vazby v časové následnosti. Děj ji provádí v časoprostoru, činí ji – jakož i fabuli – jevištně předveditelnou. Neboli: souhrn témat dramatického textu se naplňuje teprve vzájemnými vztahy těchto prvků. Proto se kloním k tomu, že jediné možné pojetí syžetu je takové, které jej chápe nikoliv jako pouhý výčet těchto složek, ale jako vzájemné propojení mezi lidmi, jako souhrn jejich vzájemný vztahů, vazeb a funkcí. S tím, že pořád jde o jedno jediné: zobrazit a sdělit **jednání člověka ve světě**.

Tím se dostávám k dalšímu důležitému momentu svého východiska. Je jím zobrazení člověka. Slovník literární teorie například charakterizuje syžet jako „označení pro systém tematických složek (děje, postav, vnějšího prostředí, vypravěče), jak vyplývá z celkové konstrukce a z celkového průběhu epického díla“ (*Slovník literární teorie*, Praha 1977, s. 377). Příručka *Marxisticko-leninská estetika* z r. 1977 pak hovoří o syžetu takto: „Syžet je komplex akcí a protiakcí (fyzických a duchovních) v jejich úplnosti, které se v literatuře reprodukují pomocí umělecké řeči... Lze mluvit o nefabulování lyriky (a to ne vždycky), ale nikdy ne o její nesyžetovosti“ (s. 167). Uvádím tyto dvě definice – a mohlo by se jich najít ještě více – proto, abych upozornil, že obě syžet chápou v podstatě jako soubor všech literárních (uměleckých) prostředků, jimiž literární dílo disponuje ve svém celku. A nikde v něm nevymezují **žádné zvláštní místo** pro zobrazení člověka.

Ale dramaturgie je tvůrčí činnost divadelní. A divadlo se jako druh konstituuje jednáním člověka. Je-li tedy i v něm syžet souborem všech uměleckých prostředků a zároveň jejich funkční vazbou, potom je nutno tento fakt respektovat. Syžet nemůže sloužit přece ničemu jinému než tomu, aby vytvořil a nadal sémantickým významem jednání člověka. Hovořím-li ovšem o divadle a o specifčnosti syžetu dramatického textu určeného pro divadlo, pak musím toto tvrzení upřesnit. Mám

na myslí takové divadlo, pro něž máme v češtině termín **čínohra**. Tedy divadlo, jehož alfou a omegou je živý herec – nevyjadřující se zase především tancem či zpěvem, jako je tomu v baletu či opeře. Upozorňuji na tuto skutečnost velice důrazně, neboť by někdo mohl dojít k mylnému závěru, že toto své pojetí syžetu dramatu vztahuji na jakýkoliv text určený k provozování na jevišti. Nepochybuji o tom, že nikdo nebude tento výklad považovat za platný i pro operu nebo balet. Ale už by tu mohla vzniknout mýlka týkající se textů pro divadlo **loutkové**. Má totiž leckteré podobné rysy jako dramatický text pro čínoherní divadlo. Pracuje s fabulí, dějem – nemluvě třeba o dialogu. A konečně: i on musí mít situace. Jenže už vůbec ne dramatické situace, které svou nesnesitelností nutí k jednání. Text loutkového divadla daleko více může pracovat s prvky epiky – dokonce k ní má neobyčejně blízko. Nehodlám tuto problematiku tady podrobně probírat. Už proto ne, že její výklad by znamenal především charakterizovat rozhodující vlastnosti loutky jako jedinečného uměleckého prostředku zobrazení. Jde mi jenom o to ukázat, že mé vymezení syžetu dramatu platí především a výlučně pro to divadlo, jehož dramatický text lze realizovat jen a jen jednáním živého herce. V tomto rámci považuji **syžet dramatu** za soubor základních samostatných tematizovaných složek dramatického textu, které ve svých vzájemných vztazích zobrazují a sdělují **jednání postav** ve skutečnosti, která je **časoprostorem**.

Zde se nabízí zajímavá otázka: je dramatická situace dramatu samostatnou kategorií syžetu dramatu? Tato otázka může vzniknout proto, že dramatická situace dramatu není sama o sobě tematizovaná. Tematizují ji až fabule a děj. Z toho důvodu jsem hovořil stále o tom, že fabule a děj provádějí dramatickou situaci. V čase a prostoru i jako systém témat. Jestliže se budeme držet předchozí definice syžetu dramatu, potom odpověď na tuto otázku je nasnadě: dramatická situace dramatu neodpovídá plně požadavkům, které na syžetové kategorie klademe.

Ale celá záležitost je přece jenom složitější. Fabule a děj provádějí jednání jako hlavní divadelní prvek dramatického textu. Toto jednání se může zrodit jako nutné a zahrnovat všechny postavy jenom proto, že existuje dramatická situace, která je pro každou z nich nesnesitelná. Tady ani jedna z obou syžetových kategorií by nesměřovala ke svému cíli, kdyby nebylo dramatické situace dramatu. Žádána z nich by nemohla vstoupit do kontextu divadla, stát se předpokladem jevištní realizace. Jejich funkce sdělovací i zobrazovací by byla omezena pouze na literární účín. Jestliže jsme připustili, že dramatická situace dramatu není samostatnou

syžetovou kategorií v pravém smyslu toho slova, musíme také připustit, že bez ní by fabule a děj nenabýly svých divadelních možností. Ostatně, už jsme přece při analýze dramatické situace *Maryši* viděli, že základní parametry časoprostoru tohoto textu jsou základními dramatickými částmi této situace. Takže: dramatická situace dramatu je prvotním předpokladem vzniku syžetu dramatu; prostupuje do jeho složek a tvoří předpoklady jeho svébytnosti jako literárního druhu, který má být předveden na jevišti. Existence a jednání člověka v časoprostoru tvořeném dramatickým syžetem jsou možné jen díky přítomnosti vskutku dramatické situace dramatu. Ještě jinak: syžetové prvky dramatu jsou pouze a jedině realizací dramatické situace dramatu.

Tady je také zdůvodnění existence takzvaných knižních dramat. Dramat, která nemohou být jevištně provedena, nejsou předveditelná. Známe v české dramatické literatuře několik takových textů. Jsou možná vynikající či alespoň zajímavou literaturou, ale hrát se prostě nedají. Jejich syžet funguje jako klasický syžet epiky či poezie. Neuskutečňuje jednání, jež vyplývá z dramatické situace dramatu. Tohle ovšem neplatí jen pro klasické příklady knižních dramat. Jsou i dramatické texty, v nichž dramatická situace funguje nedostatečně – zahrnuje buď jenom některé postavy, a ostatní jsou jí netknuté, nemusí jednat, nebo dramatická situace sevře postavy jen v některé části textu a zbytek se jí zcela vymkne. To je například – abych alespoň jeden text jmenoval – *Hagenbeck Fráni Šrámka*. Po znamenitém prvním dějství se dramatická situace vytrácí – až zmizí docela. Je povinností dramaturga vždycky zjistit tuto elementární nedostatečnost dramatického textu. A je-li divadlo rozhodnuto za každou cenu jej uvést, musí hledat prostředky, jak ji odstranit. Buď úpravou, či jevištními prostředky – nebo obojím. To už je potom další problém. Pro nás je to jen další příklad toho, že nemá-li syžet dramatu ve středu své pozornosti existenci a jednání člověka v dramatické situaci dramatu, nemůže splnit svou funkci.

V roce 1979 vyšla u nás kniha N. J. Berkovského *Analýza syžetu*. Její autor v ní nezapře, že jeho zájmem bylo i divadlo – nejenom dramatický text, ale i inscenace. Proto mu syžet rovněž směřuje vždycky k zobrazení člověka. Syžetové jsou pro něho ty literární druhy, jejichž cílem je podat svědectví o lidech. Zajímavé je, že i jemu v tomto pojetí vystupuje nutně do popředí prostor, prostředí jako samostatná syžetová kategorie. Berkovskij pracuje s těmito hlavními syžetovými prvky: děj, zobrazené osoby, prostor, čas. Uvádím tu Berkovského prvky syžetu zcela záměrně.

Zdá se mi totiž, že jsou velice podnětným přínosem pro dramaturgickou analýzu dramatického textu. Na rozdíl od něho nepracuji ovšem s těmito kategoriemi samostatně, ale vážu je na fabuli, děj, dramatickou situaci dramatu. Soudím totiž, že pro dramaturga – pro praktickou divadelní činnost – je čas a prostor sám o sobě příliš abstraktní kategorií, jaká přísluší teoretikovi, který se nemusí ptát po možné předveditelnosti. A stejně tak vypouštím postavy, třebaže vím, že za to mohu být napaden. Ale jsem skutečně hluboce přesvědčen, že výklad postav nastupuje až v další fázi práce. Že prvotní podstata dramaturgovy činnosti při přípravě dramaturgicko-režijní koncepce je v analýze **celku jednání**, v analýze **společného** jmenovatele existence postav v dramatu a **společných** příčin jejich jednání. Teprve když dramaturg zjistí toto společné jádro, může je členit. Samozřejmě že se při tomto postupu nevyhne analýze vývoje postav či jejich postavení ve fabuli a ději. Ale neptá se po jejich rozdílnosti. Táže se, co je spojuje.

Při některých poukazech na *Višňový sad* jsme už zjistili, že ve zvláštním způsobu, jímž Čechov vytváří jeho děj, hraje nesmírně důležitou roli vztah postav k materiální, předmětné realitě (viz Lopachin a dětský pokoj nebo předvedení Gajeovy nemohoucí žvanivosti, ale i tématu vztahu k domovu proslovem ke skříni atd.). Stejně tak víme, že fabule zahrnuje jednání postav ve vztahu k prodeji sadu. Máme tu tedy z děje i fabule velice konkrétní prostor: sídlo Raněvské, které na sebe váže bezprostředně motivy a témata domova, plynutí času a proměn života; zprostředkovaně potom motivy a témata ciziny, štěstí. Čas je také určen velice konkrétně: začíná se v květnu, končí v říjnu. Fabule tento čas prezentuje vskutku dramaticky, vytváří se v něm trvalé napětí (pokud ovšem – jak jsme si řekli – je fabule přítomna); do srpna se stůj co stůj musí rozřešit finanční situace majitelů panství. Na ni se potom vážou motivy a témata peněz, naděje – ale také schopnosti či neschopnosti lidí peníze sehnat. Fabule i děj tu nesou své samostatné významy, které jsou vázány buď především na čas, nebo hlavně na prostor. Dramaturgovi nezbyvá než analyzovat tuto jejich realizaci skrze děj nebo fabuli, aby v dramaturgicko-režijní koncepci objevil jak jejich sémantický obsah, tak i možnosti jevištního sdělení, k němuž text dává předpoklady. Ale dramaturg na závěr této své činnosti analyzuje vzájemné vazby syžetu, syžet dramatu jako celek. A musí se zeptat, zda se tyto samostatné motivy a témata nepropojují. Jestliže ano, potom jak. Při odpovědi na tyto otázky dojde zřejmě k tomuto poznání a závěru:

Fabule i děj určují společně především historický časoprostor. Vztahuje se k určitým obecným zákonitostem společnosti carského Ruska na přelomu století. Nechci o tom mluvit více, jiní o tom napsali hodně a fundovaně. To znamená, že schopnost či neschopnost některých lidí řešit svou majetkovou situaci je také schopností či neschopností pochopit společnost, v níž začaly fungovat zákonitosti kapitalismu. Fabule nepochybně tvoří základní údaje tohoto společensko-historického rázu. Ale děj na ně navazuje a ještě je dále rozšiřuje.

Už jsem se zmínil o Piščikovi. On vlastně svou existencí a svým jednáním rozvádí tento vztah k tržnímu mechanismu. Osobně je to člověk neschopný. Ale v té pro něho nepochopitelné džungli si na něho doslova sedne štěstí. Je jeden z těch, kteří jsou odsouzení k zániku – a přece mu unikne. Objektivní nemilosrdnost kapitalistických zákonů je tu ukázána takříkajíc v „pozitivní“ podobě. Zároveň je tu odjinud otevřen problém schopnosti či neschopnosti lidí vyrovnat se se svou dobou. Děj rozšiřuje téma fabule do širší, obecnější podoby. Táž problematika se objevuje ještě z jiné strany. Lopachin je z těch, kdo těmito zákony džungle vládnou, doslova je spolutvoří. Není však schopen požádat Varju o ruku, uskutečnit své soukromé štěstí. Jenom proto, že je to v jeho osobních vlastnostech? Nebo je tu ještě jiný důvod?

V textu Višňového sadu existuje jiná postava – Jepichodov. Jemu je každá skutečnost – předmětná i společenská – nepřátelská. Všechno se obrací proti němu, dokonce si z toho dělá svou filosofii. Cokoliv dělá, dělá nepatříčně. Miluje cizí slova – a říká je zcela nesprávně. Chce si vzít Duňašu, ale ta miluje Jašu. Požádá ji o ruku, je odmítnut. To, co nedokáže Lopachin, to Jepichodov provede. Leč Lopachin se vůči Varje chová stejně nepatříčně, jako se chová a jedná Jepichodov vůbec. V přímém kontaktu s Varjou udělá vždycky něco jiného, než má. Jeden je totální smolař, druhý je úspěšný podnikatel. Přesto je tato nepatříčnost spojuje. Jsou neschopni zaujmout vůči realitě vždycky a za všech okolností takový postoj, jaký je zapotřebí, aby jejich jednání došlo přesného vědomého cíle. U Jepichodova se to projevuje celkovým vztahem k realitě vůbec, u Lopachina pouze vztahem k Varje. Ale podstata je táž. Nepatříčnost, která se projevuje neschopností.

Jedni jsou ve *Višňovém sadu* neschopni energicky, cílevědomě a účelně jednat ve prospěch svých finančních, majetkových zájmů. Jiní jsou neschopni činů, jež by jim vynesly jejich osobní uspokojení. Témata fabule i děje se splétají. V časoprostoru, který jsme určili v jeho společenské, historické podobě jako carské

Rusko určitého období – a ještě obecněji: jako časoprostor, v němž vládou zákony kapitalismu. Děj i fabule jako kategorie syžetu trvale zobrazují a sdělují jeden problém: jak jsou lidé schopni se s touto dobou vyrovnat.

Syžet *Višňového sadu* uchovává stále samostatné hodnoty svých prvků. A spojuje je na obecném historicko-společenském základě, jímž je problém schopnosti – a koneckonců i možnosti – lidí vyrovnat se s dobou, do níž se zrodili a v níž musí žít. Není pochyb, že toto téma se rodí z konkrétní historické situace ruské společnosti předrevolučního období. Toto musí mít dramaturgicko-režijní koncepcí na paměti. Ale musí jít ještě dále: musí hledat nejobecnější parametry této problematiky. Řeknu přímo parametry obecně sociologické, filozofické. Už jako přechod k ideově-tematickému základu inscenace.

Neboť v této chvíli jsem analýzou syžetu dostal ideově-tematický základ *Višňového sadu*. Je to obraz jednání lidí ve společnosti přesně společensky, historicky určené jako jednání, které jim dovoluje být či nebýt subjekty dějin. Jednání, které svými všedními činy, svým všedním průběhem tuto dobu spolutvoří, zasahuje do ní. Buď tak, že se proti ní obrací, vzpírá se jí – nebo ji přijímá za svou, řídí se jejími zákony. Ale v každém případě toto jednání je projevem každodenního života jako obrazu vědomě jednajícího subjektu. To je také základní téma dramatu *Višňový sad*. Ale pozor: tematická výstavba je jenom součástí ideově-tematického základu. Existuje v něm ještě slovo ideový.

Tak jako není syžet pouhým součtem jednotlivých prvků, tak není ani ideově-tematický základ pouhým shrnutím všech hlavních a vedlejších témat do základního tématu díla. Téma tvoří obsahovou, sémantickou jednotu různých stránek díla. Tato jednotu se ovšem uskutečňuje v rovině jisté teoretické abstrakce. Pro dramaturga je tematická rovina díla takto objektivně poznatelná racionální poznávací činností. Je to předmět jeho zájmu, který pro něho zakládá bezpečnou základnu, jak zjistit, co v dramatickém textu skutečně je, co lze věcnou argumentací, analýzou jednotlivých tematizovaných prvků doložit. V tomto smyslu je jeho činnost činností teoretika. Byť teoretika zaměřeného k praxi. Ale v reálném systému díla nabývá každé téma ještě dalších vlastností. Nese výrazné stopy autorova hodnocení skutečnosti, jeho hodnotové stupnice. Téma je projevem jisté nadindividuální vlastnosti, která zakládá možnost komunikovat. Má sociálně psychologický charakter, jenž se obrací k problematice zřejmé a srozumitelné všem. Ale toto téma je jistým způsobem autorem interpretováno, individuálně nahlíženo. Centrem této

interpretace tématu je idea. Kategorie syžetu jsou proto nejenom tematizovány. Jsou také nositelem umělecké celistvosti, která je předmětem estetického vnímání; z níž vzniká i emocionální význam.

Děj *Višňového sadu* realizuje nejenom témata, jež potom tak či onak vstupují do tematické hierarchie a podílejí se na vytvoření základního tématu díla. Svými dějovými fakty zasahuje i emocionální sféru. Nebudu se tu odvolávat na evidentní příklady, jako je např. moment, kdy Raněvská v rozkvetlém sadu uvidí svou zemřelou matku. Soustředím se na fakta jiného druhu. Například:

Děj začíná příjezdem a odjezdem. V tematické rovině se tu nutně objeví téma vztahu k domovu, k cizině – abychom jmenovali jen některá. Ale zároveň tento příjezd má v sobě i prvky radosti, nadšení – a naproti tomu zase odjezd prvky smutku, nostalgie, nejistoty. A ještě dále: konec *Višňového sadu* je vázán na postavu starého Firse. Zůstane všemi zapomenut v opuštěném domě. Posteskne si, že na něho zapomněli, že v něm není žádná síla, že život uběhne, člověk ani neví jak, a všechno je pryč, všechno... „Ozve se vzdálený zvuk jakoby z nebe, smutný a zmírající zvuk, jako když praskne struna. Nastane ticho a je slyšet jenom vzdálené úderý sekerou do stromu.“

Čechov býval také občas řazen k impresionistům. Ta jeho scénická poznamka na konci zrovna po takovém zařazení volá. Je to ale jenom nálepka – a ještě k tomu nepřesná. Firs je v ději nositelem tématu uplývajícího času, těch proměn života, které směřují ke zmaru. Jeho beznadějný osud na konci je tak jako zvuk seker obrazem nutného zániku, konce jedné epochy, ve filozofičtější rovině pak obrazem nutné prohry lidí, kteří nepochopili, kam a jak doba spěje. Tento dějový fakt se takto přímo váže na hlavní téma hry. Svou obrazností je jeho završením. Bez analýzy celé tematické výstavby textu *Višňového sadu* mnohé z těchto významů uniknou. Ale na druhé straně: Firs osamocený v zavřeném domě, zatímco venku znějí sekery a ozývá se podivný skomírající zvuk – to je skutečnost, která jako smyslový fakt sama o sobě bude a musí nějak působit. Obsahovat význam, jenž je spojen především a jenom s reálnou podobou skutečnosti. Konec *Višňového sadu* tak informuje diváka (či čtenáře a v našem případě čtenáře odborně vzdělaného a poučeného – dramaturga) nejenom o sémantickém obsahu, jenž vyplývá z postavení Firse v tematické hierarchii. Informuje také svou smyslově bezprostředně vnímatelnou realitou o sémantickém obsahu, jenž je přímo vložen do této smyslové podoby – prostě do reality, kterou je možno vidět a slyšet.

Dramaturg si musí být této **celistvosti** reality, která je objektem estetického vnímání, plně vědom. A musí ji také při analýze ideově-tematického základu dramatického textu poznávat.

Poukázal jsem tu už několikrát na to, že dramaturgovo postavení mezi literaturou a divadlem se prakticky projevuje tak, že jednak vytváří představu „vědeckého“ představení, inscenace jako metaznaku, jednak v dramatickém textu nachází předpoklady ke zrodu konotátů jako možností aktualizace. Analýzou syžetu a ideově-tematického základu rovněž nečiní nic jiného. Neboť poznáním provedení všech témat syžetovými kategoriemi uskutečňuje teoretickou abstrakci, která má povahu racionálního objektivního rozboru díla. Ukazuje, jak a proč jsou smyslová (smyslově vnímatelná) fakta vřazena do systému dramatického textu jako nositelé tematicky realizovaného sémantického obsahu. (Koneckonců závěr *Višňového sadu* přes téma zániku, nezadržitelného plynutí času, sceluje základní téma hry: problém možnosti a schopnosti lidí být dějinnými subjekty v souladu s objektivními zákonitostmi doby.) Ale zároveň – protože dramaturg ví o povaze děje jako souhrnu smyslově předveditelných a smyslově vnímatelných faktů – upozorňuje i na to, jak který z těchto faktů má hodnotu právě jako informace o předmětné skutečnosti. Starý opuštěný člověk v opuštěném domě, bezohledné ničení nádherného sadu s dlouholetou tradicí, podivný odumírající zvuk – to všechno nemůže nepůsobit přinejmenším melancholicky, nostalgicky. A s tou nostalgií a melancholií musí dramaturgicko-režijní koncepce také počítat.

Vtip je ovšem v tom, že právě přes tematizované složky ji může dramaturgicko-režijní koncepce ovlivnit. Uvedu dva krajní případy. Bude-li inscenace chápat *Višňový sad* na základě syžetové výstavby v jeho tematizované poloze jako rozloučení s minulostí, která byla přinejmenším lepší než současnost, potom jeho závěr dostane charakter nekonečného smutku, elegie, loučení s něčím, co už nikdy nebude. Bude-li ovšem dramaturgicko-režijní koncepce chápat témata především jako možnost ironického pohledu na lidi, kteří se minuli se svou dobou, potom i tento závěr dostane podobu hořké ironie. V prvním případě budou Firsův osud i kácení sadu vázány především na témata, jež se týkají jednání lidí, kteří byli prostě rozdrnceni společností, která nastupuje a která neušetří v zájmu peněz nic a nikoho. V této dramaturgicko-režijní koncepci bude svou velice významnou roli hrát fabule – prodej sadu, řešení majetkové otázky. Ve druhém případě se obraz osamělého, zapomenutého Firse, naslouchajícího zvukům seker, spojí především s tématy,

kteřá poukazují na srážku lidí s realitou, již nejsou schopni pochopit, s níž se nemohou vyrovnat. A svou hlavní roli tu bude hrát „čechovovský“ děj.

Syžet a ideově-tematický základ jsou pro dramaturga dvě kategorie, jimiž ve vrcholné fázi přípravy dramaturgicko-režijní koncepce operuje. Neboť analýzou jejich objektivně existující podoby v dramatickém textu postihuje všechny příčiny jednání postav i způsob, smyslově předveditelný a vnímatelný způsob, jak se jednání projevuje. Vytváří v maximální možné míře hypotetickou „vědeckou“ představu představení. Tím také střeží ideově-tematický základ dramatu jako literárního díla, jež může existovat nezávisle na jevišti. Ale: vytvořením tohoto metaznaků (byť jen v představě) poskytuje dramaturg také první předpoklad k jevištní realizaci, k aktuálnímu výkladu, jenž je nutně konotací dramatického textu. Neboť jsme už řekli, že témata si mohou vyměňovat svá místa: hlavní téma se může stát vedlejším a opačně. Tato témata jsou realizována syžetovými kategoriemi. Rovněž tyto kategorie fungují v dramatickém textu ve vzájemných vztazích, ovlivňují se, dotvářejí, rozšiřují. Čím více je dramaturgicko-režijní koncepce schopna zahrnout ze složité spletnosti těchto vztahů v dramatickém textu, tím větší má možnost jejich přesunu – a tak i většího, různorodého zdůvodnění jednání postav. Což koneckonců neznamená zase nic jiného než aktuální, současný výklad dramatu jako prvního předpokladu pro aktuální sémantický obsah inscenace.

Ovšem – i to už konečně bylo řečeno – při všech těchto přesunech nelze ztratit ze zřetele nikdy základní téma díla. Řeknu to jednoduše: dramaturgicko-režijní koncepce při všech proměnách témat musí ve svém ideově-tematickém základu rezonovat s ideově-tematickým základem textu. Může zajisté naprosto různě vyložit příčiny jednání postav, posunovat je nejrůznějším způsobem. Ale vždycky si musí klást otázku zásadní: jak tyto změny ústí v základní téma dramatického textu? V jistém okamžiku práce na dramaturgicko-režijní koncepci vždycky dramaturg opustí představu „vědeckého“ představení a přikloní se k aktualizacím možností konotačním. Ale jedno si z této „vědecké“ představy musí podržet trvale: vědomí o hlavním tématu dramatického textu i o způsobu, jak jej v ideově-tematickém základu uskutečňuje syžet. Zjistí-li, že přesuny se v dramaturgicko-režijní koncepci jako v předpokladu inscenace přímo diametrálně rozcházejí s tím, jak fungují v textu, musí bít na poplach. Ne snad jen z úcty k autorovi. I proto, že hrozí nebezpečí, že inscenace nestojí na pevných základech, že se jevištní prostředky rozejdou s prostředky dramatického textu na protilehlé strany. I z tohoto důvodu

musí dramaturg znát bezpečně dramatický text jako literaturu, musí být prostředníkem mezi jeho literárními a divadelními kvalitami.

Padlo tu už několikrát slovo aktualizace, aktuální výklad. Zcela oprávněně, neboť dramaturgicko-režijní koncepci neděláme přece proto, abychom zjistili hodnoty, jež jsou v dramatickém textu uloženy jako v jednu provždy uzavřeném literárním díle. Děláme ji proto, abychom na základě jeho divadelních kvalit objevili jeho otevřenost vůči naší současnosti. Vyplynulo snad z dosavadního výkladu o syžetu a ideově-tematickém základu, že časoprostor dramatu – jako složka nejvíce divadelní – je konkrétním i společensko-historickým základem, jenž sjednocuje existenci i jednání všech postav. V těchto souvislostech je dramaturgická práce na dramaturgicko-režijní koncepci aktualizuje postupným zjišťováním stále obecnějších dimenzí časoprostoru. Jde od jeho jedinečnosti (např. prostranství s Lízalovým domem v prvním dějství *Maryši*, bývalý dětský pokoj v prvním dějství *Višňového sadu*, který se odehrává na provinciálním panství v Rusku na přelomu století). Tím se objevují všechny sociálněhistorické parametry, o nichž jsme řekli, že se nikdy nemohou ztratit, že z nich dramatický text nikdy nemůžeme vykořenit. *Maryšu* stejně jako *Višňový sad* nelze vytrhnout z kapitalistického systému – při vědomí všech rozdílností jeho podob v Čechách i v Rusku. Neboť to je sociálněhistorická základna, jež určuje **obecně** vztahy lidí jako společnou příčinu jejich jednání. Jenže my samozřejmě nechceme hrát o kapitalismu. Chceme svému divákovi sdělit cosi, co se dotýká jeho života, co prožije jako hodnotu, jež je mu vlastní.

Mluvili jsme už o ideji jako o celistvé umělecké skutečnosti, která je předmětem estetického vnímání i zdrojem emocionálních významů. Po dosti dlouhou dobu práce na dramaturgicko-režijní koncepci zkoumá dramaturg dramatický text z tohoto hlediska jako uzavřený systém. Leč na závěr se musí jeho pozornost přesunout k tomu, které části syžetu a ideově-tematického základu textu mohou vytvořit tyto vlastnosti ideje pro současnost. Jinak řečeno: aktualizace je otázkou nejenom výkladu témat, ale i celistvosti dramatického textu jako **hotového systému**, jenž dovoluje na základě estetického vnímání divákovi přisvojit si jej jako systém, který se ho dotýká. Je pro něho zajímavý, neboť mluví k jeho životním – současným sociálněhistorickým zkušenostem. Tak se z tohoto aspektu jeví aktualizací složka dramaturgicko-režijní koncepce jako schopnost vytvořit na bázi analýzy dramatického textu takový potenciální hodnotový systém, jenž – realizován už jevištními

prostředky – bude hodnotovým systémem dnešního člověka, který jeho prizmatem může také vidět svůj svět.

Sdělení tohoto druhu, k němuž dramaturgicko-režijní koncepce neúprosně míří, znamená najít v dramatickém textu hodnoty současné životní závažnosti a interpretovat je vždycky jen a jen v tomto smyslu. Na rozdíl od sdělení mimo-uměleckého, kde tato interpretace hodnotová je vždy možností fakultativní, alternativní. Tím se dosahuje i možnosti ovlivňovat do určité míry emotivní chápání, neboť emoce je vždycky vázána na hodnotu. Tak je tedy už v dramaturgicko-režijní koncepci, prostřednictvím jistého hodnotového systému, připraven předpoklad k celostnímu estetickému působení a vnímání inscenace. Tato hodnotová interpretace se ovšem obecně zase dotýká jednání postav jako celku. Vztahů postav k sobě navzájem i realitě jako jejich společných příčin. A vrací se tak zase zpět až k dramatické situaci dramatu.

Jak v *Maryše*, tak ve *Višňovém sadu* jsme našli jednotící sociálněhistorickou základnu, která je oběma dramatickým textům společná: kapitalismus. V obou dílech jsme také našli i stejnou nejobecnější příčinu jednání lidí: musí se s tlakem této základny vyrovnat, musí realizovat své životy a osudy v souladu s ní. Slovem soulad tu rozumíme fakt, že pochopí zákonitosti své doby a buď se jim postaví uvědoměle na odpor, nebo je přijmou za své. Kdybych měl v sociálně-psychologické a filozofické rovině hledat potenciální hodnotový systém obou těchto dramat pro aktualizovaný ideově-tematický základ inscenace v dramaturgicko-režijní koncepci, potom bych jej hledal právě zde. Neboť tento problém zůstává trvale platný. Každý z nás se rodí do určité doby, každý z nás je jejím produktem. A každý z nás se musí se svou dobou vyrovnat; jak ve svém soukromém, tak ve společenském životě. Což obojí samozřejmě tvoří jednotu, nakonec se oba tyto póly protínají. Lidé jsou produkty dějin, ale jsou i jejími subjekty. To je pro mne potenciální hodnotový systém, který bych hledal jako dramaturg pro aktualizovanou dramaturgicko-režijní koncepci *Maryši* i *Višňového sadu*. S tím, že důraz by tu byl samozřejmě na negativní stránce tohoto vztahu – na tom, že jejich postavy se nedovedou ani nemohou se svými dějinami srovnat. Takže: aktualizovaná existence jednotlivých vztahů jako příčin jednání by vyjevovala tento základní vztah člověka a dějin, jenž je platný včera jako dnes i zítra.

Je tu ovšem po ruce námitka: to však znamená, že *Maryša* i *Višňový sad* sdělují totéž. Dříve než na tuto námitku odpovím konkrétně, dovolu mi jedno obecné

tvrzení. Jsem přesvědčen o tom, že každé vskutku velké drama ve svém ideově-tematickém základu k této otázce nějak směřuje. Dokonce půjdu ještě dále. Už jsem tu několikrát řekl, že jednání konstituuje drama i divadlo jako specifický literární druh. Ovšem nikoliv jen z hlediska estetického. Také z hlediska společenského, ideologického. Neboť jeho časoprostor (u skutečně velkého dramatika a ve skutečně velkém dramatu) v posledním momentu uvede člověka do takových vztahů k realitě, že svým jednáním tak nebo onak narazí na základní zákonitosti dějin. Nutně potom svým jednáním přestupuje práh svého soukromého osudu a stává se produktem i tvůrcem dějin. Troufnu si proto prohlásit, že aktualizací moment každého velkého dramatického textu, vlastně celého literárního i uměleckého druhu, se jako potenciálně naléhavý životně závažný hodnotový systém současnosti rodí právě odtud. A že dramaturg při studiu a analýze každého dramatického textu se k této otázce dostane a bude na ni odpovídat. Ostatně připomněl jsem to už svým výkladem dramatické situace *Slaměného klobouku*. Teď se tu tato problematika ozývá ve své nejširší podobě. Jako teoretický problém životnosti, aktuálnosti dramatických textů, jejich schopnosti vstupovat do kterékoliv doby. Ukazuje se, že jejich divadelnost tryskající ze vztahů jako příčin jednání je zároveň mírou jejich společenské velikosti. Jejich možností dát inscenátorům takové předpoklady konotací, jež z nich učiní dílo promlouvající naléhavě k přítomnosti. Prakticky je to pak pro dramaturga pokyn, kde hledat hlavní svorník – ideový svorník – dramaturgicko-režijní koncepce a jak posuzovat společenskou prospěšnost a naléhavost toho nebo onoho textu ve vztahu k inscenaci i v něm samotném. *Maryša* jako *Višňový sad* tuto svou prospěšnost a naléhavost takto potvrzují.

Tím se dostávám ke konkrétní odpovědi na dříve vznesenou námitku. Zajisté, cosi podobného a společného oba dramatické texty mají. Mohou tedy mít cosi společného i jejich inscenace: ve svém závěrečném **společenském a ideovém** zaměření. Ale to je také všechno. Neboť na druhé straně druhé mají obě dramata svůj jedinečný syžet, a tím i jedinečný ideově-tematický základ. Nebudu rozebírat tuto jedinečnost do podrobností, mnohé už bylo řečeno. Soustředím se na vlastnosti nejdůležitější.

Dramatická situace *Višňového sadu* je provedena zvláštním vztahem mezi dějem a fabulí. Míra jejich samostatnosti je vysoká, každý z těchto prvků nese svá vlastní témata – a teprve jejich spojováním vzniká základní téma dramatu i jeho ideově-tematický základ. Díky zvláštní kvalitě děje – tak jak jsme ji analyzovali – se

potom posunují už v samotném textu do popředí přímé vztahy postav k jisté materiální předmětné i společenské realitě jako příčině jednání. Zatímco fabule organizuje jenom jistou **část** vztahů jenom jisté **části** lidí mezi sebou. Zrušením zápletky se proto vyřeší pouze určitá **část** osudů **některých** lidí. Ale teprve odjezdem z panství (dějovým prvkem) se provede základní téma jejich schopnosti a možnosti být subjektem dějin, reagovat na dobu v souladu s ní. Závěr s Firsem je jako jeden z dějových faktů definitivním podtržením tohoto základního tématu i celého ideově-tematického základu. Toto vedení děje a fabule stejně jako i zvláštní povaha děje potom také určuje způsob a důvod **existence** postav v časoprostoru. Nejsou tu proto, že by je zápleтка, fabule shromáždila na základě jednotného cíle, jednoho záměru. Existují zde proto, že děj i fabule jim umožňují bytí v dramatu jako bytí, jež je přímým projevem společenských vztahů. Jistě: fabule i záplečka vytvářejí jakési soukromé jádro rodiny, které patří panství. A kolem tohoto jádra díky ději existují další postavy, které bezprostředně vyjevují určitou sociální realitu – statkář ze sousedství, bývalý vychovatel, sloužící atd. Tedy povaha děje, který dovoluje postavám navazovat přímo tematizované vztahy k předmětné, materiální, sociální realitě, má i svůj další důvod. Je prostředkem, který tyto postavy činí z druhé strany zase **bezprostředním** projevem této reality, jejím produktem. Tematizovanost děje v tomto smyslu – čechovovské postavy jako nezprostředkovaný objektivní produkt dějin zaujímají takto každým svým činem zase nezprostředkovaně jako subjekty vztah k dějinám, mohou pít čaj, jíst, a přitom řešit věci života a smrti – je výrazně **společenská**. To znamená, že syžet jako celkové provedení podoby jednání a příčin jednání člověka v dramatické situaci dramatu má především povahu společenskou. Rozumím tím skutečnost, že od prvního okamžiku realizuje existenci postav, důvod jejich bytí v dramatu na bázi společenského vztahu ke společenské skutečnosti vůbec. A proto – o tom už jsem se před okamžikem zmínil – každý konkrétní detail k této společenské bázi poukazuje.

Syžet *Maryši* stojí především na fabuli. Její časová a příčinná následnost je rozhodující složkou syžetu, která spojuje lidi dohromady, vytváří příčiny jejich jednání i jeho podobu. Záplečka fabule tyto vztahy pevně sevěře; zcela důsledně vytvoří dramatickou situaci. Její likvidací se také vyruší hlavní téma. Děj tu jednak slouží k zdivadelnění – tj. předveditelnosti – této fabule, jednak ji zařazuje do pospolitosti určitého kolektivu. Nicméně: ideově-tematický základ i syžet se završují fabulí. Takto poznáváme nejprve **soukromé** osudy postav – jejich vztah ke sňatku – a přes

ně teprve sociální příčiny jednání, jeho podobu. Vztah fabule a děje jako kategorií syžetu soustřeďuje nejprve pozornost k soukromému časoprostoru. Nechává předmětnou, materiální, sociální skutečnost vystupovat především jako skutečnost, jež se týká soukromých příčin jednání a jeho podoby. Teprve potom se rozšiřuje k časoprostoru společenskému. A to zase jednak fabulí – lépe řečeno motivací jednání jednotlivých postav, jež vyplývá z jejich vztahu ke sňatku – a jednak dějovými fakty, které fabuli zaklínají do prostředí vesnice. Provedení fabule dává plně možnost postihnout základní téma dramatu. I když dějové prvky dovolují tomuto tématu dát širší základnu. Ale v podstatě tato základna jenom rozvíjí, obohacuje témata vázaná na fabuli, která umožňuje předvést především **soukromé** osudy postav. Byť tyto soukromé osudy byly samozřejmě projevem společenské praxe.

A tak je tomu i se závěrem *Maryši*. Zatímco konec *Višňového sadu* jako celistvá umělecká sémantická hodnota ideově-tematického základu je zase projevem určité předmětné, materiální, sociální skutečnosti (Firs a jeho opuštěnost jsou také výrazem jeho bezprostředního vztahu ke skutečnosti, jeho osobních schopností a možností vyrovnat se s dobou, jejímž je produktem), u závěru *Maryši* je tomu jinak. Otrávení Vávry roste především zase ze soukromých vztahů a osudů postav. Aktualizovaný pohled na něj je také realizovatelný především odtud – především jako závěr témat vázaných na fabuli. Výklad tohoto faktu v jeho ideově-tematické celistvosti jako výsledek provedení syžetu také určuje završení ideově-tematického základu inscenace. S tím, že tu jsou možnosti přesunů hlavních a vedlejších témat.

Rozdíl mezi časoprostorem *Maryši*, jeho určení syžetovými prvky především do **soukromé** sféry, a mezi časoprostorem *Višňového sadu*, který vytváří svým syžetem časoprostor především **společenský**, je také hlavním rozdílem mezi ideově-tematickými základy obou dramát. Zatímco Maryša vyslovuje svůj rozhodující potenciální hodnotový systém prostřednictvím zápasu o osobní štěstí, vystupuje ve *Višňovém sadu* doba se svými aspekty dějinnými trvale do popředí jako hlavní objekt zájmu. Teprve z něho se potom odvíjejí osobní tragédie, prohry i vítězství, témata osobního štěstí. Toto ostatně platí vždycky: jestliže dramatická situace a její realizace syžetem uskutečňuje existenci postav především ve vztahu k obecným společenským hodnotám, potom také příčiny jednání postav a jeho podoba mají šanci být nepokrytě nositeli zřetelných společenských hodnot. Vstupují takříkajíc do dějin přímo. Jestliže ovšem dramatická situace koncentruje svou pozornost na existenci postav především na soukromém základě, jestliže syžet provádí

především tuto její podobu, pak teprve dalšími prostředky lze ideově-tematickému základu v jeho celistvosti dodávat společenské dimenze. Ale vždycky se vyjevují **skrže** toto soukromí, vždycky je předmětem estetického vnímání nejprve jednotlivce a teprve potom celek společenské praxe.

Protože jsme řekli, že definitivní svorník ideově-tematického základu tvoří poslední čin Maryši – to je závěrečný, předveditelný dějový fakt – otázka zní: jak z tohoto hlediska bude na bázi všech témat, vztahů a příčin jednání zobrazen právě on? A začněme výkladem jen z fabule.

Je jasné, že se především bude jevit jako výsledek soukromých osudů jednotlivců. Neméně tak je jasné, že u některých jednotlivců příčiny jednání jsou už samotnou fabulí zobrazeny jako téma kapitalistických vztahů (Lízal, Vávra). Tady nepochybně přes soukromé osudy zřetelně vystupuje sociálněhistorická motivace. Ale co Francek? Nebude jiné možnosti než zdůraznit ty příčiny jeho jednání, jež jeho pomstu vykládají rovněž ze společenského základu. To znamená, že především položíme důraz na ty momenty, jež u něj lze dějem předvést jako momenty soukromé revolty člověka, jenž je produktem své doby, ale zároveň se jí vzpírá. Nejde o to akcentovat především jeho lásku jako potenciální současnou hodnotu. Jde o to, že tato hodnota je součástí společenského postoje, jeho odmítnutí daných společenských vztahů vůbec. Proto je jeho pomsta zákonitá a nutná. Proto musí Maryša nabídnout takové řešení, jaké nabízí – neboť jím se soukromě těmto vztahům vzepře nejvíce. Poruší zcela normy chování, jež z nich vyplývají. Ale je to řešení, které Maryša prostě není schopna přijmout, protože tyto vztahy nemůže takto nemilosrdně porušit. To také otevírá klíč k výkladu jejího zoufalého činu.

Je příliš svázána normami své doby. Vidí a na vlastní kůži prožívá všechnu krutost, jež vyplývá z těchto sociálních vztahů, a brání se jim. Ale zároveň je přijímá, nikdy je nemá odvalu důsledně přestoupit. Jsou v ní příliš hluboce uloženy a ona se před nimi nakonec vždycky skloní. A to i v okamžiku, kdy jí Francek nabízí možnost jistého soukromého řešení. Rozhodne se s ním sice odejít – ale může to udělat jen tehdy, když nebude vdaná. Když zabíjí Vávru, nezachraňuje jen svou lásku, ale otevírá si i cestu k Franckovi v souladu s normami doby: mohla by s ním odejít, protože nebude vdaná, nebude špatná ženská. Její etická síla je zároveň její slabostí, neboť tato etika je etikou doby. Podá Vávrovi jed, protože se jí toto soukromé řešení jeví jako takové, jež je právě nejvíce v souladu s dobou, s její morálkou. Její sebezničení je koneckonců důsledkem její subjektivní neschopnosti

vědomě a záměrně přestoupit normy své doby. Hrajeme o člověku, který byl příliš slabý na to, aby se jako subjekt dějin těmto dějinám vzepřel, jsou-li špatné. Hrajeme o **konformismu**, který se snažil smířit nesmiřitelné a nutně musel svého nositele dovést k tragickému konci. Hrajeme o nepochopení objektivních zákonitostí doby. O nutnosti tyto zákonitosti pochopit a vyvodit z nich důsledky, chce-li člověk být i v soukromé sféře šťastný.

A začneme teď pro změnu odjinud – od děje jako samostatné kategorie syžetu, která vykládá existenci a jednání všech postav i z dramatických akcí, které jsou vázány ne přímo na fabuli. Je snad jasné, že i v tomto pojetí se budou některé postavy v mnohém chovat a jednat stejně jako při pojetí prvním. Proto svou pozornost soustředím především na postavy, jež tolik nejsou spjaty s fabulí, jejichž motivace z ní neroste. Začíná to už prvním dějstvím – loučení rekrutů. Maryša tu má své společnice – není sama. Kromě Francka je tu třeba ten rekrut, který Franckovi radí vyrazit dveře. Je tu i Hrdlička, který pod falešnou záminkou odvádí Lízala, aby mohl přijít Francek. Je tu v jiném prostředí, které sice na jedné straně na ni nemilosrdně tlačí, ale na straně druhé jí nabízí i určité možnosti. Tyto už nemá v dějství druhém. Tady děj splývá s fabulí. Přes ni provádí přístup postav k tomu, zda si má nebo nemá Maryša vzít Vávru. Předvádí takové dramatické akce, jež ukazují soukromé postoje osob jako výsledek jejich ekonomických, sociálních vztahů. Vždycky se uzavíraly takové sňatky a vždycky se uzavírat budou. Maryša se tomuto pojetí života brání. Ale je sama, nemá se oč opřít – a podléhá. Ale to, co říká Vávrovi o životě k utopení, je svědectví, že tuto morálku nepřijala. Že sice svůj zápas prohrála, ale že nezradí své přesvědčení, že to prostě není správné. (Opakuji znovu: tato její věta, že to bude život k utopení, je teď výrazem jejího nonkonformního postoje. V případě, kdy už od prvního dějství budeme vycházet jen z fabule, soukromých vztahů, a nerozšíříme je o fakta děje, jež poukazují na společenství vesnice, bude asi tato věta spíše výrazem její kapitulace.) Třetí dějství v hospodě znovu vrací tentýž problém: lidé posuzují následky, které Maryšin sňatek přinesl, jsou pro nebo proti. Nejde ani tolik o postavu Maryši, o její jednání, jako spíše o to, jak se vesnice k problému jejího vnuceného manželství staví po návratu Francka. Kdybychom sledovali jenom fabuli, bude zřejmě důraz na soukromých vztazích Lízal – Vávra a Francek – Lízal – Vávra. Vycházíme-li z děje, daleko více vystoupí fakt kolektivního posuzování tohoto manželství, fakt obecného společenského vědomí. A tady se Francek poprvé projeví jako člověk, jenž jde za svou osobní pomstou.

To už zase fabule i děj zdůrazňují Maryšu, která pokračuje v tom, co jsme viděli v dějství druhém: ona se s tím, že takto se uzavírají sňatky, nesmířila. Proto připomíná Lízalovi, že mu farář říkal, že takové manželství je proti bohu, proti všemu, co je lidského na světě. Má své pojetí světa – a to vychází z jejího odmítnutí společenského vědomí, jež takové manželství a sociální vztahy, které k němu vedou, považuje za dobré. Maryša si vytvořila svůj svět hodnot. Proto nemůže přijmout Franckovu nabídku, proto odchod s ním není řešením. Neboť takto jenom utíká před vlastní podstatou problému, který zůstává. Její odmítnutí onoho společenského vědomí nutně a zákonitě může vést k jedinému: že chráníc svou lásku také definitivně sama odstraní základní příčinu svého života k utopení: toho, s čím se nikdy ve svém vědomí nesmířila. Zabitím Vávry se sice zničí, ale zároveň dovede do konce svůj soukromý protest proti době, která takto deformovala vědomí lidí.

A hrajeme o **nonkonformismu**, o člověku, který se nesmíří s dobou, protože pochopí nesmyslné a absurdní chápání života, jež tato doba přináší. Ale nenajde na ně jinou odpověď než tu, že vsadí jenom na sebe, že řešení rozporů mezi sebou a dobou hledá jen a jen ve svých soukromých možnostech. Schválně jsem tu zvolil slova konformismus a nonkonformismus. Neboť jsou si protikladná na stejném obsahovém základě. Vykládají ze zcela protichůdných pozic ideově-tematickou celistvost posledního Maryšina činu. Přitom ani jeden, ani druhý výklad nic neporušuje z ideově-tematického základu dramatu a respektuje jeho realizaci syžetem. V obou případech se na základě dramaturgicko-režijní koncepce zrodily předpoklady aktualizovaného ideově-tematického základu představení, jehož hodnotový systém může mít platnost současné naléhavosti.

Více už vlastně není co dodávat. Neboť toto je závěrečný moment tvůrčí dramaturgovy práce na dramaturgicko-režijní koncepci, která už výsostně míří do oblasti jevištní realizace, do oblasti zrodu jevištního obrazu. Teď nastupuje režisér.

Smysl dramaturgovy funkce se potom už naplňuje jinak. Ale to je jiná kapitola, která se opírá o jiné předpoklady a jiné prvky dramatického textu.

Doplňující poznámka ke kapitole nazvané *Syžet – ideově-tematický základ* by mohla být velice stručná a mohla by znít takto: Dnes bych už takovou kapitolu nenapsal. Neboť má v sobě příliš mnoho vlastností a rysů, které překračují úroveň dramaturgického „technologického“ čtení a vstupují do výkladové, explikační fáze interpretace. Což bych se v současnosti takto, v této podobě neodvážil učinit.

Tehdy jsem však považoval za nutné dojít až sem, ukázat, kam celá dramaturgická příprava může dojít. Druhý důvod, proč bych tuto kapitolu už nenapsal, spočívá v tom, že bych dnes už nepracoval s oběma pojmy, které stojí v jejím titulu – syžet a ideově-tematické hodnocení.

Začnu tím druhým. Když jsem tuto kapitolu koncipoval, chopil jsem se tohoto Timofejevova pojmu proto, že mně dovoľoval připojením slova idea stále upozorňovat na to, že tematickou výstavbou, tedy racionálním poznáním vyjádřitelným pomocí jistého pojmového aparátu, se poznání dramatu nekončí. To je smysl celé této kapitoly, která nakonec míří do roviny hodnotového systému. Bránil jsem se tím nebezpečí, jež stále cítím: snažím-li se zprostředkovat jistou „technologii“ čtení dramatu jako záležitost tvořící součást profesionální vybavenosti, mohu tak činit skutečně jen na diskurzivním, intelektuálním, racionálním, pojmovém základu. Proto jsem tedy sáhl po pojmu ideově-tematický základ, abych upozornil na ty složky a prvky, které přerůstají problém tematické části významové výstavby.

A teď k syžetu. Už jsem řekl, že jsem s tím pojmem měl velké potíže a že jsem se jej na jistý čas zcela vzdal. Tehdy však se mi zdál – při všech rozpacích – neefektivnějším nástrojem postižení dramatu jako množiny různých složek, které se podílejí jak na jeho literárně-ontologické zakořeněnosti, tak na jeho divadelně-existenciálním bytí. Dnes bych asi dokázal s tímto pojmem už pracovat lépe. Jenže: mezitím jsem se definitivně dopracoval k přesvědčení, že pojmem, s nímž na této půdě ve všech směrech nejlépe obstojím, je **systém**. Mám na mysli systém jako množinu zcela samostatných **komponentů**, z nichž každý má své jedinečné vlastnosti a kvality, jež si trvale podržuje; ve strukturálních vazbách, do nichž v systému jednotlivé elementy vstupují, vznikají ale vlastnosti nové, jiné, které jsou **vlastní** právě a jenom systému. Z tohoto hlediska je pro mne drama systémem různých komponentů, jejichž vzájemná vazba – **struktura** – má finální cíl: zabezpečit vznik jednání a možnost jeho provedení jak na bázi literatury, tak na bázi divadla, zajistit, aby jeden literární druh mohl vstoupit do divadla a plnohodnotně v něm existovat jako spolutvůrce divadelního jazyka. V tomto smyslu mne pojem systém spojený se **strukturálním** aspektem naprosto postačuje a nepotřebuji pro potřebu dramaturgické „technologické“ činnosti syžet. I když připouštím, že jsou tu některé aspekty a některé podněty, které mne nutí stále studovat syžet a jeho možné využití v těchto souvislostech.

Tím bych vlastně mohl skončit. A možná ještě dodat, že bych tuto poslední kapitolu *Syžet – ideově-tematický základ* mohl klidně škrtnout a už v tomto druhém vydání netisknout. Ale rozhodl-li jsem se, že tu první verzi zachovám (z důvodů, které jsem uvedl v předmluvě), pak chci tomuto rozhodnutí zůstat věrný. Také proto, abych ukázal, jak se v okamžiku, kdy překročíme meze „technologického“ čtení k interpretaci, ocitáme na půdě, na které jsme vystaveni tlaku doby, a jak tento tlak může interpretaci – a zejména způsob její formulace v daných podmínkách, tehdy konkrétně v podmínkách oficiálně vyžadovaných dramaturgických zdůvodnění jednotlivých titulů příslušným úřadům – ovlivnit.

Nicméně – přece jen se mi zdá, že by bylo správné, abych se pokusil dát tomuto prvnímu dílu *Základů dramaturgie* nový závěr. Ne proto, abych učinil konečnou tečku či dokonce podal jakési závěrečné naučení, ale proto, abych alespoň v elementárních obrysech ukázal, kam až tato fáze „technologického“ dramaturgického čtení má a může dospět a k čemu vlastně je. Odpověď na tyto otázky tvoří náplň následujících stránek.

Závěr

(Tři roviny dramatické situace)

Začnu tím, co bude tématem druhého dílu *Základů dramaturgie*: dramatickou postavou, jíž rozumím fiktivní literární subjekt, který existuje v dramatu a jež vytvořil jeho autor. Dramatickou postavou totiž všechno v dramatu začíná a všechno končí. Celý problém je ovšem v tom, že praktická (tvořivá, tvůrčí) činnost dramaturgické povahy – tak jak se s tím setkávám i ve své pedagogické praxi – se rozpadá na několik jakoby samostatných částí. Jedna z nich je pohled na celek – řekněme systém – dramatu v jakýchsi velmi hrubých konturách. Dokonce velmi často bez schopnosti či vůle pracovat přesně s některými základními termíny. Pak přijde výklad koncepce: proč a o čem drama hrát. Do toho se nikdy nepouštím, neboť to není mým cílem. Ale přesto: jakmile nezačnu přesné úkoly, nestanovím jasně, k čemu je třeba dospět, s jakými pojmy se má pracovat a jaký úhel pohledu na jednotlivé segmenty dramatu zvolit, dočkám se odvážně klenutých úvah o něčem, co s daným úkolem vlastně nesouvisí. V nejlepším případě jsou to eseje různé kvality a podoby, které se odrážejí od některého dramatu ke složitým úvahám, jež už s textem mají velice málo (jestli už vůbec něco) společného. A pak přijde překvapení: tváří v tvář nutnosti přece jen vzít v úvahu drama, i největší koncepční smělci, musí-li už pracovat s textem, volí jedinou cestu: začínají přemýšlet o nitru postav, o jejich psychologii, shledávají, jaká postava vlastně je a co z toho vyplývá pro její postavení v dramatu a obsah a způsob jejího jednání.

Mým cílem tedy přinejmenším je připravit budoucí dramaturgy pro to, aby si dovedli „přečíst“ dramatický text jako specifický systém, v němž strukturální vazba jednotlivých komponentů utváří a formuje celistvý smysl svým **uspořádáním**. Realizace tohoto pedagogického úkolu má své podoby a vývojové peripetie. Za mnohé a cenné podněty jsem vděčný českému strukturalismu. To souvisí kromě jiného s rozpětím „tradiční“ dramaturgie, která zkoumá, poznává,

analyzuje a posléze interpretuje drama v podobě literárního díla proto, aby je začlenila do díla divadelního. Je snad jasné, že přesně takto chápu drama pro tuto potřebu „praktické dramaturgie“: jako specifický systém rozkročený mezi svou ontologickou a existenciální podstatou. Takže úkol je vlastně trojjediný: umět přechít dramatický text jako literaturu, dokázat pochopit její specifické kvality, jež směřují na jeviště a do divadla, a zároveň obojí spojit v rovině interpretační. Neboť nezapomeňme: dramatický text lze vykládat v jisté fázi „metajazykové“; je možné jej jako literaturu uchopit slovy, pojmy a jejich pomocí formulovat jeho smysl. Ale tím dramaturgická práce nekončí, protože ke „konečné“ interpretaci dramatu dochází až jeho transformací do divadelního jazyka. Dramaturgie není jen metajazykovým výkladem, ale přípravou i spoluprací na jevištní realizaci. Teprve zde se dramaturgie definitivně dopátrává smyslu, jež vyznačila ve fázi „metajazykové“ explikace. Je to strašně jednoduché a také nesmírně těžké: dramaturgie není kritika, která je „metajazykem“. Dramaturgie je tvůrčí a tvořivou součástí **divadelní tvorby** a vzhledem k této své povaze vytrvale směřuje od literatury k jevišti a k divadlu. Jenže: literaturu má stále na starosti, v péči, dokonce bych řekl v ochraně. Trvale usiluje o to, aby ji učinila integrovanou součástí subsystému jevištního jazyka. S vědomím, že ta „zvláštní“ literatura sem přináší svůj systém, svou strukturu a svůj smysl, a velmi zásadně se tak – aspoň v rámci interpretačního divadla – spoluúčastní na systému a struktuře i smyslu divadelního díla.

Při této tvůrčí činnosti může dramaturgie navázat na strukturalismus a jeho metodu, v níž analýza struktury – vazby komponentů systému – je způsobem ohmatávání smyslu, jenž je uložen, obsažen, uskutečněn uvnitř světa uměleckého díla, v našem případě literárního dramatického textu. Jde o to, jak tento „znepokojivý“ smysl literatury transformovat do světa, který vytváří divadlo. Překračuji teď bázi pouhé dramaturgické „technologie“. Jedním směrem vede cesta k otázkám divadelní teorie nejobecnější povahy, druhý pak míří k jiným kontextům, zejména se dotýká problematiky filozofické. Otevírá se tu celá řada principálních otázek, na něž samozřejmě nemohu v těchto skriptech vůbec dát odpověď. Přesto však alespoň něco z nich naznačím.

Drama jako literární druh konstituovaný a formovaný **jednáním** je určeno k tomu, aby se dotýkalo **smyslu**, jenž tak nebo onak znovu a znovu zkoumá možnosti i schopnosti člověka svou cílevědomou aktivitou (jedením) něčeho v tomto světě dosáhnout. Jakkoliv prvotní fundamentální principy dalo dramatu antické

Řecko, jeho vlastní kontinuální vývoj se v rovině, jež učinilo drama součástí novodobého duchovního evropského světa, odehrává od renesance. Humanismus renesance svým antropocentrismem, přesvědčením, že člověk svými schopnostmi a svými silami může stvořit sám sebe i svůj svět v řádu, v němž člověk bude svobodný a bude v něm vládnout, stvořil jistou osnovu, kolem níž se novodobé drama točí. Albertiho výrok „Člověk může dělat cokoli, co bude chtít“ a věta Pico della Mirandoly z roku 1486 „Můžeme být tím, čím chceme být“ jsou svým způsobem přímo kvintesencí novodobého dramatu: Je-li vůle člověka dostatečně silná, dokáže všechno, může čehokoliv dosáhnout – stvořit i sebe sama. A jsme u Zichova tvrzení, že postavy dramatu nejsou účastníky děje, ale že jej samy dělají. Odtud se už odrazíme rovnou ke smyslu, jež v sobě drama – či možná přesněji: jednání v dramatu – ukrývá: jak člověk „dělá“ sám sebe, jak se tvoří. Jak může a umí nejen tohle, ale jak v tomto úsilí může a je schopen tvořit prostředí, v němž žije. Jestliže mluvím v tomto prvním dílu skript o některých komponentech dramatu – dramatické situace, fabule, děj – pak se snažím otevřít cestu k poznání, jak dramaturgická činnost jako způsob číst a analyzovat dramatické texty nakonec dospěje k této metě. Totiž k otázce, jak se dílo – v našem případě dramatický text – svým imanentním uspořádáním vzpíná k vyššímu, chcete-li transcendentálnímu obzoru a jak se vztahuje k základním otázkám lidského bytí. Soudím, že hlas dramatu jako specifického druhu literatury je v tomto směru nenahraditelný a nezastupitelný. Už proto, že skutečně nejdivadelnějším projevem je **čin**. To je to, co bylo uděláno, provedeno. Nebo to, co se dělá, provádí – či to, co provedeno bude nebo má být. Zkrátka a dobře: to, co je v originální, konkrétní, faktické, smyslově vnímatelné podobě **uskutečněno** tím, že je to **předvedeno, ukázáno**.

Každý literární text, jenž si nárokuje být dramatem, má tuto rovinu činů. Nebo ještě lépe: má několik rovin těchto činů. I v tom je jeho kvalita, která jej činí systémem, jenž je rozprostřen mezi svou ontologií a existencí. Neboť existence jevištní, divadelní by nebyla možná bez toho, že se jednání zveřejní činem. Ko-neckonců: porozumět kódu dramatu znamená porozumět činům, jež jsou v něm uskutečněny. Mnohokrát jsem opakoval a opakuji posluchačům, že divadlo je konkrétní, že začíná na úrovni materiálů, jež nejsou ničím jiným než **originálem** v jedinečné, předmětné a trojrozměrné podobě. V tomto duchu drama realizuje činy. Od roviny základní, že někdo něco dělá – pije, sedá si, přechází, podává ruku, jí, otevírá láhev atd. –, až k tomu, že člověk vykonává činy, jimiž zpečetuje

definitivně svůj osud: vraždí, zrazuje, páchá sebevraždu, loupí a krade, obětuje svůj život ve prospěch někoho či něčeho atd. To je vskutku nejdivadelnější část struktury a systému dramatu, jež je dějem. Tím se dostáváme zpět do poloh „technologických“. Systém dramatu jako uspořádaná množina různých komponentů je tu k tomu, aby **realizoval** jednání, neboť jedině jím se nějaký literární text stává skutečně dramatem. Mluvím o systémové uspořádanosti, jež všechny komponenty i subsystémy integruje **finálním cílem**. V tomto případě je to povaha, postavení a působení každého z komponentů, jež přispívá ke zrodu a provedení jednání. To je další aspekt, jež do této „technologie“ vnáší systém: jde o **funkci** každého komponentu, která je v poslední a rozhodující fázi určena podílem na vzniku tohoto finálního cíle. To je ostatně i jádro dramaturgické „technologie“ – číst dramatický text jako systém, jež strukturální vazbou komponentů a jejich funkcemi provádí tento finální cíl: dává vzniknout jednání, skrze něž se posléze vyjevuje smysl.

Z hlediska **systémově komponentního** pojednávají tato skripta o určení základních komponentů, jež vykonávají tuto funkci: dramatické situace, fabule a děje. Nejsou to základní prvky všechny; chybí poslední a klíčový – fiktivní literární subjekt, jež v dramatu nese název dramatická postava. Ale i tak už se můžeme stručně pokusit narysovat „technologii“ dramaturgického čtení, které v systémově strukturním aspektu zkoumá vazbu těchto komponentů, zaznamenává jejich relativní samostatnost a zároveň způsob, jak v oněch strukturních a funkčních vztazích vzniká specifická dramatická kvalita konstituovaná jednáním. Jednání také nakonec rozhoduje o podílu každého komponentu na celku, zabezpečuje mu vstup do dynamiky, v níž se začíná zdvihát „nesamozřejmý a znepokojivý“ smysl.

Aniž bych si činil nárok na úplnost takového postupu, pokusím se jej nyní alespoň v hrubých obrysech demonstrovat. A to na Čechovově *Višňovém sadu*. Což činím především proto, že systém a struktura tohoto textu jsou zajisté dostatečně náročné na to, aby dokázaly prověřit možnosti a šance této dramaturgické „technologie“.

Tak tedy: **dramatická situace**. Začnu ji skládat z jednotlivých rovin. Je možný i opačný postup – začít obecnou polohou dramatické situace a pak analyzovat, jak se do těch tří rovin promítá. Dávám však většinou přednost postupu od nižších prvků k vyšším. V každém případě hlavním cílem průzkumu a poznání dramatické situace je poznání nesnesitelnosti, která nutí dramatické postavy bezpodmínečně

k jednání. To je **funkce dramatické situace**. Funkce, pro niž můžeme dramatickou situaci nazvat **zdrojem** (podnětem) **specifičnosti** dramatu, jež je od literatury vede do divadla.

1. Konkrétní (pragmatická, praktická) rovina dramatické situace

Je určena od prvního jednání jako neutěšená finanční situace majitelky panství Raněvské. Lopachin to řekne při přivítání přesně: *Višňový sad* se musí prodat, je třeba jej rozparcelovat a prodat na letní sídla měšťákům. Pak bude nejen na dluhy, ale je zajištěn i roční důchod dvě stě padesát tisíc. Když se tohle neudělá, jak také Lopachin říká, tak se celé panství dvaadvacátého srpna prodá v dražbě. Jiné východisko neexistuje.

Je to velmi konkrétní, fakta jsou reálná, věcná. Údaje strohé, ale jasné. Mluví se „finanční řečí“. Je to zároveň situace, která tím nutí k praktickému jednání, k pragmatickému posouzení a rozhodnutí. Peníze nejsou, jsou jen dluhy, nic nemůže zachránit višňový sad a celé panství. Zbývá jediná otázka: Zda bude prodán v dražbě nebo zda se stane předmětem obchodu, jenž může přinést zisk. Je doufám jasné, v čem je konkrétnost této roviny, jak vskutku faktograficky, reálně, věcně otevírá konkrétní problém, nerozřešenou, spornou otázku, kterou je třeba řešit. Používám slovo řešit v souvislosti s dramatem nerad, neboť smysl tohoto slova – hledat, nalézat či alespoň se snažit hledat a nalézat jakési uspokojivé východisko – je nebezpečný v tom, že svádí k přílišné jednoduchosti. Jako by problém nesnesitelnosti dramatické situace byl jen hledáním takového východiska, jako by jednání znamenalo právě jen takové řešení. Ale v souvislosti s konkrétní rovinou dramatické situace se to slovo dá použít, jestliže si uvědomíme, že slovo „řešit“ platí jen pro ni a souvisí především s jejím dalším pojmenováním: **praktičnost**. Toto slovo je ve spojení s dramatickou situací nejspíše třeba chápat ve významu **uskutečnitelný**: Jistými činy lze pravděpodobně uskutečnit řešení (nalézt uspokojivé východisko) faktického, reálného problému způsobujícího nesnesitelnost dramatické situace. Jaké jsou to možné činy a jaké řešení přinesou v případě *Višňového sadu*, je jasné. Jde zároveň o **pragmaticčnost**. V tomto pojmu se vyjevuje ta stránka konkrétní roviny, jež způsobuje jistou **užitečnost** myšlení, uvažování. Chápejme tu užitečnost tak, že na základě posouzení reálných souvislostí a příčin dojde k rozhodnutí, které činy prakticky řeší problém a v tomto smyslu pro všechny (či

některé) postavy dramatu přinášejí užitek. V našem případě: pragmatický přístup k finančním problémům by mohl vyvolat praktický čin, který by byl užitečný pro Raněvskou a členy její rodiny při řešení problému nesnesitelné finanční situace.

K takovému praktickému jednání (rozhodnutí + činy) však nedojde. Tím se dostávám k jedné fundamentální složce dramatické situace, bez níž nemůže plnit svou funkci; tj. fungovat jako opravdová dramatická situace, jejímž smyslem je stvořit předpoklady k jednání. Jsou to **překážky**, které brání tomu, aby se mohlo rozvinout jednání, které přinese užitek a vyřeší prakticky – to jest okamžitě a účinně – konkrétní problém. *Višňový sad* tuto funkci překážek demonstruje přímo názorně: řešení, které nabízí Lopachin, je hladce proveditelné a jednoduché. Jenže: Raněvská prakticky nejedná a pragmaticky se nerozhoduje. Tak je tomu vlastně v dramatu vždycky. Konkrétní rovina dramatické situace v nějaké poloze a podobě nabízí možnosti, jak problém **řešit**. Leč nastanou okolnosti, které řešení brání nebo posunou praktické jednání do kolejí, v němž dostává jiný smysl – dokonce takový, jenž se obrací proti pragmatice, věčnosti a užitečnosti. Možností, jak využít kvality, které dramatu přinášejí překážky, je řada. Třeba frašky a vůbec mnohé komedie využívají toho, že to, co se dramatickým postavám jeví v dané chvíli jako pragmatické řešení problémů, jako velmi užitečné praktické jednání, je naprostým omylem; dokonce se v jistých chvílích zvrací v totální opak. Všechna ta nedorozumění pramenící z toho, že někdo je pokládán za kohosi jiného – nebo se někdo za jiného vydává – či že někdo přijde na jiné místo než tam, kam přijít chtěl, a přesto si tam počíná, jako by byl na místě správném, nebo že někdo cosi zapírá či předstírá, že skutečnost je jiná, než je, nemluvě už o složitých a důmyslných intrikách, které přinesou zcela jiné výsledky, než jejich původce zamýšlel, jsou využitím této konkrétní roviny dramatické situace, která reaguje na zcela faktické podněty, projevuje se zcela reálnými činy a svou praktičností a pragmatičností jako by nabízela velmi prosté řešení nějakého problému. Jako by užitek z rozhodnutí uskutečněného jednáním byl skoro na dosah ruky, jako by byl snadnou záležitostí. V rozvíjení a provádění této roviny dramatické situace se také mnohé dramatické texty pohybují. Nechtějí nic víc než předvést špatná rozhodnutí a z nich pocházející mylné jednání, o jehož praktičnosti a pragmatičnosti se dá s úspěchem pochybovat, dokonce se samo usvědčí z naprosté neužitečnosti a neuskutečnitelnosti. Přímo klasickým a geniálním příkladem je v tomto směru konkrétní rovina Gogolova *Revizora*.

Městský hejtman, mistr nečistých praktik všeho druhu a suverénní pragmatik, jehož veškerá činnost nesleduje nic jiného než osobní prospěch, je přesvědčen o tom, že díky těmto vlastnostem a zkušenostem zvládl krizovou situaci s revizorem. Čím více jedná v tomto duchu, čím více uskutečňuje své rozhodnutí, jak se vyrovnat s nečekanou a nepohodlnou úřední návštěvou svým způsobem, čím více takto „prakticky“ jedná, tím více zabředá do situace, v níž se posléze ukáže neužitečnost i nepraktičnost jeho jednání. Hejtman si praktičností a pragmatičností svého jednání život dokonale **zproblematizuje**. To jest: sám svým jednáním znemožní dosáhnout toho, co chtěl a zamýšlel, pro co se rozhodl. Tím zároveň udělá spornými své schopnosti adekvátně reagovat na podmínky a okolnosti **dané životní situace**.

Ta formulace **dané** – a ještě by se dala rozšířit dalším přídavným jménem na **aktuální – životní situace** je pro existenci a funkci konkrétní roviny dramatické situace podstatná, neboť vystihuje její hlavní dimenzi. Vskutku je to označení toho, co je v konkrétní chvíli pro určitého člověka nebo pro určitou skupinu lidí naprosto aktuální a co svou danou konkrétností zasahuje velmi určitou, přesně ohraničenou a vymezenou situaci. Ve *Višňovém sadu* jde o to, jak naložit se zadluženým panstvím, jak se vyrovnat s dluhy. V *Revizorovi* jde o to, jak se vyrovnat s důležitou úřední osobou, která inkognito přijela z Petrohradu. Ostatně: praktická a pragmatická složka konkrétní roviny dramatické situace by nebyla taková, kdyby – jak už jsem napsal – nebyly její cíle, snahy i rozhodnutí jednáním uskutečnitelné (alespoň v úmyslech postav) a nezdály se být proto užitečné, protože problém odstraní. Jenže v dobrém dramatu se právě tím problém zvětšuje nebo dokonce přímo vytvoří. V *Revizorovi* platí dokonale to, co už jsem tu řekl mnohokrát: praktické a pragmatické jednání Hejtmana jeho problém mnohonásobně zvětší. Dramatická postava není pouhým účastníkem dění, ale dělá jej. Platí to, co platí pro celou dramatickou situaci a pro drama vůbec: konkrétní rovina otevírá tím větší možnosti pro dramatickost, čím více si dramatické postavy svým praktickým a pragmatickým jednáním samy problematizují danou aktuální situaci, v níž se ocitly.

Je zřejmé, že už konkrétní rovina přináší – a dokonce musí přinést – všechny zásadní atributy, které drama potřebuje k tomu, aby bylo dramatem. Proto také mnohé dramatické texty – dokonce by se dalo říci, že představují největší část toho, co bylo v dramatickém druhu literatury napsáno – zůstávají jen v této

rovině. Mají tím často zaručenou úspěšnost u diváků, neboť podaří-li se najít chytřé, šťastné a dobré otevření dané aktuální situace a zároveň vytvořit **neadekvátní** praktické a pragmatické jednání, pak je už o čem hrát. Kvalita či nekvalita těchto her – nebo jinak: jejich náročnost – je v tom, že nechtějí nic jiného než zproblematizovat jednu přísně ohraničenou konkrétní danou aktuální životní situaci; v žádném případě neusilují o to, aby se problém rozšiřoval dál, do složitosti, v níž se člověk musí projevit celý, kdy vskutku jde o všechny jeho schopnosti a možnosti; kdy je – jak říká Jaroslav Vostrý – dramatické jednání „skutečně bytostným projevem“.

Když Lopachin poprvé vysloví svůj návrh, jak se vyrovnat s dluhy, jak získat z prodeje višňového sadu peníze, zeptá se ho Gajev „Co to melete?“ a Raněvská řekne, že asi Lopachina dobře nepochopila. A pak argumentují tím, že višňový sad je jediná pamětihodnost v celém kraji a že je o něm dokonce zmínka i v naučném slovníku. Podruhé se na toto téma vrací řeč v dějství druhém. Tam Lopachin už řekne, že tak „nepraktický“, tak „podivný lidi v životě neviděl“. Nejsou totiž schopni pochopit, že se panství prodá v dražbě a marně jim „dnes a denně, dnes a denně“ opakuje „jedno a totéž“: že se višňový sad musí prodat a rozparcelovat „na chaty pro chataře“. Raněvská replikuje, že chaty a chataři, „to zní tak banálně“. Jako by mezi nimi nebyla možná žádná komunikace, jako by každý mluvil zcela jiným jazykem – jako by Raněvská s Gajevem nejenom viděli a chápali skutečnost jinak než Lopachin, ale jako by byli z úplně jiného světa.

2. Sociální a společensko-historická rovina dramatické situace

Sociologicky vzato to také dva světy jsou. Vším – životním stylem počínaje a postavením v sociální hierarchii konče. Konečně, kolikrát to Lopachin sám zdůrazní! Hned na úplném začátku textu v prvním dějství: jeho otec byl chudý venkovský kramář, Lopachin je sice už bohatý – ale byť má peníze, sláma mu pořád čouhá z bot. V dějství druhém mluví o sobě i o svém otci jako o idiotovi. Otec ho nic nenaučil, jen ho mlátil a on sám nemá žádné školy a píše „jako prase“. A v monologu na konci třetího dějství po koupi panství a višňového sadu mluví o tom, že on, Jermolaj, který neuměl pořádně číst a psát, kterého na panství otloukali a nepustili ani do kuchyně, který v zimě běhal bos, „koupil panství, kterému se nic na světě

krásou nevyrovná“, kde jeho děd a otec dřeli jako otroci. Lopachin však – jak říká jeho poslední věta před závěrem třetího dějství – může všechno zaplatit.

V dramatickém textu s názvem *Višňový sad* je také dramatická postava Si-meonova-Piščika; statkáře, jak se praví v seznamu osob. Od počátku se představuje jako člověk, jenž se topí v dluzích a neustále shání nové půjčky. Je doslova na dně, ale nevzdává se. V prvním dějství konstatuje, že si myslel, že už je ztracen, a pak najednou šla přes jeho pozemky železnice a „zaplatili mi“. V posledním dějství začne vracet dluhy: „Přijeli ke mně Angličani a našli mi v zemi nějakou bílou hlínu... pronajal jsem jim pozemek s tou hlínou na čtyřiaadvacet let.“ Piščik jako by byl zrcadlem Raněvské a Gajeva. Ani on není schopen peníze vydělat, sehnat – ale pak vždycky náhodou dostane za něco zaplacen. Peníze jsou jednou velkou motivickou linií *Višňového sadu*. Nese zajisté téma vlivu peněz na lidský život, ale také téma schopnosti peníze získat vlastním jednáním a pak využít jejich moci. Málokde v dramatu – nejmarkantněji právě postavou Piščika – je s takovou zřetelností zobrazena „neviditelná ruka trhu“. Svět, v němž, jak říká Firs, se višně „sušily, zavařovaly, nakládaly, dělala se z nich zavařenina a vozy plné sušených višní jezdily do Moskvy a do Charkova“ a bylo z toho mnoho peněz, je pryč, je minulostí. Přítomnost patří Lopachinům, kteří si dovedou peníze svou pragmatičností a praktičností vydělat. Orientují se v tom „neviditelném světě trhu“. Raněvským, Gajevům, Piščikům nezbyvá než čekat, jestli někudy nepovede železnice nebo nepřijedou nějakí Angličané. A když ne, tak se višňový sad prodá v dražbě a Raněvská znovu odjede do Paříže s částkou, kterou poslala jaroslavská babička a s níž – jak říká – dlouho nevystačí.

To praktické řešení a pragmatické rozhodnutí, které jí nabízí Lopachin, Raněvská nemůže udělat, protože doba, v níž žije, je pro ni hádankou, kterou nemůže rozluštit. Nebo ještě jinak: dějiny, jejichž je součástí, utvářejí sociální vztahy a společenskou praxi, kterým Raněvská – stejně jako Piščik – nerozumí, které jsou jí **bytostně** vzdáleny. Jsme u pojmu, který už jednou padl: **bytostný**. Vztahuje se ke slovu bytost, které označuje nějakého tvora, stvoření, ale také **osobnostní podstatu** člověka. „Bytostnost“ je vlastnost, která utváří člověka komplexně, formuje definitivně všechny jeho projevy a postoje, má zásadní vliv na jeho vazby s prostředím. Mluvíme-li o tom, že Raněvská a Piščik jsou bytostně vzdáleni životu, v němž vydělané peníze rozhodují o osudu člověka, mluvíme zároveň o problému jejich bytostného zakořenění v době jako v určité podobě dějin,

kteřá spolutvoří jejich žití a k níž se vztahují svým jednáním. Také bychom v této souvislosti mohli hovořit o jednání postav jako o vědomém, zaměřeném a účel-ném působení na sociální prostředí, o schopnosti i možnosti začlenit se smyslu-plně do nějakého společenského procesu. Tedy řeč by mohla být i o společenské praxi dramatických postav, o subjektivních momentech geneze jejich cílů a roz-hodování v rámci existujících sociálních vazeb. A ještě z jiného aspektu by se dalo uvažovat o možnostech a schopnostech subjektů zvolit takové jednání a tako-vé jeho cíle, které jsou uvnitř těchto sociálních vazeb uskutečnitelné a užitečné.

