


Č

ČAS

 Fr. *temps*, angl. *time*, něm. *Zeit*, šp. *tiempo*.

Čas je jeden ze základních prvků dramatického textu a/nebo scénického předvedení divadelního díla, jeho jevištního „zpřítomnění“. Tento pojem je naprosto samozřejmý, ale přesto je velice obtížné ho popsat, protože k tomu bychom museli být „mimo čas“, což není zrovna snadné. Nelze než souhlasit s výrokem sv. AUGUSTINA, který říká: „Co je tedy čas? Vím to, když se mne naň nikdo netáže; mám-li to však někomu vysvětlit, nevím“ (Aurelius Augustinus, *Vyznání / Confessiones*, překlad M. Petříček, in RICŔEUR, 2000: 11).

Vyjdeme z dvojí povahy času: z času, který odkazuje k sobě samému, neboli času jevištního, a z času, který je třeba rekonstruovat pomocí symbolického systému, neboli času mimojevištního.

1/ Dvojí povaha divadelního času

Pro diváka (jehož hledisko zde zaujímáme, abychom získali orientační bod) existují dva druhy času.

– Čas jevištní

Čas, který prožívá divák konfrontovaný s divadelní událostí, čas události spojený s aktem vyprávění *hic et nunc*, s průběhem představení. Tento čas je nepřetržitý přezens, neboť představení se odehrává v přítomnosti; to, co se před námi děje, se děje v naší, tj.

divácké časové dimenzi, mezi začátkem a koncem představení.

– Čas mimojevištní (či dramatický)

Čas fikce, o níž představení vypráví, fabule, jež není spjata s vlastním aktem vyprávění *hic et nunc*, ale s iluzí, že se něco událo, právě děje či teprve udá v „možném světě“, světě fikce. Analogicky s rozdělením *prostoru** na jevištní a dramatický můžeme tento čas nazvat časem dramatickým, a divadelní čas definovat jako vztah mezi časem jevištním a časem mimojevištním. (Někteří autoři však to, co nazýváme časem divadelním, označují jako čas dramatický, tj. čas „vzniklý koexistencí dvou časů různé povahy: času jevištního a času mimojevištního“, MANČEVA, 1983: 79). Ale my – stejně jako A. ÜBERSFELDOVÁ – dáváme přednost pojmu *divadelní čas*, který definujeme jako vztah mezi časovostí představení a časovostí představovaného, předváděného jednání.

Pokusme se tyto dvě časovosti upřesnit:

a/ Jevištní čas

Je to čas probíhajícího představení a zároveň čas diváka, který tomuto představení přihlíží. Tento čas je nepřetržitý přezens, který stále mizí a opět se obnovuje. Tato časovost je zároveň chronometricky měřitelná (představení může např. začít ve 20.30 a skončit ve 23.15) a psychologicky spjatá s divákovým subjektivním pocitem trvání času. V určitém objektivně vymezeném a „měřitelném“ rámci tedy divák své vnímání představení upra-

Jevištní prézens se vytváří i pomocí dalších časovostí, o nichž je zapotřebí se zmínit.

– Společenský čas

Je nutné znát den a hodinu začátku představení, mohu-li ten večer jít do divadla, jedli po představení ještě metro atd. Je užitečné vědět, jestli je publikum schopno udržet pozornost půl hodiny, tři hodiny či dva dny, jaké časové jednotky mu nejlépe vyhovují a jaký má „pocit času“.

– Čas „zasvěcení“

Čas, který umožňuje přístup na představení, dříve než vůbec jdeme do divadla (koupě lístků, rezervace atd.) a než se zvedne opona (pobyt ve foyer, společenská konverzace, tři údery, tma, ticho atd.). A. ÜBERSFELDOVÁ poznamenává, že „v každém případě tu jde o určitý čas ‚zasvěcení‘, předcházející vlastnímu divadelnímu času [...] práh a přípravu, psychologickou přípravu na jiný čas, je to práh představení“ (1981: 240). Tento čas „zasvěcení“ umožňuje přechod od času společenského k vlastnímu času divadelního díla a k jeho recepci a ještě se v něm mísí divákův reálný čas s fiktivním časem divadelní hry. Ale bez tohoto obřadu či rituálu, tohoto „výsadního a slavnostního času, který zahajuje a uzavírá opona, jež se zvedá a padá, tři údery nebo tma“ (DORT, 1982: 5), by nebylo skutečného divadla!

– Mytický čas

Mytický čas, tj. čas „událostí, jež se odehrály *in principio*, tj. ‚na počátku‘, v jakémsi prvotním a nadčasovém okamžiku, v *posvátném čase*“ (ELIADE, 1950: 73), či v čase „ceremoniálního návratu“ (ÜBERSFELDOVÁ, 1977: 205), nepokládáme za součást divadelního představení, pokud v něm nevidíme neopakovatelný rituál, nebo – samozřejmě – téma fabule. Studie připomínající mytický čas nevysvětlují jeho přesnou funkci v představení a omezují se na metaforu divadla jako návratu k věčnému mytickému prezentu či k rituálu, který se uskutečňuje mimo historický čas. Možná, že původ divadla je opravdu v tomto rituálu, ale jeho dnešní provoz to nijak nepřipomíná.

– Historický čas

Historický čas je naopak skutečnost, která se nutně obráží v textu i představení. Divadlo je vzhledem k množství svých časovostí

a způsobů produkce vždycky situováno historicky. To, že je tak obtížné číst v něm fiktivní příběh fabule i náš vlastní příběh, je do velké míry způsobeno prolínáním času „představovaného“ (dramatického) a času „představení“ (jevištního). (Viz 3b.)

3/ Modulace času

a/ Dramatická koncentrace

V *klasicistní dramate** je patrná tendence koncentrovat a „odhmotňovat“ dramatický (mimojevištní) čas. Tento čas je filtrován řečí postavy, připomíná se jen ve vztahu k jevištní přítomnosti této postavy, která je v určité situaci a konfliktu. Mimojevištní čas se vždy vztahuje k času jevištnímu, směřuje k sebeopření, k tomu, že existuje pouze v podobě řeči a fiktivního světa, který se na jevišti nerealizuje a neukazuje, ale evokuje se kombinací představivosti autora a diváka, který poslouchá a představuje si jinou, mimojevištní realitu, k níž se odkazuje. Logická nutnost klasicistní jednoty času je proto pochopitelná: mimojevištní časová realita se musí krajně omezit (např. na dvanáct či dvacet čtyři hodin), aby ji bylo možné na jevišti evokovat přes „filtr“ vědomí hrdiny přítomného na scéně, který má jen dvě či tři hodiny, do nichž musí stlačit svět a jeho mimojevištní časovost. Klasicistní divadlo „odhmotňuje“, dematerializuje mimojevištní čas a vytváří zdání čisté řeči, promluvy, v níž se dokonale shodují svět a postava, jež jej symbolizuje, její promluva v přítomnosti a fiktivní vnější existence.

b/ Dialektika historických rovin

V inscenaci klasického textu přistupuje k obvyklému vztahu mezi časem jevištním a mimojevištním otázka historičnosti textu. Je nutné vzít v úvahu nejméně tři roviny historičnosti:

- čas jevištního vypořádání (historický okamžik, kdy je dílo inscenováno);
- čas fabule a její aktanční logiky (dramatický čas);
- čas, kdy hra vznikla a tehdejší umělecké postupy.

Znalost těchto tří časových „proměnných“ se neustále mění: je to zřejmé nejen v první historické rovině, ale i v našem re-

vuje podle dojmu z jeho trvání (nuda či nadšení). Trvání stejného úseku času se tedy mění podle hry, podle umístění v dramatické křivce a podle divákovy recepce.

Je stejně snadné – ale nezajímavé – numericky členit kontinuální jevištní čas, jako je obtížné – ale vzrušující – uspořádat tento čas do průkazných jednotek na základě jeho percepce (vnímání). Scéna ukazuje sled událostí, prézens vytváří sled dílčích prezentů: „Vnímaná přítomnost má časovou hustotu, jejíž trvání je vymezeno organizací posloupnosti v jednotu“ (FRAISSE, 1957: 71).

Jevištní čas se vtěluje do znaků představení: tyto znaky jsou časové, ale také prostorové (změny předmětů a scénografie, hra světel, příchody a odchody, přechody atd.). Každý znakový systém má vlastní *rytmus**, v němž se čas a jeho struktura obráží specifickým způsobem a podle materiální povahy daného znaku.

b/ Dramatický čas

I tento čas lze analyzovat podle jeho dvojí modality, protikladem mezi dějem a zápletkou (GOUHIER), fabulí a syžetem (ruší formalisté), příběhem a vyprávěním (BENVENISTE, GENETTE), tedy podle vztahu mezi „časovým pořádkem po sobě jdoucích prvků diegese a pseudočasovým pořádkem jejich popisu ve vyprávění“ (GENETTE, 1972: 78). Cílem je pochopit způsob, jakým zápletkou organizuje (vybírá a pořádá) materiál fabule a jakou časovou montáž jednotlivých prvků nabízí. Tento „čas fikce“ není vlastní pouze divadlu, ale každému narativnímu diskurzu, který ohlašuje a ustavuje určitou časovost, odkazuje k *jiné scéně*, vytváří iluzi jiného odkazového světa a zdá se nám logicky strukturovaný jako čas kalendářní.

Vzájemné působení těchto dvou časovostí, tj. jevištní a dramatické, vede rychle ke směšování, prolínání obou rovin. A divákův požitek – vznikající ze splývání fikce dramatické (vycházející z textu) s fikcí jevištní – pochází z toho, že už neví, na čem je: žije sice v přítomnosti, ale zapomíná na tuto bezprostřednost, aby mohl proniknout do jiného diskurzivního světa, do jiné časovosti: časovosti fabule, která se mu vypravuje a k jejíž výstavbě sám přispívá, když předvádá její další vývoj (*dramatický text**).

2/ Možnosti vztahu dvou časovostí

Lze si představit jakékoli možnosti těchto vztahů.

a/ Dč (dramatický čas) > Jč (jevištní čas): dramatický čas je velmi dlouhý (např. v SHAKESPEAROVÝCH historických hrách trvá celá léta), ale evokuje se v představení, které trvá dvě až tři hodiny. V klasicistní estetice nesmí Dč překročit 24 hodin při představení trvajícím 2 hodiny.

b/ Dč = Jč: klasicistní doktrína někdy dokonce vyžaduje, aby Dč děje odpovídal Jč scénického jednání. Toto pojetí vrcholí v naturalistické estetice, v níž jevištní skutečnost reprodukuje dramatickou skutečnost v poměru 1:1. Někdy čas představení (*performance**) neodkazuje k jinému času, neutiká se k fikci a mimo jevištní časovosti, nýbrž je sebou samým.

c/ Dč < Jč: tato možnost, kdy se jevištní čas „rozpíná“ a odkazuje k času ve skutečnosti mnohem kratšímu, je velmi vzácná, ne však nemožná (MAETERLINCK, R. WILSON).

V každém případě je východiskem organizace světa jevištní čas (tj. čas přítomný), který čerpá z „rezervoáru“ času dramatického a „přelévá“ jej do procesu jevištního vypovídání. Zdůrazňujeme – spolu s BENVENISTEM – definici času ve vztahu k aktu vypovídání; v případě divadla jde o vypovídání všech scénických materiálů. „Mohli bychom se domnívat,“ píše BENVENISTE, „že časovost je vrozený rámec myšlení. Ve skutečnosti se vytváří v aktu vypovídání a z něho [...] Přítomnost je vlastním zdrojem času. Je to ta přítomnost ve světě, kterou umožňuje pouze akt vypovídání, řečový akt, neboť pokud o tom uvažujeme, uvědomujeme si, že člověk nemá jiný prostředek, jak prožívat ‚nyní‘ a jak je ‚zpřítomnit‘, ‚aktualizovat‘, než ten, že tuto přítomnost realizuje promluvou zasazenou do okolního světa“ (1974: 83).

S BENVENISTEM tedy zdůrazňujeme, že pro divadlo je charakteristický stálý prézens divadelního představení a nutnost vztahovat každou fikci k přítomnému vypovídání tohoto představení.

Jevištní čas obsahuje jistý počet indexových znaků, totiž deitík svědčících o jeho „umístění“ v prostoru i postavách. (*Deixis**).

trospektivním poznávání doby vzniku díla. A také časová logika fabule není trvale fixována, ale vytváří se podle perspektivy, kterou jsme zvolili pro rekonstrukci fabule a pro hodnocení událostí, o nichž vypravuje. Ten, kdo chce dnes interpretovat klasickou hru, musí tedy uvažovat o vztahu mezi všemi třemi rovinami historičnosti. Ty však nikdy nejsou ani na stejné úrovni, ani rovnomocné: zdá se, že přechod z jedné epochy do druhé je vždy spojen s jistým *stlačením*: doba nejnovější (doba jevištního vyprávění) k sobě „přitahuje“ dobu vzdálenější. Vezměme jako příklad MARIVAUXOVU hru *Triumf lásky / Triomphe de l'amour*: zatímco doba vzniku, 18. století, k sobě „přitáhla“ dobu fiktivní řecké antiky, do níž je situována fabule, 20. století k sobě „přitahuje“ 18. století, v němž vznikl text, i s jeho vazbou na řeckou antiku. Z hlediska časových rovin je důležitý cílový proces (tedy dnešek) a způsob, jakým poslední časová dimenze (tj. dimenze, která se dostává k současnému divákovi) sémiotizuje (znakově vyjadřuje) dimenze předcházející a jakou jim dává funkci. Není možné vidět všechny tři druhy historičnosti v téže rovině a jako tři různé odkazové světy: jsme schopni proniknout pouze k systému jejich postupného fungování a pochopit, jak se každý soubor obráží v souboru, který ho časově následuje.

c/ Manipulace s časem jevištním a časem mimojevištním

Oba časy se mohou stát předmětem následujících operací: koncentrace/expanze, zrychlení/zpomalení, zastavení/rozběhnutí, návrat zpět/promítnutí dopředu. Manipulace s jedním z nich se však nutně obráží v druhém. Chci-li například koncentrovat dramatický čas fabule, budu muset jednak ukázat jevištní čas tak, aby tuto koncentraci evokoval, jednak dát jevištním akcím (realizovaným či evokovaným) dostatečnou rychlost. Jestliže naopak jevištní čas maximálně zpomalím a „roztáhnu“ – jak to dělá např. R. WILSON –, konstatuji tím pomalost odpovídajícího procesu v možném fiktivním světě, který je nutné spjat se světem naším. WILSONOVA „jevištní pomalost“ tak může ironicky a protimluvem odkazovat k rychlosti a brutálnosti mezilidských vztahů. Jevištní čas tak v každém okamžiku „uniká“ jinam, někam, kde se mimo-

jevištní čas a svět stávají fikcí, a tato vnější dimenze naopak neustále hrozí svým vpádem na jeviště a do jevištního času divadelní události.

Je tedy možné říci, že divadelní čas je proměnlivý, a někdy dokonce překotný.



Přestávka, historie a příběh, dramatický text, jednoty.



Langer, 1953; Pütz, 1970; Weinrich, 1974; Lagrave, 1975; Ricœur, 1983, 1984, 1985; Slawińska, 1985; Mesguich, *L'Éternel Éphémère*, Paris, Seuil, 1991; Garcia-Martinez, 1995; Pavis, 1996.

ČASOPROSTOROVÉ ÚDAJE



Fr. *indications spatio-temporelles*, angl. *spatio-temporal indications*, něm. *Information über Raum und Zeit*, šp. *indicaciones espacio-temporales*.

Tak bychom mohli označit (a jasně odlišit od *scénických poznámek**) explicitní zmínky v dramatickém textu, které se týkají prostoru, času, ale také jednání postav, jejich postojů a hry obecně. Tyto zmínky, které čtenář či divák „slyší“, přispívají k vytváření fikce. Nemusí být nutně inscenačně (jevištně) ztvárněny, ale to, že je nerespektujeme nebo je zcela obejdeme, není nikdy „nevinné“, což pozorný divák vždycky odhalí. Režiséra naopak nic nenutí, aby ve své inscenaci konkretizoval *scénické poznámky*, které divák „neslyší“ a jejichž statut se liší od statutu *dramatického textu**, k němuž náleží časoprostorové určení.

ČERNÁ KOMEDIE



Fr. *comédie noire*, angl. *black comedy*, něm. *schwarze Komödie*, šp. *comedia negra*.

Žánr blízký tragikomedii. Je *komedií* pouze svým označením, její vidění je pesimistické, zbavené iluzí, ale chybí mu tragické řešení. Popírá hodnoty a za „dobrý“ konec vděčí pouze zásahu ironie. (Např.: *Kupec benátský*, *Veta za vetu*, ANOUILHOVY černé hry, DÜRRENMATTOVA *Návštěva staré dámy / Der Besuch der alten Dame*.)

vysvětlit, že divadlo se obejde bez jakéhokoli jevištního zobrazení, jakmile mluví slovem či gestem *ukáže*, odkud mluví. Přes využití nejrůznějších epických prostředků (vyprávění, komentář) divadlo zůstává místem deiktického vyjadřování, a toto vyjadřování dodává scéně emocionálního zabarvení. Dramatický text bychom tedy neměli chápat jen jako fabuli nebo napodobení skutečnosti, ale jako prostorové předvedení různých promluv, jako „dynamický proces křížení diskurzivních instancí“ (SERPIERI, 1977). Není zapotřebí vypravěče, který by popisoval deiktickou situaci, neboť tato situace se ukazuje (*ostenze**) a scéna stále „žije“ v přítomnosti. Výzkumy, které se zabývaly členěním dramatického textu ve vztahu k zaměření promluvy, k relacím mezi postavami a k celkovému zaměření dialogu, k jeho kulminaci, pauzám nebo cykličnosti, lze tedy pokládat za legitimní.

4/ Určení textových deiktik však nemůže vystihnout celek představení, které používá mnoha dalších deiktik. Jsou to především:

a/ Scénografie

Scénografie orientuje souhrn divadelních znaků, sdělovaných scénou, vzhledem k divákovi. Ani ten nejlepší soubor nic nezumně v prostoru, který odporuje dramatické situaci hry.

b/ Gestičnost a mimika

Text se nejen *říká*, může se např. příjemci „vmést do tváře“, může se pronášet „jen zlehka, nevážně“, či může se „šířit“. Mimika jej dále moduluje („odstiňuje“), *modalizuje** a vysílá požadovaným směrem.

c/ Přejchod z roviny skutečnosti do roviny obraznosti či fantazie

Promluva neustále kolísá mezi konkrétní jevištní situací a obraznou rovinou, kde je deiktická orientace zcela fantazijní a proměnlivá. Lze tedy rozlišovat deiktické prvky konkrétní a obrazné a sledovat, jakým způsobem přecházejí jedny v druhé.

d/ Inscenace

Inscenační praxe organizuje a relativizuje všechny scénický pohyb v metadeixi: výsled-

kem je to, čemu BRECHT říká *gestus**, jímž se inscenace obrací k divákovi.



Přítomnost, segmentace, divadelní sémiologie, pragmatika.



Honzl, 1940; Jakobson, 1963: 176–196; Veltruský 1977; Serpieri, 1977; Serpieri et al., 1978.

DĚJSTVÍ, JEDNÁNÍ, AKT



Z lat. *actus*, jednání, činnost, čin.
Fr. *acte*, angl. *act*, něm. *Akt*, šp. *acto*.

Vnější členění hry na části, které jsou ve vztahu k času a průběhu děje významově přibližně rovnocenné.

1/ Strukturální principy

Rozdělení na jednotlivá dějství a přechody mezi nimi se během historie západního divadla naznačovalo nejrůznějšími prostředky. Totéž platí o prostředcích, jimiž se naznačuje změna dějství: vstup *chóru** (GRYPHIUS), spuštění opony (od 17. století), změna osvětlení či „zatmění“, hudební refrén, nápisy atd. Tyto předěly mezi akty totiž odpovídají velmi rozmanitým potřebám (kdysi šlo především o nutnou výměnu svíček a dekorací).

a/ Časové předěly

Dějství někdy vyznačuje určitou časovou *jednotku**, např. jednu část dne v případě francouzského klasicistního dramatu, či jeden den v případě divadla španělského zlatého věku, někdy, ale vzácně, může pokrývat delší časový úsek.

Dějství je jako časová a narativní jednotka definováno spíš svými hranicemi než obsahově: končí odchodem všech postav či výraznou proměnou časoprostorové kontinuity, a fabule se tak rozděluje na větší časové úseky.

b/ Naratologické předěly

Jde o zásadní kritérium pro rozdělení hry na jednotlivá dějství. Od dob ARISTOTELOVÝCH panuje názor, že drama musí představovat jeden děj, který lze rozložit na vzájemně organicky propojené části, ať už v rámci *fabule** dochází ke zvratu, či nikoliv. V rámci takové naratologické struktury pak vnitřní

dělení odpovídá obecně stanoveným dějovým jednotkám, jež se seskupují do třířázové organizace:

- *protáze* (expozice a uvedení jednotlivých dramatických prvků do chodu);
- *epitáze* (komplikace, zauzlení);
- *katastrofa* (vyřešení konfliktu a znovuuvedení do normálního stavu).