Tím se vracíme k první – konkrétní, praktické a pragmatické – rovině. Uka-zuje se, že nesnesitelnost, již působí, a zproblematizování života, které vyvolává, může tkvít hlouběji než jenom v momentálním rozhodnutí, které nesprávně rea-guje na konkrétní aktuální situaci, volí v daném okamžiku a daném prostoru nea-dekvátní způsob jednání. Mohli bychom z jistého hlediska mluvit o jisté **determi-novanosti** dramatických postav dobou, v níž žijí; podobou dějin, v nichž se ocitli, společenskou praxí, jejichž jsou účastníky a tvůrci. Je nesporné, že tato determi-novanost rovněž vstupuje do druhé roviny dramatické situace. Někdy – při dů-razném rozvíjení sociologických motivů a témat – vystupuje silně do popředí. Ale v souvislosti s dramatem a dramatickou situací bychom spíše měli uvažovat o vě-domí nějakého **řádu** jako jednoduššího a pevného systému stabilních hodnot. Opět by bylo možné učinit v tomto místě velkou digresi a zkoumat, jak drama – a chce-te-li dramatickost – vzniká v okamžiku, kdy se člověk začíná emancipovat a uvě-domovat si sebe sama jako individualitu, která se vymyká neosobním determi-nantám, a tím je povolána s řádem zápasit a soudit jej. Koneckonců: *Višňový sad* je kromě jiného také hrou o tom, jak s určitým řádem naložit, jak se k němu cho-vat, jaké zvolit jednání, aby neosobní determinanty neúčinkovaly tak neúspěšně. A je také o vztahu k těmto neosobním determinantám, o schopnosti lidí vzít je na vědomí a vyrovnat se s nimi.

Tato podoba druhé roviny v sobě ovšem skrývá jisté nebezpečí. Dramatický text příliš vázaný na neosobní determinovanost zakotvenou maximálně v kon-krétní době s její hierarchií základních společenských vazeb, norem, konvencí a hodnot může při změně této doby a jejích okolností ztrácet svou naléhavost, působit zcela jinak než v čase, jehož podobu neosobní determinovanosti vzal za svou. Příkladů takových dramát i příkladů pozdějšího chladného až nepřátel-ského odmítnutí dramatických textů, které ve své době byly přijímány nadšeně,

máme sdostatek. Za všechny připomínám dramatický text, který svou dramatickou situací a jejím provedením patří k těm nejlepším, jež v české dramatické tvorbě existují: Hilbertovu *Vinu*. Když byla v roce 1896 uvedena, byla nejenom kritikou, ale i diváky hodnocena vysoko. Mluvilo se dokonce o nejlepším českém moderním dramatickém díle a nejvýznamnější události, literárním činu. Bylo to proto, že srážka subjektu s neosobními determinantami odpovídala velmi přesně celému dobovému klimatu, společenským konvencím, mravnímu cítění, životnímu stylu jistých vrstev a jejich hodnotovému systému. Leč už ve dvacátých letech nesnesitelnost situace mladé ženy, která v šestnácti letech náhodou přišla o panenství a pak svou vinu neunese a volí sebevraždu, se zdála být zcela konvenční, nespravedlivá a zpátečnická. Dnes je *Vina* mrtvé dílo, neboť rozhodnutí a jednání, jež v něm fungují, jsou čímsi nejenom překonaným, ale přímo nepochopitelným.

Druhá sociální a společensko-historická rovina situace má nesporně velkou schopnost prohloubit problém, jenž se narodil s rovinou první. Rozšiřuje – řekněme – ohraničenost (ze sémantického hlediska vzato: přísně omezenou konkrétní a aktuální určenost designátu) situace a přesouvá ji do obecnějších souvislostí, jež se dotýkají už nikoliv jenom jednání ve vztahu ke konkrétnímu problému, ale i k aktuálním **kontextům** sociálním. Zařazují tak individualitu do řádu, předvádějí možnosti i schopnosti této individuality se s tímto řádem vyrovnat. Jen tak mimochodem: moderní drama – možná se dá říci drama 20. století – čím dále tím více opouští tuto základnu dramatické situace, její nesnesitelnosti, protože relativizace hodnot a postupné rozměňování stability řádu už nedovoluje ji využít; neosobní determinanty jsou zpochybněny, ne-li přímo zlikvidovány – drama se píše jinak. Čechov svou dramatikou už tento vývoj předznamenává; prolnutí minulosti, přítomnosti i budoucnosti ve *Višňovém sadu* je kromě jiného i tímto tématem: v minulosti před velkým neštěstím (= zrušení nevolnictví) existoval řád a lidé si se vším věděli rady, včetně višní. V přítomnosti je řád cosi neuchopitelného, cosi, v čem se člověk těžko orientuje, a tak nezbyvá než **snít** o řádu budoucnosti. Obě roviny jsou **organicky propojeny**, druhá vyrůstá z lůna první. Problém, co s višňovým sadem, jak získat peníze, dává příležitost a impuls dostat se k době, k sociálním vazbám. Problém se prohlubuje, zobecňuje, rozšiřuje.

Raněvská stejně jako Piščik jsou bytostně vzdáleni řádu, jež formuje „neviditelná ruka trhu“. Tak se – stejně bytostně – vzdalují dějinám. Dějiny se valí přes ně, drtí je, odsunují na vedlejší kolej. Naše evropské myšlení toto **lineární** plynutí času

jako konkrétního souhrnu lidského jednání, jež koneckonců tvoří dějinný proces, vzalo za své. Dějiny jsou pro nás řádem, v němž jednání může nabýt podobu, která přesahuje konkrétnost jednoho problému jednoho člověka a nabývá dimenze, v níž individualita je rovnoprávným partnerem dějinného řádu a setkává se s bytostnými problémy, jež z tohoto partnerství vyplývají. Setkává se s problémy svého společenského dějinného bytí. Od renesance až po Čechova dramatikové tuto dějinnou konstantu, v níž se lidská bytostnost může specificky projevit, vyhledávali. Vlastně z různých stran kladli stále tutéž otázku: Může individualita svým jednáním působit na dějinný řád tak, aby v něm mohla existovat jako svobodně se rozhodující a nezávisle jednající, aby se jeho narušením (emancipací, zápasem a soudem nad řádem) z něho nevyčlenila? Případně nezničila svou existenci?

Pro drama je z jistého hlediska výhodnější učinit tímto řádem nikoliv dějiny, ale mýtus nebo náboženství, kde takový řád vždycky funguje jako nezpochybnitelná a nadindividuálně trvalá hierarchie hodnot. Dějiny proto, že jsou tvořeny individualitami, jsou v tomto směru vždycky nejisté a pomíjející. Čím větší je absolutní stabilita a hierarchie hodnot nějakého řádu, tím silněji individualita zažívá bytostnost svého problému, když se s tímto řádem vyrovnává. V tom je jedna z příčin velikosti řecké antické tragédie. V těchto textech můžeme samozřejmě škrtnout z pojmenování druhé roviny přídavné jméno „historická“ a zůstat jen u onoho adjektiva „sociální“ ve smyslu pro drama fundamentálním: sociální jako to, co se týká lidské pospolitosti, vztahů mezi lidmi ve společnosti. V tomto smyslu také můžeme chápat „adjektivum“ sociální jako projev „střední“ části Osoloběho definice divadla jako komunikace komunikací o komunikaci. Jde o komunikaci mezi dramatickými postavami jako **interpersonální komunikaci** jednáním v nejširších souvislostech, v nichž se výsostně a svobodně projevuje individualita, ale zároveň svým individuálním jednáním nahmatává a nachází hlubší, zásadnější, základnější kořeny své bytosti. Ať už ve vztahu k mýtu, k náboženství – nebo k dějinám; k řádu.

3. Existenciální rovina dramatické situace

Vychází z **bytostnosti**, s níž si dramatická postava „dělá“ absolutně sama svou nenesitelnou situaci, vytváří si „svůj problém“, který celostně prožívá jako klíčový problém svého **bytí**. Bytí je jsoucnost, žití, život – a také existence. Existenciální

vyjadřuje to, co se týká právě bytí, existence, ale také ve filozofickém smyslu konstatuje existenci subjektu. To je pro mne neobyčejně podstatné. Neboť v existenciální rovině funguje v nejsilnější a nejvýraznější míře substance dramatické situace. Ta substance, kterou jsem už v jádru formuloval na závěr výkladu o druhé sociální a společensko-historické rovině dramatické situace. Je to subjekt, jenž tím, co tvoří individualitu jako souhrn vyhraněných, svérázných osobnostních rysů, kvalit odlišujících **neopakovatelnou bytost** od jiných bytostí, jen po svém, za sebe – tedy bytostně individuálně – vytváří a prožívá svůj problém na základě subjektivního rozhodnutí a jednání. Individualita (subjekt) je svým rozhodováním a jednáním výsostným, jediným zdrojem dramatické situace, svou individualností ji vsutku „dělá“.

Jakmile individualita „dělá“ třetí rovinu dramatické situace, začíná zároveň definitivně řešit svůj „prvotní“ konkrétní aktuální problém jako **rozpor**. Možná by bylo lepší říci protiklad, antagonismus, skrze nějž se vyjevuje největší a nejrozsáhlejší, nejpodstatnější **možnost a schopnost** této individuality jednáním uskutečnit své bytí, svou existenci, sebe sama. Už jsem poněkoli káté napsal „možnost a schopnost“. Rozumím tím to, že na jedné straně je zdroj spočívající v individualitě, kdy subjekt „dělá“ situaci. **Formuje ji** k obrazu svému. Tím ukazuje, jak se umí, dokáže vyrovnat s tím, co tvoří neosobní determinantu. Konkrétně: Raněvská, Gajev, Trofimov i Lopachin stejně jako všechny další postavy *Višňového sadu* jsou naprosto neopakovatelné individuality s vlastními konkrétními problémy, jež tak nebo onak v rámci systému dramatického textu rostou z první konkrétní roviny dramatické situace. Tyto jejich problémy se z této konkrétní roviny promítají do roviny sociální a historické. Opět se z různých stran v různých aspektech ukazuje, jak na základě své individualnosti dokážou, umějí, jsou schopni se rozhodovat a jednat v sociálních a společensko-historických okolnostech; jak a čím i v této rovině zvětšují a prohlubují svůj problém v poloze rozporu s oněmi faktory, jež determinují **možnosti** jejich jednání. Jinak řečeno: dramatická situace v druhé sociální a společensko-historické rovině utváří rozpor, protiklad mezi **možnostmi**, které individualitám poskytuje neosobní determinanta světa, a mezi **schopnostmi**, které mají individuality k tomu, aby se s touto determinantou vyrovnaly, aby vyluštily hádanku svého bytí v jejím rámci.

To je rozpor, v němž se pohybuje dramatická situace *Višňového sadu*. Jsou tu lidé většinou individuálně schopní, často vzdělaní, ušlechtilí, citliví,

přemýšliví, kultivovaní. Leč – tváří v tvář neosobní determinantě – mají četné deficity. Najednou v té sociální a společensko-historické sféře nejsou schopní buď učinit jakékoliv rozhodnutí, nebo činí rozhodnutí zcela mylná. Tím také svým rozhodováním a jednáním prohlubují své problémy, aby posléze prožili bytostně strasti „nešťastného života“. Jako by jejich jednání nepřinášelo smysl, jenž by uspokojil jejich individuálnost. Jak se to třeba ozve v druhém dějství *Višňového sadu* poté, když Lopachin vzpomene, že byl včera v divadle, kde se hrozně nasmál. Raněvská mu říká, že tam jistě nic k smíchu nebylo a že by bylo lepší, kdyby se tu lidé raději podívali na sebe, neboť všichni žijí tak banálně, namluví takovou spoustu zbytečností. Lopachin souhlasí: „To je fakt. Co si budem namlouvat, stojí **ten život** za málo“ (*zvýraznil J. C.*). A pak pokračuje už známou úvahou o sobě a o svém rodu: otec byl idiot, on je idiot, nemá školy a píše jako prase. Raněvská mu říká, že by se měl oženit. Lopachin opět souhlasí. A Raněvská mu namlouvá Varju, která se pro něho svou povahou hodí a má ho ráda. Lopachin se nepře, neodmítá a přikývne: „Je to hodná holka.“ Jak to s tím sňatkem dopadne, to se dozvíme v dějství posledním, kdy ponechání spolu záměrně o samotě nedokážou, nejsou schopni uspořádat svůj společný život, svou společnou **existenci**. Od slova existence je kromě existenciální ještě jedno přídavné jméno: **existenční**. Znamená, že někdo zápasí o své bytí v elementární rovině, že má takříkajíc existenční starosti – nedostatek peněz, starosti se zaměstnáním atd. Varja má vskutku tyto elementární existenční starosti – její živobytí po prodání višňového sadu nebude příliš útěšné, bude někde hospodyní. A navíc je to spojeno s individualitou, která vyžaduje jiný způsob bytí. Jak říká Raněvská – Varja je zvyklá od časného rána pracovat a teď je jako ryba na suchu. Existenční problém je pro Varju zároveň problémem existenciálním: jak vůbec žít? Lopachin, na kterém především je, aby se vyslovil, jako by přes všechnu svou schopnost pohybovat se v tržním hospodářství pořád hledal existenciální smysl jednání. Jak to říká Trofimovovi: „My se jeden před druhým naparujeme a život si jde zatím po svém. Já když dlouho makám a bez oddechu, tak mám hlavu lehkou, a připadá mi, jako bych taky věděl, proč jsem na světě. A kolik je, člověče, u nás lidí, který jsou na světě, a nikdo neví proč. No, vono je to fuk, věci holt mají vlastní koloběh.“

Lopachin umí prakticky a pragmaticky jednat, dokáže jednat i jako „subjekt dějin“ – jako individualita, která pochopila příležitosti, jež mu dává jeho doba,

a využívá jich. Svým jednáním tvoří dobu, dějiny. Ale existenciální smysl jednání mu uniká – život si jde po svém, věci mají vlastní koloběh. A jako by tam, kde se dostává k podstatě, k jádru svého bytí, své existence, selhával, jako by nebyl schopen učinit rozhodnutí a jednat tak, aby našel existenciální jistotu, jež by tkvěla jenom v něm – a ne pouze a především v tom, že pracuje, pracuje, pracuje. Tedy v tom, že se touto prací vztahuje k době. Tento praktik, pragmatik a dějinný subjekt není schopen učinit **existenciální** rozhodnutí, jež by zaručilo jeho životu rozměr vědomějšího porozumění tomu, proč je na světě. Současně je to ovšem i rozhodnutí existenční, protože jde o jisté starosti s vlastní existencí: o svatbu, manželku, rodinu. Koneckonců, tak je to u všech dramatických postav *Višňového sadu*. Když překonávají existenční starosti, vyrovnávají se tím i se svou existencí ve světě, s bytostnými existenciálními otázkami.

Jako bychom zapojovali první konkrétní rovinu dramatické situace – praktičnost a pragmatičnost jednání – jenže na jiné úrovni, protože v jiném kontextu a z jiného hlediska. Konkrétní existenční starost je spojena s existenciálním rozměrem, totálním prožitkem bytí. Najít místo v životě znamená udělat něco, čím je člověk nějak uspokojen. A je také pro individuum příležitostí odstranit jednáním problém rozporu mezi schopnostmi a možnostmi. Mezi dobou, dějinami, řádem a bytím, existencí. Existenciální rovinu by bylo možné nazvat z jistého hlediska **rovinou metafyzickou**, která se zabývá celkem světa – nebo také tím, co je smyslově nepřístupné. To je vymezení jedné polohy existenciální roviny dramatické situace, jež ovšem není zcela přesné. Neboť v dramatu nejde o celek světa, ale o celistvost bytí člověka v situaci, která vysílá zprávy o stavu světa – nebo přinejmenším lidské pospolitosti. V této souvislosti znovu připomínám to, co bych snad už ani připomínat nemusel: Tak jako druhá sociální a společensko-historická rovina vyrůstá z roviny první, konkrétní, tak rovina třetí se klene organicky ze dvou předcházejících rovin. A tak jako může být u diváků úspěšný dramatický text, jenž má jen první konkrétní rovinu, tak může být hrán – a opět velmi úspěšně – i takový dramatický text, jenž končí rovinou druhou; sociální a společensko-historickou. Osud *Viny* v českém divadle to dokazuje exemplárně.

Dramatický text však vysílá svou situací **trvale** přitažlivou, vzrušující zprávu za všech dob teprve tehdy, když realizuje i rovinu třetí. Když v něm probíhá „faustovské“ hledačské jednání, které uskuteční existenciální rozměr dramatické situace: postihne nějak a odněkud smysl jednání lidí z hlediska schopnosti a možnosti

projevovat bytostně individualitu v celku světa. A tím také „předvádět cosi z toho, co je smyslově nepřístupné“. Kdybych měl uvažovat o tom, co činí dramatický text klasickou hodnotou, která se může kdykoliv vracet na jeviště a promlouvat naléhavě svou situací k divákům, pak bych tuto kvalitu spatřoval v této „trojjednosti“ dramatické situace. A zároveň bych znovu dodal, že jakkoliv se nebráním onomu „metafyzickému“ charakteru třetí roviny dramatické situace, přece jenom dávám přednost označení rovina existenciální. Činím tak z důvodu, jež se dotýká principiálně dramaturgické „technologie“.

Řekl jsem a napsal v těchto komentářích mnohokrát, že drama je „dvojdomé“, že jednou nohou (ontologickou) tkví v literatuře, zatímco nohou druhou (existenciální) stojí v divadle. A že dramaturgická „technologie“ má za úkol a cíl najít způsob, jak už v druhu literárním, jehož **zpráva** plní **poetickou** funkci, najít **zprávu**, která může plnit funkci **divadelní**. A potom obě tyto funkce propojit. Rozhodující podnět k této úvaze přišel od Romana Jakobsona, z jeho studie *Lingvistika a poetika* z roku 1958. Od okamžiku, kdy jsem se s touto studií seznámil, jsem věděl, že mám v ruce nesmírně závažný impuls pro zkoumání systému divadelního jazyka. Trvalo mně však delší dobu, než jsem našel způsob, jak tyto impulsy uplatňovat. Dnes jsem zhruba tak daleko, že od celistvého pohledu na divadelní jazyk a jeho systém se mohu odvážit přejít k otázkám specifitějším. Včetně toho, že si mohu položit otázku, jak **dramatická situace**, napsaná ve verbálním materiálu a pohybující se svým původem na půdě literatury, se **transformuje** v situaci, která může plnit funkci **divadelní** zprávy. Stále ještě dána pouze svým literárním (verbálním) provedením, umožňuje takové **čtení**, jehož pomocí se lze dostat k její divadelní kvalitě. Dostávám se v tomto kontextu nutně i k jiné funkci, jinému faktoru, který je součástí Jakobsonova vzorce lingvistické komunikace. Tím faktorem je **kód** a tou funkcí je funkce **metajazyková**. Rozšifrování tohoto kódu předpokládá schopnost přečíst a uchopit prostředky, jež – zakotveny v literární podobě dramatu – vypovídají o tom, jak je toto drama **uspořádáno** z hlediska **situace**, která se domáhá toho být předvedena na jevišti. Něco k tomu už bylo řečeno. Ale v celku i v detailech se k danému problému vrátím ještě ve II. dílu těchto skript.

Jediná možnost existence dramatu in sensu stricto – tak jak to stále v těchto skriptech zdůrazňuji – je v existenci a funkci dramatické situace jako **zdroje jednání**. Což také znamená, že je tu dána šance pro označení a sdělení totálního bytí člověka – včetně toho, že pak s definitivní platností potvrzuje svou existenci

jako součást jevištního subsystému a posléze představení. Neboť jednáním je herci poskytnuta příležitost k tomu, aby stvořil hereckou postavu a divák pak vnímal **dramatickou osobu** jako souhrn fiktivního literárního subjektu, herce, herecké postavy a vlastní interpretace. V úhrnu to vše představuje nutnou a nezbytnou podmínku – *conditio sine qua non* – pro transformaci dramatu, dramatického textu v divadlo: uvolňuje se prostor pro **komplexní, celistvé fungování tělesného** materiálu herce. Protože tento tělesný materiál je symptomem, příznakem komplexnosti a celistvosti lidského bytí i v rovině, kterou můžeme nazvat duševní či duchovní nebo přímo duší, nabízí se tu naprosto organicky cesta k tomu, jak stvořit takovou **situaci** pro tento tělesný materiál, v níž se ona komplexnost, celistvost bytostně projeví a **označí** (vytvoří význam) lidského jednání. Koneckonců – tohle je obecně smysl každé **divadelní** situace: dát možnost k tomu, aby se naplno v jistých dimenzích a parametrech projevil **materiál** hereckého komponentu svým nejvlastnějším způsobem – **pohybem**. V případě dramatu a dramatického druhu divadla se tento pohyb uskutečňuje jako specifický projev, jenž se nazývá jednání. Takže v dramatickém druhu divadla jde vždycky o situaci vytvořenou jednáním. Současně je tímto jednáním tato situace dále rozvíjena a budována. Tím jsme zase u **instrumentálu** – 7. pádu, jenž vyjadřuje často prostředek, nástroj nebo látku, prostředníka a původce – od podstatného jména situace, jenž tvoří prostřední část Osolobého definice SSS: situace S I T U A C Í o situaci. Je to prostředek, nástroj, prostředník, původce, který specifickým divadelním způsobem podává **zprávu** o situaci člověka ve světě. V případě dramatu je to zpráva o situaci dramatických postav, které se ocitly v nesnesitelné situaci, udělaly si problém a stojí před rozhodnutím, jak tento problém odstranit – prostě musí jednat. Mohou být texty, které už přímo tento problém předvádějí jako **model** určité skutečnosti. Třeba v Čapkově *RUR* je to problém člověka, který svou technickou civilizací ničí lidský život. Je to zpráva-situace, která je ve všech ohledech vyňata z každodenních konkrétních souvislostí a jejíž význam není možno objevit srovnáním s osobní životní zkušeností, ale jenom v systému a struktuře daného dramatu. Teprve odtud je možné tuto situaci jako zprávu vztáhnout k situaci člověka a lidí v reálném životě. Taková „modelová“, případně „problémová“ hra samozřejmě může – a také to velmi často činí – pracovat i s dramatickou situací a s jednáním. Dělá to různým způsobem; někdy fragmentárně v dílčích situacích, jindy kombinuje oba principy jako rovnocenné. V případě prvého bychom vlastně

mohli zvolit jako příklad téměř všechny Brechtovy hry. Problém je vždycky různými prostředky takřikajíc „vytčen před závorku“ a sdělen přímo divákovi. V *Dobrému člověku ze Sečuanu* je od počátku jasné, že jde o svět, v němž být dobrý znamená jednat nesprávně, zatímco být tvrdý znamená jednat správně. Ale situace hlavní „rozdvojené“ dramatické postavy jsou uskutečňovány ve vztahu k určitému **konkrétnímu** problému, kdy tato postava musí pragmaticky takový problém posuzovat, rozhodovat se, jak jeho nesnesitelnost odstranit, a nakonec z toho vyvodit i praktické jednání: takové jednání, které je nakonec otázkou „holé“ **existence**. Neboť buď „hodná“ prostitutka Šen Te najde způsob jednání, kterým v konkrétní situaci obhájí svou finanční, materiální základnu, udrží si své peníze a svůj majetek a bude moci materiálně zajistit život svůj i svého dítěte, nebo zahyne, protože v sociálních vazbách, v nichž se každý musí nemilosrdně a bez skrupulí rvát o své, ji lidé – zneužívající její dobroty – doslova roznosou. Tím vzniká i její problém **existenciální**: jaké jednání je pro štěstí člověka možné, nutné, potřebné, užitečné ve světě, jehož základní, obecný problém „nelidskosti“ byl vytčen.

Kombinace „modelové“ „problémové“ hry s dramatickým principem může vést k velmi zajímavým výsledkům. Například Brechtova „didaktická hra“ *Rozhodnutí* (*Die Massnahme* by se dalo překládat také jako *Opatření*, ale vzhledem ke všem souvislostem této úvahy o dramatu dávám přednost názvu *Rozhodnutí*) je v Brechtově dramatické díle, jež se nepokrytě a otevřeně obrací k „problému“ revolučního boje proletariátu; je jeho „modelem“. Přesněji: je modelem tohoto boje na základě marxismu-leninismu a politické praxe komunistických stran, Komunistické internacionály. Je „didaktickou hrou“ (*Lehrstück*), protože tímto „modelem“ měla učit německou dělnickou třídu a její „třídní předvoj“ – Komunistickou stranu Německa – teorii i praxi revolučního třídního zápasu proletariátu. Situace, která má být sdělena a divákem poznána jako situace jeho jednání ve světě, je výsostně politická a má nekompromisně zacílené politické určení. Součástí celého problému „modelu“ je také otázka **použití násilí**. Brechta tato otázka vzrušovala už předtím. Napsal na toto téma jinou „didaktickou hru“ – *Jasager* (*Ten, který souhlasí*). V něm jde o obnažený problém **rozhodování**. Situací tohoto textu je zpráva o obecné, abstraktní antinomii mezi myšlením a následkem. Jestliže slovo myšlení nahradíme pojmem volba, rozhodnutí a následek slovem čin, pak máme nejenom možnost proniknout k podstatě „divadelnosti“ Brechtových dramát, ale i přesněji uchopit problém existenciální roviny, která je v této chvíli naším ústředním tématem.

Pořád totiž jde o známé propojení, prorůstání všech tří rovin dramatické situace. V textu *Ten, který souhlasí* jde o problém, jenž musí být pragmaticky posouzen ve svých souvislostech a odtud vyvozeno praktické jednání. Ovšem: toto praktické jednání rozhoduje o životě a smrti člověka – tedy o jeho existenci v tom nejzákladnějším smyslu. Hamletovské být či nebýt (žít či nežít) je tu otevřeně „modelovým“ problémem, na němž se uskutečňuje model volby, rozhodnutí v tom nejvyšším smyslu slova – je to vskutku **prakticky** otázka života a smrti. V tomto smyslu je to samozřejmě také otázka existenciální. Řečeno Jaspersovou terminologií: Je to situace, v níž se existence uskutečňuje bezprostředně – a tím nutně jako celek. Je to tedy bytostnost, bytí ve své komplexnosti. Snad je už nyní jasné, proč pojmy **existenční** a **existenciální** spojují. Podstata není v tom, zda jde o dluhy nebo usmrcení. Je v tom, že si člověk na základě existenčního problému uvědomí celek svého bytí, a proto dospívá ke klíčové, fundamentální otázce, kterou může drama položit: jaký smysl má jednání člověka ve vztahu k této celistvosti bytí? A jestliže slovo smysl označuje to, že cosi pro člověka něco **znamená** (tak je také vyloženo smysl slovesa znamenat: mít nějaký význam, **smysl**, hodnotu, platnost), pak uvědomění si celistvosti bytí skrze existenční problém může znamenat lidské jednání jako problém možnosti a schopnosti uskutečnit svou (individuální) bytostnost.

Brechtův *Ten, který souhlasí* vytvořil situaci „modelově“ jako problém rozhodování „o sobě“ – čin byl brán v úvahu jenom jako důsledek tohoto rozhodování. Text *Rozhodnutí* obojí spojuje. Čtyři agitátoři jsou posláni z Moskvy do Mukdenu, aby pomohli Komunistické straně Číny. Mají agitovat a dělat propagandu v čínských továrnách mezi dělníky. Potkají „Mladého soudruha“ – tak se dramatická postava jmenuje – jenž jim pomáhá v práci. Udělá v této činnosti řadu chyb, které nakonec donutí agitátory odejít z Číny. A protože **existence** (prostě to, že nějaký člověk je) „Mladého soudruha“ je ohrožuje a protože jej nemohou vzít s sebou, ani jej zůstatvit jeho osudu, rozhodnou se pro toto řešení: navrhnou mu, že ho zabijí a hodí do jámy s nehašeným vápnem, aby nemohl být poznán. „Mladý soudruh“ s tím souhlasí.

Model problému revoluční ilegální práce je vytvořen tím, že se fabule, všechny události, vypráví zpětně po návratu čtyř agitátorů do Moskvy jako jejich zpráva o tom, co se stalo a co bylo nakonec třeba udělat, jak bylo rozhodnuto o řešení problému, jenž ohrozil jejich práci, jejich poslání, a jaký čin z tohoto rozhodnutí

vyvodili. Ve hře existuje Kontrolní Chór, což je Komise stranické kontroly, která jednotlivé události posuzuje a nakonec dá v jednotlivostech i v celku čtyřem soudruhům za pravdu. Pro diváky je tak vždycky předem oznámen problém, o němž se bude hrát, pak je vytvořena situace, v níž se ten problém uskuteční; „udělá“ jej jednání „Mladého soudruha“, a znovu se divákům Kontrolním Chórem podrobně vysvětlí. Ve hře jsou ještě songy, které svými texty důrazně a přesně formulují některé „ideové a politické“ aspekty problému, znovu s maximální naléhavostí až agresivitou vysloví podstatu problému, upozorní na model „revoluční ilegální práce“, o němž má divák přemýšlet. Písně jako Chvála strany nebo Chvála ilegální práce pokládají mnozí za vrchol německé socialistické poezie. Což říkám proto, abych pro naše potřeby podtrhl jejich podíl na tvorbě modelu problému, jehož podstata je nepokrytě agitační, politická, ideologická.

Takže stručně řečeno: to střední S (instrumentál: situací) je v základní poloze na prvním místě provedeno jako zpráva o principech a metodách ilegální práce členů komunistických stran. Aktuálnost tohoto obecného modelu pro Německo počátku třicátých let před Hitlerovým příchodem k moci byla nad slunce jasnější. Svědčí o tom policejní hlášení z roku 1932: „...má se to odehrávat v Číně. Ale obsah ukazuje, že je třeba jenom místo slova Čína použít slova Německo a celé působení Chóru se obrátí k německým poměrům.“ Přímá adresnost modelové situace (problému) byla naprosto srozumitelnou, čitelnou zprávou pro tehdejší Německo a pro jeho situaci, o níž řekl Thälmann 30. března 1930, že naši (rozumějme KSN) úlohou je připravovat proletariát k rozhodujícím třídním bojům, aniž bychom čekali, až revoluční situace nastane. Nepíšu dějiny Německa, nevykládám Brechta a nehodnotím jeho dílo. Chci jen ukázat, jak „nedramatická“, „modelová“ situace jako zpráva dokonale fungovala v aktuální historické situaci Německa, jak byla přesnou, snadno pochopitelnou zprávou odpovídající i požadavkům a politickým cílům Komunistické strany Německa.

V roce 1957 se kolem Brechta rozvinula diskuse v západoněmeckém Bundestagu, kde tehdejší západoněmecký ministr zahraničí von Brentano odpověděl jednomu sociálně demokratickému poslanci, jehož názor byl, že Brecht je největší dramatik současnosti, že podle něho je lyrika pana Brechta srovnatelná jen s Horstem Wesselem, autorem známé nacistické hymny *Die Fahne hoch*. Neboli: pro Brentana byl Brecht pouze komunistický agitátor, propagandista. Diskuse přešla za zdi parlamentu, objevila se řada článků a studií a např. J. Rühle vydal

knihu *Spoutané divadlo*, v níž napsal: „Didaktická hra *Rozhodnutí*, jejíhož uvedení se doposud neodvážila žádná scéna ani na Západě, ani na Východě, je (když pomineme agitační uspořádání) dokumentem o ukrutné statutární moci, svou tíhou a svými důsledky srovnatelné téměř s antickou tragédií – až na to, že hromový úder Nemesis, který člověka nemilosrdně rozemele, není už metán z úradku olympských bohů, ale od politbyra bolševické strany.“ Myslím si, že k onomu „agitpropovému“ uspořádání není možné nepřihlédnout: To je totiž právě ten model problému, který je z hlediska komunikace s divákem, tedy z hlediska situace jako zprávy, prvotní. Vskutku teď nejde o ideovou, ideologickou a politickou polohu Brechtova textu, nýbrž o jeho **divadelnost**, jež je ale uspořádána i jinak – na principu dramatické situace. A skoro bych řekl dramatické situace par excellence. Tím se zpochybňuje jednoznačně cílená ideologičnost a političnost „modelového“ problému.

Naučení o strategii a taktice ilegální revoluční práce je předváděno tak, že „Mladý soudruh“ se dostává do zcela konkrétních aktuálních situací, v nichž nejedná tak, jak mu velí zásady „marx-leninismu“, ale vždycky situaci posuzuje pragmaticky a rozhoduje se pro jednání, jež se mu zdá nejpraktičtější – vede totiž k řešení, jež v dané chvíli jako čin přináší okamžitě výsledek a má pozitivní účinek. Vždycky se však přitom dopustí chyby, která neodpovídá revoluční taktice a strategii. Tak třeba vidí, jak policie dopadne dělníky vylepující plakáty a odvléká je do vězení. Dělníci se brání. „Mladý soudruh“ se rozhodne jim pomoci. Podle zásad ilegální práce měl zůstat skryt, aby na sebe neupozornil. Jak říká jiné policejní hlášení, jsou to vždycky situace, jež konkrétně předvádějí návod, jak jednat s policií, armádou, šířit podzemní revoluční tisk apod. A pokaždé je tu proti „modelu problému“ strategických zásad ilegální revoluční práce postaveno dramatické jednání „Mladého soudruha“, jenž svými rozhodnutími a svými činy ohrozí svou existenci, ale i existenci a činnost celé politické práce, kterou vykonávají jeho soudruzi. Při závěrečném rozhodování mu to agitátoři racionálně a argumentovaně vysvětlí: kdyby jej pronásledovali a chytili, tak by jej stejně zabili, navíc by zjistili jeho totožnost, a tím vypátrali i možnou ilegální činnost v budoucnosti. Kromě toho by mohl být mučen a mohl by zradit. Není lepší, aby zahynul rukou soudruhů? Je to vskutku mezní, krajní situace, kterou nelze obejít, z níž nelze uniknout a v níž se proěřuje celostnost smyslu lidského jednání, možnost a schopnost skutečnit svou existenci ve shodě s individuálním záměrem a vůlí a zároveň v řádu, jež

subjekt přijal za svůj. A řád nedává individualitě s jejím svobodným rozhodováním a nezávislým jednáním žádnou možnost existovat, být.

Dávám-li přednost pojmenování rovina existenciální před rovinou metafyzickou, činím tak proto, že se tato třetí rovina dramatické situace vskutku plně, naprosto, absolutně váže na smysl jednání. Skrze jeho výsledky, účinnost, působení, funkci si člověk uvědomuje bytostně svůj život jako výraz, možnost smysluplného jednání ve světě. Když už jsem několikrát vzpomněl Jasperse, pak si dovolím ještě připomenout, že jeho „mezní situace“ nastávají tehdy, když se dotýkají zásadních a extrémních poloh lidského bytí: smrti, utrpení, boje, viny. To koneckonců platí i pro drama. Existenciální rovina vzniká tehdy, když existence je ohrožena ve svých kořenech. Proto jsem v těchto souvislostech psal o Brechtovi a jeho „modelové“ hře *Rozhodnutí*. Divadelnost – jevištní proveditelnost – Brechtových her je konečně vždycky založena na stejném principu: v modelu obecného společenského mechanismu, jehož problém je demonstrován, se předvádí dramatické jednání, které má ukázat fungování tohoto mechanismu pro člověka, individualitu. Proto také Brechtovy texty tak často dospívají až k existenciálnímu ohrožení nebo přímo k ztroskotání, kdy si lidé nejnaléhavěji a nejbezprostředněji uvědomují celistvý, bytostný smysl svého jednání na základě toho, co tímto jednáním způsobili a jak to ovlivnilo jejich život. (Mimochodem, Jaspersovo **bytí ve ztroskotání** je situací, v níž můžeme zakusit plně bytí a v níž se nám dostává znamení, jímž k nám transcendence promlouvá nejplněji.) Ostatně „modelová“, „problémová“ hra dosahuje zřejmě svých vrcholů pokaždé, když vytvoří tuto zvláštní kombinaci dramatického a modelového. Dürrenmatt v *Návštěvě staré dámy* oba principy postavil vedle sebe jako zcela rovnocenné. Na jedné straně je Klára Zachanasjanová, jež představuje model světa, v němž peníze jsou absolutní mocí, problémem, s nímž se musí vyrovnat každý. Na druhé straně jsou Güllenští a Ill, kteří se musí rozhodnout, jak se s tímto obecným problémem svým jednáním v konkrétní aktuální situaci vyrovnají. Všichni jsou **existenčně** ohroženi – Güllen je umírající městečko, s nímž umírají i jeho obyvatelé. Ale má šanci vyváznout, jestliže jeho občané zabijí Illa, a pomstí tak dávnou křivdu, které se dopustil na Kláře, již svedl a opustil, když otěhotněla. Vina otevírá krajní a nesnesitelnou situaci, vytváří pro Güllenské problém, který vyžaduje rozhodnutí a potom čin. Güllenští jej prakticky a pragmaticky vyřeší: zabijí Illa všichni a jsou kolektivně vinni. Tady vzniká samozřejmě další poloha třetí roviny *Návštěvy staré dámy*. Ta kolektivní vina je zároveň pomstou

Klárý za to, že Güllenští svým dávným chováním k ní ji vyhnali z města. V určitém okamžiku Ill přestává unikat před smrtí; pochopí, že je odsouzen a že bude zabít. Tváří v tvář tomuto existenčnímu smrtelnému ohrožení si uvědomí, že není úniku, že v existenciálním smyslu nemá žádnou jinou možnost, jak jednat, než se se smrtí smířit. Zaplatí za to, co kdysi učinil, za situaci, již si svou vinou způsobil.

Všechny mezní „jaspersovské“ situace, jež jsem tu jako příklad existenčního ztroskotání vyjmenoval, dosvědčují, že díky třetí, existenciální rovině, již drama otevírá „věčné“ problémy lidského bytí, se drama může stát klasickou hodnotou; jak říkával prof. Götz: drama je klasickým dílem, je-li ukazatelem na ciferníku lidských hodnot, je spojeno s vážností a svědčí pro tragičnost. Potvrzuje to konečně i skutečnost, že není příliš komedií, které by se této roviny dobraly. Pokud to samozřejmě není dramatický text, jenž od počátku staví svou dramatickou situaci tak, aby v komediální nadsázce onen stav existenčního ohrožení či ztroskotání předvedl proto, že chce s nějakými sociálními, společenskými jevy nemilosrdně zúčtovat. Tedy předvést je jako jednání, které je svou podstatou vážné nebo dokonce tragické, protože ohrožuje bytí, existenci jiných lidí – a možná celého společenského organismu. V tomto smyslu má třeba evropská a světová komedie jedinečný vzor v Gogolově *Revizoru*. Jakmile však chce komedie nakonec dospět k harmonickému závěru, který respektuje humor jako „bytočný optimismus“, pak to s tou třetí rovinou nemá věru snadné.

Jen málokomu se to podaří tak, jako Shakespeareovi ve *Snu noci svatojánské*. Ovšem: Shakespeare hned v prvním výstupu prvního dějství otevře dramatickou situaci v rovině základního existenčního ohrožení. Theseus říká přece Hermii jasně, co se jí stane, když neuposlechne svého otce a nevezme si Demetria: „Bud' smrtí zemřete, anebo navždy se odřeknete společnosti mužů.“ Pak následuje útěk a dobrodružství v lese, které samozřejmě má komediální polohy. Ale celá ta situace se odehrává pod touto hrozbou Hermiina trestu i za okolností nanejvýš matoucích a chaotických (záměna zamilovaných, kterou způsobil Puk, když nakape svou zázračnou šťávu do jiných očí, než měl) i v prostředí přírody, na niž věru nejsou milenci z města zvyklí a která je rovněž svým způsobem existenčně ohrožuje. A je tu dále spor Oberona a Titanie. Jeho konkrétní záminka se zdá být malicherná – hádka o půvabné dítko – ale důsledky jsou katastrofální pro celý svět. Líčí je velmi podrobně Titanie ve svém dialogu s Oberonem v prvním výstupu druhého dějství: nerodí se obilí, jsou velké povodně, není dobytek, stezky zarůstají houštím

a potoky se mění v bahniska, obrátila se roční období: v létě mrzne, v zimě kvetou květy a zmatený svět už nepoznává podle počasí roční doby. Takže: situace čtveřice milenců je situací existenčního „ohrožení“, neboť narušili řád (zákon) a uprchli ze svého městského světa do přírody, kde Puk zcela proměnil cíle jejich jednání a rozrušil jeho praktičnost, nastolil nové problémy. V lese je existence čtyř milenců definitivně znejistěna a oni jednájí zcela **nepatřičně, nevhodně a nenáležitě**. To, co bylo na začátku pragmatickým rozhodnutím, jež se zdálo být vhodným a účinným řešením problému, praktickým jednáním, jež mělo smysl, protože by dosáhlo kýženého cíle (útěk z Athén sliboval šťastnou lásku a život s množstvím nových přátel), se obrací ve svůj opak – svou nepatřičností se stává **nesmyslem**. Něčím pošetilým, nerozumným, neadekvátním. A především zcela neúčinným při praktickém řešení problému, jenž má být odstraněn. Mutatis mutandis, to platí i o jednání Oberona a Titanie. Jejich osobní svár o chlapce vede k tomu, že se běh přírody i světa lidí naprosto naruší. To není dramatická situace, která by se mohla označit za jakési malé vychýlení od běžného pořádku, za nedopatření, které je snadno odstranitelné. Naštěstí jsme ve světě **smyšleném**, pro nějž platí, podobně jako o modelu, že čas, prostor, děj, fabule i dramatické postavy nejsou z tohoto světa, všechno je vzdáleno naší každodenní zkušenosti. Musíme přijmout tento smyšlený „modelový“ rozměr systému *Snu noci svatojánské* (podtržený samozřejmě fantastičností „pohádkové“ látky), abychom mohli uvěřit činům, jež v závěru přinesou jednání **patřičné** – a tím optimisticky šťastné rozuzlení všech problémů.

Pojem model jsem tu v souvislosti se *Snem noci svatojánské* nepoužil náhodou. Nechci tím říci, že Shakespeare psal „modelové“ „problémové“ hry v brechtovském duchu. Nicméně rozpoznal (nebo vytušil svou intuicí dramatického génia), že čím dříve a čím více se vlivem nastoleného problému přímo jakoby pod zvětšovací sklem ve všech rovinách rozevře dramatická situace, o to větší je divadelní kvalita textu, o to snáze prokazuje svou existenciální sounáležitost s divadlem. Toho lze nejsnadněji dosáhnout tím, že dramatická situace se rozklene ve světě, jehož **umělost** je od počátku jasná, nic ji nezakrývá. Teprve na základě pochopení této umělosti lze to, co označuje a pojmenovává, vtáhnout do okruhu každodenních zkušeností a každodenního života. Jinak řečeno: **umělost, smyšlenost** Shakespearových dramatických situací – a vůbec celého systému jeho drammat – mu dovolila maximálně rozevřít problémy, které si lidé způsobují svým jednáním ve všech třech rovinách, které otevírají cestu k dramatu, jež je vskutku

hodno tohoto názvu. Což platí i pro *Sen noci svatojánské* s jeho smyšleností, fantastičností, pohádkovostí, která sahá až k mytičnosti.

Těžší to zajisté mají komedie, které sahají po svých námětech do reálné současnosti. Není asi náhodou, že hodně z nich zůstává jen v první rovině. Špatné, „nepatříčné“ praktické jednání, které způsobí další problémy, potíže. Bavíme se tím, jak nevhodné, neúčinné bylo pragmatické posouzení problému a jak nenáležité je praktické jednání. Vše končí v okamžiku, kdy se ta nepatříčnost pragmatismu a nenáležitost praktických činů patřičně a náležitě vysvětlí. Třeba tím, že postava, jež to vše způsobila, se přiznává k tomu, že je ženatá – viz *Jedenácté přikázání* od Šamberka. Komedie nepochybně může velmi snadno přestupovat od konkrétního problému k souvislostem, jež směřují do roviny druhé: sociální a společensky historické. Příkladů těchto druhů komedie je také hojně. Od komedie mravů, která vždycky zobrazovala určité společenské chování a jednání, až třeba po španělskou komedii „pláště a dýky“, která se vždycky dostala k problémům podmíněným dobovými konvencemi: čest, povinnost. Ve svých vrcholech tento typ komedie ze současnosti otevírá šanci označit v rámci druhé roviny nepatříčnost a nenáležitost jednání, jež spoluutváří sociální a společenský stav společnosti; dějiny své doby.

Někam sem dosahuje v některých svých komediích např. Molière, aby v části jeho dramatických textů nepatříčnost a nenáležitost jednání postav tváří v tvář době, sociálnímu životu současnosti, dostávala rozměr existenčního ohrožení či ztroskotání: *Misanthrop*, *Don Juan*. Budeme-li ovšem přece jenom chtít po komedii **šťastné, optimistické** rozuzlení problému, pak to v tomto případě neplatí. Za své viny je Juan potrestán smrtí z rukou vyšší moci, Alcest se stává čím dále tím více podivínem, asociální bytostí, jehož deziluze znamená velice hořké poznání. Jeho útek ze společnosti může být chápán jako kruté až tragické rozřešení problému, před nímž se ocitl, jako bytí ve ztroskotání. Ve *Višňovém sadu* je nepatříčnost jednání trvale „na pořadu dne“. Je v něm dokonce postava, která každým svým činem tuto nepatříčnost produkuje – a je na to hrdá. Jepichodov říká: „Nemine dne, aby mě nepotkalo nějaké **neštěstí**. Ale já nereptám, přivykl jsem, ba dokonce se usmívám.“ Ale i všichni ostatní buď stále jednají a rozhodují se nepatříčně a nenáležitě, nebo tak činí alespoň v něčem. Raněvská a Gajev se nemohou rozhodnout pro jediné patřičné – tedy užitečné a smysluplné – rozhodnutí, jímž by dospěli k náležitým praktickým činům a odstranili své neutěšené finanční poměry. Končí jako dva nešťastní zdrcení lidé, kteří se loučí se životem, v němž byli zakořeněni,

jenž dával smysl jejich bytí, existenci. Slova nestačí, nejsou, zůstává jen bezmocné zoufalství, které Čechov líčí především ve scénických poznámkách: „Gajev velmi zdrcen, má strach, aby se nerozplakal. Raněvská a Gajev zůstanou sami. Jako by na to čekali, padnou si do náručí a tiše pláčí, aby je nikdo neslyšel.“ Raněvská říká: „Drahý, starý, krásný sad!... Můj život, moje mládí, moje štěstí... Sbohem.“ Kdesi za dveřmi volá Aňa: „Sbohem dome! Sbohem starý živote!“ K ní se připojuje Trofimov: „Zdravíme nový život!“

Ve třetím dějství Raněvská říká Trofimovovi, že nic nedělá, že ho osud jen tak honí z místa na místo, v šestadvaceti je na úrovni sextána a má strach, aby se neumazal. Neboli: v jeho jednání je cosi nepatřičného, nevhodného. Uštěpačná Lopachinova poznámka o tom, že za chvíli bude Trofimovovi padesát a je pořád student, o tom říká hodně. V závěru druhého dějství zůstanou Aňa s Trofimovem sami. Varja s ostatními odešla. Trofimov o ní mluví pohrdavě, protože je hlídá ze strachu, že se do sebe zamilují; nechápe „slepičím mozečkem“, že láska je pro něho a Aňu přízemnost, že chtějí „obejít všechno to malé a přízemní, co člověku znemožňuje... být svoboděn a **šťasten**, to je cíl a smysl našeho života“. Sám Trofimov se charakterizuje takto: „Jak přijde zima, hladovím, jsem nemocný, nervózní, ubohý jako žebrák, a kam všude mě osud zaval... kde všude jsem nebyl. Přesto bylo mé srdce vždycky, každou vteřinu, ve dne v noci plné neobjasnitelných předtuch. Já tuším, že přijde **šťěstí**, Aňo, já ho už vidím...“ Trofimov s Aňou jsou ti, kteří po prodeji panství a višňového sadu nadšeně směřují do budoucího nového života. Trofimov stejně jako Aňa věří, že se tím osvobozují, že před nimi je **šťěstí**. To všechno, co o něm řekne Raněvská, co sám říká o tak „přízemních věcech“, jako je láska, a koneckonců i o své slabosti, ukazuje v jeho rozhodování a jednání také rysy nepatřičnosti. Vzniká oprávněná pochybnost, zda tváří v tvář některým problémům jedná tak, aby se s nimi vyrovnal adekvátním způsobem, jenž by mohl přinést nějaký pozitivní výsledek. Ten Trofimovův nový krásný život zní znamenitě – ale je skutečně otázkou, je-li schopen jednání, jímž by se k němu dostal. A navíc: ten šťastný život není v přítomnosti, ale v budoucnosti; je to příslib, naděje – možná jen tušení; ne-li iluze.

Lopachinovo nepatřičné jednání vůči Varje je až groteskní – což platí a vice versa. Všechno je v tomto vztahu založeno na jakémsi banálním, leč v existenčních a existenciálních důsledcích tragickém nedorozumění a na činech téměř fraškovité nesmyslnosti – od Lopachinova „Jdi do kláštera, Ochmélie“, jeho mečení

až po tu ránu tágem, kterou mu Varja omylem uštědří. Jiný markantní příklad je Gajev se svými řečmi v nepravý čas a na nepravé téma. Je tu ještě jedna postava, která je stejně jako Jepichodov doslova vybudována na nepatřičnosti: guvernantka Charlotta. Na počátku druhého dějství to věcně vypočítává: nemá regulérní doklady, neví, kolik je jí let, neví, kdo byli její rodiče. Neví nic a nikoho nemá. Pořád je jen sama a kdo je a proč je, je ve hvězdách. To je – jinak to vskutku nejde říci – bytostná existenciální nepatřičnost. Charlotta nemá problém, je problémem celým bytím. Není zřejmě náhodou, že v posledním dějství je ona jediná zcela bez jakýchkoli existenčních vyhlídek: nemá kde bydlet, nemá místo, někam ovšem jít musí. Ale kam? Tady se názorně – na malé ploše, kterou Charlotta v kvantitativním smyslu zaujímá – demonstruje problém nepatřičnosti jako ztělesnění nemožnosti jednat alespoň na nějaké úrovni vhodně, to jest odpovídajícím, adekvátním, přiměřeným, patřičným způsobem čelit potížím a problémům a nakonec dospět k tomu stavu, jež nazýváme **šťěstím**.

Čechov kdysi řekl, že svá dramata psal proto, aby ukázal, jak lidé žijí nešťastně. To jest: stíhání neúspěchem, dopouštějí se něčeho neblahého, nepříjemného, potkávají je události se špatným koncem, pohromy, katastrofy. Protože ovšem jde o drama – tedy o jednání – nešťastně žít znamená, že člověk si to z nějakých příčin všechno působí sám – nebo přinejmenším není schopen způsobit opak: odstranit neštěstí a stát se šťastným, zažít pocit blaha, blaženosti, zdaru, úspěchu, plného osobního uspokojení. Drama svou podstatou, jádrem, fundamentální kvalitou, která zakládá jeho transformovatelnost do divadelního díla, jeho plnohodnotnou existenci v rámci divadelního jazyka – to jest dramatickou situací, z níž plyne jednání – vždycky život lidí **zproblematizuje**, učiní je nešťastnými. Toto zproblematizování může platit jen určitou dobu, pak se najde uspokojující a vysvobozující řešení. Možná je v tomto případě příliš silné mluvit o neštěstí a vhodnější by bylo hovořit o existenčních, případně existenciálních starostech. Míru a velikost tohoto neštěstí určují popsané tři roviny dramatické situace a jejich vzájemné vazby. Od aktuální problémové situace, způsobené nepatřičným rozhodnutím, a tím i nevhodným praktickým jednáním, jež nedokáže okamžitě rozřešit zcela konkrétní potíže, přes nepatřičnost rozhodování a jednání ve sféře sociální, společenské a historické, které uvádí člověka do stavu rozporu s řádem, s dobou, v níž žije, až k pocitu beznaděje, opuštěnosti, stavu ztroskotání, zmaru existence. Tedy od neschopnosti a nemožnosti rozřešit problémy bytí jednáním společenského dosahu

a společenské účinnosti k pocitu beznaděje nad tím, že žádné jednání nemůže lidské existenci zajistit hluboké a trvalé subjektivní uspokojení, že celé jednání člověka nemůže k tomuto cíli nikdy dospět. Smyslem dramatu je ukázat, proč tomu tak je, a tak otevřít úvahu nad tím, jakým jednáním – na základě jakého přeměřeného rozhodnutí – je možné spět ke štěstí. Zní to velmi jednoduše – a vlastně to, jak ukazuje *Višňový sad*, také jednoduché je. První neštěstí jsou dluhy, nutnost prodat panství v dražbě, nebo – což je neštěstí větší – prodat sad na parcely pro letní sídla, proslavené ruské „dači“. Druhým neštěstím je pak doba, která nelítostně likviduje všechno, co souvisí s minulostí – včetně jejích hodnot – a vyžaduje zcela nový, jiný způsob jednání. A konečně: jsou tu lidé, kteří jsou buď schopní, nebo neschopní se s tím, co jim konkrétní problémy i doba, dějiny jako problém přinášejí, vyrovnat nebo ne: dokážou, či nedokážou učinit patřičné rozhodnutí a vhodně jednat? Protože se tak nestane, žijí nešťastně.

Po celý čas hovořím stále o **možnostech a schopnostech**. Pokládám skutečně oba pojmy pro stanovení kvality a podoby dramatické situace za klíčové. Přímo za nástroje dramaturgické „technologie“. Neboť slovo možnost postihuje příležitost, která je člověku vůči jistému problému dána, aby vůbec jednat mohl, aby se na základě své vůle a své volby mohl s problémem porvat – ať už mu podlehl nebo nad ním vyhraje. Drama uspořádané a vytvořené v duchu, o němž tato skripta hovoří, drama jako projev „dvojdmosti“, jež vzniká transformací literatury jednáním do divadla, skončilo tehdy, když **možnosti** (nebo spíše nemožnosti) s definitivní platností zlikvidovaly jakoukoliv šanci na svobodné rozhodování a nezávislé jednání. V tomto směru se drama vyvíjí od přelomu 19. a 20. století. Hned v prvních desetiletích našeho věku jsou v něm autoři, kteří tuto vývojovou linii realizují. I když ve svém čase nejsou pochopeni a musí si na uznání a světovou slávu počkat až do okamžiku, kdy se uzavře osud dramatu in sensu stricto. Což ukáže s konečnou a nezvratnou platností, energicky, rázně a s geniální schopností stvořit dramatickou situaci proto, aby dokázal, že její nesnesitelnost jako bytostnou determinovanost člověka nelze nijak odstranit – dokonce ani smrtí ne – Samuel Beckett; především svým *Čekáním na Godota* a *Koncem hry*. Nepíšu dějiny dramatu, vykládám jen, co pro mne znamená slovo možnost; možnost jednat tak, aby si člověk sám ze svobodné vůle utvářel své štěstí nebo neštěstí.

Drama hodné toho jména vždycky takovou vlastnost v sobě skrývalo. Ve většině dramatických situací v nějaké podobě a s nějakou intenzitou vystupuje

nějaká síla, která buď dramatickým postavám problém přímo způsobí (drama je pak o tom, jak jsou schopny na tento problém reagovat – jak jej reflektují a co si s touto reflexí ve svém jednání počnou), nebo tento problém zvětšuje, zesiluje či vytváří podmínky, za nichž končí možnost rozhodovat se a jednat. Tato síla má různé podoby. Od osudu v antických tragédiích až po determinovanost sociálními poměry a stavem společnosti, historickým vývojem, dějinami. Někdy je tato síla nezvratná – a způsobuje, že každé rozhodnutí, jež se postaví proti ní, je nesmyslné a jakékoli jednání z něj vyplývající je nepatřičné. Byť to bylo jednání sebeušlechtlejší. Takové ušlechtilé jednání může být přitom příkladným vzorem, který může učit tomu, čemu se říká „ctnosti“ – odvahou a statečností počínaje a jistými mravními zákony konče. Připusťme však, že tato vše prostupující a všechno rozhodující síla činící každé lidské jednání marným ubírá dramatu jeho konstitutivní kvality, aby z něho posléze učinila už nikoliv drama, ale pouhou **divadelní hru**, jež demonstruje hrozivou vševládnost této síly. Způsobuje tak konec dramatu, jež se mění v divadelní hru, v níž principy dramatickosti jsou oslabeny, stávají se jen dílčím prvkem výstavby textu nebo mizí zcela.

Schopnosti znamenají osobnostní, individuální vlastnosti, jež dovolují dramatickým postavám problémy reflektovat, potom se rozhodovat, jak s nimi naložit, a pak ve smyslu svého rozhodnutí působit – což dohromady tvoří jednání. A to buď tak, že posléze najdou patřičné jednání a dojdou ke štěstí, nebo naopak je jejich jednání nepatřičné a ztroskotají, jsou nešťastní. Důvod tohoto ztroskotání, a tedy nepatřičnosti jednání je buď v tom, že jednání je neadekvátní vůči problému, nebo v tom, že možnosti prostě postavily, vztyčily zed', o níž se jednání musí rozbít. V *Králi Learovi* titulní postava jedná na základě zcela nesprávné reflexe sebe sama i svého okolí. Učiní proto rozhodnutí, z něhož pramení jednání, které ačkoliv má Leara přivést na vrchol štěstí (vzdání se moci, rozdělení království), jej uvrhnou do děsivého neštěstí. V *Romeovi a Julii* je to nenávist Monteků a Kapuletů, která vytváří hranici, již nelze zdolat – vůči ní jsou všechna rozhodnutí a všechno jednání marné. Neúprosnost rodového nepřátelství je prostě nezdatelná. Čím energičtěji a důmyslněji dramatické postavy jednájí, aby se z ní vymkly, tím více se zaplétají do sítě svých činů, aby zaplatily svými životy, neboť prostě žádné možnosti nemají.

U Čechova se obojí proplétá ve zvláštní rovnováze. Na jedné straně je tu determinovanost dobou, sociálními poměry, společenskou praxí. Je tu osudovost

„neviditelné ruky trhu“, která nemilosrdně vytyčuje hranice možností a nutí k jedinému možnému typu adekvátního, patřičného jednání, jež může zdolat problémy, které tato společenská praxe, doba, v sobě nese. Pokud k tomuto jednání nedojde, pokud postavy nejsou schopné přesně a důsledně tento problém dějin, doby, reflektovat, pokud mu nerozumějí a pokud se správně a zavčas nerozhodnou, pak jsou „obětí“ těchto poměrů; pod neúprosným tlakem upadají do neštěstí. Koneckonců – tři sestry Prozorovy v jiném Čechovově dramatu (*Tři sestry*) jsou přímo elementárním příkladem tohoto procesu. Pomalu hynou, odumírají, drceny vnějšími silami. To je samozřejmě důvod, proč se dají Čechovovy hry hrát s velkou nostalgií, melancholií, hořkostí, tragikou zničených životů. Tragédie je tu stále přítomna.

Ale na druhé straně: napsal-li kdysi jeden kritik, že *Tři sestry* jsou drama schopnosti či neschopnosti koupit si jízdenky na vlak, a tvrdili-li jiní, že Irina, Máša a Olga celou hru jen vzdychají do Moskvy, do Moskvy, do Moskvy, místo aby si sedly na vlak a odjely, pak to není jen otázka jakéhosi neskutečného motivu, který divák začíná považovat za naprosto reálný, jak říká ve své knize *Psychologie umění* L. S. Vygotskij, jenž tyto kritiky cituje. Je to také otázka nejvlastnější dramatickosti – nebo nejvlastnější dramatické situace – která tím, jak vytváří tlak zvenčí, jak utváří hranice možnosti (nemožnosti) jednání, zároveň prověřuje schopnosti. Odjet do Moskvy skutečně není složité, stejně jako není složité prodat višňový sad. Jenže toho nejsou dramatické postavy schopné. To je právě problém jejich pragmatického rozhodování, jejich praktického jednání v jistých sociálních podmínkách – problém, který si sami dělají a jenž vede k existenčním nejistotám a k existenciálnímu ztroskotání. Samy se dostávají do neštěstí, protože buď dělají naprosto chybné a špatné činy, nebo nedokážou učinit žádný čin, jenž by směřoval k odstranění konkrétního problému a jednají zcela mimo rozhodující sociální a historickou sféru, která se týká jejich života. V podstatě to platí i o všech dramatických postavách *Višňového sadu*: v jistém okamžiku nejsou schopny učinit správné rozhodnutí a odvodit z něho jednání, které by se s problémem vhodným způsobem vypořádalo. A tak upadají díky nepatřičnosti svého jednání do neštěstí. Už to nejsou jen oběti, už jsou to také strůjci svých osudů. A protože jednají nepatřičně, nevhodně, mohou být a také jsou i směšní. Odtud pak možnost a šance interpretovat Čechovovy texty v poloze komedie, ba grotesky. A samozřejmě lze tu říci totéž, co o tragickém ladění jeho dramatu: komedie je v nich trvale přítomna.

Aristoteles na počátku svého uvažování o tragédii říká: „Nejdůležitější je sestavení činů; neboť tragédie jest napodobení ne lidí samých, nýbrž činů a života a štěstí a neštěstí, štěstí však i neštěstí tkví v činu a cílem jest jakýsi čin, nikoliv nějaká vlastnost. Jsou pak lidé podle povahy nějací, podle činů šťastní nebo nešťastní.“ Toto tvrzení se dá vztáhnout na drama jako literární druh, jenž svou existenci utvrzuje na jevišti v systému divadelního jazyka. Drama předvádí jednání (činy), které může nebo nemůže odstranit problém, jenž činí člověka nešťastným. A zároveň zjišťuje, zda je v podmínkách nějaké pospolitosti, v níž lidé žijí, takové jednání vůbec možné; či jak má vypadat, aby dospělo ke zdárnému konci. Což ovšem znamená, že člověk musí být takového jednání schopen. Prověřují se tedy i schopnosti člověka. K tomu jsou systém a struktura dramatu uzpůsobeny. Na počátku stojí dramatická situace jako **jednota** tří rovin, které nemohou jedna bez druhé existovat, jsou však hierarchizovány. Rovina první je pro vznik **divadelní** (jevištní) **funkce** dramatu, pro jeho transformaci v součást systému divadelního jazyka **nezbytnou podmínkou**. Je to *conditio sine qua non* dramatu vůbec. Zbývající dvě roviny jsou možné jen za podmínky, že vyrůstají z roviny první. Jejich přítomnost rozšiřuje, zvětšuje, prohlubuje je problém. Jednání, jeho působení zasahuje čím dále tím větší a podstatnější sféry lidského bytí. Jak „vnější“, postihující vazby mezi člověkem a podmínkami jeho bytí, tak ty, kterými se **sám** člověk uvrhuje do neštěstí – nebo proměňuje neštěstí ve štěstí.

Dramatická situace je prvotním a výchozím komponentem systému dramatu, z něhož vzniká jeho divadelnost: divadelní funkce jako zpráva, která je dána situací. Dramatická situace je specifický druh **divadelní situace**, jejíž specifičností je podat zprávu o jednání člověka. Celá situace dramatu (tedy zpráva) se rodí jako systém se složitou strukturou, neboť sama dramatická situace jako komponent tohoto systému je pouze začátek, předpoklad pro **zrod** jednání. Toto jednání musí být **provedeno**; drama – řečeno velmi jednoduše – by mělo realizovat průběh jednání; předvést, jak se postavy vyrovnaly s problémem, jenž je přinutil k jednání, k tomu, aby vytvořily dramatickou situaci.

To je funkce dalších komponentů – mimo jiné a hlavně **fabule a děje**. O Čechovových dramatech se na příklad přechořto říká, že nemají fabuli, děj a také příběh. Rozumí se tím – v terminologické volnosti až chaotičnosti – v podstatě stále jedno: že se tu nepříhodí velké a strhující události, jež by v následné řadě

dokázaly zaujmout čímsi, co nazvěme pro zjednodušení napínavostí. Tedy vlastností, která budí zvědavost na to, jak to dopadne. Už jsem řekl, že budeme-li fabuli chápat jako systematickou osu utvářející významy svou časovou posloupností, *Višňový sad* má naprosto zřetelnou fabuli. Začíná v květnu, důležité datum je tu 22. srpen, kdy je dražba, a končí v říjnu. Toto přesné časové určení zároveň souvisí s dvěma velice konkrétními událostmi: příjezdem a odjezdem Raněvské. Celé první dějství sestává přece z událostí, které tento příjezd detailně a podrobně realizují. Lopachin přijel uvítat do domu Raněvskou, její příjezd a shledání s domem, s višňovým sadem, výměna prvních informací o stavu doma (Varja – Aňa), o dlužích a o dražbě, shledání Jaši a Duňaši, první informace o Trofimovovi, radost Raněvské z návratu domů, další informace o životě doma, Lopachinův výklad o finanční situaci a možnosti jejího řešení, Raněvská dostane dva telegramy z Paříže, Gajev promlouvá ke skříni, Piščík si půjčuje peníze, Raněvská vzpomíná na dětství, Raněvská se setkává s Trofimovem, střetnutí Jaši s Gajevem, Gajev pomlouvá Raněvskou, Gajev vypráví o tom, jak se zabývá finančním problémem a jaká řešení se podle něho nabízejí, Varja začíná sdělovat informace o vesnici.

Všechny ty události **vyprávějí** o tom, jaká je celková situace panství, jak se na něm žije a jaké jsou vzájemné vztahy mezi lidmi. Tedy: jaká je konkrétní situace určitých lidí v určitém prostředí za jejich určitých komunikačních a interakčních vztahů. Což je **materiál**, jenž tvoří **situace** v dramatu. V těchto událostech fabule jsou také ukryty motivy, které se postupně sklenou v motivické linie s jejich tématy. Fabule s **fakticitou** svých událostí dovoluje nejsnadněji a nejúčinněji rozpoznat ta fakta a údaje o nich, skrze něž do dramatu vstupuje ten materiál, jímž je „vyobrazena“ určitá událost a jejichž významovým spojením vedle sebe – či v chronologické posloupnosti za sebou – vzniká prvotní významová výstavba. Řečeno velice jednoduše a názorně: kdyby fabule „nevyprávěla“ události od května do října, tak na čem by se prověřovaly možnosti a schopnosti člověka?

Snad bude v této souvislosti prospěšné zopakovat, že dramaturgická „technologie“ vyžaduje připravenost a schopnost číst a reflektovat dramatické texty jako systém, jenž má několik základních aspektů. **Komponentní:** z jakých prvků systém sestává, z čeho vzniká celek; **strukturní:** způsob vazby a vzájemného působení těchto komponentů; **funkcionální:** jakou má systém cílovou povahu a jakou funkci z tohoto hlediska plní jeho jednotlivé subsystémy a komponenty, a konečně **integrativní:** faktory, které udržují systémovost jako určité uspořádání,

jako stabilitu systému i jeho vývoj a fungování. Dramaturgická „technologie“ by měla zřejmě spočívat na schopnosti posuzovat dramatický text z těchto základních aspektů – a odtud pak dospívat k poznávání jeho celistvosti. A protože do těchto aspektů patří i prvky, které má drama ze své literární – to jest ontologické – podstaty, pak nezbyvá než o nich vědět a hlavně umět s nimi prakticky zacházet. To pak není možné bez schopnosti rozeznat, jak tyto prvky vstupují do situace, jak se stávají součástí divadelní funkce.

V souvislostech těchto skript se zabývám především významovou výstavbou motivickou a tematickou. Dokonce bych z aspektu komponentního zdůraznil především **motiv** jako významový segment dramatického textu. Čtenář stejně jako divák se s motivem setká nejprve jako s určitým izolovaným faktem. Pak motiv zmizí, ale opět se vynoří v novém, jiném kontextu. Je to týž motiv a přece není, protože mezi tím se čtenář či divák setkal s motivy jinými, takže ten izolovaný motiv je už čímsi obalen, už existuje v jistých souvislostech. Je týž svou faktickou stránkou, ale zároveň je už proměněný a postupně přestává být jenom přímým zpodobněním určité skutečnosti a ve spojení s jinými motivy začíná odkazovat k jiným skutečnostem. Motiv tak těmito kontexty ztrácí svůj přísný a stroze sémanticky vymezený charakter, nepoukazuje jen k jedné určité skutečnosti, ale nabývá dalších významových hodnot. Takto vznikají motivické linie – stejné motivy jsou v nich zpředmětněním jedné jediné skutečnosti, ale zároveň se v dalších vzájemných vazbách tyto motivické linie obohacují, až posléze utvářejí téma. To už nefunguje jen v syntagmatické řadě, ale stává se i **paradigmatem**: vytváří určitý pohled na **společný okruh jevů** spojených právě tématem, jevů, které nabývají příslušný smysl jen v systému daného dramatu.

Proto pokládám za důležité uvědomit si nejprve v „dramaturgicko-technologickém“ čtení fabuli jako jeden ze způsobů provedení dramatické situace. Neboť jsem toho názoru, že dovoluje v tomto smyslu co nejpřesnější možné východisko při práci s motivy – především na syntagmatické ose, o níž víme, že je pro vznik významů prvotní. Jen zcela letmo a zkusmo se pokusme nyní přechíst některé motivy, které nám dává první událost *Višňového sadu*, a případně zjistit jejich další rozvinutí v motivickou linii a téma.

Lopachin přijel uvítat Raněvskou do jejího domu. Začíná se už zmíněným pokojem, kterému se „dodnes říká dětský“. Pak se dovíme, kolik je hodin, že Lopachin chtěl jet na nádraží a že usnul. Nastupuje motiv vzpomínání. Na Raněvskou,

na Lopachinův původ, na to, jak tento původ Lopachina poznamenal, na jeho nekulturnost. Objevuje se motiv Duňášiny nervozity. Přichází Jepichodov, jenž vykládá o tom, že každý den se mu přihodí nějaké neštěstí. Při odchodu povalí židli. Duňáša říká Lopachinovi, že ji Jepichodov požádal o ruku.

Pokusme se prozkoumat tyto motivy v jejich **diachronickém** uspořádání jako motivické linie. Pojem „diachronický“ tu souvisí s tím, co už bylo řečeno: motivy se zjevují přes události – svou fakticitou, předmětností a řekněme i **ikoničností** je vlastně tvoří – a postupně **nabývají indexový charakter v časové posloupnosti**, která realizuje základní syntagmatickou osu dramatu. Takže mluvím-li o diachronickém uspořádání motivů, rozumím tím právě jejich významové uspořádání v čase.

Z tohoto hlediska se motiv dětského pokoje vrací při příjezdu Raněvské a s ním i Lopachinova vzpomínka na její mládí, vzápětí se ale posune ke vzpomínkám vůbec a k zakotvenosti Raněvské v tomto místě. Tím jsme spojili motiv dětského pokoje s motivem vzpomínání. Lopachinovy vzpomínky se začínají vázat se vzpomínkami Raněvské: můžeme mluvit o motivické linii vzpomínek, jejichž význam označuje **minulost**. Duňášino rozechvění z Jepichodovovy nabídky se také objeví hned při jejím prvním setkání s Aňou: zdůrazňuje v té chvíli to, že Jepichodov Duňášu miluje, o něco později se Duňáša setká s Jašou, chová se k němu uctivě a obdivně, Jaša ji bleskově obejmě, Duňáša upustí talířek. Motiv nabídky sňatku od Jepichodova i Duňášino rozechvění ze zájmu, který o ni projevil Jaša, nabývá v těchto věcných souvislostech indexového charakteru, je motivickou linií Duňášina **vztahu k mužům**. Jepichodov se objeví znovu až v druhém dějství, leč vrací se s ním oba motivy, které „přinesl“ v dějství prvním: láska k Duňáše i to, že je sám cosi jako ztělesněné neštěstí.

Kdybych pokračoval takto dále, asi bych poměrně čitelně ukázal, že tyto motivy svou diachroničností utvoří některá základní témata celého textu: plynutí času, proměn, jež z tohoto plynutí času vyplývají, vztahu k domovu, lásky, a samozřejmě přes neštěstí se dotýkají už tématu existenciálního smyslu jednání, které uskutečňuje bytí člověka. Toto všechno vzniká díky „diachronnosti“ motivů a motivických linií. A ta je možná zase **pouze díky základní vlastnosti fabule**, jíž je **časová posloupnost**. Takže: fabule provádí, realizuje materiál pro jednání jako diachronní sled motivů a motivických linií, které obsahují události. Z motivických linií se potom tvoří témata. Vzhledem k tomu, že motiv je nositelem informace

o faktech, je logické, že fabule je především „vyprávěním“ o konkrétní rovině dramatické situace. To koneckonců platí i o fabuli ve *Višňovém sadu*. V jejím časovém průběhu, v její syntagmaticčnosti se nakonec zřetelně vyjeví osudy lidí, kteří se v období mezi květnem a říjnem jednoho roku – tedy zhruba během půl roku – ocitli před řadou konkrétních problémů svého života; byli postaveni před existenční problémy, jež si vyžadovaly pragmatického posouzení a reflektování, rozhodnutí, jež by vedlo k praktickému jednání.

Těch šest měsíců hraje ještě další roli. Faktor času v dramatické situaci vždycky neúprosně vyžaduje jednání **okamžité**, které nesnese ani setinu vteřiny odkladu. Tento tlak může vznikat nejrozličnějším způsobem, ale je nakonec vždycky v časovém uspořádání dramatické situace uložen. Fabule jako syntagmatická osa realizuje tedy další význam: označuje tu dimenzi času dramatické události, která si vynucuje jednat **teď**. V tomto okamžiku se fabule z roviny literatury, „vyprávění“ přesouvá do roviny divadelní, „situační“, do roviny děje, protože tlak času je neúprosný a vyžaduje si okamžitého jednání vzhledem k tomu, že problém nesnese odkladu. Dramatickému času nelze uniknout. Je spolutvůrcem nesnesitelnosti situace, protože činí problém neodkladným. Chtít uniknout nesnesitelnosti znamená jednat tak, aby netrvala ani o vteřinu déle, než je nutné. Romeo a Julie se musí vzít hned teď. Tlak času může být proveden různým způsobem: Jestliže Sartre ve svém dramatu *S vyloučením veřejnosti* směřuje k řekněme filozofickému poznání, že „peklo jsou ti druzí“ a nelze jim nikdy žádným jednáním uniknout – pak to činí bravurně tak, že dramatická situace se svou nesnesitelností se ukáže jako nekonečnost, neboť všichni jsou po smrti na věčnosti. Lidé jsou na věky odsouzeni být s jinými lidmi. Fabule dramatu krok za krokem buduje motivy, motivické linie a konečně i témata, která ve své diachronnosti zprostředkují toto poznání, tuto nemožnost jednat tak, aby se dramatické postavy zbavily onoho nekonečného trvání „spolubytí“ s lidmi. Ve *Višňovém sadu* tlačí čas proto, že se cosi musí stát s panstvím do 22. srpna. Jen do tohoto data jsou možné činy a rozhodnutí, které dovolí praktické jednání, jež může být účinné. Pak už nastane jedno jediné: sklizení následků nepatřičného jednání, které se vyrovnávalo s problémem obsaženým v konkrétní rovině. Po nadšení se setkáním s domovem, vzpomínkami na mládí při příjezdu nastane loučení s vědomím konce něčeho, co se nikdy nevrátí. Což je také maximální prohloubení existenčních a existenciálních problémů. Pro Gajeva a Raněvskou dokonce trvalé „bytí ve ztroskotání“. Jestli je někdo

chce odstraňovat, tak jenom v budoucnosti. Poslední událostí *Višňového sadu* je příchod nemocného Firse, na něhož zapomněli. V této události se kromě jiného definitivně uzavírá jedno z témat, které jsme zaznamenali na počátku textu: plynutí času, pomíjivost bytí, konečnost lidské existence – zánik. V souvislosti s kácením višňového sadu, které reprezentují zvuky seker a také pustota pokoje, se s definitivní platností uzavírá fabule v kontrastu ke svému začátku – proti radosti ze shledání s čímsi radostným, šťastným je to zmar, marnost, neštěstí.

Smysl dramatické situace a jejího provedení je v tom, že je podána zpráva o komunikaci a interakcích lidí, kteří se pokusili dosáhnout nějakých cílů proto, že byli buď nešťastní a chtěli být šťastní, nebo opačně: kvůli těmto cílům proměnili své štěstí v neštěstí. Prostě si „udělali“ nějaký problém – nebo lépe: učinili si ze svého života problém. Jaroslav Vostrý cituje ve své studii *Drama a dnešek* Aristotelova slova o ději, aby vzápětí na tomto Aristotelově pojetí děje – jak říká: perspektivě děje – dokazoval, že v tomto smyslu nechybí „dokonce“ dramatický děj ani u Čechova. Nevím přesně, jak Vostrý to slovo „dokonce“ myslel. Jestli ironicky vůči těm, kdo Čechovovi dramatický děj upírají, považující jej za autora hlubokých „nedějových“ ponorů do stavu lidského nitra, psychologických sond a bohatě rozvinutých charakterů. Nebo jestli to „dokonce“ znamená, že děj pojatý a nahlížený takto lze nalézt i tam, kde se o jeho přítomnosti pochybuje. Nezapývám se tím slovem „dokonce“ proto, abych přes ně polemizoval s chápáním Čechova jako „bezdějového“ autora – to ostatně už udělal Vostrý. Mluví o tom proto, že Čechov by nebyl Čechovem, kdyby jeho dramata nebyla dějovostí **doslova přeplněna**. Samozřejmě – chápeme-li děj se Zichem jako vzájemné jednání postav a z Aristotela kromě změny štěstí v neštěstí (a opačně) připojíme ještě další tvrzení: „Básníci neusilují napodobovat povahy, nýbrž v činech zahrnují zároveň povahy, takže cílem tragédie jsou činy a děj, a cíl jest nejdůležitější ze všeho.“ Už jsem citoval Aristotelovo tvrzení, že cílem tragédie je čin. Můžeme však toto jeho tvrzení upřesnit: každý čin v dramatickém textu pramení z jednání, které chce vždycky něčeho určitého dosáhnout; má svůj **cíl**.

Nazvali jsme první událost *Višňového sadu* čekáním na příjezd Raněvské. Lopachin přijel, aby ji přivítal, ale zaspal, na nádraží nedorazil. Svou snahu o přivítání promění v jiný cíl: ve vzpomínání. Jepichodov přichází, aby přinesl kytku, která má ozdobit pokoj. Ale vzápětí se jeho cíl také mění. Uvítá příležitost, aby mohl mluvit o tom, že nemine dne, aby jej nepotkalo nějaké neštěstí. A konečně Duňaša:

čekání je pro ni především příležitostí, aby předvedla své rozčilení, rozechvění, nervozitu – a také, aby Lopachinovi řekla, že ji Jepichodov požádal o ruku. Celá situace končí tak, že je slyšet zvuk kočáru – či jiný hluk, který jasně označí, že Raněvská a její doprovod přijíždějí. Lopachin se vrací ke svému původnímu cíli: jde vítat. Ale Duňaša zůstává u toho, že předvádí svou citlivost – vykřikuje, že omdlí.

Událostí je očekávaný příjezd Raněvské. To je základ pro **situaci**, která svedla dohromady v pokoji, jenž býval dětským, Lopachina, Jepichodova a Duňašu. V přesný čas – dvě hodiny ráno, květen – a právě na tomto místě. V tom je společný **označující** význam jejich společného komunikování v situaci. V tomto smyslu můžeme tedy událost vždycky považovat za prvotní **sémantickou** hodnotu, která je východiskem situace. Tato událost je spojena s konkrétním místem a časem: jsou dvě hodiny v noci a jsme v pokoji, kterému se dodnes říká dětský; všichni tři účastníci situace jsou v tomto čase a prostoru proto, aby čekali na příjezd Raněvské. Tak situace začíná. První čtyři repliky dialogu mezi Duňašou a Lopachinem jsou komunikací, v níž se Lopachin zlobí na Duňašu, že jej nevzbudila, a ta mu vysvětluje, proč to neudělala. Jejich komunikace vytváří společnou **akci**.

Pojem akce pokládám za nejvýhodnější pro pojmenování každého **jednotlivého dílčího pohybu hereckého komponentu**. Takže první akce *Višňového sadu* je to, že Lopachin zjistí, že zmeškal příjezd vlaku, že to nestihl na nádraží, a zlobí se, že ho Duňaša nevzbudila. Protiakcí Duňaši je její obrana: myslela si, že Lopachin už odjel. Obě tyto akce souvisí s oním společným základem situace, jež je obsažena v události. Komunikace, která tu probíhá, podává informace v poloze, jež vychází z cíle, který chtěl uskutečnit Lopachin, a z toho, že se mu to nepodařilo, že jednal nepatříčně, že si udělal svým spánkem problém.

Další akcí je Lopachinovo vzpomínání. Vztahuje se k časovému údaji, že Raněvská byla v cizině pět let. Čekání se mění v očekávání, jaká bude nyní, z toho se odvíjí vzpomínka na minulost, na událost, která se odehrála právě v tomto pokoji. Lopachin na počátku této akce pokračuje přímočaře ve směru svého cíle – přivítat Raněvskou – ale potom svůj cíl mění: chce vyložit svůj vztah k Raněvské a přitom hodnotí sám sebe. V tomto okamžiku by samozřejmě bylo zapotřebí vzít v úvahu i jazykové, lingvistické prostředky dramatického textu; jak je psán dialog. Nebo také otázku monologičnosti a dialogičnosti. Ponechám si delší a hlubší výklad na toto téma až do II. dílu skript. Teď se spokojím poznámkou, že Lopachin „vypráví“ o minulosti. A každé takové „vyprávění“ vlastně „referuje“ o něčem, co

je nemožné předvádět na jevišti. Proti tomu stojí „ted' a zde“ bezprostředně přítomné řečové akce. U Čechova je tohoto principu využíváno bohatě. Tak se mu daří spojovat neustále minulost, přítomnost a budoucnost a rozevírat vlastně nikdy neukončenou časovou dimenzi.

V tuto chvíli jsme se s tímto principem sešli poprvé. A musíme z tohoto aspektu připustit, že jako vždy „při vyprávění“, Lopachin „zapomíná“ na komunikaci s Duňášou. Ještě stále zůstává prvotní a základní cíl – přijel, aby uvítal Raněvskou – ale v rámci vyprávění je to **interakce**, která sleduje už jiné cíle: vyslovit vztah k dětskému pokoji, Raněvské a k sobě. Řekne-li pak Duňáša svou repliku: „Psi nedali pokoj celou noc. Větrí pány,“ pokračuje vlastně v tomto způsobu interakce, jež už nemá společný cíl. Následuje Lopachinova replika: „Co je s tebou, prosím tě?“ Společný cíl se vrací – tentokrát je to zájem o Duňášu. Protože víme, že následuje replika Duňáši: „Celá se chvěju. Já snad omdlím,“ můžeme samozřejmě předpokládat, že už při oné replice, která následuje po Lopachinově „vyprávění“, nejen slovně reaguje jaksi „nepatříčně“ – to jest řekne přinejmenším něco, co Lopachin rozhodně nečekal – ale že je tu jakýsi nonverbální **substitut jazykové komunikace**. Že se takto zrodí Duňášina nonverbální akce, podle níž Lopachin usoudí, že její jednání směřuje k něčemu zcela jinému. Přinejmenším k tomu, aby upoutala pozornost na své vzrušení. A Lopachin také tentokrát patříčně reaguje, protože přijme tento cíl jednání jako společný: „Jsi moc rozmazlená, to je to. Stojíš se jak bůhvídko a vlasy taky... Měla by ses držet zpátky!“

Přichází Jepichodov. Jeho první akce uskuteční původní cíl: vypovědět Lopachinovi svůj osud, v němž jej potkává neštěstí za neštěstím. S tím odchází. Přijde Duňáša, které předtím Lopachin řekl, aby mu přinesla sklenici vody. A říká Lopachinovi, že jí Jepichodov požádal o ruku – pochubit se tím, to je nyní cíl jejího jednání; chce mluvit o této nabídce. Což pokračuje úvahou o Jepichodovovi a o jejích vlastních pochybách. Pak už přijde zvuk, jenž ohlašuje příjezd panstva. Duňáša ovšem pokračuje v tom, co začalo v okamžiku, kdy mohla prosadit svůj cíl: upozornit na to, jak je rozechvělá. Ted' do toho vtahuje i svůj vztah k příjezdu Raněvské: „Jedou! Co se to se mnou děje... Až mi naskočila husí kůže.“ Lopachin se vrací k původnímu cíli: „Je to tak. Jedou. Jdem je přivítat.“ Ale zároveň už do této akce – jít přivítat – vsouvá další cíl, jenž souvisí s minulostí, o níž vyprávěl: „Jestli pak mě pozná. Pět roků jsme se neviděli.“ A Duňáša proti tomu nebo přinejmenším vedle toho prosazuje cíl svůj: „Tak a ted' omdlím... Já omdlím!“

Přiznám se, že jsem pro úvahy a demonstraci dramaturgické „technologie“, pokud jde o komponenty dramatické situace, fabule a děj v tomto novém závěru zcela záměrně volil Čechovův *Višňový sad*. Chtěl jsem totiž právě na tomto autorovi, jenž je tak přechasto traktován jako „nedějový“, demonstrovat, co je to děj jako prvek, jenž v podobě komunikace a interakce formuje definitivně situaci jako zprávu – tedy divadelní funkci dramatu. Snad se mně v předešlých partiích podařilo ukázat, že situace *Višňového sadu* je vskutku dramatická. Že všechny její parametry ve všech rovinách provádějí to, o čem mluví i Vostrý, když dokazuje, že dramatický děj „dokonce“ nechýbí ani u Čechova: „I u Čechova se lidé ocitají před problémy, které sice nemohou anebo nejsou schopni řešit, ale které – i když se před nimi snaží zavírat oči nebo jejich řešení předpokládají někdy v budoucnosti – je bytostně zasahují a jsou v každém jejich projevu, byť v podtextu, naléhavě přítomny. A nejenom to, jsou je dokonce schopni – byť tragicky či komicky neadekvátně – reflektovat.“

Děj je tu sice rozdílnými formulacemi – vzájemné jednání postav, soubor akcí a protiakcí, komunikace a interakce – chápán zásadně jako **jednání dramatických postav**, jež má svůj cíl, kterého se snaží dosáhnout. Je to tedy přinejmenším vůle, snaha upřená určitým směrem – a samozřejmě čin. Čin je pro mne v dramatu každá akce, která k něčemu míří a něco nově či jinak provede. Nebo jinak **pojmenuje**. Takže pro mne je činem na příklad to, že Jepichodov přinese kytici a v této souvislosti prosadí svůj cíl. Ostatně není náhodou, že Lopachin na jeho akci reaguje jedinou replikou: „Vlez mi na záda.“ To je Lopachinova protiakce, kterou zřetelně tento Jepichodovův cíl odmítá. A stejně tak v okamžiku, kdy Duňša upoutá natolik Lopachinovu pozornost, že se jí zeptá, co s ní je, vykoná jistý čin – prostě dosáhne svého cíle, prosadí se tak, jak tomu chce.

Události, o nichž vypráví fabule *Višňového sadu*, skutečně nejsou napínavé, strhující, prostě „dramatické“ v tom smyslu, jak se běžně tenhle pojem užívá: vzrušující. Zvláště druhé dějství je z tohoto pohledu skoro dokonalým příkladem nevzrušivosti, nenapínavosti. Piknik služebnictva, příjezd panstva a jejich rozhovor, příchod Ani, Trofimova a Varji a další rozhovor, podivný zvuk v dálce a reakce na něj, příchod kolemjdoucího, odchod všech po příhodě s kolemjdoucím, rozhovor Ani s Trofimovem. Jako by se tu doslova valila každodenní banalita, šedá a ničím nezajímavá všednost. Leč – každá tato událost v sobě obsahuje řadu akcí, protiakcí, interakcí, komunikací, vzájemného jednání postav, které nad

syntagmatickou osou staví složitá a bohatě rozvrstvená paradigmata nejrůznějších problémů, jež si postavy dělají nebo s nimiž se setkávají. Kolik jen těchto problémů, jež obsahuje děj, v sobě má první událost druhého dějství: piknik služebnictva. Charlotta „vypráví“ o svém životě – problém osamocení, opuštěnosti, pohybující se v existencionální rovině; Jepichodov hraje na kytaru a pochvaluje si, že je krásné hrát na mandolínu, Duňaša mu říká, že to není mandolína, Jepichodov trvá na tom, že zamilovaný může nazvat kytaru mandolinou; Duňaša se vlichocuje Jašovi; Jepichodov hovoří o svém „hamletovském“ problému: zastřelit se nebo nezastřelit; Charlotta reaguje na jeho řeči tím, že mu říká ironicky, že je hlava, z níž jde hrůza, a konstatuje, že si není s kým promluvit, odchází; Jepichodov požádá Duňašu o rozmluvu mezi čtyřma očima: Duňaša jej posílá pro šál; Jepichodov odchází s tím, že už ví, jak použít revolver; Jaša nazývá Jepichodova pitomcem, Duňaša mluví o tom, jak odvykla obyčejnému životu, jak je nervózní a že neví, co jí udělají nervy, jestliže ji Jaša oklame, Jaša vykládá své pojetí lásky, odpoví výkladem o tom, že je-li nějaká dívka zamilovaná, znamená to, že je nemravná, a pochvaluje si jako vrcholnou rozkoš možnost vykourit doutník na čerstvém vzduchu; přichází panstvo, Jaša odesílá Duňašu domů, protože nesnáší, aby si o něm někdo myslel, že má rande; Duňašu rozbolela z doutníku hlava, odchází.

Je tu existenciální problém Charlotty, provedený „vyprávěním“, jako by opět mimo komunikaci, je tu podivuhodně propletený problém milostného trojúhelníku, který má na jedné straně rysy totální nepatřičnosti, neboť všechny akce všech postav se vlastně míjejí. Jepichodov je nakonec Duňašou poslán pryč, Duňaša se dočká toho, že Jašovi je její zamilovanost nemravná a doutník je mu nade všechno. A tak jen Jaša suverénně soudící celý svět dosahuje svého: kouří doutník na čerstvém vzduchu a v ničem si nezadá s dívkou, která mu vyznává lásku. Je pragmatik a praktik. Což koneckonců platí pro tuto postavu vůbec. Je vlastně jediný v textu *Višňového sadu*, jenž naprosto přesně, účelně, pragmaticky a prakticky jedná tak, že dosáhne svého.

Každý dramatický text je na jedné straně interakcí, vzájemným jednáním, komunikací postav. Na straně druhé je však také jako literatura jednotnou výpovědí autora. Z určitého hlediska se dá říci, že Čechov napsal ve *Višňovém sadu* vlastně dokonalé „absolutní drama“ jako ze života, že se dá tento text zahrát jako dokonalá iluze (věrohodné napodobení) určité reality. Nositelem této podoby jeho dramatu jsou všední, každodenní události fabule. Ovšem – jakmile začneme chápat

tyto události v časovém sledu, což znamená i v „diachronnosti“ motivů, pak vzniká kontext, jenž už vytváří významovou výstavbu. A tento kontext se zvětšuje, rozšiřuje vazbou mezi jednotlivými složkami systému. Což jsem se zatím pokusil ukázat na vztazích mezi dramatickou situací, fabulí a dějem. V tomto smyslu je „dramaturgická technologie“ také průzkumem jistého významového sjednocení, pro něž autor použil prostředky literární. Je tedy v tomto smyslu „čtením“ a „poznáváním“ dramatického textu jako celku, jehož výstavbě chceme porozumět; poznat to, co je analyzovatelné a pojmově formulovatelné. Dramatická situace není jen tím, co zakládá možnost vzniku jednání, a tím i transformovatelnost v divadelní dílo. Je také specifickou kvalitou dramatu jako druhu literatury, která spolurozhoduje o modelu lidského jednání – a tím o modelu světa a lidí. Což je koneckonců už výraz autorova názoru, protože on tento model stvořil. Děj a fabule jsou rovněž kategorie literární, a proto se samozřejmě podílejí – řekněme analogicky jako v epice – na výstavbě dramatu jako literárního díla. Tedy přinášejí při čtení obdobné zážitky a poznatky jako přináší každé literární dílo, jež s těmito složkami pracuje. I tohle je součást dramaturgického čtení, jež se tu takto usiluje pochopit to, co Umberto Eco nazývá *intentio operis* – záměr díla.

Ale: už Hegel v II. dílu své *Estetiky*, když uvažuje o podmínkách vnějšího provedení dramatického díla, konstatuje, že něco jiného je četba a něco jiného „jevištní předvedení“: „Po této stránce není pro básníka a jeho skladbu bez důležitosti, aby svou pozornost upřel na scénu, která nutí k takové dramatické životnosti; ba jsem toho názoru, že by se vlastně neměl žádný divadelní kus tisknout, nýbrž podobně jako ve starověku měl by rukopis připadnout divadelnímu repertoáru a přijít co nejméně do rukou tiskařů. Pak bychom neviděli aspoň vycházet tolik dramat, která sice mají ušlechtilý jazyk, krásné city, ušlechtilé reflexe a hluboké myšlenky, ale kterým chybí právě to, co činí drama dramatickým, totiž jednání a jeho živoucí pohyblivost.“ V tomto smyslu se posléze s definitivní platností potvrzuje dramaturgická připravenost na půdě dramatického textu jako schopnost „dramaturgickou technologii“ rozpoznat, jak z literatury díky jednání může vzniknout divadlo.

2. Dramatická postava

Základní pojem

Začínám psát tato skripta už potřetí. Poprvé jsem je koncipoval v přímé návaznosti na první díl *Základů dramaturgie*, jenž se tehdy jmenoval *Režijně-dramaturgická koncepce* a byl určen amatérům. Tento druhý díl jsem někdy na začátku druhé poloviny osmdesátých let odevzdal do tisku edičnímu oddělení tehdejšího ÚKVČ. Shodou různých okolností nevyšel. Mezitím jsem se do tématu „dramatické postavy“ stále více ponořoval, promýšlel jeho problémy a zjišťoval, že jsem se s mnoha nevyrovnal. Navíc jsem přestal na divadelní fakultě vyučovat „dramaturgickou tvorbu“, jejíž náplní je „praktická dramaturgie“, a začal jsem učit předmět, jež jsem zprvu nazýval „dramaturgií teoretickou“ a později jsem jej pro sebe pojmenoval jako „divadlo a literatura“. Chtěl jsem tím co nejpřesněji vyjádřit nejvlastnější smysl této problematiky – vztah divadla a literatury při vzniku inscenace a posléze představení. V těchto souvislostech se „dramatická postava“ stala otázkou skoro klíčovou a do značné míry i teoretickou; objevovaly se další a další kontexty, a tím i nové možnosti, jak téma uchopit.

Původní záměr se proměňoval. Přestával být jenom průnikem do dramaturgické praxe, jakýmsi návodem amatérům, jak při tvorbě inscenace s dramatickou postavou zacházet. Stával se do určité míry teorií dramatické postavy. Přesto však jsem dramaturgickou praxi v podobě „dramaturgické technologie“ považoval a považuji za hlavní cíl těchto skript. V tomto smyslu je tento druhý díl *Základů dramaturgie* pokračováním dílu prvního. Nejenom ovšem proto; mnohé jeho závěry a mnohá jeho východiska se opírají o formulace dílu prvního. Tím zároveň čtenáře druhého dílu upozorňuji, že bez prvního dílu jim ledacos v tomto díle zůstane nejasné, ne-li nesrozumitelné.

A ještě jednou poznámkou bych rád připomenul návaznost obou dílů *Základů dramaturgie*. Už v prvním díle jsem důrazně upozorňoval, že předmětem zájmu je dramatický text in sensu stricto; tedy text, jenž stojí svým uspořádáním na kategorii dramatickosti. Nikoliv text, jež nazýváme dramatickým jaksi ve smyslu „technickém“, protože je určen k provozování v divadle. V případě druhého dílu – *Dramatické postavy* – to platí stejně, možná ještě více. Nebo proč vůbec

mluvit o dramatické postavě, jestliže základní podmínka dramatickosti – jedná-
ní – neexistuje a postavy, tak jako celý text, v němž existují, rostou a stojí na zcela
jiných základech. Takže to, čím se tato skripta jak v teoretické, tak praktické rovi-
ně zabývají, platí jen tam, kde kategorie dramatickosti formuje postavy zcela nebo
alespoň do značné míry.

Největší problém, s nímž jsem se potkával při teoretickém průzkumu proble-
matiky dramatické postavy, bylo samo chápání tohoto pojmu. Problém tkví jak
v jeho sémantické hodnotě (význam jako označení jisté skutečnosti), tak v prag-
matickém využívání. Ke svému překvapení jsem poznal, že je to daleko složitěj-
ší záležitost, než jsem se domníval. Na počátku jsem si naivně myslel, že se běžně
alespoň v divadelních – tedy odborných – kruzích tento pojem chápe jako fiktivní
literární subjekt, jež vytvořil autor (dramatik) v literárním díle, které nese název
dramatický text. Zjistil jsem však, že teatrologická teoretická literatura s ním počítá
málo a divadelní publicistika s jakousi „spontánní samozřejmostí“ předpokládá, že
tomuto termínu každý rozumí. I když tomu tak není. Budu-li se držet pouze české
terminologie a českého úzu v používání tohoto pojmu, pak problém začíná u Zi-
cha. Pro něho – protože čtení dramatických textů je „nedostatečnou a klamavou
náhražkou za divadelní vněm“, veškeré „*úvahy, rozbor, hodnocení dramatického
díla z hlediska ,obrazového, na základě pouhého dramatického textu podniknuté,
jsou, zásadně vzato, nepřijatelné, protože nejisté.*“ (EDU 2018, str. 90–91; cituje-
me ze 3. vydání *Estetiky dramatického umění* Otakara Zicha, Praha 2018; všechny
citace z tohoto díla jsou dále uvedeny pod zkratkou EDU) Podle Zicha dramatic-
ká postava jako fiktivní literární subjekt neexistuje. Je pouze **mluvená** součást **he-
recké** postavy. Řekne pregnantně a lapidárně: „*Herecká postava je v dramatickém
textu přímo dána jako úhrn řečí, jež pronáší herec jako představitel dramatické
osoby.*“ (tamtéž, str. 96) Abychom však byli vůči Zichovi spravedliví: prohlásí také,
že „Tento soubor osobních řečí hercových musí dramatik vytvořit tak, aby již sám
o sobě... *charakterizoval dramatickou osobu... jako individualitu*“ (tamtéž). Což
koresponduje s rozhovorem O. Zicha s B. Novákem, který cituji „Poznámky a ko-
mentáře“ k 2. vydání z roku 1986: v něm Zich upřesňuje svůj postoj k dramatické-
mu textu a říká, že je nepochybně i **směrnici** pro dotvoření díla na jevišti.

O tuto „směrnici“ v těchto skriptech půjde na místě prvním. Je totiž rozhodují-
cí a zásadní možností, jak se s postavou napsanou dramatikem vyrovnat při „dra-
maturgickém čtení dramaturgickou technologií“. Což znamená ujasnit si nejprve,

v jaké podobě může tato směrnice existovat a jaké pokyny vlastně může dávat. Zichovo stanovisko je jasné a zopakuje je právě v onom rozhovoru: „Kdo drama jen čte, jedná s ním v zásadě tak jako s románem. Proto jsem napsal, že veškeré úvahy, rozbor, hodnocení dramatického díla z hlediska obrazového, jsou nepřipustné, protože nejisté. Posuzují jen kus dramatického díla a ne celek. Slovem „z hlediska obrazového“ myslel jsem právě stanovisko dramatické (jak vyplývá z knihy samé), a nikoli stanovisko ideové. Naopak rozbor dramatu z hlediska ideového jsem neomezeně připustil, upozorniv ovšem, že takový rozbor není specificky dramatickým, nýbrž literárním vůbec.“ (EDU 1986, str. 349) V tomto pohledu je už zcela zpochybněno, zda v literatuře – tj. v dramatu – může existovat postava, která se jmenuje dramatická. Neméně tak je zpochybněno, zda taková postava může být předmětem „dramaturgického čtení“, jež z ní chce získat směrnice pro transformaci v inscenaci a představení. V teoretické rovině jsou tato skripta především o tomto problému. Usilují obhájit existenci a funkci dramatické postavy jako svébytné **divadelní** – nebo spíše: do divadla směřující a o potvrzení této divadelní kvality na jevišti před divákem usilující – kategorie specifického druhu literatury, jež se jmenuje drama. Řeceno terminologií Zichovou: pokusím se číst postavu existující v literatuře z hlediska „obrazového“, tedy dramatického, nikoliv jen ideového. A tím také hned v úvodu upozorňuji, že jakkoliv jsou tato skripta hluboce Zichem ovlivněna – a odvážím se dokonce říci, že na jeho pojetí dramaticčnosti stojí – jsou zároveň svým názorem na to, jak v dramaturgické činnosti zacházet s dramatickým textem, „antizichovská“.

Jestliže Zich takto radikálně a nekompromisně – a skoro by se mohlo říci, že v jistém směru až „negativně“ – zasáhl do pojetí dramatického textu, a to jak do formulování jeho postavení a funkce v divadelním jazyku, tak do vymezení jeho poznávání a analyzování jako díla literárního, Jiří Veltruský vrátil dramatu především jeho literární hodnotu: „Drama je svéprávné literární dílo, aby vstoupilo do vědomí publika, stačí, aby se prostě četlo“ (J. Veltruský: *Dramatický text jako součást divadla*, in *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994, str. 78). Z tohoto hlediska Veltruský samozřejmě musel jinak koncipovat podíl dramatu a jeho komponentů na vzniku inscenace a představení; byl na rozdíl od Zicha přesvědčen, že dramatický text v ledačem předurčuje divadelní systém a strukturu. Jeho studie *Drama jako básnické dílo* je výrazným posunem i v chápání dramatické postavy. Dialog a monolog, tedy řeč v dramatu, jsou pro Veltruského prostředky, které vytvářejí **dramatickou**

osobu a **dramatický** děj. To je zajisté funkce daleko podstatnější, než jakou dramatickému textu při vzniku postavy připisuje Zich. Pojem dramatická osoba používá Veltruský ovšem ve smyslu „zichovském“: jako označení člověka, jež vnímá divák. Na základě tohoto pojetí zkoumá Veltruský témata, která se týkají problematiky dramatické postavy jako vztah dvou sémiotických systémů: znakového systému herectví a znakového systému jazykového, který představuje drama. Což může spoluutvářet i východisko našich úvah; především otázkou, zda a jak může jazykový znakový systém v duchu Veltruského „předurčenosti“ realizovat předpoklady pro vznik a podobu znakového systému herecké postavy. A dokonce jej ovlivňovat, a tak působit na konkrétní podobu herecké postavy a posléze dramatické osoby. Nebo ještě jinak: zda a jak může do nějaké míry poskytovat „směrnici“, kudy by se herec měl a mohl ubírat při své tvorbě. Rád bych na tomto místě vyjádřil Jiřímu Veltruskému svou vděčnost za to, že mě inspiroval k položení těchto otázek a hlavně: že mi definitivně dodal odvalu nahlédnout jinak tvrzení a názory Zichovy.

Naše teoretická divadelní literatura se pojmu dramatická postava nikdy příliš nevěnovala; od jisté doby dokonce jako by tento pojem přestal jako teoretické téma existovat. Přesto však v současné divadelní terminologii existuje. Nejčastěji je mu přisuzován význam, jež má i u Zicha – postava jako hercovo pojetí literární předlohy, jako jeho „role“. Nechybí však ani případy, kdy se tento pojem používá tak, jak se o to snaží tato práce: jako pojmenování pro znak člověka, jež vytvořil dramatik a který je písemně v materiálu jazyka uložen v dramatickém textu. Je to logické. I postavy dramatu jednají. A není těžké při pouhém čtení s napětím či alespoň se zájmem vnímat a sledovat, o co usilují a jak se jim to daří. Odtud roste i snaha nějak vyjádřit tuto vskutku elementární (to jest základní a přitom jednoduchou, přehlednou, čitelnou) souvislost herecké postavy a dramatické osoby s dramatickým textem, který jednání konstituuje a je prvotním podnětem k tomu, aby se toto jednání předvádělo. Řeceno velmi banálně a prostě: jevištní Maryša by se nevzepřela svému vnucenému manželství, kdyby Mrštíkové nenapsali v literárním textu toto její jednání. Proto se k substantivu **postava** dá přidat adjektivum **dramatický** a pojem je na světě: Jako označení pro znak člověka vzniklého a existujícího v jazykovém sémiotickém systému a přitom „nějak“ fungujícího při tvorbě znaku – řekněme pro zjednodušení „téhož“ člověka – v sémiotickém systému, v němž herec uskutečňuje svou hereckou postavu. To „nějak“, o němž se ví, že je a že se nedá pominout, působí ovšem potíže.

Z mé „teatrologické“ generace se s ním před více než třiceti lety vyrovnával Zdeněk Hořínek ve studii *Herectví jako hra*, kterou otiskla revue *Divadlo* v únoru roku 1970. Vyšel tehdy z toho, že při čtení dramatu jako literárního díla si vytváříme představu o **charakteru** dramatické postavy. Tento pojem je s dramatickou postavou až osudově spojen, velmi často bývá pojmu dramatická postava nadřazen. Je tomu tak i u Hoříнка. Domyslíme-li totiž jeho tvrzení, že dramatická postava jako kvalita literární vede jednoznačně k tomu, abychom si utvořili představu o charakteru, je pro něho dramatická postava pouze nižším stupněm pro získání jiné hodnoty, „divadelné“ o hodně důležitější, protože míří přímo k tvorbě herce, inscenace, představení. Hořínek ve své studii vztahy mezi dramatickou postavou a dramatickým charakterem v tomto směru – skoro by se dalo říci „subordinačním“ – dodržuje důsledně, aby dospěl k závěru, že „dramatická postava je označení toliko technické: rovná se souhrnu promluv a činů jednoho subjektu“. Tato formulace je na úrovni Zichovy formulace o „úhrnu řečí“. S tím rozdílem, že Hořínek přidává ještě činy. „Zatímco dramatický charakter už není označení technické: vyjadřuje povahu, způsob myšlení, temperament, lidský typ dramatické postavy.“ Hořínek tu téměř proti duchu svého uvažování postihl jeden z rozhodujících principů „čtení“ dramatického textu, jenž nás opravňuje, abychom trvali na tom, že je to samostatné umělecké dílo literární, které dokáže se svými čtenáři hovořit i bez prostřednictví jeviště. Formuloval to z určitého úhlu L. Doležal v jedné ze svých studií (*Innovation as world transformation*, 1991), kde konstatoval, že čtení scénických poznámek nesémiotizuje hmotný předmět, ale duševní obrazy těchto předmětů. Mutatis mutandis to lze říci i o znaku člověka, jenž vznikl a existuje v sémiotickém jazykovém systému. Vytváří ve svém materiálu a svým způsobem – budu-li Doležela parafrázovat – rekonstrukci fiktivního („zichovsky“ smyšleného) člověka, stejně jak to také ve svém materiálu a svým způsobem dělá sémiotický systém divadelní (herecký). Je to zřejmě nejlogičtější a nejpřirozenější způsob, jak si četbou otevřít přístup k uchopení znaku člověka, jež předkládá drama.

O sedmáct let později, v roce 1987, se věnoval problematice dramatické postavy další z mých generačních druhů, Milan Lukeš. V knize *Umění dramatu* má kapitolu přímo tímto pojmem nazvanou. Otevírá ji „klasickou“ otázkou, kterou se toto téma velice často a skoro obligátně začíná: zda je v dramatu prvotní děj, nebo postavy. V této souvislosti – jak tomu ostatně bývá téměř vždycky – cituje slavná slova Aristotelovy *Poetiky*, že smyslem hry je jednání a herci nehrají, aby vystihli

povahy, nýbrž vystihují povahy skrze jednání – „jsou tedy cílem tragédie události a děj a cíl je ze všech nejdůležitější, [...] bez jednání by tragédie být nemohla, bez povah by snad možná byla“ (*Poetika*, Praha 1962, str. 41–42, překlad J. Novákové). Lukeš interpretuje tento Aristotelův výrok tak, že se jím nemíní dramatické postavy, ale že je „právě o jejich ‚povahách‘ a ‚vlastnostech‘, lze říci o ‚charakterech‘“. Význam dramatické postavy jako nezbytné podmínky dramatu Lukeš neproblematizuje, význam dramatického charakteru ano. Na podporu tohoto stanoviska uvádí, že rozumíme-li charakterem „běžně ‚soubor psychických vlastností‘, a v dramatu skutečně není ‚charakter‘ (povaha, chcete-li) nezbytnou náležitostí dramatické postavy: drobné postavy (sluhovské, poslovské, pomocné) nemívají charakter, nýbrž pouze funkci. Sám sbor v antické tragédii je zajisté dramatická postava, a velmi důležitá; hovořit však o jeho ‚charakteru‘ ve smyslu souboru ‚psychických vlastností‘, tedy pojímat jej jako dramatický charakter, by bylo přepjaté“ (tento i předchozí citát viz Lukešovo *Umění dramatu*, Praha 1987, str. 162).

I dalšími příklady a citacemi Lukeš dovozuje význam a jedinečnost dramatické postavy, aby úvod kapitoly Dramatická postava zakončil dvěma zjištěními: primát dramatického děje nad dramatickým charakterem „zůstává neotřesitelný“ a „je třeba lišit dramatickou postavu a dramatický charakter“ (tamtéž, str. 163–164). Za předmět své analytické pozornosti označí dramatickou postavu. Odvolává se přitom na knihu M. Pfistera *Das Drama*, jejíž autor používá pro pojmenování dramatické postavy pojem dramatická figura. Upozorňuje na ontologický rozdíl mezi fiktivní figurou a reálným charakterem a opírá se i o Jiřího Levého, jenž rozlišuje mezi postavou jako „kompoziční složkou díla“ a charakterem jako souborem „psychických vlastností, a již literární postavy nebo skutečné osoby“ (tamtéž, str. 164). Toto Lukešovo pojetí dramatické postavy jako **kategorie** uspořádávající a provádějící drama jako specifický druh literatury, jejíž rozhodující kvalitou je to, že umožňuje její transformaci v divadlo, je rovněž východiskem této práce. Zároveň jsem využil Lukešovy počáteční otázky o prioritě děje či postavy k tomu, abych ukázal, že už od Aristotela existuje kontinuální linie, která dramatickou postavu chápe v tomto duchu. A už operuje s jakoukoliv terminologií, jako třeba Pfisterovo *Das Drama*. „Dramatická figura“ není ovšem jen termín Pfisterův. V jisté části „západní“ teatrologické literatury se s ním pracuje a je pojetí těchto skript asi nejbližší. Označuje určitý typ osobnosti bez určení rysů, jež tento typ utvářejí. Je v tomto kontextu proto chápána jako neupřesněná forma, která označuje svým

místem ve struktuře, nikoliv vnitřní podstatou. Figura takto představuje soubor rozlišujících rysů, které jsou však obecné. Svou syntaktickou koherenci (spojitost) získává potom v rámci celkového jednání. A ztrácí ji, jakmile je upřesněna sémanticky. Je ryze strukturálním pojmem, jenž vyjadřuje vztahy mezi postavou a logikou jednání. Takto koncipovaný pojem figury potvrzuje, že teorie divadla pociťuje potřebu mít k dispozici kategorii, jež by vyjadřovala jedinečnou sémiotickou kvalitu „znaku člověka“ v dramatu. Figura se ovšem dotýká jenom jedné části této problematiky. Dramatická postava, jak ji pojednávají tato skripta, se této části nevyhýbá. Naopak, zřetel syntaktický, směřující k analýze postavení a funkce dramatické postavy v systému jednání, pokládají za cenný a podstatný. Snaží se však pojmem dramatická postava uplatnit komplexnější vidění daného tématu, než jaký nabízí pojem dramatická figura.

To všechno mi brání přijmout Hořínkovu koncepci, která považuje dramatickou postavu za záležitost ryze technickou s jedinou funkcí: „rozvinout“ dramatický charakter. Mám pro to především dva důvody. První spočívá v tom, že tato skripta chtějí zkoumat dramatickou postavu jako materiál dramaturgie, s nímž se pracuje v rámci „dramaturgické technologie“, kdy jde o to zjistit „směrnice“, které dramatický text dává k transformačnímu procesu sebe sama v divadlo. Dramatická postava stejně jako fabule nebo děj tkví svým vznikem a bytím – ontologicky – v literatuře. Proto definuji dramatickou postavu na prvním místě jako **fiktivní literární subjekt**. Tento subjekt však existuje v jedinečném druhu literatury, jímž je drama. Je tak rovněž **dramatickou postavou** nebo existenciálně souvisí s jevištěm; chce si na něm a skrze ně potvrdit svou „druhou a asi hlavní existenci“. Chce být také – a především – předváděno a nikoliv jenom čteno. Proto by měla „dramaturgická technologie“ – jak ji chápu – klást největší a prvotní důraz na dramatickou postavu a ostražitě zacházet s dramatickým charakterem; důsledně jej odlišovat od dramatické postavy a nepřijímat Hořínkovu koncepci z roku 1970, která chápe oba pojmy jako podnět k **procesu**, jenž **vždycky směřuje** od dramatické postavy k dramatickému charakteru.

Přijmout tuto Hořínkovu koncepci znamená spět okamžitě a cíleně k interpretaci. Už v prvním dílu jsem napsal, že to není mým cílem. Což nyní opět naléhavě opakuji; jde mi o „dramaturgické čtení, dramaturgickou technologii“, kdy cílem je zjistit základní údaje o tom, jak je drama jako literatura – a tedy dramatická postava jako kategorie literatury – uspořádáno, jaké předpoklady dává k tomu,

aby bylo jednak čteno a jednak na základě svých „směrnic“ transformováno do jevištní, divadelní podoby. O interpretaci tu v žádném případě nejde. Dramatický charakter se ovšem vždycky na tomto poli ocitá. Hořínek ve své studii říká: „Dramatický charakter není v dramatickém textu prostě a beze zbytku dán (jediné, co je objektivně dáno, je určitá kontinuita, návaznost, dramatická logika v projevech dramatické postavy): je zobecněním založeným na **interpretaci** (činů, motivů, vztahů – *zvýraznil J. C.*) a syntéze dramatické postavy. K tomuto zobecnění dochází v procesu vnímání („čtení“) dramatického textu. Je tedy pojem dramatického charakteru vždy do jisté míry subjektivní.“ Interpretace a subjektivita jsou nezbytné a přirozené při zrodu charakteru. Pramení totiž z ontologické podstaty dramatické postavy jako fiktivního literárního subjektu, který je v dramatickém textu realizován **slovem**.

Kurs obecné lingvistiky Ferdinanda de Saussura označil povahu jazykového znaku za „libovolnou nebo poměrně libovolnou“ a vztah mezi označujícím a označovaným za závislý na proměňující se konvenci. Od té doby se zkoumá způsob, jak se k sobě tyto dvě složky mají. Všechny teorie se prakticky shodují v tom, že jazyk prokazuje vlastní hodnoty, když se svěřuje fonémům – jednotkám **bez označovaného**. Proto jsou fonémy zárukou oné libovolné povahy znaku. Zbývá ovšem důležitá otázka: jakým způsobem za těchto okolností nabývá jazykový znak své sémantické hodnoty? Což může být formulováno také tak: jakým způsobem tuto sémantickou hodnotu získává čtenář?

Literární dílo se proto stává předmětem výzkumu v rovině rozdílných vrstev významových jednotek, zobrazovaných předmětností a schematizovaných aspektů, kdy jazykový znak vykazuje – jak říká polský literární teoretik Roman Ingarden, jehož termín zdá se mně nejlépe vystihovat podstatu jevu, o nějž nyní jde – místa **nedourčenosti**. Čtenář si může tato místa nedourčenosti adekvátně či neadekvátně vyplňovat. Literární dílo je na jedné straně víceznačným konkretizovatelným schématem a na straně druhé konkretizací, jež vznikla v čtenářově recepci. Ona konkretizovatelná schémata nabízejí čtenáři jisté podněty, které jej určitým způsobem orientují při recepci díla a zároveň ponechávají prostor pro vlastní interpretaci. Dokonce si ji díky oné nedourčenosti přímo vyžadují. Takto lze z jistého hlediska chápat i vztah mezi dramatickou postavou a dramatickým charakterem.

Dramatická postava je z tohoto úhlu pohledu ona „schematická vrstva“, která vyplývá z díla, ono „koncretizovatelné schéma“. Dramatický charakter je potom

konkretizací, prostorem pro čtenářskou subjektivní interpretaci. Tuto interpretaci může – a svým způsobem vlastně musí – provádět kterýkoliv z tvůrců inscenace: dramaturg, režisér, herec, scénograf atd. Ale „dramaturgické čtení“, „dramaturgická technologie“ – by měly na místě prvním zkoumat a poznávat podněty, které poskytuje dramatická postava jako **konkretizovatelné** schéma.

To je druhý důvod, pro nějž nemohu přijmout Hořínkovu koncepci. Je ryze pedagogický. Musím přiznat, že tato koncepce, která interpretaci směřuje k dramatickému charakteru, se prosazuje důsledně a skoro bez výjimky v práci s dramatickou postavou právě v pedagogické praxi. Vždy, když se by jen letmo dotkneme s posluchači otázek dramatické postavy, nemluvě už o tom, když se jimi začneme zabývat podrobněji, nastoupí interpretace a vytváření subjektivních představ o dramatickém charakteru. Vzniká soubor konkrétních rysů fyzických, morálních a především psychologických. Nebo v rámci tradice českého herectví i divadla je dramatický charakter hlavně psychologickou identitou postavy. Dramatická postava jako by neexistovala. Na tomto místě se samozřejmě nabízí otázka, proč tento pojem neponechat pouze teorii, když praxe s takovou vytrvalostí použitelnost, ba samu potřebnost tohoto pojmu vyvrací. Odpověď na tuto otázku se znovu musí vrátit k samotné podstatě „dramaturgické technologie“, kdy připomenutí některých názorů Jiřího Veltruského nabídne na toto téma jiný, důležitý úhel pohledu.

Ve studii *Drama jako literární dílo a divadelní představení* stručně, hutně a promyšleně sleduje drama jako součást divadelního systému (divadla jako uměleckého druhu) v kontextu vývoje divadelní teorie od počátku 20. století; re-spektive od vystoupení Maxe Herrmana, jenž se „rozhodl vyloučit dramatickou literaturu z dějin divadla“ (*Příspěvky k teorii divadla*, str. 95). Proti tomuto principu „emancipované“ divadelní vědy vznese Veltruský několik námitek. Za prvé tvrdí, že zkušenost dokazuje, že dramatický text je stále vnímán jako literární struktura ve struktuře divadelní: „Rozhodně není nijak paradoxní, že se v představení stále ještě projevuje literární struktura dramatu [...]“ (tamtéž, str. 98). Za druhé upozorňuje, že „v představení jsou všechny složky literární struktury vzájemně propleteny, často integrovány s naprosto odlišnými složkami divadla“ (tamtéž, str. 99). Přitom tyto tak radikálně různé znaky „se navzájem kombinují při výstavbě jednotné a integrované struktury, divadelního představení“ (tamtéž). A za třetí říká toto: „[...] při představení jsou všechny složky literární struktury, tedy znaky jazykové, víceméně integrovány do hereckého projevu“ (tamtéž).

„Dramaturgická technologie“ se pohybuje mnoha svými postupy na poli, jež tato tři Veltruského tvrzení vymezují; snaží se je využít prakticky. Tato „dramaturgická technologie“ ovšem funguje a existuje pouze – nebo alespoň ve výrazné podobě a určující dominantní míře – v **činoherním** divadle **dramatického** typu, jehož nedílnou součástí je drama jako specifický literární druh, jako **literatura**. Tato skripta se vskutku plně a jenom soustřeďují na tuto činohru, již chápu v tom smyslu, jak ji definuje Zich hned v první větě první kapitoly *Estetiky dramatického umění*: činohra jako **drama mluvené**. Dramatičnost samozřejmě nelze vztahovat jenom na tento druh „mluveného“ dramatu (nebo chcete-li: divadla), může se uplatňovat i vruzích jiných. Ale předmětem zájmu těchto skript je jenom takto pojatá a definovaná činohra, jež se zrodila v renesanci, rozvíjela v baroku, definitivně konstituovala v klasicismu a od druhé poloviny 18. století až do počátku století dvacátého se stala dominujícím druhem evropského divadla. V tomto typu činohry vzniká a existuje znak člověka vždycky na základě fiktivního literárního subjektu a v nějaké míře a podobě je i v představení tento subjekt zachován. Takto se – jak říká Veltruský – proplétá a kombinuje s naprosto odlišnými složkami divadla, je jimi ovlivňován a zpětně je ovlivňuje. Účastní se **svým podílem** procesu výstavby jednotné integrované významové struktury inscenace a posléze divadelního představení. A účastní se ho – zdůrazňuji znovu – především jako fiktivní **literární** subjekt; jako **postava literární**. Tato účast je o to větší, že jde o tu literární složku, která se přímo týká hereckého komponentu činoherního systému divadelního jazyka, jenž má klíčovou úlohu při vzniku sémiotického systému divadelního. V tomto smyslu se dá možná nejlépe rozumět Veltruského tvrzení, že herecký komponent do sebe integruje všechny jazykové znaky.

Proto se zdá být nanejvýš potřebné i prospěšné nepovažovat dramatickou postavu za „označení pouze technické“, ale pokládat ji za kategorii podstatnou, zásadní. Dokonce bych se odvážil říci, že dramatická postava je z jistého hlediska kategorií **prvotní**. Říkám to s vědomím, že mohou oprávněně vzniknout pochybnosti o tomto názoru, protože jsem se přihlásil k Lukešem citovanému Aristotelovu výroku o prioritě děje před povahami. Ale: řeč je v tomto případě o povahách, tedy o dramatickém charakteru. Zatímco dramatická postava je pro mne neoddělitelně a trvale svázána s dějem. Je jeho spolutvůrcem a nejenom to: **skrze děj, dějem vzniká**. Odvolávám se tu na pasáž z *Estetiky dramatického umění*, kterou začíná její kapitola VI. – Dramatický děj. První její věta otevřeně položí onu

„aristotelovskou“ otázku: „Co je *hlavní* pro dramatické dílo: dramatické osoby či dramatický děj?“ (viz EDU 2018, str. 157) Odpověď na tuto otázku začíná Zich takto: „Ústřední pojem dramatického umění jest *lidské jednání*, jež jsme si definovali jako takovou akci osoby, jíž se má působit a působí na osobu druhou. Požadavek, aby drama obsahovalo jednání, je podmínkou nejen nutnou, ale i postačující; jím se obsah dramatu ve své podstatě vyčerpává.“ (tamtéž, str. 158) Zichova dramatická osoba ovšem – jak víme – patří představení, divákovi. V rámci Zichovy estetiky, kde divadelní dílo nelze odvodit a vyložit z jiného znakového systému, všechno, co je řečeno o dramatickém ději a dramatických postavách, neplatí pro dramatický text. Nicméně – Zich tu mluví o dramatu a zřejmě nahlíží drama také jako literaturu, protože pokračuje takto: „Zajisté může být jednání i v eposu, ale je tam jen případné, nikoliv nutné. V románě mohou být též popisováni lidé, kteří (nebo: když) spolu nejednají, a líčeny i ty děje, jež nevznikají vespolným jednáním lidí – to vše bez újmy na jeho podstatě. Proto jsou obecně ‚osoby‘ a ‚děje‘ v eposu mnohem samostatnější a na sobě nezávislejší elementy než ‚osoby‘ a ‚děje‘ v dramatu. Nedejme se mýlit slovy! V dramatu nejsou osoby, nýbrž dramatické osoby, nikoli děje, nýbrž dramatické děje – a tato specializace je způsobena právě jednáním.“ (tamtéž, str. 158) Snad tato pasáž tímto srovnáváním eposu, románu a dramatu dovoluje konstatovat, že obecně jde v epice i dramatu o **znak člověka**, jenž vznikl v jazykovém znakovém systému. V našem případě na půdě dramatu. Odtud se také zrodil pojem, jenž dal název těmto skriptům: **Dramatická postava**. Bude v nich vždycky značit znak člověka existující v dramatu, zatímco dramatickou osobu ponechají tam, kam ji umístil Zich: v divadle.

Prohlašuje-li Zich, že pojmy dramatická osoba a dramatický děj „jsou atributem ‚jednání‘ tak spřeženy, že jsou z nich pojmy *souvztažné* (korelátní), tj. také, z nichž žádný nemůže existovat bez druhého“ (tamtéž, str. 158), vztahuje se to v těchto skriptech na dramatickou postavu i na dramatický děj, jež jsou v dramatu vytvořeny jazykovými prostředky. Tento princip uplatňují oba díly *Základů dramaturgie*. Vycházím z přesvědčení, že Zichovo „nejradikálnější domyšlení základní teze“ jeho teorie, jak nazývají jeho axiom, že drama se vyčerpává jednáním, autoři Poznámek a komentářů k druhému vydání jeho *Estetiky dramatického umění* Ivo Osolobě a Miroslav Procházka, platí i pro drama jako literaturu. Přijímám dramatické postavy a dramatický děj jako kategorie korelátní i v dramatu, kde také nemůže jedna bez druhé existovat. Proto Zichovu odpověď na „aristotelovskou“

otázku považují i za možnost postavit z jistého úhlu pohledu – se vším rizikem, jež v sobě takový názor ukrývá – na první místo dramatickou postavu.

Vede mne k tomu i následující věta z doposud citovaného místa *Estetiky dramatického umění*: „Dramatické osoby jsou ty, jež jednají s jinými, ale toto vespolné jejich jednání jest právě dramatickým dějem“ (tamtéž). Tuto větu lze svým způsobem rozšířit a upřesnit jiným citátem ze začátku *Estetiky dramatického umění*: „To je *děj dramatu* a my můžeme tedy konstatovat, že děj dramatu je tvořen jedi- ně osobami dramatu; tj. tento děj není něco mimo ně, čeho by se osoby ty snad jen „zúčastnily“: ony jej přímo *dělají*“ (tamtéž, str. 44). I v tomto případě Zich samozřejmě mluví o dramatických osobách, tedy o součásti divadla. Ale i tvrzení o prvotnosti dramatické postavy se touto citací podle mého názoru doplňuje a vskutku upřesňuje. A není to snad až tak neodpustitelné provinění proti Zichovi. Jde v obou principech stále o tentýž princip dramatickosti; a už se projevuje v literatuře-dramatu nebo na jevišti v inscenaci či v divadelním představení. Je to neustále tatáž podstata, jíž se věnoval už první díl těchto skript: Dramatičnost je pro mne kvalitou, která se rodí v okamžiku, když zobrazované a sdělované subjekty, jež jsou znaky lidí, stanou před problémem, jenž je pro ně nesnesitelný a musí se jej stůj co stůj pokusit odstranit jednáním. Jestliže tento princip realizuje drama jako celek a realizuje i jeho jednotlivé kategorie, jimiž tento celek uspořádává jako dílo jedinečného literárního druhu, jež se takto chce rovněž prosadit na jeviště a být viděno a slyšeno jako divadlo (nikoliv pouze čteno), pak se musí nějak uskutečňovat i ve fiktivním literárním subjektu (literární postavě). Nebo jediné tak existuje tento fiktivní literární subjekt **současně, také** jako postava dramatická, která zajišťuje proveditelnost a předveditelnost na jevišti, možnost „existenciálního“ bytí divadelního.

Především však zabezpečuje vznik znaku člověka. Mohli bychom možná v tomto okamžiku výjimečně pro tento znak použít pojem **postava**, aniž bychom rozlišovali, zda jde o postavu literární či o hereckou postavu, jež je znakem, který tvoří herec, či o dramatickou osobu, do níž obojí splývá při představení. Je to prostě postava bez jakéhokoliv predikátu, jež tu stojí jako **univerzální** pojmenování pro znak člověka v **dramatickém** díle, jehož podstatou je to, že každým svým komponentem, každou svou dílčí kategorií i jako celek utváří **jednání**, které tvoří dramatickou situaci dramatu. Na bázi této univerzální dramatickosti vzniká organicky možnost prolínání, prostupování dvou sémiotických systémů: literárního

a divadelního. Jak fiktivní literární subjekt vytvořený v materiálu jazyka, slova dramatikem, tak herecká postava vytvořená hercem v jeho materiálu, v činohře tělem, se setkávají na principu jednání. A toto setkání dvou sémiotických systémů na bázi jednání vnímá v představení divák jako dramatickou osobu. Z tohoto hlediska je postava rozhodujícím nositelem jednání. Realizuje akce, jež ve svém úhrnu usilují o změnu, která odstraňuje nesnesitelnost a vytváří celkovou dramatickou situaci dramatu i jednotlivé situace dílčí. Takto vzniká **děj**: jako vzájemné jednání postav (systém všech akcí a protiakcí jednotlivých postav). Ať už jsou provedeny v jakémkoliv materiálu a jsou výsledkem tvorby kteréhokoliv tvůrce, dramatika či herce a jejich součinnosti s ostatními tvůrci subsystému jevištního jazyka: režisérem, scénografem, kostýmním výtvarníkem, skladatelem hudby atd.

To je Zichova „souvztažnost“ dramatické postavy a dramatického děje, protože toto odstranění nesnesitelnosti dramatické situace nelze v dramatu realizovat jinak než jednáním – systémem akcí a protiakcí postav. Proto i ten důraz, s nímž Zich trvá na tom, že jde o **dramatický** děj a **dramatické** postavy. Nebo substance dramatičnosti, základ a podstata tohoto jevu, stálý nositel proměnlivých vlastností, něco, co nepotřebuje pro svou existenci a pro své vysvětlení nic jiného, je v jednání. Jestliže jsem v předešlém odstavci opustil na chvíli to tak důležité adjektivum dramatický, bylo to proto, abych pod pojem postava mohl subsumovat všechny materiály, sémiotické systémy a tvůrce jevištního subsystému podílející se na vzniku a existenci významu i smyslu, které tento znak v představení nabízí divákům. Přiznám se navíc, že jsem takto chtěl překonat jistou terminologickou potíž, na niž tato skripta narážejí. Držím se pojmů Zichových, jež uplatňuje v *Estetice dramatického umění* pro znak člověka i pro jeho význam a smysl. Pracuji tak s pojmem herecká postava pojmenovávajícím znak, jež ve svém materiálu vytvořil herec. Stejně tak používám pojem dramatická osoba, jenž označuje význam a smysl znaku, které vnímá divák v představení. Zich ovšem také běžně používá pojem dramatická postava, pod nějž právě zahrnuje souhrnně znak člověka (hereckou postavu) i jeho význam a smysl (dramatickou osobu). Protože se nezbývá fiktivním literárním subjektem a jeho vstupem do divadelního díla, nečiní mu toto souhrnné pojmenování žádné potíže. Leč: nepodařilo se mně – bohužel – najít jiný pojem než dramatická postava, jenž by vyjadřoval lépe, že v těchto skriptech jde o znak člověka existující v literatuře a jejím materiálu a který zároveň tím, že je tvůrcem a nositelem jednání, tedy kotví v dramatičnosti, směřuje

neodbytně na jeviště, nárokuje si být plnohodnotnou součástí divadla. Pro tento „dvojdový“ jev, jenž už svým způsobem naznačuje propojení dvou sémiotických systémů, platí v plné míře a nekompromisně ona Zichova souvztažnost dramatické postavy a dramatického děje.

Aby však tato souvztažnost vznikla, je **prvotně** zapotřebí, aby postava dramatu uměla **sama** udělat, utvořit, zformovat dramatickou situaci jako nezbytný podnět k jednání; aby byla **sama** nositelem problému, jenž je pro ni a případně i pro jiné postavy nesnesitelný. V dobrém dramatu vytvářejí dramatické postavy svůj problém a nemohou pak dělat nic jiného než jednat tak, aby se s ním vyrovnaly. Uskutečňují vzájemné akce a protiakce, jež provádějí jednotlivé dílčí situace, které se „řetěží“, rozvíjejí **děj** jako celistvý systém jednání dramatu. Tu prvotnost dramatické postavy chápou tedy také z hlediska **funkce** dramatické postavy při vzniku dramatickosti. Ta svým jednáním produkuje nesnesitelnost, aby ji potom rovněž jednáním odstraňovala. Tak se rodí jednání, a tím i předpoklady k tomu, aby dramatický text jako literatura vstupoval do divadla a stával se organickou součástí jeho znakového systému. Znak člověka v dramatu je v tomto pohledu postavou, jež se jako dramatická konstituuje tím, že vyvolává jednáním v život problém, který je nesnesitelný, a pak tento problém dalším jednáním řeší. Tím stojí na počátku vzniku dramatické situace dramatu, jež je podmínkou celkové dramatickosti textu.

Hamlet – „titulní“ postava Shakespearova dramatu *Hamlet princ dánský* – se v tomto dramatickém textu poprvé představí ve 2. výstupu I. dějství (I.2.). Hned tady, v prvním rozhovoru mezi ním a králem Claudiem dojde ke kolizi. V prvním dílu *Základů dramaturgie* chápou kolizi jako porušení, které nemůže porušením zůstat. Není to ještě rozvinuté jednání, jsou to předpoklady k němu. Je to první krok do dramatické situace dramatu. Hamlet svým chováním a zjevem – celý v černém a stále smutný, ponořený do sebe – porušuje harmonii královského dvora, který slaví svatbu nového krále Claudia s ovdovělou královnou Gertrudou, matkou Hamletovou. Proto se Král s Královnou snaží, aby to změnili. Přesvědčují Hamleta, aby změnil své chování, myšlení, citění. Hamlet se brání, ale po novém naléhání matky, aby zůstal v Dánsku a neodjel zase do ciziny studovat, slíbí, že se bude snažit, jak to bude možné. Když Král s dvorem odejde, má Hamlet velký monolog. V jeho druhé části vyjádří hluboký nesouhlas s tím, co učinila a činí jeho matka, a štítivé opovržení nad novým Králem. Kolize se prohlubuje, Hamlet se nemůže smířit s tím, co se děje na dánském královském dvoře. Vidí budoucnost černě, ale musí mlčet.

Do textu vstoupila vskutku dramatická postava, nebo stojí před problémem, jenž je pro ni nesnesitelný. Tento svůj stav dává zřetelně najevo. Tím nutí jiné postavy, jímž se její projevy a postoje nelíbí, k tomu, aby na ni působily, uskutečňovaly vůči ní své protiakce, nebo tato postava Hamlet svým chováním a jednáním pro ně rovněž vytváří problém, jenž je pro ně přinejmenším hodně nepříjemný a chtěly by jej odstranit. Touto kolizí s Královnou a především Králem se však Hamletova schopnost realizovat jako **dramatická** postava svým jednáním problém, jenž utváří pro něho i jiné dramatické postavy nesnesitelné životní podmínky, nevyčerpává. Je tu ještě první část Hamletova monologu. V ní vyjadřuje absolutní znechucení nad celým světem a touží po smrti. Leč – sebevraždu nemůže spáchat, protože ji bůh nedovoluje. Neboli: Hamlet jako dramatická postava vnímá a reflektuje jako problém celý svět, jehož nesnesitelnost je pro něho neřešitelná, protože jediný čin, jenž by umožnil její odstranění, je zakázán nejvyšším božským zákonem.

Snad tento výklad konkrétně ukázal, proč si dovoluji z některých aspektů mluvit o prvotnosti dramatických postav. Zároveň však nabízí i další kontext. Je nepopíratelnou skutečností, že hlavním prostředkem, jímž se dostává do dramatického textu slovo, je **mluva** postav. Z hlediska gramaticko-stylistického je to přímá řeč, v níž jsou graficky zachyceny, realizovány a stabilizovány promluvy jednotlivých postav. Milan Lukeš v *Umění dramatu* říká, že přímá řeč je pro drama, dramatika povinná. Je používána k tomu, aby jí herecké postavy na jevišti mluvily. Je tedy především prostředkem slovní komunikace. Mluva postav je však v dramatickém textu také činitelem, jímž se rodí a projevuje ontologická podstata dramatu – slovní, jazykový materiál, který dělá drama literárním druhem. Jsou tu zajisté ještě scénické poznámky. Veltruský ve studii *Dramatický text jako součást divadla* pokládá za jeden ze základních protikladů dramatu jakožto literárního druhu protiklad přímé řeči a autorských poznámek a připomínek. „V divadelním představení tyto poznámky odpadají a vzniklé mezery v textu jsou nahrazeny mimojazykovými znaky. To není libovolný proces, ale právě otázka transformování jazykových významů do jiných znakových systémů. Přeskupuje se tak celá významová výstavba díla. Rozsah změn záleží na tom, jak hojně a závažně byly autorské poznámky v textu, to znamená, jak značné mezery vznikají jejich vynecháním“ (Jiří Veltruský: *Příspěvky k teorii divadla*, str. 79).

I když je toto téma důležité, v souvislostech těchto úvah je zajímavé pouze z hlediska „mezerovitosti“ – či „nedourčenosti“ – dramatické postavy; tedy

z hlediska její významové výstavby jazykem. Milan Lukeš v kapitole Vedlejší text v knize *Umění dramatu* říká, že „nejvyšší informační hodnotu má seznam dramatických postav“ (str. 32) a „z vedlejšího textu je jen jediná jeho položka nezbytná: totiž (byť) nedokonalé vyznačení mluvčích před replikami“ (tamtéž). Odtud datuje Lukeš dějiny vedlejšího textu a zároveň si díky tomu dovolí i konstatování, že „zjevně nejstarším a stále klasickým druhem poznámky je ta, která se vztahuje k dramatické postavě“ (tamtéž, str. 35). V tomto smyslu pokládá za „elementární sdělení“ informace o příchodu postav a do jisté míry o jejich odchodu, i když upozorňuje na to, že starší texty už tomuto faktu často nevěnovaly takovou pozornost a spokojovaly se s pouhou poznámkou „Exeunt – odejdou“. Všechny další poznámky patří k onomu typu, o jejichž odstranění říká Veltruský, že zvětšují „mezerovitost“. Přímá řeč poskytuje ovšem v dramatu neskonale více informací než scénické poznámky. A při pojmenovávání určitých jevů ponechává nakonec méně mezerovitosti než scénické poznámky. „Oprávněně se tedy hovoří (s volným použitím starořeckého termínu) o didaskaliích, tedy o návodech a pokynech skrytých v dialogu,“ píše Milan Lukeš (tamtéž). Vzápětí však upozorňuje, že už Lessing varoval před „přepjatou důvěrou“ v tato didaskalia. Cituje z jeho *Hamburské dramaturgie* slova o Terentiových textech, kde je třeba správnou akci uhodnout a dokonce někdy jako by slova přímo vyjadřovala opak akce. Problém „nedourčenosti a mezerovitosti“ literatury působí – jak vidět – velké potíže už drahnou dobu. Není proto divu, že za těchto okolností dramatický charakter zaujal rozhodující a dominantní postavení při transformaci literární postavy do divadelního znakového systému. Nebo jeho „reálnost“ nahrazovala přirozeně a okamžitě všechny meze-ry, které svými informacemi způsobovala literatura.

Za těchto okolností lze pak pokládat poměrně zdůvodněně dramatickou postavu vskutku jen za technickou záležitost a přeskočit od ní rovnou k dramatickému charakteru; tedy k tvorbě herecké postavy jako interpretaci dramatické postavy. Tato skripta ovšem zkoumají možnost a chtějí pěstovat schopnost „dramaturgické technologie“ uvědomovat si některé principy uspořádání dramatického textu jako kvality, která může ovlivňovat a dokonce za jistých podmínek i spolurozhodovat systém a strukturu inscenace jako výsledek transformace literatury (dramatického textu) do divadla. Současná divadelní praxe, která díky dominantnímu postavení režiséra, jenž se od Mejercholdovy inscenace Gogolova *Revizora* může pokládat za „autora inscenace“, nepřikládá velmi často systému a struktuře textu

význam, jenž by tímto způsobem spolutvořil její systém a strukturu. Respektuji všechny jevištně-realizační možnosti – inscenační alternativy – jež si činohra ve svém vývoji osvojila a jimiž tak nebo onak **podřídila** dramatický text, literaturu jevišti, divadlu. Jsem však přesvědčen, že čím lépe je dramatický text napsán jako vskutku dramatický, tím více se prosazuje v inscenaci. To platí jak pro celek, tak pro jednotlivé komponenty jevištního systému. Zvláště silně to platí pro dramatickou postavu. Jestliže „dramaturgické čtení“ svou nedokonalou „technologií“ v počáteční fázi přípravy inscenace nedostatečně rozpozná specifické kvality literární postavy jako **dramatické** nebo je nerozpozná vůbec a rovnou zamíří do roviny interpretace – což znamená v běžné praxi činohry tvorbu „dramatického charakteru“ – pak může dojít k řadě potíží, kdy se dokonce dramatický text své transformaci vzepře, protože nerespektuje způsob, který svým uspořádáním vyžaduje.

Tato záležitost je ovšem daleko širší, má ještě mnoho dalších podob a souvislostí. Na ně není v těchto skriptech místo. Pokládám však za nutné přece jen připojit vysvětlující poznámku. Jak už jsem napsal, tato skripta zkoumají výlučně činohru jako jeden druh divadla, jenž se kontinuálně vyvíjel od renesance až po první léta 20. století, aby konce i vrcholu této vývojové etapy dosáhl v symbióze dramatického díla A. P. Čechova a inscenačního stylu K. S. Stanislavského a MCHATu. Tady byla završena linie, jež za cíl a smysl inscenace pokládá interpretaci dramatického textu jevištní realizací s plným poznáním, vědomím i respektováním způsobu uspořádání systému a struktury konkrétního dramatického textu. Z praxe tohoto interpretačního jazyka činohry tato skripta vycházejí, o ni se opírají. Tato praxe opravňuje i názor, že dobře napsaný dramatický text může ovlivňovat a spolutvořit podobu inscenace. A také přesvědčení, že takový dramatický text v celku i v jednotlivostech může klást slabší nebo i silný odpor takovému „scénování“, které toto uspořádání nebere na vědomí – zejména pak princip dramatičnosti. A může tak působit potíže při transformaci literatury do divadelního díla jinými, zcela odlišnými prostředky jeviště. Proto stále upozorňuji na závažnost „dramaturgického čtení a dramaturgické technologie“ nebo usiluji přesvědčit o tom, že na počátku tvorby inscenace, která se opírá o dramatický text, je poznání jak jeho princip dramatičnosti a jeho provedení mohou působit při vzniku inscenace. Což neznamená, že toto působení musí být přijato a inscenace se mu musí podřídít. Ale vědět se o něm podle mého soudu musí. Což platí jak pro způsob transformace, která zcela odmítne uspořádání dramatického textu, i pro způsob, jenž jaksi přeskochí

při veškerém respektování textu „spodní patra“ poznávání literatury, jejich kategorií a komponentů, a rovnou zamíří k transformaci jevištěm.

Nemůžeme ovšem v těchto souvislostech pominout otázku, jež se táhne jako červená niť literární vědou: Existuje v literatuře princip, jenž nabízí čtenáři nějaké pokyny, jak alespoň v základních rysech chápat **uspořádanost** literárního díla, a tak získat klíč k jeho pochopení? Jsou teorie, které odpovídají na tuto otázku kladně, jiné jsou v tomto směru skeptičtější a další takovou možnost zcela popírají. Upozornil jsem na tuto otázku jenom proto, abych poukázal na **obecný uměnovědný** kontext tématu, jež obsahuje pojem dramatická postava. Podstata je v tom, zda ji budeme brát jako součást uspořádané entity komponentů, jež ve strukturálních vazbách vytvářejí zcela nové vlastnosti, které jsou **příslušné** právě jen této entitě – systému. Nebo ji uchopíme jako samostatný podnět k subjektivnímu domýšlení a vymýšlení vlastností a rysů, jež dohromady utvoří dramatický charakter. Drama je vskutku systém, jehož podstatou je, že svými strukturálními vazbami i funkcemi přetváří, modifikuje jak jazykový materiál, tak i kategorie, jež jej uspořádávají a jež má společné s literaturou (s epikou: fabule, děj), aby splnily **finální** úkol, který systém dramatu **integruje**: vytvořily jednání jako konstituující prvek dramatickosti. To platí i o dramatické postavě. Přetváří a modifikuje fiktivní literární subjekt – literární postavu – aby se podílela na realizaci tohoto finálního integrujícího úkolu spolutvůrce jednání. V jistém smyslu opět dokonce jako kategorie prvotní, protože bezprostředně ovlivňuje komponent, jenž v definitivní instanci určuje systém a strukturu inscenace; to jest komponent herecký. Rozhodnutí, zda připustíme existenci jakéhosi orientačního klíče ke čtení literatury, má tak praktické důsledky nejenom pro „dramaturgickou technologii“ obecně, ale i pro způsob, jak budeme nakládat s pojmem dramatická postava.

Když Miroslav Procházka uzavírá v knize svých studií *Znaky dramatu a divadla* úvahy „o sémiotických tématech v české meziválečné teatrologii“, vrací se k Veltruského „utváření jednotlivých složek divadelní struktury dramatickým textem“. Konstatuje, že „pochopíme-li Veltruského studii ve smyslu textu inherentních hodnot, jež jistým způsobem ovlivňují jeho interpretaci, pokud je tento přijat vcelku jako podklad představení, pak oceníme řadu poznatků [...]“ (*U základů sémiotiky divadla*, in *Znaky dramatu a divadla*, Praha 1988, str. 231–232). V tomto duchu je možné předpokládat, že dramatická postava jako kategorie dramatu se výrazně podílí na utváření herecké postavy, a tím i dramatické osoby. Že není

jen technickou představou, která do tohoto procesu vstupuje na bázi interpretační v rovině více či méně subjektivního doplňování a domýšlení „mezerovitosti“ textu v podobě dramatického charakteru. Dramatická postava je – takto nazírána – **subsystémem** celkového systému dramatu a uskutečňuje se jako jedinečný **systém** jednání, jež tvoří – a v tom má Zdeněk Hořínek pravdu – dva subsystémy: řeč (mluva) a činy.

Promluva

Dramatická postava skutečně není pouze a jedinež znakem člověka jednoznačně mířícím k tomu poskytnout herci inspiraci k realizaci tohoto znaku ve vlastním materiálu. A už vůbec ne takovým způsobem, že by poskytovala přímý **referenční** odkaz k nějakému konkrétnímu člověku. Tyto možnosti se ovšem v dramatické postavě vždycky v nějaké míře a podobě vyskytují a tvorba herecké postavy je může využívat. Ale v kontextu „dramaturgické technologie“ je zapotřebí zřejmě dramatickou postavu číst a reflektovat jako „znak reprezentující souvislost“, jenž nezkoumá znak člověka jako samostatnou veličinu, až jakoby „zvěcněnou“, existující jako „skutečný“ člověk, ale spíše jako jakousi **abstrakci**, která vstupuje do nejrozličnějších vazeb a v nich označením souvislostí plní svou **funkci**. Bráním se tak jistě „reifikaci“ dramatické postavy; či spíše tomu, aby byla vykládána a v „dramaturgickém čtení“ používána jen tímto způsobem.

Toto pojetí dramatické postavy jako „abstraktní funkce“ působící v rámci strukturálních vazeb systému dramatického textu by nemělo vzbuzovat dojem, že nemůže nebo dokonce nechce nijak „zasahovat“ do způsobů a podoby, jimiž na jevišti nakonec vznikne celistvý znak člověka, na němž se podílí jak literatura svým jazykem, tak herec a jeho tělesný materiál a jež vnímá divák jako dramatickou osobu. Formulaci, která definuje funkci „jako znak pro souvislost“, jsem převzal z knihy Oswalda Spenglera *Zánik západu*, z kapitoly O smyslu čísel. Inspirovala mne k tomu kniha *Pragmatika lidské komunikace*, v níž její autoři Watzlawick, Bavelasová a Jackson tímto způsobem vykládají pojem funkce v komunikaci, o níž v této části skript – tedy o komunikaci mluvou, řečí, prostě o komunikaci verbální – půjde. Proto se mi zdá, že přijmout pojetí funkce jako „znaku pro souvislost, jíž chybějí hlediska jako velikost, tvar a jednoznačnost, **znaky pro nekonečnost možných pozicí** [...]“ může být i pro naše účely inspirující a výhodné (*Pragmatika lidské komunikace*, Hradec Králové 1999, str. 20 – *vyvýraznil J. C.*). V tomto smyslu chápu „abstraktnost“ funkce dramatické postavy jako určení principů, které ji konstituují jako specifický subsystém dramatu, jenž se v rámci této specifčnosti účastní na vzniku a existenci jednání – dramatičnosti. Toto je **invarianta** funkce

dramatické postavy. Varianta je potom obsažena ve slovech „nekonečnost možných pozicí“, jež vyjadřují fakt, že tato funkce je realizovatelná nejrůznějšími způsoby v nejrůznějších podobách. Je to soubor znaků, které označují, čím se postavy od sebe liší; proč jsou jedinci, individualitami. V této rovině zřejmě dramatická postava nejvíce působí na vznikání „reálných rysů“, jimiž herec vybavuje svou hereckou postavu a vytváří její referenční aspekt.

Nemělo by však nikdy jít o jev, jež Barthes nazval „efektem skutečnosti“. Znamená ztrátu vědomí, že dramatická postava není skutečnou lidskou přirozeností, že to „není životní pravda – nebo alespoň ‚pravděpodobnost‘“. Evropská činohra má od poloviny 18. století, od osvícenství, výraznou tendenci chápat a interpretovat dramatické postavy jako lidi, jež přímo „ze života“ vstupují do dramatu. Jako to učinila Diderotovi v *Rozpravách o nemanželském synovi* jedna z postav, když vešla jako „reálná“ do jeho pracovny. Snad je to příklad výjimečný, krajní. Jakmile se však začne „vytvářet“ dramatický charakter, pak se tendence chápat dramatickou postavu jako „skutečného člověka“ vynořuje. Už se nečte a nevnímá dramatická postava jako fiktivní literární subjekt, jenž byl v rovině **diskurzu** o skutečnosti napsán, ale jako přímý odraz této skutečnosti, dokonce jako tato skutečnost sama. Jakmile se začne vytvářet entita morálně-psychologických rysů postavy, tedy její charakter, pak velice často nastupuje otázka, zda by tomu v životě tak mohlo nebo nemohlo být, zda to nebo ono odpovídá skutečnosti. Začíná působit „efekt skutečnosti“.

Pojetí dramatické postavy jako **fiktivního** literárního subjektu nabývá v tomto kontextu a pohledu dalšího významu. Pojem fiktivní označuje jevy smyšlené, neexistující. Zich mluví o tom, že herec sebou samým představuje „osobu myšlenou“. Právě tato „smyšlenost, fiktivnost“ činí také dramatickou postavu součástí literatury. René Wellek a Austin Warren ve své *Teorii literatury* v kapitole zabývající se podstatou literatury píšou mimo jiné toto: „Podstata literatury se však nejjasněji projevuje v souvislosti s referenčními aspekty. Centrum literárního umění samozřejmě nacházíme v tradičních žánrech, jako je lyrika, epika a drama. V nich všech se poukazuje k světu fikce, k světu imaginace. Výpovědi v románu, básni nebo v dramatu nejsou doslovně pravdivé, nejsou to logické poučky... Románová postava se liší od historické postavy nebo od postavy skutečného života. Skládá se jen z vět, kterými ji autor popisuje nebo které jí vkládá do úst. Nemá žádnou minulost, žádnou budoucnost a někdy ani žádnou životní kontinuitu. Díky tomuto elementárnímu poznatku se nemusíme zabývat mnoha kritickými úvahami věnovanými

Hamletovi ve Wittenbergu, vlivu, který měl na Hamleta otec, útlému a mladému Falstaffovi, dívčímu věku Shakespearových hrdinek či otázce, kolik dětí měla lady Macbethová“ (René Wellek, Austin Warren: *Teorie literatury*, Olomouc 1996, str. 33–34). Uvedené příklady ukazují, jak lze také doplňovat „mezerovitost“ fiktivního literárního subjektu a realizovat svět „životní pravdy nebo přinejmenším pravděpodobnosti“ dramatického charakteru. Výsledkem je morálně-psychologická „ne-mezerovitá“ entita, kde se klade hlavní váha na „psychologickou“ složku. Nebo ta přímočaře směřuje k **motivaci** – příčinám – jednání postav. A tato motivace – opět přímočaře – směřuje dále k tomu, aby z dramatického charakteru vznikla herecká postava. Tímto způsobem jistý typ inscenační praxe omezuje „čtení“ postavy jako fiktivního literárního subjektu; dokonce je často prakticky likviduje. A dělá to na bázi, která v českém činoherním divadle tvoří základní tradici herectví – na bázi herectví psychologické motivace.

Divadlo vzniklo a existuje asi především proto, aby „napodobilo“ (zobrazilo, vyobrazilo) člověka v situaci. Má k tomu ideální materiál: trojrozměrný **originál skutečného** člověka. Zejména od osvícenství dělá činohra toto napodobení jádrem svého usilování a pokládá je za svůj programový cíl. Je proto logické i přirozené, že poznávání „fiktivního literárního subjektu“ míří rovnou k maximálnímu využívání tohoto „člověčího“ materiálu, k „napodobení reálných lidí v reálné situaci“ – k **mimesis**, která je podstatou nejsilnějšího proudu činoherního divadla evropského typu. Ostatně: mimesis s dramatickostí neoddělitelně souvisí nebo její podstatou je vskutku „napodobení“ jednání člověka v určitých konkrétních okolnostech – tedy situacích. Takže dramatickост se nikdy zcela nemůže zbavit některých „reálných“ rysů – včetně těch, jež obsahují dramatické postavy. Je tu však vedle mimesis ještě jiný pojem, jež známe už od antiky, v naší divadelní terminologii ne příliš frekventovaný: **diegesis**. Znamená způsob „nápodoby“ prostřednictvím slov; události nejsou představovány jednajícími postavami, ale **vyprávěny**. Pro „dramaturgické čtení“ a jeho „technologie“ pokládám vědomí o tomto termínu za velmi žádoucí. Nebo trvale připomíná ontologickou podstatu dramatu, uloženou v jazykovém materiálu literatury a v jejím uspořádání, jež vypráví. Fiktivní literární subjekt je z tohoto pohledu součástí a prostředkem vyprávění. Platí to i pro „dramaturgické čtení“ znaku člověka v dramatu. Nebo při jeho reflektování se prosazuje zhusta silná a výrazná tendence chápat mluvu postav jen jako prostředek k dokonalému „napodobení“ prostřednictvím jednajících postav. Ve své

definici pojmu činohra to říká Jaroslav Etlík takto: „Už na příklad tím, že používá (činohra – J. C.) *mluvu*, nebo *mluva*, a nikoli zpěv či pouhý němý pohyb, je *skutečným, přirozeným komunikačním prostředkem mezi lidmi v opravdovém životě*“ (Jaroslav Etlík: *Činohra v Evropě a Severní Americe*, Divadelní revue, č. 1, roč. 2001, str. 59). V tomto kontextu je mluva v gramatickém, stylistickém smyslu je-
nom přímou řečí, která dává podněty k domýšlení a vytváření „reálné“ podoby
člověka, jež se stává jako dramatický charakter základem herecké postavy. Že je to
také prostředek, jímž drama samo sebe uskutečňuje jako způsob **vyprávění**, jako
ryzí, čistý literární druh, jako umění básnické, že tak dramatický text realizuje
sebe jako básnické dílo, se přehlíží.