Tyto tři fáze, které zhruba odpovídají ternárním (trojdobým) naratologickým modelům, jsou základem každé hry vytvořené na základě aristotelovské matrice; představují magickou trojku, o kterou se tento typ dramaturgie opírá. HEGEL (1832) rovněž vydvihuje tři základní okamžiky: 1. vznik konfliktu; 2. srážka, střetnutí; 3. vyvrcholení a usmíření. Od tohoto modelu, který je (u tohoto typu dramatiky) všeobecně uznáván jako logický a kanonický, lze odvodit velké množství variant, neboť vnější členění hry nemusí být vždy třířázové (*analýza vyprávění, dramatická struktura**).

2/ Vývoj počtu dějství

Řecká tragédie nezná dělení na dějství. Její rytmus udávají vystoupení chóru, která od sebe oddělují jednotlivé epizody (v počtu dvou až šesti). Teprve římscí autoři (HORATIUS, DONATUS ve svém komentáři k TERENTIOVI) a teoretici období renesance provedou formální dělení na dějství, přičemž do ternárního schématu vsouvají další dva prvky a tím se zvyšuje počet dějství na pět. Druhé dějství, v němž se rozvine zápletky, zajišťuje přechod od expozice k vyvrcholení. Čtvrté dějství zase připravuje rozuzlení, naposledy si pohrává s napětím, či vytváří klamné řešení. Podle HORATIOVÝCH rad používá pět dějství již SENECA. Ve Francii se v 17. století stává hra o pěti dějstvích závaznou normou: je vyvrcholením standardizované dramatické struktury. Základní princip je od této chvíle vědomý, tj. jednání musí postupně směřovat k nutnému rozuzlení. Zlomky mezi jednotlivými dějstvími neovlivňují ani kvalitu děje, ani jeho jednotu. Pouze udávají jeho rytmus a vytvářejí soulad formy s obsahem dějství: klasicistní norma totiž vyžaduje vyrovnaná dějství, z nichž každé vytváří samostatný celek, který zazáří „svou specifickou krásou, to znamená buď událostí, nebo vášní, nebo

jinou podobnou věcí“ (D'AUBIGNAC, 1657, VI, 4, 299).

Dějství má v této estetice roli katalyzátoru a určité brzdy jednání: „Je to stupeň děje, jeden dějový krok. A každý básník musí začít právě tímto rozdělením celkového děje na jednotlivé stupně. [...] Části dialogů pak odpovídají vteřinám, scény minutám a dějství hodinám“ (MARMONTEL, 1763, čl. „Dějství“).

3/ Jiné typy dramatické struktury

V období klasicismu (a neoklasicismu: FREYTAG, 1857) je dělení na tři až pět dějství považováno za univerzální a přirozené. Ale ve skutečnosti je jím jen u tohoto typu dramatiky, založené na časoprostorové jednotě děje. Jakmile se děj protahuje, nebo nemá povahu harmonického kontinua, pětiaktové schéma se ukazuje jako překonané. Texty SHAKESPEAROVY, LENZOVY, SCHILLEROVY, BÜCHNEROVY či ČECHOVY vytvářejí spíše sled *scén** či *obrazů** (viz SZONDI, 1956). A přestože mnozí z těchto dramatiků zachovávají pro jednotlivé části název „dějství“ (a „scéna“), jejich texty jsou ve skutečnosti řadou volně propojených obrazů. Tak je tomu například u SHAKESPEARA, jehož hry byly rozděleny na dějství a scény až v pozdějších vydáních, u španělských dramatiků, kteří v zásadě své texty komponovali jako tři po sobě jdoucí „dny“, a u většiny autorů postklasicistních a postromantických.

Jakmile se kritériem pro dělení hry na dějství stane kromě jednání i doba, dějství má tendenci zahrnout určitý dramatický moment, určitou „epochu“, a zaujmout „postavení“ obrazu. K tomuto jevu dochází již v 18. století (*měšťanské drama*), výrazně se projevuje ve století devatenáctém (HUGO) a za našich dnů je základní charakteristikou dramatiky epické (WEDEKIND, STRINDBERG, BRECHT, WILDER). Již DIDEROT upozornil – aniž si toho byl vědom – na přechod od dějství k obrazu, od dimenze *dramatické** k dimenzi *epické**: „Jestliže básník dobře uvážil námět hry a dobře rozdělil její děj, bude moci každé jednání nějak pojmenovat; stejně jako se v epické básni říká sestup do podsvětí, pohřební hry, výčet vojska, zjevení Achilleova ducha, říkalo by se v dramatické básni dějství podezření, dějství zuřivosti, dějství poznání nebo obětí“ (DIDEROT, 1758; 1983: 136).

ex machina neočekávaný zásah postavy či moci, která se objeví na konci hry jakoby zásahem prozřetelnosti a vyřeší situaci. Podle ARISTOTELA (*Poetika*) smí *deus ex machina* zasahovat „buď pro to, co se stalo dříve a co člověk nemůže vědět, nebo pro to, co se stane později a pro co jest potřebí předpovědi a božího poselství“ (1454b; 1948, 47). Tento typ rozuzlení tedy přináší dokonalé překvapení.

2/ Dramatik se často uchyluje k tomuto prostředku tehdy, není-li logické řešení možné a je zapotřebí rázným způsobem zakončit veškeré konflikty a vyřešit rozpory. Je-li divák stoupcem filosofie považující boží či iracionální zásah za *pravděpodobný**, není ani *deus ex machina* vnímán jako nepřirozený a nerealistický.

3/ Komédie používá triky připomínající *deus ex machina*: poznání či návrat dramatické postavy, objevení skrytého dopisu, neočekávané dědictví atd. Lidskému jednání je tak příznána určitá míra náhody. V případě tragédie však *deus ex machina* není dílem náhody, nýbrž nástrojem vyšší moci. Jeho zásah je více či méně motivován a jako nepřirozený a nereálný se jeví pouze napovrch.

4/ *Deus ex machina* někdy dodává zakončení hry ironické zbarvení, aniž vytváří iluzi pravděpodobnosti či vyžaduje epilog. Stává se prostředkem, zpochybňujícím účinnost božských či politických řešení. Například závěrečný příchod policejního úředníka v *Tartuffovi*: MOLIÈRE tady spiklenecky mrká na krále, ale zároveň odhaluje moc a nebezpečnost náboženských pokrytců ve společnosti 17. století. BRECHT zase v *Žebrácké* (či *Krejcarové*) *opeře* / *Die Dreigroschenoper* a v *Dobřím člověku ze Sečuanu* / *Der gute Mensch von Sezuan* použil tento postup, aby mohl „skončit bez konce“ a tak vést publikum k vědomí, že může samo zasahovat do společenské reality. V současnosti se *deus ex machina* stává oblíbeným ironickým dvojníkem dramatika.



Motivace, epilog, poznání (rozpoznání).



Spira, 1957.

DIALOG



Z řec. *dialogos*, rozmluva mezi dvěma osobami.

Fr. *dialogue*, angl. *dialogue*, něm. *Dialog*, šp. *diálogo*.

Rozhovor dvou nebo více postav. Dramatickým dialogem většinou rozumíme slovní komunikaci mezi postavami. Existují však i jiné varianty dialogu: rozmluva postavy viditelné s postavou neviditelnou (*teichoskopie**), člověka s bohem či duchem (viz *Hamlet*), živé bytosti s neživou (dialog s přístrojem nebo „rozhovor“ přístrojů, telefonický hovor atd.). Základním rysem dialogu je princip výměny a alternace při *komunikaci**.

1/ Dialog a dramatická forma

Dialog dramatických postav je často považován za základní a příkladnou formu dramatu. Chápeme-li divadlo jako předvádění jednajících postav, dialog se „přirozeně“ stává nejoblíbenější výrazovou formou. *Monolog** se naopak mnohdy zdá být nahodilou, rušivou ozdobou, která málo odpovídá požadavku pravděpodobnosti mezilidských vztahů. Dialog lépe vystihuje způsob komunikace mluvčích subjektů: *efekt reálnosti** je tu velice silný, neboť divák má pocit, že přihlíží důvěrně známé formě komunikace mezi lidmi.

2/ Od monologu k dialogu

Rozlišení těchto forem dramatického textu je sice užitečné, bylo by však nerozvážné stavět je systematicky proti sobě. Dialog ani *monolog** se nevyskytují v absolutní formě: hranice mezi nimi je velice volná a na ose monolog-dialog existuje pro každou z těchto forem několik stupňů (MUKAŘOVSKÝ, 1941). Kupříkladu dialog v klasicistním dramatu je spíše organizovaným sledem samostatných monologů než živou výměnou replik (jak ji známe z každodenní komunikace). A naopak mnohé monology bývají přes svou typografickou jednodušnost a jediný vypovídající subjekt dialogy mluvčího s jednou částí vlastního já, s vymyšlenou postavou či s okolním světem.

3/ Typologie dialogů

Nemělo by smysl registrovat všechny možné varianty dialogu, proto se spokojíme s rozlišením podle několika kritérií:

a/ Podle počtu postav

Znalost *situace**, v jaké se nacházejí protagonisté, umožňuje rozlišit několik typů komunikace (rovnost, podřízenost, třídní a psychologické vztahy).

b/ Podle rozsahu

O dialogu hovoříme tehdy, jestliže na sebe repliky jednotlivých postav navazují v dost rychlém tempu. V opačném případě je dramatický text pouhým sledem monologů, mezi nimiž existují jen vzdálené vazby. Nejzřejmější a nejpůsobivější formou dialogu je slovní souboj neboli *stichomytie**. V délce jednotlivých promluv se odráží i celkový dramatický model hry. Například v klasicistní tragédii, které nejde o naturalisticky přesné znázornění mluvy postav, jsou tirády vystavěny podle pevně daného rétorického modelu, kdy mluvčí – často velice logickým způsobem – uvádí své argumenty, na které partner bod za bodem reaguje. V naturalistickém divadle chce dialog naopak věrně obrazet každodenní lidskou mluvu, se vším, co v ní je násilného, eliptického či nevyjádřitelného; snaží se o co největší spontánnost, odmítá organizaci a strukturu, často bývá redukován na výkřiky a mlčení (HAUPTMANN, ČECHOV).

c/ Podle vztahu k jednání

V divadle je podle nepsané konvence dialog (a každá promluva dramatických postav) „slovním jednáním“ (PIRANDELLO). Pouhý průběh verbální aktivity postav stačí k tomu, aby si divák okamžitě představoval změny, ke kterým dochází v dramatickém světě, v aktuálním schématu i v oblasti dynamiky jednání. Vztah dialogu a jednání se nicméně v různých dramatických formách liší:

– v klasické tragédii dialog symbolicky zahajuje jednání, je zároveň jeho příčinou a důsledkem;

– v naturalistickém dramatu je dialog pouze viditelnou a druhotnou součástí jednání, zápletky se vyvíjí především v závislosti na situacích a na psychologické a společenské podmíněnosti charakterů: dialog slouží jako katalyzátor a barometr;

– dialog a promluva vůbec jsou jediné jednání, k němuž ve hře dochází: výkonné jednání spočívá v mluvním aktu a v tvorbě výpovědi (MARIVAUX, BECKETT, ADAMOV, IONESCO).

4/ Princip střídání

V dialogu se odehrává určitý typ výměny mezi *já* mluvčího a *ty* příjemce, přičemž mluvčí i posluchači se neustále ve svých rolích střídají. Cokoli je vyřčeno, nabyvá smyslu pouze v kontextu společenské vazby, která se tvoří mezi mluvčím a posluchačem. Tím lze vysvětlit, že dialog, který vychází ze samotné situace promluvy, je často vytvářen spíš narázkami než přenosem informace. Naopak monolog musí začít vyjmenováním postav či věcí, k nimž se obrací, vztahuje se totiž především ke světu, o němž hovoří. V případě dialogu se však jedno *já* obrací k jinému *já*, čímž je zdůrazněna fatická a metalingvistická funkce jazyka. Dialog umísťuje repliky do prostoru a v tomto křížení promluv mizí jakékoliv pevné těžiště nebo ideologicky jasný subjekt. Proto je v divadle tak těžké postihnout původ promluvy a mezi mnoha mluvčími uchopit skutečný ideologický subjekt.

Charakteristickým rysem dialogu je, že není nikdy ukončen, uzavřen, že stále vyzývá posluchače k odpovědi. Tak každý z mluvčích „vězní“ druhého ve vlastní promluvě a nutí ho reagovat v souladu s nabízeným kontextem. Každý dialog je jakýmsi taktickým soubojem dvou manipulátorů, z nichž každý se snaží vnutit svému protějšku vlastní předpoklady (logické a ideologické) a „zahnat“ jej do prostoru, který si pro sebe zvolil (DUCROT, 1972).


5/ Dialog v sémantické teorii promluvy

Monologickou či dialogickou povahu textu lze určit na základě celkového kontextu souboru replik jedné postavy, a dále na základě vztahů mezi jednotlivými takovými kontexty. Z tohoto hlediska existují tři typy dialogu:

a/ „Normální“ dialog: mluvčí subjekty sdílejí alespoň část výpovědního kontextu, mluví zhruba „o tomtéž“ a jsou schopny si vyměňovat jisté informace.

b/ Kontexty mluvčích jsou si naprosto cizí. Vnější formou jde sice o dialog, ale ve skutečnosti postavy na sebe jen vrší monology. Je to tzv. „dialog hluchých“. Němci tomu říkají „v rozhovoru se vzájemně míjet“ (*aneinander vorbeisprechen*). Tato forma nepravého dialogu se vyskytuje v postklasické dramatice,

DIVADELNÍ PŘEKLAD

 Fr. *traduction théâtrale*, angl. *translation*, něm. *Übersetzung*, šp. *traducción*.

1/ Specifičnost divadelního překladu

Abychom se vypořádali s teorií divadelního překladu, zejména překladu pro potřeby inscenace, musíme vzít v úvahu specifičnost *situace vypovídání**, jež je vlastní divadlu: jde o situaci, v níž herec podává text v daném čase a prostoru a obrací se k obecenstvu, které text a inscenaci bezprostředně přijímá. Reflexe procesu divadelního překladu by se měl zúčastnit odborník na překlad a zároveň režisér či herec, měla by být zajištěna jejich vzájemná spolupráce a překladatelský akt by měl být začleněn do mnohem širšího *překladu*, jímž je inscenace dramatického textu. Překlad „pro jeviště“ totiž značně přesahuje oblast pouhého převodu dramatického textu z jednoho jazyka do jiného. Snažíme-li se uchopit několik specifických problémů divadelního překladu (překladu pro divadelní jeviště a inscenaci), musíme mít na zřeteli dva následující body: *za prvé*, v divadle překlad prochází tělem herce a vstupuje do divákova sluchu; *za druhé*, nejde o pouhý překlad lingvistického textu, nýbrž o konfrontaci a komunikaci různých situací „vypovídání“ a rozdílných kultur, jež jsou od sebe vzdáleny v prostoru a v čase. Je proto důležité rozlišovat mezi překladem a *adaptací**, zejména brechtovskou (*Bearbeitung*, doslova „přepřacování“). Adaptace se v principu vymyká veškeré kontrole: „Adaptovat znamená napsat jinou hru, nahradit autora. Překládat znamená hru po pořádku přepsat, nic nepřidávat ani neubírat, nekrátit, nerozvíjet, nezaměňovat scény, neměnit postavy ani repliky“ (DÉPRATS in CORVIN, 1995: 900).

2/ Křížení (interference) situací vypovídání

Překladatel a text, který překládá, jsou na průsečíku dvou celků, k nimž každý z nich ve větší či menší míře náleží. Překládaný text je jak součástí textu a kultury výchozí, tak textu a kultury cílové, samozřejmě za předpokladu, že se převod týká jak výchozího textu (z hlediska jeho dimenze sémantické, rytmické, akustické, konotativní atd.), tak textu

cílového (který má mít stejné dimenze, způsobené cílovému jazyku a kultuře). K tomuto „normálnímu“ překladatelskému jevu se v divadle připojuje problém vztahu *situací vypovídání*. Tato situace je nejčastěji virtuální, protože překladatel ve většině případů pracuje na základě psaného textu; stává se však (ovšem zřídka), že překladatel přistupuje k textu, který bude posléze překládat, prostřednictvím konkrétní inscenace, tzn. vidí text „obklopený“ konkrétně realizovanou *situací vypovídání*.

I v tomto případě však překladatel dobře ví, že jeho překlad si (na rozdíl od filmového dabingu) nebude moci uchovat výchozí jazykovou situaci, nýbrž že se ocitne v jiné, budoucí jazykové situaci, kterou sám ještě vůbec, či téměř nezná. Při konkrétní inscenaci textu překladu vnímáme jazykovou situaci cílového jazyka a cílové kultury bez problémů. Vlastní inscenaci ale „předchází“ situace překladatele, která je mnohem složitější: překladatel totiž musí při práci upravit virtuální, v minulosti již uskutečněnou situaci vypovídání, s ohledem na situaci aktuální, kterou však sám (ještě) nezná. Než se tedy začneme zabývat vlastní otázkou dramatického textu a jeho překladu, musíme si uvědomit, že skutečná situace vypovídání (překládaného textu, který se ocitá v situaci recepce) je jistou transakcí mezi dvěma situacemi vypovídání, tj. situací výchozí a cílovou, a že tedy musí mírně „pošilhávat“ zpátky ke zdroji a notně kupředu, k cíli.

Divadelní překlad je hermeneutickým aktem podobajícím se mnoha jiným: i zde musím zahrnovat výchozí text praktickými otázkami vyplývajícími z jazyka, do kterého překládám – chci-li vědět, co vlastně říká. Musím se ho ptát: jsem-li já v dané situaci recepce, a máš-li ty být převeden do jiného jazyka, jenž je jazykem koncovým, cílovým, co pro mě a pro nás znamenáš, co mi (nám) říkáš? Tento hermeneutický akt spočívá v *interpretaci* výchozího textu: tzn., že má odhalit hlavní linie vyjádřené cizím jazykem a „přitáhnout“ tento cizí text k sobě (k cílovému jazyku, cílové kultuře) a odlišit jej tak od jeho původu, zdroje. Překlad nespočívá v hledání sémantické ekvivalence dvou textů, nýbrž v osvojení výchozího textu textem cílovým. Popis tohoto procesu *osvojování* se neobejde bez detailního pozorování dlouhé

ces:
až k
199

3/
Aby
kéb
pře
ky:
cen
livé
k n

výc
ze
mu
tov
kul

a/
tuá
aci
jen
T' j
je v
slo
no:
na
osl
tur
Př:
ak
by
tu

o j
či
pa
po
ry
ne
ný
vý
je
to
kr
ný
V
ně
př
of
tu
st

cesty od výchozího textu a výchozí kultury až ke konkrétní recepci obecnstvem (PAVIS, 1990).

3/ Série konkretizací

Abychom mohli pochopit proměny dramatického textu, který je nejdříve napsán, poté přeložen, dramaturgicky analyzován, scénicky ztvárněn (podán) a konečně vnímán obecnstvem, je zapotřebí rekonstruovat jednotlivá stadia jeho pouti od jedné konkretizace k následující.