V těchto souvislostech se potom pojem **diegesis** stává principem zásadním. Diegetické představuje svět fiktivní, uzavřený do sebe, podléhající vlastním zákoni-
tostem. Diegetický verbální projev je v tomto světě bytostně obsažen, je jeho tvůrcem
a podstatou, jeho vznik a podoba vyrůstají pouze z něho. Fiktivní literární subjekt
proto vypráví o událostech (fabule) a situacích (děj) a také o sobě. Zichův herec
tvořící „ze SEBE SAMA určitou postavu“ (EDU 2018, str. 52) nepochybně souvisí
s touto fiktivností literárního subjektu, nebo tato postava – jak píše Zich – předsta-
vuje třeba Macbetha. Tedy dramatickou postavu, již vytvořil v materiálu literatury
dramatik William Shakespeare a o níž vypráví tak, že je opravdu nesmyslné zabý-
vat se tím, kolik dětí měla manželka tohoto fiktivního literárního subjektu. Mluva
postav vskutku není jen prostředkem umožňujícím věrohodné „napodobení“ ko-
munikace lidí, ale i způsobem vyprávění. Znovu připomínám důslednost a argu-
mentovanost – jak o tom výmluvně svědčí studie *Drama jako básnické dílo* – s nimiž
Jiří Veltruský obhajoval možnost a právo dramatu existovat a být čten jako své-
právná a plnohodnotná literatura. Jeho „antizichovské“ (jak to nazývá Ivo Osol-
sobě ve svém doslovu k současnému vydání Veltruského studie) názory a postoje
vydatně přispěly k mému pojetí „dramaturgického čtení a dramaturgické techno-
logie“. Znamená to také zkoumání a poznávání dramatické postavy jako svébytné
a rovnoprávné součásti **literatury**, která se v ničem nevzdává kvalit, jež literatuře
patří. Ale přitom těmito kvalitami, skrze ně, konstituuje rysy, jimiž se fiktivní lite-
rární subjekt stává postavou dramatickou a svým zásadním dílem se účastní zroze-
ní **dramatičnosti** jako hodnoty, jež „dílo básnické“ směřuje k jevišti a do divadla.

Trvalým a primárním východiskem obou dílů skript *Základy dramaturgie*
je to, že dramatické texty lze opravdu také **číst** jako díla literární. V tom spočívá

„dvojdomost“ dramatu, která je zmíněna v úvodu I. dílu a která mne vedla k tomu, že jsem dramaturgii označil za činnost „na pomezí“. Od svého vzniku je dramaturgie především četbou **graficky** zaznamenaného textu; psaného, případně tištěného. Bernard Dort v roce 1971 charakterizoval dramaturgii jako kritickou reflexi transformačního procesu, na jehož začátku stojí jev literární a na konci jev divadelní. Což je do jisté míry i východiskem *Základů dramaturgie*; snaží se postihnout začátek tohoto procesu: Jak a proč drama jako literatura může vstupovat do divadla. I ty koncepce, které dnes při analýze divadla vycházejí hlavně a důsledně z problematiky jevištní realizace, považují za nevyhnutelnou analýzu textu alespoň v jeho základních kategoriích. Takové „čtení“ se nazývá „horizontálním“ neboli syntagmatickým a přisuzuje se mu schopnost rozeznat elementární významovou výstavbu. Zaujímá tak místo „stavebního základu“ fikce. Takže je takto vysloven jeden ze zásadních principů, které dovolují vnímat a číst drama jako literaturu: přítomnost fikce, smyšlenky.

Fiktivnost znamená dokonale iluzivní uzavřený svět s vlastními zákonitostmi, z něhož vyrůstá i mluva, která komunikuje jen a jen o tomto světě, tj. vypráví o něm adresátům, kteří jsou na druhém konci komunikačního řetězu. Každý dramatický text je tedy jako literatura komplexní jazykový znakový systém působící v procesu sociální komunikace. Drama takto existuje jako celistvý slovesný druh, v němž koexistují sémiotický systém přirozeného jazyka a sémiotický systém slovesného umění, jehož znakovost je dána jazykovou vrstvou textu. Tento „jazykový komunikační přístup“ tvoří vlastně první vrstvu, základ „dramaturgického čtení“ – zejména potom dramatické postavy. Nebo tímto přístupem se dá zřejmě neefektivněji – a tím i nejpříčetněji – řešit problém „čtení“ dramatu jako literárního druhu i to, že drama potvrzuje svou existenci právě jako specifický literární druh definitivně tím, že se stává součástí divadla. Tak se to má i s dramatickou postavou. Je postavou literární, která patří fiktivnímu světu literatury, ale zároveň stále a nekompromisně míří k tomu, aby se stala součástí herecké postavy a následně i dramatické osoby. Čím lépe a důsledněji je dramatická postava fiktivním literárním jevem, jenž patří fiktivnímu, do sebe uzavřenému iluzivnímu světu zbudovanému literaturou, tím lépe a účinněji probíhá proces transformace z tohoto světa do světa divadla. Samozřejmě za předpokladu, o němž už byla řeč: že dramaturgie bude znát a vědět, z jakých pozic a z jaké podoby uspořádání dramatického textu tento proces vychází.

Dramatický text komunikuje na prvním místě přes své postavy. Drama čteme tak, že vnímáme především komunikační aktivitu dramatických postav usku-tečňovanou jejich mluvou. Odtud potom běžná divadelní praxe získává největší možnost transformace do divadla. To však znamená „výstup“ z toho uzavřeného, dokonale iluzivního fiktivního světa literatury. Fiktivní literární subjekty míří tak-to, vlastně od prvních okamžiků „čtení“ dramatického textu už na jeviště a do di-vadla, přestávají být jako vyprávění prostředkem přímé komunikace se čtenářem. Jejich mluva funguje v rovině vzájemné komunikace jednotlivých dramatických postav, stává se „napodobením“ skutečného rozhovoru skutečných lidí. Dramatická postava je však trvale systémem **dvoji komunikace**, což je klíčový, rozhodující, výchozí bod jejího „čtení“.

Jedna z těchto dvou komunikací stojí na bázi dramatického textu čteného a reflektovaného jako celkový literární znak postavy, jako sémiotická entita, kte-rá je schopná obsáhnout a splnit všechny čtyři funkce přisuzované jakémukoliv znaku (sigmatickou, syntaktickou, sémantickou a pragmatickou) **znakem jazyko-vým**. Druhá komunikace potom z tohoto uzavřeného svěbytného světa literatury vystupuje a zapojuje ty kvality dramatické postavy, které v sobě obsahují už zna-ky směřující do divadla a doslova si „vynucující“ transformaci jevištěm. Jsou to tedy už **potencionální znaky divadelní**. Potencionální proto, že ještě nebyly je-vištěm transformovány do divadelního jazyka a ještě se nestaly médiem komuni-kace mezi hledištěm a jevištěm. Divadelní potencionálnost těchto znaků je však už v literatuře neobyčejně silná z příčin, o nichž už byla řeč: Mluva poskytuje ideál-ní materiál k dokonalému „napodobení“ přirozené komunikace opravdových lidí v opravdovém životě. Mimeze, s níž je spojena dramatičnost v činohře silně a ne-oddělitelně, se se vši pravděpodobností prosazuje a projevuje v dramatickém tex-tu, v literatuře nejvíce oním propojením přirozeného jazyka jako přirozené lidské komunikace s vyprávěním, jež se uskutečňuje a vyjevuje skrze mluvu dramati-ckých postav. Díky tomu už při „čtení“ dramatického textu vzniká jaksi spontánně jasná představa komunikace mezi dramatickými postavami jako skutečnými lidmi.

Jestliže přijmeme názor, že dramatický text je svěbytnou literaturou a můž-me jej vnímat právě i jako dramatický, tj. jako specifický duh literatury, jenž je svou existencí spojen s divadlem, i bez prostřednictví divadla, potom musíme přijmout i to, že naprosto svěbytně buduje i **primární** komunikaci subjektů **primárních** komunikantů: autor-dramatik (subjekt vysílající) → čtenář (subjekt přijímající).

Vedle nich se ovšem v dramatickém textu realizují ve vzájemné komunikaci i komunikační subjekty další, pro něž platí rovněž vztah mezi subjekty vysílajícími a přijímajícími. Těmito subjekty jsou postavy, které zároveň „zprostředkují“ onu komunikaci primární. Z tohoto pohledu má potom postava v systému dramatického textu jako komunikaci literární místo sekundární. Jde tedy o komunikaci **sekundární** a postavy jsou **sekundárními** komunikanty. Není to v žádném případě vazba hierarchická ani subordinační. Komunikace sekundární je prostředkem komunikace primární a v její struktuře vznikají případně i komunikace terciárních řádů. Komunikace primární je pak funkcí komunikace sekundární, protože skrze její lingvistický znakový systém vzniká mluva jako prostředek, jímž se rodí „přirozená reálná“ komunikace „přirozených reálných“ lidí. Tedy elementární „napodobení“ jako princip mimetický, jež – jak už jsem několikrát napsal – činohra nutně ke zrození dramatickosti potřebuje. Postava v dramatickém textu je takto tvořena primárně jako fiktivní literární subjekt, jenž je schopen přímo komunikovat se čtenářem na základě jazykových znaků; na základě diegesis jako vyprávění. Sekundárně potom postavy vstupují do komunikačních vazeb mezi sebou, vytvářejíce předpoklady pro vznik „mluvené“ komunikace, která je potenciálním znakem divadelním a uskutečnit se dá definitivně a plně až v divadle. Ani jedna z těchto komunikací nemůže vzniknout a existovat bez druhé. Dramatická postava se jeví jako jejich jednota i rozdílnost. Je na bázi jazykového znakového systému zároveň fiktivním literárním subjektem, jenž existuje na půdě literatury a vypráví i potenciálním divadelním znakem, jenž podněcuje k transformaci materiálu jeviště. Vlastně si ji přímo vyžaduje.

Jestliže vyjdeme z Hořínkova tvrzení, že dramatická postava je systém skládající se z dvou hlavních subsystémů, promluv a činů, pak jsme u prvního z nich – u **promluvy**. Budu používat pojem promluva jako pojmenování pro „ohraňčený verbální celek produkovaný jedním subjektem, vnímátemi řečově přístupný“. Řeč pak pro mne bude „užívání (mluveného) jazyka jednotlivými subjekty“ a konečně mluva „zvuková forma jazyka“. Promluva jako souhrn jazykových znaků je rozhodujícím prostředkem, jímž dramatická postava uskutečňuje primární komunikaci dramatického textu. V dramatickém textu jde o řečovou formu komunikace postav, která je písemně zaznamenána. Vlastní řečový projev literárních subjektů se realizuje přímo, prostřednictvím „řečové“ komunikace napsané v přímé řeči, která tvoří „nejnormovanější, nejsystematičtější a zároveň nejméně příznakové“ prezentování

sekundární komunikace – **dialog**. O dialogu bylo v teatrologické literatuře napsáno mnoho a bylo by nošením dříví do lesa všechny ty názory a všechna ta tvrzení opakovat. Nejběžněji se dialog chápe jako „párová složka“ sestávající nejméně ze dvou replik. Replika je každá jednotlivá promluva účastníka dialogu, která reaguje na předcházející promluvu partnerovu a zpravidla vyvolává jeho repliku další. Dialog je z tohoto aspektu definován jako v čase následující sled replik dvou nebo více účastníků rozhovoru. Je to nejběžnější lingvistická definice dialogu.

Lze z ní vyjít při zkoumání dialogu jako prostředku komunikace: „Základním rysem dialogu je výměnný princip a zvratnost směru komunikace,“ říká heslo Dialog v *Divadelním slovníku* Patrice Pavise (*Dictionnaire du Théâtre*, Paris 1987). V úvaze o dialogu jako dramatické formě vychází toto heslo z přesvědčení, že dialog „se stává nejoblíbenějším a nejpřirozenějším výrazovým prostředkem“, protože nejlépe slouží předvádění a prezentaci jednajících postav. Heslo neabsolutizuje dialog a monolog jako neslučitelné protiklady, pokládá však monolog z hlediska věrohodnosti představovaných mezilidských vztahů za cosi, co se může „mnohdy jevit jako pouhá nahodilá a rušivá ozdoba“. Důsledné chápání dialogu jako nástroje mimesis, jako prostředku pouze k realizaci komunikace mezi dramatickými postavami, které preferuje jeviště před literaturou a směřuje už k referenčnímu aspektu, jenž takto nabízí šance pro vytvoření dramatického charakteru jako člověka s „reálnými“ vlastnostmi, v podstatě eliminuje dramatickou postavu jako fiktivní literární subjekt. Vlastně si uzavírá nebo přinejmenším zužuje možnost proniknout k dvojí komunikaci. Nemůže brát plně na vědomí znaky jazykové, protože směřuje okamžitě ke znaku divadelnímu, pomíjí primární komunikaci a reflektuje rovnou komunikaci sekundární. Toto pojetí vede nutně k tomu, že dramatická postava může být vskutku jen a jen pojmem technickým. Dramatická postava je však vytvořena a existuje na jazykovém základě. To je její **ontologická** podstata. Nemůžeme samozřejmě být „činoherními šovinisty“ a myslet si, že jedinečně ve spojení se slovem, jazykem, mluvou může divadlo existovat. Ale když už jedinečnou osobitost činohry konstituuje řeč a mluva, pak nepochybně tento jazykový, slovní materiál nabízí četné možnosti a šance, které by se měly vědomě poznávat a využívat. Dramatická postava „čtená“ a poznávaná jako celistvá entita jazykové povahy plní proto funkce, jež nemůže provádět žádná jiná kategorie nebo komponent uspořádávající text pro divadlo, ale ani jakýkoliv jiný materiál jeviště a divadla. Jurij Lotman svého času rozčlenil umělecké druhy na základě jejich vztahu k přirozenému jazyku. Pro

jedny je přirozený jazyk materiálem, jiné potom existují nad tímto materiálem. V činohře se tyto materiály setkávají v obou polohách. Navíc: skutečnost, že mluva poskytuje především dialogem optimální příležitost „napodobit“ reálnou řeč reálných lidí, umožňuje činohře posléze na jevišti, v sekundární komunikaci, reprezentovat „jakoby“ přirozený jazyk. Mluva hraje mluvu, říká Ivo Osolsobě. Což začíná dramatickým textem, přímou řečí jeho dramatických postav.

Znovu se vrací dobře známá problematika, která působí velké – ne-li největší – potíže v teoretickém pojetí dramatické postavy i v praktické tvůrčí práci. Je to chápání, jež vnímá a uvažuje sekundární komunikaci dramatických postav v jejím referenčním aspektu jako „ikonické napodobení“ reálné mluvy reálných postav. Zatímco primární komunikace se čtenářem, jež se pohybuje v sémiotickém jazykovém systému a je vyprávěním, ustupuje do pozadí nebo mizí zcela. V kontextu tohoto jazykového znakového systému však primární komunikace vystupuje do popředí a **fiktivnost** zaujímá rozhodující postavení. V tomto bodu prokazuje své oprávnění výchozí pojmenování pro dramatickou postavu, skrze něž začalo její zkoumání: fiktivní literární subjekt. Vzniká sémantika, jejímž denotátem není poukaz k označovanému předmětu, označované skutečnosti stojící **mimo** dramatický text. Její denotát směřuje **dovnitř textu**, spoluutváří fiktivní ráz dramatického textu – tedy i dramatické postavy – a tím buduje referent dramatického textu jako poukaz k fiktivnímu (alternativnímu, možnému) světu. V těchto souvislostech není potřeba při „dramaturgickém čtení“ vytvářet dramatický charakter jako podobu „reálného člověka“, subjektivní představu o tom, jak tento člověk vypadá, jak myslí, cítí, jaké jsou motivace jeho jednání. Nejde o mimesis, ale o diegesis, o postavení a funkci dramatické postavy jako součásti literárního dramatického díla. Cílem této fáze „dramaturgického čtení“ je porozumět tomu, o čem dramatický text vypráví, nikoliv tomu, co nabízí k předvedení na jevišti.

Tato fáze obsahuje ovšem ještě nutnost pochopit **kód**, v němž je dramatická postava vytvořena, v němž spoluploží vyprávění, a tak vypráví i sama o sobě. Tímto prizmatem je asi nejlépe možné pochopit, proč je užitečné a prospěšné, ba přímo nutné pracovat s pojmem dramatická postava jako s pojmem samostatným a podstatným, a nikoliv jenom jako s pojmem technickým. Ve známém Jakobsonově vzorci jazykové komunikace plní kód funkci **metajazykovou**. Nejjednodušeji se tato funkce dá pojmenovat tak, že si skrze ni účastníci komunikace ověřují, zda používají tentýž kód, zda chápou významy a smysl stejně. Při hlubším zkoumání

literárního díla umožňuje metajazyková funkce reflektovat způsob, jímž je uspořádán materiál díla, jak ony významy a onen smysl utváří. Což je zajisté také účelem „dramaturgického čtení a dramaturgické technologie“. Vnímat a reflektovat dramatickou postavu jako fiktivní literární subjekt, jako součást vyprávění, znamená porozumět jejím významům a smyslu, jež jsou uloženy jenom v ní a jež formují její podobu, postavení, funkci uvnitř dramatického textu. Z těchto důvodů je skutečně nutným východiskem každého dramaturgického rozboru umět dramatický text číst; prostě čtení. Každý dramatický text je také vyprávěním, narací, a proto může být jako literatura naprosto oprávněně – jak se dnes s oblibou říká: legitimně – analyzován, zkoumán, poznáván. Tímto „čtením“ je možné poznávat jeho jednotlivé komponenty – mezi nimi i dramatickou postavu – i celek, jenž má stejnou hodnotu jako kterékoliv literární dílo. Proto jak celek dramatického textu, tak každá jeho složka bezpodmínečně vyžadují, aby byly zkoumány a analyzovány i na jazykovém základě. Promluvy fiktivních literárních subjektů se tak stávají i klíčem k pochopení dramatické postavy.

Žádná analýza, žádný popis, jež chtějí být záměrnou a poučenou dramaturgickou činností pronikající k dramatické postavě, se nemohou obejít bez toho, že by nepojmenovávaly významy a smysl, jež dramatická postava obsahuje jako fiktivní literární subjekt, jenž vytváří významovou výstavbu literárního díla. V tom okamžiku však „dramaturgické čtení“ stojí před těžkostmi, jež v sobě každý takový úkol skrývá. Marie Kubínová ve studii *Interpretace uměleckého literárního díla jako svár sémiotických systémů* píše, že každý, kdo se snaží pojmenovat umělecký význam, stojí před paradoxní úlohou, „jak pojmenovat faktickou nekonečnost, bezhraničnost?“ (M. Kubínová: *Interpretace uměleckého díla literárního*, in: *Sondy do sémiotiky literárního díla*, Praha 1995, str. 29). Za jistou šanci, jak se vypořádat s tímto sysifovským zadáním, pokládá to, že pronikání k jednotlivým významům je jakýmsi procesem „větvení“, jež si můžeme představit jako rozevírající se vějíř či kužel, jehož výchozím, nejužším bodem je předmětně dané, označující. I „četba“ dramatické postavy může nejsnáze a nejúčinněji začínat v této „nejužší“ části tohoto „vějíře či kuželu“. Je jím **sigmatický aspekt**, jenž „se manifestuje tím, že ... něco pojmenovává ... předměty, děje, události, vlastnosti“ (J. Mistrík: *Štylistika*, Bratislava 1985, str. 73). V zásadě je to delimitace (vydělení, vymezení) jedinečné sféry jazykovým výrazem, která takto dá v případě dramatické postavy zřetelně najevo („manifestuje“), že existuje jako znak **určitého** jedince. Řeč má

pro tuto delimitaci jedinečných, určitých objektů především vlastní jména. Nejvýraznější, nejvyhraněnější delimitací dramatické postavy v primární komunikaci je tak pro čtenáře zjištění, pod jakým vlastním jménem bude určitý znak člověka existovat. Vlastní jméno HAMLET vymezuje přesně a definitivně konkrétní znak jednotlivce, který je jedním fiktivním literárním subjektem dramatického textu *Hamlet princ dánský*. Mnohé postavy však takové vlastní jméno v dramatických textech nemají. Nicméně vždycky jsou nějak pojmenovány. A už třeba na základě své profese: Kapitán, nebo funkce, kterou v dramatickém textu mají: Angličtí vyslanci. I tady delimitace provádějící sigmatický aspekt funguje. Pod vlastním jménem se delimitace pohybuje na úrovni jednotlivce, zatímco pojmenování profesí či funkcí vychází z generalizace. Což platí i o dramatických postavách, které jsou zahrnuty v množném čísle do jakéhosi „davu či kolektivu“: pánové, dámy, vojáci, námořníci. I takto pojmenované dramatické postavy jsou delimitovány; jako příslušníci skupiny, která je založena na nějakém společném jmenovateli – třeba po hlavě nebo příslušnosti k nějaké sociální skupině.

Touto delimitací, která vzniká pojmenováním dramatické postavy, **identifikujeme** a rovněž tak poznáváme **distinktivní (rozlišující) rysy**. Je-li napsáno *pánové a dámy*, pak se tyto dramatické postavy rozlišují příznakem označujícím, že jsou to muži a ženy. Na základě generalizace jako zobecnění, ale i zjednodušení tu vzniká identifikace i rozlišení, jež patří k nejpodstatnějším momentům při vzniku dramatické postavy. I pojmenování Kapitán nebo Vyslanci či Námořníci tuto identifikaci a rozlišení provádějí. Leč: kam patří Hamlet? Zkusme si představit, že o Hamletovi naprosto nic nevíme – ani to, jestli je muž či žena. Zatím je to pro nás jedinec, jenž se od ostatních liší vlastním jménem Hamlet. To je pro tento okamžik její jediný distinktivní rys. Už seznam postav však říká, že Hamlet je „princ dánský“ – tedy muž. V I.2. oslovuje Claudius Hamleta jako synovce a syna, takže i pro čtenáře, jenž si nepřečte seznam dramatických postav, je tato identifikace Hamleta sdělena naprosto čitelně. Můžeme tímto způsobem postupovat dál. Je-li Hamlet synovec a syn, pak je naprosto logické, že se zařazuje do skupiny mladých či mladších, vedle níž můžeme s dost velkou pravděpodobností předpokládat skupinu starých a starších. Do ní patří nepochybně Claudius, pro něhož je Hamlet synovcem a synem, ale i Gertruda, jež je Hamletovou matkou. Ani tím ještě identifikace individuality Hamleta nekončí. Je tu ještě další distinktivní rys. Král v I.2. označí Hamleta za „prvního dvořana“, sdělí všem, že Hamlet je „nejblíže dánskému

trůnu“, a konečně prohlásí, že k němu chová lásku jako nejvroucnější otec. Tím je Hamlet zařazen do vládnoucí skupiny lidí, do rodiny, která je panovnickou.

Identifikace Hamleta, kterou můžeme učinit na základě promluv v I.2., však stále nekončí. Král se ho v něm ptá, proč je pořád smutný. V originále: How is it that clouds still hang on you? (Doslovný překlad: Jak to, že tyto mraky /oblaka, chmury/ stále na vás visí?) Milan Lukeš překládá: Cože vás pořád obestírá chmura? Jiří Josek: Pročpak máš pořád na čele ten mrak? a Martin Hilský: Proč temný mrak vám pořád halí tvář? Zvolil jsem z několika důvodů pro demonstraci praktické práce s dramatickou postavou v „dramaturgickém čtení, dramaturgické technologii“ Shakespearova *Hamleta dánského prince*. Tato volba má nesporně velkou nevýhodu v tom, že musím pracovat s překladem; a ještě k tomu tak výsostně básnického, pro překládání krajně obtížného textu. Přednosti, jež pro můj výklad Shakespearův dramatický text měl, však převážily nad touto nevýhodou. A tak tedy pracuji s třemi překlady: Milana Lukeše, Jiřího Joska a Martina Hilského. Vybral jsem je proto, že podle mého soudu nejlépe odpovídaly cílům těchto skript. Cituji je tak, jak se mně zdá, že ten nebo onen překlad v daném okamžiku vyhovuje záměrům mého výkladu. Někdy cituji všechny a ještě přidávám znění originálu, abych co nejpádněji a nejpřesvědčivěji argumentoval. Citace budu uvádět pod zkratkami: Milan Lukeš = ML, Jiří Josek = JJ, Martin Hilský = MH. Překlad Milana Lukeše uvádím podle vydání DILIA z roku 1974, překlad Joskův z dvojjazýčného vydání nakladatelství Romeo z roku 1999 a konečně překlad Hilského z programu Národního divadla k inscenaci Hamleta z roku 1999. Z Joskova dvojjazýčného vydání také cituji případné znění Shakespearova originálu. V ediční poznámce Josek uvádí, že základem tohoto znění je „spojení druhého kvartového vydání s prvním fóliovým“ (str. 254).

Otázka, jíž se Král ptá po důvodech Hamletova smutku, uvádí další rys individuality Hamleta, jež se v dialogu I.2. dále rozvádí: Hamlet chodí v černém, stále hledí do země, vzdychá, slzí. To vše dramatické postavě Hamleta dává konkrétní podobu, pokud jde o jeho zjev i chování, a jsou to i fyzické příznaky, jež vyjevují jeho duševní stav. Ale: tou otázkou po příčinách Hamletova smutku začíná rozbor této dramatické postavy s jinou dramatickou postavou – s Claudiem, králem dánským, Hamletovým strýcem, novým manželem Hamletovy matky – abych uvedl její základní identifikační i distinktivní rysy. Už nejde jen o identifikaci a rozlišení dvou dramatických postav. Začíná událost, jejíž „okolnosti“ tkví v tom, že

Král zkoumá, proč jeho synovec se trvale ponořil do smutku. Slovo událost míří k vyprávění, naraci. Problém narace v dramatu jako druhu literatury není jednoduchý. Některé názory odlišují vyprávění od promluvy, diskurzu. Podle nich v naraci, „stupni výpovědi nula“, to vypadá, jako by se události vyprávěly samy, zatímco diskurz předpokládá mluvčího a posluchače a organizuje se skrze vzájemné vztahy osobních zájmen. Aniž bych se dlouze a podrobně tímto tématem narace zabýval, dovolím si konstatovat, že události se v dramatu vskutku nevyprávějí „pásmem vypravěče“ (pokud samozřejmě není do dramatického textu takový vypravěč zaveden jako specifická postava, to však není předmětem mého zájmu), ale vznikají a existují v řeči vždycky jako **výpověď** dramatických postav.

Výpovědi jsou elementární textové jednotky charakterizované komunikativní funkcí. Mají zpravidla nějaký **věcný (propoziční)** obsah, jehož výsledkem je propoziční mluvní akt jako jazykové popsání nějaké skutečnosti. Vysloví-li například Královna dva příkazy: „Hamlete, odlož konečně tu čern!“ a „Nepátrej po svém otci očima věčně sklopenýma k prachu!“, je to rovněž narace, jež popisuje chování Hamleta, jeho odlišnost od ostatních i událost, kdy se Hamlet, odlišný svým chmurným vzhledem a chováním, setkává s oslavujícím dvorem. Tyto Královniny příkazy tvoří jako vyprávění, narace v dramatu primární komunikaci se čtenářem. Přitom se – chápeme-li takto v rovině vyprávění adresovaného nám čtenářům promluvy dramatických postav – držíme onoho nejméně „rozšířeného“ významu v nejužším prostoru „kuželu“, o němž víme, že je to výchozí šance, jak „číst“ literární umělecké dílo a zkoumat jeho významovou výstavbu. Je to fiktivní literární subjekt jako konkrétní jev fiktivního světa, jímž je dramatický text a události, jež se v tomto světě stanou.

Miroslav Drozda píše ve studii *Narativní masky ruské prózy*: „Umělecké vyprávění se liší od běžného tím, že simuluje a zobrazuje svou fiktivní vázanost na komunikační situaci. Fikce této vázanosti je základem narativní masky. Kdežto běžné vyprávění se může spokojit s pouhým konstatováním nějakého jevu, v umělecké naraci jde vždy nejen o předmět sdělení jako takový, ale o určitý jeho smysl, daný vztahem předmětu a narativním hlediskem textu, vyjádřeným v jeho fiktivní lokalizaci“ (M. Drozda: *Narativní masky ruské prózy. Od Puškina k Bělému*, Praha 1990, str. 19). Jistě není možné analyzovat drama úplně týmiž nástroji, které si osvojila literární věda pro poznávání románu. Jsou to dva různé literární druhy. Mají však leccos společného, včetně toho, že oba vyprávějí. Proto i v dramatu

je fikce otázkou fiktivní vázanosti na komunikační situaci. Elementární vyprávění v dramatu popisuje především tuto komunikační situaci. Už proto, že takto se vytvářejí nutné a nezbytné předpoklady pro komunikaci sekundární.

Jestliže jsem v předešlém výkladu použil pojem „okolnosti“, chtěl jsem jím označit komunikační situaci, v níž se v I.2. dramatické postavy setkaly a v níž spolu mluví. Je to slyšení u Krále, audience. V ní Král vykonává vladařské povinnosti: posílá posly do Norska, povoluje Laertovi, aby se vrátil do Paříže. A hodnotí – začátek I.2. – současnou situaci v Dánsku, na jeho královském dvoře. Konstatuje, že sice dosud trvá smutek nad smrtí jeho bratra, předešlého norského krále, ale bylo třeba vykonat některé činy, jež by uklidnily situaci a obhájily zájmy státu, dvora, panovnické rodiny. Proto se Claudius oženil s Gertrudou, vdovou po svém bratru, a nastoupil na trůn, což se stalo za všeobecného souhlasu. Potíže dělá mladý norský princ Fortinbras, jenž žádá zpátky území, které kdysi získal zemřelý král Hamlet. Proto posílá Claudius posly k norskému králi, aby zastavil Fortinbrasovy přípravy na válku. Claudiovi se podle jeho názoru daří konsolidovat poměry, budovat vládnoucí režim a získat vliv na vrstvu nejvýše postavených osob ve státě, u dvora i v panovnické rodině – zkrátka a dobře stabilizovat establishment. Skvrnou na tomto úsilí je princ Hamlet – nejbližší příbuzný a navíc následník trůnu. (Claudius: „Po nás jsi následníkem trůnu ty“ – JJ.) Jeho zjev a chování se naprosto liší od stavu i nálady, o níž hovoří Claudius. To jsou okolnosti audience, události, kdy Claudius a s ním Gertruda osloví Hamleta a naléhají na něj, aby přestal truchlit, odložil černý oblek a zaujal místo, jež mu náleží: jako první dvořan, synovec a syn. Zařadil se do establishmentu. To je komunikační situace, která včleňuje dramatické postavy do fiktivní lokalizace, jež vypráví o situaci v Dánsku, na královském dvoře i o subjektech, které v této situaci jsou a účinkují v ní.

V těchto „okolnostech“ projevují fiktivní literární subjekty své **kunikační záměry** jako **mluvčí**. Král a Královna nejprve „popíšu“ zjev a chování Hamleta, označí je za nepatřičné, což učiní propozičními mluvními akty, které popisují a zachycují nějaký jev, stav, událost. Pak vysloví přání, aby se Hamlet přestal takto chovat. Přání je výraz touhy mluvčího, aby se zlepšil jistý stav věcí, který hodnotí nepříznivě, nebo zůstal zachován stav, jež mluvčí hodnotí jako příznivý. Komunikační záměr Krále a Královny je zlepšit Hamletovo chování v zájmu nově se rodícího establishmentu. Hamlet vypovídá o svém stavu, brání jej a konstatuje, že to, co se projevuje navenek, je jenom „komedie“, zatím co podstatné jádro je uvnitř:

„Ve mně je víc než tahle maškaráda, / kterou se žalost zdobívá tak ráda.“ (JJ) Je to predikační mluvní akt, jímž se mluvčí snaží postihnout příznaky objektů a vztahů mezi nimi. Komunikační záměr Hamletův je také zřetelný: nepokládá projevy svého zármutku za pouhou konvenci, ale za cosi neskonale hlubšího, a nemůže a ani nechce vyhovět přáním Claudia a Gertrudy.

Jak a za jakých „okolností“ postavy spolu mluví a komunikují, vyjevují v komunikačních situacích své komunikační záměry, **rozhodujícím, klíčovým** způsobem utváří dramatický text jako „umělecké vyprávění“, jehož podoba a smysl jsou vázány svou „fiktivností na komunikační situaci“ dramatických postav. Touto cestou vstupuje do dramatického textu vždycky autor, byť text vypadá, že je naprosto reálným „výsekem“ ze skutečnosti, jež nikdo nenapsal jako smyšlenku, a kde tedy ani neexistuje žádná fiktivnost. I když to vypadá, že autor jako by zcela zmizel za textem, je to vždycky on, kdo vloží postavám do úst nějaká slova a realizuje jejich promluvami „komunikační situaci“, která vytváří fiktivnost. Tím uskutečňuje naraci, uspořádává systém „uměleckého vyprávění“, v němž se vyjevuje jako dynamické dění smysl, jež autor takto svému dramatickému textu jako dílu literárnímu dal. To se vskutku neděje jenom tím, o čem fiktivní literární subjekty mluví. Toto vyprávění se realizuje i způsobem, jak autor s řečí zachází. Jazyková vrstva je první „grafickou a významovou vrstvou slovních a větných jednotek“, již vnímáme – jak říká Květoslav Chvatík – při „tichém čtení“. Tato základní čtenářská forma vnímání čtenáře orientuje na tu podobu řeči, jež se posléze stane sekundární řečovou komunikací dramatických postav a nakonec mluvou hereckých postav. To je způsob, jímž vzniká primární komunikace, v níž dramatická postava je stále ještě pevně ukotvena v materiálu jazyka. Je fiktivním literárním subjektem a sděluje na principu vyprávění, narace.

Když Král, Královna a dvořané odejdou, osamělý Hamlet vysloví rovněž přání. Zní v originále takto:

*O that this too too solid flesh would melt,
Thaw, and resolve itself into a dew,
Or that the Everlasting had not fixed
His canon 'gainst self-slaughter.*

Jiří Josek je překládá tímto způsobem:

*Kéž by to příliš, příliš těžké tělo
se smělo rozplynout jak kapka rosy.
Anebo kdyby vladař věčnosti
tak přísně nebyl proti sebevraždě.*

Mnohé výpovědi s prací komunikativní funkcí nepotřebují adresáta, protože mluvčí s ním nepočítá jako s někým, kdo mu pomůže jeho přání uskutečnit, nebo s ním dokonce vůbec počítat nemůže, protože nikdo takový neexistuje. Což je tento případ. A navíc je to přání **nesplnitelné**, jak dokazují další Hamletova slova o zásadě, kterou stanovil Všemohoucí. Nesplnitelná přání nejsou vlastně „pravá“ přání. Jsou to projevy lítosti, zklamání, rozmrzení, zoufalství mluvčího nad tím, že něco je jinak, než by mluvčí chtěl. Hamlet nemůže odejít z bídného světa, protože nemůže spáchat sebevraždu. Tím je ve smyslu struktury této komunikativní funkce implikován subjektivní postoj mluvčího. Je to postoj **evaluativní**, jímž Hamlet hodnotí svatbu své matky se svým strýcem a veselí, jež vládne na královském dánském dvoře. V tomto evaluativním postoji je obsažen Hamletův postoj k celému světu:

*Bože! Jak plytký, prázdný, nudný, nicotný
mi připadá celý ten slavný svět. (JJ)*

Od tohoto postoje k celému světu přechází Hamlet k hodnocení hlavních protagonistů nového establishmentu. Jsou to dva měsíce, co zemřel jeho otec, skvělý král, jenž miloval svou ženu nevýslovnou láskou a ona se k němu podle Milana Lukeše „vinula dychtivě, lačně“, a už za měsíc si vzala jeho bratra, jenž je vedle svého předchůdce v loži a na trůně rovněž podle Lukeše „olezlý satyr“ („... that was to this Hyperion to a satyr“). A to všechno se stalo za měsíc.

*Ach ten hnusný spěch, tak mrštně
vrhnout se na tu krvesmilnou postel!
To není dobré; taky to zle skončí.
Ať si mi pukne srdce, musím mlčet. (ML)*

Věcný propoziční obsah vypovídající o fiktivním literárním subjektu, jež jsme identifikovali jako Hamleta, se rozšiřuje. Hamlet vypráví o světě, v němž žije, o tom, jak jej hodnotí.

Toto hodnocení je provedeno **monologem**, nepřetržitou mluvní aktivitou jedné postavy, která je sama. Asi bychom tento Hamletův monolog nejspíše označili za soliloquium, to jest za dialog, jenž vede člověk se sebou samým. Bachtin říká o tomto druhu monologu, že spočívá na odhalení člověka v člověku, „tj. „sebe samého“ jako veličiny nedostupné pasivnímu sebezpytování, ale otevírající se aktivnímu dialogickému poměru k sobě samému...“ (Michail M. Bachtin: *Dostojevskij umělec*, Praha 1971, str. 163). V části, kde Hamlet hodnotí chování matky i „kvality“ jejího nového partnera, by asi bylo možné nalézt i znaky diatriby: „vnitřně dialogizovaného rétorického žánru, jenž je stylizovaný jako rozmluva s nepřítomným partnerem“. Ale to můžeme ponechat stranou. Pro naše úvahy je nejpodstatnější, že tento monolog představuje dokonalou primární komunikaci se čtenářem (v představení potom s divákem), v níž Hamlet – fiktivní literární subjekt – vypráví o sobě.

Takže: promluva vnímaná a vykládaná jako jazykový prostředek literárního vyprávění může sdělit o fiktivním literárním subjektu podstatné věci, jež jsou nezbytným předpokladem pro to, aby se zrodila celistvá dramatická postava. V těchto jazykových a literárních souvislostech je dialog i monolog prostředkem vyprávění, uměle vybudovanou narativní strukturou. Na této bázi fiktivní literární subjekty plní tytéž základní funkce, jaké jsou potřebné ke vzniku každého vyprávění. Samozřejmě, součástí tohoto vyprávění jsou i témata, tematická výstavba. V dialogu i monologu je vždycky nějaký předmět zájmu, o němž se mluví. Je to sigmatická funkce, která pojmenovává nějaký jev, ale je to i projev zájmu postav o něj. Jinak by o něm nemluvily. Tohle je „nejnižší“ tematizovaná úroveň mluvy v dramatickém textu. Odtud vyrůstají „vyšší“ tematické vrstvy, jejichž výrazným projevem je na příklad evaluativní postoj, jenž poskytuje už jasně a čitelně zaměřené hodnocení jevů a postoj té nebo oné postavy k němu. Tak v Hamletově monologu je obsažena výpověď **eticky** hodnotící, jež jistě události a chování Krále a Královny nahlíží z hlediska správného či nesprávného jednání. Především je to však postoj **emocionálně** hodnotící, který vyjadřuje Hamletovo rozhořčení nad tím, jak hrozné věci se dějí, jak děsivý je tento svět a jeho zoufalství z toho, že tento prvotní a hlavní problém nemůže vyřešit jediným způsobem, jenž mu připadá vhodný – sebevraždou.

V této souvislosti bych chtěl připomenout pojem „vnitřní monolog“, jež analyzoval Mukařovský v prvním díle *Kapitol z české poetiky*, kde mu přisoudil schopnost vypovídat o duševním dění. Tato analýza se týká vyprávění epického – především moderního románu a moderní novely. Jeho princip byl a je však často zkoumán v těsném sepětí s monologem v dramatických dílech. Za „dílo, v němž se zrodil vnitřní monolog“, bývá považován Dujardinův *Lístek rozmarýny*, na něhož se Mukařovský ve své studii odvolává a z něhož cituje tato slova: „Podlehlo-li tolik básníků svodům dramatické formy, nestalo se to proto, že tato forma poskytuje možnost poněkud všední – zpravidla draze zaplacenou – ztělesnit své koncepce v prostředí pomalovaných pláten, ale proto, že drama umožňuje, aby básníci dali promluvit skrytým hlasům, které slyší v hloubi svého srdce. Ten a nejiný je zdroj zajímavosti netoliko oněch řídkých skutečných monologů, se kterým se v dramatu setkáváme, ale i všech partií dialogických, v kterých osoba mluví jako-by k sobě samé: někdy se celá replika jen zdánlivě obrací k partnerovi, jindy opět celá věta nebo jen pouhý větný člen zazní voláním podvědoma, stávajíc se tak útržky monologu. V tom smyslu je pravý dramatický dialog kombinací skrytých monologů vyjadřujících duši jednající osoby s dialogy ve vlastním slova smyslu“ (J. Mukařovský: *Kapitoly z české poetiky*, I. díl, Praha 1946, str. 152–3). Tato Dujardinova slova připomenou okamžitě jiné pojmy, které s touto problematikou souvisí: monologičnost a dialogičnost (monologizaci a dialogizaci), jež upozorňují, že jde o „projevy dvou postojů, které nemusí vždy dojít formální realizace, které jsou však nezbytným předpokladem tvorby a interpretace promluvy“. To je pro tyto úvahy záležitost zásadní, nebo se takto upozorňuje na to, že – jak říká Miroslav Procházka – „jde o postoje ke skutečnosti, k jazyku, k druhému, k sobě, které však nemusí mít vždy v řeči (formě řeči) adekvátní ekvivalent“ (M. Procházka: *Znaky dramatu a divadla*, Praha 1988, str. 43). Což všechno je koneckonců také vyprávění fiktivních literárních subjektů dramatu o sobě.

V kapitole Aspekty řeči v dramatickém textu (nástin problematiky) zmíněné knihy Procházka také konstatuje: „Drama vždy naráželo na problém ‚odpovědnosti‘ ve vztahu řeči a jejího původce... Dujardin uváděl příklad klasického francouzského dramatu, které běžně pracovalo s konvencí přímého výrazu vnitřního stavu subjektu v jeho řeči. Řeč byla ztotožněna s myšlením (‚autentičnost‘) a v jistém smyslu byla ona sama jednáním, tj. v ní se v té chvíli odehrávalo drama, ona byla na jistý moment soběstačná, ‚osamocená‘, ona byla subjektem samým“ (tamtéž, str.

65). Na tomto principu stavějí Racinova dramata. Jejich chladně přesná, racionální analýza vnitřních (duševních) problémů postav představuje to, co se nazývá „cri de l'âme“ („křik duše“). Pojem tiráda je asi nejsprávnějším označením této řeči, která je sice orientována k partnerovi, formálně jde tedy o dialog, ale v podstatě je to „vnitřní monolog“. Přitom pojem tiráda upozorňuje ještě na to, že jde o jistý **rétorický** projev, kde podoba řeči je myšlením, stojí a funguje sama o sobě, a promluva tím, že je tímto řečovým projevem, se svou **jazykovou** kvalitou stává jednáním.

Jindřich Honzl ve studii *Hierarchie divadelních prostředků* sleduje počátky dramatu a přechod od vyprávění epického rázu k jazykovému jednání. Tento proces charakterizuje takto: „Vynález nových prostředků (druhého herce) ještě neznamenal změnu dithyrambu v drama. Na cestu k dramatu, která byla těmito novými prostředky uvolněna, vstoupil dithyramb tehdy, když praotec tragédie, 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 novou funkcí“ (J. Honzl: *Hierarchie divadelních prostředků*, in: *K novému významu umění*, Praha 1966, str. 265). Honzl vychází z názoru, jenž je znovu a znovu opakován: cesta k dramatu jako specifickému druhu literatury, jenž může a chce být předváděn na jevišti, byla nastoupena v okamžiku, kdy vznikl dialog. Na příklad Pavisův *Divadelní slovník* konstatuje: „Dialog mezi postavami je často považován za fundamentální a exemplární formu dramatu. Od chvíle, co se drama definuje jako prezentace jednajících postav, stal se dialog „přirozeně“ privilegovanou formu výrazu“ (Patrice Pavis: *Dictionnaire du Théâtre*, Paříž 1987, str. 118–19). K tomu Pavis připojuje, že dialog se zdá nejvhodnější k tomu, aby ukazoval komunikaci mezi mluvčími, protože iluze reality je daleko silnější nebo divák má pocit, že se účastní soukromé, důvěrné formy rozhovoru. V tomto „napodobování“ reálné komunikace reálných postav se potom monolog jeví – podle Pavise – jako až překážející ozdoba.

Čím více sílily tendence chápající drama především jako „napodobení“ skutečnosti, a zdůrazňující proto všemožně jeho „mimetickou“ povahu, tím více se stával monolog málo přijatelným – až posléze se prakticky stal pro určitý typ dramatického textu naprosto nepřijatelným. To poznamenalo osud známých „řečí stranou – aparté“. Bylo to něco, co nesouhlasilo s věrohodností „reálné komunikace

reálných lidí“, s „napodobovací“ funkcí mluvy. Přitom tato řeč stranou umožňuje stručně a poměrně výstižně zachytit a popsat vnitřní svět postavy. Aparté může přímo vyprávět divákovi o fiktivním literárním subjektu. Jak říká Procházka, je to fáze, kdy myšlenka není „organizována pro účely sdělení (tj. sdělení partnerovi)“ (M. Procházka: *Znaky dramatu a divadla*, str. 65). Je vlastně vždycky „vnitřním monologem“, protože „zveřejňuje“ to, o čem se v dialogu mezi postavami nedá mluvit. O čem se musí mlčet. Procházka připomíná v této souvislosti předmluvu k českému vydání Dujardinova *Lístku rozmarýny* z roku 1970, kde se mluví o monologizaci dramatického dialogu: „Konečně tedy je cílem dramatického dialogu (a skrytého v něm monologu) dát vytrysknout z podvědomí postav věcem, jež jsou v něm uzavřeny a jež by ve skutečnosti nikdy nevstoupily až do jejich úst. ... vnitřní monolog přebírá z dramatického monologu důsledně posunutí hlediska do nitra jediné promlouvající postavy a nemožnost autorského zásahu do výpovědi... Na rozdíl od dramatického monologu řečí bez posluchače a řečí nepronosené nahlas – řečeno termínem kritiků Joyceových: unspoken, silent monologue, nebo termínem Larbaudových: „bezhlasý monolog vědomí“ (tamtéž, str. 76).

To všechno snad dostatečně dokazuje, že promluva dramatických postav je víc než gramaticky a stylisticky přímou řečí a obsahuje víc než jen ideový ráz řeči. Vyprávění fiktivních literárních subjektů utváří promluvy postav v dramatu jako literárním druhu v rovině primární komunikace, která sděluje velice důležité informace o postavách, k nimž by jinak čtenáři neměli přístup – zejména o jejich duševním světě. Tak jako tomu je v moderní literatuře: postava o sobě vypráví. Z Hamletova monologu tak čtenář ví naprosto všechno o tom, co tato postava cítí, co si myslí, jak hodnotí dění na královském dvoře, jaký má ke všemu postoj.

Promluva jako jednání

Hlavní záměr předešlé kapitoly by se dal formulovat z jistého hlediska jako snaha ukázat, že mluva postav (promluvy) dokáže realizovat jako slovní, řečový, jazykový materiál jako v každém literárním díle **poetickou** funkci. Řečeno slovy definice Romana Jakobsona: „Poetická funkce projektuje princip ekvivalence z osy výběru na osu kombinace“ (R. Jakobson: *Lingvistika a poetika*, in: *Poetická funkce*, Jinočany 1995, str. 82). V Jakobsonově pojetí je poetická funkce ovšem i jedním z aspektů **všech** způsobů užívání jazyka. S „poezií“ se setkáváme tehdy, když funkce poetická nabývá převahu nad kteroukoliv další funkcí, jež existuje v jazykové komunikaci. Poetickou funkci lze proto pokládat za hlavní funkci literatury, v níž vytváří **zprávu** jako celek všech činitelů a funkcí, jež se na tuto zprávu vážou. Poetická funkce převažuje a vystupuje výrazně do popředí, jestliže je komunikace zaměřena na zprávu kvůli ní samé. Pojem poetický můžeme proto v tomto kontextu snadno chápat jako ekvivalent pro pojem estetický, a dalo by se tedy hovořit i o funkci estetické. Protože však jde o zprávu, která vzniká a existuje ve slovním materiálu, zůstaňme u funkce poetické. V těchto souvislostech je také fiktivní literární subjekt znakem člověka, jenž je schopen řečí vytvořit o nějaké postavě zprávu založenou na poetické funkci.

Postava Hamleta je takovou zprávou. Na jejím základě ji dokážeme identifikovat s jejími distinkčními rysy jako individualitu: Je to muž, jenž patří ke skupině mladých či mladších, syn královny Gertrudy a zemřelého krále Hamleta, synovec nynějšího dánského krále Claudia, následník trůnu. Mnoho a trvale truchlí za mrtvým otcem, svým zjevem a chováním dává tento smutek ostentativně najevo i v situaci, kdy celý dvůr oslavuje svatbu Gertrudy a Claudia, která patří k činům ustavujícím nový establishment. Hamlet dění na dánském královském dvoře odmítá, stejně jako odmítá žít ve světě, jenž mu celý připadá naprosto marný. Je to stále vyprávění o Hamletovi, jež je primární komunikací se čtenářem, nebo je to zpráva se zaměřením na poetickou funkci, která se tu prezentuje jako fiktivnost, jako smyšlená skutečnost, realizovaná diegesis. Literatura a vůbec slovesnost dokáže od pradávna stvořit zcela fiktivní světy. Co jiného jsou mýty a pohádky nebo

sci-fi či vymyšlené, vybájené a vyfabulované ireálné světy, ty dnes tak čtené, žádané a populární „fantaies“, jež známe třeba z Tolkienova *Pána prstenů* nebo z „fantaskní Zeměplochy“ Terryho Pratchetta, o jejímž smyslu autor řekl, že mít vlastní svět je zábavné a přináší to spoustu možností. I každý dramatický text, jenž mluvou fiktivních literárních subjektů, uskutečňuje poetickou funkci, je stvořením takového fiktivního světa, jehož referenční funkce je obrácena pouze ke kontextu, jenž existuje v rámci této fikce. Poetická funkce dává najevo především **sama sebe**, přitahuje pozornost k **sobě samé** – a nikoliv k nějaké realitě mimo sebe. Fiktivní literární subjekt Hamlet je takto určen sebou samým, vypovídá jen o sobě a na počátku „dramaturgického čtení“ nemůže být jinak nahlížen a jinak vykládán než ze sebe.

Poetická funkce umí a dokáže realizovat slovem, vyprávěním, diegesis naprosto svébytný a uvěřitelný svět literatury, jenž je „uzavřen“ do sebe a nepotřebuje žádné jiné „dodatky a přídavky“, které jej činí „pravděpodobným, reálným, věrohodným“. To platí i o fiktivních literárních subjektech, tedy i o dramatických postavách. Jsme však na půdě specifického literárního druhu, jenž se jmenuje drama. To, čím se liší od dalších dvou literárních druhů, je jeho vůle – a možná by se dalo říci absolutní nutnost – potvrdit **nejvlastnější** důvod své existence na jevišti a v divadle. Drama si toto potvrzení vynucuje tím, že si samo vytváří svým systémem předpoklady k tomu, aby bylo rovnocennou a plnoprávnou složkou systému divadelního jazyka. Aby tak vedle funkce poetické plnilo i funkci **divadelní** a stalo se plnohodnotnou součástí zprávy, která jako umělecké dílo (svou estetickou funkcí) existuje na ryze divadelní bázi. Může tedy dramatický text, jenž je svou ontologickou podstatou zaklíněn v literatuře, a tím jako umělecké dílo svým materiálem stojí na funkci poetické, skrze ni uskutečnit nějaké kvality, jež nabízejí šanci pro zrod funkce divadelní? Tato otázka platí i pro postavy dramatu. Může fiktivní literární subjekt existující a fungující v materiálu slova, mluvy, podávající o sobě zprávu na principu poetické funkce, být také vstupem do funkce divadelní? Může tento fiktivní literární subjekt být **zároveň, také, současně** dramatickou postavou?

Tato otázka nechce jakkoliv oddělovat fiktivní literární subjekt a dramatickou postavu. Snad z dosavadního výkladu dostatečně jasně vyplývá, že fiktivní literární subjekt je jediné možné východisko pro chápání a zkoumání dramatické postavy. Neboli: fiktivní literární subjekt je plně obsažen v dramatické postavě, dramatická postava je plně obsažena ve fiktivním literárním subjektu. Fiktivní literární subjekt je základem dramatické postavy, jedinou možností, jak ji stvořit.

Ta otázka má jenom zřetelně vymezit problém způsobů, postupů a metod, jimiž řeč (promluvy) dramatických postav přestává být jenom vyprávěním o postavách, ale zároveň těmto postavám dává kvality, které umožňují jejich vstup do zprávy, jež plní i divadelní funkci.

Tento proces se děje řadou kroků a „dramaturgická technologie“ by měla být také schopností jej rozpoznat. Fiktivní literární subjekt si v tomto procesu osvojuje jisté rysy, jež může tak říkajíc bez zábrán a úhony provádět na bázi poetické funkce, ale zároveň je bez problémů proměňovat v kvality, které směřují k divadlu. Takto chápaný, čtený a analyzovaný fiktivní literární subjekt je jako dramatická postava **specifickým uspořádáním slovního materiálu**, které poetickou funkci modifikuje prvky, jež obsahují funkci divadelní. Tak dialog a monolog nejsou jenom promluvami, jež uskutečňují vyprávění, ale mají i další dimenzi. V *Estetice dramatického umění* Zich píše o nutnosti, aby divák věděl vše. Formuluje to jako princip **dramatické pravdivosti** takto: „*Dramatické dílo vůbec nesmí nás – jakožto obecenstvo – klamat, naopak musí být ve všech svých složkách utvářeno tak, aby vyloučilo co možná i náš subjektivní omyl.*“ (EDU 2018, str. 111) K této otázce se vrací v části nazvané Princip zveřejnění v kapitole Dramatický děj. Zich znovu opakuje, že nic nesmí diváka klamat, nic mu nesmí být utajeno: „*my – pozorovatelé – vše prohlížíme, i co vypadá jinak, a vše víme, i co se tají.*“ (tamtéž, str. 185) Dále konstatuje, že „*vědomí naší vševědouce, provázené zvláštním citem naší povýšenosti nad dramatickou situaci, je pravý smysl, raison d'être zveřejnění*“ (tamtéž, str. 186). Odtud se dostává ke srovnání s románem, o němž prohlašuje, že má možnost „*vyrozumět nás o všem, čeho je třeba, především též vylicít nám do nejmenších podrobností, co se děje v nitru osob. Ne tak dramatické dílo. (...) Princip zveřejnění žádá, abychom znali všechny duševní stavy dramatických osob, pokud je třeba. To jsou ty stavy, jež jsou v jakékoliv příčinné souvislosti s dramatickým dějem, tj. s vespolným jednáním osob. Zveřejnění jeví se tu jako ,obrazový' postulat, usměrněný povahou veškerého materiálu, jehož drama používá, a zavazující proto nejprve autora díla, ale pak i herce, resp. též jejich vůdce, režiséra. Nikoli jen to, co dramatická osoba tají, ale i to, co by samo sebou zůstalo skryto, musí být zveřejněno. (...) Odtud plyne pro dramatika plné právo, aby užil monologu tam, kde jisté duševní stavy dramatické osoby musí být z dramatických důvodů (ale jen z těch!) zveřejněny a nemohou být jinak, např. v rozmluvě osoby se svým spojencem. Odtud plyne i právo tzv. ,mluvení stranou', jímž zveřejňuje nějaká osoba svůj*

pravý poměr k jiné již v její přítomnosti, nemůže-li dramatik pro pevný sled scén přeložit to až na dobu, kdy bude sama nebo se svými známými.“ (tamtéž, str. 187)

Princip zveřejnění chápe Zich vlastně jako podstatu dramatického díla, jako zprávu, již je možné sdělit jen v **představení**. V tomto smyslu tvoří zveřejnění podstatnou a nezbytnou složku divadelní funkce. Na jiném místě proto Zich odmítne možnost principu zveřejnění v dramatickém textu. Vychází totiž z toho, že jako diváci víme vše proto, že hra herce nám podává výklad tohoto vědění. Jde tedy – řečeno zichovskou terminologií – o dvě významové představy obrazové: „(...) první jaksi názornou, druhou nenázornou: vidíme a slyšíme – ale *naproti* tomu víme. Tento rozpor mezi názorem a věděním je pro nás velikým požítkem, a to specificky dramatickým; nikdy nevynikne tak výrazně při pouhém čtení textu, kde můžeme mít jen chabou představu názornou ve své fantazii, ani při díle epickém, kde se zajisté řečených motivů může též užít, ale o **všem** se jen vypravuje.“ (tamtéž, str. 186) Poetická funkce utváří řeči postav vyprávění jako podstatnou složku poetické funkce dramatického textu. Protože se však toto vyprávění děje právě řečí postav, může být zveřejněním. Je tomu tak proto, že – jak konečně tvrdí Zich, jenž ovšem mluví o dramatické osobě – dramatická postava tímto vyprávěním sděluje své důvody k jednání. Je-li jednání rozhodujícím a hlavním principem, na němž drama jako umělecký druh zakládá potvrzení své existence na jevišti, v divadle, potom vyprávění postavy o sobě – ať už se uskutečňuje jakýmkoliv způsobem – je v dramatickém textu budováním možnosti jednání, tedy divadelní funkce. Poetická funkce se ve vyprávění fiktivních literárních subjektů stává zprávou o jednání, protože zveřejňuje jisté jeho prvky. Fiktivní literární subjekt je také, zároveň, současně dramatickou postavou.

Hamletův monolog z I.2. je v tomto směru příkladem nad míru výmluvným. Jako vyprávění fiktivního literárního subjektu je primární komunikací, která pojmenovává, v jaké komunikační situaci je Hamlet a jaké postoje v ní zastává. Zároveň toto vyprávění jako princip zveřejnění sděluje, proč Hamlet jedná tak, jak jedná: Proč chodí zasmušilý, proč je v černém, proč nemůže přijmout za svou všeobecnou radost nad stavem věcí v Dánsku. Poetická funkce je současně funkcí divadelní (dramatickou). Princip zveřejnění neumožňuje však jenom monolog. Král Claudius chce nejprve zjistit příčiny Hamletova zvláštního chování a jednání, později se chce Hamleta zbavit i za cenu jeho smrti. Osnuje vůči němu neustále intriky, vymýšlí nejrůznější úskoky a chystá na něho smrtelné pasti. O tom vždycky

jeho dialogické promluvy s jiným fiktivním literárním subjektem (postavou) informují, vždycky zveřejňují nejenom příčiny jeho jednání, ale i způsob, jak chce své záměry uskutečnit. To vše se děje dialogem, jenž je takto vyprávěním plnicím funkci primární komunikace, která podává čtenáři zprávu o fiktivním literárním subjektu jménem Claudius, ale zároveň tak zveřejňuje některé prvky jednání této dramatické postavy.

Jakákoliv zpráva dramatu jako druhu literatury, jenž svou specifičností staví na tom, že skrze jednání směřuje do divadla, spojuje v sobě funkci poetickou s funkcí divadelní. Děje se to tak, že promluvy postav (jejich řeč) vyprávějí o sobě v rovině primární komunikace literatury se čtenářem, ale zároveň tímto způsobem realizují v duchu Zichova principu zveřejnění určité kvality jednání dramatické postavy jako zprávu dramatickou – divadelní, která před divákem nic neskrývá. Proto se zřejmě v divadle příliš nedaří detektivnímu žánru, jehož přitažlivost je v tom, že čtenář ví málo a někdy nic. Dokonce velice často – o to bývá detektivka napínavější – mu autor záměrně nabízí zavádějící informace, které vedou do slepé uličky, nebo sumu stejně závažných a podezřelých motivací, pro něž různí lidé mohli spáchat vyšetřovaný zločin. Tohle všechno způsobuje čtenářskou oblibu detektivky, ale v dramatu jsou to postupy, které podřývají podstatu specifičnosti jeho vyprávění jako propojení poetické a divadelní funkce. Už po staletí však diváky v divadle vzrušuje a přitahuje příběh Othella, Jaga a Desdemony, jenž stojí kromě jiného na tom, že Jago zveřejňuje v monolozích svůj nenávistný postoj vůči Othellovi, sděluje svůj záměr jej zničit i způsob, jakým to provede. Příčiny a postupy jeho jednání jsou jasné, a tím se objasňují i příčiny, které ústí v tragický závěr dvou zmarněných nevinných lidských životů. Z hlediska „dramaturgické technologie“ promluvy postav jako vyprávění umožňují přechíst princip zveřejnění jako vstup do jednání, jako zrod dramatičnosti, která je v tomto smyslu zvláštním uspořádáním promluv jako spojení poetické a divadelní funkce. Tím vzniká specifická zpráva, již uskutečňuje už nikoliv fiktivní subjekt jako jenom postava literární, ale také jako dramatická postava. Tak se vytvářejí prvotní nezbytné předpoklady pro vznik celistvého jednání dramatických postav.

V kapitole Dramatická osoba se Zich zabývá proměnlivými vněmovými komplexy, které jsou podle něj dvojího druhu: „(...) sluchové, jimiž jsou *mluva* osoby a jiné její hlasové projevy, a zrakové, do nichž počítáme *chování* a *činy* její.“ (tamtéž, str. 115) Pro tyto vněmy zavádí Zich pojem mimika. Pro tato skripta jsou podnětná

některá zjištění, jež tu Zich činí v kontextu s analýzou vyjadřovacích schopností mimiky. Především píše o „neschopnosti mimiky, (která) naprosto nestačí na úkoly vyjádřit rozsáhlejší soubory myšlenkové; řeše ideových reflexů a epických vyprávění je jí takřka úplně uzavřena“ (tamtéž, str. 115). Naproti tomu emocionální schopnosti mimiky přisuzuje Zich velký význam. I když připouští, že „přes tyto znamenité schopnosti má mimické vyjádření citů hranice, jež mu klade dříve uvedená jeho intelektuální chudoba: nedovede nám povědět *obsah* citu, tj. ideovou příčinu jeho“ (tamtéž, str. 117). A konečně přisuzuje Zich citu schopnost vyjadřovat i snahy – „ať už neúmyslné, pudové, nebo úmyslné, tedy chtění“ (tamtéž). Odtud potom Zich vytyčí toto schéma jednání: (představa) - - - cit → *snaha* → čin.

O tomto schématu Zich říká: „Z definice ‚jednání‘, již jsme podali v prvním dílu, vidíme, že svrchu uvedené schéma je vlastně schématem každého jednání a že snaha, ať uvědomělá, či jen pudová, je jeho *ústředním* elementem. Můžeme tedy právem a v přísně vědeckém slova toho smyslu označit schopnost mimiky vyjadřovat lidské snahy za schopnost *dramatickou*. Nazveme-li pak schopnost kteréhokoliv umění podávat nám výraz citu za schopnost *lyrickou*, došli jsme tímto rozbořením k tomu, že *dramatická schopnost mimiky převyšuje ještě její velikou schopnost lyrickou*.“ (tamtéž, str. 118) K pojmu představa Zich podotýká, že „uzávorkováním naznačuje pouhou případnost představy obsahově uvědomělé“, zatímco citu přisuzuje v tomto smyslu rozhodující funkci. „Především pramení každá snaha z nějakého citu, a to tak bezprostředně, že takřka splývají v jedno... Za druhé se snaha, není-li ovšem zadržena neb udušena opačnými tendencemi, rozvíjí v čin, jež jako něco **vnějšího** (zvýraznil J. C.) lze na scéně přímo předvést a jehož intelektuální význam [...] je divákovi zpravidla patrný.“ (tamtéž, str. 117–118)

Z citovaných Zichových názorů je zřejmé, že schopnost dramatické postavy vyjadřovat intelektuální aspekty i schopnost být nositelem vyprávění, spolutvůrcem narativní struktury, pokládá za zcela zbytečné. Neboť cit sdělený mimikou dokáže přesně a jasně vyslovit snahu, což je podstata dramatickosti. A mimika samozřejmě patří herci, herecké postavě; nikoliv fiktivnímu literárnímu subjektu. Kromě toho mimika vypovídá především o citovém životě postavy a intelektuální významy se v dostatečné míře divák dozví z činů. Mluva, řeč, jazyk jsou z celé této problematiky zcela vyloučeny, jak Zich nezapomene v této části své knihy zopakovat: „Připomínáme znova, že slovem ‚mluva‘ označujeme jen způsob, nikoli obsah řeči.“ (tamtéž, str. 115) Vyslovil jsem několikrát v souvislosti s Hamletovým chováním

a jednáním slova smutek, žal. A při charakterizaci jeho postoje v monologu jsem použil slovo zoufalství. Všechna tato slova vyjadřují vysoce vzrušenou citovou hladinu. Tyto city se stupňují k totálnímu zhnusení životem a jejich výsledkem je přání zemřít. To je naprosto zřetelná snaha. Ale to přání nelze uskutečnit, protože vyšší zákon zakazuje sebevraždu. To je už intelektuální operace, která se staví proti citům a je překážkou tomu, aby snaha došla svého cíle. Jestliže Hamlet končí svůj monolog tím, že musí mlčet, pak je to přesné označení této srážky snahy zrozené z citu s intelektuální úvahou. Neboli i promluvy, řeč dokážou zveřejňovat snahu a propojit v celek jak intelektuální představu, tak citové zaujetí, jež se podílejí na vzniku určité úvahy o činu, jenž by se měl uskutečnit.

V této souvislosti nelze pominout princip **rétorického** vyjadřování a myšlení, jenž hraje velkou roli při zrodu řeči dramatických postav jako spojení poetické a divadelní funkce. Rétorika a myšlení s ní spojené provází drama jako literární druh od jeho počátků. Rétorická tradice se koneckonců uplatňuje v celé evropské literatuře po dlouhá staletí. Od klasicismu a osvícenství kladlo ovšem evropské drama čím dále tím větší důraz na promluvu jako projev logických, racionálních a kauzálních postupů i postojů, skrze něž dramatická postava vstupuje do dramatické situace, jež je především výrazem sociálních skutečností a vazeb. Naturalismem tento proces na konci 19. a začátku 20. století vrcholí. Ernesto Grassi upozornil v knize *Macht des Bildes: Ohnmacht der rationalen Sprache* v roce 1970, že pod vlivem Descartovým postupně mizelo vědomí o pojetí řeči, které se opíralo o rétoriku, a tím se ztrácel i rozdíl mezi logicko-racionálním jazykem „důkazným, dokazujícím“ (beweisende) a „přesvědčujícím“ (überzeugende) jazykem rétorickým, jenž před logos předsouvá obraz.

Rétorický jazyk staví na obrazech a symbolech, které – jak konstatuje Ivan Mucha ve studii *Symbols v jednání* – „ovlivňují niterné stavy mysli, vášně, náladu – pathos... Rétorika se symboly počítá v přesvědčující řeči plné metafor“ (I. Mucha: *Symbols v jednání*, Praha 2000, str. 95). Preferování logicko-racionální stránky řeči vyplývá z důrazu na logicko-racionální způsoby poznávání. Tím se rovněž preferuje tento úhel pohledu na dramatickou postavu. Chápe ji hlavně jako součást každodenní sociální skutečnosti, jak to požadovalo diderotovské drama. Tak se také čím dále tím více rozevírá prostor pro dramatický charakter, jenž odsouvá dramatickou postavu do pozadí, až se z ní stal pojem „pouze technický“. Ibsen otevřel svými čtyřmi dramatickými texty z přelomu sedmdesátých a osmdesátých

let 19. století (*Nora, Opory společnosti, Nepřítel lidu, Přízraky*) novou epochu evropské dramatiky. Jejich výpověď byla o to přesnější, razantnější a kritičtější, o co zřetelnější a čitelnější byl referenční aspekt dramatických postav mířící k dobovým souvislostem, o co více je zařazoval do každodenní sociální reality. I dramatické postavy těchto textů a jejich promluvy směřovaly důsledně k logické racionální analýze příčinných, chronologicky seřazených souvislostí, vstupujících z minulosti do současných situací. Symbol není nikdy takto logický, racionální, nikdy neoznačuje jednoznačně kauzální souvislosti. Vždycky má složitý, mnohohrstevnatý, nejednoznačný i smyslově naléhavý, názorný a obrazný smysl. I ve vzpomínaných Ibsenových dramatech se tato rovina v jisté míře a intenzitě objevuje. V *Přízracích* se např. zdvihá dědičná choroba rodiny Alvingovy jako symbol, jež už dramatické postavy nemohou jenom logicky a racionálně vykládat, ale pronikají skrze něj k prožívání světa i sebe v tomto světě. Toto prožívání se stává součástí jejich komunikační situace, zveřejňuje je řečí a vyprávějí o něm čtenářům. Význam a smysl dramatických postav nelze zřejmě – jak se téměř vždycky děje – poznávat a zkoumat pouze ze subjekto-objektového vztahu. V takovém případě se zájem prvotně a maximálně soustřeďuje na vazby, jež má nějaká postava k nějakému prostředí. V něm naráží na problémy, o nichž komunikuje a snaží se je odstranit. Je nepochybné, že každý dramatický text tuto rovinu obsahuje. Dokonce se při čtení nabízí jako rovina prvotní, velmi výrazná a přitažlivá. Při četbě I.2., kde se čtenář poprvé seznámí s dramatickou postavou Hamleta, si každý okamžitě uvědomí, že se po návratu z Wittenbergu ocitl Hamlet v prostředí, které mu způsobuje zoufalství a utrpení a s nímž je v rozporu. Claudius se stal králem, vstoupil v prostředí dánského dvora a státu do nových sociálních vazeb, jež představuje především budování nového establishmentu, a musí reagovat na problémy, které mu toto jeho postavení přináší: na aktivitu mladého norského Fortinbrase, na chování a jednání následníka trůnu Hamleta. To je základní sémantická rovina Shakespearova dramatického textu v I.2. Z ní vyplývá i logická racionální analýza všech faktorů, které v této poloze působí na vznik a existenci dramatické postavy – tedy i jejích promluv.

Dramatické postavy se však nepohybují jenom v těchto logických, racionálních a kauzálních souřadnicích vztahů s prostředím, obsahujících a vyjevujících na místě prvé sociální vazby. Ani jejich promluvy neinformují jenom o logických, racionálních a kauzálních aspektech. Descartes rozlišoval racionální a patetické myšlení: racionální je spojeno s řečí dokazující, patetické s řečí přesvědčující.

Ratio, rozum, dokáže nalézt a dokázat to, co vyplývá z logiky faktů, událostí a jejich souvislostí. Rozumové důvody nás dovedou k jednoznačným závěrům, pro něž jsou podány důkazy především v poloze sledování kauzality. Všechno, co Hamlet v I.2. ví, všechno, s čím se setkává, jej jednoznačně vede k závěrům, jež v rovně logické a racionální, která stanovuje kauzální vazby, učiní ve svém monologu: o nepochopitelnosti sňatku, jež uzavřela jeho matka, o bídě světa, kde je lepší nežít, a konečně i o tom, že nemůže než mlčet. Stejně i Claudius a Gertruda logicky a racionálně posoudí Hamletovo odlišné a rušivé chování, najdou v něm příčinné souvislosti s tím, že truchlí neustále za svým otcem. Patetické myšlení, jehož nositelem je rétorika, poznává nikoliv na základě rozumu, logiky, kauzality, ale spoléhá na obrazotvornost, imaginaci, představivost, na mnohostrannost významů a smyslu symbolu. V mluvě přesvědčuje obrazy, které vyjevují, manifestují celostně smysl světa, protože svět se takto sám „vyjadřuje, vykládá, vysvětluje“. Tím dramatická postava o tomto světě neuvažuje, nepřemýšlí, ale bezprostředně jej prožívá. A tak i řeč. Rétorické promluvy dramatické postavy se snaží postihnout tento prožitek světa také jako prožitek sebe v něm.

V I. 2. popíše Hamlet chování a jednání své matky. A najde pro ně symbol, jež má postihnout celistvý smysl jejího jednání a chování, vytvořit syntézu, která se sama o sobě bude „manifestovat, vyjevovat a koneckonců i interpretovat“ ve své špatnosti: „Frailty, thy name is woman.“ (Nestálost je rodu ženského! – JJ; Tvoje jméno, hříšnosti, je žena – MH; Vratkost je rodu ženského – ML.) Hamlet prožívá ženství jako symbol slabosti, nestálosti, hříšnosti. Rétorika Hamleta pojmenovává královnu tak, že zároveň zahrnuje odpor a děs, jež má Hamlet z jejího činu. Takto prožívá to, co Gertruda učinila a činí. Totéž platí i o symbolech, jimiž chce Hamlet vyjádřit, jak se pro něho „manifestuje, vyjevuje“ svět, v němž nechce žít: „Tis an unweeded garden / That grows to seed; things rank and gross in nature / possess it merely.“ („Jak nevypletá zahrada a semeniště bejlí, samý šlahoun a vlezlá buřina – JJ; Zahrada plná plevelu, co žene na semeno. Jak bují, jak se všude rozlézá – MH; Je to nevypletá zahrada a žene na semeno, samý neřád ji obrůstá – ML.“) Monolog je zajisté největší možností vyprávět o prožívání a sebe-prožívání fiktivního literárního subjektu. Rétorika je však také umění přesvědčovat, schopnost argumentovat. Takže i v dialogu se plně může uplatnit obraz jako prostředek komunikace, v níž dramatická postava sděluje své prožívání určité komunikační situace. Když Gertruda a Claudius naléhají na Hamleta, aby přestal

truchlit za svým otcem, použijí obrazy, kterými smrt činí přirozenou součástí života. Gertruda mluví o smrti jako o mostu, jímž se přechází na věčnost, Claudius o věčném koloběhu, v němž smrt střídá život, jak se děje od nepaměti a pokaždé se to, že někdo zemře, chápe jako samozřejmá nutnost patřící k životu. Tak se mluva přirovnání, metafor, symbolů, obrazů stává prostředkem přesvědčování, jehož naléhavost a účinnost se takto má zvětšit, znásobit. Je výrazným prostředkem působení na jinou dramatickou postavu. Jak víme, Zich nazval jednáním **názornou** akci postavy, jež má **působiti** a **působí** na postavu jinou.

Paul Ricoeur v knize *Život, pravda, symbol* píše o dvojím myšlení a o dvojí funkci řeči. Jde o funkci vysvětlující, interpretativní postoj – hermeneuein – a funkci dokazující (důkazní) – semainein. Hermeneuein pokládá Ricoeur za neustálý návrat k pradávnému, archaickému, k praobrazům a obrazům, semainein míří k přesnému znakovému systému, je to v širším smyslu slova **logické** myšlení. Na tomto řádu dvojího myšlení stojí i řeč jako sdělení zobrazované skutečnosti, které produkuje. Řeč hermeneuein se opírá o **názorné**, obrazné; smysl, jež tvoří, je smyslově **názorný**. Názornost je jednou ze základních kvalit a předností divadla; je to cosi, co lze bezprostředně vnímat, celostně zakoušet. Do divadelního jazyka přinášejí tuto hodnotu s mohutnou, ničím nenahraditelnou intenzitou materiály jeviště. Ale i jazyk, řeč, mluva dramatických postav v dramatickém textu mohou tuto názornost spoluvytvářet; například zvukovou vrstvou. A také „řeči hermeneuein“, jíž se skutečnost, jevy přímo „vyjevují, manifestují“. Jsou podnětem „prožitku, zakoušení“. V této souvislosti je možné potom mimesis vidět také jako šanci **myslet realitu**. Semainen svou funkcí dokazující převádí smyslově kvalitativní do vzorců, které svou logikou uspořádávají pevný řád. Hermeneuein znázorňuje jiné souvislosti, jež porušují a proměňují významové řady, které jsou považovány za objektivně platné, až definitivní a normativní. Je možností a příležitostí v různé intenzitě vidět skutečnost a všechny její jevy jinak, nezávisle na čemkoliv. Je tedy jakýmsi výrazem svobody, nabídkou alternativy, která tvoří jiné skutečnosti. Logické kognitivní postupy nejsou ovšem jen petrifikováním, konzervováním racionálně uspořádaných představ, názorů a systémů. Podávají evidentní (něco, co je zcela jasné, patrné, zřejmé, jisté, samozřejmé, nepochybné) základní informace o skutečnosti ve formě výpovědí o prvcích a pojmech, jimiž právě lze realitu myslet. Oba tyto principy myšlení a řeči jsou optimálním spojením, v nichž řeč dramatických postav, jejich promluvy fungují jako jednání. Nebo tu ve dvou rovinách

vzniká názorné působení, jímž dramatická postava působí na postavu jinou – tedy to, co Zich definoval jako jednání.