Výchozí text (T^0) je výslednicí autorových rozhodnutí a formulací. Je čitelný pouze v kontextu té situace vypovídání, která je mu vlastní, zejména co se týče jeho intertextové a ideotextové dimenze, tj. jeho vztahu ke kultuře, která jej obklopuje a z níž vychází.

a/ Text psaného překladu (T^1) záleží na virtuální, minulé situaci vypovídání, a na situaci budoucího obecnstva, jež se stane příjemcem textu ve formě T^3 a T^4 . Přeložený text T^1 představuje první konkretizaci. Překladatel je v pozici čtenáře i dramaturga (v technickém slova smyslu) a vybírá si z virtuálních možností, jež mu překládaný text nabízí. Je dramaturgem v tom smyslu, že musí nejdříve uskutečnit *makrotextový* překlad, tj. dramaturgicky analyzovat fikci obsaženou v textu. Při rekonstituci fabule musí zvolit takovou aktanční logiku, která se pro daný text zdá být nejvhodnější; musí rekonstruovat dramaturgii textu, systém postav, stanovit čas a prostor, v němž probíhá jednání, autorovy či dobové ideologické postoje, jež jsou z textu patrné, individuální specifické rysy každé postavy i suprasegmentální rysy autora, který tihne ke sjednocení všech promluv, a konečně i systém ozvěn, opakování a vzájemných vztahů, který zajišťuje koherenci výchozího textu. Ale makrotextový překlad je možné realizovat pouze při četbě textu, tzn. při četbě textových a lingvistických mikrostruktur, a zpětně tudíž vyžaduje důsledný překlad právě těchto mikrostruktur. V tomto smyslu tedy divadelní překlad (stejně jako každý jiný literární překlad nebo překlad fikce) není pouhou lingvistickou operací; příliš se totiž dotýká stylistiky, kultury a fikce, než aby se bez těchto makrostruktur mohl obejít.

b/ Dramaturgický, tj. dramaturgii přípravený text (T^2) lze vždy vyčíst z překladu textu T^0 . Stává se dokonce, že se mezi překladatele a režiséra „vloží“ dramaturg (se svým T^2), který na základě četby překladu T^1 – do něhož již zasáhla dramaturgická analýza překladatele – a eventuální konzultace originálu T^0 systematizuje dramaturgický výběr a připravuje tak terén pro budoucí inscenaci.

c/ V následující etapě dochází ke konfrontaci textu (T^1 a T^2) se scénou: T^3 je tedy jevištní konkretizací, jíž se uskutečňuje *situace vypovídání*, při níž obecnstvo a obecně „cílová kultura“ okamžitě prověřují, zda text „projde“, nebo ne. Inscenace jako konfrontace dvou situací produkce, virtuální situace T^0 a aktuální situace T^3 , vytváří *jevištní text* a snaží se prozkoumat veškeré možnosti vztahů mezi znaky textovými a scénickými.

d/ Proces však ještě není u konce. Je totiž zapotřebí, aby divák tuto jevištní konkretizaci T^3 přijal a osvojil si ji. Tuto poslední etapu bychom mohli nazvat *recepční konkretizací* či *recipovanou výpovědí*. V tomto okamžiku dosahuje výchozí text svého cíle: konečně se prostřednictvím konkrétní inscenace dotýká diváka. Divák si text osvojuje na samém konci kaskády konkretizací a „mezi-překladů“, které výchozí text zužují či rozšiřují; text tedy musí být znovu a znovu hledán a tvořen. Není přehnané tvrdit, že překladatelská práce je zároveň dramaturgickou analýzou ($T^1 - T^2$), inscenací (režii) (T^3) a výzvou k obecnstvu (T^4), které se navzájem neznají.

4/ Podmínky recepce divadelního překladu

a/ Hermeneutická kompetence budoucího obecnstva

Viděli jsme, že překlad na konci své cesty dospívá k recepční konkretizaci, která posléze rozhoduje o užití a smyslu výchozího textu T^0 . Z toho vyplývá význam podmínek, v nichž se nakonec přeložená výpověď ocitá; tyto podmínky jsou specifické právě v případě divadelního obecnstva, které musí text *uslyšet* a zejména pochopit, co překladatele vedlo k jistým volbám a jaký „horizont očekávání“ u publika předpokládal (JAUSS). Hod-

nocením sebe sama i svého partnera si překladatel může vytvořit představu o tom, do jaké míry je jeho překlad vhodný. Překlad ovšem závisí i na dalších faktorech a kompetencích.

b/ Rytmická, psychologická a poslechová kompetence budoucího obecnstvá

Kritériem „dobrého“ překladu většinou bývá ekvivalence či alespoň rytmická a prozodická transpozice výchozího textu (T^0) a textu scénické konkretizace (T^3). Je zapotřebí brát v úvahu formu překládaného „poselství“, především jeho trvání a rytmus, jež jsou rovněž součástí poselství. Kritérium „hratelnosti a mluvnosti“ je zároveň platné, protože dohlíží na způsob recepce pronášeného textu, i problematiku, jakmile zdegeneruje v jakousi normu tzv. dobré, pravděpodobné jevištní mluvy a herectví. Je jisté, že herec musí být fyzicky schopen vyslovovat a hrát svůj text. Měl by se proto vyhýbat libozvučnosti, laciným formálním efektům a hromadění detailů, což škodí rychlému pochopení celku. Požadavek *hratelného* nebo *mluvného* textu mnohdy vede k určité normě správné mluvy, ke zjednodušení jak na úrovni větné rétoriky, tak na úrovni dechového a artikulačního výkonu herce. Inscenátorům tak v textu, který jde „dobře do úst“, hrozí nebezpečí banalizace.

Korelativní pojem *slyšeného a přijímaného (recipovaného)* textu závisí rovněž na obecnstvu a na tom, jaký emocionální účinek má text a fikce na diváky. Také zde pozorujeme, že současná inscenace již neuznává pravidla fonické správnosti, jasné promluvy a libivého rytmu, a normativní kritéria požadující snadno vyslovitelný a sluchu příjemný text jsou nahrazena jinými.

5/ Překlad a jeho inscenace

a/ Změna situace vypovídání

Překlad v podobě T^3 , tedy ten, který se již stal součástí konkrétní inscenace, je „zapojen“ do jevištní situace vypovídání pomocí systému deiktik. V tomto momentu se také může odlehčit od termínů, jež jsou srozumitelné pouze v kontextu, v němž se o nich vypovídá. Proto také dramatický text hojně využívá deiktiky, osobních zájmen, pauz, a popisy osob

a věci odsouvá do scénických poznámek: čeká, že to vše zprostředkuje inscenace.

Tato vlastnost dramatického textu (a tedy i jeho překladu pro jeviště) herci umožňuje doplňovat repliky nejrůznějšími akustickými, gestickými, mimickými prostředky a změnami postojů. Do hry tak vstupuje každý herecův rytmický zásah do dramatického textu, intonace, která je výmluvnější než dlouhé promluvy, frázování, které zkracuje či prodlužuje tirády, strukturuje text a zase tuto strukturu ruší: stejně jako gestické prostředky, které umožňují interakci mluvy a těla.

6/ Překlad jako inscenace

V řadách překladatelů a režisérů vznikly dva různé přístupy k překladu a inscenaci: debata mezi nimi připomíná debatu mezi stoupenici textu a *inscenace*.*


— Překladatelé, kteří žárlivě strážejí svoji autonomii a jsou toho názoru, že jejich práce může být publikována samostatně, že není vázána inscenací, tvrdí, že překlad inscenací nepředurčuje, nýbrž že budoucím režisérům nechává volnou ruku. Takový postoj zastává např. J.-M. DÉPRATS (*in* CORVIN, 1995).

— Jejich oponenti považují překlad za inscenaci a argumentují tím, že text překladu obsahuje a řídí svoji vlastní inscenaci. Znamenalo by to, že v dramatickém textu (originálu i překladu) je přítomna *předinscenace** (jakási *implicitní inscenace*), což vyvolává kritiku tehdy, prohlásíme-li, že je nutné brát takový předobraz v úvahu, když připravujeme překlad a vlastní inscenaci. DÉPRATS tuto radikální opozici mezi dvěma přístupy nuancuje: „Existují sice případy, kdy překladatelský záměr nelze oddělit od konkrétního záměru scénického, avšak skutečně velký překlad, k němuž se uchylují různé inscenace, existuje nezávisle na jakémkoli konkrétním představení“ (901).


6/ Teorie „jazyka-těla“

Takto označujeme spojení gesta a slova. V rámci určité kultury a jazyka jde o specifickou regulaci rytmu (gestického a vokálního) a textu. Je nutné zjistit, jaký typ gestického a rytmického „vypovídání“ odpovídá výchozímu textu, a potom najít odpovídající „jazyk-tělo“ v cílovém jazyce. Při práci na překladu

je tedy nezbytné vytvořit si vizuální a gestický obraz „jazyka-těla“ ve výchozím jazyce a kultuře a snažit se o jeho osvojení prostřednictvím „jazyka-těla“, který je naopak vlastní jazyku a kultuře cílové. Často je zdůrazňována nutnost rekonstruovat pomocí herectví a inscenační práce „fyzičnost“ výchozího jazyka a odhalit, jak je v něm ukotveno gesto a tělo. Vždy přitom jde o setkávání „jazyka-těla“ výchozí kultury/jazyka s „jazykem-tělem“ kultury/jazyka cílového.

 *Théâtre public*, č. 44, 1982; Pavis, 1987b, 1990; *Sixièmes Assises*, 1990.


DIVADELNÍ ŘEDITEL

 Fr. *directeur de théâtre*, angl. *theatre manager*, něm. *Theaterleiter*, *Intendant*, šp. *director de teatro*.

Ředitel divadla, administrátor, *intendant* (v Německu) či umělecký šéf (režisér) jmenovaný ministerstvem, není pověřen pouze ekonomickou správou divadla, nýbrž odpovídá také za jeho estetickou koncepci. Často uvažuje stejně jako ředitel v prologu GOETHOVA *Fausta*: „Rád proto do noty bych trefil davu, zvláště proto, že je živ a nechá žít“ (překlad O. Fischer). J. LASSALLE, bývalý ředitel *Comédie-Française*, si stěžuje na „dábelskou kastu ředitelů-režisérů“ (1990: 30).

Ředitel je tu od toho, aby připomínal, že správa divadla je nedílnou součástí tvorby: zasahuje nejen do celkového rozpočtu, ale i do programu. Proto má pochopitelně sklon k systému předplatného, který divadlu zaručuje hladký průběh sezony, tůhne k osvědčeným hrám i stylům a pouští se pouze do projektů, o jejichž rentabilitě je předem přesvědčen: odtud nejrůznější ekonomická omezení, s nimiž musí bojovat mládé soubory a režiséři. Kulturní politika (a podpora státních divadel) tedy už v žádném případě nezaručuje přežití umění, ani průměrného.

DIVADELNÍ SÉMIOLOGIE

 Fr. *sémiologie théâtrale*, angl. *semiology of theatre*, *semiotics of theatre*, něm. *Theatersemiotik*, šp. *semiologia teatral*.

Sémiologie je věda o znacích. Divadelní sémiologie je metoda analýzy textu a (nebo) představení, jež si všímá formální organizace díla a dynamiky procesu vytváření významové roviny, který vzniká společným přičiněním divadelních tvůrců a publika.

Sémiologie je podle M. FOUCAULTA „soubor poznatků a technik, které umožňují rozlišit, kde jsou znaky, definovat, co je ustavuje jako znaky, poznat jejich vazby a zákony jejich zřetězení“ (1966: 44; 2000: 45). Sémiologie se nezabývá stanovením významu* (*signification*), označováním, tedy vztahem díla ke světu (tato otázka spadá do kompetence *hermeneutiky**: a literární kritiky), nýbrž způsobem vytváření smyslu* v průběhu divadelního procesu, tj. od četby dramatického textu režisérem po jeho interpretaci divákem. Jedná se o disciplínu „starou“ a zároveň „moderní“: problematika znaku a smyslu stojí v centru veškeré filosofické reflexe, ale sémiologické (či sémiotické) studie *stricto sensu* začínají u PEIRCEA a SAUSSURA. SAUSSURE ve svém *Kursu obecné lingvistiky / Cours de linguistique générale* shrnul obsáhlý program sémiologie takto: „Lze si tedy představit vědu, která studuje život v životě společnosti. [...] Ukázala by nám, z čeho sestávají znaky, které zákony je řídí“ (1915: 32–33; 1996: 52). Aplikací sémiologie (či vytvořením vědomé metody) na divadelní tvorbu se ve třicátých letech zabýval Pražský lingvistický kroužek (ZICH, 1931; MUKAŘOVSKÝ, 1934; BURIAN, 1938; BOGATYREV, 1938; HONZL, 1940; VELTRUSKÝ, 1941). O této škole viz MATĚJKA a TITUNIK, 1976; SLAWIŃSKA, 1978; ELAM, 1980.

1/ „Sémiologie“ nebo „sémiotika“?

Rozdíl mezi těmito dvěma pojmy není ani pouhý terminologický spor, ani výsledek zápasu mezi americkým výrazem *semiotics* (PEIRCE) a francouzským *sémiologie* (SAUSSURE), ale spočívá v zásadním rozdílu mezi dvěma modely znaku*. SAUSSURE charakterizuje znak spojením signifiant (označující) a signifié (označované), PEIRCE k těmto dvěma termínům (které označuje jako *representant* a *interpretant*) přidává třetí, a sice termín *referent*, tzn. realitu označenou, denotovanou znakem.

Je zvláštní, že GREIMAS ve svých studiích (1966, 1970, 1979) používá pro PEIRCEOVU

pouze v celkovém kontextu situace; platí jen podle svého postavení a rozdílů v konstelaci sil dramatu.

2/ Situace a inscenace


Podle některých vědců (JANSEN, 1968, 1973) lze hranice situace stanovit spojením určitého textového segmentu se scénickými prvky, jež se po určité době nemění. Situace hraje roli prostředníka mezi textem a představením, neboť text je vždy členěn s ohledem na scénickou hru, zvolenou pro danou situaci.

3/ Situace a podtext

Vlastností situace je, že existuje, aniž musí být textem explicitně „vyjádřena“ či popsána. Je součástí extralingvistické, scénické dimenze, toho, co postavy beze slov dělají a vědí. Proto také „hrát situaci“ (na rozdíl od „hraní textu“) pro herce a režiséra neznamená pouze sdělovat text, ale rozvrhovat a řídit herecké jednání i pauzy tak, aby vznikla určitá zvláštní atmosféra a situace. V tomto případě je situace „klíčem“ k rozehrávané scéně. Pojem situace má blízko k pojmu *podtext**. Nabízí se divákovi jako struktura celku, umožňující jeho pochopení, je pro něj relativně pevným záchytným bodem, od kterého se kontrastně odvíjejí různá a proměnlivá stanoviska postav.


4/ Situace nebo text?

Krajním důsledkem tohoto procesu je, že text je nakonec pojímán jen jako podružná emanace situace, že ztrácí svou autonomii a sílu a stává se pouhým „epifenomenem situace“ (VÍTEZ), tj. jejím průvodním jevem. V divadle založeném na realistických situacích se postavy a situace nakonec stávají jedinou skutečností a text se odsouvá do druhotné pozice jako projev vyplývající ze situace. Tento obrat může být nebezpečný proto, že na text se pak pohlíží jako na obyčejný scénář, který nelze posuzovat samostatně, mimo situaci a konkrétní inscenaci. Někteří režiséři zareagovali na tuto „situační invazi“ tím, že chtějí hrát text, nikoli situaci: „Pronášeli herec slovo, zajímám se právě o toto slovo a o myšlenkové asociace, které toto slovo vzbuzuje, a místo abych rozehrával situaci, rozehrávám sny, které ve mně tato situace vyvolává [...] sny, které slova vyvolávají ve mně i v hercích“ (VÍTEZ, *L'Humanité*, 12. 11. 1971):

 Situace vypovídání, jazyková situace, dramatický text.

 Polti, 1895; Propp, 1929; Souriau, 1950; Mauron, 1963; Sartre, 1973.

DRAMATICKÁ STRUKTURA

 Fr. *structure dramatique*, angl. *dramatic structure*, něm. *dramatische Struktur*, šp. *estructura dramática*.

Analýza dramatických struktur divadelního díla se do velké míry shoduje s *dramaturgií**. Obě tyto disciplíny se zabývají studiem specifických vlastností dramatické formy. Vytvoření strukturalistické metody pomohlo formalizovat jednotlivé vrstvy díla a každý jednotlivý jev začlenit do celkového schématu, takže se divadelní představení jeví jako velmi přesně zkonstruovaný útvar (*forma uzavřená**).

Pojem *struktura* naznačuje, že jednotlivé části systému jsou organizovány způsobem, který dává smysl *celku*. V každém divadelním díle je však nutné odlišit několik systémů: fabuli či děj, postavy, časoprostorové vztahy, jevištní konfigurace a *dramatický jazyk** v širším slova smyslu (jen tehdy totiž můžeme o divadle mluvit jako o specifickém *sémiologickém* systému).

1/ Dramaturgie jako studium dramatických struktur

Při analýze dramatických struktur textu si často pomáháme tím, že vytvoříme schéma jednání, jež vizuálně znázorňuje křivku dramatu. Sledujeme pak vývoj fabule: rozdělení na epizody, kontinuitu či diskontinuitu jednání, propikání epických prvků do dramatické struktury atd. (*forma otevřená, forma uzavřená**).

Mluvit o dramatické struktuře v *singuláru* je však možné pouze v případě historicky stěžejního, ale relativně omezeného aristotelovského, tj. klasického/klasicistního dramatu (tato dramatika odpovídá požadavkům ARISTOTELOVY *Poetiky* tím, že je uzavřená a dramatická, není otevřená ani manipulacím, ani epickému plynutí času). Tuto strukturu charakterizuje několik průkazných rysů: událost se odehrává v přítomnosti před divákem, teoreticky k ní patří napětí a nejis-

toti
ko)
dli
ml
tvi
dáv
„no
vol
tak
(j)l
at)
ho
uzl
2/
im-
Kon
lyz-
př
vid
dru
a z
vat
uk
nt
tur
dru
uol
dřl
str
tur
for
tra
vat
jed
ná
3/
Zk
sp
ob.
dra
ko
ob-
k v
nt-
de-
od
ko
str
am
mal

tota řešení; text je rozdělen mezi mluvčí, každý herec (aktér) má určitou roli a smysl díla vzniká jako výslednice jednotlivých promluv a rolí. Příprava jednání je tedy „objektivní“: básník nemluví sám za sebe, nýbrž dává slovo svým postavám. Drama je vždy „napodobení vážného a úplného děje určité velikosti“ (*Poetika*: §1449; 1948: 33), a to takové délky, „jež by se lehce zapamatovala“ (§1451; tamže: 37). Látka události je tedy soustředěná, sjednocená a je organizována teleologicky se zřetelem ke krizi, vývoji, rozuzlení či katastrofě.

2/ Kompozice dramatického díla: imanentní analýza

Kompozici díla (jeho strukturu) ozřejmí analýza návratných obrazů a témat: typy scén, příchody a odchody postav, souvislosti, pravidelnost, typické vztahy. Toto imanentní studium vychází pouze z viditelných prvků a z vnitřních vztahů hry; není nutné odkazovat k vnějšímu světu, který hra ukazuje a který je interpretován kritiky. Tuto imanentní strukturu nazývá J. SCHERER *vnější strukturou*, a staví ji proti *struktuře vnitřní*, tj. studiu „zásadních problémů, s nimiž se dramatik setkává při výstavbě své hry, a dokonce ještě dříve, než začne psát“ (1950: 12). *Vnější struktura*, kterou zde označujeme jako strukturu *imanentní*, je definována jako „různé formy, jichž může – následkem divadelní tradice nebo jevištních požadavků – nabývat hra jako celek, dějství, scéna jako nižší jednotka dějství, a konečně některé významné aspekty divadelní literatury“.


3/ Forma a obsah


Zkoumání struktury naráží na problematiku spojení odpovídající *formy** se specifickým *obsahem*. Neexistuje typická a univerzální dramatická forma (jak se domnívali teoretické klasicistního dramatu a HEGEL). Vývoj obsahů a nová znalost skutečnosti vedou k vytváření nové formy vyhovující předávání těchto obsahů. Jak ukázal P. SZONDI (1956), destrukce kanonické dramatické formy byla odpovědí na proměnu ideologické analýzy na konci 19. století. Definování dramatických struktur je dialektická operace. Proto nemá smysl zjišťovat, jak jsou „myšlenky díla“ („obsah“) „podány“ ve –vnější a podružné – for-

mě, ani věřit, že nová forma je nutně novou výpovědí o světě.


4/ Struktura a událost

Odhalení dramatických struktur, forem, principů kompozice a dramaturgie hry, ať jakkoli přesné, nikdy nedostačuje: pouze dílo geometricky převádí na vizuální strukturu tak, že se nakonec stává *reálnou* konstrukcí, předmětem představujícím kvintesenci díla, a toto dílo tak redukuje na strnulou konstrukci, existující nezávisle na kritické interpretaci. Dílo je však vždy v nějakém vztahu k vnějšímu světu, který je vykládá: „Strukturovaná struktura díla nás odkazuje ke strukturujícímu subjektu, stejně jako ke kulturnímu světu, do něhož vstupuje jako jeho součást, a to nejčastěji tak, že do něho vnáší neklid, svár a výzvu“ (STAROBINSKI, 1970: 23). Zkoumání dramatických struktur by tedy mělo být spíše určitou metodou strukturace než „fotografií“ struktury. Zvláště v divadle bude struktura vždycky předem určována tím, že divadelní představení má povahu *události**, a také neustále probíhající *tvorbou významu*, k níž je divák nucen.


 Hermeneutika, formalismus, realistické představení, sociokritika.


 Slawińska, 1959; Barry, 1970; Beckerman, 1970; Levitt, 1971; R. Durand, 1975; Kirby, 1976, 1987.

DRAMATICKÉ UMĚNÍ


 Fr. *art dramatique*, angl. *dramatic art*, něm. *dramatische Kunst*, šp. *arte dramático*.