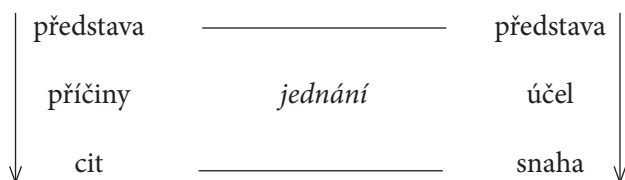
Každé skutečné drama obsahuje tyto dvě podoby řeči i dvě podoby myšlení. Nikoliv tak, že by některé postavy mluvily a myslely v řádu logicko-racionálním a jiné potom mluvily rétorickou řečí a myslely obrazně, interpretovaly svět v symbolech. Projevem opravdové dramatické kvality, která formuje dramatické postavy promluvami, je, že obě tyto roviny řeči a myšlení nese každá postava a hledá v obou těchto polohách svůj postoj k problému, jenž způsobil její dramatickou situaci. Existence tohoto dvojího typu řeči a myšlení tak plní v dramatu dvě důležité funkce: **komunikační** a **prožitkovou** či **sebeprožitkovou**. Obě tyto funkce spolu těsně a hluboce souvisejí, jedna není možná bez druhé, ale nejsou totožné. Díky jejich vzájemnému spojení a zároveň odlišnosti se v promluvách dramatických postav organicky propojují poetická a divadelní funkce; fiktivní literární subjekt získává přirozeně a nenásilně rysy, které jej staví na půdu dramatičnosti, jež je krokem ke zrodu dalšího komponentu celostního jednání.

Je to jednání, jež Otakar Zich nazývá osobním.

Osobní jednání

Zich definuje **osobní jednání** jako „duševní pochod určité osoby, jež jedná vůči osobě jiné“ (EDU 2018, str. 159). V tomto okamžiku už fiktivní literární subjekt přestává vyprávět a pomocí promluv buduje systematicky jednání. Vyprávění se ovšem neztrácí, jenom nabývá zcela jiné kvality. „Dramaturgická technologie a dramaturgické čtení“ jej už vnímají a reflektují jako princip dramatický, jenž umožňuje nahlédnout do názorně provedeného vnitřního světa postavy, která „jedná vůči postavě jiné“.

Když v kapitole Dramatický děj analyzuje pojem **úmyslné** jednání, nabídne Otakar Zich tuto tabulku:



Podle Zichova názoru „Obě uvedené představy [...] splývají v jeden celek, jež je *intelektuální* stránkou jednání, neseného *emoční* složkou citově snahovou [...]. V řečené úhrnné představě, byť byla sebesložitější, je vždy obsažena nějaká představa ústřední, pro jednající osobu nejzávažnější; toto jádro úhrnné představy označíme jako *ideu osobního jednání*“ [...] Princip dramatické pravdivosti žádá takovou koncepci dramatikovu a hru hercovu, aby [...] byla obecnstvu *zřejmá skutečná* idea osobního jednání, nebo o ideách předstíraných nebo klamných dovíme se toho od dramatické osoby sdostatek [...] řečená úhrnná představa, již si osoba jednající uvědomuje příčinu i účel svého jednání, odkrývá i nám jako obecnstvu *kauzálně finální nexus* osobního jednání, a to *vnitřní*, tj. jen té jednající osoby se týkající“ (tamtéž, str. 160–1). Zich jako vždycky vztahuje všechna tato tvrzení k jevišti. Nicméně prohlašuje, že čitelnost, zřejmost, zveřejnění skutečné idey je osobního jednání vyžaduje nejenom hru hercovu, ale i „*koncepci dramatikovu*“

(zvýraznil J. C.). Tento požadavek přímo exemplárně demonstrují Jagovy monology i celá kompozice dramatického textu *Othella*, kde – řečeno se Zichem – se rodí jednání jako spleť pohnutek skrývaných i předstíraných a prostředků zdánlivě nevinných s účely tajenými nebo nastrčenými (tamtéž, str. 161). Hamletův monolog z 2.I. také zformuluje jak příčinu, jež vychází z citu (zoufalství nad věrolomností i nestálostí matky a nad celkovým stavem světa), tak snahu, jež míří k představě účelu (přání, aby bylo možné skončit život sebevraždou, prostě přání zemřít). Drama, jež stojí na dramatické situaci, z níž se rodí jednání, musí vskutku vždycy svými promluvami vytvořit to, co podotýkají k oné Zichově tabulce autoři Poznámek a komentáře k II. vydání *Estetiky dramatického umění*: „Význam šipek na schématu jednání úmyslného je asi tento: cit vychází z představy příčiny (někdy i domnělé), snaha míří k představě účelu (ne vždy pravého).“ (EDU 1986, str. 354)

V dramatu, dramatickém textu za žádných okolností nelze nadřazovat divadelní funkci funkci poetické. Naopak, čím více se uplatňují specifické kvality jazyka, řeči, slova jako materiálu, jenž má naprosto jiné možnosti než materiály divadla, tím větší je šance pro vznik dramatické postavy. Když v roce 1587 Marlowe napsal *Tamerlána Velikého* a objevil pro alžbětinské drama blankvers jako prostředek k **básnickému** vyjádření niterných stavů postavy, udělal pro další rozvoj dramatu čin převratného významu. Říká se často, že Marlowe byl větší básník než dramatik. Z našeho pohledu by se to dalo možná formulovat tak, že fiktivní literární subjekt jeho dramatických textů ještě nedokonale nabýval rysů, které z něj činí dramatickou postavu. Prvky a principy literární se ještě nedokonale transformovaly v prvky a principy, jež tvoří funkci divadelní. Literární hodnota nikterak neubírá na hodnotě divadelní. Naopak, může posilovat a zvyšovat její účinnost. Ovšem jenom za předpokladu, že realizuje poetickou a divadelní funkci jako funkce společné; dvě rozdílné funkce v jednom materiálu. „Dramaturgická technologie“ čtením a vnímáním funkce poetické automaticky a přirozeně získává znalosti i o funkci divadelní, čtením a poznáním poetické funkce se seznamuje s funkcí divadelní.

Tato divadelní funkce se nejvýrazněji vyjevuje jako **sekundární komunikace** mezi dramatickými postavami. To je patrné pokaždé, když dramatické postavy směřují k nějaké své představě, kterou usilují naplnit, a k „účinku, jež má jednání způsobit: to je *účel* jednání“, říká Zich a pokračuje takto: „*Snaha*, jež si uvědomuje svůj účel, sluje *vůle* a jednání tím vznikající je úmyslné proti bezděčnému, jež si neuvědomuje svůj cíl.“ (EDU 2018, str. 159) „*Jednání úmyslné, řízené vůlí*“

představuje pro Zicha „nejvyvinutější typ jednání osobního a hraje právem největší roli v dramatických dílech“ (tamtéž, str. 160). Účel jednání je prospěšné rozlišovat od **smyslu** jednání, jež je vždycky širší, obecnější, abstraktnější než určitý, konkrétní cíl. I když samozřejmě účel tvoří spolu s dalšími prvky smysl jednání; a to velmi podstatně. Smysl dává jednání jednající dramatická postava. Tím se jednání liší od chování, které tento smysl postrádá a je jenom reakcí na vnější podněty. Ale: účelové jednání většinou roste z chování, je vyvoláno reakcí na určitý konkrétní podnět. Hamlet se na královském dvoře chová tak, jak se chová, protože reaguje na to, co se na něm děje. Mimetičnost hereckého komponentu činohry je kromě jiného dána tím, že jako materiálu pro výstavbu jednání používá v hojné a rozsáhlé míře chování. A impulsy pro chování existují vydatně už v dramatickém textu jako ta složka osobního jednání, která reaguje na bezprostřední vnější podnět, z něhož posléze vzniká účel i smysl jednání.

Smysl jednání se završuje, naplňuje i vyjevuje dosažením nějakého cíle. I to znovu potvrzuje důležitost účelového jednání pro zrození smyslu jednání, nebo smysl je sdělitelný pouze skrze cíl, o nějž dramatická postava usiluje. Antika chápala smysl jednání jako otázku, co znamená dobro. Především Platon pojímal smysl jednání jako volbu nejlepšího života, jenž se osvobozuje od všech jiných cílů, než je dobro. I pro Aristotela byl smysl jednání dán tím, že jednání směřuje k dobru; dobré jednání je ctnostným jednáním, jež je spojeno s blažeností. Až do renesance je smysl jednání určován jako jednání odpovídající řádu, jehož přijetí bylo dáno přesvědčením o existenci transcendentní autority, která je věčná, stojí mimo čas a prostor a projevuje se v podobě kolektivního vědomí. Renesance přináší zásadní změnu: přesvědčení, že jedinec není ve svém jednání určován ničím jiným než svou vůlí. Do popředí se dostává „jednající subjekt“, jenž se orientuje v pozemském světě, aby v něm uskutečňoval své úmysly. Tento jedinec má jasně a přesně určený cíl svého jednání a volí si prostředky, jak jej dosáhnout. Touto znalostí vzniká racionálnost, přehlednost a srozumitelnost jednání.

Jedinec tohoto typu vstoupil renesancí do novodobého dramatu evropského typu, zcela přirozeně a logicky tak od té doby začalo hrát úmyslné jednání největší roli ve vývoji dramatiky a v tvorbě dramatické postavy. Na tom nemění nic fakt, že smysl jednání ještě nějaký čas probíhá v rámci křesťanské boží autority a teprve přes Machiavelliho pojem „homo politicus“ a pojem osvícenství „homo economicus“ se od této autority jednající člověk v dramatu časem úplně osvobozuje

a nastupuje smysl jednání daný racionalitou poznání, účinností prostředků a stanovením přesných cílů, jež se vztahují k potřebám a zájmům jedince, který se stává středem všeho dění. Už renesanční individualita chce dosáhnout stůj co stůj zamýšleného cíle a smysl jejího jednání se posuzuje tím, do jaké míry se jí onoho cíle podařilo dosíci. Claudius dosedl na trůn a vzal si za manželku ženu zemřelého krále. Je lhostejné, jak toho dosáhl. Vražda je legitimním prostředkem, neboť smysl jednání je v této koncepci určen vždycky z hlediska úspěšnosti a prospěšnosti naplňování cílů a účelů, jež si stanovil jednající subjekt. A nový král pokračuje ve snaze prosadit a uskutečnit své cíle a úmysly. Svým jednáním upevňuje svou moc. Je tu však následník trůnu, syn zemřelého krále Hamleta a královny Gertrudy Hamlet, jenž se vymyká pořádku, který vnutil dánskému dvoru a dánskému království Claudius. Na počátku se Hamlet v tomto smyslu projevuje skutečně jenom a především svým chováním. I v dialogu s Králem a Královnou do značné míry pouze reaguje na jejich podněty, aniž by dal najevo své cíle a úmysly. Zato Claudiov cíl je v I.2. jasný: chce přesvědčit Hamleta, aby zaujal spořádaně své přidělené místo v Claudiově establishmentu: jako následník trůnu, syn a synovec. Neboť smyslem Claudiova jednání je zbudovat a upevnit tento nový establishment. V tomto kontextu bude snad dobré připomenout, že pojem smysl označuje i **konečný** cíl, účel jednání, a tím i **konečný** důvod existence dramatické postavy. Což lze chápat i jako **konečný** důvod **existence** toho člověka, jehož dramatická postava označuje. Hamlet projeví cíl a smysl svého jednání teprve ve svém monologu. Cílem je zemřít, spáchat sebevraždu, smyslem je zbavit se vskutku **konečným** činem mizérie světa.

Claudius zformuluje logicko-racionálně své představy, vyjádří svůj vztah k Hamletovi a vše převede do snahy, která jako projev vůle směřuje ke zřetelnému cíli a účelu. Tohle je princip, jenž formuje dramatickou postavu na bázi racionálně-logické řeči: pojmenovává jisté jevy, dává jim čitelný sémantický význam. Z něho roste vztah dramatické postavy k jiné jako subjektu k objektu; k prostředí, jež ji obklopuje a s nímž se musí vyrovnat. Vytváří si v tomto vztahu své představy, formuluje své cíle, prosazuje svou vůli, účelově jedná. Prostě působí na své prostředí. Což znamená i na jiné dramatické postavy, které v tomto prostředí existují. V tomto pohledu se dramatická postava skrze logicko-racionální řeč a myšlení, jež pojmenovává logicko-racionálními promluvami své cíle a úmysly, dá v „dramaturgickém čtení“ určovat jako **označující** a **sdělující** aktivita **subjektu** vyjevující se

promluvami, mluvou. Z této aktivity vyrůstají subjekto-objektové vztahy a představy, jež vedou k vůli uskutečnit určité záměry účelovým jednáním.

Jednání dramatické postavy však nelze chápat jen jako účelovou činnost, která usiluje realizovat nějaký cíl. Každé jednání se odehrává v nějaké pospolitosti a za nějakých podmínek, v nichž se projevuje vliv této pospolitosti a vytváří sociálně-symbolický charakter jednání. Neméně tak působí i na vnitřní „rozměry“ subjektu, jeho duševní svět. Jednání a snažení člověka není vedeno a řízeno jen vůlí, snahou naplnit rozumem stanovené cíle a účely. Blaise Pascal lidskou přirozenost popsal jako řád rozumu a srdce. Člověk se prostě ke světu nevztahuje jenom rozumem a nemůže mu porozumět jenom tak, že jej vysvětlí logickými a racionálními argumenty. Svět se člověku zjevuje daleko složitěji, v mnoha rovinách, polohách a podobách. Je mnohohrstevnatý a míra podílu porozumění skutečnosti v podobě nepřesné, přibližné představy je velká. K lidskému životu patří proto nutně a neoddelitelně i pochybnosti a omyly. Jisté etapy lidského života jsou obdobím tápání, nejistot, pochybností, porážek; stanovováním nepřiměřených, nedosažitelných cílů. To, co v hegelovském pojetí **skutečně** působí (wirklich ist, was wirklich wirkt = skutečné je to, co skutečně působí), má ještě jinou dimenzi než tu, která spočívá jen v racionálně určených cílech, které se uskutečňují úmyslným jednáním. Fiktivní literární subjekt nabývá kvalit plnohodnotné dramatické postavy, jestliže jeho promluvy, řeč dokážou provést svou pojmenovávací aktivitu tak, aby v „hegelovském duchu“ působila **skutečně** na svět – jednala. Toto „skutečné hegelovské“ působení se ovšem rodí jen tehdy, když spočívá také na bázi, která artikuluje prožívání či sebeprožívání. Ta spojka „či“ neznamená, že je to buď **prožívání**, nebo **sebeprožívání**. Jde tu o jeden a tentýž proces vyjevující se ze dvou stran. Nebo každé prožívání skutečnosti je zároveň také sebeprožíváním, kdy dramatická postava „manifestuje“ své postoje; sobě samému i druhým.

Každé kvalitní drama tuto rovinu promluvy v nějaké podobě obsahuje a čtenáři ji nabízí jako vhled do „prožívajícího a sebeprožívajícího“ subjektu, jenž se probíjí k porozumění smyslu svého jednání. To ovšem předpokládá umět „číst“ právě už zmiňovanou a probíranou rétorickou řeč. Ta je jediným možným krokem k úplnému pochopení fiktivního literárního subjektu jako dramatické postavy. Teprve tímto průhledem se uzavírá znalost „osobního jednání“ jako „duševního pochodu o určité osobě, jež jedná vůči osobě jiné“; teprve takto je vskutku „zřejma skutečná idea osobního jednání“; teprve tehdy „se odkrývá (*nám jako*

čtenářům – J. C.) *kauzálně-finální nexus* osobního jednání, a to *vnitřní*, tj. jen té jednající se osoby týkající“ (tamtéž, str. 161). Zich v tomto kontextu mluví o intelektuálním výkladu, proč a k čemu někdo jedná tak, jak jedná. Zároveň konstatuje, že „jenom to nás nemůže uspokojit, musíme ten svazek prožít sami“, a to tím, že „se *předuševníme v dramatickou osobu*, o níž právě jde“ (tamtéž). Přísluší podle Zicha herci, „aby nás strhl sugescí své hry až k tomuto aktu; pak ‚chápeme‘ jednání osoby, by bylo navenek pro nás sebenepochopitelnější – herec nás o něm přesvědčí“ (tamtéž).

Vystupuje tu krajně naléhavě a vyostřeně znovu otázka, která se táhne těmito skripty jako červená niť: Může v nějaké poloze a podobě proběhnout proces, jež Zich připisuje vnímání divadla v představení, rovněž při čtenářském vnímání dramatického textu četbou? Možná že toto „antizichovské“ řešení „zichovských“ postulátů vypadá příliš – a zbytečně – komplikovaně. A příliš závisle na *Estetice dramatického umění*. Neznám však důslednější, logičtější, přesnější a promyšlenější systém dramatického divadelního jazyka v činohře, než vytvořil Zich. Zdálo se mně – přes všechny nemalé potíže, na něž takové úsilí naráží – přece jen nejpłodnější a nejinspirativnější pokusit se tento systém, tak důsledně a neúprosně obrácený do divadla a k divadlu, využít při zkoumání dramatickosti v dramatické literatuře; zkoumat dramatickou postavu jako komponent dramatického textu zichovským pohledem, jenž se samozřejmě týká pouze herecké postavy a dramatické osoby. Proto jsem převzal zichovskou terminologii i metodologii a sleduji vznik, existenci a fungování dramatické postavy na této bázi. Nebo opakuji znovu: neznám důmyslnější, promyšlenější a systematictější teorii dramatického umění v tom smyslu, jak ji chápou oba díly skript *Základů dramaturgie*, než je Zichova. A zdálo by se mně být velkou škodou, kdybych tuto nesmírně vzácnou inspirativní teorii zcela přešel jen proto, že dramatu jako literárnímu druhu nevěnuje pozornost; nepřiznává mu ty možnosti, jež přiznává divadlu, představení. Proto také věnuji tolik pozornosti promluvám dramatických postav jako výrazu prožívání či sebeprožívání, neboť jsem spolu se Zichem přesvědčen o tom, že nás nemůže uspokojit pouhý intelektuální výklad příčin a cílů jednání; že pouze na tomto základě se celostná dramatická postava nezrodí.

Připustíme-li rozdíl mezi cílem a smyslem jednání, pak získáme přijatelné východisko k tomu, abychom tento problém mohli uchopit, zkoumat a prakticky řešit. Cíl jednání svou konkrétností, svým přesným určením, čeho má být dosaženo,

na nichž se podílí racionální-logická úvaha, vyjadřuje snahu a vůli dramatické postavy za nějakým účelem na někoho působit. Claudius a Getruda se snaží a chtějí v I.2., aby Hamlet přestal truchlit za svým otcem a zařadil se jako všichni do nového establishmentu. Proto pojmenovávají jeho chování i jeho zjev tak, jak jej pojmenovávají, proto tato pojmenovávací aktivita v hegelovském duchu „skutečně“ na Hamleta působí. To zajisté neznamená, že Hamlet tomuto působení podlehne. Ale dotýká se jej a musí na ně svou aktivitou, svým jednáním v komunikaci reagovat. Obraz přirozeného běhu lidského života, v němž život střídá smrt a opačně však jako „přesvědčovací“ aktivita rétorické řeči tento účel a cíl jednání královského manželského páru překračuje. Vyjevuje také, jak královští manželé prožívají tento „řád“ života a smrti jako cosi neodvratného, a proto normálního, přirozeného. A proto berou jako něco normálního, přirozeného všechno, co muselo nastat; i svůj sňatek. Aby vše bylo tak, jak to odpovídá ustálenému pořádku, jenž vychází z hierarchie rodinných i státních vazeb, na jejímž vrcholu je vladař, panovník, král, který jedná v zájmu státu i svém. Claudius to řekne jasně: musí být pamětliv i vlastních zájmů. Smyslem jeho jednání je tedy znovu nastolit a udržet pevný a neměnný řád v rodině, na dvoře, ve státě – a koneckonců i v celém životě. To je konečným smyslem této existence dramatické postavy v dramatickém textu Shakespearově. A z něho lze posléze vyvozovat a interpretovat i konečný smysl existence a jednání člověka, jež dramatická postava Claudius označuje.

Hamlet prožívá smysl tohoto jednání, jež Claudius s Gertrudou uskutečňují, aby působili na své prostředí, na skutečnost, v níž existují, a v jehož duchu působí i na něho, zcela opačně. Je pro něho nepřijatelný, vyvolává v něm hnus nad stavem světa. Konkrétní cíl svého účelového jednání zformuluje naprosto jinak: spáchat sebevraždu. Tento cíl má základní smysl: zbavit Hamleta tohoto světa. Tento jeho hlavní cíl roste jak z intelektuální úvahy, tak i z prožitku, jenž je vyjádřen rétorickou složkou mluvy. Prožitek je spojen s intelektuální úvahou, která může vyjevit konkrétní přání (snahu) vyrůstající u Hamleta z prožitku sebe sama ve světě, který jej obklopuje. Cíl a smysl se potkávají, „sjednocují“. Ani u Claudia v I.2. tomu není jinak. Vůle proměnit Hamletovo chování koresponduje se smyslem vytvořit a obnovit pevný a neměnný pořádek ve státě, jenž respektuje i vyšší zákony běhu života. Ovšem: zatímco Hamlet dokáže zformulovat smysl svého jednání ve vztahu ke světu i cíl, jak se s tímto světem vyrovnat (sebevražda), tak naopak ve vztahu k novému establishmentu, především k manželskému páru, žádný cíl nemá. Tam

jde jen o prožitek a sebeprožitek, jenž nevyústí v žádnou intelektuální, logickou rozumovou úvahu – srdce Hamletovi puká, ale může jen mlčet!

Ani čtenářům nemůže stačit pouhá intelektuální (logicko-racionální) konstrukce. Musí stejně jako Zichovi diváci cosi „prožít s dramatickou postavou sami“. Tento „prožitek“ nezpůsobuje však podle mého názoru jen herec, jak tvrdí Zich, ale může jej vyvolat i dramatická postava. Pojem „předuševnění“ by možná šlo zřejmě nahradit pojmy prožívání a spoluprožívání, odkud může růst silný podnět k **empatii**, **vcítění**. Patří to koneckonců i k základním předpokladům dramatické aktivity, nezbytným pro analýzu a pochopení dramatické postavy. Zich na důležitou část této problematiky upozornil i odjinud, když zdůvodňoval nutnost „předuševnění“ tam, kde „intelektuální složka dramatických osob je nepatrná“. Mluví o jednáních instinktivních „vyvěrajících až z fyziologického kořene osobnosti... u nichž se nejen nelze ptát k čemu, ale kde i na otázku „proč“ se těžko odpovídá“ (tamtéž, str. 161). V těchto souvislostech říká, že i když nemá osobní jednání účel, příčinu má jistě vždycky a tento kauzální nexus „musí obecnost pochopit“. Protože si jej neuvědomuje ani osoba sama, není tu žádný intelektuální výklad možný – „můžeme takový vnitřní příčinný svazek jen **prožít**“ (tamtéž, *zvýraznil J. C.*). Zich toto prožití chápe jako dokonalé „předuševnění“, kdy vnímáme všechny dramatické osoby pohledem té osoby, do níž jsme se „předuševnili“. Jádro problému je tedy v tom, že účelové jednání, jemuž je třeba přiznat enormní roli v evropském typu dramatu, při zrození dramatickosti (sloveso chtít nikoliv nadarmo nalezlo i své zásadní místo u Stanislavského jako nejlepší způsob, jak vyvolat u herce jednání, což lze pokládat za „spontánní a přirozenou“ tradici rostoucí z těchto kořenů evropského dramatu), přece jen není jedinou podobou jednání, jež konstituuje dramatickou postavu.

Existuje ještě – řečeno prostě a jednoduše – jiné než intelektuální, racionální vnímání, jímž si subjekt **dotváří** svůj obraz světa. To slovo dotváří asi nejvýstižněji vyjadřuje podstatu jevu, jež s definitivní platností konstituuje dramatickou postavu ve smyslu jejího osobního, subjektivního vnímání svého postavení v určité situaci, které je také projevem komplexního a konečného bytí dramatické postavy ve vazbách sociální reality. Jestliže Zich hovoří o „dramatických osobách“ (i když se jako na příklady „bezprostředního jednání“ odvolává na fiktivní literární subjekty, jako je Brack nebo Hamlet, takže bychom naší terminologií mohli mluvit o „dramatických postavách“), jež buď zcela postrádají účelové jednání, nebo je

mají silně deformováno či potlačeno, pak „sebeprožívání“, které nese rysy tohoto „bezprostředního jednání“, je obsaženo v kvalitním, dobrém dramatu v každé dramatické postavě. Spolutvoří osobní jednání, a tím i primární a sekundární komunikaci. Skutečně velká a působivá dramatická postava nevznikne, jestliže neobsahuje toto sebeprožívání a jestliže je rétorická řeč v nějaké míře a podobě není schopná vyjádřit. To sebeprožívání je zajisté obsaženo i v činech dramatických postav a projevuje se velice často – někdy ještě silněji než promluvami – nonverbálním jednáním. Jestliže Maryša odmítne jakékoliv východisko, které by bylo „racionálně-logickým“ jednáním, a zvolí zabití Vávry, pak je to maximální projev „sebeprožívání“. Ten čin vyrůstá z nejniternějšího subjektivního pojetí hodnot, které jsou zakotveny v kulturních symbolech, jež jsou tradované, přecházejí z generace na generaci a tvoří rámcovou základnu porozumění světu, do něhož se lidé rodí. Tyto symboly jsou přijímány naprosto přirozeně a spontánně, dalo by se říci bez účasti „rozumu“, a obdobně vstupují do postojů a jednání vůči sociální realitě. Mohli bychom mluvit o jakési „nereflektované“ bázi jednání, kterou obsahuje každé porozumění sociální realitě.

Jednání dramatických postav dramatu *Maryša* je zajisté výrazně účelové; sňatek Maryši s Vávrou, jenž zakládá dramatickou situaci tohoto dramatu, je svrchovaný racionální kalkul. Všichni, kdo jej domluvili a kdo Maryšu k němu nutí, jednají s přesným vědomím cíle a z naprosto přesně rozumově pojmenovaných příčin. Ale i v tomto jednání najdeme prožitek sociální reality, její subjektivní interpretaci založenou např. na symbolech minulosti: sňatky na vesnici se takto uzavíraly, uzavírají a budou uzavírat. Tento názor padne v argumentacích několika dramatických postav, ale především vystupuje v dialogu Maryši s babičkou. V něm nejde o žádný cíl, účel. Jde v něm o rozhodování, kde babička ztělesňuje právě tento prožitek sociální reality, tuto její subjektivní interpretaci, jež vstoupí do sebeprožívání Maryši v okamžiku volby před osudovým krokem, jímž s konečnou platností zpečetí svůj sňatek s Vávrou. Vlastně dá jednání Maryši zcela jiný cíl, než je odpor proti vnucené svatbě s Vávrou. Jestli kde v textu *Maryši* zazní výrazně rétorická řeč, kdy dramatické postavy nahlížejí život jako protnutí toho, co člověk cítí, co si představuje, na co si vzpomíná, co prožívá, je to nepochybně v této situaci. Především toto „sebeprožívání“ vede Maryšu k tomu, že dá souhlas ke sňatku. Bere na sebe jistý úděl jako něco, co překračuje pouhou vůli jednotlivce, pouhé racionální rozhodnutí. Takových míst je v textu *Maryši* více. Na příklad když Lízal v hospodě vyčte

Vávrovi, jaké má bídné koně, a hned se pochlubí tím, jaké koně měl a má on. To není jen věcný argument ve sporu o to, jaký je Vávra špatný hospodář. Je v tom i jistý symbol, jenž tradičně koňům v hospodářství připisoval emblém nejenom dobrého, ale i pozoru a obdivu hodného hospodáře. A koneckonců – příběh lásky Maryši a Francka není jen kolizí mezi chudobou a bohatstvím, penězi a citem. Maryšin úporný a zoufalý boj proti sňatku s Vávrou je zakotven ve víře v jisté neracionální hodnoty, jejichž je láska jedním z nejprůkaznějších symbolů. Její jednání v tomto smyslu určuje z velké části její prožívání každodenního světa, přičemž její „představy, snahy i příčiny jednání“ vyrůstají především z citově hodnotové orientace, na niž navazuje potom logicko-racionální účelové jednání: když nemohu mít Francka, tak alespoň je nutné za každou cenu odmítnout manželství s Vávrou!

Všechna tato místa se pohybují na půdě rétorického jazyka, jenž počítá s emocemi, vášněmi, náladami a zveřejňuje „stavy duše“, preferuje to, co provází prožívání situace a co má základ v intenzitě tohoto prožívání. Jde o subjektivní interpretaci situace, světa a sebe ve vztahu k těmto „danostem“, kde nebere dramatická postava v úvahu jen to, co vidí a co si myslí, ale také totalitu svého prožívání a sebeprožívání. Rétorická řeč jako primární komunikace o této sféře, v níž s takovou silou fungují symboly a obrazy, nemusí přitom obrazy-trópy, metaforami a symboly oplývat. I když samozřejmě takový způsob mluvy rétorickou řeč posiluje. Podstata je však v tom, že řeč v tomto případě zveřejňuje v primární komunikaci **přímo** prožívání a sebeprožívání jako **zprávu** o vnitřních prožitcích subjektu, jenž se ocitl v jisté komunikační situaci, která se stává dramatickou proto, že nutí neúprosně k jednání. V této souvislosti se podle mého názoru opět potvrzuje, že dramatickou postavu je třeba stále chápat jako součást literatury, nikdy neztrácet ze zřetele, že je fiktivním literárním subjektem. Neboť právě fiktivností tohoto subjektu je v samotné ontologické podstatě dramatu a jeho materiálu jazyka, řeči, mluvy, slova uložena možnost oné subjektivní interpretace dramatické postavy, skrze niž si uvědomuje svůj svět i sebe sama v tomto světě. Tedy možnost prožívání a sebeprožívání.

Důkaz nad jiné výmluvný a přesvědčivý o nezbytnosti a důležitosti této oblasti pro vznik a fungování dramatické postavy poskytují vrcholná dramata A. P. Čechova. Na první pohled zobrazují detailně a věrohodně v naprosto určité době každodenní všední život „reálných“ lidí, již spolu skoro „banálně“ hovoří; vedou jako dramatické postavy dialog. A přesto jejich řeč, promluvy z valné části rétoricky

naprosto důsledně komunikují se čtenářem hlavně o „prožívání a sebeprožívání“ dramatických postav. *Višňový sad* začíná čekáním na příjezd Raněvské. Po úvodní informaci, na koho se čeká, jaký je měsíc (květen) a kolik je hodin (to je ta „naprosto určitá doba“), začnou Duňaša a Lopachin hovořit každý o něčem jiném. Duňaša o svém krajním rozechvění, protože ji Jepichodov požádal o ruku, a Lopachin vzpomíná na to, že místnost, v níž jsou, byl dětským pokojem, kde kdysi Raněvská ošetřila jeho zranění. Odtud se dostává k úvaze o svém životě. Dětský pokoj se stává pro Lopachina **symbolem** jeho života. Čechov uplatňuje ve vedení dialogu brilantně princip montáže k tomu, aby paralelnost řeči dvou dramatických postav umožnila monologičnost, která uvolňuje rétorickou řeč. To platí pro Čechovův dialog zásadně. Kolik je v každé jeho hře situací, v nichž dramatické postavy uvažují o životě, jak říká Veršinín, „filozofují“. Většinou se toto „uvažování“ týká obecných společenských problémů – proto „filozování“ – ale v pozadí je vždycky prožívání a sebeprožívání. Tedy také primární komunikace, vyprávění o tom, jak fiktivní literární subjekt interpretuje sebe ve světě, v němž žije. V řadě situací je toto prožívání a sebeprožívání přímo hlavním těžištěm dialogu.

Například začátek II. dějství *Višňového sadu* – „piknik služebnictva“. Není snad v Čechovově dramatu jakoby „všednější, banálnější“ místo, kdy několik dramatických postav na první pohled jen tak bezúčelně cosi mluví. Probíhá v něm však vlastně řada monologů, z nichž každý zveřejňuje hlubinné prožívání a sebeprožívání některé dramatické postavy. Duňaša mluví o své lásce k Jašovi, Jaša jí vykládá své pojetí „ctnostné“ ženy. Charlotta vede monolog o tom, že neví nic o svých rodičích, o smyslu svého života. Je to ukázkový projev „sebeprožívání“, jako výraz vnímání světa i sebe sama ve světě, jenž nemůže vyústit v nic jiného než opovržení všemi přítomnými (Ti lidi vyjí jako kojoti!) a v odchod. Neboť Charlotta prožívá svět i sebe v něm jako zcela odcizenou skutečnost. Jepichodov vrací své téma „smolařství“ – tentokrát pokud jde o vztah k Duňaše, kdy fakt, že ho odmítá, vede až k tomu, že zřetelně naznačuje, že vážně přemýšlí o sebevraždě. To prohlásí v okamžiku, když jej Duňaša pošle pro šál, což znamená, že dá jasně najevo, že jí překáží, že chce být sama s Jašou. Tato situace dokonale demonstruje, co znamená Zichovo „bezděčné jednání“, a také, jak se z něho organicky a přirozeně zrodí účelové jednání. Duňaša prožívá svou lásku k Jašovi v nervozitě a rozechvění z nenaplněného očekávání. Piknik je příležitostí blíže k Jašovi proniknout, zbavit se alespoň na chvíli tohoto tíživého prožitku. A proto se Duňaša racionálně rozhodne zbavit

Jepichodova a poslat jej pro šál. Stejně tak Jepichodov chce využít tohoto „pikniku“ k tomu, aby se dostal blíže k Duňase a mohl s ní hovořit o samotě.

Rozhodování k nějakému účelovému jednání, volba nějakého cíle a způsobu, jímž bude dosahován, je v nějaké intenzitě a podobě vždycky spojena se záze-
mím „prožívání a sebeprožívání“. Dokonce velmi často i s „bezděčným jednáním“. Ve *Višňovém sadu* jako ve všech svých vrcholných dramatech utváří Čechov své dramatické postavy jako zveřejňování trvalého napětí při rozhodování mezi „pro-
žíváním a sebeprožíváním“ a schopností účelově jednat. Touto cestou se do Čecho-
vových dramatických textů dostávají četné symboly, které mají svým způsobem
temně neproniknutelný původ, jenž je iracionální a nevědomý. Vztah lidí k těmto
symbolům je ambivalentní, tak jak to odpovídá povaze každého člověka. Vyzna-
čuje se existencionálním strachem, ale i nadějí, které racionalita a logika mohou
jen částečně odstranit nebo uspokojit. Lopachin je v textu *Višňového sadu* nepo-
chybně jedna z nejiracionálnější a nejlogičtější jednajících postav, schopna přesně
stanovit cíle jednání i způsob, jak jich co nejúčinněji dosáhnout. Ale: hned na po-
čátku textu při citované už vzpomínce na dětský pokoj okamžitě začne „prožívat
a sebeprožívat“ (subjektivně interpretovat) svůj život, jenž je vzestupem úspěš-
ného člověka, který však pořád cítí, že je někým, kdo nedosahuje na úroveň, kte-
rou má Raněvská a její rodina. Celé panství s višňovým sadem chápe jako symbol
kultury a civilizace, kterou obdivuje, ale do níž nepatří a před níž se sklání. I pro-
to nemůže porozumět světu Raněvské a Gajeva, jejich jednání (viz 2. dějství, kdy
opakuje svůj návrh získat prodejem panství peníze a kdy ani jeden z jeho partne-
rů vlastně vůbec nechápe, o čem Lopachin hovoří), ale cítí hluboké uspokojení,
když může koupit v dražbě višňový sad také proto, že se tímto činem vyrovnává
nejenom sám se sebou, ale i s minulostí svého rodu. V té koupi se v této symbolic-
ké rovině setkává přítomnost jako profánní čas každodenní činnosti až stereotypu
s minulostí jako s čímsi nadčasovým, co má v sobě cosi sakrálního a co dává lid-
skému jednání další rozměr. Jako účelové jednání je koupě panství, k němuž patří
višňový sad, dokonale racionální a logické jednání. Stejně jako když v závěru textu
Lopachin dává višňový sad kácet, aby uskutečnil svůj cíl: prodat jej na parcely pro
letní sídla obyvatelů města. Ale: z hlediska „sebeprožívání a prožívání“ je „jedná-
ním bezděčným“, kdy Lopachin interpretuje sám sebe a své postavení ve světě ze
zcela jiných kořenů. Proto přiveze na ples, jenž probíhá v sídle Raněvské, po draž-
bě panství šampaňské, aby si s ostatními připil. A proto si s ním nikdo kromě Jaši

nemůže připít, protože pro všechny ostatní je toto jeho vítězství katastrofou, kterou končí kultura a civilizace, jimž se Lopachin obdivuje. Z této protikladnosti Lopachinova prožívání jistých symbolů kultury, skrze něž interpretuje svůj život a rozhoduje se pro určitá jednání, a jeho účelového jednání, které je vedeno přesnými a praktickými cíly stanovenými na základě racionální logiky, plyne zřejmě i jeho neschopnost uspořádat osobní vztahy s Varjou. Řeknu-li to krajně jednoduše, tak přes svou pracovitost a dělnost, jíž se Lopachinovi podobá, je pořád příslušnicí kulturního a civilizačního společenství, s nímž se Lopachin vyrovnává na základě „prožívání a sebeprožívání, bezděčného jednání“, jemuž nechybí iracionální a nevědomé polohy. Proto se, když má požádat Varju o ruku, zachová opravdu „iracionálně“. Předtím jej Raněvská doslova donutí k tomu, aby si uvědomil, že když si ji vezme, bude to pro oba doslova nejúčelnější. Jeho rozhodování nefunguje však v tomto případě na bázi racionální logiky. Projeví se v něm „bezděčná“ základna jednání, která také určuje porozumění sociálnímu světu, v němž se člověk pohybuje, a již nemůže zcela odstranit rutinností každodenních rozhodnutí spočívajících na racionalitě a logice.

Některé dramatické postavy Čechovových dramatických textů se na tomto základě napětí mezi racionálním účelovým jednáním a „prožíváním a sebeprožíváním“ samy stávají symboly. Tak Firs je symbolem podvojnosti času, v němž se prolíná minulost se současností, každodennost dneška s tradicí předešlé doby i profánnost se sakrálností. Takto je realizován i smysl Firsova jednání. Dialog v druhém dějství, kdy Firs říká, že dříve si věděli rady s višněmi, lze chápat jako porozumění světu, který minul. A jehož je višňový sad symbolem. Symbolem, jenž má další rozměr. Je to symbol domova. Jan Patočka ve studii *Přirozený svět jako filozofický problém* poukazuje na to, že domov vymezuje ústřední postavení člověka ve světě. Obraz domova určuje mnoho základních hodnot – od vztahů mezi lidmi (rodiče, dítě, prarodiče) přes vztahy k věcem souvisejícím s domovem až k zacházení s nimi. Z domova se pouštíme do světa, ale domov v sobě v nějaké podobě a intenzitě právě přes „prožívání a sebeprožívání“ neseme a přes něj sebe i „cizí“ svět trvale interpretujeme. Domov je také místo návratu, kde nacházíme zklidnění, jistotu, bezpečnost, základní lidskou pospolitost. Zakoušení domova stojí na nezprostředkovaném, přímém prožívání, vše přijímáme samozřejmě, nereflektovaně, a vytváříme si tak určité vzorce jednání stejně jako názory, představy, pravidla chování, etické principy. Prožívání domova, jež se váže na symboly

tradice, se po celý život konfrontuje s tím, co si přisvojujeme ve světě a co je drtivou většinou domovu vzdálené, cizí. Odchod z domova či dokonce jeho ztráta je prožitkem, jenž velice často ústí v obraz hledání dobra, krásy, čistoty, nevinnosti atd. atd. – prostě ztraceného ráje.

Tento obraz domova je doslova „rozpuštěn“ v celém textu *Višňového sadu*. A na jeho symboly se váže „prožívání i sebeprožívání“ všech jeho dramatických postav – a tím i jejich jednání. Nejpatrnější je to samozřejmě na postavách Raněvské a Gajeva. Hned při příjezdu například Raněvská spatří v sadu oknem zemřelou maminku, její vzpomínky na domov dojdou přímo „reálného“ zpodobení, zpředmětnění. Její vztah k panství, k sadu, je určen takto, a proto její rozhodování o tom, jak jednat v situaci finanční katastrofy, je motivován především tímto „sebeprožíváním“ a zcela se vzpírá racionalitě a logice, která by vedla k účelovému jednání. Což platí i pro Gajeva. I jeho slavný projev ke skříni lze vyložit a chápat v tomto duchu: jako projev vztahu k věcem domova, jako porozumění tradici, která z profánní a běžné záležitosti každodenní potřeby činí symbol naplněný čímsi posvátným, něčím, co trvá jako to, co člověka zakotvuje. Účelovost, praktičnost a schopnost posoudit racionálně a logicky skutečnost, sociální realitu a podle toho vědomě jednat se s tímto „prožíváním a sebeprožíváním“ zcela rozchází. Vztah sebeprožívání i prožívání a účelového jednání je v zásadě ve *Višňovém sadu* vybudován na vazbě obraz (symbol) domova – obraz (symbol) světa. A smysl osobních jednání všech dramatických postav by se mohl v nejširší a nejobecnější rovině chápat jako řešení napětí mezi těmito dvěma obrazy, symboly. Což doslova demonstruje dramatická postava Jaši, jehož osobní jednání je jednoznačné a trvale dáno „bezděčným jednáním“, s nímž prožívá rozpor mezi milovanou Francií a nenáviděným ruským domovem. Dramatický text *Višňového sadu* je loučením s domovem, s jeho jistotou, hodnotami. A nejen to; Raněvská přijela z ciziny, kde za ní byla Aňa doprovázená Charlottou, kde je vila v Mentonu a kde žije milenec, jenž posílá z Paříže Raněvské telegramy. Všechny postavy musí z domova, které představuje panství s višňovým sadem, odejít. Jaša se těší, pro něj je domov něco obtížného a svazujícího, pro Raněvskou a Gajeva je to konec života. Pro Aňu s Trofimovem naopak představuje rozloučení s tímto domovem nový šťastný život. Tak bychom mohli projít všechny dramatické postavy a jejich promluvy a zjistili bychom, že tak nebo onak prožívají symboly světa a domova a odtud pak rovněž rezultuje jejich rozhodování k nějakému jednání a smysl tohoto jejich jednání.

Tento exkurz do Čechovova *Višňového sadu* chtěl znovu upozornit na to, co znamenají promluvy pro realizaci a zveřejnění osobního jednání. Jako komunikace primární jsou zřetelným a čitelným výrazem „duševních stavů“ subjektu, jenž takto vyjevuje rozměry svého osobního jednání jako propojení sebeprožívání a prožívání s racionalitou a logikou. Tedy v podobě představ, příčin, snah, účelů, citů, obrazů a symbolů, v níž složky intelektuální existují v jednotě s myšlením a vnímáním, které bychom nejspíše mohli nazvat interpretací na principu **symbolické imaginace**. V těchto souvislostech se nabízejí i jiné pohledy a jiná pojmenování. Na příklad názor existenciálně hermeneutické ontologie, že bytí lze zakoušet různými způsoby: bezprostředními tělesnými pocity, sympatiemi a antipatiemi, radostí, příjemností, strachem, úzkostí atd. atd. Je možné také vzít v úvahu funkci symbolů, které jsou mnohovýznamové, dynamické, ambivalentní, syntetické a vyznačují se heterogeností; nebo alespoň některými heterogenními faktory. Specifický charakter této mnohovýznamnosti lze odhalovat jak cestou analýzy textu, tak prostředky aktivní imaginace, skrze niž jsme schopni postihnout, jaké základní hodnoty života vyslovují např. archetypy. Že se tu dostáváme k Jungovi a jeho psychologii, není jistě nutné zdůrazňovat. Snad těchto pár letných odkazů a zmínek postačí k tomu, aby se ukázalo, že odmítnutí dramatického charakteru s jeho morálně-psychickou entitou jako základního a jediného východiska chápání znaku postavy v dramatu neznamená, že by psychologie zůstala zcela stranou. Spolutvoří dramatické postavy, jenže jako součást textu, literárního díla, je vázána na jeho uspořádání, významovou výstavbu. A na vědomé, poučené profesionální „dramaturgické čtení“. „Vědomí o bytí získáme tedy pouze pomocí racionálního poznání; ontologie potřebuje *noetiku*,“ říká Chvatík (K. Chvatík: *Tcheshlowakischer Strukturalismus*, Mnichov 1981, str. 83). Tento názor nepochybně rozlišuje mezi poznáváním bytí a jeho zvláštním jedinečným zakoušením, které pro Chvatíka v celistvosti představuje právě umění. Jistým způsobem se tento názor dá uplatnit i na dramatickou postavu, neboť v ní jde také o komplexní postižení života konkrétní, byť fiktivní lidské bytosti. A „dramaturgické čtení“ v tomto smyslu potřebuje ontologii i noetiku. Propojení sféry prožívání a sebeprožívání, bezděčného jednání, se sférou logicko-racionální, jež se vyjevuje jako účelové jednání, je z tohoto hlediska zřejmě **nejadekvátnějším čtením** dramatické postavy jako kategorie významové výstavby dramatu v celistvosti, jež směřuje k **antropologické** dimenzi. Jako zpodobení, zpředmětnění jednání dramatické postavy v rovině poznávací a ontotvorné

aktivity člověka. To jest aktivity, která činností zasahuje do praktického materiálního života, ale také vytváří symboly a znakové systémy, které zprostředkovávají smysl bytí, jež se stává specifickým předmětem poznání díky prožívání a sebeprožívání, které bychom také mohli nazvat **sebeuvědoměním**.

„Sebeuvědomění“ dramatické postavy je nejenom vyprávěním o fiktivním literárním subjektu, ale působí rovněž při vzniku některých rysů, jež toto vyprávění převádějí do bytí, které je možné zpředmětnit, zhmotnit na jevišti, v divadle. Dokonce už při čtení zprostředkuje některé konkrétní znaky dramatické postavy jako jedinečné bytosti. Autoři Poznámek a komentářů k druhému vydání *Estetiky dramatického umění* k Zichovu pojmu zveřejnění podotýkají, že je to „vlastně nová formulace principu dramatické pravdivosti“, která „nakonec dostává podobu konstrukčního postulátu, tj. požadavku, aby i dramatické dílo, i (sou)hra herců byly konstruovány tak, aby sloužily svému účelu být vnímány publikem, a tím interpretovány jako lidské jednání, tedy účelu (v daných podmínkách) optimálně reprezentovat lidské jednání“ (EDU 1986, str. 358). Zich sám tento „konstrukční postulat“ formuluje takto: „Princip zveřejnění žádá, abychom znali všechny duševní stavy dramatických osob, pokud je toho třeba... Nikoli jen to, co dramatická osoba tají, ale i to, co by samo sebou zůstalo skryto, musí být zveřejněno, jakmile toho žádá pochopení děje, tedy ze *svrchovanosti principu dramatickosti*; ovšem též naopak, není-li to takto žádáno, nejen nemusí, ale ani nemá být zveřejňováno, jakožto zbytečné. Odtud plyne pro dramatika plné právo, aby užil monologu tam, kde jistě duševní stavy dramatické osoby musí být z dramatických důvodů (ale jen z těch!) zveřejněny a nemohou být jinak, např. v rozmluvě osoby se svým spojencem. Odtud plyne i právo tzv. *mluvení stranou*, jímž zveřejňuje nějaká osoba svůj pravý poměr k jiné již v její přítomnosti, nemůže-li dramatik pro pevný sled scén přeložit to až na dobu, kdy bude sama nebo se svými známými.“ (EDU 2018, str. 187)

Asi není lepší způsob, jak pojmenovat způsob, jímž fiktivní literární subjekt přestává promluvami vyprávět a jako dramatická postava nabízí prostředek, jímž začíná realizovat divadelní funkci: **Zveřejňuje** stavy a postoje subjektu v jejich komplexnosti, aby vznikla zpráva o té části jednání, která se týká nejosobnějších vnitřních stavů a postojů konkrétní individuality. Dalo by se také mluvit o zveřejňování zkušeností této individuality se sebou ve světě. Či konkrétněji: se sebou tváří v tvář problému, jenž pro ni vytvořil nesnesitelnost dramatické situace a nutí ji rozhodovat se pro nějaké jednání. V tomto kontextu se potom monologičnost jeví

jako výsostný, nesmírně cenný způsob, jak tento princip zveřejnění provést tak, aby se uplatnil jako princip umožňující zrození dramatické postavy. Monolog je jen jedním z prostředků, jak tuto monologičnost uskutečnit. Stejně jako řeči stranou je to prostředek v tomto směru nejučinnější, protože zveřejňuje „stav duše“ subjektu způsobem, jenž má velice blízko k lyrice. I Zich dobře ví, že zveřejňování nitra, především citů, je-li provedeno „mluvou“, je záležitostí lyrickou. Ostatně: ať už řecké drama vzniklo jakkoliv, je nesporné, že prvek lyrický v tomto procesu vznikání hrál roli stejně důležitou jako epos. Neboť vysoká úroveň, na niž dovedli řeckou lyriku Dórové, dovolovala využít ji jako zveřejnění příčin, na jejichž základě se hrdina řecké tragédie rozhoduje, jak se jednáním vyrovnat s problémem, před nímž se ocitl. Tato historická zkušenost z doby počátků dramatu může jen potvrdit, proč lze zveřejnění do značné míry pokládat za klíčový okamžik, kdy se fiktivní literární subjekt přerozuje, proměňuje v dramatickou postavu. Jde totiž o vyjevení procesu **rozhodování**, které je nejvlastnější, nejzákladnější podstatou dramatickosti. Na což často zapomínáme.

Zich se k této problematice vrací třikrát, což svědčí o její závažnosti. Poprvé v kapitole Dramatický text, kdy uvádí případy „nedramatických řečí“. Odmítne sice „lyrické“ řeči, nejsou-li jednáním, jako např. vyznání lásky, ale připustí, že jsou lyrické pasáže v řeči dramatických postav, které jsou sice nedramatické, ale jsou „dramaticky vázány a to tím, že tvoří buď *úvod* k vlastnímu jednání, nebo naopak jeho vyznění“ (tamtéž, str. 87). Na tuto pasáž se odvolá v kapitole VI., když píše o monologu. Znovu opakuje, že „monolog podávající pouhý výraz citů, tedy tzv. lyrický, je přípustný, je-li takto dramaticky vázán“ (tamtéž, str. 149). To znamená, že je v „příčinné souvislosti s jednáním buď následujícím, nebo předchozím“ (tamtéž). A konečně potřetí se k tomuto tématu vrací v souvislosti s principem zveřejnění, kdy odmítá názor, že herec „prostituuje“ jaksi své nitro“. Podle něho dramatická osoba „odhaluje své nitro jen za těch okolností [...] jestliže city, jež chová, mají tendenci vyvolat snahy a činy, tedy projevit se na venek [...] Jsou však city, jež tuto tendenci nemají, jež tedy nejsou dramatické, nevedouce koneckonců k jednání; výraz takových citů, je-li proveden mluvou, je tedy *čistě lyrický* a toto jejich odhalení je psychologicky nepřirozené“ (tamtéž, str. 158).

Když pojmy lyrika a lyrický zařadíme do souvislostí dramatu, dostaneme se pokaždé znovu k **rozhodování** jako prvotnímu, klíčovému a rozhodujícímu faktoru, jenž vyvolává v život jednání utvářející i dramatickou postavu. Vyjevení „stavu

duše“, jak základní smysl a funkci lyriky definuje Hegel, utváří **lyrický subjekt**, jenž se svým stavem duše v dramatické postavě v nějaké podobě trvale zůstává, protože obsahuje moment rozhodování k nějakému jednání. Už toto rozhodování je ovšem v dramatu jednáním. Takže „lyrický subjekt“ v dramatu je v tomto kontextu důležitým a nenahraditelným nositelem prvotního a rozhodujícího prvku, který umožňuje vznik dramatickosti. V tom je rozdíl mezi „stavem duše“ v lyrice a mezi „stavem duše“ lyrického subjektu v dramatu. V prvním případě jde o výpověď o niterném stavu, v případě druhém jde o rozhodování jako aktivitu, skrze niž se individualita sebeuvědomuje ve světě. Je to „stav duše“, který se zveřejňuje proto, aby podal zprávu o této rozhodovací aktivitě. Z tohoto hlediska je možné zveřejnění chápat jako jednání, jež je primární komunikací, která umožňuje čtenáři znát v duchu Zichova požadavku vše o dramatické postavě. Jako sekundární komunikace nemusí vůbec existovat; stačí, že čtenář a v představení divák se o dramatické postavě doví vše, co potřebuje k tomu, aby porozuměl jejímu jednání. Monologičnost je z tohoto hlediska rozhodujícím principem, jenž zabezpečuje to, že fiktivní literární subjekt funguje jako **lyrický subjekt**, jenž zveřejňuje v řeči, promluvách zprávu o tom, jak, o čem a proč se rozhoduje, a tím tvoří předpoklady ke zrodu dramatické postavy.

Monologičnost vskutku není jen věcí monologu. Přímo exemplárně to dokazuje „dialog“ Andreje a Feraponta ze *Tří sester*, kdy spolu sice mluví, ale nekomunikují, protože každý z nich hovoří o něčem jiném. Rozhodně to není dialog, v němž by na sebe působili. Andrej jako lyrický subjekt zveřejňuje svůj „stav duše“, v němž zazní jeho sebeuvědomění. Rétorická řeč provádějící toto sebeuvědomování, může mít nejrůznější podoby. Claudius v dialogu I.2 rozhodně a intenzivně působí na Hamleta, účelově jedná, aby prosadil své záměry. Leč – v tomtéž dialogu zazní i Claudiův prožitek Hamletova chování, jeho sebeuvědomění světa, v němž žije spolu s Hamletem. Důkazová řeč se mění v přesvědčovací, Claudius sděluje své chápání Hamletova chování jako symbol. Tím je pro něho Hamlet zneklidňujícím elementem, vůči němuž jedná nejenom na bázi účelovosti, ale také jej trpce a hořce zakouší svým prožíváním světa i sebe ve světě. Hamlet se stává pro Claudia i nesnesitelným „vnitřním“ problémem, spoluutváří „stav jeho duše“, jenž jej nutí k rozhodování, jak se s ním vyrovnat, jak jednat tak, aby tento problém odstranil. V Hamletově promluvě, která následuje po setkání s Králem, Královnou a dvorem, je tato problematika předvedena vzorově. Především: je to monolog,

přímo ukázkový prostředek zveřejnění. Za druhé: hned první slova o prožívání děsivosti světa ústí v sebeuvědomění – v tomto světě nelze žít. Z tohoto sebeuvědomění vyrostle poznání, že jediná možnost, jak se vyrovnat s tímto nesnesitelným problémem, je sebevražda. Ale existuje tu zábrana v božím přikázání, které sebevraždu zakazuje. Od tohoto okamžiku bude tento „stav duše“ rozhodujícím způsobem ovlivňovat veškeré Hamletovo rozhodování k jakémukoliv činu. A dokonce se toto rozhodování Hamleta jako lyrického subjektu stane jedním z ústředních témat, která formují systém, strukturu a smysl celého dramatického textu *Hamlet princ dánský*.

V další části monologu Hamlet interpretuje chování a jednání své matky. Řeč, již to Hamlet zveřejňuje, zejména charakteristika strýce, nového krále a nového manžela královny Gertrudy, je vášnivým, patetickým prožitkem skutečnosti. Pak přijde logický a racionální závěr: nic dobrého z jednání těchto dvou lidí nemůže vzniknout. Ale Hamlet nemá možnost rozhodnout se pro nějaké účelové jednání, jímž by se pokusil na tuto skutečnost působit. To, co mu zbývá, je jen sebeuvědomování – a z toho vyplývající trvalé, složité, bolestné, protikladné rozhodování, které nemůže vyústit ve stanovení přesných a jasných konkrétních cílů. Chtěl by zemřít, ale v tom mu brání boží přikázání; ví, že to, co se děje v jeho rodině a na dánském dvoře, není v pořádku, že hrozí krize, ale nemá prostředky, jimiž by zasáhl. Takto zřetelně formuluje Hamlet svým prvním monologem, zveřejněním svého „stavu duše“, své sebeuvědomění světa i sebe v tomto světě, své rozhodování, jež z toho plyne, i to, jaké má možnosti účelově jednat.

Fiktivní literární subjekt, jenž je i v epice, se stává dramatickou postavou, která existuje jenom v dramatu, protože svůj „stav duše“ zveřejnil v rovině lyrického subjektu jako rozhodování, které je už jednáním, nebo se ptá, co dělat s problémem, jenž je nesnesitelný. Rozhodování zveřejněné promluvou zrodilo dramatickou postavu.

Vzájemné jednání

Otakar Zich charakterizuje vzájemné jednání „jako spřeženou dvojici osobních jednání“ (EDU 2018, str. 163). Kdybychom dvojici osobních jednání nahradili „množinou osobních jednání“, dostali bychom hustší, širší síť pokrývající jednání všech dramatických postav, které jsou jednak v dané dílčí situaci, jednak v celém dramatickém textu. Tím se vracíme na začátek *Estetiky dramatického umění*, kde Zich vyslovuje několik základních definic jednání, jež tu pro přehlednost a zároveň jako východisko dalších úvah zopakují:

„Takovou názornou akci osoby, jež má působiti a působí na osobu jinou, nazveme **jednáním** (...).

Dramatický děj je ten, který vzniká jednáním osob vespolek.

Dramatická osoba je ta, jež jedná vůči osobám jiným (...).

lidé vespolek jednající = dramatické osoby

vespolné jednání lidí = dramatický děj“ (tamtéž, str. 45)

Připomenutí těchto Zichových axiomů má vytvořit východisko ke zkoumání problematiky dramatické postavy ve světle kardinální otázky: co je drama jako přesně, jasně a důsledně vymezený druh literatury.

Na tuto principiální otázku narazil už I. díl těchto skript. Jsme v denní praxi zvyklí každý literární text určený pro divadelní provozování nazývat dramatickým textem. Což už dnes neplatí. Texty pro divadlo delší dobu (přibližně a jen orientačně řečeno: od padesátých let 20. století, ale už předtím byla četná hejna vlašťovek ohlašujících více nebo méně razantně tento trend) opouštějí jednání buď zcela, nebo mu ponechávají jen dílčí funkci. Rozhodně už často a možná většinou není konstituujícím principem textu. Důvodů je víc a mnohé z nich bychom například našli ve vývoji literatury. V roce 2001 vydalo nakladatelství Torst knihu, která se pokusila co nejzveřejněji souhrnně zmapovat proměny literatury 20. století. Její název je příznačný: ... *na okraji chaosu* ... Literární dílo tu není vykládáno jako cosi definitivního a neměnného, naopak: proměna se stává hlavním

výchozím bodem a hlediskem, které utváří proces, jenž kniha sleduje a jež nazývá „hledáním literárního díla“. Ve 20. století pak podle názorů autorek knihy v čele s Danielou Hodrovou se literární dílo vyznačuje otevřenou, nelineární, polycentrickou strukturou s rysy fragmentárnosti, synkretičnosti, heterogenosti, mnohoznačnosti, významové „zastřenosti“. Mnohé z těchto děl se pohybují díky tomuto procesu na okraji chaosu, který provází vznikání nového řádu. Touto procesualností spjatou s genezí i recepcí jsou pak zasaženy všechny kategorie a prvky, které tradičně sloužily a slouží uspořádání literárního díla – samozřejmě včetně postavy. Kniha ji pokládá za „takový prvek literárního díla epického a dramatického, který prostupuje všechny jeho roviny či složky a zřetelněji než jiné jeho prvky ukazuje jejich propojení“ (D. Hodrová a kolektiv: ... *na okraji chaosu* ... , Praha 2001, str. 519). Což nepochybně zřetelně ukazuje, že drama, jestliže je ontologicky zakotveno v literatuře, je její organickou součástí, a nemůže tedy uniknout změnám, které ji postihují, a je jimi rovněž zasaženo. Především pak v samém jádru svého bytí – tj. v principu dramatickosti, který jej nejpodstatněji vytvářel v nejvýraznější jedinečnosti jako odlišný a specifický literární druh.

Jiné důvody těchto proměn, dotýkající se nejvlastnější estetické a společenské podstaty dramatu, postihl už Hegel – což ukazuje, že proces „mizení dramatickosti“ začal zřejmě už v 18. století – ve své *Estetice*, 3. kapitole, části II., kde analyzuje všeobecný stav světa jako „předpoklad individuálního jednání a jeho charakterů“ (G. W. F. Hegel: *Estetika*, I. díl, Praha 1966, str. 164). Po rozboru individuální samostatnosti v době heroické dospěje k partii nazvané Přítomné prozaické poměry (což zhruba znamená poměry od poloviny 18. století do počátku století 19.), v níž konstatuje, že „okrsky, v nichž zůstává volné pole pro samostatnost zvláštních rozhodnutí, jsou počtem i rozsahem malé“ (tamtéž, str. 172). Rozhodování je princip, který **jediný** umožňuje vznik vskutku dramatického jednání, a tím i dramatu jako zvláštního druhu literatury, jenž ontologicky tkví v literatuře, ale svou existenci definitivně potvrzuje v divadle jako plnoprávná součást systému divadelního jazyka. Není-li dostatek prostoru pro toto rozhodování, pak se možnost vzniku a existence skutečného dramatického jednání snižuje; až může docela zmizet. Místo **dramatického textu** je tu **divadelní hra** a vznik děje i postav je vázán na jiné principy než na jednání. Pokud se vůbec postava a děj vyskytují. Od Hegelovy doby se „prozaické poměry“ nebyvalou měrou prohloubily. Jestliže Hegel v části, která následuje po Přítomných prozaických poměrech, nazvané Rekonstrukce individuální

samostatnosti, ještě může „obdivovat mladistvého poetického ducha Schillerova a Goethova“ při jejich pokusu získat znovu „ztracenou samostatnost postav v rámci těchto poměrů novější doby“, pak něco podobného lze asi těžko v době naší. Od tzv. absurdního dramatu a nanejvýš od díla Samuela Becketta se nikdo neodvážil a asi hned tak neodváží takového pokusu.

Svobodné rozhodování je nutnou podmínkou také pro zrod vzájemného jednání, kdy jedna postava působí na postavu druhou. Proto platí beze zbytku pro vzájemné jednání vskutku **dramatických** postav podmínky, o nichž mluví Zich a jež připomněl počátek této kapitoly. V těchto souvislostech nelze než začít souhlasem se Zichovým názorem, že dramatické dílo je dílo kolektivní, což v části věnované Vzájemnému jednání formuluje – jak říká „podrobněji“ – takto: „*Aby vznikl dramatický děj, je zapotřebí nejméně dvou navzájem samostatně jednajících osob.*“ (EDU 2018, str. 164) Dalo by se to obměnit: Aby vznikla dramatická postava, je zapotřebí, aby vstoupila do vzájemného („vespolného“) jednání jako děje s postavou druhou. Znovu se tak naléhavě připomíná Zichovo tvrzení, že dramatický děj a dramatické osoby (v našem případě dramatické postavy) jsou „atributem ‚jednání‘ tak spřeženy, že jsou z nich pojmy *souvztažné* (korelátní), tj. takové, z nichž žádný nemůže existovat bez druhého“ (tamtéž, str. 158). Což znamená, že dramatické postavy nemohou bez dramatického děje nejenom vzniknout, ale nemohou být ani dramatické. Řeceno jinak: dramatická postava jako osobitá a jedinečná kategorie výstavby dramatu (dramatického textu) se stává s definitivní platností dramatickou pouze v **souvztažnosti** s dramatickým dějem. Jestliže zveřejnění otevřelo prostor pro rozhodování jako elementární předpoklad pro zrod dramatické postavy, tak dramatický děj umožňuje její existenci v celé šíři a kvalitě dramatickosti. Což se projevuje z hlediska „dramaturgické technologie“ jako přechod od zkoumání jednání osobního k poznávání jednání vzájemného.

Ději věnoval pozornost I. díl těchto skript. Kromě jiného jej pojmenoval jako soubor, soustavu, množinu, systém akcí a protiakcí. Zich používá termíny akce a reakce, což je prakticky totéž, jestliže reakci budeme chápat jako odezvu jedné dramatické postavy na podnět postavy jiné. Termín reakce je však přece jenom v něčem přesnější. Neboť v pojmu protiakce se poměrně jasně definuje, že jde o jednání, které je vůči podnětu jiné dramatické postavy přinejmenším nesouhlasné. Nejde-li přímo proti tomuto podnětu v podobě konfliktu, sporu, boje. Zich správně upozorňuje, že takový poměr obou osobních jednání, jež v jednání vzájemném

jdou až do této podoby, má sice výrazný dramatický účinek, ale „Rozhodně není ‚boj‘ obecnou formulí pro dramatický děj [...] a veškeré zobecňování jeho zvláštních vlastností [...] na strukturu dramatu vůbec [...] je dogmatické a spekulativní“ (tamtéž, str. 137). Velice často byl tento typ vzájemného jednání (boj, spor, konflikt) s dramatem přímo ztotožňován: drama rovnalo se konflikt. To Zich tímto tvrzením explicitně vyvrací. Implicitně to potom učiní svou klasifikací tří typů osobních vztahů dvou postav na základě vzájemného jednání v podobě akce a reakce. Prvním tímto typem je podvolení, kdy postava II se buď stává vykonavatelem vůle postavy I, nebo přímo jejím spojencem, a jejich jednání je tedy společné. V druhém typu postava II klade odpor postavě I, přímo odpovídá na její akce zamítavě, záporně a vzpírá se jí. A třetí typ je spor či boj dvou protivníků, kdy každý jedná zcela samostatně, má své cíle a své záměry, a i když odpovídá na akci svého protivníka, činí tak ze svých nejvlastnějších příčin. Žádný z těchto typů vzájemného jednání jako souboru akcí a reakcí dramatických postav není stálým, neměnným, invariantním nositelem, tvůrcem podstaty dramatu ani děje. Tato kvalita vzniká zřejmě jinde a jinak.

Jak tedy víme, definuje Zich „poměr obou osobních jednání v jednání vzájemném“ jako akci a reakci. Odtud vyvozuje „nový svazek příčinný, který proti předešlému kauzálně finálnímu nexu v nitru jedné osoby můžeme označit jako *kauzální nexus vnější*“ (tamtéž, str. 164). Prohlašuje o něm, že „Zpravidla dotýká se [...] nitra osob, a to *obou* [...] je přece jaksi *mezi nimi*, jsou pro obě – a ovšem i pro obecnost – pozorovatelné, tedy objektivní. [...] Proto nazveme raději tento celý, vlastně vnitřněvnější příčinný svazek *pragmatickým*. Přímo, tj. názorně je nám z něho dáno vskutku jen *názorné* jednání, ať jako řeči, chování nebo skutky; příčinná souvislost jde však nitrem jedné i druhé osoby“ (tamtéž, str. 164–5). Klíčové, fundamentální jsou pro tyto úvahy pojmy **názorně**, **názorný**. Schopnost (i dovednost) číst a uchopit takto postavu dramatického textu je prvořadou podmínkou profesionálního „dramaturgického čtení“ dramatického textu, chce-li toto „čtení“ být tvořivou činností při přípravě transformace dramatu do jevištní, divadelní podoby. A na okraj lze dodat, že v tom je asi pro normálního čtenáře literatury největší obtíž, jak číst drama. Takové čtení znamená totiž chápat, vidět a analyzovat dramatickou postavu skrze dramatický děj, pojímat ji stále jako **nositele** a **tvůrce** děje. Připomínám v této souvislosti znovu další Zichovo bazální tvrzení: „Děj dramatu je tvořen jedině osobami dramatu; tj. tento děj není něco mimo ně, čeho

by se osoby ty snad jen „zúčastnily“: ony jej přímo *dělají*.“ (tamtéž, str. 44) Z tohoto úhlu pohledu je „vespolné jednání“ postav, jejich akce a reakce, tedy vzájemné jednání dramatických postav **tvůrcem** výchozí, základní dramatické situace dramatu i všech dílčích, jednotlivých situací v jejich „sřetěžení“, sestavení, uspořádání. Tímto způsobem jako čtenáři pronikáme ke specifičnosti fiktivního literárního subjektu v dramatu, jenž je v tomto pohledu **komponentem systému** jednání, který překračuje alespoň potencionálně hranice literatury směrem k divadlu, byť v nich stále zůstává, protože vznikl a při čtení existuje v materiálu slova. Pokládám tuto schopnost a dovednost za nejtěžší část „dramaturgického čtení a dramaturgické technologie“. Proto se pokusím vysvětlit co nejzevrubněji to, co na počátku pro zjednodušení výkladu nazvu **analýzou dramatické postavy jako tvůrce dramatického děje**. Tento pokus začnu teoretickým úvodem. Nic jiného nezbyvá.

Když Roman Jakobson analyzuje **poetickou funkci** jako funkci zaměřenou na **zprávu** (sdělení), konstatuje, že se tato funkce zaměřuje na to, aby přitáhla pozornost k sobě samé, nikoliv na to, aby poukazovala k nějaké realitě mimo sebe. Je to **autoreferenční** sdělení. Tato funkce vymezuje možnosti slova (literatury) při tvorbě jazykového komunikačního systému; nabízí rovněž celkový vhled do fungování jazyka i do povahy slovesného umění. Dává možnost osvojit si znalosti a dovednosti „dramaturgického čtení“ v pravém smyslu slova **čtení** jako základu a jediného možného východiska „dramaturgické technologie“. Tedy jak vědomostí o materiálu, s nímž pracujeme, tak schopností s ním v zájmu našich potřeb a záměrů nějak zacházet. Takto nazíraná poetická funkce důsledně odmítá jakoukoliv „přirozenou průhlednou a na první pohled rozpoznatelnou“ vazbu mezi označujícím a označovaným, znakem a objektem. Jakobson prohlašuje, že „prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů“, posiluje „hmatatelnost znaků“ (R. Jakobson: *Lingvistika a poetika*, str. 81). Takto reflektované a čtené slovesné dílo (dramatický text) není pohledem na nějakou realitu. V tomto smyslu je text sám sobě subjektem. Je to způsob existence, jenž je **autoregulační** a **autopoznávací**. Což platí i pro jeho jednotlivé komponenty – tedy i pro dramatickou postavu.

Takto uchopená dramatická postava je znakem, jenž spolubuduje systém dramatu jako literárního druhu, který svůj existenciální smysl, zakládající substanciálně jeho specifičnost, důvod svého bytí, chce a musí potvrdit na jevišti. Využívá proto poetické funkce jazyka k tomu, aby její autoregulační a autopoznávací vlastnosti zaměřil ke vzniku znaku, jenž ustavuje postavu jako tvůrce dramatického

děje – postavu **dramatickou**. Takto logicky a přirozeně vzniká jediná možnost, jak tento „sebepoznávající a seberegulační“ subjekt chápat a zkoumat: jako nositele a původce vzájemného jednání. Osobní jednání otevírá vstup do sféry dramatické; realizuje postavení fiktivního literárního subjektu v dramatické situaci, z něhož vyplývá nutnost rozhodování k jednání, a jaký účel i smysl tomuto jednání dát. Vzájemné jednání staví toto osobní jednání do strukturálních vazeb všech dramatických postav, z nichž roste děj jako definitivní možnost proměny fiktivního literárního subjektu v dramatickou postavu. Tímto způsobem se také rodí už ve fázi čtení dramatického textu šance „divadelní“ pragmatickosti, již bychom měli chápat jako upozornění na to, že jde o příčinné, vnitřní souvislosti. A dalším krokem by mělo být ryze praktické využití při dramaturgické činnosti. Obojí má společného jmenovatele v **názorné instrukci**.

Samozřejmě nejde – ani jít nemůže – o názornost, již má na mysli Zich: to jest názornost jevištní, divadelní, o text transformovaný jevištní realizací v inscenaci a představení. Ale už dramatický text vyznačuje zřetelně, o co by se mohla tato transformace opírat, a nabízí způsob, jak toho dosáhnout. Proto je autoreferenčnost poetické funkce tak podstatná, neboť odkazuje v dramatickém textu k tomu, jak a kudy se při jeho transformování do systému divadelního jazyka ubírat. To je rozsah a míra názorné instrukce dramatického textu. Proto také pojmenování „instrukce“. Je to pouze pokyn, návod, poučení, směrnice. Je to cosi, co z fiktivního literárního subjektu činí znak, jenž své definitivní uplatnění najde až na jevišti a před divákem, ale zároveň proto, že jeviště a divák chybí, to není rozkaz, který je za každou cenu třeba splnit tak, jak zní. Je to opravdu právě jen instrukce. A česká synonyma měla co nejvýstižněji označit princip, jenž konstituuje dramatický text právě jako dramatický; je kvalitou, jež spolurozhoduje o tom, že se skrze poetickou funkci dostáváme k funkci divadelní. Zároveň je to však kvalita, která existuje a funguje stále jenom v materiálu jazyka, a proto vyžaduje transformaci jevištěm, jež je také interpretací provedením. Pojem instrukce a jeho česká synonyma nejlépe postihují vzájemný vztah dramatického textu a jeho transformace jevištěm do divadla. Funguje v něm jistá závaznost, dramatický text chce tímto způsobem vstoupit na jeviště, ale i volnost: Text je **vždycky jevištní transformací interpretován**.

Mezi dramatickým textem a jevištěm tak vzniká zvláštní vazba, již pojmenovávají právě pojmy instrukce a transformace. V zásadě je to jenom specifikovaná a modifikovaná (vlastně jaksi „zúžená“) podoba obecného vztahu literatury

a divadla. Pojem **transformace** označuje skutečnost, že materiály jeviště jsou svými vlastnostmi a kvalitami naprosto jiné, než je materiál literatury, a že jakmile jazyk, řeč, mluva, slovo v jakékoliv rovině a podobě jsou do nich vtěleny, jsou jimi zhmotněny, stávají se jinými a zcela přirozeně a nutně nastupuje proces **interpretace**. Ten v této fázi existuje v **nezáměrné** podobě. Což bychom mohli nazvat nezáměrnou **konkretizací** literatury materiály jeviště, které jí udělují významy existující a fungující už a jenom v divadle; pojmenovávají ji jako tuto určitou a ne jinou smyslově vnímatelnou realitu. Řečeno velmi jednoduše: herec, jenž hraje dramatickou postavu, nějak vypadá, nějak se pohybuje, nějak mluví. Tímto svým elementárním tělesným materiálem – prostě tím, že je jako jedinečná lidská bytost takový, jaký je – dramatickou postavu konkrétně zhmotňuje, a tím ji v této nezáměrné rovině interpretuje. V tomto setkání dvou naprosto různých, odlišných, jiných materiálů tkví podle mého názoru od počátků divadelního jazyka, jehož součástí je literatura, vždycky nutně a přirozeně se prosazující a projevující příčina interpretace dramatického textu jevištní realizací. I když bude existovat maximální vůle a snaha realizovat dramatický text na jevišti co nejvěrněji v podobě, kterou napsal autor, nikdy nebude možné dosáhnout úplné shody mezi literaturou a divadlem, protože materiály jeviště odlišností svých materiálů musejí provést onu interpretaci transformací. Odtud – mohu-li to tak říci – vyrůstá přirozeně a logicky interpretační divadelní jazyk, v němž interpretace je už výrazem intencí tvůrců, které jsou do uspořádání systému a struktury inscenace ukládány **záměrně** a vytvářejí její významy i smysl.

Pojem konkretizace je jedním z ústředních, opěrných pojmů teorie Romana Ingardena, pro něhož je literární dílo vysoce schematické, a proto vznikají různé konkretizace (interpretace), čtou-li dílo různí vnímatelé. V rámci celkové konkretizace se „vyplňují a doplňují“ i jednotlivá místa, jež jsou rovněž schematická. Tuto konkretizaci „dělá“ v divadle za čtenáře svou nezáměrnou interpretací transformace slova, jazyka materiály jeviště. Ve své knize *Umělecké dílo literární* píše Ingarden, že dílo literární se stává estetickým, uměleckým dílem v plném smyslu těchto pojmů teprve tehdy, když se projevuje ve svých konkretizacích, když jimi získává „plnou tělesnost“. Toto Ingardenovo tvrzení lze prakticky doslova vztáhnout na téma těchto skript: dramatická postava se stává skutečným estetickým, uměleckým dílem divadelním, jestliže skrze herce získává „plnou tělesnost“. Je to tedy právě, především a hlavně zakotvení dramatické postavy v literatuře jako

fiktivního literárního subjektu, jenž otevírá cestu jak k nezáměrné, tak záměrné interpretaci v divadle. Vždyť od ingardenovské konkretizace literárního díla druhé polovina 20. století míří přímočaře k teoriím recepce, k dekonstrukci a odtud zase jakoby zpátky k „strukturomané otevřenosti“ Umberta Eca, jenž se ve svém *Otevřeném díle* snaží tuto bezbřehost a nekonečnost interpretací nějak korigovat.