Tento často používaný výraz obecně označuje „divadlo“, a to jak uměleckou praxi („dělat divadlo“), tak soubor her, textů a dramatické literatury, které slouží jako základ představení, resp. inscenace. Dramatické umění je tedy (rozumíme-li jím „drama“) jedním z literárních žánrů a zároveň je činností spojenou s tvorbou herce, který ztělesňuje či předvádí dramatickou postavu publiku.

 Podstata divadla, divadelní specifčnost, divadelnost, etnoscénologie.

 Arnold, 1951; Villiers, 1951; Aslanová, 1963.

DRAMATICKÝ AUTOR, DRAMATIK


 Fr. *auteur dramatique*, angl. *dramatist*, *playwright*, něm. *Bühnenautor*, *Dramatiker*, šp. *autor dramático*.


1/ Tento termín se dnes používá spíš než pojem *dramatický básník*, který je zastaralý a označuje ponejvíc autora písního ve verších.

Statut autora se v historii značně změnil. Ve Francii byl až do začátku 17. století autor považován pouze za „dodavatele“ textů. Až v osobě P. CORNEILLE se dramatik stává společensky uznávanou osobností a v přípravě divadelního představení má hlavní úlohu: jeho význam se může v dalším divadelním vývoji zdát až disproporční vzhledem k režii (funkce režiséra se objevuje, přinejmenším ve formě, která si sama sebe uvědomuje, až koncem 19. století) a především vzhledem k herci. „Herec má být takřka nástroj, na který autor hraje, houba, která vpíjí a beze změny vydává všechny barvy,“ jak říká HEGEL (1832; 1966, II: 338).


2/ Divadelní teorie se snaží autora nahradit globálním subjektem, subjektem kolektivní výpovědi, ekvivalentem románového vyprávěče. Takový autorský subjekt lze však v textu obtížně určit, s výjimkou *scénických poznámek**, promluv *chóru** či *rezonéra**. I tyto instance však zastupují dramatika pouze literárně a často jen klamně. Je tedy účelnější hledat autora ve struktuře díla, ve způsobu zpracování fabule, v montáži jednání a ve výslednici (ač obtížně identifikovatelné) perspektiv a sémantických kontextů mluvčích dialogů (VELTRUSKÝ, 1941; SCHMIDOVÁ, 1973). Klasické dramatické dílo, je-li formálně celistvé a jako celek se vyznačuje prozodickými a lexikálními suprasegmentálními rysy, prozrazuje vždycky charakteristické znaky svého autora, i když je promluva rozdělena mezi několik mluvčích.

3/ Na druhé straně je dramatik jen prvním (byť zásadním, neboť se při své práci se slovem opírá o nejpřesnější a nejpevnější výrazový systém) článkem procesu tvorby, v němž se dramatický text zplošťuje, redukuje, ale zároveň obohacuje *inscenační* a hereckou prací, konkrétním scénickým představením a diváckou recepcí.

 Divadelní hra, promluva.

 Vinaver, 1987, 1993; Corvin a Lemahieu in Corvin, 1991: 73–75. Viz revue *Les Cahiers de Prospéro*.

DRAMATICKÝ JAZYK


 Fr. *langage dramatique*, angl. *dramatic language*, něm. *dramatische Sprache*, šp. *lenguaje dramático*.

Chápeme-li dramatickou tvorbu jako celek, bez ohledu na historické epochy a žánry, mluvíme právem o dramatickém jazyce, který je třeba odlišit od jazyka filmového, literárního, románového, básnického atd. Podle LARTHOMASE „můžeme mluvit [...] o dramatickém jazyce za správného předpokladu, že i velmi odlišná díla používají stejný jazyk, který má tudíž, přes rozdíly formy, doby vzniku i účinku, určitý počet univerzálních charakteristických rysů“ (1972: 12). Tento jazyk je založen na *účinnosti* a má ty vlastnosti, které LARTHOMAS vyhledává v *dramatických textech** (a nikoli v inscenacích), a které VINAVER ve své knize *Dramatické rukopisy / Écritures dramatiques* souborně označuje jako „jednající slovo“ (1993: 9).

Existuje i opačná tendence, podle níž je dramatický jazyk především jazykem scénickým a zahrnuje, jak říká LEMAHIEU, inscenaci a dokonce i diváckou recepci: „Dramatický jazyk je kompozice textu, jeho režie, doplněná a přepsaná tvořivou projekcí diváka, „luštitele“ divadelního umění, který vstupuje do rafinované hry, v níž dekoduje jevištní znaky“ (in CORVIN, 1991: 488).

Domníváme se, že je výhodnější i nadále rozlišovat mezi *dramatickým jazykem** (či *rukopisem*), který čteme v dramatickém textu a *jevištním, scénickým** jazykem (či *rukopisem*), realizovaným na jevišti režisérem pro diváka.


DRAMATICKÝ POTENCIÁL, HYBNÁ SÍLA DRAMATU

 Fr. *ressort dramatique*, angl. *main spring of the action*, *dramatic potential*, něm. *Handlungspotential*, šp. *recurso dramático*.

1/ Dramatický potenciál nebo též hybná síla dramatu je mechanismus, který účinně – byť často skrytě – řídí jednání, organizuje smysl hry a podává klíč k motivacím a zápletce. Dramatický potenciál dramatu spočívá v motivacích jednotlivých postav, ve způsobu výstavby fabule, v *napětí** doprovázejícím jednání a ve všech divadelních postupech, jež společně vytvářejí takovou divadelní a dramatickou atmosféru, která zaujme divákovu pozornost: „Hlavním tajemstvím je líbit se a dojmout, / nalézt děje, jež by mne mohly poutat“ (BOILEAU, *Umění básnické / L'Art poétique*, 1674; 1997:198). Využití dramatického potenciálu, které je klasicistní dramatičtější povoleno a dokonce doporučeno, vždy předpokládá i zálibu ve snadných (laciných) efektech a skrytých motivacích chování: „Systém moderní tragédie využívá všech sil, které hýbou lidským srdcem,“ píše MARMONTEL.

2/ „Provázek, nitka“ (ficelle, string), obliba a přehnané využívání dramatického potenciálu, je ironický, hanlivý pojem označující to, co vzájemně spojuje jednotlivé epizody či postavy hry, co je „drží pohromadě“, co umožňuje jejich tvůrci, aby manipuloval svými postavami jako loutkami, jež „tahá za nitky, vodí na špagátích“ podle rozmarů zápletky. Jsou-li tyto strukturní a dramaturgické postupy příliš automatické a viditelné, jde o tzv. *dobře udělanou hru** a dramatik se stává řemeslným výrobcem, jehož virtuosita není nic víc než mechanická a rutinní technika (SCRIBE si například vysloužil přezdívku „Monsieur la Ficelle“, „Pan Špagátek“).

DRAMATICKÝ PROSTOR

 Fr. *espace dramatique*, angl. *dramatic space*, *space represented*, něm. *dramatischer Raum*, šp. *espacio dramático*.

Dramatický prostor je opak *prostoru scénického* (nebo *divadelního*). Divadelní prostor je viditelný a konkretizuje se v inscenaci. Dramatický prostor konstruuje divák nebo čtenář, aby si vytvořil rámec pro vývoj jednání a postav. Dramatický prostor je součástí dramatického textu a lze jej vizualizovat teprve tehdy, když jej divák imaginárně vytvoří.

1/ Dramatický prostor jako prostorová představa dramatické struktury

Dramatický prostor se utváří tehdy, když si vytváříme obraz dramatické struktury světa hry: tento obraz se skládá z postav, jejich jednání a vztahů v průběhu děje. Prostorové znázornění vztahů postav (tzn. vytvoření schématu na papíře) je projekcí *aktančního* schématu hry. Aktanční schéma vychází ze vztahu *subjektu* k určitému *objektu*, který se subjekt snaží získat. Ostatní aktanty krouží kolem těchto dvou pólů a dohromady vytvářejí dramatickou strukturu, kterou lze zviditelnit v dramatickém prostoru. J. LOTMAN (1973) a A. ÜBERSFELDOVÁ (1977a) podotýkají, že tento dramatický prostor se nutně dělí na dvě části, dva „dramatické podprostory“. Tento rozštěp je totéž co *konflikt* mezi dvěma postavami či fiktivními, či mezi přáním subjektu a objektem jeho přání. Jde o konflikt mezi dvěma *stranami*, dvěma dramatickými prostory, a každé vyprávění je pouze syntagmatickým uspořádáním (tj. lineární posloupností) těchto dvou paradigmat.

K této projekci dramatického prostoru není nutná žádná inscenace: četba textu stačí čtenáři k tomu, aby si vytvořil *prostorový* obraz dramatického světa. Tento obraz konstruuje na základě autorových *scénických poznámek** (jakési schéma *implicitní inscenace**) a *časoprostorových údajů** uvnitř dialogu (*slovní dekorace**). Každý divák má tedy vlastní, subjektivní obraz dramatického světa, stejně tak jako každý režisér volí jen *jednu* z možností konkrétního scénického prostoru. Proto – v rozporu s dosud obecným míněním – „dobrá“ *inscenace** nemusí být zrovna ta, která se snaží o největší shodu prostoru dramatického s prostorem scénickým (*text a scéna**).

2/ Výstavba dramatického prostoru

Dramatický prostor je neustále v pohybu: závisí na aktančních vztazích, které se musí nutně měnit, má-li hra vůbec obsahovat nějaké jednání. Dramatický prostor se skutečně zviditelňuje a konkretizuje teprve tehdy, když inscenace znázorní některé prostorové vztahy obsažené v textu. V tomto smyslu lze říci, že scénický prostor a inscenace jsou vždycky zčásti poplatné struktuře a dramatickému prostoru textu. Ani nejvynalézavější

ší režisér, který moc nedbá na text, který má inscenovat, nemůže úplně ignorovat mentální představu dramatického prostoru, již si během četby vytvořil (*text a scéna*).


Dramatický prostor je prostorem fikce (v tom se neliší od básně, románu či jakéhokoliv lingvistického textu). Konstruuje si ho jak z autorových poznámek, tak z vlastní představitivosti. Stavíme a modelujeme ho po svém a skutečná inscenace nám ho nikdy ani neukáže, ani nezničí. V tom je jeho síla i slabost, neboť „mluví k oku“ mnohem méně než konkrétní scénický prostor. Dramatický (symbolický) a scénický (vnímaný) prostor se v našem vnímání neustále mísí a prolínají, vzájemně si napomáhají, takže posléze nejsme schopni odlišit to, co nám bylo předvedeno, od toho, co jsme sami vytvořili. Právě v tomto okamžiku vstupuje do hry divadelní *iluze*. Taková je totiž podstata iluze: jsme přesvědčeni, že si nic nevymýšlíme a že přeludy, které máme před očima (a duchem), jsou skutečné (*denegace, popření**).

3/ Spojení dramatického prostoru a scénografie


Podoba dramatického prostoru, kterou si vytváříme při čtení textu, zpětně ovlivňuje scénický prostor a scénografii. Dramatický prostor totiž potřebuje ke své úspěšné konkretizaci takový scénický prostor, který mu slouží a umožňuje mu, aby projevil svou specifickou strukturu a dramatický prostor, založené na konfliktu a konfrontaci, tedy vyžadují prostor schopný účinně zdůraznit tyto protiklady.

Zde jsme u vzniku věčné otázky po prvenství scénografie nebo *dramaturgie** (ve smyslu dramatické struktury). Samozřejmě jedna podmiňuje druhou, ale na prvním místě bezpochyby stojí dramaturgická koncepce, tj. ideová otázka lidského konfliktu, motoru jednání atd. Teprve potom divadlo volí takový typ scénického prostoru, který nejlépe vyhovuje jeho dramaturgické a filosofické představě. Scéna je koneckonců jen nástroj, ne jařmo dané jednou provždy, které diktuje zákony dramatikům. V divadelní historii existovala nepochybně období, kdy určitý typ scénografie bránil dramatické analýze, a tím i znázornění člověka na divadle. Ale scénografie, která už dosloužila, se divad-

lo nakonec vždycky zřekne – a scénografie se přizpůsobí vývoji idejí a dramatu.


 Hintze, 1969; Moles a Rohmer, 1972; Sami-Ali, 1974; Issacharoff, 1981; Jansen, 1984.

DRAMATICKÝ PROVERB, PŘÍSLOVÍ

 Fr. *proverbe dramatique*, angl. *dramatic proverb*, něm. *dramatisches Sprichwort*, šp. *proverbio dramático*.

Literární žánr vycházející ze společenské hry, která ilustrovala v improvizovaném výstupu přísloví, jež mělo obecnost rozpoznat. Paní DE MAINTENON psala pro své chovance v Saint-Cyr dramatické proverbsy, jejichž sbírku vydal CARMONTELE v roce 1786. V 19. století tento žánr zdokonalili Henri DE LATOUCHE, Octave FEUILLET a především MUSSET (*S láskou nejsou žádné žerty / On ne badine pas avec l'amour; Dveře mají být buď otevřené, nebo zavřené / Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*). Dnes tento žánr existuje jen jako forma ludická a parodická. Mnohá díla ovšem svými tituly připomínají hádanky, mravní naučení či filosofické sentence, např. *Jak je důležité mít Filipa / The Importance of Being Earnest* O. WILDEA, BRECHTOVA *Výjimka a pravidlo / Die Ausnahme und die Regel*, nebo filmové komedie a proverbsy Erica ROHMERA.

DRAMATICKÝ TEXT

 Fr. *texte dramatique*, angl. *dramatic text*, něm. *dramatischer Text*, šp. *texto dramático*.

1/ Obtíže s definicí

Definice dramatického textu, která by ho odlišila od ostatních typů textu, je velmi obtížná, neboť současná dramatická literatura má tendenci přivlastňovat si pro jeviště jakýkoli text; extrémní případ – inscenace telefonního seznamu – nám už dávno nepřipadá jako divadelně nerealizovatelný vrtoch! Každý text může být zdivadelněn, jakmile se dostal na jeviště. A to, co bylo až do 20. století považováno za znak *dramatičnosti** – *dialógy**, *konflikt**, *dramatická situace**, po-

jem *postavy** –, přestalo být podmínkou *sine qua non* textu používaného na jevišti. Omezíme se zde proto na několik charakteristických rysů západní dramatiky.

2/ Možná kritéria dramatického textu

a/ Hlavní text, vedlejší text*

Text, který mají říkat herci, je často uveden *scénickými poznámkami** (či *didaskaliemi**), tj. textem vytvořeným autorem či režisérem. I když vedlejší text zdánlivě chybí, nalézáme někdy jeho stopy ve *slovní (verbální) dekoraci** či v tzv. *gestu* postavy (*gestus**). Statut slovní dekorace či gestu se však radikálně liší od statutu vedlejšího textu. *Časoprostorové údaje** obsažené v dialogu jsou jeho nedílnou součástí, čtenář ani divák je nemůže ignorovat, zatímco scénické poznámky nemusí inscenace respektovat.

b/ Text „objektivní“ a rozdělený

Dramatický text je – s výjimkou monologu – rozdělen mezi jednotlivé postavy-mluvčí. Dialog dává každé z nich stejnou možnost; zviditelňuje jednotlivé zdroje promluvy, aniž je podřizuje hierarchicky nadřizenému centru. Původ promluvy není jasně vyjádřen: repliky vypadají jako nezávislé na vypravěči či ústředním hlase. Číst nebo vnímat dramatický text znamená provádět jeho dramaturgickou analýzu, která objasňuje jeho prostor, čas, jednání a postavy.

c/ Fikcionalita

Strukturalistická poetika, vycházející ze strukturalismu a z teorie textu, už při dnešním rozmachu užívaných forem a textových materiálů nedokáže zahrnout a homogenně popsat celý soubor textové praxe a jejich kritérií. Rozlišování mezi literárním dramatickým textem a obyčejnou mluvou naráží na metodologickou nesnáz: každý „obyčejný“ text se může stát dramatickým tehdy, když je inscenován. Rozlišovací kritérium již není rázu textového, nýbrž pragmatického: jakmile je text uveden na scéně, je čten v *rámci**, který mu dodává měřítko fikcionalita a odlišuje ho od textů „obyčejných“, jejichž cílem je popis „skutečného světa“. SEARLE píše, že „neexistuje taková vlastnost textu (syntaktická či sémantická), jež by umožnila text identifikovat jako fikci“ (1982: 109).

d/ Vytvoření vztahu mezi kontexty

Postavy, které mají působit v jednom dramatickém světě, musí mít společnou alespoň část světa diskurzivního. V opačném případě spolu vedou „dialog hluchých“ a nedochází k žádné výměně informací (absurdní divadlo). Při čtení textu musíme studovat přechody mezi replikami, argumenty a akcemi, a nemá-li toto čtení skončit ve formální prázdnotě, musí brát v úvahu kulturní, historický i ideologický kontext. Žádná metoda – ani VINAVEROVA, přes všechna jeho tvrzení (1993: 893) – nás nedokáže „uvést přímo a bezprostředně do kontaktu s životem textu, bez jakýchkoli předběžných znalostí, například historických, lingvistických či sémiologických“.

e/ Text čtený, text hraný

Analyzujeme-li text, musíme si uvědomovat, zda jej čteme jako literární dílo, nebo skrze inscenaci: v druhém případě je už převeden do hlasů a scény a jeho interpretace je ovlivněna scénickým *vypovídáním*.

3/ Výstavba dramatického textu

a/ Okruh konkretizace

Bylo by nesprávné považovat dramatický text za pevnou, bezprostředně přístupnou entitu, jejíž pochopení je jednou provždy dáno. Text ve skutečnosti existuje pouze v četbě, která je vždycky situovaná historicky. Tato četba je závislá na společenském kontextu čtenáře a na jeho znalosti kontextu dané fikce. Mluvíme tedy spolu s MUKAŘOVSKÝM (1934) a VODIČKOU (1975), jimž dáváme přednost před INGARDENEM (1931, 1949), o procesu konkretizace textu, a snažíme se upřesnit okruh konkretizace vnímáním textových *označujících (signifiant, signifikantů)* a společenského kontextu, a tak dospět k možnému čtení (či možným čtením) daného textu (PAVIS, 1983a).


b/ „Nedourčená“ místa


Různá čtení textu a jejich rozdílné konkretizace osvětlují tzv. „nedourčená místa“ v textu. Ta ovšem nejsou ani univerzální, ani nejsou dána jednou provždy, nýbrž se mění ve vztahu k rovině čtení, zejména k objasnění společenského kontextu. Dramatický text je jako pohyblivý písek, na jehož povrchu jsou periodicky, porůznu rozmísťovány jak signá-

ly orientující recepci, tak signály záměrně udržující neurčenost, nejednoznačnost a ambivalenci. V divadle může mít jedna a táž epizoda fabule či slovní výměna naprosto odlišný význam, podle situace vypovídání, kterou si inscenace zvolila. Text, zejména text dramatický, je tedy nejen jako pohyblivý písek, ale také jako přesýpací hodiny: čtenář se rozhoduje, že osvětlí jednu část a tím jinou zatemní, a potom další, až do nekonečna. Pojem určení/neurčení je dialektický: pravdu má ten, kdo čte jako poslední. Čitelnost, řízenost recepce textu je zřejmá pouze ve vztahu k procesu orientace-dezorientace, který čtenáře „vede“ textem a střídá zachytané body s bludnými směry. V inscenaci (představení) tuto „klikatou“ četbu navíc provádí neustálé kolísání fikčního statutu: oscilace mezi iluzí a deziluzí, ztotožněním a odstupem, mimetickým efektem reálnosti a důrazem na formu a hru.


c/ Udržování a odstraňování dvojznačnosti

Je-li dramatický text tak nestálý, proměnlivý, musíme si klást otázku, jak se má používat, jak s ním máme nakládat. Nejen čtenář a režisér, ale i divák se musí rozhodovat o oblastech „nejistoty/jistoty“, o jejich pohybu a možnostech jejich identifikace. Naprosto nutné je například určit, zda je ambivalence – dvojznačnost – strukturální vlastností textu, či zda vyplývá pouze z neznalosti, či změny společenského kontextu. Každá inscenace už tím, že zviditelňuje slovní výměnu a situaci vypovídání, rozhoduje, vyznačuje to, co bude určeno a co zůstane dvojznačné.

 Mímojevištní prostor, mimotextový, promluva.

 Savona, 1980, 1982; Mančeva, 1983; Procházka, 1984; Thomasseau, 1984a, b, 1996; bibliografie in Pavis, 1985e, 1987, 1990, 1996; Swiontek, 1986; Sallenaveová, 1988; B. Martin, 1993.

DRAMATIČNOST A EPIČNOST, DRAMATICKÉ A EPICKÉ

 Fr. *dramatique et épique*, angl. *dramatic and epic*, něm. *dramatisch un episch*, šp. *dramático y épico*.

1/ Epické/dramatické

a/ Dramatičnost je princip konstrukce dramatického textu a divadelní inscenace, jehož zachování vytváří *napětí** mezi jednotlivými scénami či epizodami fabule směřujícími k rozuzlení (katastrofě, nebo řešení komediálního) a naznačuje, že je divák vtažen do děje. *Dramatické* divadlo (jež BRECHT staví do přímého protikladu s divadlem *epickým*) je divadlo klasické/klasicistní, realistické či naturalistické dramatiky, i *dobře udělané hry**: stalo se kanonickou formou západního divadla od dob ARISTOTELOVY *Poetiky*, která od divadla vyžaduje „napodobení vážného a úplného děje určité velikosti lahodnou řečí rozdílných tvarů v jednotlivých částech, osobami děj předvádějícími a ne pouhým vypravováním, soucitem a bázní utvářející očištění takových duševních hnutí“ (1449b; 1948: 33).

b/ Epičnost má v divadelní teorii i praxi rovněž své místo, neboť se neomezuje jen na určité umělecké žánry (román, novelu či epos – epickou báseň), a v některých divadelních formách hraje zásadní roli (viz *epické divadlo**). Epičnost se vyskytuje i v divadle dramatickém, zejména v ličeních, popisech, či v postavě *vypravěče**. Srovnávací tabulka přehlednějším způsobem zdůrazní dialektický vztah mezi dramatičností a epičností.

2/ Dramatičnost a epičnost podle Brechta

(viz tabulka)

„Dvojakost“ diváckého postoje vůči představení Brecht teoreticky reflektuje rovněž ve svém srovnání *divadla-kolotoče* a *divadla-planetária* (BRECHT, „K-Typus und P-Typus“, „Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft“, „Der Messingkauf“; *Schriften über Theater*, 1977: 516–522)

3/ Estetická a ideologická kritéria epičnosti

a/ Epické prvky nacházíme v dramatu dávno před BRECHTEM. Jsou součástí dramatické tkáně středověkých mysterií, orientálního divadla i mnoha klasických evropských textů. Ale vždycky jde o technické a formální prostředky, které nijak nezpochybňují celkové pojetí díla ani společenskou funkci divadla.

b/ Pro BRECHTA naopak přechod od dramatické formy k formě epické není motivován otázkami stylu, nýbrž novou analýzou společnosti. Podle Brechta už dramatické divadlo není schopno odrážet konflikty člověka se světem; odpůrcem člověka již není jiný člověk, nýbrž ekonomický systém: „Abychom vůbec byli schopni reagovat na nová témata, potřebujeme novou dramatickou a divadelní formu. [...] Nafta se nevejde do pěti dějství, dnešní katastrofy neprobíhají přímočaře, nýbrž v krizových cyklech, hrdinové se v každé fázi mění. [...] HEBBELOVA a IBSENOVA dramatická technika už zdaleka nestačí ani na dramatisaci krátké tiskové zprávy“ („Über Stoffe und Form“, 1929; *Schriften über Theater*, 1977: 103).


*Brechtovské** pojetí divadla není žádný uzavřený filosofický systém; poprvé je formulováno v *Poznámkách k opeře ‚Vzestup a pád města Mahagonny‘ / Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny‘* (1931), definitivně až v *Malém organonu pro divadlo / Kleines Organon für das Theater* (1948), v *Nakupování mosazi / Der Messingkauf* (1937–1951) a v *Dialektice na divadle / Die Dialektik auf dem Theater* (1951–1956).


c/ Dnešní divadelní experimenty se dramatickými i epickými principy hraní zabývají jak teoreticky, tak prakticky. Ale k epičnosti a dramatičnosti se dnes už nepřistupuje individuálně, odděleně, nýbrž tak, že se vzájemně dialekticky doplňují (to odpovídá i upřesněním, k nimž BRECHT dospěl v závěru svého teoretického díla – viz *Dodatky k Malému organonu / Nachträge zum Kleinen Organon*, 1954): v jednom představení tak vedle sebe existuje jak epická „demonstrace“, tak plná účast herce/diváka.

Velice často se používá líčení (vyprávění) a postavy vypravěče, který vypráví příběh jiného vypravěče, který atd. atd., což vždy neodpovídá požadavku realistické interpretace společenské reality (MONOD, 1977b).

Obliba epického herectví často souvisí s akcentováním hravosti představení, s posílením divadelnosti. Epické prostředky pak slouží spíše ke zkoumání schopností a mezi divadla než k průkazné interpretaci skutečnosti. V sedmdesátých a osmdesátých letech došlo k oslabení epické divadelní tendence,

protože mnoho režisérů se staví k brechtovskému divadlu skepticky.

 Forma uzavřená a otevřená, dramaturgie, znázorňovaná skutečnost, fabule, aristotelevské divadlo, epizace divadla.

 Kestingová, 1959; Dort, 1960; Lukács, 1965; Szondi, 1972a; Sartre, 1973; Todorov, 1976; Pavis, 1978b; Knopf, 1980; De Toro, 1984; Segre, 1984.


DRAMATIS PERSONAE

1/ Ve starých vydáních dramatických textů předcházela vlastnímu textu seznam *dramatis personae*, „osob dramatu“ (nebo masek). Jeho účelem bylo vyjmenovat a několika slovy charakterizovat dramatické osoby, předem ukázat, v jaké *perspektivě** je vidí autor, a tak orientovat divákův úsudek.

2/ Je důležité připomenout, že latinské slovo *persona* (maska) je překladem řeckého výrazu pro „jednající osobu“ či „roli, úlohu“. Původně byla tedy postava pojímána jako narativní (vypravěčský) hlas; byla dvojníkem „skutečného“ člověka. Gramatikové poté použili obrazu masky a dramatu k charakterizaci vztahů mezi trojicí postav: první z nich (*já*) hraje hlavní úlohu, druhá (*ty*) jí „vrací repliku“, zatímco třetí (*on*) je předmětem hovoru a není tedy postavou účastnící se výměny mezi „já“ a „ty“.

3/ V anglosaské a německé kritice se pojmem *dramatis personae* někdy označují *protagonisté** nebo postavy. Je to nejširší druhový způsob označení dramatické postavy (*charakter**, *figura**, *typ**, *role/úloha**, *hrdina**) a zároveň technický výraz pro *seznam postav**.


DRAMATIZACE

 Fr. *dramatisation*, angl. *dramatization*, něm. *Dramatisierung*, šp. *dramatización*.


Adaptace, převedení textu (epického či básnického) v text dramatický nebo v jiný materiál pro scénu.

Už o středověkých mystériích můžeme mluvit jako o dramatisacích Bible. Alžbětin-

rem a herci. Dnes je nedílnou součástí tvůrčího týmu, přestože dnešní režiséři už opomíjejí *dramaturgickou analýzu** brechtovského typu. Dramaturgův podíl na díle je nepopíratelný jak ve fázi přípravné, tak v konkrétní realizaci (herectví, soudržnost představení, usměrňování recepce atd.). V posledních letech se jeho role v divadle změnila: už se nepodílí jen na „ideovém diskurzu“, ale spolupracuje s režisérem při hledání možných významů díla.

 Tenschert, 1960; Dort, 1960, 1975.

DRAMATURGICKÁ ANALÝZA

 Fr. *dramaturgique (analyse)*, angl. *dramaturgical analysis*, něm. *dramaturgische Analyse*, šp. *dramaturgico (análisis...)*.

1/ Od textu na scénu

Úkolem dramaturga, ale rovněž divadelní kritiky (alespoň té, která se věnuje hlubšímu rozboru) je provést dramaturgickou analýzu, tzn. určit specifické rysy dramatického textu a představení. Dramaturgická analýza se snaží ukázat proměnu materiálu *dramatického* v materiál *scénický*: „Co jiného je dramaturgická činnost, než kritická reflexe přechodu od jevu literárního k jevu divadelnímu?“ (DORT, 1971: 47). Dramaturgickou analýzu, která předchází inscenaci, provádí dramaturg a režisér, probíhá však i po představení, když divák analyzuje jednotlivá inscenační řešení.

2/ Práce na utváření smyslu textu či inscenace

Dramaturgická analýza studuje realitu znázorňovanou v dramatickém textu a klade si tyto otázky: Jak je jednání určeno časově? Jak místně? Jaké jsou postavy? Jak lze číst *fabuli**? Jaký je vztah díla k době jeho vzniku, době, kterou představuje a k naší přítomnosti? Jak na sebe tyto historické roviny vzájemně působí?

Analýza formuluje „slepá místa“ a dvoznačnosti díla, ujasňuje určité stránky zápletky, vybírá jedno konkrétní pojetí nebo naopak umožňuje několik možných interpretací. Snaží se osvojit si „perspektivu“ diváka, jeho

*recepti**, proto vytváří spoje mezi divadelní *fikcí** a *skutečností* naší doby.

Analýza společnosti často využívá marxistického modelu – nebo jeho variant aplikovaných na literaturu (LUKÁCS, 1960, 1965, 1970); hledá rozpory v jednání, přítomnost tzv. ideogémat (PAVIS, 1983b), vztahy mezi dramatickým textem a určitou ideologií, vztah individuální a společenské dimenze, obsažený v dramatické postavě, způsob, jakým lze inscenaci členit na sérii společenských *gestů**.

3/ Mezi sémiologií a sociologií

Dramaturgická analýza přesahuje sémiologickou analýzu scénických systémů, neboť se pragmaticky ptá, co si divák z představení „bere“, k čemu se tato inscenace zaměří v ideologické a estetické realitě publika. Smiřuje a integruje sémiologický (estetický) pohled na divadelní znaky se sociologickým průzkumem týkajícím se tvorby a recepce těchto znaků (*sociokritika**) tím, že vytváří celkovou perspektivu.


4/ Nezbytnost dramaturgické reflexe

Jakmile se nějaké dílo inscenuje, probíhá nutně dramaturgická analýza, a to i tehdy (a zejména tehdy), když ji režisér popírá ve jménu zachování jakési „věrnosti“ tradici, nebo chápe text „doslovně“. Každé *čtení** a *a fortiori* každé představení textu předpokládá určitou koncepci podmínek *vypovídání*, situace herců a herectví atd. Tato koncepce, byť zárodečná, bez imaginace, je sama o sobě dramaturgickou analýzou, kterou začíná čtení textu.


5/ „Ústup“ od dramaturgické analýzy

Po padesátých a šedesátých letech, kdy byla analýza dramatických textů pod vlivem brechtovské dramaturgie záměrně politická a kritická, došlo naopak v „krizovém“ období let sedmdesátých a osmdesátých k určitému odpolitizování analýzy. Na text se už nepohlíží jako na jakýsi společensko-ekonomický substrát, důraz se klade na jeho specifickou formu a *signifikantní (významotvorné) postupy**, které lze využít právě u tohoto specifického textu. Mnozí režiséři (např. A. VÍTEZ) odmítají předběžnou práci s textem a snaží se co nejdříve začít zkoušet s herci na scéně, aniž

předem vědí, k jakému „diskurzu“ musí inscenace nutně dospět. Podobné odmítání ideologie se projevuje i u někdejších „brechtovců“, jako jsou B. BESSON, B. SOBEL, J. JOURDHEUIL, R. PLANCHON, J.-F. PEYRET, M. MARÉCHAL, nebo u nové generace tvůrců let devadesátých, která již nemá nic společného s brechtovstvím a se společensko-kritickým čtením klasiků.

 Brecht, 1967, 17. díl; Girault, 1973; Jourdeuil, 1976; Klotz, 1976; Pavis, 1983a; Bataillon, 1972.

DRAMATURGIE

 Z řec. *dramaturgia*, psaní dramatu. Fr. *dramaturgie*, angl. *dramaturgy*, něm. *Dramaturgie*, šp. *dramaturgia*.

1/ Vývoj pojmu

a/ Původní, klasický význam

Podle slovníku (viz *Littre*) je dramaturgie „umění skládat divadelní hry“.

– V nejobecnějším slova smyslu je dramaturgie technika (či poetika) dramatického umění, jejímž cílem je stanovit stavební principy díla, a to buď induktivně na základě konkrétních příkladů, anebo deduktivně ze systému abstraktních principů. Předpokládá soustavu specifických divadelních pravidel, bez jejichž znalosti nelze divadelní hru ani napsat, ani správně analyzovat.

Až do období klasicismu bylo cílem dramaturgie, často vytvářené samotnými dramatiky (např. CORNEILLE ve svých *Třech rozpravách o tragédii* / *Trois discours sur la tragédie* nebo LESSING v *Hamburské dramaturgii* / *Hamburgische Dramaturgie*), objevit pravidla či návody ke kompozici her a vytvořit pro ostatní dramatiky kompoziční normy (např. ARISTOTELOVA *Poetika*, D'AUBIGNACOVA *Divadelní praxe* / *Pratique du théâtre*).

– J. SCHERER, autor pojednání *Dramaturgie francouzského klasicismu* / *Dramaturgie classique en France* (1950), rozlišuje vnitřní strukturu hry (neboli dramaturgii v užším slova smyslu) od vnější struktury spjaté s představením, „re-prezentací“ textu.

*Dramaturgie klasická/klasicistní** hledá základní prvky výstavby klasického/klasicistního textu: *expozici**, „zauzlení, no-

*duš**, *konflikt**, zakončení, *epilog** atd. Tato dramaturgie se zabývá pouze autořskou tvorbou a narativní strukturou díla. Nezabývá se přímo scénickou realizací; tím lze vysvětlit určitý odklon současné kritiky od této disciplíny, alespoň v jejím tradičním pojetí.

b/ Dramaturgie v brechtovském smyslu a pobrechtovský přístup

Počínaje BRECHTEM a jeho teoretickými úvahami o dramatickém a epickém divadle dochází k rozšíření pojmu *dramaturgie*, která nyní zahrnuje:

– Ideologickou a zároveň formální strukturu díla.

– Specifickou vazbu mezi formou a obsahem, ve smyslu ROUSSETOVY definice umění jako „spojitosti mezi myšlenkovým světem a určitou hmatatelnou konstrukcí, mezi představou a formou“ (1962: I).

– Praxi scelující text v inscenaci, která má vyvolat určitý účín u diváka. Jako „epickou dramaturgii“ označuje BRECHT divadelní formu, užívající takových postupů, jako je komentář a zcizování, aby lépe popsala společenskou skutečnost a přispívala tak k její změně.

V tomto pojetí se tedy dramaturgie vztahuje jak na text, tak na inscenační prostředky. Analýza dramaturgie inscenace pak spočívá v plastickém popisu fabule, tj. jejího konkrétního předvedení, ve specifikaci způsobu, jakým divadlo ukazuje a vypráví určitou událost (viz *dotazník**).

c/ Dramaturgie jako činnost dramaturga

Dramaturgie jako činnost divadelního dramaturga zahrnuje shromáždění textového a scénického materiálu, odhalení komplexních významů textu volbou určité interpretace a orientaci inscenace zvoleným směrem.

Pojem *dramaturgie* tedy označuje soubor estetických a ideových řešení, k nimž dospěje celý inscenační tým, od režiséra až po herce. Tato práce zahrnuje výstavbu *fabule** a její *představení**, volbu scénického prostoru, *montáž**, herectví, výběr iluzivního či zcizujícího přístupu. Dramaturgie si tedy klade otázku, jak je materiál fabule uspořádán v textovém a scénickém prostoru a podle jaké časovosti. Dramaturgie v nejnovějším pojetí chce přesáhnout studium

dramatického textu a zahrnout text i jeho scénickou realizaci.

2/ Problémy dramaturgie

a/ Na pomezí estetiky a ideologie

Hlavním úkolem dramaturgie je studovat „skloubení“ skutečného světa a divadla, ideových systémů a estetiky. Jde o pochopení způsobu, jakým ideje o lidech a světě nabývají formy, tj. textové a jevištní podoby. Znamená to sledovat procesy modelování (abstrakce, stylizace a kodifikace) lidské skutečnosti, které vyústí do specifického využití divadelního aparátu. Vytváření významu je v divadle vždy otázkou konkrétní realizace vycházející z jevištního materiálu, forem a struktury.

Dramaturgie je založena na analýze jednání a jednajících *aktantů* (postav), což znamená, že musíme určit základní síly světa dramatu, funkce aktantů a směr (orientaci) fabule. Dramaturg volbou určitého čtení textu a jeho ztvárnění podle jednoho či více koherentních hledisek osvětluje historickou platnost textu, jeho dějinné zakotvení nebo jeho odstup od historie, posun mezi dramatickou situací a naším odkazovým světem. Interpretaci textu podle toho či onoho literárního žánru vytváříme velice rozdílné příběhy a postavy, a podle „žánrového zařazení“ tak dostává text pokaždé jinou tvářnost. Všechny tyto možnosti umožňují odhalit a někdy i jasně vyjádřit ambivalence textu (strukturní i historické), to, co zůstává nevyřčeno (ať vyslovitelné, či nevyslovitelné) i tzv. slepá místa (tj. taková, která nám při čtení působí obtíže, neboť se vzpírají veškerým hypotézám).

b/ Vývoj dramaturgie

Historickým vývojem ideových obsahů a formálními experimenty lze vysvětlit posuny, neshody, k nimž může mezi formou a obsahem dojít a které zpochybňují jejich dialektiku. Tak SZONDI ukazuje rozpor evropského divadla konce 19. století, které dál používá zastaralé formy dialogu jako znaku mezilidského styku, přičemž mluví o světě, v němž taková komunikace již není možná (SZONDI, 1956: 75). BRECHT odsuzuje zastaralou dramatickou formu, která sebe samu představovala jako neměnnou tvůrkyni iluze, protože dnešní člověk dospěl k vědeckému poznání společenské skutečnosti.


c/ Dramaturgie jako teorie možností, jak představovat, předvádět svět

Nejvyšším cílem dramaturgie je představit svět, ať už usiluje o mimetický realismus, nebo upouští od mimese a stačí mu, že představuje svět autonomní. V každém případě však stanoví statut fikce a úroveň reálnosti postav a jednání; znázorňuje dramatický svět vizuálními a zvukovými prostředky a určuje, co se bude divákovi jevit jako „skutečné“, *pravdě-podobné*. Volí si, tak jako je tomu v hudbě, *klíč* iluzivnosti či antiiluzivnosti a v provedení scénické fikce ho dodržuje. Při této volbě je jedním z nejdůležitějších rozhodnutí, bude-li znázornění ukazovat jednání a postavy jako jedinečné případy, nebo jako typické příklady. A konečně posledním úkolem dramaturgie je vzájemná „regulace“ textu a scény, rozhodnutí, jak text *zahrát*, jaký scénický impuls ho přiblíží danému publiku a dané době.

Vztah k publiku předurčuje a specifikuje všechny vztahy ostatní: rozhodnout, zda se má divadlo líbit, nebo poučovat, uspokojovat, potěšit, nebo provokovat, to jsou otázky, které dramaturgie při analýze děl formuluje.

d/ Rozpad a rozšíření dramaturgie

Reprodukce skutečnosti divadlem musí být pro toho, kdo už nemá celkový a jednotný obraz o světě, nutně fragmentární. Proto se dnes už nepokoušíme vytvořit dramaturgii, uměle spojující jednotnou, koherentní ideologii s adekvátní formou, a často i jediná inscenace čerpá z mnoha dramaturgických přístupů. Inscenace se dnes už často nezakládá jen na ztotožnění či jen na distanci: některá představení se dokonce pokoušejí dramaturgii „rozdělit“ tak, že dávají každému herci právo organizovat své vyprávění podle vlastní vize skutečnosti. Aktuální tendence divadelní tvorby proto lépe vystihuje pojem tzv. *dramaturgické volby* než pojem *dramaturgie*, chápaný jako strukturovaný celek, soubor homogenních esteticko-ideologických principů.

 Gouhier, 1958; Dort, 1960; Klotz, 1969, 1976; Rousset, 1962; Larthomas, 1972; Jaffré, 1974; Keller, 1976; Monod, 1977a; *Pratiques*, č. 41, 1984; č. 59, 1988; č. 74, 1992; Ryngaert, 1991; Moindrot, 1993.




1/ V
svěř
ník
a 18
přín
a k j
děl
diny
v Ci
hrdi
pari
ho c
pře
pře
ho
a s
poř
vyř
sty
a F
LIÈ
RIV.
Fal
vy
je
pa
a

2/
ře
je
hl
fo
a
m
V
a

li
s
0
n
F
j
2
i

F

FABULE

 Fr. *fable*, angl. *plot*, *fabula*, něm. *Fabel*, *Handlung*, šp. *fabula* (*relato*).