To však není předmětem tohoto uvažování. Snažím se jenom upozornit, že dramatická postava, protože je fiktivním literárním subjektem, ustavuje vždycky nutnost konkretizace, interpretace jevištní transformací. Otevírá tak stále a pokaždé cestu k uplatnění nových prvků a postupů, v nichž se trvale rodí další a další rozdílné interpretace dramatické postavy. Herecké postavy realizují „plnou tělesnost“ neustále nová, plně estetická a umělecká díla herecká, jež se definitivně dotvářejí jako dramatické osoby při recepci divákem v představení. Chápána v tomto kontextu nemůže nikdy názorná instrukce ani v celku, ani v jednotlivostech beze zbytku, definitivně a podrobně určovat podobu, tvar, významy a smysl inscenace jakékoliv dramatické postavy. Což ostatně platí pro celé drama. Dramatický text provedený jako umělecké, estetické dílo divadelní skrze transformaci jevištními materiály uskutečňuje vždycky jinou inscenaci. A nejenom to. Podle míry, intenzity a způsobu „konkretizace“, tedy interpretace, se dílo divadelní v určitém stupni – menším či větším – vždycky odlišuje od dramatického textu, tedy díla literárního. Takže v tomto „rozestupu“ je vždycky možné, aby vznikla díla dvě. Jedno „konkretizujeme“ jako čtenáři při čtení, druhé nám svou jevištní interpretací konkretizuje více nebo méně „po svém“ inscenace. V takovém případě existuje kardinální otázka, v jaké síle fungují v inscenaci názorné instrukce dramatického textu. Zda ještě dostatečně a zřetelně, nebo v míře oslabené, až minimální – pokud fungují vůbec.

Leč: drama se nemůže – má-li mít šanci podílet se rovnoprávně na interpretačním jazyku, chce-li být plnohodnotnou složkou divadla – vzdát důvodu, proč existuje. To jest jednání, jež vzniká a roste z dramatické situace dramatu, a tak zakládá princip, na němž (řečeno v duchu Staigerových *Základních pojmů poetiky*) drama stojí: dramaticčnost. Proto svým uspořádáním uskutečňuje ony názorné instrukce, jež upozorňují na to, čím a jak chce vstoupit na jeviště a do divadla. Řeč je v tomto díle skript od počátku o **směrnících** a **instrukcích**, tj. o něčem, co – jak už konečně bylo řečeno – není podrobným a závazným rozkazem, jak ten nebo onen dramatický text inscenovat. Ale co se svou názorností – a v této názornosti

je tendence spolupůsobit také při konkretizaci jevištními materiály – snaží intenzivně a čitelně upozornit na to, v čem je dramatickosti konkrétního dramatického textu: O čem a jak realizuje svou dramatickou situaci v poloze poetické funkce jako zprávu, která si svým divadelním principem dramatickosti vyžaduje konkretizaci „úplnou tělesností“ jevištních materiálů. A tím i definitivní transformaci ve funkci divadelní.

Drama se nemůže této dramatickosti vzdát. Ta tvoří jeho existenci jako literárního druhu. Proto míří nekompromisně do jiného druhu umění – do divadla, kde chce být vnímáno jako to, co vidíme a slyšíme v představení. To utváří invariantní jádro **konvencionality** dramatu a vůbec dramatického divadelního jazyka: jednání. Jednání lze pokládat za jakýsi langue-jazyk, abychom použili termínu, jenž vznikl v Saussurově lingvistice a jenž se pak dostal i do teorie literatury (a nejenom tam) jako označení „pravidel“, jež existují a fungují jako sebelimitující, sebe-regulující, sebeospravedlňující kvalita, která produkuje vnitřní soudržnost určitého druhu či žánru umění a také jeho svébytnost. Saussure nabídl pro pochopení této problematiky znamenitý přírůbek mezi langue-jazykem a šachovou hrou. Podivný způsob, kterým se na šachovnici táhne koněm, nemá nic společného s jakoukoliv „realitou“, je dán pouze pravidly hry. Takto i v literatuře platí pravidla (konvencionalita), která zajišťují jednak vznik systému, jenž je literaturou, a jednak jedinečnost různých druhů, poddruhů a žánrů literatury.

Dovolím-li si opět „parafrázovat“ Zicha, pak všechno, co vytváří konvencionalitu dramatu (tedy „pravidla hry“, které zabezpečují vznik „dramatickosti“ jako hodnoty, jež produkuje jedinečný druh literatury), pochází z dramatických postav: z jejich chování, činů, řeči. Vzniká děj dramatu, jež tyto dramatické postavy **dělají**. Všechny tyto projevy jsou „vnímatelné a objektivní“, protože akce těchto postav se vztahují k postavám jiným nebo na ně chtějí působit; jsou **vzájemné**. Jsou to akce a reakce „vespolek svázané nejen, jako vše na světě, reakcí příčinnosti (kauzality), ale i protože právě jde o duševní bytosti, reakcí účelnosti (finality). Každá jejich akce byla způsobena předešlou a děje se zpravidla proto, aby vyvolala následující“ (tamtéž, str. 44). Poté následuje v *Estetice dramatického umění* známá Zichova definice jednání, která pokračuje definicemi dalšími: o dramatickém ději, jenž vzniká vespolným jednáním, a o dramatické osobě (v našem případě dramatické postavě), která je dramatickou proto, že jedná vůči osobám jiným. Takže konvencionalita, jež zaručuje vznik a existenci dramatickosti, z níž vyrůstá i drama jako

specifický druh literatury a každý dramatický text, je dána vzájemným jednáním. Na rozdíl od Zicha pohybují se však tato skripta stále na půdě literatury, psaného textu, který vnímáme čtením. „Dramaturgickým čtením a dramaturgickou technologií“ se dá také rozumět profesionální čtení, jež dokáže najít a určit i formulovat (slovně vyjádřit) konvencionalitu dramatu jako zvláště „duálního, podvojného“ literárního druhu, které jednáním konstituuje svou literární specifičnost, ale zároveň si tak otevírá cestu do divadla, neboť jedině tak potvrdí sám sebe jako samostatný literární druh.

Toto pojetí dualismu dramatu jako prolnutí dvou principů – literárnosti a dramatickosti – je v těchto skriptech ovlivněno řadou impulzů. První, o nichž už byla řeč, pocházejí z prací Jiřího Veltruského. Především tím, jak domýšlejí a zároveň překonávají Zichovy závěry a axiomy. Další jsou některé podněty zahraničních teoretiků. Ať už to byla úvaha o „skryté potencialitě“ textu, jako na příklad u R. Hornbyho v jeho práci z roku 1977 *Script into performance – A structuralist View of Play Production*, nebo „scénická virtualita“ A. Serpieriho, tak jak se jí zabývá ve své práci *Toward a Segmentation of The Dramatic Text* z roku 1981. Obě tyto práce – stejně jako další studie podobného rázu – pokládají za definitivní a reálný fakt, že text obsahuje dostatečný vklad pro jevištní transformaci, jež stačí znovu objevit, vyhledat. Představení a jevištní realizace nejsou proto v protikladu se smyslem textu, ale naopak mu mohou sloužit. I když se často toto pojetí postavení textu ve vztahu k představení charakterizuje jako „filologické“ a vyslovuje se varování až obava, že v tomto rámci bude zabráněno divadelním výbojům spojeným s jevištěm. Má to samozřejmě své oprávnění. Kdyby pro nic jiného, tak už proto, že upozorňuje na schopnost a sílu literatury masivně „intervenovat“ do zrození a fungování divadelního díla.

Nejdůležitější ze zahraničních podnětů však pro mne byly tři studie dánského divadelního teoretika písařího francouzsky Steena Jansena: *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique* (1968), *Qu'est-ce qu'une situation dramatique?* (1973) a *Le rôle de l'espace dans la lecture du texte dramatique* (1984). Zejména prostřední z těchto prací je inspirativním řešením dualismu dramatického textu. Píše se o něm v souvislosti s dramatickou situací i v Poznámkách a komentáři k II. vydání *Estetiky dramatického umění* (na straně 358) a podrobně o této Jansenově koncepci hovoří Ivo Osolsobě ve své knize *Mnoho povyku pro sémiotiku* (str. 48 a násl.). Jansen posunul a zároveň zjednodušil Zichovo pojetí dramatického díla,

když z dramatického umění vydělil operu a balet, protože základní materiál těchto druhů divadla (hudba, tanec, zpěv) neodpovídá dvojici text/představení, již pokládá Jansen za určující pro dramatické dílo. Pro něj totiž takové dílo existuje jedine, má-li dvě podoby: psaného textu a představení. To je dvojí prezentování jednoho a téhož díla a jenom takové dílo, jež má tuto dualitu, je možné považovat za dramatické. To, co společně vyjevují, pokládá Jansen za dramatický aspekt dramatického díla. Podnětnost Jansenova řešení je v tom, že zkoumá shodu mezi literaturou a divadlem, mezi dramatickým textem a představením – nikoliv rozdílnost. Což je i zásada těchto skript. Vychází z toho, že dramatická postava je kategorií výstavby dramatického textu, jež nachází nejprve svou korespondující hereckou postavu v inscenaci a potom dramatickou osobu v představení. Dualita dramatu se ovšem nejsilněji projevuje v tom, že si dramatická postava tuto korespondenci literatury a divadla (či alespoň „solidárnost“, jak říká Osolsobě ve svém pojednání o Janse-novi), dramatické postavy, herecké postavy i dramatické osoby doslova vynucuje jako největší šanci potvrdit svou nejvlastnější kvalitu existencí na jevišti a v divadle.

Což tvoří i dualitu dramaturgie. Její profesionální připravenost a odbornost se prokazuje tím, že je schopna číst drama jako literaturu, že mu jako literatuře rozumí a že z něj dokáže načerpat všechny podněty, které jako literatura dokáže dát. Dovede uchopit poetickou funkci – jak říká Jakobson – jako „dominantní a determinující funkci“, která „posiluje hmatatelnost znaků a prohlubuje základní dichotomii znaků a objektů“. Tato dichotomie, toto posílení hmatatelnosti znaků, znamená v dramatu také rozevření znaku člověka na dvě části. První akcentuje, preferuje referenční aspekt v rovině, která je čtenářům nejbližší: jde o odkaz na „živé, reálné“ lidi, které je možné chápat na základě zkušeností; včetně zkušenosti s vlastním životem a vlastními pocity a myšlenkami. Druhá část zvyšuje vědomí, že jde o znak systému uměle vytvořeného na bázi konvencionality, pravidel. Tímto systémem je vzájemné jednání postav, jež vytváří jak specifičnost dramatu jako literárního druhu, tak i jeho možnosti a schopnosti vstoupit na jeviště, do divadla. Proto je poetická funkce v dramatu zároveň původcem kvalit, v nichž můžeme nalézt citelně a čitelně fungující a existující funkci divadelní. To znamená zprávu o člověku v situaci. Což je nejvlastnější povaha divadelní funkce: divadelní funkce = **zpráva o situaci nějakého člověka, nějakých lidí**. Jestliže budeme hledat zásadně a podstatně korespondující a solidární vlastnost vytvářející spojení mezi představením a dramatickým textem, pak ji najdeme v tomto bodě. V poetické funkci,

jejíž zpráva uskutečňující jistou svou rovinou rovněž divadelní funkci takto zřetelně poukazuje k dramatické postavě jako **tvůrci** a **součásti** dramatické situace a dramatického děje, jež se realizuje a vyjevuje vzájemným jednáním.

Čím lépe, důsledněji, poučeněji přečtou „dramaturgické čtení a dramaturgická technologie“ poetickou funkci, tím lépe a přesněji také poznají funkci divadelní: názorné instrukce. Tuto činnost provozuje dramaturg intenzivně po celou dobu své profesionální „dramaturgické četby“ dramatického textu. Ale od okamžiku, kdy se začne zabývat dramatickými postavami, se její intenzita stupňuje. Neboť „dramaturgická četba“ se dostává nejenom k „nejžhavějšímu a nejaktivnějšímu jádru“ činnosti na pomezí, ale i k její nejchoulostivější, nejcitlivější části. Rozpoznání dichotomie znaku a objektu při „dramaturgickém čtení“ dramatické postavy je obtížné a vyžaduje znalosti, dovednosti a také – řekněme to tak – cvik. Velice často totiž údaje o postavách, jež poskytuje dramatický text, ať už v promluvách postav nebo ve scénických poznámkách, mají – zvláště v textech, jež jsou svou povahou „realistické“ – charakter směřující na prvním místě a vydatně k referenčnímu aspektu. Konkretizují dramatickou postavu v jejich životních souvislostech a podobách všeho druhu. Například v Čechovových *Třech sestrách* lze vyvodit přesný věk všech tří „titulních“ dramatických postav a zjistit, že jsou velmi mladé. Což může být vodítkem při promyšlení a herecko-režijním utváření jejich mentálního života i jejich fyzické podoby. Tedy při konstruování a uskutečňování toho, co jsme nazvali dramatickým charakterem. Jenže tyto údaje také spoluurčují smysl a význam jejich vzájemného jednání jako znaku. Uvedu jediný příklad této „znakovosti“, jež vyplývá z naprosto konkrétního referenčního aspektu. Jestliže Olga končí ve svých 27 letech jako zcela životem unavená, skoro zničená žena, jež vykonává funkci, kterou vykonávat nechtěla, a marně sní o manželství a mateřství, pak to – domnívám se – značně určuje začlenění této dramatické postavy do vzájemného jednání i její podíl na vzniku dramatické situace dramatu a dramatického děje.

Frederic Jameson ve své knize o formalismu a strukturalismu, která je považována řadou historiků a teoretiků literární vědy za nezbytnou literaturu o tomto předmětu, říká v části věnované změně priorit v ruské formální škole (místo mimesis je prvotní forma, která dělá z literatury nezávislou entitu, jejímž cílem není umožnit vnímání jiných entit, a literární dílo tak pojednává pouze o své stavbě, o své existenci, o svém zrodu) také toto: „[...] všechna literární díla, která užívají literárního jazyka, vysílají zároveň i jakousi vedlejší zprávu o procesu tvorby sebe

samých. Jinými slovy, akt čtení jen částečně smaže dřívější akt psaní, který jako na palimpsestu překrývá“ (F. Jameson: *The Prison-House of Language: A critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton and London 1972, str. 89). Můžeme to chápat i tak, že drama jako literární dílo vysílá rovněž zprávu o existenci, vznikaní a podílu všech svých komponentů a subsystémů na uspořádání celého systému konkrétního dramatického textu. Což samozřejmě platí i o fiktivním literárním subjektu, jenž plní svým uspořádáním v materiálu jazyka také (jako dramatická postava) funkci při vzniku dramatickosti.

Za první rozhodující rys, který formuje jedinečnost a specifčnost dramatické postavy jako komponentu literárního díla, lze pokládat to, že už jako literatura sděluje čtenáři zřetelně a jasně, že má kvality, které názorně instruuji o tom, jak transformovat materiály jeviště znak člověka provedený jazykem, slovem ve znak divadelní. Tato jedinečnost a specifčnost vyžaduje korespondenci (solidárnost) s jevištní realizací a s vnímáním divákem v představení. Což znamená i zrod a bytí divadelní funkce jako zprávy o nějakém člověku v nějaké situaci. Dramatická postava nabývá v těchto souvislostech zvláštní důležitosti, neboť je to ona, která je nositelem znaku takového člověka v situaci. Opakuje-li Zich v *Estetice dramatického umění*, že všechny komponenty dramatického díla jsou v divadle dramatické (nejde o děj, ale o dramatický děj, nejde o osoby, ale o dramatické osoby), potom totéž platí i pro drama jako literaturu, pro každý dramatický text. Troufám-li si to takto, jakoby opět proti Zichovi, tvrdit, potom oporu pro to nacházím také u Zicha. V třetí části první kapitoly *Estetiky dramatického umění* (Pojem dramatického umění, III. Teorie analytická) definuje totiž význam pojmu dramatický takto: „V celé naší knize bude tedy (a bylo) užíváno slovo **„dramatický“** jen ve svrchu vytknutém přesném jeho smyslu, tj. pro **lidské jednání**“ (EDU 2018, str. 48 – *zvýraznil J. C.*).

V tomto smyslu používám tohoto pojmu i v těchto skriptech. Snad bych jenom dodal, že jde o jednání dramatických postav. Což říkám proto, abych odjinud upozornil na to, že „dramaturgické“ čtení musí plně respektovat onen „palimpsest“, jenž vychází z psaní – z existence postavy pouze v materiálu slova –, a vlastně by nemělo v první fázi brát ohled na referenční aspekty. Mělo by, jak říká Jameson, „potlačit obvyklý pohled na umělecké dílo jako na mimesis (tj. zobrazení skutečnosti)“ (str. 82–83). Tedy nečíst, nechápat, nereflektovat a vlastně od prvního okamžiku neinterpretovat dramatickou postavu jako reálného člověka, ale jako **umělý** komponent dramatického textu, jenž provádí jednání. Jako komponent, jenž vypovídá

pouze o sobě jako o soběstačné, autoregulační kategorii, která ospravedlňuje sebe sama, a tedy i jakoukoliv svou podobu tím, že spoluutváří jednání – dramaticčnost jako výraz **literární jedinečnosti, specifické literárnosti** dramatu.

Jestliže předešlá kapitola sledovala a analyzovala vznik a existenci dramatické postavy v rovině osobního jednání pomocí slovní komunikace, a tak od „dramaturgické technologie“ požadovala jakousi „izolaci“ těch prvků, které dovolují pochopit a poznat dramatickou postavu jako fiktivní literární subjekt, nabízí tato kapitola pochopení a poznání dramatické postavy v aspektu daleko širším: vzájemného jednání dramatických postav. Poskytuje tak i poznání názorné instrukce „provádějící“ Zichův kauzální nexus vnější, tedy možnost jednání pozorovat. Čtenáři – tj. i čtoucímu dramaturgovi – je tak dopřáno (v souhlase se Zichovým termínem) **pragmaticky** díky **názornosti** vnímat to, co probíhá mezi dramatickými postavami; číst dramatické postavy jako objektivně pozorovatelné. Tato už známá tvrzení byla připomenuta znovu proto, aby ukázala, že číst „dramatickou postavu“ jako „palimpsest“, jež vynáší na povrch to, jak byla napsána v literatuře, vyžaduje kombinovat a současně provádět při „dramaturgickém čtení“ oba postupy. Tato skripta kvůli přehlednosti výkladu musela volit časově posloupný výklad. Začala slovní komunikací a konstituováním dramatické postavy jako fiktivního literárního subjektu, který je tvůrcem a nositelem osobního jednání. Ani při dramaturgickém čtení nelze začít jinak. Na počátku je třeba zjistit to, co Zich nazývá představou. Elementární příčiny, jež dramatickou postavu vedou k jednání, a jaké záměry z nich vyplývají. Tím poznáváme jak intelektuální, tak emoční podobu fiktivního subjektu. Obecně se dá říci, že tyto podoby fiktivního literárního subjektu, které jsou východiskem pro osobní jednání, se realizují především jako **monologická** rovina promluv. Ať už mají charakter monologu nebo dialogu. Fiktivní literární subjekt je v tomto smyslu především souhrnem duševních pochodů, z něhož se rodí rozhodování, které má nejprve podobu záměrů a pak se mění ve snahu působit navenek tak, aby se naplnila vytvořená představa. Vzniká úmyslné jednání nesené vůlí, v němž je už naprosto jasný a zřetelný účel i prostředky, jež bude ta nebo ona dramatická postava k dosažení stanoveného cíle používat. Snaha je v této poloze vyvrcholením a zakončením osobního jednání, neboť formuje duševní proces fiktivního literárního subjektu jako vůli působit jistým směrem. Takto formovaná vůle organicky přerůstá v jednání vzájemné, jež v promluvách tvoří dialogičnost, jejíž nejpřirozenější formou je dialog.

Zich říká v *Estetice dramatického umění*, „že jde o ten prvek, který se z hlediska dramatického textu nazývá *dialogem*; ovšem my do něho zahrnujeme nejenom řeč a mluvu, ale i hru obou herců“ (tamtéž, str. 163). Při pouhém čtení dramatického textu nelze zajisté počítat s hrou herců. Ale lze počítat s názornou instrukcí, jež se projevuje ve vzájemném jednání dramatických postav a jejímž nejnázornějším a nejobjektivněji pozorovatelným projevem je **čin**. Ale nejenom to. Utváří a vyjevuje se v poslední a definitivní instanci jako **celistvý systém jednání** dramatických postav, jehož je vzájemné jednání podstatnou a nezbytnou složkou. Bez něho by tento celistvý systém dramatických postav nevznikl a neexistoval. Je to však i více než jenom vzájemné jednání. Otakar Zich ví o tomto jevu velice dobře. „Vespolný vztah osob neomezuje se jen na jejich vzájemné jednání, ač to je zajisté relací základní, poněvadž z ní se skládá dramatický děj. Vedle tohoto *dynamického* vztahu osob jsou ještě jiné vztahy povahy statické; pro drama ovšem mají význam jen ty, jež jsou v příčinné souvislosti s jednáním, buď že toto jednání způsobují, nebo že jsou jím samy způsobeny. *Úhrn osobních vztahů, jež jsou buď jednáním, nebo příčinou, resp. následkem jednání nazveme dramatickou relací*, a to elementární, jde-li o vzájemný vztah *dvou osob, komplexní*, jde-li o *více osob*“ (tamtéž, str. 166). Tento Zichův názor je klíčový pro dramaturgické porozumění té vlastnosti dramatické postavy, jež je názornou instrukcí. Představuje princip, jenž s definitivní platností konstituuje fiktivní literární subjekt v dramatu jako dramatickou postavu, která svým jednáním spolutvoří **celistvý systém jednání dramatických postav**. Což také znamená princip, jenž produkuje základní specifickou kvalitu dramatu jako druhu literatury – dramaticčnost.

Dramatické postavy jako specifický subsystém celistvého systému jednání v dramatu

Až do tohoto okamžiku výklad odlišoval komponenty, jež tvoří jednání dramatické postavy – např. osobní jednání a vzájemné jednání. Z hlediska celku lze ovšem hovořit jenom o jednání a rozumět tím systém, v němž se všechny jeho komponenty a subsystémy podílejí na vzniku a existenci této konstitutivní kategorie dramatickosti. Což platí i o dramatické postavě. Zichovou dramatickou relací, jež bere v úvahu veškerý úhrn **osobních vztahů**, které se dotýkají jednání a formují je, se zásadně rozšiřuje možnost zkoumat a poznávat dramatickou postavu jako **osobitý systém jednání**. Dostáváme se k pojmu, jež v divadle všichni velmi dobře znají. Autoři Poznámek a komentáře k 2. vydání *Estetiky dramatického umění* píší, že pojem „smýšlení“, s nímž Zich při formulování smyslu a funkce dramatické relace operuje, „odpovídá spíše tomu, čemu se v herecké teorii i praxi říkává „vztah““ (EDU 1986, str. 356). A dále potom tento „vztah“ v Zichově duchu rozlišují na dynamické JEDNÁNÍ a statické (úhrnné) RELACE, jež obsahují to, co je „uvnitř“ – SMÝŠLENÍ, a to, co směřuje „navenek“ – CHOVÁNÍ. Mají pravdu, když prohlašují, že „jakkoliv je Zichův pojmový systém [...] obdivuhodně celistvý a promyšlený, sama terminologie má však poněkud improvizovaný a nouzový ráz“ (tamtéž). Což platí i pro termín „smýšlení“, jenž se skutečně dá nahradit pojmem „vztah“. To ovšem „Zich učinit nemůže, protože pro něho je vztah střešový pojem, pod který spadá i lidské jednání“ (tamtéž). Ten pojem **vztah** jako pojem střešový je však možné uplatnit v souvislosti s tematikou, která se otevřela touto kapitolou.

V nejobecnější rovině označuje pojem vztah také **strukturovanost**. Což znamená, že dramatická postava vzniká a existuje jen ve vazbách k dalším komponentům dramatického textu. Ale: jestliže je **každá** dramatická postava jako specifický subsystém dramatu sama o sobě systémem jednání, pak i ona obsahuje

další komponenty, které jsou rovněž strukturovány; nabývají definitivní podoby a uplatňují svou funkci teprve ve vztazích k dalším komponentům, jež vytvářejí dramatickou postavu. Ještě jeden moment z této strukturovanosti vyplývá: dovoluje poznávat a uvědomovat si jednotlivé komponenty a subsystémy dramatické postavy také jako **strukturuující**; to jest uspořádávající její stavbu. I z tohoto hlediska je pojem vztah pojmem nejvyšším. Zahrnuje jak proces vznikání dramatické postavy a možnost její existence v materiálu slova, tak i funkci, již má v systému dramatického textu, a roli, již plní ve finálním, integračním úkolu tohoto systému: při zrodu jednání jako principu konstituujícího specifickou dramatu (dramatičnost) a zároveň nabízejícího názornou instrukci, jak transformovat tímto jednáním literaturu materiály jeviště do divadelního díla. Jedině takto je možné chápat všechno, co bylo doposud řečeno o tom, že substance dramatického textu je v tom, že má jisté vlastnosti, jimiž se důrazně a nekompromisně prosazuje na jeviště. Jednání jako princip ustavující dramatičnost je zároveň kvalitou, jež jak v jednotlivostech, tak v celku realizuje názornou instrukci, která ukazuje cestu ke specifickému pohybu hereckého komponentu na jevišti, který je rovněž jednáním. (Princip korespondence, solidárnosti text/představení.) Vztahy, jež vznikají na základě struktury dramatické postavy, jsou účinným krokem, jímž lze přistoupit k popisu a poznávání jak jednotlivostí, tak celku této názorné instrukce. Z tohoto hlediska lze dramatickou postavu chápat jako názornou instrukci pro tvorbu **všech** vztahů, z něhož se může zrodit jednání hereckého komponentu.

Otakar Zich otevírá svou úvahu o Dramatické relaci takto: „Primát v dramatickém díle má názorný vněm; jím žije divadelní dílo. Obrátme se tedy k této dramatické realitě.“ (EDU 2018, str. 173) Následuje pak část s názvem Dramatická situace, již Zich naprosto oprávněně považuje za dramatickou realitu poskytující základní názorný vněm. To platí i pro dramatický text. Jsou to situace, které v něm poskytují primární názorné instrukce. Bez nich by jednání ani dramatičnost, tedy ani **dramatický** děj, ani **dramatické** postavy, ani konečně **dramatický** text jako celek, jenž má začátek a konec, prostě nebyly. První díl těchto skript se jmenuje Situace. Rozumí tímto pojmem situaci, která vytváří pro všechny dramatické postavy nesnesitelnost, jež nutí jednat; tedy předpoklad, jenž jediný umožňuje zrod dramatičnosti. Tento předpoklad, tuto obecnou výchozí situaci jsem nazval **dramatickou situací dramatu**. Chtěl jsem tím ukázat, že tato situace podmiňuje a ovlivňuje všechny komponenty realizující dramatický text a je zcela nezbytná pro

vznik dramatičnosti, která jej začleňuje do specifického literárního druhu – dramatu. A zároveň činí všechny jeho subsystémy a komponenty dramatickými; tedy i **jednotlivé dílčí** situace, které ve „sřetězení“ jako dramatický děj provádějí dramatickou situaci dramatu. V tomto II. dílu těchto skript budu používat jednak pojem dramatická situace dramatu a jednak pojem **dílčí jednotlivá situace**, který odpovídá Zichovu termínu Dramatická situace. Je kvalitou, bez níž by žádná názorná instrukce o dramatických postavách jako systému jednání nebyla možná.

Zich Dramatickou situaci – naši „dílčí jednotlivou situaci“ – charakterizuje takto: „Aby mohly dramatické osoby vespolek jednat, musí být v určitém čase pospolu na tomtéž místě; to je evidentní. Je tedy nutnou podmínkou dramatického děje *časově prostorová pospolitost* dramatických osob, těch nebo oněch, námi jako obecnstvem vnímaná; z hlediska technického odpovídá tomu pospolitost těch nebo oněch herců na scéně. Tato pospolitost se ovšem průběhem hry mění, herci přicházejí na scénu nebo z ní odcházejí. Protože první moment je pro ně prakticky důležitější, bývá drama z technického stanoviska členěno na tzv. „výstupy“; my respektujeme i odchody herců, protože i těmi se pospolitost mění, rozčleníme dílo podle obojího na „výjevy“, určené tím, že v průběhu každého z nich jsou tíž herci stále na scéně a z hlediska obecnstva tytéž dramatické osoby na místě, jež scéna právě představuje. Každý dramatický výjev podává nám tedy názorně (tj. viditelně a slyšitelně) dramatické relace mezi určitými osobami dramatu“ (tamtéž, str. 145). Tento dlouhý citát precizně shrnuje základní vlastnosti a funkce každé jednotlivé dílčí situace dramatického textu jako východiska pro názornou instrukci. Zároveň se tím znovu potvrzuje, že dramatická postava není poznatelná a uchopitelná mimo dramatický děj. Jinak řečeno: že postava jako dramatická vzniká a existuje, a je proto i názornou instrukcí jen na bázi děje – jako jeho **nositel** („dělá“ jej) i jako jeho **součást** (podřizuje se jeho zákonitostem).

Dílčí jednotlivé situace dramatického textu jsou základnou umožňující strukturovanost; to jest vznik a existenci všech podob a úrovní vztahů, jež potřebuje získat dramatická postava, aby byla názornou instrukcí pro jednání. Takže v tomto smyslu je třeba Zichovu časoprostorovou pospolitost dramatických osob vnímanou divákem a pospolitost herců, kteří jsou spolu na scéně, rozšířit o pospolitost dramatických postav, které autor svedl do každé jednotlivé dílčí situace, v níž komunikují jak spolu (komunikace sekundární), tak s diváky (komunikace primární). Děje se tak promluvami a činy. Promluvy pak jsou buď dialogem, nebo

monologem. Zich v části jmenující se Rozbor dramatické situace (tamtéž, str. 174 a násl.) píše, že „dramatická situace neznázorňuje nám výlučně jednání, nýbrž dramatickou relaci“, a je tedy „zajisté možno, aby nám předváděla také *jedinou* osobu. Z hlediska dramatického textu je tento případ označen technickým názvem monolog...“ (tamtéž, str. 177).

Zich tu do určité míry slevuje ze svého kategorického tvrzení, že dramatické dílo je dílo kolektivní. To však není důležité. Pro naše účely jsou důležitější jiné závěry, jež plynou z tohoto Zichova pohledu na dílčí jednotlivou situaci. Především je to **komplexnost**: to jest celková strukturovanost všech vztahů, jež zároveň mají i všestranný vliv strukturující – tedy schopnost vzájemně všemi způsoby a ve všech směrech na sebe aktivně působit. Protože jde o souhrn **všech** vztahů v dílčí situaci, nebudeme se – ostatně připouští to i Zich – omezovat jen na ty, které se týkají **přímo** jednání, ale prozkoumáme i ty, které nejsou bezprostředním nositelem jednání, jsou s ním však v příčinné souvislosti a jsou tak předpokladem, aby dramatická postava jako názorná instrukce pro jednání mohla vůbec vzniknout a fungovat. Budou nás tedy zajímat všechny vztahy, jež v dílčí jednotlivé situaci jsou – či spíše: musejí být – aby dramatická postava byla názornou instrukcí k jednání.

Začněme tím nejjednodušším vztahem – v Zichově terminologii **výjevem**. To znamená počtem dramatických postav, které jsou spolu v jedné časoprostorové pospolitosti. Pro čtenáře se projevují nejmarkantněji tím, že mluví: jako jedna dramatická postava (monolog), nebo dvě a více postav (dialog). Což neznaméná, že by počet postav ve výjevu musel být vyznačen jen tímto mluvním projevem. Někdy je přítomnost některé dramatické postavy vyznačena třeba tak, že ji někdo osloví, aniž ona sama mluví, nebo i tak, že se o ní jako o rovněž přítomné mluví apod. Tohle vnímá každý i naprosto „neodborný“ čtenář dramatu. Zejména řeč postav, neboť v textu má téměř vždycky grafickou úpravou nějak označeno, kdo právě mluví. Nejobvykleji je to jméno postavy vytištěné vlevo a případně dvojtečka, po níž napravo od ní i od jména dramatické postavy následuje přímá řeč. Je to samozřejmě naprostá banalita, kterou zná každý, kdo jen jednou držel v ruce dramatický text. Jestliže o ní hovořím, činím tak proto, abych zřetelně stvrdil skutečnost, že dílčí jednotlivá situace vytváří základně, elementárně funkci dramatické postavy jako názorné instrukce pro jednání tím, že určité postavy jsou v **daném okamžiku spolu** a četbou se to lze jasně a průkazně dovědět. V mnoha případech text ještě usnadňuje vnímání této pospolitosti tím, že odděluje jednotlivé

výjevy tak, že je v něm přesně napsáno, kdo přichází nebo kdo odchází. Jindy se text spokojí s tím, že vyjmenuje na počátku výjevu dramatické postavy, jež jsou jeho účastníky. Pokládejme vskutku tuto pospolitost v konkrétních časoprostorových dimenzích za prvotní nezbytný předpoklad pro vznik vzájemného jednání v jednotlivých dílčích situacích, tedy pro vznik dramatického děje. A tím – vzhledem k oné souvztažnosti dramatického děje a dramatických postav – také za první elementární názornou instrukci, již nabízí dramatická postava pro transformaci v hereckou postavu a na konec dramatickou osobu. O tom, že Seneca přestal reflektovat na tuto transformaci, tedy na divadelní uvádění svých textů, svědčí přece výmluvně, že přestal také jakkoliv vymezovat a označovat výjevy a ponechal svého čtenáře často v rozpacích nad tím, které postavy už jsou a byly přítomné a které nově přišly. Nebo naopak odešly.

Ale abychom nezůstali jen u tohoto negativního příkladu, jímž chci dokázat nutnost časoprostorové pospolitosti dramatických postav jako prvotního vztahu, jenž strukturuje dílčí situaci a zakládá možnost dramatické postavy plnit funkci názorné instrukce, pak připomenu tzv. rumunskou školu matematické poetiky, již založil v šedesátých letech profesor Solomon Marcus a jež svého času dosáhla proslulosti. Jejím principům a podnětům se věnuje například Ivo Osolobě v knize *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Praktičnost – dalo by se říci divadelní praktičnost – této metody Osolobě dokazuje už na začátku výkladu, když připomíná, jak řada režisérů i inspicentů si na počátku každého zkoušení učiní jakousi tabulku, která zachycuje, v jakých výjevech ta nebo ona postava (tedy při zkoušení herec) vystupuje. Osolobě tuto praktickou divadelní zkušenost zobecňuje takto: „Inspicient tím získá přehled, tabulka sama však obsahuje daleko více informací, než se obecně předpokládá, tolik, že můžeme málem zapochybovat, zda to, co se dovídáme z obsahu promluv, vlastně jen nezdvojuje to, co nám řekla (či aspoň naznačila) ‚struktura výstupů‘ sama“ (*Mnoho povyku pro sémiotiku*, str. 55). Skrze tuto tabulku skutečně vstupujeme jako otevřenými dveřmi do sféry, bez níž bychom nemohli přemýšlet a hovořit o názorných instrukcích dramatického textu – respektive dramatické postavy. Je to sféra **vizuální**, sféra **viditelnosti**. Či také, jestliže sféru promluv označíme jako sféru verbální, sféra **nonverbální**.

Tím se dostáváme do velmi obtížné a složité části těchto úvah. Jestliže se po celou dobu opírají o poznatky, soudy, formulace a definice Zichovy o dramatickém umění a snaží se dokázat, že je lze využít i pro dramatický text, pak celá tato ze

Zichovy teorie vycházející metoda, jež upřímně vyznává jeho velikost, ačkoliv je vlastně „antizichovská“, dospívá k axiomu, na němž Zich celou svou teorii postavil a jenž je vysloven hned na první straně jeho *Estetiky dramatického umění*: „Činohra i opera, krátce dramatické dílo, je to, co vnímáme (vidíme i slyšíme) po dobu představení v divadle.“ (EDU 2018, str. 15) Když tedy za dramatické dílo označuji i dramatický text (respektive dramatickou postavu), pak je to vskutku něco, co lze ve vztahu k Zichově *Estetice dramatického umění* vnímat jako svatokrádež. Vycházím tak nikoliv z principu vnímání divákem v podobě komunikačního aktu, jímž je vidění a slyšení při představení, ale z vnímání čtenářem při čtení. A usiluji o to, abych jisté principy konstituující dramaticčnost – jednání – ukázal jako principy, jež fungují i v provedení materiálem literatury – slovem, jazykem. Samozřejmě – jen do jisté míry. Neboť konkrétnost materiálu, již má k dispozici jeviště, literatura k dispozici nemá. Znaková podstata materiálu literatury, jazyka je arbitrární. Neexistuje žádný vztah mezi „akustickým obrazem“ slova označujícího stůl a označovaným reálným hmotným stolem. Jazyk je vždycky jenom systémem znaků, zatímco divadlo díky řadě svých materiálů, především viditelných, ale i slyšitelných, bude vždycky také reálnou trojrozměrnou skutečností. Z toho na prvním místě pramení jeho názornost, o níž z různých stran a v různých pojmech mluví Zich jako o tom, co vidí a slyší divák během představení.

Už v první kapitole *Estetiky dramatického umění* věnuje Zich této záležitosti jako ústřednímu a hlavnímu problému, který definuje dramatické umění, velkou pozornost. Odmítne proto čtení dramatického textu jako vnímání, které nerespektuje, že jsme při představení „nejenom diváky, nýbrž, a to zároveň, i posluchači“ (tamtéž, str. 16). Tento argument dále rozvádí, aby celý výklad zakončil kategorickým tvrzením, že čtení dramatického textu „není dostatečnou náhradou za vnímání dramatického díla, činohry nebo zpěvohry, protože není právo [...] složce optické, stejně podstatné, jako je akustická složka tohoto díla“ (tamtéž, str. 20). Z tohoto rozboru rezultují pro Zicha dva axiomy. První říká, že „dramatické dílo skládá se ze **dvou** současných, nerozlučných a názorných složek **různorodých**, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické)“. Druhý potom – jak ostatně prohlásí i Zich – s tím prvním souvisí: „Nutnou existenční podmínkou dramatického díla je **skutečné** (reálné) jeho provozování.“ (tamtéž, s. 21) Těchto dvou principiálních axiomů se Zich neoblomně v celé *Estetice dramatického umění* drží. Dramatické dílo je pro něho jenom to, co je provozováno v divadle jako představení

a co můžeme zároveň vidět a slyšet. Názornost dramatického díla – a tedy vlastně i sám princip dramatickosti – je možná jako nedílná jednota složky optické a akustické, jež jsou nezbytně nutné k tomu, abychom mohli mluvit o skutečně dramatickém díle, jenom a pouze v tomto reálném provozování.

Odtud potom Zich vyvozuje zásadu o (ne)možnosti číst a posuzovat literární text pro divadlo jako dramatický: „*Veškeré úvahy, rozbor, hodnocení dramatického díla z hlediska ,obrazového, na základě pouhého dramatického textu podniknuté, jsou, zásadně vzato, nepřípustné, protože nejisté.* Mohou být správné a nemusí jimi být, i když jim čistě formálně nelze odporovat. *Posuzujť něco, co, přísně vzato, jako dramatické dílo vůbec neexistuje.*“ (tamtéž, str. 90–1; *poslední dvě slova citovaného odstavce zvýraznil J. C.*) Zichova představa obrazová je odpovědí na otázku, „*co tento zjev námi vnímaný, představuje nebo zobrazuje*“ (tamtéž, str. 51). Tato obrazová představa podle Zicha „přijímá ráz *názorný*“ na základě podobnosti, která vyvolává naše vněmy. Jedině v tomto spojení „dostává charakter *názornosti*“ (tamtéž, str. 50). Proces vzniku obrazové představy odpovídající na svrchu zmíněnou otázku přisuzuje Zich výlučně **herecké postavě** jako výsledku herecké tvůrčí činnosti a „postavou“ je „*až ,zformovaný herec*“ – to jest herecká postava (tamtéž, str. 53). Vyslovit tváří v tvář těmto Zichovým rigorózním postojům stanovisko, že i fiktivní literární subjekt může být dramatickou postavou a obsahovat názornost, když dramatický text jako dílo dramatické vůbec neexistuje a názornost, pokud jde o „obraz“ člověka, vyvolává v divadle pouze vněm spojený s hereckou postavou, vypadá jako nehorázný teoretický výmysl. Přesto se jej odvažují vyslovit.

Podle mého názoru systém dramatu jako specifického druhu literatury, jenž směřuje na jeviště tím, že realizuje jednání v materiálu jazyka jako projev své specifčnosti, tj. dramatickosti, tuto názornost v sobě v jisté míře obsahuje v podobě názorných instrukcí. Z toho vyplývá i možnost a potřeba čtení dramatického textu rovněž jako takové názorné instrukce. Každý čtenář – a není to věru snadné – by měl být při četbě dramatického textu schopen nějakým způsobem tuto názornost vnímat. Pro „dramaturgické čtení“ je to potom téměř „životní“ nutnost, naléhavá potřeba i důkaz profesionální zdatnosti a připravenosti. Zůstaneme-li na počátku těchto úvah o možnosti či nemožnosti názornosti vázané pouze na dramatický text a jeho dramatické postavy u dílčí situace jako časoprostorové pospolitosti dramatických postav, je nepochybné, že ji čtenář musí stále po celou dobu, co text čte, brát na vědomí. Grafické provedení dialogu (jména dramatických postav, které mluví,

případně jsou přítomné) mu k tomu dává první návod. Jedině tak se mu dostane elementárních zpráv o událostech, jež se v dramatu stanou. Pojem událost nabývá v tomto kontextu zvlášť velké váhy. Skrze ni totiž nejjednodušším a nejsnazším způsobem vstupujeme do **situace** jako do **skutečnosti**, která v dramatickém textu prostě je. To znamená, že konkrétně jako vnímatelná realita existuje v nějakém prostoru a nějakém čase. V tomto prostoru a v tomto čase tato událost začne, rozvine se a skončí. Tedy: jenom **nonverbální** složky – čas a prostor – umožňují její vznik, průběh a konec.

V prvním výjevu prvního dějství (I.1.) dramatického textu *Hamlet princ dánský* se **potkají** Barnardo a Francisco. Sloveso potkají je tu asi nejvíce na místě, protože výjev začíná (řeceno vojenskou terminologií) „zvoláním a ohlasem“: „Stůj, kdo tam? – Kdo jsi ty? Stůj a řekni heslo.“ Z toho „potkání“ vzniká časoprostorová pospolitost dvou dramatických postav, kterými jsou strážníci ve službě. V tomto smyslu je to událost, která je uzavřená, má začátek, průběh a konec (o ní můžeme v minulém čase říci: stala se) a dá se nazvat potkáním dvou strážných. Což se musí stát v nějakém prostoru, jenž je hlídán, a v nějakém čase, kdy tato hlídka probíhá. Jakmile dramatický text dialogem či monologem – slovem, tedy ve sféře verbální – stvoří časoprostorovou pospolitost dramatických postav, tak rázem stvoří událost, která má konkrétní časové a prostorové parametry, jež nabízejí elementárními souřadnicemi názornou instrukci, i pokud jde o sféru nonverbální, týkající se v poslední instanci **viditelnosti** a **slyšitelnosti**.

Jestliže setkání dvou strážných začíná „zvoláním a ohlasem“, pak můžeme předpokládat, že ti dva se z nějakých důvodů nevidí. Možná je tma, možná jsou od sebe příliš daleko. Nebo obojí. To už lze na jevišti konkretizovat jakkoliv. Ale to, že se tato událost vyznačuje tím, že ani jeden strážný není schopen identifikovat toho druhého, a že oba musí proto být náležitě ostražití, je jistou názornou instrukcí, která díky této „neviditelnosti“ (nemožnosti poznat, kdo je kdo) je vskutku instrukcí ve sféře vizuální. Ale: je to právě jen instrukce. Teprve jevištní realizace bude s konečnou platností konkretizovat, proč se strážníci nemohou poznat, proč se nevidí. Dokonce z tohoto setkání můžeme vyvozovat i jistou slyšitelnost. Můžeme mezi strážnými předpokládat také jakousi větší vzdálenost, kterou je třeba překonat silným hlasem, voláním. Každá dílčí situace v kvalitním dramatickém textu v sobě skrývá obdobné názorné instrukce proto, že buduje situaci jako časoprostorovou pospolitost dramatických postav. Samozřejmě, rozpoznat se to dá

jenom z toho, kdo ke komu v daném výjevu mluví. Výjev I.1. z dramatického textu *Hamlet princ dánský* je v tomto smyslu zcela ideální. „Zvolání a ohlas“ jsou přímo vzorovou názornou instrukcí tohoto typu. Složitější je to v I.2.

Na tomto místě naléhavě připomínám, že předmětem zájmu těchto skript nejsou „scénické poznámky“ (vedlejší text), ale pouze a jenom mluva postav (text hlavní). Zajisté, že mnohé z toho, o čem je nyní řeč, se dá vtělit do scénických poznámek. Jenže jimi – domnívám se – text už vstupuje na půdu režijní. Pro tato skripta však existují pouze dramatické postavy a zabývají se jen a jen tím, co a proč tyto dramatické postavy pro dramatický text znamenají. Proto nyní zapomeňme na scénickou poznámku, jež I.2. uvozuje seznamem postav. Včetně toho, že seznam postav se jménem je doplněn upozorněním, že jsou přítomni další bezjmenní příslušníci dvora. Čtème v našich souvislostech jenom řeč postav a pokusme se z ní zjistit, jaké názorné instrukce nabízí událost, již nazveme audiencí u krále. Že je tu více dramatických postav, je nejprve patrné z toho, že král Claudius mluví s více lidmi. Postupně s ním hovoří Voltemand (Král oslovuje nejen jeho, ale také Cornelia jako dalšího posla, jehož vysílá do Norska, takže tu máme další postavu), pak Laertes, Polonius, Hamlet, královna Gertruda. V každém případě je to podle dialogu Krále s různými jmény individualizovanými dramatickými postavami časoprostorová pospolitost přinejmenším sedmi dramatických postav, o nichž bezpečně víme proto, že je Král oslovuje buď jménem (You, good Cornelius), nebo s ním až na Cornelia všichni mluví. To Krále opravňuje k tomu, aby – pokud nemluví s jednotlivci – s nimi hovořil v množném čísle jako s větším společenstvím, kolektivem. („Tak ostatně jste nám vy sami radili a my souhlasili.“ – A na závěr je pokyn k odchodu oprávněně rovněž adresován většímu počtu lidí: „Pojďme už.“) Je to zřejmě vysoká a vznešená společnost, špička dvora, lidé řídící dánský stát. Což může vést k tomu, že kromě těchto sedmi postav lze doplnit postavy další, které rozvinou to společenství ve velkolepý a početný královský dvůr, královskou družinu. Ale nutné to není. To už záleží na konkrétní inscenaci, kolik postav chce mít v tomto výjevu na scéně.

Na tomto příkladu prostorové dimenze události, již jsme nazvali audiencí u krále, lze snad demonstrovat, proč používám termín instrukce. Nejde o podrobné pokyny, kdo tvoří onu pospolitost dramatických postav a kolik jich přesně je. Jestli je to velký dav dvořanů, nebo jen úzký kroužek lidí, s nimiž Král potřebuje mluvit, protože vyřizuje státní a rodinné záležitosti. Nebo naopak oni potřebují

mluvit s ním. To už skutečně záleží jen a jen na inscenaci, jak v tomto směru tuto audienci uchopí a jak ji na jevišti zviditelní. Názorná instrukce spočívá v tom, že je to událost, která si vyžaduje prostor, v němž může proběhnout setkání Krále s těmi sedmi dramatickými postavami na úrovni, kterou lze zviditelnit jako audienci – slyšení u osobnosti vysoce postavené. V tom obsahuje mluva postav názornost přesahující do oblasti nonverbální, a tak i viditelné. Neméně tak toto shromáždění svou početností dává jistou názornou instrukci o slyšitelnosti. Oslovuje-li Král pouze jednotlivce, může být tón hlasu důvěrnější, než hovoří-li k celému dvoru, kdy může jít o řečnický výkon před veřejností. Zase je to jen instrukce, jež rámcově stanoví názornost. Jestliže tu audienci přečteme jen jako rozhovor s těmi sedmi dramatickými postavami, které jsou tvůrci časoprostorové dimenze této pospolitosti, pak nesporně vzniká jiná zvuková podoba hlasového projevu Krále a všech, kteří s ním mluví. Jestliže se rozhodneme pro početný dvůr, pak tato názorná instrukce upozorňuje na jinou akustickou rozlohu. A tak nebo onak: pořád je to však událost audience, která dává příležitost shromáždit konkrétní pospolitost dramatických postav, jež umožňují vznik jisté dílčí jednotlivé situace Shakespeareova dramatického textu.

Toto jsou elementární názorné instrukce, jež dílčí situace (výjev I.2.) jako časoprostorová pospolitost dramatických postav poskytuje. A je to zároveň základ divadelní funkce jako zprávy o člověku v nějaké situaci: Král hovoří s jednotlivými příslušníky dvora a ke svému dvoru se chová jako k jistému většímu společenství. Odtud lze jít dál na základě oné tabulky, která vyčísluje „výskyt“ postav ve výjevech. Jak říká Ivo Osolsobě ve své knize: „[...] struktura výstupů, obsažená už v tabulce, promlouvá jen k tomu, kdo se dovede ptát, a tomuto umění ptát se nás právě učí matematika“ (*Mnoho povyku pro sémiotiku*, str. 55). Současnost není ve svém pojetí dramaturgické činnosti příliš nakloněna tomu, aby se někdo takto „matematicky“ ptal a učinil to součástí „dramaturgického čtení“. Proto se spokojím s výčtem jenom několika těchto „matematických“ otázek, zejména těch, s nimiž se v nějaké podobě lze prakticky vždycky setkat, když začíná práce s dramatickým textem.

První otázka je nasnadě; také Zich jí začíná svůj Rozbor dramatické situace: „První, co vyznačuje určitou dramatickou situaci, jest *počet osob* v ní zúčastněných“ (EDU 2018, str. 174). Odtud zcela přirozeně vyplývá otázka další: které z těchto postav ve vzájemném jednání nejvíce dělají děj? A které méně? Zich v tomto směru konstatuje, že: „Ačkoliv je dobrým pravidlem dramatickým, aby osoby

dramatického výjevu – tj. úhrnu posloupných dramatických situací o týchž osobách – měly vesměs dramatický význam, tj. jednaly, není toho pro pouhou dramatickou situaci třeba, takže v ní mohou být vedle aktivních osob i osoby pasivní, tedy statické, jež ovšem třeba v jiné situaci nebo výjevu jsou aktivní“ (tamtéž). Což se dá ještě rozšířit o to, že mohou být postavy, které nejednají v žádném výjevu, v žádné situaci. Nejsou nikdy tvůrci děje. Jsou to tak říkajíc postavy „epizodní“, jejichž funkce je jiná než právě tvorba děje. Zich např. zkoumá funkcí sborů a přisuzuje jim úkol charakterizovat sociální prostředí. Hovoří v této souvislosti o „ztrátě jejich osobních individualit“. Individuality nemusí ovšem zmizet úplně. Přinejmenším může zůstat jméno, které tyto postavy vymezuje vůči jiným, případně jim dává nějaké postavení v pospolitosti, která se v celém textu nebo nějaké dílčí situaci předvádí a konečně, i funkce, jež v této pospolitosti plní. To jsou například Cornelius a Voltemand v I.2. Nějak se jmenují, jedou s poselstvím k norskému králi a jsou to nepochybně dvůrané. Nic se nesděljuje o tom, že by chtěli působit na dramatické postavy ostatní, ani o tom, že na ně působí. Prostě nejednají, nedělají děj.

Naproti tomu jsou v této dílčí situaci (2.I.) dramatické postavy, které jednají, působí na jiné, aby dosáhly svého cíle: Laertes se chce vrátit do Francie a prosí Krále o svolení k tomuto návratu. Jeho otec Polonius je aktivní méně, na přímý dotaz Králův jen vyslovuje svůj souhlas s touto prosbou svého syna. Tím končí první část této dílčí situace, v níž je nejaktivnější Král: hodnotí vývoj v království a na dvoře dánském, analyzuje vztahy s Norskem, vysílá k jeho vladaři posly a oslovuje Laerta, ptá se na jeho přání a dává mu svolení odjet zpět do Paříže. Druhá část začíná rovněž výraznou aktivitou Krále, když osloví Hamleta, na pomoc mu vzápětí aktivně přispěchá Královna. Ale i tak je Král nejvíce aktivním činitelem jednání v této dílčí situaci. V její druhé části se mu svou aktivitou do jisté míry vyrovná Hamlet a především Královna. Jejich aktivita je rozhodně větší než aktivita Laertova – o Poloniově ani nemluvě. Pro Zicha je tento jev „nestejnou *dramatickou* váhou každé z osob, situaci tvořících“ a odtud pro něho roste „převaha určité z nich, jeví se ovšem čistě dramaticky, tj. skutečným účinkem jejího jednání na druhé“ (tamtéž, str. 179). Jde o míru a hlavně intenzitu naléhavosti působení každé z dramatických postav, o schopnost prosazovat energicky a důsledně vlastní snahy, učinit je skutečností. I Marcus ve studii *Mathematische Poetik* dospívá k této problematice, byť složitějšími cestami. Vychází z tzv. scénického odstupu, což znamená, že dvě postavy mají spolu alespoň jeden společný výstup. Sečteme-li

pak výstupy všech dvojic postav, dojdeme k jakémusi výstupovému diametru hry. Prozkoumáme-li scénický odstup jedné postavy od všech postav ostatních, dostaneme „dramatickou váhu“ každé dramatické postavy pro celý text.

Rumunská škola „matematické poetiky“ klade ještě řadu dalších otázek, jež rozvíjejí tento způsob zkoumání dramatického textu a dosáhla nepochybně výsledků, které mohou inspirovat k dalším postupům a přístupům „dramaturgického“ čtení. Neuvádím je v širším rozsahu záměrně. Jde pouze o potvrzení, že dramatické postavy už na bázi kvantitativních ukazatelů jsou poznatelné jako systém jednání bez ohledu na to, co toto jednání znamená. Podstatou tohoto poznání je **syntaxe** jednání. Nejde však jen o skladbu. Pojem syntaxe označuje také pravidla pro vytváření přípustných kombinací symbolů bez ohledu na význam jednotlivých symbolů i jejich kombinací. Syntaxe představuje tu oblast jednání, která zbývá, když odhlédneme od vztahů lidí k sobě navzájem, tj. od pragmatických vztahů a od vztahů znaků k tomu, co označují, tedy od sémantického aspektu. Jde vlastně o analýzu čistě strukturních kvalit jednání. „Dramaturgická technologie“ ve vztahu k dramatické postavě zřejmě takový syntaktický přístup vyžaduje. Jinak se při analýze a poznání jednání dramatické postavy dostaneme hned k jejímu psychologickému výkladu a odtud vede cesta jediné k dramatickému charakteru. Počet postav v jednotlivé dílčí situaci, vyložený jako jejich „skutečný dramatický“ podíl na uspořádání jednání, je prvním krokem, jenž umožňuje vstoupit na půdu syntaxe, kde dramatickým postavám nepřikládáme nic jiného než to, jak vzájemné vztahy je uvádějí, vřazují do systému jednání. Této problematice syntaxe se bude shrnujícím způsobem věnovat závěrečná kapitola.

Dílčí jednotlivá situace je na prvním místě časoprostorová pospolitost dramatických osob. Takže bez možnosti učinit **prostor** materiálem jazyka, součástí vnímání dramatické postavy, jsou všechny jiné úvahy zbytečné. Zich věnuje této otázce v Rozboru dramatické situace celý odstavec. Nejprve v něm konstatuje, že: „S *dramatickou situací*“ zavedeme si však [...] zjednodušení,“ a to tím, že ji „budeme [...] abstrahovat od čistě prostorových vztahů osob, spokojíme se pouhým faktem jejich názornosti. Scénické umístění herců a odpovídající mu prostorové vztahy dramatických osob pro určitou chvíli [...] nazveme obdobně *scénickou situací*“ a věnujeme jí pozornost až v kapitole příští. Scénické situace vnímáme jen zrakem“ (tamtéž, str. 174). Toto Zichovo stanovisko je i optimálním východiskem pro řešení otázky prostoru v souvislosti s dramatickou postavou. Dramatická postava zajistí

nemůže být viditelná, nelze ji vnímat zrakem. To znamená, že nemůže sdělovat, kde v určitém okamžiku dílčí jednotlivé situace dramatické postavy jsou, ani jejich řeči popisovat detailně a důsledně konkrétní prostředí této situace. (Znovu je třeba vzpomenout problematiku scénických poznámek, neboť mnohé dramatické texty otázku vztahu prostoru a dramatické postavy řeší tím, že více nebo méně detailně líčí prostředí a mnohdy i základní umístění a pohyb dramatických postav v něm.) Jde však o to nahlédnout a zkoumat otázku tohoto vztahu z hlediska toho, co Zich nazývá názorností a co v těchto skriptech představuje názorná instrukce.

Zich se v obecné rovině problémem prostoru zabývá hned na počátku *Estetiky dramatického umění*. Když zkoumá, co při představení vidíme a slyšíme, pak uprostřed proměnlivých vněmů shledává dvě trvalé relativní konstanty: osoby dramatu a místo dramatu: „Tím jest **okolí** dramatických osob [...].“ (tamtéž, str. 43 – zvýraznil J. C.). Tato Zichova formulace je neobyčejně šťastná. Autoři Poznámek a komentáře k 2. vydání o ní prohlašují, že „je [...] vyslovena termínem teorie systémů (ne-li systémové etologie)“ (EDU 1986, str. 165). Etologie je nauka zabývající se životními projevy a chováním živočichů. Je-li tedy řeč o okolí, pak prostor tu nemá charakter konkrétního prostředí (les, pokoj, ulice atd.), v němž ta nebo ona dramatická postava v dílčí situaci pobývá, ale určitých základních podmínek, které dovolují potřebné a žádoucí – dalo by se asi říci i nutné – životní projevy a chování dramatických postav v časoprostorové dimenzi konkrétní jednotlivé dílčí situace realizovat a projevovat. I takto vstupují dramatické postavy do uspořádaných vztahů syntaxe a stávají se součástí systému, jenž platí jen pro určitý jedinečný dramatický text. Zich v té „subkapitolce 2“ nazvané Místo dramatu v tomto „systémově-syntaktickém“ duchu prostor vymezuje. Konstatuje, že jej lze „redukovat až na minimum *pouhého prostoru* [...]. Ale takový prázdný prostor patří, psychologicky vzato, vlastně k dramatickým osobám, jež přece musíme, jako vše, vidět *někde*“ (EDU 2018, str. 44). Toto pojetí rozvádí a upřesňuje kapitola III. *Estetiky dramatického umění*, Teorie analytická, kde se říká: „Herci představující dramatické osoby jsou skuteční lidé, a musí tedy být v nějakém reálném prostoru, v němž také předvádějí svou hrou dramatický děj [...]. V pojmu herectví je tudíž obsažen pojem scény jako postulát *noetický* [...]. Této scéně (scénické prostoroře) jako představě technické odpovídá obrazová představa ‚místa dramatického děje‘ [...]. Někaké ‚místo děje‘ také musí být, protože *někde* se názorný děj, jímž je právě dramatický děj, musí dít.“ (tamtéž, str. 62) Úvaha o dramatické postavě jako o názorné

instrukci vychází z předpokladu, že jde o názornou instrukci pro herce, kteří svým materiálem – v činohře tělem – budou dramatickou postavu transformovat v hereckou postavu a v představení ji jako dramatickou osobu budou vidět a slyšet diváci. Proto je Zichův názor, že prostor je vzhledem k tomu, že herci jsou skuteční lidé a musí být v reálném prostoru, „noetickým“ postulátem herectví, optimálním východiskem pro pojetí vztahu dramatické postavy a prostoru. Nebo v dalším odstavci Zich říká: „Herecké výkony tedy, *jakmile ještě vyhovějí požadavku dramatictosti, žádajícímu*, vespolné jednání osob, jsou nejen nutnou, ale i *postačitelnou* podmínkou pro existenci dramatického díla.“ (tamtéž, str. 63)

Pokusím se tuto Zichovu formulaci modifikovat pro naše potřeby: Fiktivní literární subjekty jako znak člověka v literatuře, realizované a sdělované jejím materiálem, jakmile vyhoví požadavku dramatictosti, která vyžaduje jednání, se stávají dramatickými postavami a jako celistvý uspořádaný syntaktický systém jednání získávají podobu a funkci názorné instrukce, která předpokládá transformaci v hereckou postavu a dramatickou osobu jako konečný cíl. To je – „zichovský“ řečeno – postačující podmínka pro vznik a existenci dramatické postavy. Autoři Poznámek a komentáře k 2. vydání nahrazují Zichův pojem scény jako postulat noetický postulátem **ontologickým**. Důrazně a jasně je tím řečeno, že literární postava může být dramatickou postavou jenom tehdy, jestliže existuje v nějakém prostoru. Znamená to, že jde o vztah k prostoru, v němž fiktivní literární subjekty mohou uskutečnit a vyjevit takové životní projevy a chování, jež jsou *conditio sine qua non* jejich existence jako spolutvůrce a součásti syntaxe jednání systému dramatických postav.

I.1. dramatického textu *Hamleta prince dánského* začíná setkáním strážných na hlídce. Ti strážní (dramatické postavy nazvané Barnardo a Francisco) musí tuto hlídku někde držet. Z následujících replik („Klepu se zimou,“ říká Francisco, a Horacio na dotaz Barnardův, zda je to on, kdo jde s Marcellem, odpovídá: „Jen to, co z něho v téhle zimě zbylo.“) vyplývá, že ta hlídka se nejpravděpodobněji odehrává někde venku. Když přijde Horacio s těmito strážnými za Hamletem, aby mu řekli, že viděli zjevení jeho otce, odpovídají na jeho dotaz, kde se to stalo, přesným určením místa: „Venku na hradbách.“ Přesné určení času také nechybí. Barnardo v I.1 říká, že odbila půlnoc. Takže promluvy dramatických postav označují časoprostorové souřadnice, kde a kdy se tato dílčí situace odehrává: o půlnoci za mrazivé noci na hradbách. To zajisté stačí, abychom získali postačující názornou instrukci

o životních projevech a chování strážných. Včetně toho, že je možné nyní jasněji pojmenovat první repliky setkání obou strážných, kdy se nepoznají: je vsutku tma (půlnoc) a hradby mohou být rozlehlé a navíc členité.

Tento příklad je svou názorností, spočívající na slovním sdělení, slovní komunikaci mezi postavami, velmi jednoduchý a vsutku dokonale „názorný“. Z jednotlivých replik, jež konkrétně pojmenovávají čas a prostor, lze získat názornou instrukci k tomu, abychom si dovedli postačujícím způsobem představit, kde a kdy dramatické postavy jsou. Tyto případy samozřejmě nejsou v dramatických textech řídké. Jen trochu slušný dramatický text a jen trochu slušný dramatik poskytují v promluvách dramatických postav více nebo méně skrytě potřebné informace tohoto druhu. Nelze to však dělat vytrvale a zevrubně ve všech dílčích situacích. To by se asi text zahltl přemírou časoprostorových údajů. A ostatně to ani není zapotřebí. Nebo existuje možnost obrátit přístupy a postupy. V citovaných příkladech z I.1. jsme z promluv získávali informace pro to, abychom určili prostor a čas, jenž umožňuje realizovat bytí dramatických postav v jejich životních projevech a chování. Jestliže však časoprostor formuje životní projevy a chování postav, pak to zřejmě platí i opačně: ze životních projevů a chování postav lze poznat prostor i čas dílčí jednotlivé situace, aniž by o nich promluvy vypovídaly.

Replika Marcella, kterou končí I.1., říká, že ví, kde teď ráno lze Hamleta jistě najít. Příslowce **jistě** znamená, že Hamlet je vždycky v ranní dobu na stejném místě, protože jde o nějakou událost, která se pravidelně opakuje. Tou je časoprostorová pospolitost I.2. Začíná oním Královým hodnocením situace ve státě a na dvoře dánském. Protože se tato pospolitost pravidelně opakuje, dá se přepokládat, že je to jakési ranní slyšení, ranní shromáždění dvora. Jde nepochybně o nějaký prostor, jenž tomu vyhovuje. Protože král je podnětem a těžištěm všeho, co se v tomto prostoru děje, pak všechny živočišné projevy a chování se vztahují k němu. Údaje získávané matematicky jako názorná instrukce o dramatických postavách mířily k elementárním poznatkům o jednání. Časoprostorové souřadnice dílčí situace je rozvíjejí, strukturují v dalších vztazích životními projevy a chováním.

Těmito dvěma prvky časoprostorovost uskutečňuje názorné instrukce, které zřetelně dávají předpoklady pro základní projevy, jimiž se fiktivní literární subjekt vztahuje k času a prostoru a funguje jako dramatická postava. Rozvíjí se první podněty pro konkrétní transformaci dramatické postavy, která jde už zmíněnou cestou přes hereckou postavu k dramatické osobě. V duchu Zichovy „etologické

systémové definice“ tu svou roli hraje živočišný projev. V kontextu těchto úvah o činohře představuje bezprostřední spontánní tělesný projev, jímž dramatická postava reaguje na vnější podněty „okolí“. To je v I.1. především zima a může to být i tma. Je to v obou případech jistá rovina konkrétních tělesných projevů, která podává názornou instrukci o viditelné podobě projevů a výrazů dramatických postav v určité oblasti. Zima se v tělesných projevech jistě projevuje výrazně – a velice různě. Stejně tak tma může všelijak působit na tělesné projevy. Text žádné konkrétní podoby těchto tělesných projevů neuvádí. To je až na herecko-režijním řešení situace a herecké postavě, jež v ní a z ní vznikne. Shakespeare se svým slovem pohybuje v rovině abstrakce, o níž v souvislosti s prostorem mluví Zich. Jde jen o takové údaje, které obecně a bez podrobností tělesnými projevy a chováním dramatických postav vymezují časoprostorový rámec situace. Což znamená, že nabízí názorné instrukce, jež fiktivní literární subjekt obdařují některými vlastnostmi, jež v dramatické postavě utvářejí **potencionální tělesnost**, která zároveň poukazuje na konkrétní čas a prostor. Tato transformace začíná okamžikem, kdy literatura, jazyk, řeč, slovo, promluvy provedou názornou instrukci, jež se nějak vztahuje k materiálu hereckého komponentu – což je v případě činohry **tělo, tělesnost** herce. Zima i tma jsou takovými názornými instrukcemi. Vyvolávají účinky zasahující lidské tělo a projevující se v něm. Je to přímo klasický příklad toho, jak taková názorná instrukce vzniká a jak funguje. Není to však jediná možnost. Je tu ještě **chování**.

Chování je z několika hledisek pro činohru – a tím i pro drama – jedním z klíčových prvků v procesu vzniku znaku člověka. Proces transformace fiktivního literárního subjektu má svůj specifický rys, jenž platí pro divadlo jako médium – prostředek komunikace – obecně. Psal jsem o něm v souvislosti s divadelní scénou zevrubně v knížce *Člověk v situaci*. Spojuje zároveň pravé i nepravé, skutečné i neskutečné; je současně realitou i fikcí, zdáním. To se týká i dramatické osoby, již vnímá divák. Je pro něho skutečnou osobou, protože byla stvořena v materiálu lidského těla a je na jevišti trojrozměrná. Zároveň je však pro tohoto diváka smyslenkou, je jen a jen znakem nějakého fiktivního člověka. Zich definuje herce jako „*umělce, představujícího myšlenou osobu sebou samým*“ (tamtéž, str. 65). Autoři Poznámek a komentáře k 2. vydání EDU tuto definici upřesňují: „Herec nepředstavuje dramatickou osobu sebou samým, ale hereckou postavou (svým dílem, „obrazem“) vytvořenou z materiálu, jímž je on sám. Nebo stručněji: svou hrou. A ještě

poznámka: ruský termín „obraz“ (postava) je v tomto ohledu neobyčejně přesný.“ (EDU 1986, str. 342) V obou citacích je naprosto zřejmý společný základní moment: znak – chcete-li „obraz“ – člověka v divadle je v konečném výsledku prolnutím, propojením, spojením fiktivního a skutečného. Proto zůstávají i v dramatické osobě v interpretačním divadelním jazyku vždycky plně zachovány rysy fiktivního literárního subjektu; proto je i dramatická postava stále také tímto fiktivním literárním subjektem. A proto její zdůraznění dichotomie mezi znaky a „objektem“ roste z poetické funkce. To jest z uspořádání základního materiálu literatury – jazyka, slova. Leč: ta transformační cesta, jež znamená také, že dramatická postava v sobě obsahuje i funkci divadelní, je možná pouze za předpokladu, že znak člověka v literatuře odkazuje k tělesnému materiálu, jenž fikci činí skutečností. To je funkce názorných instrukcí, které se časoprostorem každé jednotlivé dílčí situace snaží tuto reálnost znaku, „obrazu“ člověka nabídnout především tělesnými projevy a chováním.

Prostor je ontologickou součástí dramatické postavy jenom za podmínky, že obsahuje názornou instrukci k tělesným projevům a k chování. V tomto smyslu je chování jako soubor vnějších projevů vztahu člověka k jeho okolí nevyčerpatelným materiálem pro dokonalou mimesis, pro naprosto skutečné vyobrazení (napodobení) jistých jevů existujících v lidském společenství divadelním jazykem. Chování lze pokládat za svým způsobem neomezený materiál pro výstavbu herecké postavy v činohře. Jestliže dva herci hrají v I.1. dva strážné, tak nepochybně určité prvky chování v této funkci použijí. Už sám začátek, kdy se potkají a nepoznají, včetně toho „zvolání a ohlasu“, si takové chování přímo vyžaduje. Obdobně v I.2. slyšení, audience u krále se rovněž podřizuje jistému chování. V nejobecnější poloze můžeme mluvit o obřadném chování, rituálu, jež platí pro komunikaci, styk s vladařským majestátem i pro jisté hierarchické uspořádání na dvoře podle urozenosti a postavení jednotlivých dramatických postav. Chování v této dílčí situaci se může však řídit i některými dalšími aspekty. Vysílá-li Král posly do Norska, jde o příkaz, který končí jeho žádostí o nejvyšší rychlost jako o důkaz oddanosti – a oba poslové to vyplní. Král svou promluvou ani v nejmenším nepřekročí hranici obřadného chování, jež vymezuje Voltemandovi a Corneliovi postavení služebníků, k nimž nemá žádný jiný než „oficiální“ vztah. Zato Laerta osloví velice vřele, skoro omluvně, s lítostí, že ještě nemohl vyhovět nějakému jeho přání, neboť tím zároveň projevuje svůj přátelský vztah k jeho otci Poloniovi. Promluva tu poskytuje

osobním tónem názornou instrukci k jinému chování než k tomu, které si vyžaduje úvodní králův projev a jeho vyslání posílů do Norska. Etiketa jako pravidla společenského chování, společenských zvyklostí u dvora se mění ve vztah dvou dramatických postav, jež jsou si něčím blízko. A konečně: osloví-li král Hamleta slovy „synovče, synu“, je to názorná instrukce, jež nastoluje chování, v němž není po etiketě ani stopy: nastupuje chování – či alespoň pokus o takové chování – zcela soukromé, rodinné, intimní a důvěrné, v němž ze strany Krále a Královny nechybí snaha o chování nanejvýše laskavé, ne-li přímo láskyplné. Z těchto stavebních prvků chování vyrůstá vzájemné jednání Krále a Královny s Hamletem jako prostoupení reálných prvků do fikce, smyšlenosti, již Král, Královna i Hamlet – jakož samozřejmě i všechny další dramatické postavy – jsou. Otázka fikce a reality se tu vyjevuje jinak. Jako vazba, strukturovanost vztahů mezi reálnými prvky, k nimž vybízejí názorné instrukce, a mezi jednáním jako prostředkem, jímž se tyto prvky mění ve fikci, smyšlenost, zdání. Což – mimochodem řečeno – jenom dokazuje, že jednání v divadle (v tomto případě v dramatu) je umělým způsobem pohybu hereckého komponentu, jenž slouží právě a především k přestavbě prvků skutečnosti do uměleckého díla. V tomto procesu má kromě tělesných (životních) projevů nesporně svou enormně velkou úlohu chování.

Chování není ovšem jen otázkou mimesis. Má ještě další kvalitu, která hraje roli při zrodu a bytí dramatické postavy. Autoři knihy *Pragmatika lidské komunikace* píší v úvodu 2. kapitoly o chování toto: „Základní vlastností chování, vlastně nejpodstatnější, a proto obvykle přehlíženou, je fakt, že: chování nemá žádný protiklad. Jinak řečeno, neexistuje nic takového jako *ne*-chování nebo jednodušeji: není možno se *ne*-chovat. Vyjdeme-li z předpokladu, že veškeré chování v interakční situaci má význam sdělení, tj. je komunikací, plyne z toho, že a se člověk snaží jakkoliv, nemůže *nekomunikovat*“ (P. Watzlawik, J. B. Bavelasová, Don D. Jackson: *Pragmatika lidské komunikace*, str. 43). Jestliže se nelze *ne*-chovat, a tím v situaci *nekomunikovat*, znamená to, že časoprostorovost každé dílčí jednotlivé situace naprosto organicky obsahuje nějaké chování jako komunikaci, jež tomuto časoprostoru odpovídá. Na stráži se chovají dramatické postavy jako strážníci, u královské audience se všichni chovají, jak se chová při takové příležitosti. Což je vždycky i komunikace. A to jak primární, tak sekundární. Dramatická postava komunikuje se čtenářem o svém začlenění do dílčí situace a zároveň vytváří další dimenze systému a syntaxe jednání postav. Chování tak neprodukuje pouze

mimesis, reálné vyobrazení, ale je **zároveň zprávou** o tom, kde a kdy dramatické postavy, jež tvoří pospolitost dílčí situace, „dělají děj“, jsou systémem, syntaxí jednání všech dramatických postav. Chování vskutku nekomunikuje jenom o jednotlivých dramatických postavách, ale i o významovém celku každé dílčí situace. Z takového pohledu potom názorná instrukce nahlíží i celek situace, ježž můžeme nazvat stráží nebo audiencí u krále, a v něm přes chování a jednání dramatických postav nabízí celistvý význam a smysl. Tato „situační názorná instrukce“ nebere v první řadě v úvahu údaje o jednotlivých dramatických postavách, ale o časoprostorových okolnostech, za jakých se sešla určitá pospolitost dramatických postav a které umožnily, aby tyto postavy nakonec jednaly takovým a ne jiným způsobem.

Názorná instrukce jednotlivých dramatických postav otevírá pohled na časoprostor a lidskou pospolitost a přes ně dospívá k systému jednání dramatických postav. Názorná instrukce pro celek jednotlivé dílčí situace postupuje opačně. Nejprve komunikuje o celkovém systému jednání dramatických postav v určité situaci a pak hledá podmínky, za nichž se může tento systém realizovat a jak se na něm podílí každá dramatická postava. Systém jednání v I.1. komunikuje o setkání strážných a Horacia s duchem Hamletova otce a o jejich přemýšlení, jak se s tímto zjevením vyrovnat. K tomu je zapotřebí nějaký časoprostor, který dovolí vytvořit určitou konkrétní pospolitost, kdy se takové jednání postavené na vyobrazujícím reálném chování (a případně na tělesných projevech) může odehrát. V I.2. Král uprostřed dvora vykonává své vladařské povinnosti, řeší a hodnotí osud státu a své vztahy s nejbližším okruhem vládnoucí špičky. Opět musí existovat jistá konkrétní pospolitost dramatických postav v určitém časoprostoru, které umožní chování, skrze něž se uskuteční takový systém jednání dramatických postav.

To, co Zich nazývá „zjednodušením“, jež abstrahuje od konkrétních údajů, se tímto způsobem projevuje v nejvyšší míře. Je to vskutku jen „všeobecná“ instrukce, která svou názorností sděluje základní určitost místa a času, kde se odehrává ta nebo ona jednotlivá dílčí situace, „sestavu“ pospolitosti dramatických postav a reálnost vyobrazení (mimesis) dramatických postav jejich chováním; popřípadě tělesnými projevy. Jestliže je každé chování komunikací, potom se informace o dramatických postavách rozšiřují i na oblast **nonverbální**, nebo chování se uskutečňuje i jako „řeč beze slov“. V už vzpomínané knize *Pragmatika lidské komunikace* se také říká, že „komunikace nejen zprostředkuje informaci, ale současně vyvolá chování. Podle Batesona jsou tyto dvě operace nazývány ‚zpráva‘ a ‚příkaz‘ té které

komunikace [...]. „Zprávosový“ aspekt sdělení zprostředkovává informaci, a je proto v lidském sdělení synonymem *obsahu* sdělení... Ta část komunikace, která je příkazem, je závislá na druhu sdělení, které podává, a proto ve svém důsledku na vztahu mezi komunikujícími [...] zpráva zprostředkuje ‚data‘ komunikace, zatímco příkaz to, jak se má komunikace chápat“ (*Pragmatika lidské komunikace*, str. 46–7). Ten „vztahový aspekt“ komunikace je už komunikací o komunikaci; je **metakomunikací**. Dramatická postava je v tomto kontextu tedy metakomunikací, která komunikuje o tom, jak chápat jako příkazovou rovinu nonverbální prvky a složky – zejména komponenty chování, ale i čas a prostor. Je to zřejmě poslední mez, za níž už nelze jít při analýze názorných instrukcí, jež dramatické postavy poskytují.

Příkazová rovina komunikace chováním i kontext této komunikace – tedy **vztah** mezi dramatickými postavami s **odhlédnutím** od informace slovní – umožňuje chápat, vnímat, reflektovat nikoliv pouze – jak píše Zich – „obsah řeči“, ale i názornost v rovině vizuální. Podíváme-li se na výjev I.2. ve všech těchto souvislostech jako na jednotlivou dílčí situaci, pak jej můžeme analyzovat asi takto: Kontext je dán vztahem dramatických postav ke Králi, jenž zaujímá dominantní postavení. Je to místo i čas, v nichž Král vykonává svou svrchovanou funkci vlády. To konečně vyplývá i z informací, jež se dovídáme z promluv (obsah, data komunikace). Král se také chová v rámci platné společenské hierarchie a etikety jako nejvyšší autorita. Ve vztahu ke Corneliovi a Voltemandovi má příkazová rovina komunikace vlastnost rozkazu – mají pravomoci jednat pouze o tom, co obsahuje dopis norskému králi, a hlavně: mají spěchat. Oba tento rozkaz dotvrzují svým chováním, okamžitě odcházejí. Král je také, když mu přislíbí, že budou spěchat, propouští rezolutním: „Sbohem, páni.“ Obě tyto dramatické postavy lze zařadit k těm, které pouze potvrzují kontext místa, kde Král vykonává svou moc. Pak přijde na řadu Laertes. Příkazová rovina chování je přátelská. Laertes nemusí vyvíjet žádnou naléhavou aktivitu, aby mu Král vyhověl. Pak Král osloví Hamleta. Vzpomínané oslovení – „Hamlete, synovče, synu“ – akcentuje chování ještě přátelštější a laskavější než k Laertovi. Hamlet okamžitě vnáší do tohoto přátelského vztahu disharmonii, jako ji svým chováním vnáší do celé situace. Komunikuje o něčem jiném než o radosti, kterou sdílí dvůr. Tlak, jež vyvíjejí Král a Královna na Hamleta, není tedy dán jenom tím, že svou první replikou odmítne Hamlet královo srdečné chování, ale reakcí na celé jeho předcházející chování. Proto je snaha Krále i Královny působit na Hamleta tak usilovná a výmluvná. Hamlet ovšem argumenty

Krále ani Královny nepřijímá. Král své další verbální jednání podepře znovu zdůrazněním svého rodinného vztahu k Hamletovi; chce, aby se k němu choval jako k otci, protože on se k němu jako otec chová. Vzápětí však Král promění příkazovou rovinu laskavého příbuzenského chování v rozkaz: Hamletova touha vrátit se do Wittenbergu se zcela přičí jeho vůli. Jen prosba královny zabrání tomu, aby se disharmonie neproměnila v nepřátelské vzájemné jednání. Krále to uspokojí, opět se chová přátelsky. Dosáhl svého, audience může být skončena: „Milá a milující odpověď. Dánsko tě potřebuje. Madam, jdeme.“

Toto závěrečné shrnutí vztahů (strukturovanosti) časoprostorových dispozic, pospolitosti a systému jednání dramatických postav, jež utváří dílčí situaci 2. výjevu I. dějství dramatického textu *Hamlet princ dánský* využilo všech komponentů – pro „dramaturgickou technologii“ nástrojů – které jsou k dispozici pro uchopení dramatických postav jako názorné instrukce k poznání systému jednání realizovaného prostředky verbálními i neverbálními. Tak se také prakticky analyzovala i syntaxe dílčí situace. Což znamená syntaxi systému jednání dramatických postav v ní. Jde v podstatě o jejich stupeň aktivity, o velikost a míru iniciativy, již mají jako činitelé jednání, o jejich „dramatickou váhu“. Jsou to veličiny rozdílné. U některých dramatických postav k jednání prakticky nedojde, projevují se jenom chováním jako komunikací. U jiných je jednání přátelským souladem, kdy nechtějí prosadit vlastní cíle, nebo jsou to cíle, jimž žádná jiná dramatická postava nestojí v cestě; naopak je pomáhá uskutečnit. Je to harmonický vztah. Nejaktivnější je Král, jehož akce vyvolávají reakce ostatních. Teprve když osloví Hamleta, dojde k disharmonii hrozící kolizí, do níž aktivně vstoupí i do té doby pasivní Královna a spolu s Králem působí na Hamleta, aby prosadili svou společnou snahu, vůli. Hamlet se jim vzpírá, leč do otevřeného střetu nejde. Dokonce zvolí v závěru tak vyhýbavou odpověď pro matku, že se Králi zdá, že dosáhl svého.

Tak zhruba vypadá syntaxe jednání této jednotlivé dílčí situace.

Syntaxe jako příběh

Šestou kapitolu Zichovy *Estetiky dramatického umění* Dramatický děj s podkapitolami Jednání vzájemné, Dramatická relace a Dramatická situace prostupuje Zichovo úsilí formulovat některé obecnější principy a mechanismy, jimiž je uspořádáno jednání. Je to snaha popsat a pojmenovat systém jednání postav, třebaže se kapitola jmenuje Dramatický děj. Zich tu například podniká analýzu tří základních vztahů, jež vznikají mezi dvěma osobami ve vztahu vzájemném: 1. jedna osoba se *podvoluje* druhé, 2. jedna osoba klade druhé *odpor*, 3. druhá osoba odpovídá na akci osoby první vlastní samostatnou akcí, „což je pravý *spor* neboli *boj* dvou protivníků v téže věci“ (EDU 2018, str. 164). Vzájemné jednání, kde se obě osoby „v jednání shodují, nemůže *samo* o *sobě* vytvořit dramatický děj“. Na základě tohoto konstatování Zich „podrobněji“ formuluje „*zákon kolektivity dramatického díla*“: „*Aby vznikl dramatický děj, je zapotřebí nejméně dvou samostatně jednajících osob*“ (tamtéž). Podobný postup uplatňuje Zich i při zkoumání, jak z osobních jednání dvou dramatických postav, jejichž jednání se „*různí*“, vzniká jednání vzájemné. Dochází k tomu, že „obě osoby mají *společnou ideu* jednání, byť na ni reagovaly jakkoliv různě podle vlastního svého zájmu. Takto spřeženou dvojici osobních jednání nazveme *jednáním vzájemným*; jest, jak patrně, *úplným elementárním typem* jednání, a tedy i dramatického děje“ (tamtéž, str. 163).

Jako uspořádaný celek, systém, všechna tato Zichova tvrzení vlastně formulují systémové strukturální vztahy mezi dramatickými postavami, které provádějí jednání v určité podobě. Existuje tu nesporná podobnost s postupy a principy generativní gramatiky Noama Chomského popisující a analyzující systém „kompetence“, která musí předcházet a „generovat“ jednotlivé jazykové „performance“. Tato podobnost může poskytnout pro naše uvažování jisté podněty. Především pojem „performance“ označuje konkrétní „provádění“ a zároveň upozorňuje na nutnost použití určité soustavy pravidel při tvorbě různorodých a proměňujících se provedení. V tomto pojetí se zdá jednotlivá performance být heterogenní, bez struktury, ale kompetence, která jí předchází, tuto strukturu má a zdá se být homogenní. V této souvislosti Zichova tvrzení o vzniku děje a jeho provedení nacházejí

tuto „kompetenci“ ve **společné ideji** jednání. Všechny další formulace směřují už do sféry performanční – k možnostem, jak tuto „kompetenci“ provádět. Což přirozeně umožňuje nejrozličnější performance, jejichž heterogennost je heterogenností jednotlivých dramatických textů.

Hledání hlubinných systémů, jež strukturují vyprávění podle pravidel, je jedním z výrazných proudů literární vědy druhé poloviny 20. století. Opírá se především o epiku, ale zasáhlo i do teorie dramatu, protože do středu své pozornosti o stanovení zásad „kompetenčnosti“ i „performance“ staví jednání. Většinou se jako počátek tohoto úsilí vzpomíná V. J. Propp a jeho *Morfologie pohádky*. Pro nás je Proppovo pojetí zajímavé tím, že syntagmatický princip pohádky hledá ve **funkci** postav. Touto funkcí rozumí „akci jednající postavy z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje“ (V. J. Propp: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 1999, str. 27). Je to jinak vyslovený princip, jenž je jednou ze základních myšlenkových os těchto skript: dramatický děj a dramatická postava jsou dvě souvztažné kategorie a dramatickou postavu nelze pojímat a zkoumat jinak než jako tvůrce dramatického děje – to jest jednání. Na půdě dramatu začal toto úsilí v roce 1885 v této souvislosti mnohokrát vzpomínaný G. Polti svými 36 dramatickými situacemi jako přesně vymezenými „performancemi“ vzájemného jednání.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let minulého století se z těchto trendů zrodil „aktanční model“ narace, jehož hlavním představitelem se stal Algirdas Julien Greimas. Greimas vychází ve své teorii jednak z lingvistické „kompetence“, jež sahá až k Saussurovu jazyku, jenž produkuje konkrétní řeč (performanci), a rovněž ze Saussurova a potom Jakobsonova pojetí binární dvojice. Pro Greimase zejména tyto binární opozice tvoří **hlubinný aktanční model**, jenž generuje jednotlivé příběhy a zároveň „performuje“ jejich povrchové struktury. Všechny tyto příběhy přes rozdílnost povrchové struktury vycházejí podle Greimase ze společného základu. V Greimasově terminologii, již zavedl, aby pojmenoval principiální narační a dramatickou strukturu „divadelní výpovědi“ (énoncé-spectacle) je to první **logický** stupeň struktury, jenž formuje logické struktury a elementární struktury označování. Z nich vyrůstá druhý hlubinný stupeň, jenž je generální entitou, která nemá antropomorfní rysy zpodobující postavu. Je to ten stupeň syntaxe vyprávění, na němž vystupují aktanty (bývá proto také nazýván stupněm aktančním) pouze jako logické a teoretické hodnoty, jako na příklad mír, Eros, politická moc atd. Přechod mezi druhým a třetím stupněm, v němž vystupuje povrchová

plocha textu, tvoří role. To je celistvá hodnota, která zpodobuje postavu, je životná, ale má povahu jakéhosi generálního paradigmatu, vzorce: vznešený otec, fanfarón, zrádce. Role participuje jak na hlubinné aktanční struktuře – zrádce dělá vždycky totéž: zrazuje – i na povrchové struktuře textové: Tartuffe je dobře „přetvářený“ zrádce.

Tím se dostáváme ke stupni třetímu, jenž je zasvěcen plně povrchové struktuře textu provedené postavou, jíž Greimas ve francouzštině dává jméno „acteur“, což může znamenat herce, ale také účastníka, činitele i jednající postavu. V žádném případě to není herec, jenž v představení hraje divadlo (pro toho tato terminologie vyhrazuje označení „comédien“). Je to entita zpodobující (zobrazující), individualizovaná, která je realizovaná v textu. Od ní vede cesta ke stupni čtvrtému, jímž je v Greimasově terminologii představení jako struktura zcela povrchová, v níž přejímá svou funkci herec vytvářející hereckou postavu a hrající pro diváka – řečeno terminologií zichovskou – dramatickou osobu. Tato krajně stručná přehlídka některých Greimasových názorů a závěrů měla alespoň trochu ukázat, jak se generuje a provádí podle něho struktura vyprávění jakýmsi pohybem od jednoho stupně k druhému. Přitom v tomto pohybu čím dále tím zřetelněji vystupují rysy, jež v textu formují komponent, jenž se nazývá „acteur“ a který má v zásadě rysy dramatické postavy. Takto se potvrzuje dramatická postava jako výraz fundamentálních principů dramatických, které vyvolávají drama v život. „Dramaturgické čtení, dramaturgická technologie“ by měly tyto hlubinné spojitosti znát a postihnout; nacházet spojení dramatických postav s určitými hlubinnými strukturami, které je generují. U Greimase je „divadelní výraz“ vždycky spojen s fundamentálním „dramatickým mode“, jímž člověk vnímá svět. Tento názor může být výzvou k tomu, aby při „dramaturgickém čtení“ ta stránka názorné instrukce, jež spočívá v celistvosti systému jednání dramatických postav jako syntaktického uspořádání, byla chápána v tomto smyslu. Nejvhodnější kategorií pro uplatnění takového přístupu se mně zdá být pojem **příběh**.

Východiskem tohoto zkoumání je znovu dramatická situace dramatu jako kategorie, která je svými vlastnostmi rozhodujícím předpokladem pro zrod jednání – dramatickosti. Vyjděme nyní podle Zichovy formulace z toho, že tato situace na jedno místo v tomtéž čase přivede dramatické postavy, které stojí před **společným** problémem, jenž pro ně vytváří nesnesitelnost žití. Proto **musí** jednat, aby tento problém odstranily. Tímto způsobem dramatická situace dramatu realizuje

to, co Zich nazývá společnou ideou jednání. Je to nesnesitelnost, jež má stejný původ, vyvěrá z téhož zdroje a nutí neúprosně všechny postavy jednat k dosažení **téhož cíle, jímž je změna této nesnesitelnosti**. Tedy v tomto smyslu **společně**.

V I.1. textu *Hamleta prince dánského* se o dramatické situaci tohoto dramatu dovídáme tato fakta: Na hradbách dánského královského sídla se objevuje zjevení, které je zřejmě duchem nedávno zemřelého krále. V zemi se kvapně a o překot zbrojí, protože to vypadá na válku s Norskem. Horacio vykládá královo zjevení jako znamení, jež zvěstuje, že „osud udeří a svět postihne něco strašného“. Něco je v nepořádku, Dánsko pravděpodobně čekají těžké časy. (Později, v I.4. najde tento stav dánského státu výraz ve známé větě: „Je něco shnilého ve státě dánském.“) Pro strážné a Horacia ze zjevení ducha vyplývá problém, s nímž si nevědí rady, a pokládají za „povinnost i (výraz) lásky k princ“ Hamletovi sdělit mu, s čím se na hlídce potkali. V následujícím výjevu I.2. se dovíme, že nový král Claudius už posílá posly do Norska, aby s ním vyřešil zhoršující se vztahy. Jak tyto složité vztahy vznikly a proč se teď zostřují, sdělilo už vyprávění v prvním výjevu. Jinak Claudius hodnotí stav na dvoře i ve státě jako dobře se vyvíjející; podařilo se překonat problémy po náhlé smrti předcházejícího krále. Leč tento pozitivní vývoj ruší princ Hamlet, jenž se nemůže smířit se smrtí svého otce. A tak Claudius i jeho žena, královna Gertruda, na něho naléhají, aby se s touto smutnou skutečností smířil a choval se jako ostatní příslušníci dvora. A především jako nejbližší příbuzný krále a královny i následník trůnu, jenž patří do špičky establishmentu. Hamlet poměrně vyhýbavě slíbí matce jen to, že se pokusí poslechnout ji jak nejlépe umí, pokud jde o její přání, aby se nevracel do Wittenbergu.

V následujícím monologu Hamlet vysloví svou zhnusenost nad celým světem i nad svou matkou, která se vdala za bratra svého předešlého manžela, jenž mu nesahá ani po kotníky. Hamlet by nejraději řešil tento problém sebevraždou, ale tu zakazuje bůh. A tak může jen trpět a mlčet, i když tuší – ba skoro ví – že to nemůže dopadnout dobře. Z tohoto monologu, jenž jako osobní jednání je hodnocením nesnesitelné situace i rozhodováním, jak v ní jednat, se dovíme, proč se Hamlet uprostřed všeobecného veselí dvora chová tak, jak se chová. Je to – jak píše Zich – monolog vskutku **dramatické** postavy, nebo je v příčinné souvislosti s jednáním předcházejícím – a zároveň následujícím. Je ovšem také v příčinné souvislosti s celkovou dramatickou situací dramatu, spoluvytváří v něm „společnou ideu jednání“. Dramatická situace dramatu *Hamlet princ dánský* je dána ne příliš

příznivým stavem země, který se vyjevuje válečnými přípravami a temně, ale o to děsivěji záhadnými znameními, které připomínají úkazy, jež věštily pád říše římské. Tuto nesnesitelnost, dokonce jako stav, jenž postihuje celou společnost, celý svět, prožívá i Hamlet. Nejkonkrétnějším podnětem k jeho zoufalství jsou poměry v královské rodině po smrti jeho otce, zejména svatba jeho matky s Claudiem. Ten ovšem hodnotí stav království jinak. Proto mu chování Hamleta, jež se tak výrazně liší od pocitu radostnosti nad zdárným během událostí, o němž Král mluví, vadí. A snaží se na Hamleta spolu s Královnou působit, aby se takto nechoval.

V prvních dvou výjevech dramatického textu *Hamlet princ dánský* se otevře zásadní problém diametrálně odlišných pohledů na stav Dánska i světa vůbec. Hamlet pokládá za nemožné v tomto světě vůbec žít. Claudius naopak považuje stav Dánska i celkový vývoj na dvoře a v rodině za dobrý, příznivý; vidí před sebou šťastnou budoucnost svou i státu, jemuž vládne. Proto se v I.2. stává hlavním nositelem jednání, neboť potřebuje, aby Hamlet nerušil klid a pořádek, jež si dosednutím na trůn a svatbou s ovdovělou královnou získal. Hamlet ovšem svým chováním dává najevo svou odlišnost, jež v kontrastu s okolím působí rušivě a Claudia znepokojuje. Z těchto dvou protikladných pohledů na Dánsko a svět vzniká problém, v němž se ocitají dramatické postavy dramatického textu *Hamlet princ dánský*. A jeho protagonisty, rozhodujícími nositeli jednání, jsou král Claudius a princ Hamlet. Takto jsou položeny základy pro systém dramatického jednání postav, jeho syntaxi. Pro zrození příběhu.

V I.5. se Hamlet dozví, proč se objevuje duch jeho otce: nový král a manžel královny, Hamletův strýc, zabil svého bratra a Duch při setkání na hradbách ukládá svému synovi, aby pomstil vraždu podle zásady oko za oko zub za zub. Stav světa, o němž informoval I.1. a ježž prožívá Hamlet s takovou intenzitou beznaděje, se potvrzuje zločiny, jež se staly v dánské královské rodině a na dánském královském dvoře. To, co bylo až doposud výrazem temných příznaků, se ukazuje jako krutá skutečnost: Za současným dánským establishmentem stojí královražda a bratrovražda. Hamletova matka a žena zemřelého krále si vzala jeho vraha. Hamletův subjektivní postoj vyjadřuje realitu Dánska, dvora, rodiny. Jeho problém, že je nesnesitelné a nedůstojné žít v tomto světě, odpovídá reálným poměrům na královském dvoře, tedy ve špičkách vládnoucí vrstvy i uvnitř jeho rodiny. Otázka sebevraždy jako možnosti za tohoto „všeobecného stavu světa“ smysluplně jednat se stává záležitostí prvořadou, nejdůležitější.

Otakar Zich má v analýze dramatických relací podkapitulu Typy dramatických relací, v níž na počátku vychází z jednoduché podoby dramatického děje, to jest „boje“, aby z toho vyvodil, že v takovém případě jsou v dramatu vždy dvě skupiny: spojenci a protivníci. Toto rozdělení pokládá však za dogmatickou snahu po dramatické symetrii a konstatuje, že vedle tohoto rozlišení přátel a nepřátel je „hojná relace asymetrická“ (EDU 2018, str. 168). Na této bázi Zich vytvoří grafy, jimiž kreslí schéma základních symetrických a asymetrických dramatických relací. Autoři Poznámek a komentáře k 2. vydání upozorňují na to, že tyto grafy jsou „matematicky řečeno, ireflexivní relace (tj. takové relace, kde existují jen relace jednoho člena k druhému, ne však relace k sobě samému) a že *jednání* – tento základní dynamický vztah celého Zichova systému – je podle definice ireflexivní (je to dynamický vztah k druhé osobě) [...]“ (EDU 1986, str. 356–357). Takto funguje dramatická postava: jako nositel jednání, jenž se **vztahuje** ke svému okolí. Zich těmito svými grafy předběhl – jak také upozorňují autoři Poznámek a komentáře – svou dobu. Zároveň také – jak znovu potvrzuje přesvědčivě podkapitola Dramatická polyfonie – docházel k řešení, jež lze označit jako úsilí najít jakousi „gramatiku vyprávění“, která má svůj pevný a konečný počet prvků schopných generovat struktury, které se dají nazvat příběhem. Toto úsilí je zvláště patrné a silné i u Greimase, jenž posléze předkládá jakýsi „soupis aktantů“ (v některých rysech částečně odvozených od Proppa, částečně od Souriaua), aby dospěl ke třem sadám binárních opozic, které jsou podle něho vhodné pro všechny aktanty a mohou generovat i všechny postavy jakéhokoliv příběhu. Tak vznikají jeho hlavní opozice: subjekt versus objekt, dárce versus příjemce a konečně pomocník versus protivník. Kdybychom srovnávali vazby, jež Greimas mezi základními kategoriemi těchto tří „binárních dvojic“ stanovuje, se Zichovými grafy Dramatických relací a jeho analýzou Dramatické polyfonie, zjistili bychom, že jde o podobné úsilí najít typologii jakési situační stavebnice. S jedním zásadním rozdílem: Zich si je vědom obrovské variability a složitosti situací a vlastně zkoumá jen jakási východiska, jež by dovořila na elementární úrovni poznat možnosti, které nabízí jednání jako konstituující kategorie dramatického umění.

Zich tímto pojetím potvrzuje, že všechny tyto principy jsou vždycky abstraktní a že z nich nelze sestavit apriorně danou a vždy platnou metodu. Je třeba je vždycky prověřovat materiálem, jenž je v konkrétním uměleckém díle uspořádán tak, aby realizoval estetickou funkci. Na druhé straně je to šance, jak si i v tak krajně

choulostivé oblasti, jakou představuje „dramatická postava“, osvojit postupy „dramaturgické technologie“. Je to možnost, jak analyzovat a reflektovat jednání jako onen **ireflexivní** prvek, který nesměruje pouze a především k psychologickým rozborům a motivacím dramatické postavy samé a odtud k tvorbě charakteru s maximálním důrazem na referenční aspekty (dramatická postava jako „reálný člověk“). Je to příležitost uchopit dramatickou postavu jako komponent systému dramatického textu v její strukturální, funkční i finálně-integrující roli.

V generativní roli jednotlivých prvků dramatického textu, zejména situace, je zřejmě jádro možnosti pochopit a určit celostnost dramatické postavy. Platí to pro poznání postavení a „účinkování“ dramatické postavy v celku dramatického textu a jeho systému jednání i pro chápání samotné dramatické postavy jako způsobu „provádění“ jednání. O nic jiného v dramatu nejde. Všechny jeho komponenty spojuje finální integrující úkol: napomáhat v rámci své specifické funkce provést jednání, jež svou nesnesitelností „generuje dramatická situace dramatu“. Dramatický děj se na tomto úkolu účastní tím, že produkuje systém akcí a reakcí, které vznikají z nutnosti nějak se s touto nesnesitelností vyrovnat a odstranit ji; z kolize – řečeno Hegelovou terminologií – dospět k harmonickému stavu. Dramatický děj dělají dramatické postavy, které nesnesitelnost dramatické situace v dobrém dramatu také samy vytvářejí. Na bázi tohoto principu první krok, kterým lze otevřít dramatickou postavu jako specifický systém jednání a získat i možnost určit její postavení v systému jednání celého dramatického textu, je uskutečnitelný jedině tím, že se určí způsob, jenž zakotvuje dramatickou postavu do dramatické situace dramatu. Tak začíná příběh každé dramatické postavy i posléze komplexní totální příběh všech dramatických postav jako syntaxe jednání.

Diderot v třetí *Rozmluvě s Dorvalem o Přirozeném synovi*, kde navrhuje a požaduje, aby dramatická postava nebyla definována charakterem, ale svým sociálním statutem, svým povoláním, svou ideologií použil termín **condition**, což znamená stav, postavení. Většinou se potom tato „diderotovská“ dramatická postava chápala jako vyobrazení sociálně-ekonomického kontextu. Tento obsah pojmu „condition“ převážil, spolutvořil – a spolutvoří – reálnou podobu dramatické postavy, její referenční aspekt. Ukazoval, že tato postava je obchodník, a tím vznikají její rysy, které ji ukotvují ve společenské realitě. Tento pojem může ovšem mít ještě jiné aspekty. Především obrací pozornost k těm polohám dramatické postavy, které vůbec nesouvisí s jejím vnitřním životem, psychologií a s osobním jednáním.

Dramatická postava viděná tímto pohledem existuje **jenom** v určitých souvislostech, které jí zabezpečují místo v určitém **společenství**. Jestliže toto společenství budeme chápat jako Zichovu „časoprostorovou pospolitost“ dramatických postav v dramatické situaci, kdy tyto postavy, aby mohly „vespolek jednat, musí být v určitém čase pospolu na tomtéž místě“, pak získáme klíč k tomu, abychom učinili onen první, před chvílí zmíněný krok.

Podstatou jsou stále prvky, které charakterizují „časoprostorovou pospolitost“ jednotlivé dílčí dramatické situace. Tentokrát však jde o **celkovou, prvotní a bazální dramatickou situaci dramatu**. Tedy o to, proč se **všechny** jeho dramatické postavy v tomto čase a na tomto místě sešly a z jakých důvodů musí jednat. A také o to, jak se jednotlivé dramatické postavy aktivně podílejí na nesnesitelnosti dramatické situace, která je nutí jednat. Diderotovské „condition“ jako odkaz ke společenské realitě se mění v postavení, umístění dramatické postavy v umělé, fiktivní pospolitosti dramatické situace dramatu. Je komponentem systému, který generuje jednání. A tím realizuje dramaticčnost. Vzniká **role** jako funkce, kterou má ta nebo ona dramatická postava při zrodu a provedení celkového systému jednání. V tomto kontextu přirozeně a logicky vzniká možnost poznat a posoudit důležitost postavy pro celek jednání (od postav hlavních přes vedlejší ke zcela epizodním); i to, jak a proč dramatická postava získává Zichovu „dramatickou váhu“.

Dvě události tvoří výchozí bod pro vznik určování prvotních **časových** souřadnic dramatické situace dramatického textu *Hamlet princ dánský*: smrt a pohřeb dánského krále Hamleta a svatba jeho bratra Claudia, jenž po něm nastoupil na trůn, s vdovou královnou Gertrudou. Jak víme z I.I., Laertes přijel z Paříže, aby vzdal hold novému králi při korunovaci, a Hamlet se vrátil z Wittenbergu, dá se se vši pravděpodobností předpokládat, na otcův pohřeb. Je tu navíc ještě letitá problematika vztahů s Norskem, o níž se mluví v I.1., jež se Fortinbrasovým jednáním stává znovu palčivou. A konečně: některé nevysvětlitelné a záhadné jevy mohou jako temná znamení věstít příchod doby, která v sobě skrývá zkázu podobnou zkáze starého Říma. Jsou to pro nás zajisté už známé informace. Jde však nyní o to takto potvrdit, že systém jednání dramatických postav a jeho syntaxe se odvíjí jenom z těch skutečností, které patří fikci, smyšlence. V žádném případě není řeč o historických okolnostech vzniku Shakespearova textu ani třeba o otázkách zpracování postavy Hamleta a jeho osudů v dějinách literatury a dramatu. V tomto „dramaturgickém čtení“ se pozornost soustřeďuje jen na dílo, jež svou strukturací umí

realizovat ty názorné instrukce, které z hlediska dramatických postav určují čas, v němž se postavy z nějakých důvodů **musely** sejít a jež vyvolávají jejich jednání.

Totéž platí o **prostoru**. Opět jde o názornou instrukci, která zůstává uvnitř dramatické situace a vymezuje základní parametry, které umožnily, aby se určitá pospolitost sešla na tomtéž místě a společně zakoušela nesnesitelnost, která tvoří předpoklady pro vznik systému jednání dramatických postav v dramatu. Nejde o konkrétní určení místa – v dramatickém textu *Hamlet princ dánský* například o Elsinor. Jde o ten Zichův „abstrahovaný“ prostor, kde se může odehrát děj jako sřetězení situací, jež jsou výsledkem akcí a reakcí dramatických postav, jejich vzájemného jednání. V tomto smyslu je takovým prostorem dánský královský dvůr. Prostě prostředí, v němž může tento dvůr existovat, lhotejno, jde-li o Elsinor či jinou královskou rezidenci. Dalo by se snad v obecné rovině říci, že jde o čas, kdy dánské království ztratilo svého krále a s novým králem vzniká nový establishment v prostoru, kde tento establishment žije a působí. V tomto čase a v tomto prostoru potom dramatické postavy jako pospolitost, jež má k sobě vztahy, samy nějakou – rozdílnou – měrou spoluputují základní nesnesitelnou dramatickou situaci dramatu, aby se ji vzápětí svým jednáním pokoušely odstranit.

Král Claudius a princ Hamlet jsou dvě dramatické postavy, jež se nejvíce podílejí na vzniku dramatické situace dramatu, utvářejí ji svým jednáním. Claudius svým zločinným dobytím moci a úsilím si ji stůj co stůj udržet, Hamlet tím, že toto královo snažení a konání odmítá. Oba mají silnou „dramatickou váhu“. Dramatická postava může jednat jenom tak, jak jí to dovoluje její postavení v časoprostorové pospolitosti, která tvoří dramatickou situaci dramatu. Na tuto souvislost přišel už Hegel, když ve své *Estetice* upozornil na to, že právě Shakespeare ve snaze dát svým dramatickým postavám příležitost pro naprosto svobodné rozhodování a jednání vyhledával osobnosti buď mytologické, nebo vladaře, jejichž privilegovanost a vůdčí role v uspořádání společnosti jim to umožňovala v maximálně možné míře. Dramatická situace dramatu *Král Lear* by nebyla možná, kdyby Lear nemohl zcela nezávisle a autoritativně rozhodovat o tom, že se vzdá vlády, rozdělí království a jak je rozdělí. Tím si jen on sám způsobí nesnesitelnost své situace a všechno jednání, jež následuje, je reakcí dramatických postav na tento jeho čin.

Hamlet je syn královny a zemřelého krále, synovec Claudia, vládnoucího krále, a následník trůnu, korunní princ. Tento rod a místo v nástupnictví mu dává postavení člena nejvyšší úzké špičky, která vládne Dánsku. Tím se dostává do popředí

časoprostorové pospolitosti, v níž se utváří dramatická situace dramatu, svým způsobem je jedna z těch privilegovaných dramatických postav shakespearovských vládců, o nichž mluví Hegel. Z toho také plynou i konkrétní aktivity, jimiž se při zrodu dramatické situace projevuje: Želí jako syn smrti svého otce, nemůže se smířit s tím, že jeho matka si vzala Claudia, jenž se zemřelému králi Hamletovi nevyrovná. Zároveň však také z tohoto jeho postavení pramení další důležité role. I když je Hamlet zatím neuplatňuje a chce se vrátit do Wittenbergu, je jasné, že mu v dalších osudech dánského království – dříve nebo později – připadne velká úloha. Postavení a role, jež vytvářejí jeho „privilegovanost“, jsou pro něho zdrojem potíží, strastí a spolutvoří jeho jednání. Proto usiluje Claudius, aby princ zaujal své místo nejbližšího příbuzného královského páru – synovec a syn – i prvního dvorana – následník trůnu. Bez Hamleta bude establishment neúplný a zpochybnitelný. A když Hamlet přímo neodmítne královně její prosbu, aby neodcházel do Wittenbergu, kvituje to Claudius slovy „Dánsko tě potřebuje“, jež stručně, ale výstižně vyjadřují postavení a roli, jež Hamlet ve státní, dvorské i rodinné pospolitosti má. Jako syn musí však srovnávat svého otce se strýcem Claudiem, novým manželem své matky, a jako následník trůnu zemřelého krále s králem novým – a dojít k závěru, že ti dva nemají nic společného. A navíc může jako korunní princ chápat Claudiův nástup na trůn jako popření následnického práva, jež mu náleží. Jako syn odsuzuje také matku, protože nedokáže pochopit, jak se za tak krátkou dobu mohla „hrnout do krvesmilné postele“. Postavení, jež princ Hamlet zaujímá v časoprostorové pospolitosti tvořící dramatickou situaci dramatu, mu přisuzuje nejenom roli vedoucího aktivního činitele v systému jednání, ale také formuje nesnesitelné rozpory jeho bytí.

Tyto rozpory jsou zvláště patrné od okamžiku, kdy se princ Hamlet potká s Duchem svého otce. Ten se na něho obrací především jako na syna („Jestli jsi někdy měl rád svého otce...“), aby pomstil vraždu, již na něm spáchal jeho bratr. To je přímý rozkaz k jednání, jímž Hamlet zároveň splní své povinnosti jako následník trůnu, neboť nesmí dopustit, aby dánské královské lože bylo pelechem neřesti a krvesmilstva. Hamlet v první reakci na Duchův příkaz ve svém monologu říká, že ze své paměti vymaže všechny vzpomínky na dětství a jediné, co bude mít v hlavě, je to, co mu Duch uložil. Role syna a následníka trůnu mu přinášejí roli novou: mstitel. Kolize, která se zrodila už v I.1., se prohlubuje. Jednání, jež pramení z role člena královské rodiny a následníka trůnu, má dva protikladné cíle. Na jedné straně

má Hamlet na žádost strýce a krále Claudia i matky a královny Gertrudy jednat tak, aby v novém establishmentu plnil role, jež mu jako synovi, synovci a následníku trůnu přísluší. Na straně druhé pak má na základě týchž rolí jednat jako mstitel a obrátit se proti tomuto establishmentu. Celá záležitost je však ještě složitější.

Hamlet na závěr setkání s Duchem přísahá, že nezapomene na svůj slib a splní jeho příkaz. Jiří Josek to ve svém překladu formuluje takto: „Už se těš, strýčku! Já jdu splnit svůj slib!“ Dále pak ve výjevu I.5. Hamlet žádá Horacia a další, kteří jej provázeli na setkání s Duchem, aby přísahali, že budou mlčet o tom, co viděli. Horaciovi, jenž to nemůže všechno pochopit, říká, že jsou věci mezi nebem a zemí, které pochopit rozumem vskutku nelze. A potom Hamlet najednou, z ničeho nic, prosí své průvodce, aby ničím nedali najevo, že něco vědí, kdyby se choval podivně, ba dokonce i bláznivě. Jako by Hamlet začal vymýšlet cíle a důvody pro jiné jednání než pro to, které by přímo a bez odkladu naplnilo roli mstitele. Protikladnost cílů, jež vyplývají z různých rolí Hamleta, se rozevírá téměř propastně. Jako poslušný syn a synovec a jako příkladný následník trůnu by se měl začlenit do stávajícího establishmentu. Kvůli týmž rolím by se měl stát mstitelem vraždy svého otce. Ale Hamlet v I.2. vyjádřil svůj názor na stav světa a své přání odpovědět na něj sebevraždou, nebo jediné to pokládá za důstojný čin, jímž se lze s takovým světem vyrovnat. Tento cíl, jenž vyplývá z role kritika světa, se zásadně a nekompromisně rozchází s jakýmkoliv Hamletovým aktivním vstupem do stávající společenské praxe. Princ Hamlet nemůže být příslušníkem a už vůbec ne oporou establishmentu, jenž plodí takové zoufalé poměry. Ovšem stát se mstitelem je pro Hamleta také velmi obtížné, protože to znamená vstup do praxe, s níž nechce mít nic společného a jíž by se chtěl zbavit svou smrtí. Ze zoufalství těchto rozporů v rolích a z cílů, jež z nich pro Hamleta vyplývají, vyroste Hamletovo zjištění, že se doba vymkneula z kloubů a zešilela. Zaklení *O cursed spite*, jež Martin Hilský překládá „a vzal to ďas, že spravovat mám vykloubený čas“ („Doba se vymkla z kloubů. Čert to vzal: narodit se, abych ji spravoval!“ – ML) zřetelně prozrazuje, že Hamlet dobře ví, co se slibem duchovi na sebe vzal, jakou roli přijal. S rolí mstitele přijímá Hamlet roli reformátora – možná by bylo lepší říci napravovatele, oprávce – společnosti. A tato role se bytostně nesnáší s rolí jejího kritika, jenž je přesvědčen o tom, že jediné smrt je činem, jímž lze na hrozný stav této společnosti odpovědět. Role, jež Hamletovi připadají, přesně a jasně určují cíle jeho jednání. Protikladnost těchto cílů velmi čitelně zveřejňuje problémy, jež vytvářejí nesnesitelnost Hamletovy situace, v níž

a o níž se musí rozhodovat, jak si v ní počínat. Nejde tu o podoby a vlastnosti povahy, ale o fungování jedné dramatické postavy v celku dramatické situace dramatu i v jednotlivých dílčích situacích. O aktivitu, s níž tato dramatická postava dělá děj.

Rodí se Hamletův příběh jako syntaktické uspořádání jeho jednání i vyjevení antropologické konstanty této dramatické postavy. Pojem antropologická konstanta velice úzce, organicky souvisí s pojmem příběh. Nechci se pouštět do složitých problémů, jež s tímto pojmem souvisejí. Jenom stručně v nejobecnější rovině podotýkám, že tu vycházím z názorů, jež se formovaly v českém filozoficko-estetickém myšlení šedesátých let 20. století, které tuto konstantu nechápou jako metafyzickou lidskou podstatu, ale strukturně: jako konstantní ustrojení člověka. A pro potřeby uvažování o příběhu dramatické postavy je zvlášť cenná tím, že vedle biologických a psychických konstant tato koncepce zdůrazňuje dynamičnost a proměnlivost, jež vzniká v průběhu dějin. Květoslav Chvatík tuto zásadu formuloval v roce 1981 a znovu ji rozvinul v letech devadesátých: „Antropologická konstanta je pro mě nikoliv něčím statickým nebo pouze biologickým a jednou pro vždy daným, nýbrž chápu ji jako dynamickou interakci trvání a změny, přírody a kultury v existenci člověka i jako interakci řádu ontologického a řádu narativního“ (K. Chvatík: *Člověk a struktury*, Praha 1996, str. 196). Myšlenka o vzájemném působení ontologického a narativního řádu, o tom, že odpověď na otázku po smyslu života může člověk najít až tehdy, když pochopí, že jeho „životní orientace, tvorba vlastní životní skutečnosti“ (Lebenswirklichkeit) a hledání cest, jimiž se má v životě ubírat, souvisí též s „příběhy“, jež o sobě vypráví ve formě „mýtů, uměleckých děl a „osobní historie“, může být prospěšná i pro uvažování o příběhu dramatických postav (viz J. Hroch: *Filozofické myšlení Květoslava Chvatíka*, in *Slovo-struktura-(lismus)-příběh*, Olomouc 2000, str. 19).

Citovaná slova míří zajisté k funkci příběhu jako kategorie, která se uplatňuje při formování zítí každého člověka; tedy z umění ven, k adresátovi uměleckého díla. Je to důsledné hermeneutické domýšlení některých postulátů, v nichž nechybí ani analytická psychologie C. G. Junga. Koneckonců, v citované pasáži se Jaroslav Hroch opírá o citace z knihy *Filmová hermeneutika* Rudolfa Starého, pro něhož je Jungova psychologie (i filozofie) trvalým východiskem. Domnívám se však, že lze obrátit toto pojetí příběhu i dovnitř umění; v našem případě dovnitř dramatu. A uplatnit tu především Chvatíkův názor, že otázka po bytí člověka i smyslu tohoto bytí – tedy otázka ontologická i existenciální – je zodpověditelná jenom jako

otázka **praktické činnosti člověka v dějinách**. Tato Chvatíkova formulace, jež spatřuje „podstatu“ člověka „především v samotném *dění* a jednání“, je snadno převoditelná na naši problematiku (tamtéž, str. 20). Otázka po smyslu konkrétní jednotlivé dramatické postavy a smyslu, její existence v systému dramatického textu je zodpověditelná jenom jako otázka jejího jednání v časoprostorové pospolitosti všech dramatických postav a v ději, jež společně tvoří. Že se odtud otevírá cesta k mnoha referenčním aspektům, je naprosto zřejmé. Ale to je už problém interpretace, jež pro inscenaci a představení nutně hledá aktualizaci; tj. ukotvení inscenace v určitých dějinných podmínkách, jež nazýváme současností. Zmínil jsem tuto problematiku jenom proto, abych potvrdil, že spojnice mezi Chvatíkovou formulací antropologické konstanty a tímto pojetím příběhu dramatické postavy není ničím uměle vykonstruovaným. Dokonce je to podobnost až nápadná. V obou případech jde o tvorbu vlastní životní skutečnosti. Což u dramatické postavy nejprve znamená to, co už mnohokrát zaznělo: dramatická postava dělá dramatický děj, vytváří si tedy i svou dramatickou situaci jako životní, existenciální problém, před nímž stojí a s nímž se musí vyrovnat, protože je pro ni nesnesitelný. Hamlet nesnáší společenskou praxi své doby, svět, v němž žije. Chtěl by z něho dobrovolně odejít. Ale to nemůže udělat, protože bůh to zakázal. Už to zakládá problém, jehož nesnesitelnost je vlastně nepřekonatelná. Vlastní existenciální postoj tu stojí proti transcendentnímu příkazu. Ale objeví se další problémy, o nichž byla řeč, jež zvětšují nesnesitelnost tohoto problému prvotního, nutí Hamleta hledat nějaké východisko, pro něco se rozhodnout. Tato **situace rozhodování**, kdy Hamlet stojí tváří v tvář konkrétním problémům, jež by měl praktickou činností odstraňovat, a přitom odmítá svým jednáním vstoupit do pro něho nepřijatelného světa, neboť má stále na paměti svůj problém prvotní: jak z toho světa odejít, aniž by porušil boží příkaz, tvoří smysl příběhu dramatické postavy zvané Hamlet. Je jeho ontologickým problémem, problémem bytí, ale zároveň je narácí, vyprávěním o dramatické postavě zvané Hamlet. To je podstata příběhu v dramatu: ustavuje dramatickou postavu jako tvůrce jednání, aby zároveň o tomto jednání vyprávěla.

O Hamletovi bylo mnohokrát řečeno, že „podstatou“ jeho bytí, jeho „antropologickou konstantou“ je váhavost. Tedy neschopnost udělat jakýkoliv čin, jakýkoliv jednat. Podíváme-li se však podrobněji na fabuli dramatického textu *Hamlet princ dánský*, pak obsahuje řadu činů titulní postavy, které pro váhavost rozhodně nesvědčí. Uvádím jen některé: uspořádá divadelní představení, v němž vloženou

situací přiměje Krále k odchodu a přinutí jej tím vlastně k přiznání spáchané vraždy, odmítne lásku Ofelie a nepochybně se tím podílí na jejím tragickém konci, při rozmluvě s matkou zabije Polonia a jeho mrtvolu kamsi odvěče, vymění králův dopis a pošle Rosencrantze a Guildensterna chladnokrevně bez výčitek svědomí na popraviště. Tento stručný výčet několika činů svědčí snad dost pádně o tom, že Hamlet v jistých situacích neváhá ani okamžik, že umí jednat okamžitě a rozhodně. Jsou to v jeho příběhu události, jimiž reaguje na vnější podněty a jež jsou překážkami v rozvíjení té části Hamletova příběhu, již vypráví jako svou nejintimnější existenciální a ontologickou „osobní historii“. Ty překážky jsou buď výsledkem vzájemného jednání, v jehož pozadí je vždycky Král, nebo si je Hamlet působí sám: odmítnutí lásky Ofelie, představení, jež uspořádá proto, aby se přesvědčil, že setkání s Duchem nebylo jen mámení smyslů. Jistě je možné hledat četné psychologické motivace, proč Hamlet nevěří svým smyslům a musí si nějak potvrdit, že setkání s Duchem nebylo jen jeho výmyslem, stejně jako lze hledat tytéž motivace pro jeho jednání s Ofelií, jež ji nakonec přivede k šílenství a ke smrti, která může být i sebevraždou. Ale v samotném textu, v samotné dramatické postavě Hamleta se o podnětu, proč vloží do předváděné hry scénu podobnou vraždě, o níž mu vyprávěl Duch, říká jen to, co bylo právě řečeno. A o důvodech, proč se chová k Ofelii tak, jak se chová po svém setkání s Duchem, už v textu nepadne ani slovo. Přitom při setkání s Laertem na pohřbu Ofelie Hamlet prohlašuje, že Ofelii miloval tak, jak ji nemohlo milovat čtyřicet tisíc bratrů. Z tohoto úhlu pohledu je jistě dobře možné – ne-li skoro nutné – pokládat dramatickou postavu za pouhý „technický pojem“, nebo jako by dramatické postavě Hamleta zcela chyběly konkrétní příčiny, jež by zdůvodnily jeho jednání. Zdá se být naprosto logické a přirozené doplnit mezery, jež jsou v dramatické postavě jako fiktivním literárním subjektu, do dramatického charakteru.

V Hamletově jednání je vskutku z hlediska soudržnosti a logičnosti jeho povahy řada temných, nevysvětlitelných až nepochopitelných míst. I o tom bylo už mnohé řečeno. Goethe z tohoto důvodu nazval dramatickou postavu Hamleta monstrem. Jenže: jednání dramatické postavy se nedá vysvětlit z jednoduchých, na sebe přímočaře navazujících kauzálních příčin, jež jsou postaveny na vědomém a přesně formulovaném usilování. Příběhy jsou i vyprávěním, jímž člověk vysvětluje také sám sebe. To znamená i ty stránky svého bytí, jež jsou iracionální. Setkání s Duchem patří k této podobě života. Hamlet to konečně říká jasně:

„Vždyť ten duch mohl být třeba i ďábel... a možná využil mé sklíčenosti / a temných pocitů, v kterých si hová, / aby mně zničil.“ (JJ) Takto je třeba také brát vstup Ducha do Hamletova příběhu. Informuje nejenom o tom, že byla spáchána vražda, i kým a jak, dává svému synovi a následníku trůnu příkaz k pomstě. A tím mu vnutí roli mstitele a následně pak napravovatele společnosti. Je také tajemným, záhadným zjevením, jež může být výplodem Hamletovy mysli, která díky zoufalství propadá chorobným přeludům. I takto funguje Duch v Hamletově příběhu a přispívá k tomu, že se zvyšují problémy, jež znesnadňují a komplikují Hamletovo rozhodnutí, jak jednat, aby odstranil vícevrstevnatou nesnesitelnost své situace. Jeho „osobní historie“ jako součást příběhu se stává košatější, rozvinutější, různorodější, protikladnější, rozpornější.

V současné francouzské divadelní teorii se vyskytuje v souvislosti se strukturou vyprávění pojem *intrigue*. Tento pojem na příklad Pavisův *Divadelní slovník* staví na úroveň, v níž v angličtině fungují pojmy *plot* a *story* a u ruských formalistů *fabule* a *syžet*. Rozhodně to není intrika tak, jak ji běžně chápeme my. V divadelním kontextu se této „intrice“ jako součásti vyprávění přisuzuje schopnost zobrazovat vnější aspekty, viditelnost dramatického postupu, nikoliv pohyb hlubinných niterných akcí. Na této bázi je s ní v aktančním modelu spojen pojem *acteur*. Což – nejde tu ani o překlad, ani o volný opis, ale jen a jen o princip, jež nemůžeme pominout při zkoumání příběhu – je dramatická postava v okamžiku, kdy její příběh završuje zichovskou řadu, v níž činy tvoří vrchol a závěr snahy působit na někoho za nějakým cílem. To je názorná instrukce, která nejpříměji směřuje k jednání, jímž herec transformuje sám sebe v hereckou postavu. Ostatně – onen už zmíněný pojem *comédien* označuje herce existujícího jako znak, obraz člověka v představení (reprezentace) a pozorovatelného, viditelného právě jenom skrze herce. Tato existence znaku, obrazu člověka v představení na jevišti před divákem a zhmotněná hercem a jeho materiálem, je organicky a přímo spojená s předěšlou úrovní, již je text, literatura, která rovněž už zveřejňuje, vyjevuje. Proto tedy **povrchová úroveň**. Nejde o povrchnost, ale o povrchovou úroveň proto, že podle aktanční teorie vystupuje dramatická postava na povrch, stává se v některých svých rysech zjevnou.

Tato úroveň je nejzřetelnější názornou instrukcí, již může dramatická postava poskytnout. Protože vyrůstá z vyprávění, které uspořádávají a formují kategorie, jež byly zmíněny v souvislosti s francouzským pojmem *intrigue*, obsahuje

tato názorná instrukce i „hlubinné“ stupně. „Dramaturgické technologii“ se nabízí otázka dovolující obsáhnout tento celek na všech úrovních, propojit všechny kategorie a přitom analyzovat v tomto spojení dramatickou postavu. Ty otázky znějí: Co se děje? Jaké události? Jaké situace? a míří k fabuli a ději; „k hlubinným“ strukturám, jež provádějí základní logiku jednání a vyprávění. Tyto tři otázky vyžadují ovšem ještě otázku další: Kdo jedná? To je už otázka po dramatických postavách a jejich aktivní účasti na vzniku a existenci dramatického děje. Odpovědi na všechny otázky zahrnují osobní i vzájemné jednání, jež posléze mluvou a činy vytvoří celistvý systém jednání, které je názornou instrukcí, již dramatická postava nabízí a umožňuje svou transformaci do herecké postavy a dramatické osoby. To vše je příběh dramatické postavy.

Dramaturgická práce je v jisté fázi přípravy inscenace – možná své fázi vrcholné – otázkou porozumění textu jako východisku pro transformaci prostředky jeviště v divadlo. Nelze ovšem nikdy zapomenout na to, že tato **dramaturgická** aktivita se odehrává na půdě literatury. Pro tuto podobu dramaturgické tvůrčí činnosti platí přesně to, co formuloval Chvatík jako antropologickou konstantu, jež se utváří jako interakce mezi řádem ontologickým a narativním. Slovo umožňuje a zabezpečuje bytí, ontologickou podstatu dramatické postavy jako kategorie literární, která s definitivní platností potvrzuje svou existenci tím, že je schopná vytvořit naprosto zřetelné a zjevné předpoklady pro to, aby byla podnětem pro transformaci jevištními prostředky – tj. materiálem a tvorbou herce. Ale ontologická podstata dramatické postavy jako literatury, tj. fiktivního literárního subjektu, nahlíží vyprávěním to, jak dramatická postava jednáním tvoří svou „životní skutečnost“, ptá se po smyslu života, zkoumá, jak rozvíjí praktickou činnost, již uskutečňuje změny nesnesitelné situace, v níž se ve skutečně kvalitním dramatu vždycky obrátí téma svobody člověka rozhodovat se a na základě tohoto rozhodování jednat. Nabízí tak čtenáři – a potom samozřejmě divákovi – ontologickou otázku po možnostech a schopnostech člověka na základě vlastních rozhodnutí, své volby jednat. To znamená svobodně a účinně.

Odpovědi na ony čtyři otázky, které jsou poměrně bezpečným vodítkem pro začátek zkoumání příběhu jakékoliv dramatické postavy, začínají v případě dramatické postavy zvané Hamlet audiencí u Krále (I.2.), kdy se Hamlet poprvé objeví. (Mimo jiné i proto tato skripta věnují tomuto výjevu tolik místa a pozornosti.) Král tu vytvoří situaci, v níž mezi ním a Královnou na straně jedné a Hamletem

na straně druhé vzniká kolize. Příčinou této situace není však okamžik, jenž těsně předcházel audienci. Začalo to zřejmě hned po pohřbu zemřelého krále, kdy Hamlet trvale svým chováním, jež mu Král a Královna v dané situaci vytýkají, dával najevo svou odtažitost od dění na královském dánském dvoře a v jeho rodině. V tomto smyslu existuje výrazný podíl dramatické postavy Hamlet na vzniku situace, jíž jsme svědky v události, kterou nazýváme audiencí.

Každá dramatická postava svým jednáním v jednotlivých dílčích situacích i v celku dramatické situace dramatu vymezuje svůj aktivní podíl na vzniku a průběhu situace. Matematické metody, o nichž byla řeč, se k této problematice bezprostředně vztahují. Četnost přítomnosti každé dramatické postavy v jednotlivých výjevech dramatického textu, četnost setkání dramatických postav – abych jmenoval dva nejelementárnější ukazatele tohoto analytického postupu z aspektu syntaktického – jistým způsobem vypovídají o uspořádání systému každého dramatického textu, protože jde o projev vůle autora, jenž vtiskuje svému dílu řád. Tento pohled umožňuje potom i zkoumání sémantické problematiky významové výstavby, jak ukazuje analýza *Tartuffa*. Z hlediska četnosti svých výjevů je to dramatická postava středního rozsahu, vystoupí celkem v deseti výjevech, zatímco Orgon ve dvaceti. Ale: všechny dramatické postavy se formují svým vztahem k němu. Tartuffe je nejaktivnějším činitelem, jenž svým jednáním utváří nesnesitelnost situace časoprostorové pospolitosti dramatických postav v dramatické situaci stejnojmenného dramatu. Z tohoto aspektu je to nesporně Hamlet, jenž svým chováním formuje dramatickou situaci dramatu *Hamlet princ dánský*. Pro svého strýce Claudia především.

Analýza dramatické postavy Claudia by v tomto kontextu ukázala, že ve vzájemném jednání s Hamletem je často subjektem, tedy tím, kdo má větší „dramatickou váhu“ v řadě dílčích jednotlivých situací. Ale ústřední problém, na jehož nesnesitelnost musí aktivně reagovat, pro něho vytváří Hamlet. Hamlet je subjektem s rozhodující „dramatickou váhou“ pro dramatickou situaci dramatu a celý dramatický děj. Veškerá až hektická aktivita, jíž Král vůči Hamletovi vyvíjí, je provokována tím, že Hamlet jej dráždí, provokuje a zneklidňuje svým jiným chováním a jednáním. Král svým jednáním trvale hledá způsob, jak se s touto jinakostí Hamleta vyrovnat. Tato snaha dovědět se, co je za Hamletovým chováním a jednáním, jimiž se projevuje jeho jinakost, a potom už přímá snaha zbavit se Hamleta za každou cenu je základní osou příběhu dramatické postavy Claudia. Tvoří jeho podíl

na vzniku dramatické situace dramatu, na průběhu fabule a děje a ve vzájemném jednání spolu tvoří i dramatickou postavu Hamleta. Nebo v reakcích na jeho jednání (viz třeba způsob, jímž pošle své bývalé přátele do Anglie pro smrt) se Hamlet projevuje jako rozhodný muž, jenž je schopen velmi účinného praktického a pragmatického jednání. Což uskutečňuje jednu vrstvu příběhu této dramatické postavy, jež dovoluje charakterizovat Hamletovo jednání v tomto směru a na tomto poli zcela jinak než jako váhavost.

Příběhy nezačínají ovšem jenom tím, co se stane jako událost v textu a co dramatické postavy jednáním uskutečňují jako situace v přítomném čase a prostoru. Jsou tu ještě události, o nichž text informuje pouze slovem, vyprávěním. Ty často otevírají dlouhou historii, jež ústí v příběh jednotlivých dramatických postav i celku dramatického textu. Pojem **historie** je tu použit v tom smyslu jako *histoire*, *history* nebo *Geschichte* ve francouzské, anglické nebo německé literární vědě. Má zdůraznit, že jde pouze o vyprávěné, nikoliv předváděné události. Historie svým časem i prostorem může jakkoliv přesahovat to, co dramatický text nabízí jako názornou instrukci příběhu. Přesto je nedílnou součástí tohoto příběhu, bez ní by prostě nebyl. Historie dramatického textu *Hamlet princ dánský* z hlediska příběhů dramatických postav Claudia a Hamleta začíná vraždou krále Hamleta. Pro Claudia je tato vražda zdrojem úporné a nemilosrdné snahy zbudovat nový establishment jako důkaz síly a jistoty své vlády i své vlastní. Každá odlišnost od tohoto hlavního cíle jednání Claudia zneklidňuje, je mu nepřátelská, až smrtelně nebezpečná. Pro Hamleta je všechno, co se děje po smrti jeho otce, nejprve důvodem, aby odmítal žít ve světě, kde se něco takového může stát, a poté, co se dozví, že jeho otec byl zavražděn a kým, přijímá roli mstitele a tím – proti své vůli – i reformátora společnosti. Tyto nové role, jež mu vnutila vražda, značně ztěžují, prakticky znemožňují jeho snahu vyrovnat se s hlavním problémem svého života. Tak „vyprávěná historie“ vytváří předpoklady k tomu, aby nejenom vznikly a existovaly příběhy dramatických postav Claudia a Hamleta, ale aby díky ní vstupovaly do vzájemného jednání, jež je osou celistvého příběhu dramatického textu *Hamlet princ dánský*. To znamená osou syntaktického uspořádání celého systému jednání tohoto textu. Nebo v podstatě se všechny dramatické postavy nějak účastní na tom, jaké cíle chtějí obě tyto dramatické postavy svým jednáním dosáhnout a jaké prostředky k tomu volí.

Začíná-li historie dramatického textu *Hamlet princ dánský* vraždou krále Hamleta, je to základ pro vznik **syntagmatické osy**, kterou v textu tvoří události.

Tato syntagmatická osa stojí v dramatických textech vždycky na časové posloupnosti a velmi často také na posloupnosti kauzální. Na bázi těchto dvou principů je také nejčastěji definována a chápána fabule. Ostatně – řada empirických výzkumů i teoretických úvah se shoduje v tom, že východisko a základ čtenářské interpretace každého vyprávění spočívá v tom, že čtenáři si na prvním místě uvědomují a seřazují události v oné chronologické posloupnosti, aby tak získali horizontální linii významové syntagmatické řady, které nechybí ani elementární kauzalita: šel tam a tam, aby udělal to a to a potom následovalo to a to. Smrt Hamletova otce se připomene jako zásadní událost historie textu hned v 1. výjevu I. dějství. Což zavádá důvod k tomu, aby se mluvilo o válečných přípravách a připomněla se i jiná část historie, jež posléze spolupůsobí při výstavbě syntaxe příběhů dramatických postav, příběhu celého textu. Horacio vypráví o souboji zemřelého krále Hamleta s norským králem Fortinbrasem, v němž Hamlet vyhrál a získal sporné území. A syn norského vladaře – rovněž Fortinbras – hodlá opět na Dánsku třeba násilím toto území získat zpět. Tak se historie protahuje ještě před smrtí krále Hamleta a zároveň připravuje vstup další dramatické postavy – mladého prince Fortinbrase. Postava zemřelého krále Hamleta – a události s ním spojené – se stává klíčovou, protože Barnardo vykládá zjevení zemřelého krále jako příčinu napjatých vztahů s Norskem: „A možná proto přichází ten přízrak / v podobě krále, který byl a je / u počátků všech těchto rozbrojů.“ (JJ) Takže chronologie a kauzalita syntagmatické osy dramatického textu *Hamlet princ dánský* začíná u Hamletova otce.

Osou syntaktického uspořádání příběhu Shakespearovy tragédie je potom vzájemné jednání Hamleta a Claudia; to je syntagmatická osa, která utváří fabuli s jejími chronologickými a kauzálními souvislostmi. Její základní vzorec lze pojmenovat takto: Claudius usiluje po smrti svého bratra, jenž byl jeho předchůdcem na trůnu i v manželském loži, ustavit nový establishment a upevnit tak v Dánsku, na dvoře i v rodině pořádek; nebo alespoň zdání, že vše je v pořádku. Hamlet naopak všechno, co se děje po smrti jeho otce, chápe jako nezvratný důkaz o zkaženosti světa a je přesvědčen, že v tomto světě nelze žít. Proto odmítá být součástí establishmentu, o nějž se snaží Claudius. Což Claudia znepokojuje, snaží se Hamleta nejprve přesvědčit, pak všemi možnými prostředky zkoumá, proč je Hamlet tak odlišný a tak jinak se chová a jedná, což se stupňuje poté, co Hamlet předstírá šílenství. Když Hamlet zabije Polonia, rozhodne se Claudius, že jej pošle pryč, aby zachránil sebe i Královnu. Svůj prožitek z této situace vyjadřuje slovy: „V duši

mám neklid a strach a nevím kudy kam.“ (JJ) Claudius zorganizuje Hamletovu cestu do Anglie a v listu žádá anglického krále, aby prince popravil: „Jak nemoc rozlezl se do mých žil. / Zbav mě ho! Dokud se tak nestane, / všechno mé bohatství je bezcenné.“ (JJ) Tato Claudiova snaha vrcholí pak jeho činy při souboji Hamleta s Laertem, kdy připraví dvojnásobnou léčku: otrávenou zbraň a otrávené víno. Je to sled událostí, v nichž se Claudiovo znepokojení Hamletem prohlubuje ve smrtelnou nenávist, kterou zveřejňuje činy, jimiž ukládá Hamletovi o život. Z toho roste východisko i průběh Claudiova příběhu. Proto je v jednotlivých dílčích situacích, kdy organizuje akce vůči Hamletovi, vždycky – řečeno se Zichem – „dramatická váha“ na jeho straně, proto má převahu nad těmi dramatickými postavami, jež se podřizují jeho vedení, jsou jeho spojenci (Zich), pomocníky (Greimas). Otakar Zich říká, že „každá z osob dramatické situace, jako by byla jakýmsi silovým centrem [...] a tyto síly organizují se vespolek podle té, jež převládá, účinkující proti síle opačné, popřípadě též složené, nebo narážející na pasivní odpor. Tento moment dramatické situace není ovšem sám o sobě názorný; váhu osoby [...] my [...] konstatujeme spíše podle jejího *působení na jiné*, jevícího se názorně na osobách druhých, jež jsou převahou první osoby jakoby stlačovány“ (EDU 2018, str. 179–180).

Tato Zichova slova vystihují naprosto přesně jeden z hlavních rysů, jímž se vyznačuje názorná instrukce, kterou poskytuje syntaxe celistvého jednání všech dramatických postav. A zároveň znovu potvrzují, že dramatická postava není záležitostí, která pouze začíná proces tvorby dramatického charakteru. Nebo její podstata, kvalita a funkce se vyjevují do značné míry pro čtenáře, což znamená i pro dramaturga jako komponent, jenž ve své hodnotě dramatické vzniká a existuje jen tím, že **jedná vůči jiným dramatickým postavám**. Tedy nikoliv tím a proto, že má svou morální a psychologickou entitu, povahu, charakter, ale tím, jakou „dramatickou váhou“ působí a za jakým cílem na jiné. Což se rodí – opět – nikoliv z povahy, z dramatického charakteru, ale ze vzájemných vztahů dramatických postav: z jejich historie, z fabule, děje. Zich upozorňuje v úvaze na toto téma, že: „Převaha jedné osoby nad druhou (nebo druhými) může se průběhem situace udržovat, může však též stoupat (ba vůbec se vytvořit) nebo klesat (dokonce pominout)“ (tamtéž, str. 151). Tato věta stručně a jednoduše shrnuje význam zichovského „vespolného jednání“ a celistvé syntaxe jednání (celkového příběhu dramatického textu) pro vymezení a pochopení dramatické postavy nikoliv jako přímého odkazu k „reálnému člověku“, ale jako ke znaku (obrazu) člověka, jenž existuje v řádu dramatu

jako specifickém druhu literatury. Nebo jde o to, jak se s konečnou platností rozměr – dalo by se říci i podoba – dramatické postavy ustavuje jednáním vůči jiným dramatickým postavám, a tím se podílí i na rozměru a podobě fabule a děje.

Dramatická postava Claudius se ustavuje tím, že působí na všechny, na něž může působit svými rozkazy a přáními, za nimiž stojí její hlavní cíl: vypořádat se s Hamletem. A tím, jak se na této jeho snaze různé dramatické postavy podílejí, ustavují se i ony samy, „dělají“ svůj „děj“, vyprávějí své příběhy. K tomu si Claudius získává spojence, pomocníky. Některé jejich akce přímo řídí a určuje: povolává Guildensterna a Rosencrantze, aby z Hamleta „vytáhli“ důvody jeho podivného počínání, a pak je použije jako průvodce na jeho cestě do Anglie, kdy jej vlastně doprovázejí na popraviště; obratně vmanipuluje Laerta do role mstitele smrti otce i sestry a skrze něj připraví léčku se soubojem. Nebo je jejich „spiritus agens“: inspiruje svým neustálým tlakem jiné, aby připravovali a realizovali plány, jak zbavit Krále jeho největší starosti. Zejména Polonius touto snahou vyniká. Nabídne Claudiovi vysvětlení Hamletova podivného konání bláznovstvím z lásky k Ofelii a hned vymyslí setkání Hamleta se svou dcerou, které skryti vyslechnou. Se stejnou horlivostí spěchá, aby se schoval v ložnici královny, a byl tak přítomen jejímu rozhovoru s Hamletem po představení, z něhož Král utekl. Tento jeho čin mu přinese smrt. Nikoliv náhodou. Polonius totiž skutečně „dělá svůj děj“ tak, aby maximálně splnil svou roli spojence a pomocníka krále. Má přitom svou patrnou „dramatickou váhu“, protože spoluploščí či přímo sám tvoří události a situace, jimiž nabývá převahu nad jinými postavami, dokonce i nad Králem a Královnou, když je přinutí, aby přistoupili na jeho intriky. Ale zároveň sám sobě připravuje problémy, z nichž jeden se pro něho stane smrtelnou pastí.

Takto je možné prozkoumat všechny dramatické postavy a zjistit, jakou náhornou instrukci dává jejich působení na jiné, jakou „dramatickou váhu“ mají díky svému příběhu (jednání) v celkovém příběhu dramatického textu (syntaxi celistvého jednání dramatických postav). V první řadě jde o jejich aktivní účast na vytváření událostí fabule, tedy syntagmatické osy. Kolem Krále vzniká skupina jeho spojenců a pomocníků, již pod jeho vedením uskutečňují akce proti Hamletovi, z nichž vznikají různé události. Někteří jsou vtaženi do těchto akcí jednáním jiných, aniž by sami vyvíjeli příliš snahu působit v intencích Krále na Hamleta. Což je případ Ofelie a do jisté míry to platí i pro Královnu Gertrudu. Ta několikrát aktivně zasáhne do některých jednotlivých dílčích situací; např. v I.2., kdy se připojí

ke Claudiovi a snaží se spolu s ním přemluvit Hamleta, aby přestal truchlit nad smrtí svého otce, nebo v odpovědi na Claudiovo sdělení, že Polonius zjistil, proč Hamlet „takhle vyvádí“. Tehdy se vlastně k situaci I.2. vrací a potvrzuje svůj prvotní názor na příčinu Hamletova zcela nezvyklého chování: „To nemůže být nic jiného než / smrt jeho otce a náš rychlý sňatek.“ (JJ) Největším výjevem Gertrudy je III.4.: setkání s Hamletem po představení. Ovšem ani tam není dramatickou postavou, jejíž „převaha [...] jeví se ovšem čistě dramaticky, tj. iniciativou a skutečným účinkem jejího jednání na druhé“ (tamtéž, str. 150), je nesporná. Není iniciátorem události, kterou představuje setkání s Hamletem v ložnici. Už v III.1., když Claudius poté, co vyslechli Hamletův rozhovor s Ofelií, říká Poloniově, že v synovci se rodí cosi nebezpečného, a rozhoduje se poslat jej do Anglie, aby se rozptýlil a to nebezpečí neuzrálo, namítá Polonius, že pravým původcem Hamletova stavu je nešťastná láska. A i když se nebrání Královým názorům a plánům, přece jen doporučuje, aby Hamlet promluvil s Královnou, protože není vyloučeno, že zaútočí-li na něho matka dost důrazně, pak se jí svěří. Král souhlasí, protože chápe tento plán jako opatření, které Hamletovi určí jakési hranice jeho jednání. Takže podnět k tomuto setkání i jeho cíl patří Poloniově.

Na počátku III.4. pak Polonius dává Královně přesné příkazy, jak se má s Hamletem jednat: vyčíst mu pořádně a tvrdě jeho výstřelky, připomenout mu, že kdyby nebylo Královny, pak by se Hamletovi dostalo od krále zcela jiného – zřejmě daleko tvrdšího – zacházení. Situaci opět připravuje Polonius, nikoliv Královna. Královna v tónu, jež jí doporučil Polonius, začne. Ale Hamlet rázem získá převahu, převezme iniciativu a jeho působení na matku má účinek. Gertruda přiznává, že ji Hamlet svými promluvami otevřel pohled na vlastní duši, v níž nachází skvrny, které nelze odstranit. V dalším hovoru na ni Hamlet zaútočí, aby všechno, co řekl, nespádalo na jeho šílenství, ale podívala se zpříma na svou vinu. Královna odpoví, že ji Hamlet rozpoltil. To slovo asi nejpřesněji charakterizuje postavení a funkci této dramatické postavy v syntaxi jednání. Stojí mezi oběma stranami, neschopná energickým a rázným jednáním přiklonit se na tu nebo na onu. Což se mutatis mutandis dá říci i o Ofelii, která rovněž v žádné dílčí jednotlivé situaci nezíská převahu, neurčuje ji svou iniciativou. Buď ji ke svým intrikám využívá její otec, aby se zalíbil Králi, své rady a svá napomenutí jí uštěďruje i bratr a Hamlet ji od sebe odhání; pod maskou svého šílenství volí vůči ní drsné až kruté chování. Obě ženské dramatické postavy v této Shakespearově tragédii nepatří k těm, které

by aktivně utvářely fabuli a děj. Jsou rozpolcené, přitahované trvale oběma protivníky. Ofelie jako dcera k Poloniovi a jako milující dívka k Hamletovi. Gertruda jako žena ke Claudiovi a jako matka k Hamletovi. Menší „dramatická váha“ obou ženských postav v tragédii *Hamlet princ dánský* je současně otázkou, co tyto dramatické postavy znamenají, značí, označují. Jaký je význam a smysl znaku (obrazu) člověka, které představují dramatické postavy Gertrudy a Ofelie.

Dramatická postava jako **znak (obraz)** člověka v situaci, v níž jedná, je úhelným kamenem pojetí, z něhož vycházejí tato skripta. Neustále se snaží upozornovat na to, že dramatická postava jako součást literatury není jen inspirací k tomu, aby byla dotvářena a domyšlena jako „reálný člověk“ – dramatický charakter. Naopak; materiál, v němž je dramatická postava vytvořena – slovo, jazyk – umožňuje a rozvíjí její smyšlenost, fiktivnost. Tím upevňuje znakovost dramatické postavy. Názorné instrukce vedou k tomu, aby umožnily a přímo si vynutily transformaci materiálu jeviště. Což znamená transformaci materiálu, které jsou reálné, konkrétní; nejsou znakem, ale originální skutečností. Herec, jenž dramatickou postavu transformuje v hereckou postavu, tak činí svým tělesným materiálem a tím samozřejmě vzniká „reálný člověk“, jenž má všechny antropologické rysy druhu homo sapiens, ale i některé rysy originálu herce, který dramatickou postavu obdařil svou tělesností. O konkrétnost a reálnost originální jedinečné skutečnosti se dramatická postava – dramatický text a jeho autor – nemusejí starat. Tě se dramatické postavě dostane vždycky v okamžiku, kdy se jí ujme určitý herec a začne ji transformovat v hereckou postavu. Což ostatně věděl i Shakespeare jako zkušený divadelní praktik – herec. V dramatickém textu *Hamlet princ dánský* je jediná zmínka o tom, jak Hamlet vypadá: chodí v černém a dívá se k zemi. A ta je učiněna proto, aby v I.2. bylo označeno jasně a zřetelně Hamletovo nepatřičné chování, za něž jej Král a Královna kárají. Stejně tak věk Gertrudy je Hamletem zmíněn jen jako jeden z argumentů, jimiž podrobuje nelítostné kritice to, že si vzala Claudia: pro její stáří se to nedá nazývat už láskou. Hamlet mluví v III.4. o pekelné zvrhlosti, jež se zmocnila staré ženské. Ale stáří Gertrudy není nikde přesně určeno. Záleží na tom, jak stará bude herečka, která ji bude hrát. Nebo ještě jinak: do jaké míry bude konkrétní stáří Gertrudy zdůrazňovat inscenace, nebo zda je ponechá jen jako argument, výčitku rozhořčeného Hamleta, jíž stíhá svou matku jako ztělesnění toho světa, v němž nechce žít.

Klíč k postavě Gertrudy vskutku není v tom, kolik je jí let a jaký je její vztah ke Králi; je-li opravdu tak vilný, jak tvrdí Hamlet. Je v tom, jak jedná vůči jiným postavám, zejména Hamletovi a Claudiovi, jaký má cíl, jaké úsilí vyvíjí, aby toho cíle dosáhla, jakou „dramatickou váhu“ získává v jednotlivých situacích, v nichž vystupuje. Nikdy žádné velké „dramatické váhy“ nedosáhne. Nejprve dělá to, co žádá Král, a po setkání v ložnici je už jen vlečena událostmi, protože Hamletovy výčitky ji zbavily jakékoliv jistoty. Jak říká o sobě při setkání se šílenou Ofelií: její duše je nemocná, všechno se jí hluboce dotýká a vina je tím nápadnější, čím více se maskuje. Jednání Gertrudy nemá nikdy šanci působit účinně jako výraz její snahy a vůle v časoprostorové pospolitosti, z níž se vynořují situace Shakespearova textu. Ne nadarmo píše Zich: „Jenom viditelné skutky dramatických osob nepotřebují žádné osvětlení řečí, ani doplňkové, protože mluví samy za sebe.“ (tamtéž, str. 122) V duchu tohoto názoru pak v tabulce pod znak „objektivní názorné“ zahrnuje dvakrát mimiku a jednou činy (tamtéž, str. 122). A konečně: známá Zichova řada, která rozvíjí zřetelnost, sdělitelnost jednání od představy přes cit a snahu, končí zase činem: „[...] snaha, není-li ovšem zadržena neb udušena opačnými tendencemi, (se) rozvíjí v čin, jež, jako něco vnějšího, lze na scéně přímo předvést a jehož intelektuální význam [...] je divákovi zpravidla patrný [...]. Vnější výraz snahy také vskutku plynule přechází v čin, jenž není než jeho stupňováním“ (tamtéž, str. 118). Čin je i v systému jednání dramatické postavy nejnázornější instrukcí. A také zakládá smysl jednání dramatické postavy, její iniciativnost, energii, schopnost nabýt převahy, aby účinně působila na jiné. Jednání Gertrudy žádný takový čin neobsahuje. Což také svědčí o tom, že v řádu narace jde o dramatickou postavu, která nemůže působit na dění, jež probíhá na dánském královském dvoře.

Toto zjištění však nepostačí. Na bázi syntaxe celistvého jednání dramatických postav vznikají také **paradigmata**, jež způsoby a druhy jednání v každém dramatickém textu seskupují do určité společné třídy, které jsou znaky označujícími stejnou skutečnost, jevy stejné kvality. Nebude problémem zařadit do tohoto paradigmatu spolu s Gertrudou Ofelii. Budeme-li hledat společného jmenovatele tohoto paradigmatu, pak na první pohled je to fakt, že jsou to ženy. Tudy se otevírá cesta k **obrazně symbolické** struktuře těchto dramatických postav. Pro naše účely zůstaneme v této obrazné symbolice pouze na bázi jednání. Nemůžeme se jí v dramaturgické činnosti vzdát, neboť jde o možnost hlubšího a adekvátnějšího porozumění významům a smyslu dění. K tomu paradigmata v systému jednání

otevírají dveře. Jednání dramatických postav Gertrudy a Ofelie spojují ty vlastnosti, které se vyznačují absencí vlastních cílů, a tedy i zřetelné a pevné vůle a snahy účinně působit určitým směrem a prosazovat tyto cíle činy. Dalo by se tedy zřejmě uvažovat o symbolu ženství jako znaku konkrétního typu jednání. O symbolu, jenž spojuje tyto postavy i s podobou jejich smrti, jež je výsledkem jednání jiných, a přitom nikdy ti, kdo ji svým jednáním vyvolají, nemají takový cíl. V případě Gertrudy je to vyloženě náhoda, napije se z nevědomosti otráveného vína, jež bylo určeno Hamletovi. V případě Ofelie je to souběh událostí, které míří jinam a mají zasáhnout jiné, ale zasáhnou nejtvrději ji.