1/ Rozporuplný pojem

a/ Původ

Pojem *fabule*, odvozený od latinského slova *fabula* (příběh, vyprávění) a odpovídající řeckému pojmu *mythos*, označuje „sled událostí, které vytvářejí narativní element díla“ (slovník *Robert*). Latinská *fabula* je mytický či smyšlený příběh, v širším slova smyslu příběh, povídka, bajka; zde se budeme zabývat pouze fabulí divadelního díla. Studium bajek (EZOPOVÝCH či LA FONTAINOVÝCH) nicméně dokazuje, že teoretické problémy spjaté s pojmem *fabule* se týkají zároveň pohádky, epeje i dramatu (viz LESSING, *Pojednání o bajce*). Mezi nesčetnými možnostmi využití pojmu „*fabule*“ vynikají dvě protichůdná pojetí:

- *fabule* jako materiál předcházející vlastní kompozici dramatického díla;
- *fabule* jako narativní struktura příběhu.

V těchto dvou definicích se odráží jak rétorická opozice *inventio*–*dispositio*, tak protiklad mezi *story* (příběh) a *plot* (zápletka*) v anglosaské kritické terminologii.

Při vytváření *fabule* (2. význam) dramatik strukturuje jednání (motivace, konflikty, řešení, rozuzlení) v časoprostoru, který je „abstraktní“ a vytvářený na základě lidské-

ho časoprostoru a chování. *Fabule* formuluje jednání, které mohlo proběhnout před začátkem hry, nebo které se bude odehrávat po jejím skončení. Provádí výběr epizod a ty řadí podle více či méně přísného schématu. Například klasicistní dramatika vyžaduje, aby byl respektován chronologický i logický sled událostí, tj. expozice, stupňování napětí, krize, „zauzlení“ (nodus), katastrofa a rozuzlení. „Básník musí v rozvrhu *fabule* pozorně dbát, aby jednotlivé události byly navzájem závislé a navazovaly na sebe tak, jako by byl jejich sled diktován nutností; aby v jednání nebylo nic, co by nevyplývalo z jednání předchozího; a aby tedy jednotlivé události byly tak dobře propojené, že jedna je nutným důsledkem druhé“ (LA MESNARDIÈRE, *Poetika*, 1640, kap. 5).

V tomto klasickém pojetí se *fabule* blíží příběhu (*story*), zatímco *plot* odpovídá zápletce, tj. kauzálnímu sledu událostí. („Příběh [*story*] je vyprávění událostí uspořádané v časovém sledu. Zápletka [*plot*] je rovněž vyprávění událostí, přičemž důraz je kladen na kauzalitu.“ E. M. FORSTER, *Aspekty románu / Aspects of the Novel*, 1927.)

b/ *Fabule* jako materiál

– *Fabule* vs syžet

V řeckém dramatu je *fabule* často převzata z mýtu, který diváci znají a který dramatické dílo předcházelo. *Fabule* nebo mýtus je pak materiál, zdroj, z něhož básník čerpá témata svých her. Toto chápání *fabule* se udržuje až

do období klasicismu: např. RACINE, který sám využívá řeckých zdrojů, užívá pojmu *fabule* (*fable*) jako protikladu *syžetu* (námět – *sujet*): „Básníkům by se neměly vytýkat občasně změny, které ve fabuli provedou, nýbrž je naopak zapotřebí uvážít, jak výtečným způsobem těchto změn využili a jak se jim podařilo přizpůsobit fabuli námětu“ (druhá předmluva k *Andromache*). V tomto pojetí je tedy fabule soubor motivů, z nichž lze vytvořit logický systém či souhrn událostí, ze kterého dramatik čerpá. „Příčina událostí proto není závislá na postavách, předchází vlastnímu jednání nebo se předpokládá mimo ně“, poznamenává MARMONTEL (1787, čl. „Zápletka“). U každého dramatického textu tedy lze rekonstruovat *fabuli* jako sled motivů či témat, která se nám v průběhu díla sdělují specifickou formou *syžetu*. Tento pojmový rozdíl nejsystematičtěji formulovali ruští formalisté: „Fabule je v protikladu k syžetu, který se sice skládá ze stejných událostí, ale respektuje pořádek, v němž se v díle objevily, a zachovává sled informací, jež tyto události označují. [...] Stručně řečeno, fabule je to, co se skutečně stalo, a syžet způsob, jakým s tím byl čtenář seznámen“ (TOMAŠEVSKIJ, in TODOROV, 1965: 268).

V tomto prvním smyslu je tedy fabule definována jako chronologické a logické uspořádání událostí, které představují kostru příběhu. Specifický vztah mezi *fabulí* a *syžetem* je klíčem k dramatu.

– Fabule neboli „skladba událostí“ (Aristoteles)

V ARISTOTELOVĚ *Poetice* označuje fabule (děj) napodobení jednání, „skladbu událostí“ (1450a). „Počátkem a jakoby duší tragédie jest děj a teprve druhou věcí jsou povahy“ (1450b; 1948: 35). Fabule je zde vázána na konstitutivní prvek, jímž je dramatické jednání. Došlo k lehkému posunu úhlu pohledu od „surového materiálu“ (původního zdroje) k vlastnímu líčení jednání a událostí, přičemž toto jednání spolu sdílejí zdroje i hra, která je používá: ocitáme se v oblasti logiky jednání či naratologie. Fabule popisuje „nikoli lidí, nýbrž jednání [...] A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragédie“ (1450a; 1948: 34). Spojení „fabule jako materiálu“ a „fabule jako jednání“ připravuje nové pojetí fabule, a sice jako narativní struktury divadelní hry.

c/ Fabule jako narativní struktura

Fabule je ovšem také často chápána jako specifická struktura příběhu, který hra vypráví. Je v ní už patrný osobní způsob, jímž básník zachází s námětem a rozvrhuje jednotlivé epizody zápletky: „Každý smyšlený příběh, s nímž básník spojuje jistý záměr, se nazývá fabulí“ (LESSING, *Pojednání o bajce*, 1759; 1980: 419). Od 18. století se tak objevuje pojetí fabule jako struktury dramatu, kterou je třeba odlišovat od zdrojů vyprávěného příběhu. Ukazuje se, že je nezbytné vyjasnit pojmy jednání, fabule a syžet. MARMONTEL je zřetelně rozlišuje: „V dramatických a epických básních jsou fabule, děj (jednání) a námět (syžet) často považovány za synonyma. V užším pojetí však syžet básně představuje substanciální ideu jednání (děje): jednání je tedy rozvinutím syžetu; a fabule je právě toto uspořádání chápáné z hlediska motivů (incidentů), jež vytvářejí zápletku a slouží k zauzlení a rozuzlení jednání“ (MARMONTEL, 1787, čl. „Fabule“).

d/ Fabule jako stanovisko k příběhu (brechtovská fabule)

– Rekonstrukce fabule

Až do BRECHTA považovala teorie fabuli při vlastní četbě hry a identifikaci jednotlivých fází jednání za jasný, zřetelný a automaticky daný údaj. Pro BRECHTA, který kritizuje ARISTOTELA, není fabule dána bezprostředně, nýbrž má být předmětem rekonstrukce, které se účastní celý divadelní tým, od *dramaturga** po herce: „Výklad fabule a její zprostředkování pomocí vhodného zcizování je hlavním posláním divadla. [...] Fabuli vykládá, vytváří a vystavuje divadlo ve svém celku – herci, jevištní výtvarníci, maskéři, divadelní krejčí, hudebníci a choreografové. Ti všichni spojují své umění v jednu společnou akci, aniž se při tom ovšem zřikají své samostatnosti“ (*Malé organon*, § 70; 1958: 118). Výstavba fabule se podle BRECHTA neobejde bez stanoviska, které zaujímáme zároveň k historii, tj. příběhu (vyprávění), i k Historii, dějinám (události chápáné z marxistického hlediska).

– Diskontinuita brechtovské fabule

Brechtovská fabule není založena na souvislém a sjednoceném příběhu, nýbrž na princi-

pu diskontinuity: nevypráví jeden příběh; nýbrž spojuje samostatné epizody, a je na divákoví, aby tyto epizody porovnal se skutečností, ke které odkazují. Fabule v tomto smyslu tedy již není – jak tomu bylo v klasickém (tj. neepickém) divadle – nerozložitelný soubor epizod, vzájemně spjatých časovými a kauzálními vztahy, ale rozdrobená struktura. V tom také spočívá dvojznačnost tohoto pojmu u BRECHTA: fabule totiž musí „postupovat kupředu“ a budovat vlastní narativní logiku, a zároveň musí být neustále přerušována zcizujícími prvky.

– Hledisko tvůrce fabule

Brechtovské pojetí fabule samozřejmě doprovází mnohá nedorozumění: pokoušíme se fabuli rekonstruovat vyprávěním událostí, tj. tak, že abstrahujeme od uspořádání epizod v rámci hry, a zároveň chceme „hrát fabuli“, která má být čitelná v narativním sledu událostí. Hledání fabule má umožnit rekonstrukci logického fungování předváděné, znázornované reality („signifié“), přičemž vyprávění jako takové si musí uchovat vlastní logiku a samostatnost. Právě z napětí mezi těmito dvěma cíli a z rozporů mezi představovaným světem a způsobem jeho představování pramení „efekt ozvláštňení“, stejně jako správné vnímání příběhu/Historie.

Stanovení fabule pro BRECHTA neznamena odhalení jakéhosi obecně platného a „dešifrovatelného“ příběhu, který je v textu uložen definitivně. Tím, že čtenář či režisér „hledají fabuli“, vykládají vlastní náhledy na skutečnost, kterou chtějí předvést: „Fabule neodpovídá jednoduše příběhu, jak by probíhal v lidském životě, jak se mohl odehrát ve skutečnosti, nýbrž je upravena postupy, které vyjadřují náhledy tvůrce fabule na lidskou společnost“ (*Dodatky k „Malému organonu“*, *Schriften über Theater*, 1977: 457).

Každý fabulátor, ale i každá epocha má o fabuli vlastní představu: proto BRECHT „čte“ a „adaptuje“ *Hamleta* na základě analýzy společnosti, v níž žije („Krvavé a chmurné dobové události [...] rozšířené pochybnosti o moci rozumu [...]“ (*Malé organon*, § 68; 1958: 116).

Fabule se neustále vytváří nejen v rovině dramatické tvorby, nýbrž také – a především – v inscenační a herecké práci: před-

běžná *dramaturgická** příprava, výběr scén, stanovení motivací postav, hercová kritika postavy, koordinace různých scénických umění, „zpochybnění“ díla nejprozaičtějšími dotazy (např. „Proč se Faust neoženil s Markétkou?“) atd. Četba fabule je tedy spojena s interpretací (textu režisérem, představení divákem) a s určitým rozložením významových akcentů ve hře. *Inscenaci** tedy již nechápeme jako vyjevení definitivního smyslu hry, ale jako určitou dramaturgickou volbu, která je ludická, a tedy i hermeneutická.

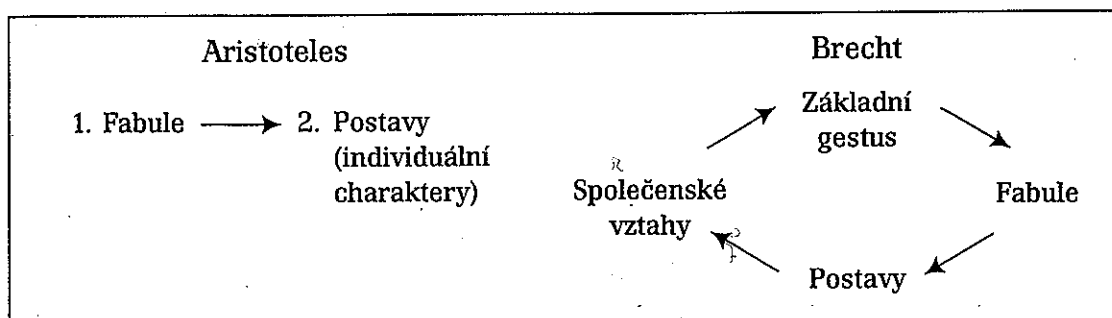
– Stanovení základního gestu

Uchopení fabule brechtovského typu je spojeno především s pojmem gestu (*gestus**), který nás zpravuje o vzájemných vztazích postav v určité společnosti, nikoliv o postavách jako takových. „Rozebíraje takový gestický materiál, zmocňuje se herec postavy tak, že se zmocní ‚fabule‘. Teprve od ní, od uzavřené celkové události, je s to – jakoby skokem – dojít ke své konečné postavě...“ (*Malé organon*, 1958, § 64: 114). Brechtovská fabule je tedy úzce spjata s rozložením postav jak v mikrokosmu hry, tak v makrokosmu jejich původní reality. „Velkým smyslem divadla je ‚fabule‘, celková kompozice všech gestických procesů, obsahující sdělení a impulzy, z nichž má publiku plynout pobavení“ (tamže, § 65; 1958: 115).

Určování fabule podle BRECHTA je tedy dialektický, nikdy neuzavřený proces, jak ukazuje i její srovnání s fabulí aristotelovského typu:

– Hledání protikladů

Fabule by se neměla omezovat na pouhou rekonstrukci hlavního proudu jednání, ale měla by poukázat na jeho protiklady a rozpory. V případě *Matky Kuráže* fabule neustále zdůrazňuje nesrovnatelnost protichůdných akcí: žít z války a nic pro ni neobětovat, milovat své děti a využívat je pro zisk atd. Brechtovská fabule tedy neskrývá „nesrovnalosti příběhu“ (tamže, § 12; 1958: 92) a absenci logické návaznosti jednotlivých událostí, ale naopak na ně upozorňuje tím, že ruší harmonický průběh jednání. Události vidí vždycky z historické perspektivy, odhaluje ideologické a společenské pozadí, jež často osvětluje zdánlivě individuální motivace dramatických postav.



2/ Význam pojmu fabule a jeho problémy

a/ Dvoznačnost fabule: křížení narativnosti a diskurzivnosti

Pojem fabule, na jehož dvojí definici – jako *materiálu, látky* (vyprávěného příběhu) a jako *struktury* (narativního diskurzu) – jsme poukázali; naznačuje, že kritik analyzující dramatický text se musí zabývat jak „označovaným“ (signifié, vyprávěný příběh), tak „označujícím“ (signifiant, způsobem podání), a jejich vzájemným vztahem.

Kolísání v určení *fabule* (látka nebo struktura) odrážejí i jiné křížení uvnitř tohoto pojmu, a sice zkřížení aktančního modelu vytvořeného na základě narativního materiálu (*narativní* či „*hloubková*“ struktura) s povrchovou strukturou vyprávění (*diskurzivní struktura*). Fabule vychází jak z aktančního modelu (narativnost), tak ze způsobu organizace látky v průběhu hry (diskurzivnost).

V prvním případě se zkoumá příběh vyprávěný systematickou (paradigmatickou) formou, dříve než došlo k jeho diskurzivnímu zpracování. V druhém případě naopak studujeme zřetězení motivů. Tento protiklad obráží i opozice *jednání, děj* – zápletka**: děj – na obecné či potenciální úrovni – odkrývá možné vztahy vznikající mezi přítomnými silami, zápletka sleduje do detailu konkrétní podobu (scénickou či textovou), kterou na sebe tento děj bere.

b/ Fabule – singulár či plurál?

Brechtovská výstavba různých fabulí na základě jednoho textu problematizuje pojetí fabule jakožto jediné interpretace ukazující k textu. Fabule už není neutrální a definitivně danou „duší dramatu“. Neexistuje vně textu jako strnulý neměnný systém, ale utváří se při každé nové četbě či inscenaci.

Proto je nebezpečné chápat fabuli jako textovou konstantu či jako denotaci (všem společnou), od níž lze odvíjet inscenační konotace. Fabule není nikdy dána objektivně, ale k tomu, aby ji bylo možné rekonstruovat, je třeba kritického pohledu na text i skutečnost v něm obsaženou.

Problém „produktivnosti“ fabule nás tak přivádí k pojmu *izotopie**, který umožňuje soustředění fabule kolem jediné odkazové roviny a odstranění nejasností vzniklých vzájemným křížením různých interpretací fabule.

c/ Fabule a vyprávění textu

Text navíc není jedinou instancí, která určuje pohled na fabuli: tu lze totiž odvodit ze všech jevištních znaků, i když to, co „vypravují“ gesta či hudba, dešifrujeme obtížněji než vyprávění sdělované lingvisticky. Proto je nutné rozšířit pojem fabule na soubor scénických systémů, které ji v souhrnu i vzájemné „konkurenci“ vytvářejí.

d/ Obecné vlastnosti fabule

– Fabuli lze shrnout

do několika vět popisujících stručně události. „Obsah vyprávění (je-li vypracován podle strukturálních kritérií) uchová individualitu sdělení. Jinak řečeno, vyprávění lze bez zvláštních potíží přeložit: to, co se převést nedá, je umístěno na nejvyšší, narativní úrovni“ (BARTHES, 1966a, „Úvod do strukturální analýzy vyprávění“, in *Znak, struktura, vyprávění*, 2002, s. 41).

– Fabuli lze transponovat

změnou výrazové substance (film, povídka, divadlo, obraz) a její smysl zůstane nezměněn. Fabule se jako narativní struktura „zodpovědná za uchování a transformaci významů v rámci orientované výpovědi“ (HAMON, 1974: 150) přizpůsobuje změnám, které při jevišt-

ním ztvárnění provádí režisér. Různé inscenace samozřejmě nabízejí vlastní interpretace fabule, mnohdy se však jedná pouze o odlišné použití materiálu (látky), které nikterak nezpochybní význam zakotvený ve fabuli.


– Fabuli lze rozčlenit

na menší jednotky (viz *Analýza vyprávění**).


e/ Konec fabule, návrat k textu?

Hledejte fabuli, to je od nynějška heslo milovníků divadla. Toto hledání dosud vedlo k nesčetným reinterpetacím klasických textů, které jsme tak trochu pokládali za jednu provzdu zařazené a samozřejmé. „Inscenátoři fabule“ tyto texty často ukázali v novém světle (např. PLANCHON v inscenacích *Tartuffa* a *Druhého překvapení lásky / La seconde surprise de l'amour*, B. SOBEL a A. GIRAULT v *Donu Juanovi* a v *Timonu athénském*). Nutným důsledkem tohoto procesu však bylo i určité zjednodušení a zevšednění textu jakožto významové struktury: divák jasně chápal křivku zápletky a celý fiktivní svět, zároveň však ztrácel schopnost vnímat formu a styliziku (textovou, dramaturgickou i scénickou). Hra se navíc zdála příliš historicky vzdálená, příliš vzdálená situaci diváka, než aby ho vtáhla do konkrétní hry (a tedy nejen do vyprávěné fikce).

Jako reakce na tento postoj se objevila tendence nová, založená na záměrném zdůrazňování vlastností textu, rétoriky a deklamace (např. u VITEZE), na chápání textu jako živého a provokativního organismu (u BROOKA a v poslední době u SOBELA). Dnešní inscenace řeší následující dilema: hrát fabuli, nebo text? A. GIRAULT, dramaturg B. SOBELA, vidí v tomto dilematu „ústřední rozpor každého uvedení staré hry: na jedné straně je zapotřebí vytvořit si k textu ‚historizující‘ odstup, na straně druhé se však každý text stává skutečně ‚divadelním‘ jen tehdy, když se promítne přímo k divákovi (...)“ („Dvakrát *Timon athénský*“, *Théâtre/Public*, č. 5–6, 1975). Zkrátka – fabule se sotva z textu vymanila a už se k němu začíná vracet, i když oklikou přes tělo herce i diváka.

 Tomaševskij, 1965; Todorov, 1966; Gouhier, 1968a; Olson, 1968a; Hamon, 1974; Prince, 1973; Brémond, 1973; Kibédi-Varga, 1976, 1981; Vandendorpe, 1989.


FANFARON

 Ze španělského *fanfarrón*, jež pochází z arabského *farfar*, upovídáný.

Fr. *fanfaron*, angl. *braggart*, něm. *Prahler*, šp. *fanfarrón*.


Tradiční postava chvastouna a chlubila honosícího se svými vymyšlenými výkony. Řada fanfaronů začíná u řeckého *alazona*, římského *chlubivého vojáka (miles gloriosus)*, španělského *kapitána* a anglického *bragadoccia* (SPENSEROVA *Královna vil / The Faerie Queen*). Slavnými příklady fanfaronů jsou např. *Maťamore* v CORNEILLOVĚ *Komické iluzi / Illusion comique* či *Falstaff* v SHAKESPEAROVĚ *Jindřichovi IV.*

FANTASTIČNOST


 Fr. *fantastique*, angl. *fantastic*, něm. *das Phantastische*, šp. *fantástico*.

Fantastičnost není výsadou divadla, ale divadelní scéna je jeho „vyvolenou zemí“, protože na ní se vždycky vytváří *iluze** a *dene-gace, popření**. Nejde pouze o protiklad mezi fikcí a skutečností, ale i o protiklad mezi přirozeností a nadpřirozeností: „Text by měl diváka přinutit [...], aby váhal mezi přirozeným a nadpřirozeným vysvětlením evokovaných jevů“ (TODOROV, *Úvod do fantastické literatury / Introduction à la littérature fantastique*, 1970, str. 37).