Lze samozřejmě hledat další paradigmaty jednání jiných postav. Jedno se přímo nabízí. Když přijde Polonius vyřídit po představení Hamletovi pozvání k rozhovoru s Královnou, upozorní jej Hamlet na mrak, jenž má trochu podobu velblouda. Polonius souhlasí: učiněný velbloud. Hamletovi se pojednou zdá, že je to spíš lasička. Polonius se domnívá, že mrak má hřbet lasičky. Hamlet klade otázku: Není to velryba? Polonius opět souhlasí: velice se velrybě podobá. (III.2.) Pozvání na „přátelský“ souboj s Laertem přináší Hamletovi od Krále Osrik. Hamlet řekne Osrikovi, aby nedržel v ruce klobouk, ale klidně si jej nasadil na hlavu. Osrik odmítne, protože je horko. Hamlet říká, že je zima. Osrik souhlasí. Hamlet tvrdí, že pro něho je strašné horko. Osrik souhlasí: je strašné horko, nedovede ani najít přirovnání, jak je horko velké. Polonius a Osrik jednají úplně stejně, nejsou schopni Hamletovi odporovat, přijímají jeho názor, jenž se každou vteřinou mění. Přišli vyřídit zprávu, ale nedokážou to učinit, nedokážou se svým jednáním prosadit. Je to Hamlet, jenž jim oznámí, že učiní to, co si přejí ti, kdo je poslali. Pokud jde o Osrika, tak to trvá delší čas, než k tomu dojde. Neboť Hamlet si z něho v přítomnosti Horacia ještě nějakou chvíli tropí šašky a stále jej nepustí k tomu, aby sdělil pozvání, s nímž jej poslal Král. Hamlet charakterizuje Horaciovi Osrika jako pořádně bohatého člověka, jenž má své místo na královském dvoře. Řekne to slovy nevybíravými, jimiž dá najevo svůj názor na tohoto dvořana. Polonius je rovněž dvořan, dokonce jeden z nejvýše postavených, protože se pohybuje v důvěrné blízkosti krále a oddaně a horlivě mu slouží. Takže můžeme mluvit o paradigmatu jednání dvořanů, jež se vyznačuje horlivou snahou zalíbit se za každou cenu – i za tu, že takový dvořan má vždycky ten názor, jež mu nabídne člen královské rodiny, byť by to byl nesmysl. Osrik může takové jednání prokázat pouze v onom jediném výjevu 5.V. Zato dvořanská oddanost a horečnatá snaha Polonia se vyjevuje

velice často – i činy. Jsou dobře vymyšleny, ale svého cíle nedojdou. Dokonce by se dalo říci, že činy (výsledky) se obracejí proti jejich tvůrci. Po Hamletově schůzce s Ofelií Král propadá ještě většímu podezření, že za Hamletovým chováním je cosi nebezpečného, a noční rozhovor s Královnou skončí smrtí toho, kdo jej vymyslel – Polonia. Dvorské jednání je tedy nejenom bezcharakterní, devótní, podlézavé ve snaze zalíbit se stůj co stůj. Je také – zřejmě pro tyto své vlastnosti – neschopné realizovat takové činy, které by z hlediska jejich iniciátora přinášely žádoucí a žádaný cíl. Spíše záležitosti komplikuje a obrací jejich průběh proti těm, kteří je zosnovali. V této vazbě by se dalo jistě hledat i paradigma Hamletova jednání s příslušníky dvora, neboť pokaždé tu bezpáteřnost nejenom odhaluje, ale přímo jejich nositele k němu nutí. Neméně tak tato vlastnost znovu připomene postavy Ofelie a Gertrudy: svázány naprosto s dvorským prostředím, neschopné jakéhokoliv činu, jimiž by vyjevily svou snahu a šly za svým cílem, musejí podlehnout působení tohoto prostředí.

Tyto příklady paradigmatu jednání měly znovu potvrdit, že dramatická postava je znakem (obrazem) **jednání**, nikoliv individuálních povahových rysů, které se stávají podnětem k tvorbě dramatického charakteru. Samozřejmě že dramatická postava se vyjevuje jednáním také jako individualita, jež se vyznačuje některými jedinečnými rysy, které ji odlišují od ostatních dramatických postav. Ale i tato individualita, jedinečnost se realizuje především jednáním; tím, jak se skrze něj dramatická postava vyjevuje a jak se jím liší od jiných. Začíná to tím, jaké postavení má v časoprostorové pospolitosti jednotlivé dílčí dramatické situace i v dramatické situaci dramatu. Voltemand a Cornelius jsou nepochybně také příslušníky dvora, dvorské aristokratické družiny. Ale připadla jim jediná role: posluš. V I.2. jsou odesláni do Norska, v II.2. se vracejí a Voltemand sdělí Králi obsah a výsledky diplomatické mise, kterou podnikli k norskému králi: mladý Fortinbras skutečně sbíral vojsko proti Dánsku, norský král mu však jeho přípravy zarazil a povolil mu, aby táhl s tímto vojskem do Polska. Fortinbras proto žádá průchod dánským územím. Osrikovi je přisouzena role jiná. Je nejenom poslem, jež posílá král k Hamletovi, ale je také předmětem, na němž Hamlet předvádí bídu jednání dvorské družiny. Aby mohlo toto vzájemné jednání mezi Hamletem a Osrikem vzniknout, musí se Osrik nějak chovat (chování = komunikace) a nějak jednat, tj. snažit se dosáhnout nějakého cíle. Tím cílem je v tomto případě vyřídit Hamletovi královo pozvání na přátelský souboj s Laertem. Hamlet mu však svým jednáním brání tento

cíl dosáhnout. Proto dochází ke zveřejnění Osrikovy odlišnosti, proto se utváří jeho individualita. Zichova slova o tom, že váha dramatické osoby – v našem případě dramatické postavy – se projevuje jejím působením na jiné a jeví se **názorně** na osobách druhých, se znovu potvrzují. Osrik není schopen dosáhnout cíle, kvůli němuž přišel za Hamletem, protože Hamlet vůči němu jedná tak, jak jedná, vysmívá se mu a ponižuje jej, aby ukázal, jaká nicka Osrik je. V tom okamžiku se svým jednáním také Osrik jako tato nicka ustavuje. Projevuje svou individualitu. Jeho funkce a role v dílčí jednotlivé situaci V.2. je formována vzájemným jednáním s Hamletem. Odtud potom vyrůstá jeho postavení v syntaxi celistvého jednání jako znak chování a jednání na královském dánském dvoře, jehož je Osrik příkladem, pro něhož má Hamlet hned na počátku pojmenování z říše hmyzu, když se ptá Horacia: Dost know this water-fly? Ať už water-fly, což znamená vodní vážku, přeložíme jakkoliv – JJ: ovád, ML: vážka, JH: ovád – jasné je, že Hamlet pokládá Osrika za hmyz. A to názorně předvede svým jednáním vůči němu. Osrik toto jednání přijme. Tak se uskutečňuje jako individuální dramatická postava, stává se součástí celistvé syntaxe jednání a zároveň svým jednáním vypráví o sobě i o dvorských mravech. Je paradigmatickým obtížného hmyzu, jež Hamletovi představuje královský dvůr.

Nic z toho nelze říci o Voltemandovi a Corneliovi, protože nijak nepůsobí na jiné dramatické postavy. Jestliže je chápeme jako příslušníky dvora a šlechtice, pak tak usuzujeme z toho, že by Král nepověřil tak důležitým poselstvím k jinému vladaři za zvláště napjaté situace nikoho, kdo by nebyl v tomto postavení. A snad z toho, jak v I.2. splní králův příkaz a okamžitě odejdou, by se mohlo usuzovat ještě na jejich loajalitu. Nevytvářejí události a jejich řetězení ve fabuli ani řetězení jednotlivých dílčích situací v děj. Setkání Osrika s Hamletem za přítomnosti Horacia je jistě událostí, jež jednak ve fabuli, kterou spolutvoří svým jednáním Král, sděluje informaci o tom, jak láká Hamleta do smrtelné léčky, na níž se dohodl s Laertem, jednak jako dílčí jednotlivá – a dodejme důrazně: dramatická – situace vypráví o bídě dvorských mravů. Tedy o stavu společnosti a společenské praxe, již tak zásadně odmítá Hamlet. V paradigmatu jednání této vrstvy zaujímá samozřejmě významné první místo Polonius. Jemu syntaxe jednání poprává prostor k tomu, aby kromě toho, že svým jednáním naplňuje přechoťně Claudiovy cíle, plnil i roli otce. A tím vytvářel samostatnou, byť epizodní dějovou linii. O fabuli lze v tomto případě dost těžko mluvit, protože oněch několik výjevů, v nichž Polonius jedná

v roli otce, nemůže splnit základní a rozhodující funkci fabule: být syntagmatickou osou v chronologickém, případně kauzálním smyslu.

Poprvé jedná Polonius jako otec v I.3., kdy uděluje Laertovi rady, jak se chovat k jiným. Potom zkoumá vzájemné vztahy Ofelie a Hamleta, zakazuje Ofelii, aby se nadále s Hamletem stýkala. Tato „samostatná epizodní dějová linie“ Polonia otce pokračuje v II.1., kdy Polonius posílá Reynalda za Laertem do Paříže a uděluje mu pokyny, jak zjistit, jak se Laertes v Paříži chová. Už potřetí Polonius svým „otcovským“ vystupováním vytváří znak jednání sice starostlivého, leč množstvím rad přemoudřelého a hlavně značně oportunního. Tyto znaky jednání se potom nutně promítají i do jednání Polonia ve vztahu ke Královi a Hamletovi, v podílu na vzniku a průběhu syntaxe jednání, jež tvoří příběh celého dramatického textu. Projeví se to i v závěru II.1., kdy Polonius „přehodnotí“ svůj názor na lásku Hamleta k Ofelii, usoudí, že zešílel z této lásky, a spěchá za Králem s tímto svým zjištěním, aby bylo okamžitě možné provést na jeho základě patřičná opatření. Neboli: jednání Polonia v roli „otce“ vytváří jistý znak jednání, které Polonia individualizuje a zároveň v širších souvislostech začleňuje do celkové syntaxe jednání. Příběh Poloniův lze v těchto souvislostech chápat jako příběh horlivého a snaživého služebníka, jenž je přesvědčen o tom, že si v každé situaci ví rady a zároveň že je třeba vždycky být obezřetný a jistit se na všechny strany. Jistota, s níž Polonius jedná, přesvědčen o tom, že se prostě vyzná – to je podoba jeho rad oběma dětem i Reynaldovi, již jsme označili jako přemoudřelost – najde nejpresnější výraz v otázce, již položí Králi, když přesvědčuje královské manžele o tom, že Hamlet zešílel z lásky k Ofelii: „Stalo se někdy – račte prominout, / že bych řek: ‚Tohle bude tak a tak, a dopadlo to jinak?‘“ (JJ) Tohle je zřejmě základní „idea osobního jednání“ dramatické postavy Polonia: představa o tom, že je schopen přesně předpovídat a řídit průběh událostí. Vykonává své činy s pevným přesvědčením, že svými postupy dospěje zaručeně k určenému cíli. Nikdy však tomu tak není. Smrt, která uzavírá Poloniův příběh, je událost, jež jej s definitivní platností usvědčí z naprostého omylu.

Tento letmý pohled na příběh dramatické postavy zvané Polonius nabyl složitosti a vrstevnatosti i tím, že jeho analýza se obohatila o prvky patřící osobnímu jednání: představu, příčiny, snahu, cíl = účel. Výsledkem této analýzy je Zichův kauzální nexus se svými otázkami: Proč tak jedná? A k čemu tak jedná?, jenž se týká vnitřního světa jen jediné určité dramatické postavy; v tomto případě Polonia. A jistě nelze z tohoto komplexu vyloučit ani prožívání světa a sebeprožívání

dramatické postavy v něm. Polonius prožívá sebe ve světě, v němž žije jako člověk, jenž si vždycky ví rady; na tom zakládá svou důležitost a možná i nepostradatelnost. Že se všechny jeho rady a činy, jimiž chce Claudiovi pomoci, mýlí a minou účinkem, to tvoří znak (obraz) jednání člověka, jenž vstupuje do celistvého příběhu dramatického textu jako další paradigma, které zpochybňuje jakékoliv devótně účelové jednání, jež nakonec přivodí Poloniovu smrt. Hamlet je mimochodem komentuje vzápětí poté, co Polonius zabije, podobně: hloupý, příčinlivý blázen, který měl smůlu, protože se do všeho moc hrnul. To všechno dotváří znak (obraz) jednání Polonia: prožíval sám sebe jako zkušeného a obezřetného člověka, jehož činy jsou vynikající a přitom, tyto činy zveřejňují jeho jednání jako zcela mylné a neúčinné; jeho skutečné působení nejenom nepřináší žádné výsledky, ale obrací se proti němu.

Claudius vstupuje do syntaxe jednání, do příběhu jako král, jenž po smrti svého bratra a předchůdce na trůnu i v loži manželském uspořádal poměry ve státě, na dvoře i v rodině. Má dva problémy: norského Fortinbrase a následníka trůnu prince Hamleta. Proto jej nejprve přemlouvá, aby přestal truchlit za svým mrtvým otcem, pak horlivě pátrá po příčinách jeho chování a jednání. Hamlet začne předstírat šílenství a Claudius povolává jeho bývalé přátele, aby se pokusili zjistit, zda se Hamlet tajně netrápí něčím, o čem Král neví, ale v čem by mu přesto mohl pomoci. (II.2.) Mezitím poslové přinášejí zprávu, že norský král zakázal Fortinbrasovi jeho válečné přípravy, takže jeden Claudiův problém je urovnán. Zbývá Hamlet. V III.1. Claudius ovšem zjišťuje, že Guildenstern a Rosencrantz nejsou schopni dosáhnout, aby se jim Hamlet svěřil s příčinou svého krajně nezvyklého chování a jednání. Vysloví souhlas s tím, že navštíví divadelní představení, o něž herce požádal Hamlet, protože je rád, že princ má tyto zájmy. A potom už připravuje setkání Hamleta s Ofelií, jež chtějí s Poloniem tajně vyslechnout, aby se přesvědčili, zda příčinou Hamletova šílení je vskutku jeho neopětovaná láska k Ofelii. Na závěr této přípravy řekne Polonius, že tento čin je nešlechtí, ale že to už často tak bývá: lidé předstírají svatoušky, aby ukryli nepravost. Claudius na to reaguje monologem, jímž zveřejňuje své nejintimnější myšlenky a pocity, své prožívání. Scénická poznámka *Stranou* tento projev takto předepisuje. Ale i kdyby tomu tak nebylo, je jasné, že to, co Král řekne, nemůže být určeno žádné jiné dramatické postavě; že je to primární komunikace s divákem, jež zveřejňuje osobní jednání Claudiovo.

*To je pravda.
Touhletou větou řal mě do živého.
Děvka, která se krášlí líčidlem,
zůstane pod ním stejně šeredná
jak můj čin, i kdybych ho zakrýval
nejkrásnějšími slovy! Zmáhá mě to! (JJ)*

Až doposud vzájemné jednání Claudiovo s Hamletem zveřejňovalo Královu snahu odstranit Hamletovo jednání jako jeden ze dvou problémů, které narušují pořádek, o nějž se Claudius snaží. Touto promluvou se však Claudius přiznává k vraždě, o níž čtenář ví z Hamletova rozhovoru s Duchem. A vyjevuje své prožívání tohoto činu – tedy i další příčiny své úporné snahy zjistit, co je za Hamletovým podivným konáním. Je to jistý vnitřní tlak, jenž by se nejspíše dal nazvat vědomím hrůznosti činu, jež Král spáchal. Přizná-li se Claudius v tomto místě III.1. k tomuto činu, jenž zůstává i pro něho děsivou skutečností, byť ji co nejopatrněji zakrýval, zveřejňuje tím prožívání této skutečnosti, již se nemůže zbavit. A jež vstupuje do jeho osobního jednání jako úporná snaha udělat vše, aby se tento čin zakryl; včetně úsilí zapojit Hamleta do toho zdání pořádku a jistoty. O to silněji na Claudia Hamlet působí zpětně: tím, že tomuto úsilí nejen vzdoruje, ale odmítá je způsobem razantním, provokativním, šokujícím – pro Krále nepochopitelným i zneklidňujícím. Proto „dělá“ Claudius vlastní děj s takovou houževnatostí, iniciativou, vehemencí, proto je strůjcem tolika událostí. Jako Král má ono „privilegované“ postavení, jež mu dovoluje rozhodovat se bez zábran, a pro svá rozhodnutí získávat jiné dramatické postavy; ukládat jim, aby je plnily nebo je alespoň iniciovat k realizaci svých záměrů.

Když se tajným nasloucháním rozhovoru Ofelie s Hamletem Claudius přesvědčí, že láska není důvodem Hamletova počínání, a dokonce i přes jeho jistou zmatenost usoudí, že Hamlet na blázna nevypadá, vzroste v něm obava, že se v Hamletově duši rodí něco nebezpečného. Rozhodne se poslat jej do Anglie. Poloniovio to zdůvodňuje jako cestování, které by mohlo Hamleta rozptýlit. Pak Hamlet uspořádá představení, kde herci předvedou vloženým místem, jak Claudius zavraždil krále Hamleta. Claudius vstane a odchází z představení. Vzápětí posílá Guildensterna a Rosencrantze s Hamletem do Anglie, protože se mu nelíbí jeho třeštění, které jej ohrožuje, jak říká v prvních slovech III.3. Nelze prostě trpět, aby

Král byl trvale terčem útoků šilence. Následuje slavný Claudiův monolog, v němž se snaží smířit s nebem. Ale modlení mu nejde. Neboť za jaké odpuštění má prosit, když vlastní stále to, kvůli čemu vraždu spáchal: „Svou korunu, svou vlastní ctižádost a královnu.“ („My crown, mine own ambition, and my queen.“) O to mu šlo, když vraždil, a jde mu o to pořád. Kát se prostě nemůže. Ale hrůza z jeho činu se vrací. Proto pokleká k modlitbě, proto doufá, že se jí zbaví svých děsů. Ale všechno je marné, jestliže pokání neznamená skutečné přiznání viny, které přináší i důvěru v sílu modlitby.

Claudiův největší problém, jenž od počátku fabule i děje pro něho vytváří nesnesitelnou situaci, je Hamlet. Je to také v Claudiově příběhu nejnázornější instrukce, která předvádí působení této dramatické postavy na postavy jiné, nejenom na Hamleta, protože chce tento problém odstranit. Ale je tu i „skryté“ prožívání hrůzy z vraždy, jež pro Claudia formuje také nesnesitelný problém, mimo jiné i svou dvojlovností: Děsí se toho, co spáchal, ale zároveň mu tento čin přinesl to, co chtěl, a proto se za něj nemůže kát. O to více mu připadá Hamletovo jednání nebezpečné; zvláště poté, co viděl v představení přesně předvedenou vraždu, jíž se dopustil. Hamlet se pro něho stává smrtelným nebezpečím, jež živí a zvětšuje jeho děs. Je jediná cesta, jak se zbýt této nesnesitelnosti: zbavit se Hamleta. Proto se rozhodne pro radikální řez, zvláště proto, že lidé Hamleta milují a spíše by soudili po Poloniově vraždě Krále než jeho. Následuje krátký rozhovor Krále s Hamletem, v němž mu oznámí, že jej posílá do Anglie, a poté v monologu na závěr IV.3. Claudius doslova anglického krále zaklíná, aby splnil jeho jednoznačnou žádost z dopisu a dal Hamleta popravit: „Zbav mě ho! Dokud se tak nestane, / všechno mé bohatství je bezcenné.“ Události se však přes všechno Claudiovu aktivitu obracejí proti němu, jak sám prohlašuje ve své bilanci před Gertrudou v IV.5.: Polonius je zabit, Hamlet si sám zavinil to, že musel odjet, ale lidé šíří všelijaké pověsti o Poloniovi, protože byl tajně pohřben, zemřela Ofelie a z Francie přijel Laertes, jenž těm pověstem naslouchá a věří, že za všechno neštěstí jeho rodiny může Král. To všechno Claudiovi hrozí smrtí. Jako by se tu opakoval osud Poloniův: čím více je Král aktivní, čím více účelově jedná, tím méně se naplňují jeho cíle. Naopak, jeho jednání se obrací proti němu. Paradigma paradoxu neefektivnosti účelového jednání se zvětšuje.

Ale Král ještě situaci zvládne. Podaří se mu přesvědčit Laerta, jenž se proti němu vzbouřil, že smrtí jeho otce je vinen Hamlet. A dokonce jej dokáže

i přesvědčit, že měl pádné důvody, proč Hamleta za jeho hrdelní čin nepotrestat. Když pak na Hamletův list, jímž oznamuje svůj návrat z Anglie, reaguje Laertes tak, že slibuje Hamletovi smrt, nabídne mu Claudius bezpečnou možnost, jak Hamleta zabít – vymyslí cvičný souboj, v němž si Laertes vezme kord s neztupenou špičkou. Laertes toto vražedné opatření zlepší ještě tím, že hodlá natříť kord jedem. Claudius jistí tyto nástrahy ještě dál: připraví pohár s jedem, jež podá Hamletovi, bude-li mít žízeň. Jak tato závěrečná Claudiova akce, jež ho má zbavit Hamleta, dopadne, je známé. Umírá Královna, protože se omylem napila z poháru, jehož otrávený nápoj určil Claudius Hamletovi a Královnu v jejím přípitku synovi nestačil včas zastavit. Umře Laertes, protože si vyměnil otrávený kord s Hamletem a ten jej poranil. Tváří v tvář smrti přiznává Hamletovi, co všechno s Claudiem na něho nastražili, aby ho určitě zbavili života, proč zemřela Královna. A řekne Hamletovi, že mu také zbývá jen několik okamžiků života. Umírající Hamlet zabíjí Claudia.

Claudiova aktivita vůči Hamletovi je velká, dělá vše, co může, aby splnil své cíle. Je to vzorové účelové jednání, jež podle Zicha „právem hraje největší roli v dramatických dílech. Představa účelu může v něm být velmi bohatá a složitá, zahrnující v sobě i prostředky, jichž bude třeba v daném případě použít a skrze než jako prozatímní cíle se nezřídka osoba chce dostat jako po etapách k cíli konečnému“ (tamtéž, str. 160). Kauzálně finální nexus osobního jednání se také dokonale odkrývá: Claudius se postupně přiznává k tomu, že zabil svého bratra, a pod trvalým tlakem vědomí tohoto svého činu prožívá i Hamletovo chování a jednání, až k oné zoufalé a z hloubi duše jdoucí prosbě k anglickému králi, aby jej Hamleta zbavil (usmrtil), protože jinak všechno, co získal, nemá žádnou cenu. Na této bázi vstupuje Claudius do vzájemného jednání se všemi ostatními dramatickými postavami. Buď je – a to především – využívá k tomu, aby mu pomáhali v jeho akcích proti Hamletovi, nebo se jim, hlavně Gertrudě, svěřuje se svými plány a obavami. Tak vzniká kauzální finální nexus vnější, z něhož se rodí komplex Claudiova jednání, jež je názornou instrukcí, neboť se projevuje ve vztahu k jiným dramatickým postavám. Vznikají strukturované vztahy mezi Claudiem a různými dramatickými postavami, jež strukturují tu část syntaxe jednání, která se týká jak Claudia, tak i všech, kteří do této části vstupují a podílejí se svými příběhy na tvorbě celkového příběhu dramatického textu.

I sféra prožívání a sebeprožívání se zveřejňuje ve vzájemných vazbách postav. Připomíná se tu jistě také Zichovo *osobní smýšlení* jedné dramatické postavy

o druhé, jehož doplňkem je ovšem smýšlení té druhé dramatické postavy o té první. Ale rozhodující význam a smysl těchto širších a komplexnějších vzájemných vazeb spočívá v tom, že kromě vzájemného jednání vznikají a existují i na základě, o němž Zich prohlašuje, že „tu není snaha tím vším na druhou osobu působit“ (tamtéž, str. 167); tedy jednat. Celistvá struktura vzájemných vztahů dramatických postav jako souhrn jejich (druhotné) komunikace těmi prostředky a způsoby, jež může využít dramatický text, spolutvoří dramatickou postavu jako znak jednání, jež vyjevuje i jisté psychologické a morální aspekty včetně povahové individualizace, které jsou ovšem objektivně pozorovatelné, protože jsou názornou instrukcí.

Královna Getruda se v I.2. chová jako naprosto „zjevný přítel“ Claudiovi. Termín „zjevný přítel“ je ze Zichových kombinací dramatických relací, které poměrně adekvátně postihují jak vyjádřením vzájemných vztahů, tak termíny, jež používají, zřejmě nejlepší možnost, jak její vazbu ke Claudiovi pojmenovat. „Zjevným přítelem“ je jednak proto, že se shodně s Claudioem snaží působit na Hamleta (má s Králem stejný cíl), ale také proto, že uvádí pro změnu Hamletova chování tytéž argumenty jako Claudius. Stejně jako Král vítá Guildensterna a Rosencrantze, věří, že splní úkol, jímž je Král pověřil, a slibuje, že Králova vděčnost bude nemalá. Rovněž tak se – sice jen několika drobnými replikami – účastní situace, v níž Polonius vysvětluje, že Hamlet zešílel z lásky k Ofelii: nekompromisně popoždě Polonius, když Polonius dlouze uvádí svou řeč („K věci, bez příkras!“). Přímo se zeptá, zda Hamlet psal dopisy, z nichž Polonius cituje. Když Claudius váhá, zda je možné, že by Hamlet zešílel z lásky k Ofelii, připustí Gertruda, že to tak být může. Ve III.1. radí Guildensternovi a Rosencrantzovi, aby Hamletovi obstarali nějakou zábavu, a spolu s Claudioem zjišťuje, proč se jim nedaří objevit, co je za jeho chováním a jednáním. V tomtéž výjevu vysloví přání, aby se jasně prokázalo, že důvod Hamletovy podivnosti je právě láska k Ofelii a že s její pomocí se Hamlet uzdraví. Na začátku noční rozmluvy s Hamletem slíbí Poloniově, že bude jednak tak, jak chce Polonius ve službách Krále, a začne tím, že Hamletovi vytkne, že ublížil svému otci – Claudiovi. Když na ni Hamlet prudce udeří, volá o pomoc. První Gertrudiny pochyby přijdou, když Hamlet vysloví větu o zločinu, jímž je vražda krále a život s jeho vrahem. Ještě delší čas se však musí Hamleta vyptávat, aby zjistila podrobnosti, než přijde přiznání, že Hamletova slova se jí dotýkají. Pak už jen prosí, aby její syn se svými obviněními přestal. Hamletův rozhovor s Duchem, jehož nevidí, ji vyděsí, utvrdí ji v přesvědčení, že Hamlet šílí. Hamlet jí otevřeně řekne,

že není šílený, a zároveň ji tvrdě, drsně a nepokrytě požádá, aby nespala s Králem, nepodléhala jeho sexuálnímu svodům. Také ji ovšem posílá, aby Claudiovi vyrazila, že šílenství jen předstírá. Gertruda to ostře odmítne, prohlásí, že to ani za cenu života neučiní. Což se skutečně stane: v následujících událostech a situacích nikdy neprozradí Claudiovi toto Hamletovo tajemství. I když by takto mohla Claudiovi Hamletovo jednání vysvětlit. Dokonce na Claudiovův přímý dotaz, co se stalo v ložnici, důrazně prohlašuje, že Hamlet je naprosto šílený. Když se má Gertruda setkat s Ofelií, tak to nejprve odmítá a v krátké monologické promluvě to zdůvodní tím, že se její „chorá duše“ bojí každé maličkosti, o to víc, čím více zakrývá svou vinu. Takže: po rozmluvě s Hamletem se Královna cítí vinna, už nepomáhá svému manželovi a králi Claudiovi bezvýhradně. Zůstává pro něho sice důvěrníci, jak ukazuje Královo přemýšlení v IV.5., kde Claudius začíná hlubokým povzdechnutím Ach Gertrudo, Gertrudo a navazuje tím oslovením důvěrný vztah; je s ním i ve chvíli, kdy rebelové vedení Laertem útočí na královský hrad; ozve se v tom okamžiku na obranu Krále velmi tvrdě a ostře. Ale hájí i Hamleta po jeho střetu s Laertem na Ofeliině pohřbu, znovu opakuje, že je šílenec, jenž se za chvíli uklidní. A přeje Hamletovi, aby vyhrál souboj o sázku s Laertem. Proto mu připíše na vítězství – a tak si přivodí smrt.

Vzájemný vztah Gertrudy a Claudia se dá zhruba popsat takto: Na počátku je zjevně spojenecký; Královna pomáhá svému manželovi naprosto oddaně, je s ním stejného názoru a plně s ním sdílí svým jednáním jeho činy. Po noční rozmluvě se synem prožívá sňatek a život s Králem také jako vinu. Přinejmenším smýšlí o sobě i o Claudiovi jinak. Mezi ní a Králem stojí Hamletova slova. To jí brání Králi plně uvěřit a chápat Hamleta jako společný nesnesitelný problém. Její problém je jiný: rozpolcenost jejího smýšlení o manželovi a synovi. Ti dva o ní smýšlejí také rozdílně: pro Claudia je blízkým člověkem, spojencem, má její postoj vůči sobě za přátelský. Pro Hamleta je vinna svým druhým manželstvím. Otakar Zich píše v *Estetice dramatického umění*, že zvolil termíny „nepřátelský“ a zvláště „přátelský“ pro zjednodušení tak obecně, protože jsou vlastně celými třídami citů, jež mohou prodělávat nejrůznější kvalitativní změny (tamtéž, str. 172). Proto Zich v této souvislosti výslovně upozorňuje na „polotvar dramatických relací“, jež zahrnuje pod ještě „obecnější pojem – ‚lhostejné‘ smýšlení a chování“. Zich tím nerozumí „jakýsi střední bod na lince přátelství-nepřátelství“, ale používá tento termín proto, aby jím vyznačil složité a proměňující se vztahy mezi dramatickými postavami.

Zmiňuje zvláště novodobá psychologická dramata, např. Ibsenova. Ta si takový termín pro vyjádření „*nenáhly*“ změn v relaci přátelství, resp. nepřátelství a naopak“ přímo vyžadují (tamtéž). Což platí i o příběhu dramatické postavy Gertrudy. Na počátku je ve vztahu ke Claudioví nepokrytě přátelská, pak se pod vlivem výčitek syna mění, cítí se rozpolcená, prožívá svou vinu, i když Claudia neopouští, ponechává si jako tajemství to, k čemu se jí přiznal syn. Její vztahy ke Claudioví se proměňují, vstupuje do nich onen faktor „lhostejnosti“. Zich na závěr své úvahy o dramatických relacích říká: „Ale naším úkolem v této knize není studium psychologické evoluce osobních vztahů, tím méně, že dokonalým uměleckým nástrojem této niterné pitvy je nesporně román. **Primát v dramatickém díle má názorný vněm.**“ (tamtéž, str. 172, *zvýraznil J. C.*) Tato Zichova věta zní obměněna pro potřeby a cíle těchto skript takto: Primát při „dramaturgickém čtení“ dramatických postav má vnímání a analýza názorné instrukce, jež spočívá v chápání dramatické postavy jako znaku jednání. Což platí i o vzájemných vazbách smýšlení postav o sobě. Rozpolcenost Gertrudy se zveřejňuje jako „lhostejnost“ především proto, že tak značně rozdílně o ní smýšlejí její manžel a její syn.

O Shakespearovi se tvrdilo, tvrdí a bude tvrdit, že jeho postavy jsou bohatě psychologické, že je mistrem psychologie. O tom jistě nebude sporu. Ale: tato psychologie je vždycky součástí příběhů postavy, syntaxe jednání a nikdy není v prvotním a hlavním středu zájmu. Vyplývá z celé složitosti – a asi by bylo lepší říci rozpornosti – vztahů dramatické postavy ke světu i k sobě samé. Což je u Shakespeara téměř vždycky dáno rolemi, jež dramatická postava má v časoprostorové pospolitosti, z níž vzniká jak dramatická situace dramatu, tak jednotlivé dílčí dramatické situace. Gertruda je matka, manželka a královna. Zejména první dvě role jsou předpokladem pro velmi rozporuplnou strukturalizaci vztahů této dramatické postavy. Ale i role královny se svým – byť podstatně menším – dílem do této strukturalizace promítá. Přinejmenším dvakrát jedná Gertruda jako královna. Poprvé, když vyzve Hamleta, aby se projevoval jako přítel Dánska; podruhé, když odmítne Laertovu vzpouru jako zradu. Tyto role strukturují různorodě, rozporuplně až protikladně její vazby ke světu, k ostatním dramatickým postavám a jako znak jednání označuje tato dramatická postava složitou různost cílů, které nedovolují rozvinout v plné síle úmyslné jednání. Nebo při vytváření všech atributů záměrného a uvědomělého jednání Gertrudy, jež obsahuje Zichova grafická tabulka, se buď její jednotlivé cíle, představy a snahy kříží, narážejí na sebe, překáží si, nebo

vedou každá jinam a není možné najít společný jmenovatel, sjednotit je na bázi „řízené vůle“, která jednoznačně směřuje k jedinému cíli a vytváří jednání, v němž se sjednocuje intelektuální složka s prožíváním světa. Zich mluví o své tabulce jako o „psychologickém schématu plně uvědomělého jednání“. Pojem „psychologické schéma“ svým způsobem postihuje míru psychologické motivace, kterou nese dramatická postava. Nejde o jemné a bohaté psychologické nuance a hlubinné sondy do lidského nitra ani o složité vývojové křivky a oblouky, ale o souhrn základních vazeb, jež se podílejí na strukturalizaci vztahů dramatické postavy a jež v podobě jednání mohou poskytnout odpověď na otázku, z jakých příčin a za jakým účelem dramatická postava jedná. Rozvinutost a plnost Shakespearovy psychologie je potom zřejmě v tom, že se tyto příčiny a cíle dostávají do rozporů a protikladů. To je koneckonců i podstata příběhu Gertrudy.

Je to v míře neskonale větší a rozvinutější i příběh Hamletův. Už dosavadní analýza ukázala, jak jednotlivé role přinášejí Hamletovi složité problémy, jejichž nesnesitelnost na něho neúprosně naléhá. Být poslušným synem své matky královny a koneckonců i synovcem krále Claudia stejně jako následníkem trůnu, tedy příslušníkem královské rodiny a špičky vládnoucí vrstvy, která má v rukou osud státu, znamená přijmout za svůj nový establishment. Ale být tímto poslušným synem znamená také poslechnout příkazu ducha otce a pomstít jeho vraždu. Ovšem – tato role mstitele přináší i roli „oprávce“ společnosti. Přísahá-li Hamlet hned poté, co Duch odejde, že jediné jeho přikázání si vepíše do hlavy, je to jednoznačné přihlášení se k roli mstitele. Ostatně, je to i ve jménech, jimiž častuje matku i strýce. Jestliže v I.2. ještě použil pro pojmenování jednání Královny slovo, jež se dá překládat jako křehkost nebo nestálost (frailty), pak v I.5. ji už označí jako „most pernicious woman“ (nanejvíše zvrhlá žena). A Král je pro něho lotr, usměvavý prokletý lump. Celý ten monolog končí tím, že Hamlet oznamuje, že jde plnit slib, jež dal Duchovi – tedy že jde plnit roli mstitele. Leč – na závěr I.5. si uvědomí, že s touto rolí přijal roli oprávce, reformátora společnosti. Nejenom že se této role zděsí, ale hlavně: nechápe, proč se jí má ujímat zrovna on; člověk, jenž tento svět odmítá a jediné ve smrti vidí čin, jímž se lze zbavit jeho mizérie, bídy, marasmu, které tak názorně předvádějí jeho matka, královna Gertruda a nový král, jeho strýc Claudius. Hamlet snad ani nemusel slyšet od Ducha, jak špatné je jednání těchto dvou. To všechno vlastně ví a bolí jej to, jak říká v posledním verši svého monologu z I.2. A ví, že z toho nemůže vzejít nic dobrého. Leč volí zatím mlčení.

Příkaz ducha jeho otce, jenž z něj učiní mstitele, jej v této roli vrhá do srážky s touto společností, musí se utkat se zlem, o němž ví, ale jemuž se chce sebevraždou vyhnout. To jsou ve své rozpornosti nesmiřitelné cíle a protikladné příčiny jednání.

Na závěr I. dějství prožívá tedy Hamlet vášnivě svou nenávist ke Králi a svůj odpor ke Královně, je rozhodnut splnit slib, jenž dal Duchovi. Ale zároveň se léká toho, že bude muset při plnění tohoto slibu vystoupit proti společnosti, již odmítá a již se chce jednou provždy zbavit – kdyby mohl – smrtí. Tato protikladnost cílů zabraňuje Hamletovi dojít k takovému rozhodnutí, v němž by se plně prosadil jediný účel a jediná příčina jeho jednání. Jeho vztahy ke světu se komplikovaně a rozporně strukturují, zabraňují tomu, aby Hamlet působil jednoznačně a cílevědomě k tomu, aby naplnil představu účelu svého jednání. Leč – svým chováním a jednáním provokuje, dráždí, zneklidňuje. Ocítá se tak tvář v tvář situacím, v nichž musí rychle, až okamžitě reagovat, vykonat činy, jimiž se brání proti nástrahám a úkladům, jež mu strojí Král. Tyto činy se samozřejmě rozcházejí s jeho odmítáním aktivně zasahovat do společnosti, již si oškliví. Což ještě zvyšuje svým způsobem rozporuplnost jeho situace, pokud jde o možnost dlouhodobého, jediného záměrného jednání. To tvoří fundamentální a komplexní nesnesitelnost jeho situace. Po setkání s Duchem řekne svým průvodcům, že není vyloučeno, že bude možná potřebné, aby si počínal velmi divně. To je rozhodnutí, které učiní, když musí volit, jak bude jednat jako mstitel a oprávněný společnosti i jako člověk, jenž celou tuto společnost odmítá. A zároveň z toho plyne jednání, jímž může opravdu účinně a cílevědomě tuto protikladnou nesnesitelnost překonávat.

Je-li dramatická postava názornou instrukcí o znaku jednání, potom tato Shakespearova názorná instrukce říká jasně: Hamlet stojí před řadou rozhodnutí, které mu svou protikladnou a rozporuplnou povahou nedovolují stanovit jednoznačné cíle jednání, prosazovat důsledně úmyslné jednání. To, co v tomto okamžiku složitého rozhodování udělá, je, že se chová a jedná jako člověk, jenž propadl šílenství. To zvyšuje jeho působení na Krále, pro něhož nejistota, proč se Hamlet tak podivně chová, je ještě nesnesitelnější než princovo trvání na smutku za zemřelého otce. Proto povolává Guildensterna a Rosencrantze. V rozhovoru s nimi přestává Hamlet hrát blázna. Přinutí je přiznat, že pro ně Král a Královna poslali, a řekne jim i co jej tíží a co královské manžele znepokojuje: ztratil v poslední době radost ze života, svět mu připadá jako poušť. A byť přiznává, že člověk je mistrovským dílem, má skvělý rozum, vynikající schopnosti a slyne krásou, přesto mezi

lidmi nenachází nikoho, koho by miloval. Lidi Hamleta nebaví. Tohle vlastně přímo pošle jako vzkaz Králi a Královně, poté když oba jeho bývalí přátelé připustí, že pro ně královští manželé poslali.

Hamlet ovšem ví, že jeho hraná pomatenost jej ani o nepatrný krok neposunula k tomu, aby mohl splnit roli mstitele. V monologu na závěr II. dějství, kdy se potká s herci, se nazve slabochem, srabem, sketou, ubožákem, který není schopen vůbec nic dělat a nikoho se zastat. A uvažuje o sobě jako o zbabělci, protože jinak by už dávno musel svého strýce zabít a pomstít tak otce. Dozraje v něm rozhodnutí divadelním představením usvědčit strýce. A jestli se Král jakkoliv prozradí, pak bude mít jistotu, že Duch nebyl ďábelským mámením, jež zneužilo Hamletova zoufalství a zmatenosti, aby jej zničilo. Chce mít naprostou jistotu o Králově vině, dříve než splní slib, jež dal Duchovi. Neboli: setkání s herci, monolog o He kubě, jejímž osudem se herec strašně vzrušil a dojal, když jej říkal, přinutí Hamleta k tomu, aby si uvědomil intenzivně cíl, k němuž jej zavázal Duch, i to, jak zatím nejednal tak, aby se mu jakkoliv přiblížil. Naopak, jako by se svým šílenstvím to-muto cíli vzdaloval. Proto se rozhodne uspořádat ono představení, aby učinil alespoň krok ke konečnému cíli. Takto ovšem také Hamlet prohlubuje a upřesňuje své představy o sobě, svém prožívání světa i o jevech, s nimiž se setkal a jež příčiny jeho jednání posouvají do oblastí, které už nelze rozumově zcela nebo dokonce vůbec vysvětlit a pochopit. Po setkání s Duchem Hamlet sice zatají svým druhům i příteli nejvěrnějšímu Horaciovi, co mu Duch řekl, ale nazve jej poctivým duchem. Když si Horacio myslí, že se mu všechno jen zdá, tak mu Hamlet odpoví slavnou, často citovanou větou, že je mnoho věcí mezi nebem a zemí, které se vymykají lidskému pochopení. A nyní to, co mu tehdy připadalo přijatelné, zpochybňuje, pokládá to za představy a zjevení, které jsou mu nepřátelské a jejichž nepřírozený nadpřírozený původ může být projevem zla, jehož nejvlastnější příčiny jsou v temných a záhadných koutech Hamletovy duše. Jsou to roviny textu, jež prožívání a sebeprožívání dramatické postavy, vytváření „úhrnné představy“ o cíli i smyslu jednání a formování vztahů, jež nutí dramatickou postavu úmyslně jednat a působit na jiné, posouvají do kategorie nevědomí. K tomu, co – řečeno s Jungem – já neví a nechápe.

S tím se Hamlet vyrovnává. Cíl, jež mu uložil Duch, se pro něho stává nedostatečně rozumově pochopitelným a zdůvodněným, Hamlet má pochybnosti o jeho „počestném a spravedlivém“ původu. Je to něco, co je pro něho záhadné,

čemu nerozumí a čeho se děsí. Proto chce setkání s herci využít k tomu, aby do celé záležitosti vnesl alespoň trochu racionálního světla. Tato snaha dostat se na půdu logického, racionálního, vědomého rozhodování se objevuje i v Hamletově vztahu k jeho problému základnímu, hlavnímu, podstatnému, existenciálnímu, ontologickému, metafyzickému; prostě k rozhodujícímu zdroji nesnesitelnosti dramatické situace této dramatické postavy. Jde o nejslavnější, nejznámější monolog tohoto dramatického textu a asi i nejcitovanější monolog Shakespearův: To be, or not to be, that is the question – Být či nebýt, to je ta otázka. Navazuje svým smyslem a svými významy na monolog z I.2. Jenže není už vzrušeným prožíváním vztahů ke světu a sebe ve světě, jež reaguje i na situaci na dánském dvoře a na chování a jednání Krále a Královny. Snaží se formulovat abstraktní obecné otázky bytí a smrti přesně, racionálně, logicky a ve stejném řádu na ně hledat odpověď. Otázka, zda být či nebýt, je proto položena jako otázka, zda je důstojnější, vznešenější (nobler) snášet všechny rány, ústrky a nespravedlnosti žití, nebo toto nekonečné trápení rázem ukončit. V principu: je důstojnější člověka život, nebo smrt? Smrt je pro Hamleta spánek, jenž ukončí všechny strasti, bolesti, jež snáší lidské tělo. Je to největší přání, které člověk – a v tomto případě dramatická postava zvaná Hamlet – může mít. Ale je tu jedna strašlivá a děsící nejistota: sny, jež se ve spánku po smrti mohou zdát.

Jsmo opět u snu. Horacioví se setkání s Duchem zdálo být snem, Hamlet neví, zda zjevení ducha není od ďábla, jenž využil jeho duševních strážní, vlastně jakýchsi zlých snů, jež ďábel proměnil ve skutečnost. A konečně i v rozhovoru s Guildensternem a Rosencrantzem Hamlet mluví o zlých snech, když replikuje na Rosencrantzovu větu, že je pro něho Dánsko příliš malé. Odpoví mu, že by se cítil dobře i v tak malém prostoru, jako je skořápka ořechu, jen kdyby neměl zlé sny. Dialog pokračuje o tom, že tyto sny jsou projevem Hamletových ambicí, nebo – říká Guildenstern – ctižálost je stínem nějakého snu, zatímco pro Hamleta je sám sen jen stínem. A nyní Hamlet uvažuje o snech, jež se člověku mohou zdát po smrti a jež jsou příčinou toho, že člověk se bojí smrti, že dává přednost dlouhému přežívání před rázným činem, jenž ukončí všechnu bídu pozemského plahočení. Je to strach z neznáma, jenž nutí lidi žít. A přemýšlení o těchto záležitostech dělá z lidí zbabělce. Neboť odhodlání k činu tímto přemýšlením slábne tak, že každý rázný čin je zpochybněn, až posléze vlastně ztratí své jméno, už se nedá hovořit o činu. Z těchto – podle Junga – snových „fenoménů, které jsou jen to, co

představují [...] co tvoří jejich obsah říkají svým způsobem tak zřetelně, jak je to možné“, se nesporně také skládá příběh Hamletův. A platí pro jednání této dramatické postavy, pro formování jejich strukturovaných vztahů v rámci celistvého příběhu dramatu to, co řekl rovněž Jung o obtížnosti porozumění snům: „[...] zkušenost stále ukazuje, že se neustále snaží vyjádřit něco, co já nevím a nechápe“ (C. G. Jung: *Duše moderního člověka*, Brno 1994, str. 321).

Problém, jenž vytváří pro Hamleta jeho dramatickou situaci, jež ho svou nesnesitelností nutí jednat, má také tuto dimenzi. Do představy o vrcholném konečném cíli, jehož dosažení by odstranilo všechny strážně této dramatické postavy, vstupuje další snaha: porozumět tomu, co je tak obtížné a těžké vůbec nazít a nadto ještě pojmenovat, vyložit, uspořádat rozumem. Rozhodnutí pro čin, jenž jediný odstraní základní nesnesitelnost Hamletovy dramatické situace, skrývá tajemství, k němuž se nelze dostat a jež vyvolává nejrůznější iracionální představy. Proto je nemožné odpovédět na otázku, zda být či nebýt, proto je nemožné učinit o tomto problému definitivní rozhodnutí. Což platí v Hamletově případě pro jakékoliv rozhodnutí. Nebo všechno, co vypočítává jako útrapy a ústrky, jež člověka pronásledují a jež musí snášet, je symbolem společenské praxe, lidského jednání, vztahů mezi lidmi. A kdokoliv žije, tak se tomu všemu už prostým bytím nutně vystavuje. Vyvíjí-li navíc v takové pospolitosti jakoukoliv činnost, koná-li cokoli, pak se přirozenou cestou s touto praxí dostává do styku, a když ji nerozmnožuje, tak se jí přinejmenším ušpiní. Tohle je Hamletův problém základní: Jak jednat jako mstitel a navíc oprávce společnosti, a přitom do praxe společnosti nevstoupit? Jak se v této prakticky a pragmaticky neřešitelné situaci rozhodnout, aby přece jen praktické a pragmatické jednání její nesnesitelnost odstranilo? Sem, do tohoto bodu, se vztahují všechny Hamletovy snahy, všechny jeho vazby k jiným dramatickým postavám, všechny jeho představy racionální, intelektuální i ty, jež jsou jeho průnikem do říše neznámých iracionálních záhad a jeho „lucidním sněním“.

V tomto kontextu vstupují do Hamletova příběhu všechny monology, jež jako ten „o Hekubě“ z II.2. hovoří o tom, jak splnit roli mstitele, a tím i roli „oprávce“ společnosti. Vždyť po divadelním představení, z něhož Král uteče, má přece Hamlet úplně nebo skoro úplně jistotu, že Claudius vraždu spáchal. A dokonce velkou příležitost jej zabít, pomstít otce, když se Claudius modlí a Hamleta nevidí. Hamlet dokonce vezme zbraň do ruky a rozhodně řekne: „Udělám to.“ Ale pak se zastaví a začne se rozhodovat, zda je v okamžiku modlitby vhodné a správné

Claudia zabít, zda tento čin pomsty a spravedlnosti bude mít ten účinek, jež mít má. A rozhodne se počkat na příhodnější dobu. Na cestě do Anglie potká Hamlet Fortinbrasovo vojsko, které táhne přes Dánsko do Polska dobýt zcela bezcenné území. Po tomto setkání Hamlet znovu přemítá o důvodech, proč naopak on, jež má velké a zásadní důvody k pomstě, nedělá nic. Soudí, že je tomu z menší části proto, že zkoumá, promýšlí velmi přísně všechny záležitosti, a z větší části proto, že je zbabělec. Zasazeno do kontextu Hamletova příběhu i pojetí dramatické postavy jako znaku jednání, neznamená slovo zbabělec na prvním místě povahový rys. Ale strach z činu, jež může přinést nedozírné následky. Ostatně – to, jak Hamlet staví v tomto monologu proti sobě malicherný, nepatrný důvod, pro nějž jdou ti vojáci, jež potkal, bojovat a umírat, s vážnými a zásadními příčinami, jež má on k tomu, aby se pomstil, svědčí o tom, že problém pro Hamleta je jakkoliv vůbec jednat, způsobit něco činem za jakýchkoliv okolností a z jakýchkoliv důvodů. Proto ten monolog – když Hamlet dospěl k závěru, že je podstatné a hlavní jednat, a už jsou příčiny jednání jakékoliv – končí rozhodnutím, že od této chvíle, bude-li na něco myslet, bude myslet jen na zabíjení. Což jen potvrzuje oprávněnost Hamletovy hrůzy z této společenské praxe: má-li působit na jiné, jednat, aby uskutečnil svůj cíl, o jehož správnosti nelze pochybovat, může to učinit jenom tak, že bude zabíjet.

Toto své předsevzetí vlastně okamžitě splní, když vymění Guildensternovi a Rosencrantzovi dopis anglickému králi a požádá jej, aby je popravil. V rozhovoru s Horaciem vyslovuje příčiny svého činu: ani si to nestačil zdůvodnit, oni začali a navíc: možná v tom velkém zápase, jež vede, přivoněl ke špinavým, darebáckým trikům. A jeho bývalí přátelé na to doplatili, protože se pletli do boje mocných. Na to malí vždycky doplácují. Všechny tyto argumenty, jež Hamlet říká, jen potvrzují, že jeho obavy ze vstupu do společenské praxe jsou oprávněné a tato praxe sama je potvrzuje. Jeho činy, jimiž se brání královým nástrahám a úskokům, jen prokazují, že každý dotyk s touto praxí přináší hanebnosti a krutosti, které nejsou nikomu ke cti. I když mohou být – jak ukazuje třeba osud průvodců Hamleta na cestě do Anglie – prospěšné, neboť tak si Hamlet zachránil život. Ale stále je to jednání, jež nemíří k tomu, aby se naplnila role mstitele. Ten, jež způsobil Hamletovi největší křivdu, nepotrestán žije a má to, co vraždou získal. A přitom činů, jež si zaslouží trestu, je – jak Hamlet vypočítává – požehnaně: zabil mu otce, zkurvil matku, zbavil jej trůnu a nakonec mu usiloval o život. Hamlet se ptá Horacia,

zda jediné, co může udělat, není Krále s čistým svědomím vlastní rukou zabít; odstranit snět dříve, než se rozšíří a napáchá další zlo? Zároveň Horacia ujistí, že se to stane rychle, protože člověk umírá dříve, než se napočítá jedna, a navíc: tenhle „mezičas“ patří Hamletovi. Ten pojem „mezičas“ je ve fabuli, která tvoří podstatnou část Hamletova příběhu jako chronologický a kauzální sled událostí, jež do značné míry uvádí do pohybu svým jednáním se svými pomocníky Král, důležitý. Neboť Hamlet chce využít času, jež nabyt tím, že zmařil Claudiovy plány na svou smrt, i překvapení, jež mu způsobí svým návratem k tomu, aby konečně dosáhl své pomsty. Poprvé tak chce svou převahu, jež vyplývá z toho, že maří svými činy Královvy záměry, využít sám činem, jenž vyroste jen a jen z jeho rozhodnutí: zabít Krále. „Mezičas“ se však včleňuje i do souvislostí dalších, jež nespočívají v událostech fabule, ale jsou nejvnitřnější a nejvlastnější osou Hamletova příběhu; nabývá další smysl v rámci příběhu této dramatické postavy.

Z posledních sil, těsně předtím, než zemře, pověří Hamlet Horacia, aby vysvětlil Fortinbrasovi, co se na dánském královském dvoře stalo. Pak řekne poslední větu: „The rest is silence.“ (Zbytek je ticho.) Ta slova nejadekvátněji shrnují, postihují, pojmenovávají příběh dramatické postavy zvané Hamlet. Horacio zajisté může – a sám to na závěr říká – vyprávět o tom, co se přihodilo: o zvrhlých, krvavých činech, o událostech, jež jsou dílem neúprosného osudu i náhody, a o intrikách, které vedly k vraždě a nakonec zabily toho, jenž vraždou všechno začal a ve vraždění musel i chtěl pokračovat. Takže Horacio bude vyprávět historii, jež začíná vraždou krále Hamleta, a fabuli, jež začíná v I.2., kdy se král Claudius spolu se svou manželkou královnou Gertrudou pokusili přemluvit Hamleta k tomu, aby se stal součástí nového establishmentu. A jež skončila množstvím mrtvých – včetně Hamleta. Horacio může vyprávět, vyličit ten velký zápas Hamletův proti králi Claudiovi a skupině jeho pomocníků, v níž nakonec jediným spojencem a přítelem Hamletovým byl on. Přitom však Horaciovi není dopřáno jednat. Na počátku, v I.1., vykoná jediný čin, jímž přispěje ke zrodu fabule: doporučí informovat o zjevení na hradbách Hamleta. O druhý čin se pokusí v samém závěru, když chce vypít zbytek jedu, jímž se otrávila Královna. Hamlet mu v tom zabrání. Jinak je důvěrníkem, jenž Hamletovi naslouchá a sdílí s ním jeho osudy tváří v tvář všem událostem, jež jsou součástí fabule. Zichův výklad dramatické polyfonie vychází z tvrzení, že „*dramatická polyfonie je názorná časová souběžnost osobních jednání*“, což znamená, že se jednotlivá osobní jednání buď shodují, nebo nikoliv (EDU 2018, str. 181 a násl.). Odtud pak

dojde Zich k jistému vyjádření základního uspořádání těchto variant směřování osobních jednání v symbolech, z nichž jedna zní: **jeden proti skupině**.

To je případ Hamleta. V tomto smyslu je jako dramatická postava znakem osobního jednání, jež kromě Horacia se obrací proti celé časoprostorové pospolitosti, kterou představuje dvorská společnost. Proto jedná s Ofelií tak, jak jedná. Bez ohledu na to, že ji miloval a asi ještě miluje. Neboť Ofelie patří ke skupině, s níž nechce mít nic společného a s níž bojuje týmiž prostředky, které ona používá proti němu. Svým způsobem má pravdu. Neboť Ofelie – byť ne z vlastní vůle – se stává nástrojem Claudiovy a Poloniovy snahy, jež směřuje proti Hamletovi. Konečně, předurčuje ji k tomu její condition, postavení v časoprostorové dramatické pospolitosti: je dcerou nejmilosrdnějšího a nejsnaživějšího králova pomocníka a to, jak ukazuje její chování a jednání, dcerou poslušnou. A tak – byť nechtěně – působí svým jednáním proti Hamletovi. Třebaže s upřímným přáním Hamletovi pomoci, stává se nástrojem Králova zápasu s Hamletem, vřazuje se do skupiny jeho spojenců. Svým způsobem Královi pomůže. Neboť když ten vyslechne Hamletův rozhovor s ní, dojde k závěru, že přes jistou zmatenost Hamlet nevypadá jako blázen ani nemiluje Ofelii a že se pod jeho chmurností rýsuje cosi nebezpečného. Zkrátka a dobře: přes všechny city, jež Hamlet k Ofelii choval a chová, patří do skupiny pro něho nepřátelské, vůči níž dokáže používat stejné prostředky jako ona proti němu, padni komu padni. Kdybychom chtěli jít v tomto výkladu ještě dále, pak bychom jistě mohli vyjít i z paradigmatu ženského jednání, které Ofelii sblížuje s královnou Gertrudou. Jako ona je také rozpolcena, stojí mezi poslušností k otci Poloniovi a láskou k Hamletovi. Tedy ani ona se proto nemůže rozhodnout k pevnému, důslednému a vědomému úmyslnému jednání. Má tak blízko k paradigmatu ženského jednání, o němž Hamlet v souvislosti se svou matkou mluví jednou jako o slabosti a vratkosti, jindy pak dokonce jako o zvrhlosti. To všechno vřazuje Ofelii do té skupiny, s níž Hamlet bojuje, již odmítá a s níž se rozchází i za cenu nemilosrdného účtování. Tak to učiní s Guildensternem a Rosencrantzem i s Poloniem. Proto i ten nelítostný rozchod s Ofelií. Patří do toho znaku jednání, jež vztahem ke skupině dvora, spojenců Krále, poskytuje názornou instrukci o jedné části příběhu Hamleta, jehož podstatou je energické, rozhodné a činorodé jednání, jímž se Hamlet brání všem skutečným a případně možným činům i vztahům, které by jej do této skupiny buď jakkoliv vtahovaly (i láska tím může hrozit), nebo jej nějak vážně ohrožovaly.

Svůj boj proti skupině Claudiových spojenců prohloubí Hamlet ještě představením, jež uspořádá, aby usvědčil Krále z jeho zločinu. Povede se, z Horacia učiní Hamlet druhého pozorovatele Králova počínání a Horacio mu potvrdí, že Král zemřel na Hamletova slova, že vražda se stala v zahradě, zareagoval tak, že prozradil velké vzrušení, a tím nepochybně svou vinu. Tento Hamletův čin, tato organizace představení jako snaha přesvědčit se o pravdivosti Duchova obvinění vyvěrá ovšem nakonec z nejskrytějšího kauzálního Hamletova nexu: z jeho rozhodování o tom, zda žít nebo zemřít – a jestli žít, pak jak snášet bídu společnosti, jednání jejích členů, jež je projevem prohnulosti. Tak je tomu koneckonců i se všemi Hamletovými činy, jež jsou přímou reakcí na jednání Krále a jeho spojenců; rostou v poslední instanci z téhož kořene. Neboť Hamletovým cílem je ubránit se této skupině a nedat se jí ničím a nijak – ani cukrovím, ani bičem – pohlit, tak či onak se do ní zařadit. Chová-li se na začátku tak, že svým smutkem narušuje všeobecné uspokojení této skupiny, je to jen začátek všech dalších činů, jež v duchu Zichova názoru vyjevují kauzální nexus vnější, z něhož lze rozeznat zřetelně základní názornou instrukci: Hamlet odmítá svět a jednání, jež představuje skupina kolem Krále, a všemi prostředky se jí rozhodně brání. V tomto smyslu je to aktivní úmyslné vzájemné jednání, které je objektivní, a proto zřetelné jako činy. Za ním však stojí Hamletovo jednání osobní, jež nabízí ještě jiné cíle, z nichž první je rozhodnout se, zda být či nebýt. Z něho vyplývají rozhodnutí další: zda v roli mstitele jednat tak, že Hamlet do té společnosti zasáhne (zabití Krále je rozhodně takovým činem, vždyť kromě jiného by to znamenalo, že Hamlet jako následník trůnu se ujme vlády) a bude ji napravovat či nikoliv. Toto rozhodování je – řečeno se Zichem – nejvlastnější, nejhlubší, nejzávažnější Hamletova „*idea osobního jednání*“, jež je také – jak prohlašuje Zich – ideou nejskutečnější. Což je zřejmě třeba chápat tak, že sem se upírá veškeré jednání dramatické postavy. Čtenáři – a později diváci – se o této „*skutečné ideji*“ Hamletova jednání dozvědí všechno, neboť jsou jeho **zveřejňovaným rozhodováním** o problémech, jež před ním stojí jako nesnesitelná (tj. dramatická) situace, naprosto dokonale informováni. Shakespeare v tomto směru uplatňuje monologičnost jako způsob, jímž má být učiněno zřejmým to, „co by samo sebou zůstalo skryto“, protože „to žádá pochopení děje, tedy ... *svrchovanost principu dramatickosti*“ (tamtéž, str. 187). Čtenář beze zbytku ví, že dramatická postava Hamlet jako tvůrce děje realizuje situace, jejichž podstatou je rozhodování o smyslu lidského bytí a možnostech lidského jednání. A že nenachází takové rozhodnutí, jež

by pro něho uspokojivě vedlo k odstranění problémů, které jej sužují a činí jeho život nesnesitelným. Protože takové rozhodnutí nemůže učinit, nemůže proto ani jednat tak, aby pro sebe přijatelným způsobem potrestal zločin, jenž zaneřádl jeho rodinu, dvůr a stát; napravil tím společnost a odstranil svůj problém. **Rozhodování** dramatické postavy Hamlet je **jednáním**, jež spoluvytváří a konstituuje děj celého Shakespearova dramatického textu určujícím způsobem. Dokazuje, že průběh dramatické postavy je systémem řady komponentů, jež dohromady vytvářejí strukturovaný vztah dramatické postavy k časoprostorové pospolitosti, která je předpokladem vzniku dramatické situace dramatu i jednotlivých dílčích situací. Hamlet tvoří děj svým jednáním tak, že „skutečná idea jeho osobního jednání“ spočívá ve snaze odstranit komplikované vztahy k devastovanému světu a najít smysl jednání člověka za těchto nesnesitelných podmínek. Smysl znamená pro Hamleta učinit něco, čím člověk nějak překročí bídu pozemského žití, něco, co se vymkne špatnosti společenské praxe. Jeho jednání jako rozhodování je jednáním výsostně dramatickým; dokonce jakousi kvintesencí dramatičnosti, neboť zkoumá – a zveřejňuje – smysl lidského jednání jako otázku smyslu lidského bytí.

Hamlet jistou odpověď na tyto mučivé otázky najde. Když se jej přijde Šlechtic zeptat, zda by svedl souboj s Laertem hned, Hamlet souhlasí a vzápětí se Horaciovi svěří, že má divný pocit, předtuchu. Odmítne však Horaciovu nabídku, že půjde Hamletovým jménem tento souboj odmítnout. Neboť: „Má-li to být teď, jindy to nebude, nemá-li to být jindy, bude to teď, ale přijde to tak jako tak. Stačí být připraven. (The readiness is all.) Jestliže nevíme, co nás tam čeká a o co tady přicházíme, co na tom, kdy se to stane? (JJ) To, co Hamlet říká Horaciovi, je vlastně výsledek, závěr jeho jednání rozhodováním; skutečná idea, cíl, k němuž dospěl, smysl jeho příběhu: Život je třeba brát jako připravenost na smrt a ani od života, ani od smrti nic neočekávat. Je jediná jistota – smrt vždycky přijde a je jedno, kdy se tak stane, protože tím se pokaždé s konečnou platností naplní smysl lidského života jako překonání tíhy a beznaděje pozemského lidského bytí.

To je konečné shrnutí komplexních vztahů dramatické postavy Hamlet ke světu, výsledek jejího jednání na všech úrovních a ve všech podobách, zejména „skutečné ideje jeho osobního jednání“. O ní Horacio nemůže nic vědět, o ní nemůže Fortinbrasovi vyprávět. To je to, co zůstalo dramatickým postavám v sekundární komunikaci skryto a co je „mlčením“. O tom ví jen čtenáři a v představení diváci, neboť to je zveřejněno jenom v primární komunikaci. Materiálem jazyka, slovy,

monology, dialogy stojícími na principu monologizace. Proto poslední Hamletova slova mluví o zbytku – cosi ještě zůstává. To, co nelze sekundární komunikací dramatických postav sdělit. V těch závěrečných slovech o mlčení, jež obsahuje tento zbytek, se znovu připomíná i narace jako hodnocení ontologické podstaty dramatické postavy zvané Hamlet. Je to rozevřená mezera – až propast – mezi řadou událostí a situací a vnitřním světem jedné dramatické postavy, pro niž všechny tyto události a situace nemohou být odpovědí na nejzákladnější otázky života a smrti, smyslu jednání člověka. V tom spočívá nejvlastnější příběh dramatické postavy zvané Hamlet.

Ale příběh celého dramatického textu, syntaxe vazeb všech postav a celistvého vzájemného jednání se tím ještě nekončí. Konec jako to, po čem už nic není, nastává Hamletovým pochopením, že jediné, co mu zbývá, je čekání na smrt. Ještě je tu král Claudius, ještě je tu jeho snaha zničit Hamleta poslední pastí, jež mu nastražil s Laertem. Je to past dokonalá – a přece nevyjde. Když si Laertes vymění se svým protivníkem zbraň a je smrtelně poraněn, přizná se k tomu, co učinil a kdo byl původcem jak smrti Gertrudy, tak Laerta. A kdo nastrojil to, že Hamletovi nezbyvá ani půl hodiny života. Paradigma paradoxu – a z jistého pohledu až absurdity, která znovu potvrzuje děsivou zbytečnost společenské praxe, do níž Hamlet nechtěl vstoupit – úmyslného jednání se završuje: Král ani touto rafinovaně a důmyslně připravenou pastí nedosáhl svého. Naopak, doplatil na ni, protože Laertovo přiznání donutí Hamleta vykonat svou pomstu. Kdyby to neučinil, Král by vyvázl. A tak Claudius zahyne na své úmysly a činy, stejně jako zahynuli ti, kdo mu tak snaživě pomáhali: Polonius, Guildenstern, Rosencrantz.

Hamlet Krále zabíjí. Učiní to, co měl udělat od počátku svého příběhu, až pod tlakem neodvratnosti vlastní smrti. Role mstitele se naplnila, ale ne role „oprávce“, toho, kdo by měl napravovat společnost. Všichni, kdo v té časoprostorové pospolitosti jednali jakýmkoliv způsobem, jsou mrtví: Polonius, Ofelie, Gertruda, Laertes, Claudius, Hamlet. Nikomu se nepodařilo dosáhnout cíle, k němuž směřoval. Ti, co jednali záměrně, cílevědomě a úmyslně, doplatili na tyto své záměry a úmysly. Polonius na úsilí co nejlépe a nejhrošlivěji sloužit králi, Laertes na to, že se dal Králem vlákat k osnování úkladů, aby zabil Hamleta, Claudius na svou zoufalou snahu za každou cenu zbavit se Hamleta. A Gertruda s Ofelií zaplatily za to, že v syntaktických vazbách skupina proti jednomu nenalezly své pevné místo, svůj smysl a cíl jednání, a jednání ostatních je smetlo. A tak

nakonec jen Hamlet dosáhne svého. V poslední chvíli, za minutu dvanáct, splní slib, jež dal Duchovi. Přijímá smrt, na niž byl připraven, protože je odpovědí na jeho základní otázku.

Tak se příběh dramatického textu *Hamlet princ dánský* jako syntaxe vzájemných vazeb a vzájemného jednání dramatických postav uzavírá jako znak možností a schopností jednat tak, aby toto jednání mělo smysl, jež mu svými cíly a úmysly chtěly dát. Závěrečná tečka tohoto příběhu není ovšem dána smrtí jeho protagonistů. Tu učiní jiná dramatická postava, o níž se čtenář do posledního výjevu (V.2.) dovídal jen z vyprávění jiných postav. Přichází Fortinbras. Od počátku je popisován jako mladý energický muž, jenž si chce vynutit to, o co Norsko přišlo před lety. Je odhodlán jednat, naplnit tento osobní cíl. V IV.4. vysílá Kapitána jako posla k dánskému králi se žádostí o volný průchod svého vojska přes dánské území do Polska. Zároveň vzkazuje Králi, že bude-li si to přát, přijde mu ochotně složit hold osobně. S tímto vojskem a Kapitánem se vzápětí potká Hamlet na cestě do Anglie, a když se doví, co je to za vojsko a kam jde, následuje onen monolog o odhodlanosti k jednání pro jakoukoliv záminku. Tedy na jedné straně dramatická postava, jejíž základní, rozhodující prvotní názornou instrukcí je rozhodování o ontologických problémech lidského bytí a odtud pramenící nedůvěra ve smysl jakéhokoliv jednání ve společnosti, na straně druhé dramatická postava, o níž se vypráví jako o člověku, u něhož po rozhodnutí okamžitě následují činy.

Existuje mnoho úvah, jaký je vlastně Fortinbras. Zda s ním přichází do Norska pevný a energický vladař, jenž nastolí spravedlnost, nebo naopak tvrdý a autoritativní dobyvatel. Tento pohled chápe a vykládá Fortinbrase jako dramatický charakter, tj. postavu, jež se stává reálnou tím, že mu přisuzuje jisté povahové rysy. O ničem takovém však není u Shakespeara ani zmínky. Narace jako pohled na tuto dramatickou postavu jako na znak jednání, od počátku, co se o ní pouze mluví, až do okamžiku, kdy vstupuje do děje i fabule, o ní sděluje jedno jediné: její příběh je příběhem činorodého a rozhodného člověka, jenž má jasné své příčiny a cíle jednání a na jejich základě vědomě úmyslně jedná. I v okamžiku, kdy přichází do dánského královského sídla a zjistí, že všichni, kdo mohli v Dánsku vládnout, jsou mrtvi, jedná: „Já zatím přijmu šťastný úděl. / Mám, jak známo, tady jistá práva / a příležitost velí mi je převzít.“ (JJ) Nejjednodušší interpretace by mohla konstatovat, že vlády se ujímá ten, kdo svou rozhodností a schopností jednat měl lepší předpoklady k tomu, aby obstál v tom světě, jež Hamlet nenáviděl, jehož se děsil

a z něhož chtěl odejít. Ale tak jednoduše celistvý příběh celého dramatického textu *Hamlet princí dánský* nekončí.

Všechny dramatické postavy, které měly své cíle a aktivně je svým úmyslným jednáním naplňovaly, zemřely. Zemřely i ty dramatické postavy, jež tyto cíle tak vědomě stanovené neměly, marně hledaly cíle svého úmyslného jednání. A umírá i Hamlet, pro něhož je smrt – byť tak náhlá a způsobená zradou a věrolomností – jedinou odpovědí na jeho problém, jenž mu působil nesnesitelnou situaci. Smrtí Hamlet konečně naplní cíl, jež mu přinesla role mstitele. Celistvý příběh dramatických postav dramatického textu *Hamlet princ dánský* se takto jeví jako vyprávění o jednání. Přichází-li na závěr Fortinbras jako symbol úspěšného úmyslného vědomého jednání, je to otevřená otázka, jež celý příběh nahlíží ze zcela jiné strany a na niž se těžko odpovídá. Nebo Fortinbras nemusel učinit nic, a přece mu dánské království doslova spadlo do klína. Stačilo mu vlastně jen odhodlání jednat. Fortinbras se nikdy v žádné dílčí jednotlivé situaci textu *Hamleta prince dánského* nerozhoduje. Vlastně se vždycky jen mluví o tom, že se k nějakému jednání připravuje nebo že k nějakému jednání už přikročil. Jediný čin jej také učiní dánským králem: oznámí své nároky na vládu v Dánsku, kde se trůn tak dokonale vyprázdnil. Což svým způsobem jen potvrzuje, že tento Shakespearův text jako literatura je opravdu především, hlavně, rozhodně vyprávěním o jednání. O všech jeho podobách, polohách a rovinách. Ale na místě prvého je mnohonásobným otazníkem nad samým smyslem, samotnou účinností lidského jednání. Neboť nikdo z jeho dramatických postav, ať jedná jakkoliv, jakýmkoliv způsobem, ať chce, co chce, a ať vykonává jakékoliv činy, nedojde svého cíle tak, jak chce a touží.

To je příběh Shakespearova dramatu. I příběhy jeho jednotlivých dramatických postav.

Závěrem

Na tomto příběhu celého textu i jednotlivých příbězích dramatických postav stojí základ **interpretace** Shakespearova *Hamleta prince dánského*. Jestliže oba díly *Základů dramaturgie* neustále připomínají, že jsou „dramaturgickou technologií a dramaturgickým čtením“, pak tím chtějí co nejdůrazněji vymezit tuto **fundamentální** funkci tohoto metodologického přístupu. Jsou jako základy, fundament skutečně tou „nejspodnější“ částí celé stavby interpretace, ale zároveň tuto stavbu drží, na nich spočívají všechna další patra. Jinak řečeno: mohou být pevnou a masivní oporou, ale budou-li se podkopávat a demolovat, také trvale hrozícím nebezpečím. Jsem přesvědčen o tom, že činohra jako mluvené divadlo, vycházející z textu, jenž je dramatický, protože jeho specifčnost jako literárního druhu realizuje jednání, by si vždycky měla být vědoma tohoto fungujícího základu. Měla by jej znát, počítat s ním a z něho se odrážet ke svému interpretačnímu divadelnímu jazyku. Ať už posléze ta interpretace dospěje kamkoliv a je realizována jakoukoliv podobou scénování.

Snad mohu v souvislosti se Shakespearovým textem, jež jsem tu učinil předmětem „dramaturgického čtení a dramaturgické technologie“, uvést jisté příklady z historie, jimiž chci potvrdit, že tento fundament dobrého a skutečného dramatu bezpečně otevírá dveře k pozoruhodné, aktuální a divadelně kvalitní interpretaci. Když hrál Hamleta v režii Kvapilové Eduard Vojan, pak to byl tvrdý a nemilosrdný kritik společnosti, jenž se nechtěl nijak pošpinit malou, malichernou a přízemní dobou. Promluvila tu zkušenost jisté části jedné generace s provincialitou, opatrností a přízumností českého veřejného – zejména politického – života před první světovou válkou. Po této válce v inscenaci Hilarově hraje Hamleta Eduard Kohout – a je to krajně senzitivní rozechvělý člověk, jenž se celou svou bytostí brání svému poslání ve společnosti, kde cíle svého jednání může dosáhnout jenom smrtí. Není snad třeba široce rozvádět, že se tu ozvala děsivá zkušenost vyvěrající z masového zabíjení v zákopech v letech 1914–1918. A konečně bych rád uvedl zkušenost vlastní. Na rozhraní čtyřicátých a padesátých let 20. století, v době mých vysokoškolských studií, zmizel *Hamlet princ dánský* z českých divadel. A nejen to,

ono se o něm moc nemluvalo, vlastně byl tak říkajíc „zamlčován“, jako by prostě nebyl. Teprve později jsem pochopil, že tento dramatický text nemohl nikdy souznít s oficiální optimistickou ideologií šťastného budování radostných zítřků. Je nejenom kritický vůči každé společnosti, ale hlavně: jeho příběh i příběh jeho dramatických postav vždycky položí otázku, zda můžeme svým jednáním vůbec něčeho dosáhnout.

Ten fundament dramatickosti – jednání – v něm funguje dokonale a naprosto spolehlivě. A otevírá cestu k interpretacím nekonečně hlubokým i vysokým.

Literatura

- Aristoteles: *Poetika*, Praha 1962
- Bachtin M. M.: *Dostojevskij umělec*, Praha 1971
- Diderot D.: *De la poésie dramatique*, Paris 1950
- Drozda M.: *Narativní masky ruské prózy (Od Puškina k Bělému)*, Praha 1990
- Etlík J.: *Činohra v Evropě a Severní Americe*, Divadelní revue č. 1, roč. 2001
- Hegel G. W. F.: *Estetika*, Praha 1966
- Hodrová D. a kolektiv: ... *na okraji chaosu...*, Praha 2001
- Honzl J.: Hierarchie divadelních prostředků; in *K novému významu umění*, Praha 1966
- Hornby R.: *Script into Performance – A Structuralist View of Play Production*, Austin 1977
- Hořínek Z.: Herectví jako hra; in *Divadlo*, únor 1970
- Hroch J.: Filozofické myšlení Květoslava Chvatíka; in *Slovo-struktura-(lismus)-příběh*, Olomouc 2000
- Chvatík K.: *Tschechoslowakischer Strukturalismus*, München 1981
- *Člověk a struktury*, Praha 1996
- Greimas A.: *Sémantique structurale*, Paris 1966
- *Du sens*, Paris 1970
- Les actants, les acteurs et les figures; in C. Chabrol: *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris 1973
- Ingarden R.: *O poznávání literárního díla*, Praha 1967
- *Umělecké dílo literární*, Praha 1984
- Jakobson R.: Lingvistika a poetika; in *Poetická funkce*, Jinočany 1995
- Jameson F.: *The prison-House of Language: A critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972
- Jansen S.: *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, *Langages*, 12, 1968
- *Qu'est-ce qu'une situation dramatique?*, *Orbis Litterarum*, XX–VIII, 4., 1973
- Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du text dramatique; in Schmid H., van Kesteren A.: *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam 1984
- Jung C. G.: *Duše moderního člověka*, Brno 1994
- Kubínová M.: *Sondy do sémiotiky literárního díla*, Praha 1995
- Lukeš M.: *Umění dramatu*, Praha 1987
- Marcus S.: *Mathematische Poetik. Linguistische Forschungen*, Bucuresti-Frankfurt 1973
- Mistrík J.: *Štylistika*, Bratislava 1985
- Mucha I.: *Symboly v jednání*, Praha 2000
- Mukařovský J.: *Kapitoly z české poetiky, I. díl*, Praha 1946
- Osolsobě I.: *Mnoho povyku pro sémiotiku*, Brno 1992

- Pavis P.: *Dictionnaire du Théâtre*, Paris 1987
- Procházka M.: *Znaky dramatu a divadla*, Praha 1988
- Propp V. J.: *Morfologie pohádky a jiné studie*, Jinočany 1999
- Ricoeur P.: *Život, pravda, symbol*, Praha 1996
- Serpieri A.: *Toward a segmentation of the Dramatic Text*, *Poetics Today*, II. 3., 1981
- Souriau, E.: *Les Deux Cent mille Situations dramatiques*, Paris 1950
- Veltruský J.: *Drama jako básnické dílo*, Praha 1997
- *Příspěvky k teorii divadla*, Praha 1994
- P. Watzlawick – J. B. Bavelasová – D. D. Jackson: *Pragmatika lidské komunikace*, Hradec Králové 1999
- Wellek R. – Warren A.: *Teorie literatury*, Olomouc 1996
- Zich O.: *Estetika dramatického umění*, Praha 1986

Jan Císař

Základy dramaturgie
1. Situace
2. Dramatická postava

Vydala Akademie múzických umění
v Praze v Nakladatelství AMU

Sazba a tisk NAMU
2. vydání, 1. elektronické

Praha 2020, 2026

ISBN 978-80-7331-762-1 (iPDF)

www.namu.cz