Snad proto, že divadlo vychází z viditelné reality, může jen velmi obtížně stavět na kontrastu přirozeného a nadpřirozeného; proto asi nevytvořilo – na rozdíl od prózy či filmu – velkou fantastickou dramatickou literaturu. Naproti tomu *efekty ozvláštňení**, divadlo divů či zázračné divadlo (*théâtre du merveilleux*) a *féerie** objevily jevištní postupy, které jsou na pomezí fantastičnosti.

 Divadlo fantazie, féerie, pravděpodobnost.


FÉERIE

 Fr. *féerie*, angl. *fairytale play*, něm. *Märchen-drama*, šp. *comedia de magia*.


rové zasazení promluvy a pro polyfonii, to vše dává hlasu jeho „zrno“ a divadelnost.

d/Analýza

Analýza hereckého hlasového projevu sice nepoužívá vědecké prostředky fonetiky, ale spoň se však pokouší zachytit jeho rychlost či pomalost, frekvenci, délku a funkci pauz, „fyzickou stránku jazyka“, zdůrazňování dechových skupin a melodických linií, vytváření „rytmických rámců“ (GARCIA-MARTINEZ, 1995) a způsob, jakým se hercovo tělo projevuje v jeho podání textu.

 Trager, 1958; Veltruský, 1941, 1977; *Traverses*, č. 20, 1980; R. Durand, 1980b; Finter, 1981; Meschonnic, 1982; Barthes, 1981, 1982: 217–277; Cornut, 1983; Zumthor, 1983; Fonagy, 1983; Bernard, 1986; Castarède, 1987; J. Martín, 1991; Garcia-Martinez, 1995.

HLAS MIMO SCÉNU


 Z anglického pojmu *voice off*.

Tento termín se používá ve filmu, kde označuje hlas, který zní mimo záběr, na rozdíl od *voice over*, což je hlas, který rovněž přichází zvenčí, ale nepatří viditelným či neviditelným postavám fikce, nýbrž je hlasem vnějšího či vnitřního vypravěče.

V divadle může hlas (ale také hudba, zvukové efekty, nahrávky) vycházet z reproduktorů, ne tedy pouze z herců na jevišti. Hlas mimo scénu tedy není hlasem fiktivní postavy, ani herce účinkujícího v představení, nýbrž přichází zvenjšku fikce: je hlasem režiséra, autora (který např. vyslovuje scénické poznámky), vypravěče komentujícího jednání, anebo postavy, jejíž myšlenky nebo vnitřní monolog slyšíme, nebo si je představuje jiná postava.

Inscenace oddělí hlas od konkrétního, identifikovatelného těla, jeho poslech zprostředkuje netělesnými prostředky, a v divákovi tak vzbuzuje nejistotu o původu tohoto hlasu a subjektu mluvčího.

HLAVNÍ TEXT, VEDLEJŠÍ TEXT

 Fr. *texte principal, texte secondaire*, angl. *dialogue, stage directions*, něm. *Haupttext*,

Nebentext, Bühnenanweisungen, šp. *texto principal, texto secundario*.


Rozlišení, podle něhož „psané“ drama sestává ze *scénických poznámek** – neboli *vedlejšího textu* – a textu pronášeného postavami – *hlavního textu*, zavedl R. INGARDEN (1931, 1971; 1989).


1/ Tyto dva texty se navzájem doplňují. Text herců napovídá způsob, jakým má být hercem podán, a doplňuje tak scénické poznámky. Vedlejší text naopak objasňuje situaci, motivaci postav, a tedy i smysl jejich promluvy.

Podle INGARDENA (1931; 1989: 372) se tyto dva texty nutně protínají prostřednictvím předmětů, jež se na jevišti znázorňují a o nichž se zmiňuje i hlavní text. Ve skutečnosti se však tyto dva texty propojí pouze v případě realisticky či ilustrativně pojeté inscenace, kdy výtvarník odvozuje jevištní skutečnost přímo z pokynů vedlejšího textu. Toto značně zastaralé estetické pojetí vychází z principu, že dramatik měl vlastní představu scény, kterou inscenace musí rekonstruovat.


2/ Dnešní režie jde často proti informacím daným vedlejším textem a spíše osvětluje hlavní text kritickou ilustrací (sociologickou, psychoanalytickou). Tento typ interpretace samozřejmě hraný text transformuje, nebo přinejmenším fixuje a konkretizuje jen jednu z možností jeho čtení.

Současná *inscenační praxe* tedy ukazuje, že vedlejší text není obligátní „berličkou“, bez níž se vytváření smyslu neobejde, že nemá ani vládu, ani „dohled“ nad hlavním textem. Dodejme, že toto pojetí se obrací proti mnohým myšlenkovým klišé, zejména proti přesvědčení o existenci jediné „správné“ inscenace textu či inscenace „věrné textu“.


 Dramatický text, text a scéna, vizuální a textový.

 Steiner, 1968; Pavis, 1983b.

HLEDISKO

 Fr. *point de vue*, angl. *point of view*, něm. *Gesichtspunkt, Perspektive*, šp. *punto de vista*.

POSTAVA

 Fr. *personnage*, angl. *character*, něm. *Person*, *Figur*, šp. *personaje*.

V divadle postava snadno přijímá hercovy rysy i hlas, takže se zprvu nezdá problematická. Přes tuto „zjevnou“ jednotu postavy a živého člověka však postava vznikla pouze jako maska – *persona* – odpovídající v řeckém divadle dramatické roli. Teprve postupně, prostřednictvím používání pojmu *persona*, *osoba* jako gramatické kategorie, dostávala *persona* význam oduševněné bytosti a osoby, divadelní postava se stala iluzí lidské bytosti.

1/ Historické proměny postavy

a/ Postava a osoba

V řeckém divadle je *persona* maska, role zastávaná hercem, neodkazuje k postavě nastíněné autorem. Herec je jasně oddělen od postavy, je pouhým vykonavatelem, a nikoliv ztělesněním, a to do té míry, že při hře odděluje gesto a promluvu. Celý další vývoj západního divadla je poznamenán převrácením této perspektivy. Postava se stále více ztotožňuje s hercem, který ji ztělesňuje, a mění se v psychologickou a morální entitu podobnou ostatním lidem, která má vyvolat u diváka efekt *ztotožnění**. Největší obtíže při analýze postavy působí právě tato symbióza postavy a herce (která vyvrcholila v estetice velkého romantického herce).

b/ Dějinná pout

Tento vývoj je patrný od počátků měšťanského individualismu, počínaje renesancí a klasicismem (BOCCACCIO, CERVANTES, SHAKESPEARE), a vrcholí od poloviny 18. do konce 19. století, kdy měšťanská dramatika vidí v této bohaté individualitě svého typického reprezentanta, ztělesňujícího aspirace měšťanstva na uznání centrální role ve společnosti, při vytváření hmotných statků i idejí.

Zdá se tedy, že postava – alespoň ve své nejpřesnější a nejurčitější podobě – je spojena s měšťanskou dramatikou, která má sklon dělat z ní mimetického zástupce vlastního vědomí: postava, která je u SHAKESPEARA vášnivou silou, se obtížně utváří jako svobodné a nezávislé individuum. V období francouzského klasicismu se postava vždycky –

byť stále obtížněji – podrobuje abstraktním požadavkům univerzálně platného či vzorového jednání, není však přesně společensky určeným typem (s výjimkou měšťanského dramatu). Počátkem 18. století se ještě nepouští naplno do boje s feudalismem a drží se kodifikovaných forem *komedie dell'arte** (v Théâtre-Italien, především u MARIVAUXE), nebo zkosnatělých neoklasicistních struktur (VOLTAIRE). Teprve v DIDEROTOVĚ měšťanském dramatu postava přestává být abstraktním či čistě psychologickým *charakterem** a stává se představitelem *společenského postavení** (*stavu, údělu*). Práce, rodina (a v 19. století vlast!), to jsou prostředí, v nichž se postava pohybuje a vyvíjí jako kopie skutečné bytosti až do období naturalismu a vzniku divadelní režie. V tomto momentu se však tendence obrací: postava se začíná rozpouštět v symbolistním dramatu, jehož svět obývají jen stíny, barvy a zvuky, které si navzájem odpovídají (MAETERLINCK, STRINDBERG, CLAUDEL). Úpadek pokračuje i nadále: postava se rozpadá v epickém divadle expresionistů i u BRECHTA. „Inscenování“ postavy, vydané plně potřebám *fabule**, historizace a dekonstrukce kritizované reality, vrcholí její úplnou demontáží. Počátek návratu a hledání nového centra jsou patrné u postavy surrealistické, v níž se mísí sen a skutečnost, a u autoreflexivní postavy (PIRANDELLO, GENET), kde se mísí a matou různé vrstvy skutečnosti hrou *divadla na divadle** či „postavy v postavě“.

2/ Dialektika postav a jednání

Každá divadelní postava jedná (i tehdy, když nic viditelného nedělá, např. u BECKETTA). A naopak, každé jednání (každý děj) potřebuje protagonisty, ať jsou to lidské bytosti, či obecné *aktanty*. Z tohoto poznání vyplývá idea dialektiky *jednání** (*děje*) a *charakteru** (*povahy*), jež je základní a platná jak pro divadlo, tak pro každé *vyprávění**. Tato dialektika se může projevovat trojím způsobem:

a/ Jednání je základním prvkem rozporu a určuje vše ostatní. Taková je i teze ARISTOTELOVA: „Básníci tedy nepředvádějí jednání, aby napodobili povahy, nýbrž povahy spolu přibírají proto, že napodobují jednání. A tak činy a děj jsou účelem a cílem tragédie a účel a cíl (*telos*) jest ze všeho nejdůležitější“ (1450a; 1948: 34). Postava je zde ten, kdo

jedná, přičemž nejdůležitější je ukázat jednotlivé etapy tohoto jednání a jejich spojení v zápletce. Připomeňme, že v současné době se stále častěji vracíme k tomuto pojetí jednání jako hnací síly dramatu: jak dramatikové, tak režiséři odmítají vycházet z apriorní představy o postavě, předvádějí její jednání „objektivně“, vytvářením řady fyzických jednání, aniž se zabývají psychologickým studiem jejich motivací (viz PLANCHON a jeho inscenace klasicistních dramát, text citovaný COPPERMANEM, 1969: 245–249).

b/ Jednání je druhotný a téměř nadbytečný důsledek charakterové analýzy a dramatik se výslovným vyjádřením vztahů mezi postavou a jednáním nezabývá. Takové je pojetí jednání v klasicistní dramatice, přesněji ve francouzské tragédii 17. století. RACINOVA postava je morální podstatou, je platná samým svým bytím, svým tragickým rozparem. Nemusí přímo jednat, poněvadž je sama jednáním: „Mluvit znamená jednat, logos přebírá úlohu praxis a nahrazuje ji: všechno zklamání světa je spojeno a vykoupeno slovem, jednání se vyprázdňuje, řeč se naplňuje“ (BARTHES, 1963: 66). Postava zde ve své esenciálnosti dosahuje stupně nezvratnosti: je určena pouze svou *podstatou* (tragickou), svými *vlastnostmi* (lakotou, misantropií) nebo místem, jež má v souboru fyzických a morálních *oborů**. Za těchto podmínek se postupně stává „nerozložitelnou“, autonomní osobností. K tomu dochází naplno v estetice naturalismu: postava už není ideálně, abstraktně definovaná bytost, zůstává však i nadále soběstačnou substancí (tentokrát určenou ekonomicko-spoolečenským prostředím), jejíž zásahy do jednání (děje) jsou jen

jeho následkem, nemůže však svobodně ovlivňovat jeho průběh.

c/ Ve funkcionalistickém pojetí vyprávění a postav nejsou jednání a *aktant* v rozporu, ale doplňují se. Postava je definována jako aktant v určité sféře jednání, která jí přináší: jednání (akce) se liší podle toho, zda je uskutečňuje aktant, *aktér*, *role** či *typ**.

U zrodu tohoto dialektického pohledu na jednající postavu stojí V. PROPP (1929). Další naratologické teorie (GREIMAS, 1966; BREMOND, 1973; BARTHES, 1966a) tento princip aplikují a analýzu tříbí dalšími nuancemi podle nutných fází každého vyprávění i podle čistě dramaturgických funkcí (SOURIAU). Tak se vyznačuje několik způsobů, jimiž se jednání nutně rozvíjí, a určuje se jeho základní členění. Kromě této „horizontální“ analýzy se postava zkoumá i do hloubky, jako by se „rentgenovaly“ různé roviny či vrstvy skutečnosti, od obecné až po zvláštní (viz tabulka).

3/ Postava jako znak v širším systému

Postavu (postupně nazývanou též *vykonavatel*, *agent*, *aktant* nebo *aktér*) chápeme jako strukturální prvek, který organizuje jednotlivé fáze vyprávění, konstruuje fabuli, pořádá narativní látku kolem určitého dynamického schématu a soustřeďuje v sobě soubor znaků, jimiž se odlišuje od ostatních postav.

K tomu, aby vzniklo *jednání** a *hrdina**, je třeba vymezit takové pole jednání, které je normálně hrdinovi uzavřeno, a on tedy musí porušit zákon, který mu tam zakazuje vstoupit. Jakmile hrdina „vystoupí ze stínu“, opustí bezkonfliktní prostředí a vniká na cizí území, spouští se mechanismus jednání. A toto jednání se zastaví teprve tehdy, když

Stupně bytí (reality) postavy:

Jednotlivé ↑ Obecné	Individuum Charakter <i>Letora (Humor)</i> Aktér, herec Role Typ <i>Společenské postavení*</i> Stereotyp Alegorie Archetyp <i>Aktant</i>	Hamlet misantrop Rytíř Tobiáš (<i>Večer tříkrálový</i>) milovník žárlivec voják obchodník prohnaný sluha Smrt princip uspokojení touha po zisku	} Příklady

se postava vrací do výchozího stavu, či dosáhne stadia, v němž její konflikt přestává existovat.

Postava hry se definuje řadou rozlišovacích rysů: hrdina/zloduch, žena/muž, dítě/dospělý, milující/nemilující atd. Díky těmto binárním rysům se stává paradigmatem, v němž se křížují protichůdné vlastnosti. Tím se zcela rozbíjí koncepce postavy jako nedělitelné, nerozložitelné podstaty: postavou vždycky jako by prosvítalo rozdvojení charakteru, odkazující k jejímu opaku. (BRECHT ve svém zcizujícím efektu jen uplatňuje tento strukturální princip tím, že poukazuje na *duplicitu*, dvojakost postavy, jejímž následkem je, že divák se nemůže ztotožnit s tak rozdvojenou bytostí.)

Z této postupné dekompozice ještě neplyne popření pojmu postavy, ale její klasifikace podle charakteristických rysů a především uvedení všech protagonistů dramatu do vztahu: postavy jsou tedy převedeny na soubor rysů, které se doplňují, a dokonce docházíme k pojmu *interpostava*, který je pro analýzu mnohem užitečnější než někdejší mytická představa individuálního charakteru. Nemusíme se však obávat, že divadelní postava se rozpadne na množství protichůdných rysů, protože ji stále – alespoň většinou – ztělesňuje jeden herec.

4/ Sémantika postavy

a/ Sémantický aspekt

V podobě herce se postava „stává“ přímo před diváka (*ostenze**). Zpočátku neoznačuje nic než sebe samu, podává obraz (*ikonický znak*) svého vnějšího vzhledu v rámci fikce, a tak vytváří *efekt reálnosti** a *ztotožnění**. BENVENISTE (1974) tento rozměr „zde a nyní“, spojený s bezprostředním smyslem a odkazem k sobě samé (autoreference) nazývá *sémantickou dimenzí*, celkovým (či zamýšleným, záměrným) významem znakového systému.

b/ Sémiotický aspekt

Postava je však zároveň začleněna do systému ostatních postav. Nabývá určitých hodnot a významů díky své odlišnosti v rámci sémiotického systému sestávajícího z navzájem propojených jednotek. Je „kolečkem“ v celkovém soustrojí charakterů a jednání. Některé charakteristické rysy její osobnosti

jsou srovnatelné s rysy ostatních postav a divák s nimi zachází jako s kartotékou, v níž každý prvek odkazuje k prvkům dalším. Díky této své funkčnosti a schopnosti „montáže“ a „demontáže“ je postava velmi tvárný materiál, schopný nejrůznějších kombinací.

c/ Postava jako „křížovka“

Díky této své dvojí příslušnosti – ke sféře sémiotické i sémantické – se postava stává ohniskem, v němž se setkává událost a její diferenční hodnota uvnitř struktury fikce. Postava, v níž se „kříží“ *událost** se *strukturou*, uvádí do vztahu prvky, které jsou jinak neslučitelné: *zprv*é, efekt reálnosti, ztotožnění a všechny ostatní projekce, kterých je divák schopen, *zadruhé*, sémiotické začlenění do systému jednání a postav uvnitř dramatického a jevištního světa.

Tato interakce mezi sémantickou a sémiotickou dimenzí vede ke skutečné „výměně“, na níž spočívá výstavba a fungování divadelního významu. Vše, co spadá do oblasti sémantické (*herecká přítomnost**, *ostenze**, *ikonická povaha jeviště*, představení jako *událost**) může být divákem prožíváno, ale zároveň použito a začleněno do systému fikce a konečně i dramatického světa: každou událost lze sémiotizovat (*sémiotizace**). A naopak, dialekticky, všechny systémy, které je možné vytvořit, se stávají divadelní skutečností pouze v momentu (či při události) ztotožnění a emoce, jež zakoušíme při představení. Spektakulární událost a struktura jednání a postav se vzájemně doplňují, a společně tak přispívají k uspokojení, potěšení diváka z divadla.

d/ Postava „čtená“ a postava „viděná“

Divadelní postava musí být ztělesněna hercem, aby nezůstala bytostí z papíru, z níž známe jméno, délku promluv a několik informací – přímých (zprostředkovaných postavou samou či jejími partnery) či nepřímých (zprostředkovaných autorem). Herecká postava získává díky herci takovou přesnost a konzistenci, že přechází ze stavu virtuálního do stavu skutečného a ikonického. Právě ve fyzických aspektech postavy a v jejím jednání, jež jsou při recepci představení nejmarkantnější, spočívá její divadelní specifická. Co z textu čteme jen mezi řádky (fyzický zjev postavy, prostředí, v němž jed-

ná) určuje inscenace přímo diktátorsky: tím se omezuje naše imaginární vnímání role, ale zároveň jí to dodává perspektivu, kterou jsme si při četbě nepředstavovali, díky změně *situace vypovídání** – a tedy interpretace předváděného textu.

Můžeme samozřejmě srovnávat *čtenou postavu s postavou viděnou*, nicméně v podmínkách normální recepce představení máme co dělat jen s tou druhou. V tomto směru se naše vlastní situace – neznáme-li předem text hry – zásadně liší od situace režiséra, a naše analýza má tedy vycházet z postavy inscenované, která nám jako vypovídající subjekt a prvek *dramatické situace** nabízí určitou interpretaci textu i celého představení. Zde se hledisko čtenáře naprosto rozchází s hlediskem „ideálního“ diváka: podle čtenáře by mělo herecké provedení odpovídat představě, kterou si o postavách a jejich osudech vytvořil, zatímco diváka uspokojuje, že objevuje smysl textu pomocí informací obsažených v inscenaci a že může zjistit, zda z inscenace text „promlouvá“ jasným, inteligentním, redundantním či rozporuplným způsobem (viz *vizuální a textový**). K určitému přiblížení postavy *čtené* (čtenářem) k postavě *viděné* (divákem) přesto dochází: knižní postavu lze totiž zviditelnit (vizualizovat) pouze tehdy, když k explicitním informacím týkajícím se jejich fyzických a morálních vlastností přidáváme další. Na základě různorodých informací tedy v rámci procesu usuzování a generalizace vytváříme její portrét. Jevištní figura (herecká postava) naopak obsahuje tolik vizuálních detailů, že nejsme schopni je všechny vnímat a při vytváření vlastního soudu brát v úvahu. Musíme tedy vyčlenit podstatné rysy a vztáhnout je k textu, vybrat tu interpretaci, která se nám zdá správná, a tak zjednodušit vnímaný jevištní obraz, který je příliš bohatý (proces *abstrakce** a *stylizace**).

e/ *Postava a diskurz*

Divadelní postava vzbuzuje dojem, že své *promluvy** sama vymýšlí: v tom spočívá její podvod, ale i její přesvědčivá síla. Ve skutečnosti však je tomu naopak: její promluvy, čtené a interpretované režisérem a hercem, „vymýšlejí“ postavu. Na tuto samozřejmost však zapomínáme, když přihlížíme sebejistě hře tohoto nevyčerpatelného řečníka. Ale na

druhé straně postava neříká a neznámá jen to, co zdánlivě tvrdí pouhý její (čtený) text: promluva závisí na *situaci vypovídání**, v níž se nachází, na jejích partnerech, na jejích diskurzivních předpokladech, zkrátka na věrohodnosti a pravděpodobnosti toho, co může v dané situaci říkat.


Pochopit dramatickou postavu znamená být schopen vytvořit vztah mezi jejím textem a inscenovanou situací, a zároveň mezi situací a způsobem, jakým tato situace osvětluje text. Znamená to vzájemně osvětlovat jeviště a text, vypovídání a výpověď.


Je důležité postihnout výstavbu postavy podle velmi rozmanité modality informací, které o ní dostáváme. ARISTOTELES ve své *Poetice* říká: „[...] jest třeba uvažovati nejen se zřením k tomu, co bylo vykonáno nebo řečeno, je-li to dobré, či zlé, nýbrž také se zřením k osobě jednající nebo mluvící, dále vzhledem ke komu se stalo, kdy, pro koho nebo za jakým účelem [...]“ (1461a; 1948: 66). „Kartotéční lístek“ každé postavy by proto měl (kromě jejího jména) spíš udávat a srovnávat to, co říká a co dělá, co o ní říkají či s ní dělají ostatní, než zakládat se na intuitivní představě jejího nitra a osobnosti. Analýza postavy tedy vede k analýze jejich promluv: jde o to pochopit, že a jakým způsobem je postava zároveň *zdrojem* promluv (pronášá je v závislosti na své situaci a svém charakteru) i jejich *produktem* (není ničím jiným, než lidskou podobou – ztělesněním – daných promluv). Diváka nicméně znepokojuje, že postavě ve skutečnosti její promluva nikdy „nepatří“ a že se v jejích promluvách často splétají „vlákna“ nejrůznějšího původu: postava je téměř vždy více či méně harmonickou syntézou několika diskurzivních útvarů a konflikty mezi postavami nejsou nikdy spory mezi zřetelnými a homogenními ideologickými a diskurzivními hledisky (PAVIS, 1986a). O důvod víc mít se na pozoru před *efektem reálnosti** a jeho diskurzivní a ideologickou konstrukcí.

5/ *Smrt, nebo přežití postav?*


Lze se obávat, že toto experimentování s postavou skončí tak, že postava proces dekonstrukce nepřežije a ztratí svoji tisíciletou úlohu nositele znaků. Režisér O. KREJČA si kdysi znepokojeně kladl otázku, zda sémiologický

přístup nevede k transformaci herce v pouhou cvičenou opici v uzavřeném systému znaků (1971: 9). Všechno však nasvědčuje tomu, že tyto obavy jsou zbytečné: přestože už byla „konstatována“ smrt románové postavy, rozplývání obrysů charakterů ve vnitřním monologu, dosud se neprokázalo, že také divadlo se může obejít bez postavy a že postava se může rozložit jen na seznam vlastností nebo znaků. Od dob PIRANDELLOVÝCH a BRECHTOVÝCH je sice jasné, že postava je rozložitelná a že už není čistým sebe-vědomím, v němž se střetává ideologie s promluvou, morálním konfliktem a psychologíí, ale to neznamená, že by se současné texty i inscenace obešly bez herce a bez postavy, třeba v „embryonální“ podobě. Záměny, zdvojení či groteskní zveličení upozorňují na problém rozštěpení psychologického a společenského vědomí. Svým dílem tak přispívají k rozbití subjektu a osoby, jak ji chápal zastaralý humanismus. Nemohou však znemožnit vznik nových *hrdinů** či antihrdinů: kladných, angažovaných hrdinů nebo hrdinů vytvořených pouze z nevědomí, párodických figur šašků nebo marginálních existencí, hrdinů vzešlých z reklamních mýtů nebo z antikultury. Postava nezemřela, pouze se stala polymorfni a těžko uchopitelnou. Jedině tak totiž mohla přežít.

 Charakterizace, motivace.

 *Dictionnaire des personnages littéraires*, 1960; Stanislavskij, 1966; Pavis, 1976b; Ubersfeldová, 1977a; Hamon, 1977; Abirached, 1978; Suvin, 1981; Pidoux, 1986.

POSTMODERNÍ DIVADLO

 Fr. *post-moderne (théâtre)*, angl. *post-modern theatre*, něm. *postmodernes Theater*, šp. *teatro postmoderno*.

Francouzská divadelní kritika používá pojem „postmoderní“ velice zřídka, zřejmě proto, že mu chybí teoretická důslednost. Ani modernismus („moderní drama“, SZONDI, 1965), ani to, co po něm následuje, neodpovídá, jak se zdá, konkrétním historickým okamžikům nebo určitým žánrům a estetickým směrům


(PAVIS, 1990: 65–87). *Postmoderna* je tedy spíš bojové heslo (zejména ve Spojených státech a Latinské Americe), pohodlná nálepka pro určitý druh herectví nebo „aktuální“ způsob divadelní tvorby (zhruba od konce šedesátých let, po vlně *absurdního** a existenciálního divadla, od objevení *performance**, *happeningu**, tzv. postmoderního tance a *tanečního divadla**), než přesný nástroj, jehož lze použít k charakteristice dramatické a divadelní tvorby. Filosofie postmoderny (LYOTARDOVA, 1971, 1973, 1978, nebo DERRIDOVA) zůstává divadelníkům cizí, nebo ji špatně chápou a přizpůsobují svým potřebám (snad s výjimkou R. FOREMANA, 1992). Musíme se tedy spokojit s výčtem několika velmi obecných charakteristik, jež většinou spojujeme s pojmem postmoderní inscenace, které však nemají valnou teoretickou hodnotu. Pomíjíme zde otázku postmoderní autorské (dramatické) tvorby (či – podle LEHMANNY – *postdramatické*), neboť literatura svou postmodernost posuzuje jinými kritérii.

a/ Postmoderní inscenace již nemá radikálnost a systematickosti historických avantgard první třetiny 20. století. Často je ovládána řadou protichůdných principů, nebojí se kombinací nesourodých stylů, předvádí heterogenní koláže hereckých stylů. Tato roztržitost znemožňuje jakékoli soustředění inscenace okolo jednoho principu, jedné tradice, jednoho dědictví, stylu nebo interpreta. Inscenace naopak obsahuje momenty a prostředky, jejichž pomocí sama sebe *dekonstruuje*, rozkládá se pod rukama každému, kdo se domnívá, že už v nich drží vlákna a klíče k představení.

b/ Herec a režisér jako řídicí subjekty struktury přestávají *představovat, předvádět (reprezentovat)* postavu a příběh, a začínají se *představovat, předvádět sebe samy* jako umělce a soukromé osoby. Vzniká tak *performance**, která už nesestává ze znaků, nýbrž vytváří „jakési proudy, tékavé přívaly, které se volně přesouvají a jejichž citový účín je řízen libidem“ (LYOTARD, 1973: 99).


c/ Taková práce pak popírá pojem „inscenace“ jako uzavřeného a soustředěného díla: užívá se raději pojmů, jako je uspořádání události nebo *instalace**.

SCÉNICKÁ VERZE

 Fr. *version scénique*, angl. *stage version*, něm. *Bühnenfassung*, šp. *versión escénica*.

Verze nedramatického díla, které bylo adaptováno nebo přepsáno pro inscenaci; nebo nová verze překladu, který byl nejprve určen pro četbu a jeho převod na jeviště si vyžádal určité úpravy či redukci.

SCÉNICKÉ ČTENÍ

 Fr. *lecture-spectacle*, angl. *public reading*, něm. *Leseaufführung*, šp. *lectura-espectáculo*.

Scénické čtení je přechodný žánr mezi četbou textu jedním či více herci a jeho jevištní inscenací; podle potřeby používá jedné, či druhé metody. Tuto formu rozvinul ve Francii Lucien ATTOUN ve svém Théâtre ouvert / Otevřeném divadle v Avignonu a v Paříži, a ve svých pořadech na stanici France-Culture, v nichž seznamoval určitý okruh obecnstva a herců, případných inscenátorů, s dosud nevydanými a nehranými divadelními texty. Existuje několik typů scénického čtení:


– Scénické čtení je „představení nové hry [...] bez dekorace a kostýmů“ (*Europe*, 1983, č. 648: 24).

– „Čtená zkouška“, hlasité čtení je proces, v němž si herci osvojují text na samém začátku zkoušení, kdy se ještě nezafixovala ani intonace, ani způsob vyprávění a prostorové aranžmá.

– Nezaměňujeme scénické čtení (ani čtenou zkoušku) s aranžováním v prostoru, což je jedna etapa práce na inscenaci, určující scénický pohyb a pozice herců a fixující jejich vzájemné postavení – to, co BRECHT označuje jako *Grundarrangement* a anglosaská terminologie jako *blocking the performance*. Tato prostorová orientace, prostorové aranžmá je jen jedna fáze *inscenačního procesu*, snad nejviditelnější, ne však nejdůležitější. Termín *inscenace** má často pejorativní nádech, pokud jej chápeme jen jako vnějškové rozvržení pohybů. R. PLANCHON vidí vlastní režijní práci jako protiklad tohoto pojetí: „Základní přínos režie není pouhé prostoro-

vé aranžmá. Aranžovat znamená určit hercům místo, přesný hrací prostor. Nikdy jsem nearanžoval, to je to poslední, oč se starám“ (*Cahiers du théâtre*, 22. března 1962).

SCÉNICKÉ POZNÁMKY

 Fr. *indications scéniques*, angl. *stage directions*, něm. *Bühnenanweisungen*, šp. *indicaciones escénicas*.

Text (nejčastěji dramatikův, ale někdy také doplňovaný vydavateli, jako u SHAKESPEARA), který nepatří k promluvám herců a který čtenáři usnadňuje chápání hry nebo způsob jejího ztvárnění. Např. jména postav, označení jejich příchodů a odchodů, popis míst, pokyny pro herce atd.

1/ Vývoj scénických poznámek

a/ Výskyt a význam scénických poznámek se v jednotlivých etapách dějin divadla značně liší, od úplné absence (v řeckém divadle), krajního omezení (francouzský klasicismus), až k přebujelosti (melodrama, naturalismus). Mohou se dokonce rozšířit na celou hru (BECKETT, HANDKE). Dramatický text se bez scénických poznámek obejde tehdy, když sám obsahuje dost informací nutných pro vytvoření situací (postava se sama představí, jako např. v řeckém dramatu nebo v mystériích; *slovní dekorace** v alžbětinském divadle; v klasicistním dramatu postavy jasně vyloží své city a záměry).

b/ Klasicismus odmítá scénické poznámky jako „vnější text“ a žádá, aby byly explicitně obsaženy ve vlastním textu hry, především v líčeních. Podle D'AUBIGNACA (1657) „veškeré básnickovy myšlenky, ať již se týkají divadelní dekorace, pohybů postav, oblečení a gest nutných pro pochopení postavy, musí být vyjádřeny přednášenými verši“ (1657: 54). Někteří autoři (např. CORNEILLE) však dávají přednost poznámkám mimo vlastní text, aby jej odlehčili: „Domnívám se, že by básník měl pečlivě vyznačit na okraj drobné děje, které nezasluhují, aby jimi zatěžoval verše, a které by jim odňaly dokonce cosi z jejich velebnosti, kdyby se je pokoušel vyjádřit. Herec to snadno zastane na jevišti; ale v knize bychom často byli nuceni uhadovat

a někdy bychom dokonce mohli hádat špatně, pokud bychom nebyli poučeni o těch malých věcech" (*Rozprava o třech jednotách, Třetí rozprava o třech jednotách děje, času, místa / Discours sur les trois unités*, 1657; 1997: 176). Scénické poznámky jako takové se objevují na začátku 18. století u autorů, jako byli HOUDAR DE LA MOTTE (v *Inès de Castro*, 1723) a MARIVAU, systematicky pak u DIDEROTA, BEAUMARCHE, později v divadelním naturalismu. Dramatický text již není soběstačný, potřebuje „inscenaci“, kterou se autor snaží předvídat za pomoci scénických poznámek.

Proč došlo k tomu, že se objevily scénické poznámky? První odpověď na tuto otázku přináší statut scénických poznámek v rámci divadelního textu.

2/ Textový statut scénických poznámek

a/ Jakmile dramatická postava přestala být pouhou rolí, nabyla individuálních rysů a „naturalizovala se“, bylo důležité zachytit tyto informace v doprovodném textu. Historicky se to odehrávalo během 18. a 19. století, kdy se spolu s hledáním společensky určeného jedinice a s uvědoměním nutnosti inscenace rozrůstaly *didaskalie**: jako by text chtěl zachytit vlastní budoucí inscenaci. Scénické poznámky se netýkají pouze časoprostorového určení, ale především vnitřního života dramatické postavy a jevištního prostředí a atmosféry. Tyto informace jsou tak přesné a detailní, že vyžadují vyprávěcí hlas. Divadlo se tedy přibližuje románu a je zajímavé, že právě v okamžiku, kdy tihne k věrohodnosti, objektivitě, „dramatičnosti“ a naturalismu, se vydává cestou psychologického popisu a vrací se k deskriptivnosti a narativitě.

b/ Paradoxně je tento text, v němž může autor mluvit vlastním jménem, neutralizován jako hodnota estetická, neboť je pouze uživatelský. Scénickým poznámkám je věnována minimální pozornost a často podléháme pokušení vidět v nich „jeden z vzácných typů literární tvorby“, o němž si můžeme být víceméně jisti, že v něm přítomné „já“ – které se však nikdy neobjeví – patří skutečně autorovi“ (THOMASSEAU, 1984: 83). Ale didaskalický text (*paratext**) nás o svém původu a funkci ve skutečnosti klame – jako každý jiný text. Nadto se nemusí vždycky proměnit v jevištní znaky, jak by si přáli zástupci dok-

tríny věrnosti autorovi. Podle nás by bylo dokonce chybné chtít inscenaci omezit na „virtuální paratext dialogického textu“ (THOMASSEAU, 1984: 84). Inscenace už je natolik „dospělá“, že je schopná vést vlastní diskurz „mimo“ text, jako nezávislá umělecká praxe, která už není textem omezoována; což neznamená, že by dramatický text vznikl bez ohledu na jevištní praxi, přítomnou či budoucí: právě naopak.

c/ Statut scénických poznámek je tedy nejasný a neúplný: scénická poznámka není samostatný žánr, homogenní spis, nýbrž text, který je oporou dialogu a doplňuje, často obtížně, pragmatický *akt vypovídání* (který např. v textu klasicistního dramatu chybí). Scénické poznámky lze studovat pouze uvnitř uzavřeného celku textu, jako systém odkazů a konvencí, tedy v úzkém sepětí s dramaturgií. Scénické poznámky si vynucuje sama dramatická tvorba (v závislosti na herecké tradici, kódu *pravděpodobnosti** a *dekoru**); naopak scénické poznámky zase vyžadují – podle typu situace a textu – určitou dramaturgií. Představují prostředníka mezi textem a scénou, mezi dramatem a společenskými představami určité doby (kód mezilidských vztahů a možnosti jednání).

3/ Funkce v inscenaci

K otázce, jak určit statut textu hry a scénických poznámek, lze přistoupit dvojím způsobem:

a/ Scénické poznámky pokládáme za základní součást celku, který se skládá z vlastního textu a poznámek, za jakýsi metatext nadřazený hereckému textu a tento text předurčující. „Věrnost“ inscenace autorovi se projevuje respektováním scénických poznámek, jimž se podřizuje interpretace: autorem naznačená interpretace a inscenace se tak přijímá jako správná a pravdivá. Scénické poznámky se tím stávají poznámkami inscenačními (režijními), „předpisem“ pro budoucí inscenaci či dokonce tzv. *implicitní inscenaci** (*předinscenaci**).

b/ Popíráme-li však metatextový a prvořadý statut scénických poznámek, můžeme je buď ignorovat, nebo dokonce uskutečňovat pravý opak toho, co obsahují. Inscenace bývá často tím objektivnější, a nové pojetí textu snadno

kompenzuje „zradu“ – ostatně iluzorní – na autorovi či na určité divadelní tradici. Režisér může dokonce scénické poznámky vložit do úst postavě či *hlasu mimo scénu**, nebo je vyvěšovat na cedulích a tabulích (BRECHT). V tomto případě už jejich funkce není metalingvistická: stávají se materiálem, kterého můžeme ve hře používat podle toho, jaké je naše *čtení** textu. Inscenátoři se často již necítí spoutáni tím, co měl na mysli autor, když scénické poznámky psal. Režisér se stává komentátorem textu i scénických poznámek, tím, kdo „výhradně zastupuje“ kritický meta-jazyk díla: což se dramatickým autorům – a po právu – vždycky moc nezamlouvá!



Didaskalie, hlavní a vedlejší text, text a scéna.



Enciclopedia dello spettacolo; 1954; Steiner, 1968; Ingarden, 1971; Thomasseau; 1984, 1996.

SCÉNICKÝ, DIVADELNÍ, TEATRÁLNÍ



Fr. *scénique*, angl. *well staged, stagey*, něm. *szenisch, Bühnenwirksam, theatralisch*, šp. *escénico*.

1/ Vztahující se ke scéně*.

2/ To, co se zvlášt' hodí pro scénu, pro divadelní provedení, divadelní výraz. Hra či části textu jsou občas mimořádně *divadelní, teatrální*, přímo se nabízejí k podřvané a jevištnímu provedení.

SCÉNICKÝ MATERIÁL



Fr. *matériaux scéniques*, angl. *stage materials*, něm. *Bühnenmaterial*, šp. *materiales escénicos*.

1/ Označující systém

Pokud posuzujeme různé druhy umění nebo praktické scénické postupy (malířství, architektura, projekce diapozitivů či filmu, hudba, zvuky, vypovídání textu) z hlediska systému *znaků*, nazýváme je někdy *označující* či *scénické systémy**. Scénickým materiálem jsou tedy znaky, které představení používá

jako *signifiant, označující*, tzn. používá je v jejich hmotné podstatě.

Scéna je vždycky, dokonce i když je divadelní prostor jakoby nezpracovaný nebo prázdný, místo, kde se konkrétně vytvářejí materiály nejrůznějšího původu, které mají ilustrovat, naznačovat nebo rámovat jednání hry. Úlohu materiálu zde nehrají pouze objekty či formy, jejichž nositelem je scéna jako taková, ale i těla herců, osvětlení, zvuk a pronášený či deklamovaný text. Zvláště „přirozený“ materiál, jako např. dřevo, beton, mramor či textil, svým složením a strukturou silně působí nejen na divákův zrak, ale i na jeho další smysly: hmat, sluch a čich.

2/ Hmotnost jeviště

Divák vnímá materiál, který představení používá a který představuje jistou zásobu *označujícího*, aniž by je mohl či chtěl převést do systému *označovaného*. „Označující“ někdy tomuto převodu odolávají nebo vytvářejí jiné významy a hodnoty. Materiálnost scény kontrastuje s fikcí, která se vytváří z údajů fabule a charakterů; je spojena s událostí, s přímým působením inscenačních mechanismů na obecnostvo.

V divadelní estetice nabývá scéna různého významu, který variuje od neutrálního, „aseptického“ a abstraktního místa, jehož jediným úkolem je umožnit poslech textu (především klasického), po místo konkrétní a proměnlivé, z něhož má být cítit materiální podstata divadelního jazyka a scény. ARTAUD je toho názoru, že „na jevišti, které je především místem, kde se něco odehrává, musí jazyk slov ustoupit jazyku znaků, jejichž objektivní ráz nás bezprostředně zasáhne nejlépe“ (1964a: 162).

SCÉNICKÝ (JEVIŠTNÍ) PROSTOR



Fr. *espace scénique*, angl. *stage space*, něm. *Bühnenraum*, šp. *espacio escénico*.

Prostor, který publikum konkrétně vnímá na scéně (scénách), nebo fragmenty nejrůznějších scénografických řešení. Scénický prostor je přibližně to, čemu říkáme „scéna, jeviště“

Patrice Pavis
Divadelní slovník
(Slovník divadelních pojmů)

Z francouzského originálu Dictionnaire du Théâtre, 1996,
přeložila Daniela Jobertová.

Odborní konzultanti překladu prof. PhDr. Jan Císař a prof. Jaroslav Vostrý.

Revize překladu a redakce Jana Patočková.

Redakční spolupráce Marie Reslová.

Jazyková korektura PhDr. Stanislava Mazáčová.

Rejstřík zpracovala Zdeňka Benešová.

Bibliografii upravila a doplnila Jarmila Svobodová.

Návrh obálky a úprava původní typografie Václav Sokol.

Vydání první, Praha 2003.

Vydal Divadelní ústav, Celetná 17, 110 00 Praha 1, jako svou 517. publikaci.

Sazba Robert Konopásek, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze.

Tisk ERMAT Praha.

Doporučená cena 400,- Kč.

ISBN 80-7008-157-0